

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Musicología



TESIS DOCTORAL

**Música para percusión y vanguardia en el continente
americano: Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez,
su relación con el proyecto panamericano y la música
experimental norteamericana (1930-1943)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Lester Rodríguez Gómez

Directora

Victoria Eli Rodríguez

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Musicología



Música para percusión y vanguardia en el continente americano: Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez, su relación con el proyecto panamericano y la música experimental norteamericana (1930-1943).

TESIS DOCTORAL
Lester Rodríguez Gómez

Directora: Dra. Victoria Eli Rodríguez

Programa de doctorado: La música en España e Hispanoamérica: métodos y técnicas actuales de investigación.

Madrid,
Septiembre de 2015



A la memoria de mis padres,

a Elena,

y a mi hijo

*“El sonido y el ritmo han estado sometidos durante demasiado tiempo
a las restricciones de la música del siglo diecinueve.*

Hoy estamos luchando por su emancipación.”

John Cage

AGRADECIMIENTOS

Deseo agradecer primeramente a Victoria Eli Rodríguez, directora de esta tesis doctoral y la guía durante todo el proceso de elaboración, las críticas siempre acertadas y desde la motivación, así como sus consejos, generosidad y apoyo en todo momento.

Asimismo, debo expresar también mi gratitud hacia personas e instituciones que han respaldado este proyecto. Agradezco la colaboración de Gary Galván al frente de la colección de música *Edwin A. Fleisher* en la *Free Library* de Filadelfia, quien me facilitó los manuscritos de dos de las piezas de José Ardévol, así como gran cantidad de la correspondencia entre esta institución y destacadas figuras relacionadas con la investigación. De igual forma y no menos importante ha resultado la colaboración de Leta E. Miller, tanto por enviarme muchos de sus artículos especializados, correspondencia de Henry Cowell, John Cage y otras personalidades, así como por asesorarme en la búsqueda de información y contacto con otras instituciones. Por su parte, Robert Falvo ha sido de gran ayuda al compartir algunas de sus grabaciones de las obras analizadas, así como su artículo sobre la que quizás sea la obra más importante de esta tesis. De igual forma, deseo agradecer a Scott Scharwitz y su asistente Nolan Valier de los archivos Sousa en la Universidad de Illinois, gracias a los cuales he podido obtener manuscritos de Amadeo Roldán, del *Preludio a II* y grabaciones de algunas piezas. Gracias también a Ronald Coulter y Christopher Shultis por facilitarme información, datos y consejos, a Stephanie Stallings por enviarme críticas y recortes de prensa de publicaciones norteamericanas, así como a Belén Vega, quien amablemente me cedió artículos de Henry Cowell, programas de conciertos y muchísima información relevante. Por último, no podría olvidarme de Ascen, la antigua secretaria del departamento de musicología de la UCM, sin la cual probablemente no podría haber seguido adelante.

Me gustaría otorgarle un lugar de honor a mi familia en estos agradecimientos, en especial a mi hermana Katya, mi tío Jorge y mi abuela, por toda la motivación recibida y la fe que han puesto en mí. También deseo expresar mi gratitud especialmente a Reme y Jose por su gran apoyo y ayuda, sobre todo en estos últimos meses en que el trabajo se torna agobiante. De igual forma agradezco a mis tíos, primas y mis nuevos sobrinos, que aunque lejos, me han animado a concluir este camino. Quiero dedicar este trabajo a la memoria de mi padre y sobre todo de mi madre, pues me complace enormemente saber que su obra es un referente a nivel internacional, ya que me la encuentro a cada paso que doy, en muchos de los documentos que he consultado.

A Elena le corresponde una buena parte de esta tesis, por su infinita paciencia, el ánimo y la energía que me ha transmitido a lo largo de estos últimos años, por quererme y apoyarme incondicionalmente de la forma que lo ha hecho, y sin la cual no hubiese podido finalizar este proyecto. No tengo suficientes palabras de agradecimiento, más que GRACIAS de todo corazón: ¡finalmente lo hemos conseguido! Ahora toca disfrutar a nuestro bebé.

ÍNDICE

Notas de aviso	13
Abreviaturas empleadas	14
Lista de figuras, tablas y diagramas	15
Resumen	19
Abstract	21
Curriculum Vitae	23
INTRODUCCIÓN	25
Justificación, interés y delimitación del tema	29
Estado de la cuestión	33
Marco teórico, objetivos, hipótesis y problemas de investigación	44
Metodología y procedimientos de investigación	51
Síntesis de la estructura formal y organización del trabajo	52
CAPÍTULO I. MODERNIDAD Y VANGUARDIA MUSICAL EN MÉXICO Y CUBA (1900-1940)	55
1.1. La corriente nacionalista latinoamericana de principios del siglo XX	58
1.2. Discursos y prácticas en las músicas nacionales de México y Cuba a partir de 1920	61
1.3. Escenografía, agentes y actores en la Música Nueva	77
1.4. Hacia la construcción y definición del Panamericanismo musical	89
CAPITULO II. EL ENSEMBLE DE PERCUSIÓN EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX	105
2.1. El desarrollo de la percusión en los inicios del siglo XX	107
2.1.1. Tendencias musicales en el continente americano	108
2.1.2. El modernismo y los futuristas italianos	110
2.1.3. George Antheil y el <i>Ballet Mecánico</i>	113
2.1.4. Edgar Varèse	115
2.2. El debate en torno a la primera composición para el género	120
2.3. Primeras obras para ensemble de percusión	125
2.3.1. <i>Las Rítmicas V y VI</i> (1930) de Amadeo Roldán	127
2.3.2. <i>Ionisation</i> (1931) de Edgar Varèse	127
2.3.3. La relación Varèse-Roldán	129
2.3.4. <i>Fugue for Eight Percussion Instruments</i> (1931-32) de William Russell	133
2.4. La expansión del repertorio	134
2.4.1. William Russell: del Caribe al jazz norteamericano	135
2.4.2. Las obras de José Ardévol	141
2.4.3. La mujer compositora: Johanna M. Beyer	141

2.5. Henry Cowell: portavoz de la vanguardia	143
2.5.1. Henry Cowell como gestor musical	146
2.5.2. El magisterio de Cowell	148
2.5.3. Principal promotor de la música de percusión	149
2.5.4. Las cuatro “escuelas” de percusión	152
2.5.5. Música de percusión y danza moderna	153
2.5.6. Resultados de la colaboración entre percusión y danza	158
2.6. Los exponentes de la música experimental	161
2.6.1. John Cage	161
2.6.2. El primer grupo de percusión	165
2.6.3. Encargo de nuevas piezas: Alejandro García Caturla	166
2.6.4. Lou Harrison	168
2.6.5. Recepción del repertorio: estrenos de Roldán y Ardévol	170
2.6.6. Nuevas comisiones: José Ardévol y Carlos Chávez	183
2.6.7. Cage y Harrison: trascendencia de su legado	186
2.7. Presencia latinoamericana en la vanguardia musical	195
2.7.1. Cowell y su relación con Cuba	198
2.7.2. Instrumental latinoamericano en la vanguardia	201
CAPÍTULO III. LAS <i>RÍTMICAS V Y VI</i> DE AMADEO ROLDÁN	207
3.1.1. Sobre del estreno	208
3.1.2. La severa crítica musical	211
3.1.3. La percusión afrocubana en la música académica	212
3.1.4. Son, montuno y rumba	213
3.2. Análisis musical	218
3.2.1. Aspectos formales	218
3.2.2. El tresillo y la clave de son cubanos	220
3.2.2.1. <i>Rítmica V</i>	221
3.2.2.2. <i>Rítmica VI</i>	231
3.2.3. Ritmo	235
3.2.4. Timbre	238
3.2.5. Nuevos recursos armónicos	240
3.2.6. Instrumentación y aportes a las técnicas de ejecución	241
3.2.7. Integración de instrumentos afrocubanos: nueva notación musical	244
3.3. Redimensionando la figura de Roldán	246
3.3.1. Interpretaciones de las <i>Rítmicas</i> de Roldán	249
3.3.2. Proyección actual de las <i>Rítmicas V y VI</i>	251

CAPÍTULO IV. LAS OBRAS PARA PERCUSIÓN DE JOSÉ ARDÉVOL	253
4.1.1. Su relación con John Cage	257
4.1.2. La colección de música <i>Edwin A. Fleisher</i> . El <i>Estudio</i> y la <i>Suite</i>	259
4.1.3. Los archivos de Paul Price. El <i>Preludio a 11</i>	262
4.1.4. La descatalogación	264
4.2. <i>Estudio en forma de Preludio y Fuga</i> para 37 instrumentos de percusión, fricción y silbido (1933)	272
4.2.1. Sobre el estreno	275
4.2.2. Análisis musical	277
4.2.2.1. Características generales de la obra	277
4.2.2.2. Aspectos formales	277
4.2.2.2.1. Primer movimiento	278
4.2.2.2.2. Segundo movimiento	285
4.2.3. Ritmo	294
4.2.4. Timbre	300
4.2.5. Instrumentación y aportes a las técnicas de ejecución	301
4.2.6. Notación empleada	308
4.3. <i>Suite</i> para 30 instrumentos de percusión, fricción y silbido (1934)	310
4.3.1 Análisis musical	311
4.3.1.1. Características generales de la obra	311
4.3.1.2. Aspectos formales	311
4.3.1.2.1. Primer movimiento	311
4.3.1.2.2. Segundo movimiento	316
4.3.1.2.3. Tercer movimiento	318
4.3.2. Ritmo	325
4.3.3. Timbre	330
4.3.4. Instrumentación	331
4.4. <i>Preludio a 11</i> para once instrumentos de percusión (1942)	335
4.4.1. Análisis musical	337
4.4.1.1. Características generales de la obra	337
4.4.1.2. Aspectos formales	339
4.4.2. Ritmo	342
4.4.3. Timbre	347
4.4.4. Instrumentación	349
4.5. Interpretaciones de las obras para percusión de José Ardévol	351
4.6. Reflexiones y valoraciones en torno a las obras para percusión de José Ardévol	352

CAPÍTULO V. TOCCATA PARA INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN DE CARLOS CHÁVEZ	361
5.1. Análisis musical	365
5.1.1. Características generales de la obra	365
5.1.2. Aspectos formales	371
5.1.2.1. Primer movimiento	372
5.1.2.2. Segundo movimiento	374
5.1.2.3. Tercer movimiento	376
5.1.3. Ritmo	378
5.1.4. Timbre	381
5.1.5. Instrumentación y aportes a las técnicas de ejecución	382
5.2. Influencia y proyección internacional	388
CONCLUSIONES	391
ANEXOS	
I. Catálogo de obras para ensemble de percusión (1930-1943)	409
II. Obras para percusión que incluyen otros instrumentos (1930-1943)	411
III. Conciertos de percusión realizados por John Cage (1938-1943)	412
IV. Carta de John Cage a la <i>Fleisher Collection</i> , 12 de marzo de 1940	416
V. Obras de compositores hispanos presentadas por la PAAC (1928-1934)	420
BIBLIOGRAFÍA	423
DISCOGRAFÍA	434

NOTAS DE AVISO

En la mención de obras literarias, ensayos y composiciones musicales, se han respetado los títulos originales, salvo en aquellos casos en que exista una traducción castellana sancionada por la tradición (por ejemplo, *La consagración de la primavera* de Stravinsky) o que señale su pertenencia a géneros musicales establecidos (*Sinfonía*, *Sonata*, *Concierto*, etc.).

Se han mantenido las siglas en inglés de los nombres propios de las asociaciones e instituciones norteamericanas, como por ejemplo PAAC (Pan American Association of Composers). En el caso de algunos nombres propios e instrumentos musicales, he preferido optar por su término más internacional, empleado comúnmente en la musicología académica. Por tanto, para el nombre propio de Edgard Varèse, se ha elegido su traducción castellana e inglesa, es decir, *Edgar* sin la última *d* de su original en francés.

Asimismo, se han respetado los nombres originales en inglés de muchos instrumentos de percusión que en la actualidad son de uso común en diferentes lenguas y no necesitan traducción, por ejemplo, *woodblocks*, *brake drums*, *thunder sheet*, entre otros. Para el instrumento cubano conocido como bongó, he utilizado la terminología estándar internacional, por tanto se empleará el término *bongós*. Si bien las maracas, güiro, cencerro, claves, etc., son decididamente instrumentos *cubanos* de percusión, he decidido nombrarlos como instrumentos *afrocubanos* en tanto es así como lo hacen los compositores de la época, que hacían hincapié en estos vínculos para enfatizar la síntesis de elementos estilísticos de herencia africana presentes en Cuba.

Algunos términos se utilizan en España de una manera y en América Latina de otra. Tal es el caso de *ensemble* en lugar de *ensamble*, e instrumentos de *láminas*, en lugar de instrumentos de *teclados* de percusión. En este caso, he optado por la terminología empleada en la musicología española, puesto que la lectura y defensa de la tesis doctoral se realizará en una universidad de ese país.

ABREVIATURAS EMPLEADAS

c. hace referencia al número de compás en los análisis de las obras: Ej. *Rítmica V*, maracas, c. 2.

cc. hace referencia al número de compases en los análisis de las obras. Ej. *Rítmica VI*, maracas, cc. 1-11.

CAMG: *Cuban-American Music Group* (Grupo Musical Cubano-Americano)

FC: *Fleisher Collection* (colección de música Edwin A. Fleisher)

FLP: *Free Library of Philadelphia* (Biblioteca Pública de Filadelfia)

ICG: *International Composer's Guild*

ICSM: *International Society for Contemporary Music*

LC: *League of Composers*

LEAR: Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios

MoMA: *Museum of Modern Art* (Museo de Arte Moderno), Nueva York

MNM: Museo Nacional de la Música, La Habana

NYPL: *New York Public Library* (Biblioteca Pública de Nueva York)

OCH: Orquesta de Cámara de La Habana

OFH: Orquesta Filarmónica de La Habana

OSH: Orquesta Sinfónica de La Habana

OSM: Orquesta Sinfónica de México

PAAC: *Pan American Association of Composers* (Asociación Panamericana de Compositores)

PAS: *Percussive Arts Society*

PASIC: *Percussive Arts Society International Convention*

SCH: Sociedad de Conciertos de La Habana

SCRH: Sociedad Coral de La Habana

SMCH: Sociedad de Música Contemporánea de La Habana

SOCH: Sociedad de la Orquesta de Cámara de La Habana

SPAM: Sociedad Pro-Arte Musical

LISTA DE FIGURAS

- Fig 1. Programa del segundo concierto realizado por Nicolas Slonimsky en La Habana, el 30 de abril de 1933.
- Fig. 2. Carta de Nicolas Slonimsky a Edgar Varèse, 30 de abril de 1933.
- Fig. 3. Carta de José Ardévol a Henry Cowell, 11 de mayo de 1933.
- Fig. 4. Carta de Henry Cowell a José Ardévol, 22 de mayo de 1933.
- Fig. 5. Obras publicadas por Henry Cowell en *New Music Orchestra Series, Collection No. 18*, en 1936.
- Fig. 6. Programa del estreno de las *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán, *Cornish School*, Seattle.
- Fig. 7. Programa del estreno de la *Suite* de José Ardévol, *Mills College*, Oakland, 18 de julio de 1940.
- Fig. 8. Carta de John Cage a José Ardévol, 26 de octubre de 1942.
- Fig. 9. Cartel del concierto en el Museo de Arte Moderno, Nueva York, 7 de febrero de 1943.
- Fig. 10. *Rítmica V*, cc. 65-67, motivo rítmico de los bongós.
- Fig. 11. *Rítmica V*, cc. 87-96. Unísono de bongó, timbales cubanos, timbales de orquesta, bombo y marímbula.
- Fig. 12. Patrón rítmico de la clave de son cubano 3 + 2.
- Fig. 13. Motivos rítmicos utilizados en la *Rítmica V*.
- Fig. 14. División de la clave de son cubano en dos compases.
- Fig. 15. *Rítmica V*, cc. 1-11.
- Fig. 16. *Rítmica V*, cc. 14-19.
- Fig. 17. *Rítmica V*, cc. 17-24, marímbula.
- Fig. 18. *Rítmica V*, Motivo (B), patrón rítmico empleado entre los cc. 7-9.
- Fig. 19. *Rítmica V*, cc. 25-28, bongós, timbales cubanos, timbales de orquesta y bombo.
- Fig. 20. *Rítmica V*, cc. 35-47, claves 1 a 4.
- Fig. 21. *Rítmica V*, cc. 71-86, bongós y timbales cubanos.
- Fig. 22. *Rítmica V*, cc. 70-89.
- Fig. 23. Patrones rítmicos característicos del género guajira.
- Fig. 24. *Rítmica V*, cc. 95-99, clave 1.
- Fig. 25. *Rítmica V*, cc. 95-99, patrón rítmico-melódico de la marímbula.
- Fig. 26. *Rítmica V*, cc. 100-109.
- Fig. 27. *Rítmica VI*, cc.1-8.
- Fig. 28. *Rítmica VI*, cc. 9-17, marímbula.
- Fig. 29. El patrón rítmico de la marímbula haciendo coincidir la acentuación con el principio del compás.
- Fig. 30. *Rítmica VI*, cc. 28-42.
- Fig. 31. *Rítmica VI*, cc. 41-55, bongós y timbales cubanos.
- Fig. 32. *Rítmica VI*, cc. 70-76, timbales de orquesta y bombo.
- Fig. 33. *Rítmica VI*, cc. 77 al final.
- Fig. 34. *Rítmica VI*, cc. 31-35, bongós y timbales cubanos.
- Fig. 35. Escritura del *glissandi* en el parche grave de los bongós.
- Fig. 36A. *Rítmica V*, cc. 17-20, maracas.
- Fig. 36B. *Ionisation*, Edgar Varèse, cc. 27-30, maracas.
- Fig. 36C. *Pli Selon Pli*, Pierre Boulez, cc. 104-108, maracas.
- Fig. 37. Indicaciones de la grafía utilizada por Roldán en las *Rítmicas V y VI*.
- Fig. 38A. *Rítmica VI*, cc. 41-45, bongós y timbales cubanos.
- Fig. 38B. *Third Construction* (1941), John Cage. Letra D de ensayo, cc. 17-20.

- Fig. 38C. *Rítmica VI*, cc. 80-84, bongós, timbales cubanos, timbales de orquesta, bombo, marímbula.
- Fig. 38D. *Third Construction*, John Cage. Letra S de ensayo, cc. 9-12.
- Fig. 39. Obras para de percusión que envió John Cage a la *Fleisher Collection* el 12 de marzo de 1940.
- Fig. 40. Carta de José Ardévol a Mr. S. A. Kaye, 30 de mayo de 1947.
- Fig. 41. Carta de José Ardévol a la *Fleisher Collection*, 4 de diciembre de 1951.
- Fig. 42. Página final del manuscrito de *Estudio en forma de Preludio y Fuga*.
- Fig. 43. Portada del manuscrito de *Estudio*.
- Fig. 44. Motivos rítmicos utilizados en el primer movimiento de *Estudio*.
- Fig. 45. *Estudio*, primer movimiento, cc. 2 y 5, claves, güiros, timbales y bombos.
- Fig. 46. *Estudio*, primer movimiento, cc. 11-12, timbal grande y bombos. Motivo 1 del canon (MC1).
- Fig. 47. *Estudio*, primer movimiento, c. 14, timbal grande y bombos. Motivo 2 del canon (MC2).
- Fig. 48. *Estudio*, primer movimiento, cc. 19- 23.
- Fig. 49. *Estudio*, primer movimiento, c. 22, claves, güiros, triángulo y yunque I. Motivo 3 del canon (MC3).
- Fig. 50. *Estudio*, primer movimiento, c. 25, tambor militar. Motivo 4 del canon (MC4).
- Fig. 51. Extracto de los últimos siete compases del primer movimiento de *Estudio*.
- Fig. 52. *Estudio*, segundo movimiento: a) Sujeto, cc. 1-6, redoblante I; b) Contrasujeto (CM1), cc. 7-12, redoblante I y II.
- Fig. 53. *Estudio*, segundo movimiento, cc. 15-20.
- Fig. 54. *Estudio*, segundo movimiento, cc. 32-33, platillo y yunques.
- Fig. 55. *Estudio*, segundo movimiento: a) Motivo 2 del canon (MC2) cc. 57-58, triángulo; b) Motivo 3 del canon (MC3) cc. 61-62, claves, güiro I y triángulo.
- Fig. 56. *Estudio*, segundo movimiento, cc. 71-75.
- Fig. 57. *Estudio*, segundo movimiento cc. 76-87. Sujeto por aumentación (SA), gong, timbal grande, bombos y piano II.
- Fig. 58. *Estudio*, segundo movimiento cc. 106-111. Sujeto en retrógrado (SR), tambor militar.
- Fig. 59. *Estudio*, primer movimiento, cc. 19-23, claves y bongós.
- Fig. 60. *Estudio*, primer movimiento, c. 5, claves. Ejemplo de motivos de valores acelerados.
- Fig. 61. *Estudio*, segundo movimiento: a) Sujeto; b) Sujeto por aumentación; c) Sujeto en retrógrado.
- Fig. 62. Contramotivos utilizados en el segundo movimiento de *Estudio*.
- Fig. 63. *Estudio*, primer movimiento, cc. 19-23, claves y güiros.
- Fig. 64. *Estudio*, segundo movimiento, cc. 133-135, palmadas I, II y III. Voz superior en 6/8 e inferior en 2/4.
- Fig. 65. *Suite*, primer movimiento: a) cc. 2-4; b) cc. 7-9.
- Fig. 66. *Suite*, primer movimiento, cc. 12-13, palmadas I, claves I y triángulo. Motivo 1 del canon (MC1).
- Fig. 67. *Suite*, primer movimiento: a) Motivo 2 del canon (MC2), c. 33, piano; b) Motivo 3 del canon (MC3), c. 35, piano.
- Fig. 68. *Suite*, primer movimiento, intercambio temático de voces: a) c. 32; b) c. 40.
- Fig. 69. *Suite*, segundo movimiento, a) cc. 5-10, primer ostinato rítmico de las cuatro palmadas juntas; b) cc. 11-16, segundo ostinato.
- Fig. 70. *Suite*, tercer movimiento, a) Sujeto, cc. 1-6, clave I y güiro I; b) Contrasujeto (CM1), cc 7-12, clave I y güiro I.
- Fig. 71. *Suite*, tercer movimiento, cc. 23-28.
- Fig. 72. *Suite*, tercer movimiento, cc. 37-38, triángulo. Motivo 1 del canon (MC1).
- Fig. 73. *Suite*, tercer movimiento, cc. 41-42, platillo. Motivo 2 del canon (MC2).

- Fig. 74. *Suite*, tercer movimiento, cc. 45-46, campana baja. Motivo 3 del canon (MC3).
- Fig. 75. *Suite*, tercer movimiento, cc. 65-70, clave I y triángulo. Sujeto en Retrógrado (SR).
- Fig. 76. *Suite*, tercer movimiento, c. 72, timbal. Motivo 4 del canon (MC4).
- Fig. 77. *Suite*, tercer movimiento, cc. 75-86, piano y bombo. Sujeto por aumentación (SA).
- Fig. 78. *Suite*, primer movimiento, cc. 16-19.
- Fig. 79. *Suite*, tercer movimiento: a) Sujeto; b) Sujeto por aumentación; c) Sujeto en retrógado.
- Fig. 80. Contramotivos utilizados en el tercer movimiento de *Suite*.
- Fig. 81. Carta de John Cage a José Ardévol, 13 de enero de 1943.
- Fig. 82. Manuscrito de la portada de *Preludio a 11*.
- Fig. 83. *Preludio a 11* c. 19-30.
- Fig. 84. *Preludio a 11*, patrones rítmicos individuales de cada instrumento.
- Fig. 85. *Preludio a 11*, manuscrito de la parte del yunque, cc. 1-18.
- Fig. 86. *Preludio a 11*, patrón del platillo corregido.
- Fig. 87. *Preludio a 11*, cc. 7-9, clave y güiro.
- Fig. 88. *Preludio a 11*, escritura actual del patrón del yunque.
- Fig. 89. *Toccata*, primer movimiento, cc. 136-148.
- Fig. 90. *Toccata*, primer movimiento, cc. 170-219.
- Fig. 91. Motivos rítmicos utilizados en el primer movimiento de *Toccata*.
- Fig. 92. *Toccata*, segundo movimiento, cc. 1-6.
- Fig. 93. *Toccata*, segundo movimiento, cc. 19-21. Tema B o parte fugada.
- Fig. 94. Similitud melódica de motivos entre el primer y el tercer movimientos.
- Fig. 95. *Toccata*, tercer movimiento, cc. 54-67.
- Fig. 96. *Toccata*, tercer movimiento, cc. 76-79.
- Fig. 97. *Toccata*, tercer movimiento, cc. 103-105.
- Fig. 98. *Toccata*, primer movimiento, ejemplos de hemiolas.
- Fig. 99. *Toccata*, tercer movimiento, ejemplos de hemiolas.
- Fig. 100. *Toccata*, primer movimiento, cc. 124-129. Ejemplo de imitación de sonidos de afinación definida por sonidos indeterminados.
- Fig. 101. *Toccata*, tercer movimiento, cc. 103-111.
- Fig. 102. *Toccata*, segundo movimiento, glockenspiel, cc. 1-9.

LISTA DE TABLAS

- Tabla 1. Obras para percusión de William Russell.
- Tabla 2. Obras para percusión de Johanna M. Beyer.
- Tabla 3. Obras para percusión de John Cage hasta 1943.
- Tabla 4. Obras para percusión interpretadas por John Cage entre 1938 y 1943.
- Tabla 5. Obras para percusión de Lou Harrison hasta 1943.
- Tabla 6. Estructura general de la *Rítmica V*.
- Tabla 7. Interpretaciones realizadas por John Cage de las *Rítmicas V* y *VI*, la *Suite* y el *Preludio a 11* entre 1939 y 1943.
- Tabla 8. Estructura general del primer movimiento de *Estudio*.
- Tabla 9. *Estudio*, primer movimiento, cc. 15-24. Tabla de agrupación por voces.
- Tabla 10. *Estudio*, primer movimiento, cc. 14-24. Entradas de las diferentes voces.
- Tabla 11. Estructura general del segundo movimiento de *Estudio*.
- Tabla 12. Esquema de las diferentes entradas del sujeto en el segundo movimiento de *Estudio*.
- Tabla 13. Agrupación por voces o grupos instrumentales en el segundo movimiento de *Estudio*.

- Tabla 14. Organización de la instrumentación en la partitura de *Estudio*.
- Tabla 15. Organización instrumental en *Estudio*.
- Tabla 16. *Estudio*, disposición de instrumentos en el primer movimiento.
- Tabla 17. *Estudio*, disposición de instrumentos por voces, según las entradas del sujeto en el segundo movimiento.
- Tabla 18. Diferencias entre el *Estudio* y la *Suite*.
- Tabla 19. Estructura general del primer movimiento de *Suite*.
- Tabla 20. Esquema de las partes del primer movimiento de *Suite*.
- Tabla 21. Estructura general del segundo movimiento de *Suite*.
- Tabla 22. Esquema general del tercer movimiento de *Suite*.
- Tabla 23. Esquema de las partes del tercer movimiento de *Suite*.
- Tabla 24. Agrupación por voces o grupos instrumentales en la exposición del tercer movimiento de *Suite*.
- Tabla 25. *Suite*, tercer movimiento. Agrupación por voces o grupos instrumentales, según las entradas del sujeto que realizan.
- Tabla 26. Combinaciones tímbricas utilizadas en el primer movimiento de la *Suite*.
- Tabla 27. Organización de instrumentos en *Suite*.
- Tabla 28. Estructura general de *Preludio a 11*.
- Tabla 29. *Preludio a 11*. Distribución de los membranófonos en la obra.
- Tabla 30. Organización de instrumentos en el *Preludio a 11*.
- Tabla 31. Número de ejecuciones de compositores latinoamericanos realizadas en los conciertos de la PAAC entre 1928 y 1934.
- Tabla 32. Estructura general de la *Toccata para instrumentos de percusión*.

LISTA DE DIAGRAMAS

- Diagrama 1. *Estudio*, segundo movimiento, cc. 1-27. Diagrama de la exposición.
- Diagrama 2. *Estudio*, segundo movimiento cc. 123-135. Diagrama del *stretto*.
- Diagrama 3. *Estudio*, diagrama del segundo movimiento.
- Diagrama 4. *Suite*, tercer movimiento, cc. 1-36. Diagrama de la exposición.
- Diagrama 5. *Suite*, tercer movimiento, cc. 75-88. Diagrama del *Stretto*.
- Diagrama 6. *Suite*, diagrama del tercer movimiento.
- Diagrama 7. *Preludio a 11*, cc. 1-63, diagrama de la parte A.
- Diagrama 8. *Preludio a 11*, cc. 65-76, diagrama de la Coda.

RESUMEN

El nacimiento de la música para percusión en Latinoamérica, estuvo marcado desde sus orígenes por su interacción con la vanguardia y la música experimental norteamericana. Este repertorio que, a priori, se muestra como multicultural, fue cultivado lejos de su lugar de procedencia, y navegó con bandera blanca entre estéticas musicales diversas, desarrolladas a partir de 1920 por Edgar Varèse, Henry Cowell, y posteriormente por John Cage y Lou Harrison, máximos exponentes de la música experimental, a finales de la década de 1930. La trayectoria de dichos compositores presenta influencias polifacéticas de múltiples procedencias, desde los experimentos futuristas, hasta la integración del ruido como sonido, la composición musical destinada a servir como acompañamiento de la danza moderna, y el empleo de elementos de carácter indigenista y afrocubanista.

El objetivo principal de esta tesis consiste en estudiar el desarrollo del ensemble de percusión desde su origen en 1930 hasta 1943 en Cuba y México en particular. Se examinan la relación estética e ideológica sobre la cual se asentó este formato en el campo de la creación de la música académica en el contexto panamericano durante dicho periodo; así como el carácter del vínculo establecido entre los músicos de la vanguardia mexicano-cubana con la plataforma musical estadounidense. Ello permite, en la medida de lo posible, reflexionar sobre los procesos tanto conscientes como inconscientes que definieron las características estéticas de dicho contexto. El marco cronológico se centra, en consecuencia, en los distintos elementos identitarios que sirvieron para demarcar las historias de estas composiciones, y su estrecha vinculación con las prácticas y discursos musicales de carácter nacionalista desarrollados en dichos países, así como los impulsados por los exponentes de la vanguardia y la música experimental norteamericana.

El interés de la investigación se dirige, por tanto, hacia el análisis musical de las cinco primeras obras creadas por compositores latinoamericanos para este género, en el período considerado como de etapa formativa, que propició su asentamiento y evolución. Se trazarán las conexiones estilísticas y estéticas entre algunas de las obras, para mostrar que los elementos utilizados como base de la creación, influenciaron directamente la producción musical posterior. Además, se hará una valoración de la recepción de estas obras, que sufrieron las críticas más diversas, y se pondrán de manifiesto las interacciones ocurridas entre sus creadores, así como las contradicciones que planteaba el proyecto musical panamericano.

La metodología incluye, además del análisis musical en profundidad de las partituras, una extensa revisión epistolar, así como la recopilación de información de carácter histórico y biográfico, escritos musicales, ensayos, críticas, reseñas, artículos de prensa, programas de mano, grabaciones sonoras; y la consulta de una amplia gama de tesis doctorales inéditas y estudios relacionados con la percusión en el ámbito anglosajón. Para ello ha sido necesaria la exploración en bibliotecas, centros y fondos documentales localizados en diversas universidades norteamericanas y otras instituciones, así como de numerosas publicaciones periódicas, lo cual ha permitido actualizar e incrementar la información.

Los resultados obtenidos pretenden redimensionar la figura de Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez como pioneros del género. Igualmente se hace una valoración del impacto e influencia de sus composiciones, se intenta la aclaración de errores e incongruencias persistentes en la historiografía, y se realizan reflexiones en torno a las obras y sus autores, con la intención de propiciar el rescate y la difusión de este patrimonio.

Todo lo anterior contribuye a definir el planteamiento de conclusiones. Entre las mismas, destaca principalmente el conocer cuáles fueron las aportaciones del repertorio de percusión al pensamiento musical del siglo XX. La retroalimentación ocurrida entre los compositores de la vanguardia latinoamericana y estadounidense, permite establecer cuatro fuentes o escuelas que dan origen al desarrollo del género. El análisis de dicho repertorio revela una síntesis de tendencias estéticas usualmente tratadas por separado en la musicología, y muestra una integración sonora e instrumental sin precedentes. Igualmente revela el alcance de la expansión en el ámbito internacional de instrumentos y ritmos latinoamericanos, hoy en día de uso común en la música académica. Dicha expansión, sumada a los descubrimientos tecnológicos, permite establecer que la percusión ha sido precursora de la creación de nuevos medios sonoros e instrumentos electrónicos. Asimismo, como resultado de la investigación, se encuentra que entre las contribuciones más significativas del repertorio de percusión a la composición musical, está el extenso número de nuevas formas y estructuras musicales surgidas entre 1930 y 1943, en obras concebidas para este formato.

ABSTRACT

The birth of percussion music in Latin America was branded since the beginning by its interaction with the avant-garde and American experimental music. This repertory shown *a priori* as multicultural, was cultivated far from its place of origin, and sailed with white flag between different musical aesthetics, developed since the 1920's decade by Edgar Varèse, Henry Cowell, and subsequently by John Cage and Lou Harrison, exponents of experimental music in the late 1930's. The trajectory of these composers has multifaceted influences from numerous sources; from the futuristic experiments, to the integration of noise as musical sound, compositions intended to serve as accompaniment to modern dance, and the use of elements of indigenous and afro-cubanism character.

The main objective of this thesis is to study the development of the percussion ensemble since its origins in 1930 to 1943 in Cuba and Mexico, in particular. It examines the aesthetic and ideological relationship upon which this format was based in the field of creation of classical music in the Pan American context during this period, and the nature of the link between the musicians of the Mexican-Cuban vanguard with the American musical platform. This allows, as far as possible, to reflect on both conscious and unconscious processes that defined the aesthetic characteristics of that context. The chronological framework focuses consequently on the various identity elements that served to draw the trajectory of these compositions, and their close links with the practices and discourses of nationalistic music developed in these countries, as well as those promoted by the exponents of the American avant-garde and experimental music.

The research interest is therefore focused towards the musical analysis of the first five works created by Latin American composers in this genre, in the period considered as formative, which led to its settlement and evolution. Stylistic and aesthetic connections between some of the works are drawn in order to show that the elements used as the basis for the creation directly influenced the later music production. In addition, there will be an assessment of the reception of these compositions, which suffered the most diverse critics, as well as to highlight the interactions occurred between the creators and the contradictions posed by the Pan American musical project.

The methodology includes a close analysis of the music scores, an extensive correspondence review, gathering historical and biographical information, musical writings and essays, critics, articles, reviews, concert programs, recordings, as well as consulting a wide range of unpublished doctoral theses and studies related to percussion in the Anglo-Saxon sphere. The exploration in

libraries, archives and documentary centers and sources located in various American universities and other institutions has been necessary, added to numerous periodicals, which has allowed to update and increase the information.

The results are intended to remodel the figures of Amadeo Roldán, José Ardévol and Carlos Chávez as pioneers of the genre, and make an evaluation of the impact and influence of their compositions, clarification of errors and persistent inconsistencies in historiography. As well as, to provide some reflections about their works with the intention to promote the rescue and dissemination of their heritage.

All of the above contributed to approach to different conclusions. One of the most important is the percussion repertoire contributions to the musical art of the twentieth century. The feedback between the composers of Latin and North American avant-garde allowed to establish four different schools or sources converging in the birth of the genre. The analysis of this repertoire reveals a synthesis of aesthetic trends usually treated separately in musicology, and shows an unprecedented sound and instrumental integration. Likewise, the research shows the extent of the expansion to the international sphere of Latin American rhythms and instruments, commonly used today in the academic music. That expansion, in addition to technological advancements, turned percussion music into the precursor of the creation of new sound media and instruments. Furthermore, the research finds that among the most significant contributions of this repertoire to musical composition, is the vast number of new musical forms and structures emerged between 1930 and 1943, in works conceived for this format.

CURRICULUM VITAE

Lester Rodríguez Gómez

Nacido en La Habana, Cuba, inició sus estudios en la escuela de música Adolfo Guzmán, y posteriormente en el Conservatorio Amadeo Roldán. Completó sus estudios superiores en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Realizó estudios de Master en el Koninklijk Conservatorium (Conservatorio Real) de La Haya, Holanda. Desde el 2006 reside en España y realiza estudios de Doctorado en Musicología en la Universidad Complutense de Madrid.

Ha impartido varios cursos y talleres de percusión contemporánea, latina y africana en España, Holanda, Serbia, Croacia y México. En éste último país, se ha presentado en las salas de concierto más importantes con diversas orquestas y ensembles de camerísticos. Desde 2006 hasta la fecha, colabora como percusionista con Plural Ensemble, prestigioso grupo de música de cámara contemporánea residente en Madrid, que ha sido dirigido por Fabián Panisello, Peter Eötvös, Matthias Pintscher, Jean Deroyer, Johannes Kalitzke, entre otros, y sus presentaciones han incluido el Auditorio Nacional de España en Madrid, la Fundación BBVA en Bilbao y el Festival Gaida en Vilnius, Lituania. Asimismo, ha colaborado con Champ d'Action, Insomnio, Anumadutchi, Amsterdam Percussion Group, el Grupo de Percusión de La Haya, ASKO Ensemble, Soil, Kimbala, Jerez Medieval, Camerata de las Américas y Tambuco, entre otros. Ha participado en numerosos festivales, incluyendo Bienale di Venezia, Steve Reich Festival, Festival Internacional Cervantino y Caribe Internacional. Es miembro de Ear Massage Percussion Quartet con el que se ha presentado en Holanda, Alemania, Luxemburgo, Taiwán, Hong Kong, Estados Unidos, Serbia, México y España. Fue integrante de Odaiko Percussion Group de 2006 a 2011, con el que realizó innumerables giras y conciertos. Sus numerosas grabaciones abarcan desde música antigua hasta contemporánea, incluyendo jazz y música folklórica y popular latinoamericana.

INTRODUCCIÓN

No hace mucho tiempo atrás, la noción de hacer música de concierto únicamente con instrumentos de percusión, hubiese parecido ridícula. Incluso hoy en día, al público inexperto le puede parecer absurdo: -“¿Música sin melodía? ¿Sin armonía? ¿A eso se le puede llamar música?”, preguntaba hace poco un conocido. En el prefacio de su libro, Steven Schick menciona:

Imaginen a un solista saliendo al escenario. Sin embargo, en lugar de afinar un Stradivarius o sentarse a tocar un Steinway, el percusionista toma un arco y se sitúa en medio de un montón de objetos de basura, en su mayoría comprados (o encontrados) en un desguace de coches, ferreterías o tiendas de suplementos de cocina, jardinerías, y (unas pocas) tiendas de percusión especializadas. ¿Un solista clásico tocando con tambores de freno de coches, cuencos de cocina, gongs, platillos, xilófonos y macetas? ¿De verdad? ¿Existe música para eso? En efecto, existe un gran repertorio para percusión solista, es una parte vital del amplio mundo de la percusión.¹

Aunque este autor se refiere concretamente a literatura de percusión solista, este amplio mundo percusivo que menciona Schick, abarca los instrumentos de civilizaciones ancestrales, las tradiciones musicales de culturas como India, China, Japón o el gamelán de Indonesia; los tambores de Senegal o Guinea así como las escuelas de samba de Brasil o los toques de santería de Cuba; las maravillosas partes para percusión en las obras de Beethoven, Mahler, Debussy o Stravinsky; los grandes bateristas de jazz, la percusión en las diversas músicas populares actuales; las improvisaciones de Tito Puente, “Changuito” o Giovanni Hidalgo; la utilización de sonidos manipulados electrónicamente así como las prácticas musicales basadas en nuevas tecnologías.

La música de concierto escrita para instrumentos de percusión es reciente. Muchas de las obras maestras de este género aun no han cumplido cien años, y tal como apunta Paul Griffiths, “los percusionistas son visitantes recién llegados a la escena occidental.”² Sin embargo, es un mundo muy antiguo. Miles de generaciones atrás, nuestros ancestros tocaron tambores entre ellos, a sus dioses, cuando nuestra especie aún era joven. Los instrumentos de percusión, son posiblemente los más antiguos de todos los instrumentos existentes. Su aparición y desarrollo “está estrechamente relacionado con la historia misma de la humanidad y muchos defienden con razón que han ejercido una tremenda influencia sobre la raza humana.”³ Numerosos miembros de este grupo contribuyen al ritmo, al color y al poder dinámico de las combinaciones instrumentales de que forman parte. Pero

¹ Schick, Steven: *The Percussionist's Art, same bed, different dreams*, Nueva York, University of Rochester Press, 2006, prefacio, p. xv.

² Griffiths, Paul: Prólogo a Schick, Steven: *op. cit.*, p. xiii.

³ Blades, James: *Percussion Instruments and Their History*, Londres, Faber and Faber Ltd., Segunda Edición, 1974, p. 22.

aún cuando el uso de la percusión es universal, parecería no obstante que su evolución europea se debiera en gran parte a la influencia de Asia, de África y posteriormente de América, continentes en los cuales su variedad y popularidad han sido siempre enormes.

En efecto, hay tres períodos definidos que señalan la introducción de nuevos elementos de percusión en la música europea. El primero se extiende desde 1100 hasta 1300, etapa en la cual las Cruzadas fueron aparentemente las responsables de la importación a Europa de los timbales -por mucho, los más importantes miembros de la familia-. El segundo comienza a partir del siglo XVIII, cuando la moda de la música turca en los ejércitos europeos añadió gran cantidad de instrumentos más ruidosos a la banda militar, como nuevos recursos orquestales. Por último, el de las Guerras Mundiales, entre 1914 y 1918 y entre 1939 y 1945, cuando al debilitarse los convencionalismos sociales, se difundieron por todo el mundo ciertos ritmos latinoamericanos y afronorteamericanos, adaptados al acompañamiento de las danzas de la época, hábilmente comercializados y elaborados artísticamente.

El proceso evolutivo del pensamiento musical que se inició a principios del pasado siglo en el continente americano, se caracterizó por la búsqueda de nuevos lenguajes y sonoridades, en la cual se integraron nuevos instrumentos a la orquesta sinfónica y la música de cámara. Sin embargo, cuando se analiza detenidamente esta integración, se puede afirmar con toda certeza que en su inmensa y aplastante mayoría fueron instrumentos de percusión, “tambores, güiros, maracas y claves, subieron al escenario para ensamblarse con violines y clarinetes: fusión y síntesis de elementos raigales en la búsqueda de un producto transculturado, inevitablemente nacional.”⁴ Compositores pioneros de la modernidad y el vanguardismo como Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940), precursores del movimiento afrocubanista, no incorporaron a la orquesta sinfónica el laúd, el tres, la guitarra, la trompeta china y otros instrumentos melódicos de extracción popular, sino sólo percusión. Con excepción de la ocarina y alguna flauta indígena empleada en contadas ocasiones, Carlos Chávez (1899-1978) no introduce en sus obras indigenistas más que membranófonos e idiófonos autóctonos mexicanos. Heitor Villa-Lobos (1887-1959) por su parte, nuevamente combina instrumentos de percusión de origen afro-brasileño con aquellos convencionales de tradición europea. De Cuba se sumaron cencerros, maracas, claves, güiros, quijadas, bongós, congas, pailas, cajas chinas, shekerés, marímbulas; de México se incorporaron teponaztlis, huéhuetls, tenabaris, tambores indios, tambores yaquis, pezuñas de venado, jícaras de agua, sartales de capullos de mariposas, matracas, toda clase de sonajas y raspadores; y de Brasil, *chocalhos* (cascabeles), cocos, pandeiros, tamborims, agogós, repiniques, atabaques, surdos, *pratos*

⁴ Gómez García, Zoila y Eli Rodríguez, Victoria: *Música latinoamericana y caribeña*, La Habana, Pueblo y Educación, 1995, pp. 360-361.

de louca (platos de comer), *reco-recos* (güiros de metal), *cuicas* o *puitas* (tambores de fricción), y todo tipo de membranófonos e idiófonos autóctonos, que encontraron un lugar definitivo en la música culta. De igual forma, compositores como Edgar Varèse y Henry Cowell en Estados Unidos, mostraron gran interés en las sonoridades de instrumentos no occidentales: gongs, tam-tams, cuencos tibetanos, woodblocks y tambores japoneses, entre otros, que fueron incluidos con éxito en sus obras sinfónicas y de cámara.

Desde los inicios del siglo XX, ninguna sección de la orquesta sinfónica ha visto mayores cambios, incorporaciones e innovaciones, que la sección de percusión. Este grupo instrumental logró instalarse en buena medida en música académica, convirtiéndose en parte integral del aparato de la música tanto descriptiva como pura, con lo que siguió una evolución que se fue adaptando más y más a propósitos completamente artísticos. “Esta riqueza musical que comienza a desarrollarse a principios del siglo XX será la base sobre la que se asiente el gran desarrollo musical de la segunda mitad del siglo, verdadero crisol de civilizaciones, folclore indígena, aires africanos y cultura musical europea.”⁵

La presente investigación pretende precisar varios temas importantes. Por un lado, que el empleo y la integración de instrumentos de percusión autóctonos y folclóricos en la música culta, constituyó uno de los elementos más relevantes en la definición de la música nueva de la primera mitad del siglo XX en el continente americano. Estos instrumentos poseen un significado simbólico dentro de un contexto histórico-social particular y cumplen una función muy definida en las diversas civilizaciones y estratos sociales en que eran -y continúan siendo- utilizados. Sin embargo, se integraron a la orquesta sinfónica incorporando con ellos no sólo su sonoridad, sino gran parte del simbolismo antes mencionado, jugando un papel fundamental en la construcción y reafirmación identitaria, en los diversos discursos y prácticas musicales de carácter nacionalista que afloraron paralelamente en países como México y Cuba a partir de 1920.

Por otra parte, pretendo demostrar que dentro del periodo comprendido entre 1900 y 1943, tuvo lugar un complejo proceso de evolución musical que giró en torno a los instrumentos de percusión, en el cual se establecieron diversos contactos en una línea de transmisión entre Norte y Centro América, que fluyó hacia ambos lados de la misma. Este proceso trajo como consecuencia no sólo la búsqueda del “exotismo”, sino toda una revolución sonora, rítmica y estructural, que marcó profundamente la trayectoria del pensamiento musical posterior. Uno de los resultados más destacados de esta evolución, es sin duda el origen del ensemble de percusión, el estandarte de la música nueva en el cual convergen los más diversos *ismos*. En la literatura para éste género, “se

⁵ Beltrando-Patier, Marie-Claire: *Historia de la música. La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1996, p. 791.

pueden encontrar cualidades antiguas y modernas, cuantificables y místicas, cosmopolitas y parroquiales, programáticas y abstractas.”⁶

Al no existir un repertorio anterior ni unas reglas que seguir, surgieron nuevos experimentos con ritmos, timbres, sonoridades, formas, texturas, lenguajes, notaciones, y medios productores de sonido. Las obras pertenecientes a este género en particular, pueden ser entendidas como una eclosión sin precedentes en la creación artística: música escrita para una agrupación compuesta únicamente por instrumentos de percusión, una nueva expresión musical de raíces netamente americanas, que se ratificó como un medio expresivo factible y equiparable a otras formaciones de carácter orquestal o camerístico, convirtiéndose la percusión eventualmente, en *el* instrumento solista de la segunda mitad del siglo XX, un proceso evolutivo al cual contribuyeron en gran medida los compositores vanguardistas latinoamericanos.

Por último, pretendo resaltar otra aportación estrechamente vinculada con la percusión, a menudo relegada a un plano secundario. Me refiero al empleo y desarrollo del ritmo. A lo largo de la evolución de la música occidental, el ritmo ha sido el elemento más deficitario -con excepción del timbre en algunas etapas-, y no ha tenido un amplio desarrollo musical hasta hace relativamente poco tiempo. Estaba basado inicialmente en la palabra y posteriormente fue un esclavo de la estructura melódica y sus períodos regulares, “no extraña así que el aspecto más chocante de las primeras revoluciones del siglo fuera para el espectador no avisado más el ritmo que la propia armonía.”⁷ Compositores como Stravinsky, Bartók, Milhaud, Debussy, Ravel y Shostakovich son los culpables de iniciar el “descubrimiento” rítmico, un hecho sin precedentes que suponía un mundo de nuevas posibilidades y combinaciones no explotadas con anterioridad. Supieron abordar el ritmo con una visión novedosa e innovadora, y lo convirtieron en una herramienta fundamental como parte de su búsqueda de lenguajes y estilos personales. Muchas de sus obras causaron gran impacto en los estrenos -y a veces también escándalos- y de cuya influencia prácticamente ningún compositor posterior ha logrado desprenderse.

Sin embargo en Latinoamérica ocurrió una verdadera liberación rítmica. La rumba, la conga, el bembé, el maracatú, la milonga, el jarabe, el son en sus múltiples variantes -cubano, huasteco, huapango, jarocho, etc.-, y otros muchos géneros que integran componentes que indudablemente parten de aportes africanos y aborígenes, proporcionaron en esencia, toda una serie de elementos rítmicos que “refrescaron” a la música sinfónica, en los cuales los compositores encontraron todo un vivero de modernidad y originalidad: “Habanera, tango argentino, rumba, guaracha, bolero,

⁶ Stallings, Stephanie N.: *Collective Difference: The Pan-American Association of Composers and Pan-American Ideology in Music, 1925-1945*, Tesis doctoral, Florida State University College of Music, 2009, p. 11.

⁷ Marco Aragón, Tomás: *Historia de la música occidental del siglo XX*, Madrid, Editorial Alpuerto S.A., 2003, p. 96.

samba brasileña, fueron invadiendo el mundo con sus ritmos, sus instrumentos típicos, sus ricos arsenales de percusión hoy incorporados por derecho propio a la batería de los conjuntos sinfónicos.”⁸ Esta liberación, no estuvo ceñida a la transcripción literal del folclore y los ritmos populares, sino que se basó en utilizar su esencia para encontrar un acento propio y elementos de estilo personales. A raíz de lo anterior, se desarrolló una estrecha relación entre ritmo y forma en las composiciones, con una clara intención de renovar las formas clásicas empleadas durante mucho tiempo en la tradición occidental. Se tomaron prestados elementos de las músicas africanas e indígenas, en estructuras que permitían grandes libertades al compositor, exentas de restricciones escolásticas.

Justificación, interés y delimitación del tema

En la musicología hispanoamericana de las últimas décadas, se están debatiendo y replanteando aspectos relacionados con las prácticas y discursos en las músicas nacionales de diversas procedencias, la música como reflejo de la identidad nacional, el papel de los agentes creadores de un estado de opinión y crítica musical, así como el de las instituciones vinculadas a la creación y difusión de la nueva música. Por otra parte, al repertorio escrito exclusivamente para ensemble de percusión, apenas se le han dedicado estudios en castellano, con excepción de algunas menciones esporádicas recogidas en guías generales y libros colectivos. Existen pocos trabajos enfocados en la influencia que han ejercido los compositores latinoamericanos en este género, un tema además, que no ha sido abordado desde una perspectiva global. Esta escasez, unido a la revalorización musicológica antes mencionada, justifica la necesidad de una aproximación crítica en nuestro idioma a uno de los mayores protagonistas de la vanguardia musical del siglo XX, de factura netamente americana. La música de percusión se convirtió en un símbolo de la nacionalidad americana, agrupando discursos diversos bajo un mismo sello de apellido panamericano. Este proceso de alianza entre las Américas, será revisado teniendo en cuenta los estudios musicológicos actuales, así como las investigaciones norteamericanas más recientes, poniendo el acento en contradicciones y conflictos a niveles diversos que desvelan estas prácticas y discursos musicales.

La literatura para este formato ya cuenta con ochenta y cinco años a sus espaldas y abarca un extenso catálogo que incluye gran cantidad de obras que en su momento constituyeron un bastión de innovación y creatividad. Ello permite analizar este repertorio y su contexto histórico-social con el acierto que la distancia y el tiempo suele otorgar a la historiografía, frente a aquello que se analiza al calor de los acontecimientos.

⁸ Carpentier, Alejo: “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”, en Gómez García, Zoila: *Musicología en Latinoamérica*, La Habana, Arte y Literatura, 1984, p. 268.

Asimismo, se ha de hacer hincapié en la actualidad del tema. Diversos estudios musicológicos en el ámbito internacional, han abordado la literatura para ensemble de percusión desde diferentes puntos de vista. La historiografía musical norteamericana ha producido una abundante bibliografía, destacando sobre todo, gran cantidad de tesis doctorales -muchas de las cuales permanecen inéditas-, que abordan estudios muy recientes de índole diversa relacionados con la percusión, con perspectivas tanto analíticas como históricas. Los tópicos abarcan el desarrollo del género, o bien trabajos monográficos sobre autores, obras o intérpretes relevantes, otros se enfocan al repertorio para percusión solista, las contribuciones del empleo de la percusión en la música de cámara, las diferencias entre ensemble y orquesta de percusión, el uso de nuevas tecnologías como parte de la *performance* o la composición musical en tiempo real. Paralelamente, también en Estados Unidos, se está llevando a cabo una labor de rescate de mucho repertorio desconocido, quizá de una importancia histórica más que musical, pero igualmente válida y necesaria, como las grabaciones de las obras percusivas de Johanna M. Beyer, William Russell o los *Forgotten Percussion Works*, este último realizado por Ronald Coulter⁹.

La música de percusión se originó en 1930 con el compositor cubano Amadeo Roldán, y tuvo un primer periodo de formación, hasta 1943, impulsado por figuras tan relevantes como Edgar Varèse, Henry Cowell, John Cage y Lou Harrison, que desarrollaron su labor en Estados Unidos, país que ha liderado indiscutiblemente el desarrollo del género. En un primer acercamiento a esta evolución, sorprende el carácter poliédrico de estos autores, muchos de los cuales llevaron a cabo frenéticas carreras como compositores, intérpretes, gestores culturales, docentes, conferenciantes, críticos, editores y fundadores de asociaciones e instituciones culturales. Todos ellos están considerados hoy en día como grandes maestros de la composición que revolucionaron el pensamiento musical del siglo XX. Sin embargo, resulta curioso que compositores latinoamericanos como Amadeo Roldán, José Ardévol (1911-1981) y Carlos Chávez también desempeñaron labores similares en sus respectivos países, y a pesar de haber contribuido con valiosas aportaciones a la literatura para este formato, estas han sido ignoradas en gran medida, aún cuando en su momento, sus obras se situaron al mismo nivel que los anteriores, llegando incluso a compartir escenario en múltiples ocasiones.

La extensa mayoría de los textos consultados relacionados con la percusión, así como los libros de historia de la música universal -que se refieren por supuesto a la música culta occidental, ofrecen una óptica eurocentrista, incapaz de incluir seriamente a América Latina como parte de la

⁹ *Restless, Endless, Tactless. Johanna Beyer and the Birth of American Percussion Music*, Meehan/Perkings Duo & the Baylor Percussion Group, New World Records, 2011; *Made in America. The Complete Works of William Russell*, Essential Music, dirección artística: John Kennedy y Charles Wood, Mode Records, 1993; *Origins: Forgotten Percussion Works*, vol. 1, Percussion Art Ensemble/SIUC Percussion Group, Kreating SounD, 2012.

misma, aún cuando la música culta latinoamericana también se considera occidental. Suelen ofrecer enfoques históricos parcializados y excluyentes -pues también están las músicas de África, Medio Oriente y Asia, con amplias tradiciones percusivas-, y cuando se refieren al Nuevo Continente, se orientan en su totalidad a la música producida por compositores estadounidenses, o compositores europeos que en algún momento de su vida radicaron y compusieron parte de su obra en Estados Unidos. No es mi intención poner en duda la importancia e influencia que ha tenido Norteamérica en la historia de la música universal y mucho menos en el desarrollo del ensemble de percusión desde principios del siglo XX ya que es incuestionable, pero sí destacar el papel que ha desempeñado Latinoamérica, mucho más importante de lo que realmente se estima, para otorgarle el lugar que merece como parte de esta historia.

La carrera que he desempeñado por más de veinte años como percusionista, ha estado basada en su gran mayoría, en la interpretación de repertorio musical contemporáneo, tanto orquestal como de cámara, incluyendo una buena parte de las obras expuestas en este trabajo para ensemble de percusión, así como para percusión solista. El trabajo estrecho y directo que he realizado con jóvenes compositores que se proponen incluir la percusión dentro de sus obras, me ha servido para entender sus lenguajes y estilos propios, así como la vinculación existente entre música y otras manifestaciones artísticas como la danza, el teatro, las artes visuales y la electrónica. La experiencia empírica, tanto en el campo de la interpretación como en el de la docencia musical, así como la impartición de cursos y clases magistrales para estudiantes, y el conocimiento del repertorio al cual me he enfocado en este proyecto de investigación, son en extremo beneficiosos pues pretendo aportar información de primera mano, sentar precedentes en un campo de investigación con muchas aristas por descubrir, para lo cual el conocimiento tanto del repertorio, como de los instrumentos y las técnicas de ejecución es a mi juicio extremadamente necesario. Todas estas razones me motivan a plantear los objetivos de este trabajo.

Por limitaciones de espacio y tiempo, esta investigación excluye mucha música maravillosa para percusión. Trataré este amplio mundo al que hace referencia Schick en su texto, pero a través del marco del ensemble de percusión, centrándome concretamente en el repertorio latinoamericano y su vinculación con las prácticas y los discursos de identidad, modernismo y vanguardia en el contexto musical panamericano.

Los expertos coinciden en que el periodo formativo del ensemble de percusión transcurre del 1930 al 1943. En ese lapso se compusieron más de cincuenta obras para este grupo instrumental¹⁰, de las cuales sólo cinco fueron escritas por tres autores latinoamericanos de dos países, Cuba y

¹⁰ El Anexo I muestra el catálogo de obras compuestas entre 1930 y 1943.

México, justamente las escogidas para enmarcar esta tesis:

- *Rítmicas V y VI* (1930). Amadeo Roldán (Cuba)
- *Estudio en forma de Preludio y Fuga* (1933). José Ardévol (Cuba)
- *Suite para instrumentos de percusión* (1934). José Ardévol
- *Preludio a II* (1942). José Ardévol
- *Toccata para instrumentos de percusión* (1942). Carlos Chávez (México)

Estas obras representan un desarrollo cronológico, desde 1930, fecha de composición de las *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán -primeras piezas del repertorio-, hasta el *Preludio a II* y la *Toccata para instrumentos de percusión* de Carlos Chávez, ambas de 1942. Sin embargo, por su importancia, he decidido aumentar un año más para delimitar esta investigación, es decir hasta 1943, debido a que el 7 de febrero de ese año, John Cage realizó el último concierto de percusión con su ensemble, en el cual estrenó el *Preludio a II* de José Ardévol, un evento que marcó además, el fin del periodo formativo del género. Ello ha permitido incluir las críticas de dicho concierto como parte de la tesis. Con posterioridad a la *Toccata* de Chávez, hubo un impás de dieciocho años, pues la siguiente pieza escrita por un latinoamericano para este género fue la *Cantata para América Mágica* (1960) para soprano dramática y orquesta de percusión, del argentino Alberto Ginastera.

La selección de obras se ha llevado a cabo teniendo en cuenta que representan las primeras composiciones latinoamericanas y a su vez, pioneras del repertorio internacional. Como se verá en el transcurso de este trabajo, tuvieron gran trascendencia dentro de esta primera etapa en la cual se experimentó con prácticamente todos los parámetros musicales posibles, dentro de un formato que permitía amplios criterios y libertades. Cuba y México fueron justamente los dos países donde la corriente nacionalista -en sus vertientes afrocubanista e indigenista- tuvo un peso más acentuado, y se situaron, junto a Estados Unidos, a la vanguardia del arte musical americano en alianza con el panamericanismo promovido por la *Pan American Association of Composers* (PAAC), asociación liderada por Edgar Varèse y Henry Cowell. Esta vinculación, posteriormente la heredó el compositor norteamericano John Cage, al cual se le concede el título de principal promotor de la música para percusión en sus orígenes, a nivel mundial. Estos tres países tuvieron más contacto musical entre ellos durante la segunda mitad del 1920 y hasta mediados del 1940, que el que existió entre otros países o compositores de América Latina, -con excepción de Heitor Villa-Lobos en Brasil-. La situación cambió dramáticamente en las décadas siguientes, cuando el espectro panamericano se ensanchó como resultado del interés geopolítico causado en parte por la segunda

posguerra, así como por el distanciamiento posterior entre los países latinoamericanos y Estados Unidos.

El análisis musical de estas cinco composiciones, así como la recepción de las mismas, se complementa con la aportación de nuevos datos que intentan dar un enfoque más actual al entorno musical panamericano de la década de 1930 y principios de los 40. A su vez, pretendo rebatir algunos argumentos que minimizan las aportaciones de la propuesta afrocubanista de Amadeo Roldán, así como hacer hincapié en las contribuciones musicales de sus *Rítmicas* para percusión. Por otra, deseo enfatizar la importancia de la figura de José Ardévol como autor de tres de las cinco primeras obras percusivas latinoamericanas de este periodo, lo cual lo convierte en el punto central de este trabajo. Se aportan nuevas evidencias que desmienten algunas incoherencias encontradas con relación a sus piezas, y será la primera vez que se realice en español un análisis en profundidad de las mismas, complementando los que ya se han realizado en inglés de *Estudio en forma de Preludio y Fuga*. Pretendo a su vez, dar a conocer su nombre como pionero de la música de este género, algo que ha pasado hasta el momento prácticamente desapercibido en la historiografía hispanoamericana, y rescatar sus composiciones de la oscuridad en que se encuentran actualmente, destacando el hecho de haber hallado el manuscrito del *Preludio a II*, obra considerada como perdida.

Por último, concluiré el trabajo con la figura de Carlos Chávez, cuya carrera como compositor atravesó por distintas etapas. Su *Toccata para instrumentos de percusión* marca un punto de inflexión en la misma, donde abandona la estética indigenista para apostar, al igual que Ardévol, por un arte más universal pero sin desprenderse de sus raíces. Asimismo, representa el nacimiento de la música de percusión en México, país que en la actualidad, cuenta con una abundante producción y actividad percusiva, situándose sin lugar a dudas en el liderato del género en Latinoamérica. Como se verá en el apartado dedicado a ello, Chávez engloba en cierta medida a los dos compositores anteriores.

Estado de la cuestión

Existe muy poca bibliografía específica sobre el tema propuesto en el marco de esta tesis. Son pocos los autores que han abordado la percusión desde una visión más universal, y desde luego muchos menos los que han mencionado la importancia que ha ejercido a lo largo del siglo XX latinoamericano dentro de la música culta. Las investigaciones precedentes sobre este campo mencionan el aspecto musical, sin profundizar o contextualizar las obras, sin valorar el impacto que ha tenido la percusión en el proceso evolutivo de la creación contemporánea, sin enfatizar su importancia y trascendencia posterior.

Se encuentran algunos textos dedicados a la catalogación de esta familia instrumental, así como estudios sobre instrumentos de percusión folclóricos y étnicos, ensayos sobre técnicas compositivas, monografías dedicadas específicamente a autores, obras o en algunos casos también intérpretes. No obstante, la documentación en español es escasa, la gran mayoría de estos volúmenes se han redactado en inglés y en menor medida, francés o alemán. Las investigaciones sobre instrumentos folclóricos, se reducen en gran medida a descripciones físicas de los mismos, o bien estudios de carácter histórico o etnomusicológico, relacionados con el papel específico de dicho instrumental dentro de ceremonias religiosas o paganas, o bien como parte integral de bailes y cantos de civilizaciones ancestrales. Cuba, México y Brasil son los tres países que presentan más bibliografía en nuestra lengua, pero a su vez, las investigaciones se enfocan a la clasificación y catalogación de obras, la organología, el estudio de músicas folclóricas y populares, o bien descubrimientos arqueológicos. Esta falta de material precedente es un terreno donde cada paso adelante está situado sobre arenas movedizas.

La discusión del uso pionero de los instrumentos de percusión en las obras orquestales y de cámara se ha centrado en la creación de compositores europeos y norteamericanos. Dentro de la escasa bibliografía sobre la percusión de concierto, *Los instrumentos de percusión y su historia* de James Blades, destaca como el principal referente. Ofrece una sólida descripción histórica y cronológica de los instrumentos de percusión de todo el mundo así como de sus diversas funciones dentro de la tradición y el simbolismo. Su texto sirve de gran ayuda como análisis del desarrollo de la percusión dentro de la orquesta sinfónica. Aunque abarca también los heredados de los aztecas, los mayas, los incas y otros habitantes del nuevo continente que califica como “primitivos”, sólo otorga a “Las Américas” dos apéndices de escasas páginas. En ellas se refiere a la sección rítmica de la orquesta de baile latinoamericana y describe los instrumentos utilizados por dicho formato instrumental: maracas, claves, güiro, bongós y timbales cubanos, cencerros, congas y quijada, entre otros: “La orquesta precolombina comprendía, además de instrumentos de viento y del arco musical, el teponaztli, el huehuetl [sic], rascadores y sonajeros.”¹¹ En una referencia al pie de página, menciona que Carlos Chávez usa el huéhuetl en *Xochipilli-Machuilxóchitl* (1940), obra escrita originalmente para grupo de instrumentos indios. “En *Amazonas* (1917) y *Bachianas Brasileiras No.2* (1930), Villa-Lobos emplea numerosos instrumentos de percusión latinoamericanos, designándolos con sus nombres originales.”¹² Refiriéndose a la integración de los mismos en la música culta, únicamente señala: “Muchos compositores han incluido los bongós en sus partituras, por ejemplo Varèse en su *Ionisation*. Blondahl en su *Concerto da Camera* y Malcolm

¹¹ Blades, James: *op. cit.*, p. 435.

¹² *Ibidem*, p. 441.

Williamson en sus óperas *The English Eccentrics* y *Julius Caesar Jones*. Orff emplea bongós, timbaletas y conga en *Oedipus der Tyrann* y *Ludus de Mato Infante Mirificus*. Bliss ha escrito una parte para conga en *Miracle in the Gorbals*.¹³ Como se puede apreciar, a pesar de que se refiere a instrumentos latinoamericanos, Blades ignora casi por completo el repertorio sinfónico de esa parte del mundo, por tanto no aporta información consistente para este trabajo.

James Holland, -percusionista al igual que Blades- muestra un compendio de instrumentos similar al anterior, con una óptica enfocada a la práctica -y su propia experiencia- de tocar en una orquesta sinfónica. Al final de su libro ofrece consejos sobre la interpretación de la percusión de cuatro obras de cámara de compositores europeos, y menciona superficialmente el ensemble de percusión: “Creo que la idea [del ensemble] comenzó en Estados Unidos, pero se expandió rápidamente.”¹⁴ Si bien es cierto que la expansión ocurrió vertiginosamente, Holland se equivoca en su planteamiento, pues la primera obra para este género se le atribuye al compositor cubano Amadeo Roldán. Por otra parte, el texto del destacado percusionista Steven Schick¹⁵ está orientado casi por completo a las obras de solos de percusión, no obstante, cuando se refiere al desarrollo histórico de la música para grupo de percusión, prescinde de Latinoamérica y establece como punto de partida la obra de Edgar Varèse y John Cage.

Los materiales bibliográficos relacionados con la figura de Edgar Varèse¹⁶, publicados por Fernand Ouellette así como Odile Vivier, han sido esenciales para la comprensión de la trayectoria del compositor que quizá ha revolucionado en mayor medida el pensamiento musical del siglo XX. Sin embargo, contrario a lo que sucedió con Stravinsky, aún en la actualidad, la relevancia de sus aportaciones no se ha visto reflejada en la aceptación y popularidad de su música. No obstante, sus planteamientos estéticos y musicales, así como su labor a favor de la difusión de la música nueva en el ámbito internacional, lo convierten en una figura protagonista en el marco de esta investigación, al cual se le dedica un amplio espacio en el capítulo segundo.

Los escritos musicales de Henry Cowell, continúan siendo en la actualidad, verdaderos referentes de la música nueva en el ámbito internacional. Sus ensayos, artículos, reseñas y críticas, se encuentran distribuidos entre gran cantidad de fuentes diversas. Destacan fundamentalmente para este trabajo, su compilación *American Composers on American Music*, así como los artículos publicados en *Modern Music*, *Dance Herald* y *Dance Observer*¹⁷.

¹³ Blades, James: *op. cit.*, p. 443.

¹⁴ Holland, James: *Percussion*, Londres, Kahn and Averill, 1997, p. 262.

¹⁵ Schick, Steven: *op. cit.*

¹⁶ Ouellette, Fernand: *Edgard Varèse*, La Habana, Arte y Literatura, 1989; Vivier, Odile: *Varèse*, París, Editions du Seuil, 1973.

¹⁷ Cowell, Henry: *American Composers on American Music*, Stanford University Press, 1933; Cowell, Henry: “Towards Neo-Primitivism”, en *Modern Music*, 10/3 (marzo/abril 1933); Cowell, Henry: “Drums Along the Pacific”, en

La figura de John Cage es quizá la más importante de la música experimental en Estados Unidos. Sus textos y escritos sobre música, son imprescindibles para comprender una de las mentes más radicales del pensamiento musical del siglo XX¹⁸. Existe además, una extensa bibliografía relacionada con este autor, pero valdría la pena destacar los textos de Richard Kostelanetz¹⁹, así como el artículo de Michael B. Williams²⁰.

Las investigaciones desarrolladas por Leta E. Miller en el campo de los compositores de la vanguardia norteamericana han resultado esenciales para este trabajo. Le agradezco su colaboración y el envío de algunos de sus artículos más destacados²¹. A ello se añade su monográfico dedicado a la figura de Lou Harrison²², que junto a los textos relacionados con John Cage y Henry Cowell, también han sido fundamentales para trazar la trayectoria de la música de percusión en Estados Unidos.

Las publicaciones de la *Percussive Arts Society* (PAS) como *Percussive Notes*, *Percussionist* y *Rhythm Scene*, se han consultado en su totalidad. De esta ingente cantidad de volúmenes dedicados en su mayoría a la percusión en Estados Unidos, se han extraído muchos artículos relacionados con la música de Edgar Varèse, John Cage, Lou Harrison, Henry Cowell, William Russell, etc., aunque también se han encontrado en menor medida, destacados ensayos sobre Carlos Chávez, Amadeo Roldán y José Ardévol, en ese orden de preferencia.

También se cuenta con una gran cantidad de tesis de licenciatura, maestría y doctorales en el ámbito anglosajón, en su mayoría inéditas, algunas de las cuales están vinculadas con autores o hechos relacionados con esta investigación²³, siendo las obras para percusión de Amadeo Roldán

Modern Music 18/1 (noviembre-diciembre 1940); Cowell, Henry: "Roldán and Caturra of Cuba", en *Modern Music* 18/2 (enero-febrero 1941); Cowell, Henry: "A Discussion of Percussion", en *Dance Herald*, vol. 1, No. 4, febrero de 1938; Cowell, Henry: "New Sounds for the Dance", en *Dance Observer*, vol. 8, No. 5, mayo de 1941; Cowell, Henry: "Relating Music and Concert Dance", en *Dance Observer*, vol. 4, No. 1, enero de 1937; Cowell, Henry: "Music", en *The Americana Annual: An Encyclopedia of Current Events*, Nueva York, A. H. MacDannald, 1929-1936.

¹⁸ Cage, John: *Silencio. Conferencias y escritos de John Cage*. Madrid, Árdora Ediciones, 2012; Cage, John: *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, Londres, Marion Boyards Publishers, 1980.

¹⁹ Kostelanetz, Richard (ed.): *John Cage: Documentary Monographs in Modern Art*, Nueva York, Praeger, 1970; Kostelanetz, Richard (ed.): *John Cage: Writer*, Nueva York, Limelight, 1993.

²⁰ Williams B. Michael: "John Cage: Professor, Maestro, Percussionist, Composer", en *Percussive Notes* 36, No. 4, agosto de 1998.

²¹ Miller, Leta E.: "Cultural Intersections: John Cage in Seattle (1938-1940)", en Patterson, David W. (ed.): *John Cage, Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950*, Nueva York, Routledge, 2008; Miller, Leta E.: "Henry Cowell and John Cage: Intersections and Influences, 1933-1941", en *Journal of the American Musicological Society*, vol. 59, No. 1, primavera de 2006, pp. 47-112; Miller, Leta E.: "Henry Cowell and Modern Dance: The Genesis of Elastic Form", en *American Music*, vol. 20, No.1, primavera de 2002; Miller, Leta E.: "The Art of Noise. John Cage, Lou Harrison and the West Coast Percussion Ensemble", en Saffle, Michael (ed.): *Perspectives on American Music, 1900-1950*, Nueva York, Garland Publishing, 2000.

²² Miller, Leta E. y Lieberman, Fredic: *Composing a World: Lou Harrison, Musical Wayfarer*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2004.

²³ Baker, Don Russell: *The Percussion Ensemble Music of Lou Harrison, 1939-1942*, Tesis doctoral, Universidad de Illinois, Urbana-Champaign, 1985; George, Matthew: *An Examination of Performance Aspects of Two Major Works*

las que han motivado a mayor número de especialistas. Merece una mención especial por un lado, la tesis de John R. Hall quien aborda las obras percusivas de compositores latinoamericanos con una óptica reivindicativa, destacando algunas contribuciones al desarrollo del género, sin embargo, estas aportaciones se reducen bajo su punto de vista, al empleo del instrumental centroamericano por diversos autores de la vanguardia norteamericana²⁴. Por otra parte, Stephanie N. Stallings dedica un capítulo interesante y extenso a la percusión como uno de los elementos centrales en la estética del panamericanismo promovido por la *Pan American Association of Composers* (PAAC), como esencia de la representación de una “diferencia colectiva” que integraba tendencias diversas bajo un mismo producto. Destaca particularmente su acercamiento a las *Rítmicas V y VI* de Roldán y el *Estudio en forma de Preludio y Fuga* de Ardévol, de cuyas obras realiza análisis parciales²⁵. A esta última, agradezco su colaboración con esta tesis y el envío de material documental.

Las investigaciones de Stallings sobre el panamericanismo, la PAAC, y las personalidades relacionadas con este tema, tienen un importante precedente en el ensayo de Deane L. Root, sobre la fundación y la trayectoria de la institución²⁶. Por último, destacar los textos de Nicolas Slonimsky²⁷, un gran protagonista en la difusión de la música nueva de la vanguardia a nivel internacional, y el director titular de la orquesta de la PAAC.

La tesis doctoral de Alfredo Bringas, resulta representativa a niveles diversos. Por una parte ofrece una catalogación del repertorio para percusión mexicano, un trabajo que se echaba en falta en un país que actualmente se encuentra entre los más activos en cuanto a producción y difusión del género. Por otra, destacan los análisis musicales así como sugerencias de interpretación de muchas obras significativas.²⁸

for Percussion Ensemble: Toccata by Carlos Chávez and Cantata para América mágica by Alberto Ginastera: a Lecture Recital, Together with Four Recitals of selected works of I. Stravinsky, R. Vaughan Williams, W.A. Mozart, V. Persichetti, and P. Hindemith, Tesis doctoral, University of North Texas, 1991; Kent LeVan, Richard: *African Musical Influence in Selected Art Music Works for Percussion Ensemble: 1930-1984*, Tesis doctoral, Universidad de Pittsburgh, 1991; Murph, Megan: *Max Neuhaus and the Musical Avant-Garde*, Tesis de maestría, Louisiana State University, 2013; Patrick Byrne, Gregory: *Musical and Cultural Influences that Contributed to the Evolution of the Percussion Ensemble in Western Art Music*, Tesis doctoral, Universidad de Alabama, 1999; Reiss, Karl Leopold.: *The History of the Blackearth Percussion Group and Their Influence on Percussion Ensemble Literature, Performance, and Pedagogy*, Tesis doctoral, University of Houston, 1987; Vanlandingham, Larry Dean: *The Percussion Ensemble: 1930-1945*, Tesis doctoral, The Florida State University School of Music, 1971.

²⁴ Hall, John Richard: *Development of the percussion ensemble through the contributions of Latin american composers Amadeo Roldán, José Ardévol, Carlos Chávez and Alberto Ginastera*, Tesis doctoral, The Ohio State University, 2008.

²⁵ Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*

²⁶ Root, Deane L.: “The Pan American Association of Composers (1928-1934)”, en *Anuario Interamericano de Investigación Musical*, vol. 8, 1972, pp. 49-70.

²⁷ Slonimsky, Nicolas: *Music Since 1900*, Nueva York, Schirmer, 1937; Slonimsky, Nicolas: *Music of Latin America*, Nueva York, Da Capo Press, 1972; Slonimsky, Nicolas: *Perfect pitch. A life story*, New York, Oxford University Press, 1988.

²⁸ Bringas Sánchez, Alfredo: *Música mexicana para ensamble de percusiones. Antología, catálogo, y análisis musical de tres obras, con recomendaciones interpretativas: Tambuco de Carlos Chávez, Políptico de Manuel Enríquez y La*

Quizá el referente más actualizado de la historia musical latinoamericana, lo constituye el recién publicado volumen ocho de *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en hispanoamérica en el siglo XX*, a cargo de Consuelo Carredano y Victoria Eli²⁹. Desde una perspectiva de nuestro tiempo, ha sido esencial para situar el contexto sobre el cual se desarrolló la música académica del siglo XX y la discusión sobre el debate en torno a la identidad en América Latina. Sobre dicho debate, destaca también el artículo de Gerard Béhague³⁰.

En cambio, Tomás Marco³¹ en su libro *Historia de la música occidental del siglo XX*, no se detiene a mencionar la importancia del nacionalismo musical y sus consecuencias en el continente americano. Aunque sus reflexiones acerca del ritmo en la música occidental resultan interesantes, no aborda en concreto nada relacionado con la incorporación de instrumentos autóctonos de percusión a la orquesta ni a la música de cámara.

En *Música latinoamericana y caribeña*, Zoila Gómez y Victoria Eli ofrecen un material de valiosa información, donde destaca la clasificación por complejos de los diferentes géneros de la música popular latinoamericana. Al adentrarse en el proceso de formación de la nacionalidad americana y su reflejo en la música de concierto es inevitable evadir el esplendor que tuvo el teatro lírico en el nuevo continente. Posteriormente sitúan a tres países como ejes conductores de la corriente nacionalista latinoamericana: México, Cuba y Brasil. Al referirse a Carlos Chávez apuntan: “Aquí [en la *Sinfonía India* (1935)] este compositor usa por primera vez melodías autóctonas (de los indios seris, huicholes y yaquis) e instrumentos musicales tales como cascabeles, jícaras de agua y güiros [Nótese la ausencia de instrumentos de cuerda, arco o viento]. ‘En términos musicales, la gran fuerza expresiva del arte indígena radica en su variedad rítmica; en la libertad y amplitud de sus escalas y modos; en la riqueza del elemento sonoro instrumental; en la sencillez y pureza de las melodías y en su condición moral’, según palabras del propio compositor.”³² De las obras de Silvestre Revueltas (1899-1940) no ofrecen información sobre el empleo de la percusión en sus composiciones.

Al referirse a los compositores cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, mencionan:

Roldán y Caturla constituyeron un binomio innovador en el mundo de concierto cubano.

Chute des Anges de Federico Ibarra, Tesis doctoral, Escuela Nacional de Música (ENM), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2012.

²⁹ Carredano, Consuelo y Eli, Victoria: *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XX*, vol. 8, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2015.

³⁰ Béhague, Gerard: “La problemática de la posición sociopolítica del compositor en la música nueva en Latinoamérica”, en *Latin American Music Review*, vol. 28, No. 1, Austin, 2006, pp. 47-46.

³¹ Marco Aragón, Tomás: *op. cit.*

³² Gómez García, Zoila y Eli Rodríguez, Victoria: *op. cit.*, p. 353.

Ambos, poseedores de una sólida formación académica, se desempeñaron ampliamente en diversas estructuras y formatos instrumentales y vocales. Su música se nutrió, por una parte, de las más auténticas tradiciones [...] y por otra, de un lenguaje técnico y expresivo, contemporáneo con la época en que vivieron. [...] La obra de ambos puede citar o aludir a temas y especies populares, pero es siempre la recreación vía genuina para una incuestionable cubanía. Por primera vez los instrumentos de la música popular cubana se integraron al conjunto sinfónico, y aún más, asumieron papeles de remarcable importancia en obras de diferentes formatos.³³

En *Noneto*, una de las obras más significativas de Heitor Villa-Lobos, mencionan que incluye entre la instrumentación de flauta, oboe, clarinete, saxofón, fagot, arpa, piano, celesta, y coro mixto, un *set* de instrumentos brasileños: *chocalhos*, *prato de louca*, *reco-reco*, *cocos* y *cuica*. Es notable, al igual que en el ejemplo anterior de la *Sinfonía india*, el instrumental brasileño se compone únicamente de percusión. “Aunque clasificado como obra de cámara, el tratamiento tímbrico y de los restantes medios expresivos imprimen a la partitura un gran aliento sinfónico de gran expansión de recursos, que justifica la afirmación de Villa-Lobos cuando dijo que era ‘una nueva forma de composición que expresa la atmósfera sonora del Brasil y sus ritmos más originales.’”³⁴

En *Musicología en Latinoamérica*, Zoila Gómez hace una selección de publicaciones de interesantísimo valor, en el cual Vicente T. Mendoza brinda una excelente descripción de la música precolombina en América, que en su mayoría emplea instrumentos de percusión: “La música primitiva americana debió de ser, como hasta hoy se puede comprobar, fuertemente rítmica, y esto lo deducimos del variadísimo instrumental de percusión que sirve de base a todo conjunto orquestal”³⁵, y más adelante afirma: “podemos asegurar que la música aborigen de América estaba basada principalmente en el ritmo.”³⁶ Por su parte, Ruben M. Campos³⁷ también se refiere a los instrumentos de percusión de los antiguos mexicanos, y el artículo de Samuel Martí³⁸ brinda una importante descripción de instrumentos y defiende la postura de que la música mesoamericana era mucho más elaborada y avanzada de lo que se piensa. Estos autores son de gran ayuda como referencia organológica para esta tesis, pero no aportan información de primera mano sobre el empleo de estos instrumentos en la música de concierto latinoamericana. Realmente, lo que afirma Mariano Etkin en su texto, es uno de los objetivos de esta investigación: “Una variante de gran

³³ *Ibidem*, p. 360.

³⁴ *Ibidem*, p. 370.

³⁵ Mendoza, Vicente T.: “Música precolombina en América”, en Gómez García, Zoila: *Musicología en Latinoamérica...*, *op. cit.*, p. 211.

³⁶ *Ibidem*, p. 216.

³⁷ Campos, Rubén M.: “Los instrumentos musicales de los antiguos mexicanos”, en Gómez García, Zoila: *Musicología en Latinoamérica...*, *op. cit.* pp. 224-230.

³⁸ Martí, Samuel: “La música mesoamericana”, en Gómez García, Zoila: *Musicología en Latinoamérica...*, *op. cit.* pp. 231-239.

fascinación y prácticamente inexplorada [...], es el uso de instrumentos autóctonos -precolombinos y actuales- ejecutados en forma tradicional o de acuerdo a técnicas nuevas.”³⁹

En los estudios relacionados con instrumentos de percusión mexicanos, *Instrumental precortesiano*⁴⁰, destaca como pionero, cobrando gran importancia, estrechamente ligado a la labor de Carlos Chávez en el rescate del patrimonio cultural de ese país. A su vez, los volúmenes dedicados a la compilación de los escritos periodísticos de Chávez, realizado por Gloria Carmona⁴¹ han sido de un extraordinario valor para la reflexión sobre posturas estéticas, políticas y educativas, relacionadas con la máxima figura de la composición en México.

Las investigaciones desarrolladas por la destacada musicóloga mexicana Yolanda Moreno Rivas, constituyen una fuente única de aproximación a las tendencias artísticas, estéticas y políticas en México⁴². Sus tres textos, *Historia de la música popular mexicana*, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana* y *La composición en México en el siglo XX*, representan una notable contribución al análisis del fenómeno nacionalista en la música mexicana. Destacan también los trabajos de Alejandro L. Madrid, para complementar el panorama artístico del México post-revolucionario⁴³.

El papel desempeñado en esta investigación por la figura del mexicano Silvestre Revueltas es similar a la del cubano Alejandro García Caturla. Si bien no compusieron para percusión, se enmarcan junto a Carlos Chávez y Amadeo Roldán, como los principales impulsores de la corriente nacionalista en México y Cuba. La compilación de escritos acerca de la figura de Silvestre Revueltas, así como los textos de Kolb, Estrada y Giró, han sido de gran ayuda para complementar la trayectoria de su labor⁴⁴.

El afrocubanismo como tendencia ha tenido gran repercusión musicológica por diversas

³⁹ Etkin, Mariano: “Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina”, en Gómez García, Zoila: *Musicología en Latinoamérica...*, op. cit., p. 286.

⁴⁰ Castañeda, Daniel y Mendoza, Vicente T.: *Instrumental precortesiano*, México, D.F., Publicaciones del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933.

⁴¹ Carmona, Gloria: *Carlos Chávez. Escritos periodísticos (1916-1939)*, vols. 1 y 2, México, El Colegio Nacional, 1997; Carmona, Gloria: *Carlos Chávez. Escritos periodísticos (1940-1949)*, vols. 1 y 2, México, El Colegio Nacional, 1997.

⁴² Moreno Rivas, Yolanda: *Historia de la música popular mexicana*, México, D. F., Editorial Océano de México, 2008; Moreno Rivas, Yolanda: *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. México, D.F., Escuela Nacional de Música, UNAM, 1995; Moreno Rivas, Yolanda: *La composición en México en el siglo XX*, México D.F., Lecturas mexicanas. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

⁴³ Madrid, Alejandro L.: *Sounds of the Modern Nation: Music, Culture, and Ideas in Post-Revolutionary Mexico*, Philadelphia, Temple University Press, 2008; Madrid, Alejandro L.: *Writing Modernist and Avant-garde Music in Mexico: Performativity, Transculturation, and Identity after the Revolution, 1920-1930*, Tesis doctoral, The Ohio State University, 2003.

⁴⁴ Revueltas, Rosaura (recop.): *Silvestre Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico*, México, Era, 1989; Kolb Neuhaus, Roberto: *Contracanto. Una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*, México, UNAM, 2012; Estrada, Julio: *Canto roto: Silvestre Revueltas*, México, Fondo de Cultura Económica/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013; Giró, Radamés (ed.): *Imagen de Silvestre Revueltas*, La Habana, Arte y Literatura, 1980.

razones, entre las que se encuentran el atractivo de los ritmos e instrumentos de ascendencia africana, su estrecha relación con fenómenos como el nacionalismo o el primitivismo, así como por su vinculación a la corriente artístico-literaria desarrollada en Cuba, que en Estados Unidos también se vio representada por tendencias similares como la negritud y el afroamericanismo. Este tópico es abordado desde una óptica más actual por Robin Moore en su texto *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*⁴⁵, también esencial para el estudio de esta tendencia, así como la tesis doctoral de Vicky Oveson⁴⁶. Son imprescindibles las investigaciones de Fernando Ortiz, uno de los principales referentes de la musicología en Cuba, pionero en los estudios sobre ritmos e instrumentos afrocubanos, e impulsor del afrocubanismo como corriente literaria y artístico-musical⁴⁷.

Otro de los principales representantes de esta tendencia es Alejo Carpentier, cuya producción abarca una inmensa cantidad de textos, artículos, críticas y reseñas musicales. La estrecha relación que desarrolló con todos nuestros protagonistas, se complementan con el desempeño de una amplia actividad periodística desplegada en torno a la crítica y la difusión de la música cubana dentro y fuera de las fronteras caribeñas. Son de obligada consulta *La música en Cuba*⁴⁸, y los tres volúmenes editados por Zoila Gómez con la compilación de sus escritos musicales⁴⁹, que se complementan con la selección de Radamés Giró en *Temas de la lira y el bongó*⁵⁰.

La tesis doctoral de Belén Vega⁵¹, ofrece quizá el panorama más completo del quehacer artístico y musical cubano relacionado con el afrocubanismo y la construcción de la música nueva en Cuba. Se observarán muchos puntos en común con esta investigación, pues en cierta forma he transitado un camino similar. Ha sido una fuente indispensable de consulta, y me ha permitido el acceso a información primaria que guarda estrecha relación con muchas de las figuras y entidades musicales involucradas con esta tesis. Agradezco enormemente su colaboración con este proyecto así como el envío de material documental. De igual forma ha resultado particularmente útil su artículo *Discursos de vanguardia e identidad en una revista musical cubana. La presencia de*

⁴⁵ Moore, Robin: *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, Pittsburg, University of Pittsburg Press, 1997.

⁴⁶ Oveson, Vicky: *Cuban Nationalism from 1920 to 1935: The Contextualization of Afrocuban Poetic and Musical Themes in Motivos de Son by Nicolás Guillén and Amadeo Roldán*, Tesis doctoral, Universidad de Calgary, Alberta, 1999.

⁴⁷ Ortiz, Fernando: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1983; Ortiz, Fernando: *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana, Editora Universitaria, 1965.

⁴⁸ Carpentier, Alejo: *La música en Cuba*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1946.

⁴⁹ Gómez García, Zoila (ed.): *Carpentier, Alejo: Ese músico que llevo dentro*, vols. 1-3, La Habana, Letras Cubanas, 1980.

⁵⁰ Giró, Radamés (ed.): *Alejo Carpentier. Temas de la lira y el bongó*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.

⁵¹ Vega Pichaco, Belén: *La construcción de la música nueva en Cuba (1927-1946): del afrocubanismo al neoclasicismo*, Tesis doctoral, Universidad de la Rioja, España, septiembre de 2013.

*México en Musicalia (La Habana, 1928-1932)*⁵², en el planteamiento del debate sobre identidad nacional abordado en el primer capítulo del presente.

Un importante referente para la comprensión de la actividad institucional en la isla, lo constituyen los estudios sobre la Sociedad Pro-Arte Musical de Irina Pacheco⁵³, así como de Sigryd Padrón⁵⁴, que reflejan el acontecer cultural de la capital cubana, desde la fundación en 1918 de una de las entidades que más peso ha tenido en la trayectoria musical del siglo XX cubano.

Los escritos musicales de José Ardévol, uno de los protagonistas de esta tesis, constituyen referentes en la comprensión de la historia musical de Cuba⁵⁵. En *Introducción a Cuba: la música*, se encuentran datos cronológicos y valoraciones relacionadas con la producción de Roldán y Caturla, así como de la suya propia. En cambio, *Música y Revolución* recoge los artículos y ensayos musicales de Ardévol, que reflejan en buena medida, el acontecer musical de la isla desde su llegada a la misma. Sin embargo, no aparecen referencias a sus obras de percusión. Con relación a las mismas, destaca el artículo de Robert Falvo⁵⁶, sobre *Estudio en forma de Preludio y Fuga*, que ha sido de gran utilidad. Agradezco su colaboración, así como el envío de material documental y grabaciones de las obras.

Los discípulos de Ardévol, Edgardo Martín y Harold Gramatges, complementan este recorrido por la creación musical cubana del siglo XX. Del primero destaca *Panorama histórico de la música en Cuba*⁵⁷, y del segundo, *Presencia de la revolución en la música cubana*⁵⁸, así como *Grupo Renovación Musical de Cuba*⁵⁹.

En relación con la figura de Alejandro García Caturla, son fundamentales sus propios escritos. Sus artículos sobre música se encuentran dispersos entre varias publicaciones, que posteriormente han sido compilados y organizados. Los textos de María Antonieta Henríquez sobre este autor, constituyen un ejemplo de lo anterior, una fuente de valiosa información directamente relacionada con esta tesis. De esa forma, *García Caturla, Alejandro: Correspondencia*, ha sido de gran interés en cuanto a la aportación de fechas y datos, así como para contrastar elementos relevantes. A su vez, *Alejandro García Caturla*, una selección con sus escritos, conferencias,

⁵² Vega Pichaco, Belén: “Discursos de vanguardia e identidad en una revista musical cubana. La presencia de México en *Musicalia (La Habana, 1928-1932)*”, en Ramos López, Pilar (ed.): *Discursos y prácticas musicales nacionalistas: (1900-1970)*, Universidad de La Rioja, 2012, pp. 53-79.

⁵³ Pacheco Valera, Irina: *La sociedad Pro-Arte Musical. Testimonio de su tiempo*, La Habana, Ediciones La Memoria, 2011.

⁵⁴ Padrón Díaz, Sigryd: *La Sociedad Pro-Arte Musical*, La Habana, Ediciones Unión, 2009.

⁵⁵ Ardévol, José: *Introducción a Cuba: La música*, La Habana, Instituto del libro, 1969; Ardévol, José: *Música y revolución*, La Habana, Ediciones Unión, 1966.

⁵⁶ Falvo, Robert: “Uncovering a Historical Treasure: José Ardevol’s ‘Study in the Form of a Prelude and Fugue’ (1933)”, en *Percussive Notes* 37, diciembre de 1999.

⁵⁷ Martín, Edgardo: *Panorama histórico de la música en Cuba*, Universidad de La Habana, 1971.

⁵⁸ Gramatges, Harold: *Presencia de la revolución en la música cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1983.

⁵⁹ Gramatges, Harold: *Grupo Renovación Musical de Cuba*, La Habana, Ediciones Museo de la música, 2009.

artículos y críticas musicales, proporciona una visión general del acontecer musical cubano de la época, en los momentos de ascenso y protagonismo de la tendencia afrocubanista⁶⁰. A lo anterior se añade la biografía más actualizada de este compositor, a cargo de Charles White, sin duda, un referente importante⁶¹.

Ha sido vital para esta tesis, el estudio de la correspondencia de uno de los autores protagonistas, compilado en *José Ardévol. Correspondencia cruzada*, por la musicóloga Clara Díaz⁶². Gracias a este texto, me percaté de la existencia de las obras de percusión de José Ardévol, un hecho que desvió mi atención hacia la búsqueda de información relacionada con las mismas, y que cambió el rumbo que debía haber tomado originalmente esta investigación. Esta compilación de más de ciento treinta documentos intercambiados entre el compositor y destacadas personalidades de avanzada como Aaron Copland, Henry Cowell, John Cage, Carlos Chávez, Alejo Carpentier, Alejandro García Caturla, etc., brinda una significativa información sobre la vida y obra de un autor imprescindible para la comprensión del pensamiento estético y actividad cultural de la música contemporánea en Cuba durante el siglo XX, pues su figura está profundamente ligada a los principales acontecimientos musicales ocurrido en el país desde 1930 hasta 1980. Por otra parte, también relacionados con José Ardévol se encuentran los trabajos de Iliana Ross⁶³, *La obra y proyección artística del compositor José Ardévol Gimbernat (1911-1981)*, así como su tesis doctoral en curso sobre el estudio de la vida y obra del mismo, que a pesar de no haber salido a la luz aún, le agradezco el envío de información brindada al respecto. Asimismo, la tesis de licenciatura, trabajo inédito de José Luis Fanjul, *Concurrencias sonoras, emociones disonantes. Grupo de Renovación Musical*, también ha sido de gran ayuda⁶⁴. Como complemento debe mencionarse la tesis doctoral de Sarai Guelmes, *José Ardévol: dos décadas de discusiones en torno a lo cubano. Un acercamiento*⁶⁵, y agradezco a su directora, Nisleydis Flores el acceso a la misma.

Por último y no menos importante, la biografía de Amadeo Roldán realizada por Zoila Gómez⁶⁶, constituye actualmente el principal referente sobre la vida y obra de este compositor. De igual forma, *Amadeo Roldán. Testimonios*, con selección y cronología de María Antonieta

⁶⁰ Henríquez, María Antonieta: *Alejandro García Caturla. Correspondencia*, La Habana, Arte y Literatura, 1978; Henríquez, María Antonieta (comp.): *Alejandro García Caturla*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2006.

⁶¹ White, Charles W.: *Alejandro García Caturla: A Cuban Composer in the Twentieth Century*, Lanham, MD, The Scarecrow Press, 2003.

⁶² Díaz, Clara: *José Ardévol, correspondencia cruzada*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2004.

⁶³ Ross, Iliana: *La obra y proyección artística del compositor José Ardévol Gimbernat (1911-1981)*, Tesis de grado (inédita), Instituto Superior de Arte, La Habana, 2000.

⁶⁴ Fanjul, José Luis: *Concurrencias sonoras, emociones disonantes. Grupo de Renovación Musical*, Tesis de licenciatura, Instituto Superior de Arte, La Habana, 2012.

⁶⁵ Guelmes, Sarai: *José Ardévol: dos décadas de discusiones en torno a lo cubano. Un acercamiento*, Tesis doctoral, La Habana, Instituto Superior de Arte, 2013.

⁶⁶ Gómez García, Zoila: *Amadeo Roldán*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977.

Henríquez⁶⁷, es imprescindible para tener una visión global sobre hechos, personajes y situaciones relacionadas con su trayectoria personal y artística.

Con esta investigación se pretende completar el vacío bibliográfico existente que haga énfasis en el papel de los instrumentos de percusión, desde una perspectiva crítica, actualizada y global, en el proceso de definición de la identidad nacional de países como México y Cuba, así como en la construcción de la música nueva en el continente americano, de cuyo seno se originó el repertorio escrito exclusivamente para ensemble de percusión.

Marco teórico, objetivos, hipótesis y problemas de investigación

Es conveniente definir como parte del marco teórico, las categorías y términos presentes e ineludibles al abordar el periodo de estudio planteado, así como las obras y autores relacionados con esta investigación. Identidad nacional, nacionalismo, prácticas y discursos musicales, modernidad, vanguardia, panamericanismo, experimentación, entre otros, son términos que aparecerán con frecuencia a lo largo del presente trabajo, por lo que es preciso acotar y delimitar algunos de ellos para evitar ambigüedades o confusiones. A su vez, de acuerdo con la narrativa elegida, se irán definiendo otros términos en el capítulo primero.

La identidad en tanto principio, define los rasgos y características individuales que distinguen una persona. Permite entender el desarrollo psicológico y social de cada ser humano, y tal como plantea Pilar Ramos, no se reduce a un país, un partido político, una asociación clandestina o una emisora de radio⁶⁸. Así, la identidad cultural incluye valores, símbolos, creencias y costumbres de una comunidad, mientras la identidad nacional se basa en el sentimiento de pertenencia a una colectividad histórico-cultural con características y rasgos definidos.

Según el *Diccionario Oxford de la Música*⁶⁹, el nacionalismo musical no es más que la expresión de sentimientos nacionales o raciales, y el movimiento de recopilación de canciones y danzas folclóricas de la cual tomaron muchas veces los compositores sus melodías como temas de sus obras. Marie-Claire Beltrando lo define de la siguiente manera: “Se suele agrupar bajo el nombre de ‘escuela nacional’ a todos los compositores pertenecientes a alguno de los países que intentaron afirmar musicalmente su identidad nacional sacudiéndose el triple yugo franco-italo-germánico. Este fenómeno, cuyos brotes fueron surgiendo y germinando a lo largo de todo el siglo XIX y que obedecía a causas psicológicas y sociopolíticas, continuó durante el siglo XX, desbordando el marco europeo hasta extenderse a las Américas e incluso a los restantes

⁶⁷ Henríquez, María Antonieta (comp.): *Amadeo Roldán: Testimonios*, Letras Cubanas, La Habana, 2001.

⁶⁸ Ramos López, Pilar (ed): *Discursos y prácticas musicales nacionalistas: (1900-1970)*, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2012, p. 9.

⁶⁹ Scholes, Percy A.: *Diccionario Oxford de la Música*, La Habana, Arte y Literatura, 1980, p. 831.

continentes.”⁷⁰ En América Latina, este fenómeno adoptó diversas variantes como el indianismo, indigenismo, criollismo y afrocubanismo, generando encuentros y desencuentros entre sus representantes, así como grandes debates en torno a la verdadera identidad nacional. Por la importancia de estas categorías, son abordadas en el capítulo primero.

Por otra parte, para los términos prácticas y discursos musicales utilizaré las definiciones de Pilar Ramos, que señala el primero de ellos como “la composición, la interpretación y la escucha musical, pero también la programación, circulación, difusión y recepción de la música, así como las actividades de las instituciones musicales, ya sean docentes, de investigación o de difusión.” Asimismo, los discursos musicales incluyen todas las formas y categorías de la vida cultural: “los comentarios y creencias estéticas que rodean las prácticas musicales, conformando las visiones de compositores, intérpretes, estudiosos, historiadores y público.”⁷¹

El modernismo responde a una serie de movimientos artísticos basados en el concepto de que el arte del siglo XX debía adoptar y desarrollar como principios estéticos, los diversos cambios sociales y tecnológicos que se producían. Se adscribe al espíritu progresista de fines del XIX e intenta desmarcarse de las normas y formalismos de la tradición musical. Se caracterizó por la pluralidad de lenguajes, en el que ninguno en particular asumía una posición dominante. De esa forma, la modernidad musical tiene entre sus características más distintivas, la expansión o abandono de la tonalidad, el uso de técnicas extendidas y la incorporación de sonidos y ruidos como parte del discurso musical.

La noción de la existencia del vanguardismo es considerado por algunos como una característica de la modernidad, sin embargo, uno de los objetivos principales de la vanguardia era iniciar una nueva tendencia separándose del pasado, en ocasiones de manera radical y controversial. Basta con analizar el término que le da nombre, la vanguardia es la línea que entra en contacto por primera vez con el enemigo, es decir, es la más avanzada. De esta forma, se entiende por vanguardia al conjunto de manifestaciones artísticas que se desarrollaron en las primeras décadas del siglo XX, caracterizadas por el énfasis puesto en la innovación y en la confrontación con los cánones estéticos. El concepto de vanguardia o vanguardismo a que haré referencia durante este trabajo, señala las personas o las obras que fueron experimentales o innovadoras, en particular en lo que respecta a las prácticas musicales que intentaban rebasar los límites de lo que era aceptado como norma, abogando por una verdadera libertad de expresión.

Muchos de los compositores que se alinearon con el movimiento de *avant-garde* destacaron por alterar la estructura de las obras, abordar temas tabú o desordenar los parámetros creativos

⁷⁰ Beltrando-Patier, Marie-Claire: *op. cit.*, p. 785.

⁷¹ Ramos López, Pilar (ed.): *op. cit.* p. 11.

como romper con la métrica, la simetría, las líneas, las formas, la perspectiva, o por la integración del ruido como sonido musical. El vanguardismo cultural estuvo vinculado a las transformaciones y el progreso científico y tecnológico: la aparición del automóvil, el avión, el cinematógrafo, el gramófono, etc. El contexto social en el que se desarrollaron estas vanguardias fue extremadamente agitado. Aún estaban frescas las consecuencias de la Revolución Industrial cuando se produce la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa, que trazaron un nuevo mapa político. A esta convulsionante situación se añadía que el sistema económico capitalista sufría una de las crisis más graves de la historia. Debido a los importantes cambios que se estaban padeciendo y por la sensación de que podía contribuirse positivamente en ellos, las vanguardias artísticas pretendían ejercer influencia social a través de su arte. Así, una obra ya no estaba solamente destinada a la contemplación, sino a reflejar estos cambios. Su principal valor fue el de la modernidad en sí misma, es decir, la sustitución de lo viejo y caduco por lo nuevo, lo original o lo tecnológico.

Entre los diversos ejemplos de vanguardias que se desarrollaron a principios de la pasada centuria, destacan el dadaísmo, que hacía hincapié en lo poco razonable, en la rebeldía y en lo destructivo; el surrealismo, que se sustentaba en los postulados de Freud acerca del inconsciente pretendiendo reflejarlo en la obra; el futurismo, que se inspiraba en adelantos técnicos; el cubismo, que representaba la realidad a través de formas geométricas; el expresionismo, que hacía hincapié en las experiencias interiores; y el fauvismo, que pretendía expresar sentimientos mediante colores. En el arte musical latinoamericano, las vanguardias tomaron diversas tendencias de carácter nacionalista, de forma similar a los países donde la tradición franco-italo-germánica no estaba tan arraigada, y destacaron figuras tan importantes como Béla Bartók, Zoltán Kodály, Igor Stravinsky y Manuel de Falla. Con la mirada puesta en sus propias raíces como punto de partida y para enfrentarse a las corrientes que llegaban del viejo continente, en Latinoamérica destacaron el indigenismo y el afrocubanismo en México y Cuba respectivamente. Como se verá a lo largo del presente trabajo, dichas tendencias empleaban la percusión como el elemento representativo de lo nacional, lo moderno y lo americano.

El panamericanismo musical, es un término que surge a raíz del manifiesto de la *Pan American Association of Composers*⁷² (PAAC), asociación fundada en Estados Unidos en 1928 por Edgar Varèse, Henry Cowell y Carlos Chávez, que enunciaba entre los objetivos de la organización, el crear y difundir una música distintiva del hemisferio occidental, en la cual, presumiblemente, habría cierto grado de similitud y homogeneidad en las obras presentadas, con la intención de revertir el flujo musical del oeste hacia el este. En la actualidad, se está debatiendo el carácter de las

⁷² Publicado por *New York Times* y *Los Angeles Times* el 18 de marzo de 1928. También publicado en: Stallings, Stephanie N.: *op.cit.*, pp. 68-69.

prácticas musicales implementadas por esta institución, pues la diversidad de *ismos* asociados con la nueva música que promovió, aparentan no tener muchas semejanzas entre sí, más allá del discurso nacionalista americano y su perspectiva transnacional. Coincidiendo con Stephanie Stallings, el contexto creacional de la vanguardia panamericana se presentaba a sí misma bajo una inteligente estrategia de unidad basada en la diversidad⁷³. Este discurso de una música de carácter panamericano muestra grandes contradicciones estéticas, que se hacen evidentes sobre todo, entre los compositores latinoamericanos que se integraron a la PAAC: se debatían entre la alianza con el enemigo imperialista, mientras promovían un arte “del pueblo y para el pueblo”, en el que supuestamente se representaban e identificaban las clases marginadas.

Para finalizar, el término *ensemble de percusión* hace referencia a una agrupación instrumental que se compone única y exclusivamente por instrumentos de este entorno tímbrico, a los que se añaden objetos de uso cotidiano, objetos encontrados o de desecho, el cuerpo humano, máquinas, aparatos eléctricos y electrónicos, así como el piano, siempre y cuando sea empleado de manera eminentemente percusiva, no pianística. El concepto no incluye la participación de otras familias instrumentales de cuerda o viento, ni la intervención del canto o la voz humana.

Los objetivos de esta investigación se centrarán en varios aspectos. En primer lugar, realizar una aproximación crítica al calor de la musicología actual, al contexto histórico-social mexicano y cubano desde principios de 1900 hasta mediados de la década de 1940, para analizar el proceso evolutivo del debate sobre la búsqueda de una “verdadera” identidad nacional y el *ser* americano. En este periodo, afloraron en estos dos países, prácticas y discursos musicales de carácter nacionalista como el indigenismo y el afrocubanismo respectivamente, que se convirtieron en paradigmas de la modernidad y la vanguardia, y se vincularon estrechamente con el proyecto musical panamericano planteado por Edgar Varèse y Henry Cowell. Dentro de este proceso, se pretende demostrar que la percusión constituyó uno de los elementos más significativos en la definición identitaria de los compositores nacionalistas.

En segundo lugar, trazar la trayectoria evolutiva del tratamiento de los instrumentos de percusión en la historia de la música académica del siglo XX en el ámbito internacional, hasta la creación del *ensemble de percusión* en 1930. A partir de este año, dicha trayectoria se enfoca únicamente en el repertorio percusivo desarrollado entre Cuba, México y Estados Unidos, hasta la culminación de la etapa formativa del género en 1943. Durante este periodo, se analizará paralelamente la relación establecida entre Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez con dicho proyecto panamericano, así como su vínculo posterior con la música experimental

⁷³ Stallings, Stephanie N.: *op. cit.* p. 12.

norteamericana impulsada por John Cage y Lou Harrison, en cuyo seno se estrenaron sus obras de percusión. El propósito es además, hacer una valoración sobre la recepción e influencia de las mismas, para establecer el carácter del vínculo desarrollado por estos autores con el experimentalismo. A su vez, será la primera vez que se aborde la recepción de las obras percusivas de Roldán y Ardévol en la literatura en castellano.

En tercer lugar, realizar el análisis musical en profundidad de las cinco obras para percusión de los tres autores antes mencionados, que con excepción de la *Tocatta* de Chávez, han estado bastante marginadas por la historiografía. El planteamiento del análisis de dicho repertorio, permitirá mostrar que los elementos utilizados como base de la creación, influenciaron directamente a la producción musical posterior. En el caso de Ardévol, el objetivo es además, rescatar sus composiciones percusivas.

Tras el examen del repertorio compuesto entre 1930 y 1943, intentaré trazar las conexiones estilísticas y estéticas entre algunas de las obras, para demostrar que en muchos casos presentan una integración de elementos primitivistas, nacionalistas, modernistas, universalistas y neoclasicistas, tendencias usualmente tratadas como independientes por la literatura musicológica. Al hacerlo, la discusión pretende reevaluar los discursos aceptados como nacionalistas y modernistas en el continente americano desde una perspectiva transnacional y mostrar cómo la creación musical percusiva creció orgánicamente por interacciones entre Cuba, México y los compositores norteamericanos de la vanguardia.

A su vez, pretendo exponer el papel desempeñado por las obras estudiadas como parte del desarrollo del género, no sólo en su contexto original, sino también por su trascendencia posterior y la proyección actual de las obras y sus creadores. Mi intención es contribuir al rescate, conservación y difusión de este valioso patrimonio musical, así como documentar, analizar y reflexionar en nuestra lengua sobre la recepción e influencia del mismo.

Por último, me percaté de la inexistencia de una catalogación de música de percusión, que como percusionista y musicólogo, considero sumamente necesaria y útil. Por tanto, decidí elaborar un catálogo de obras compuestas para este género entre 1930 y 1943 (Anexo I), otro con los conciertos realizados por John Cage entre 1938 y 1943, incluyendo las obras estrenadas (Anexo III), y una lista con las composiciones de percusión de Johanna M. Beyer, William Russell, John Cage y Lou Harrison, que se localizan en los apartados dedicados a dichos autores, respectivamente. Asimismo, creí conveniente la elaboración de una tabla con las obras de compositores hispanoamericanos presentadas en los conciertos de la PAAC entre 1928 y 1934 (Anexo V), donde verdaderamente se aprecia la presencia los mismos en el marco de dichos eventos.

En esta investigación, las hipótesis planteadas son las siguientes:

- 1- La utilización e integración de los instrumentos de percusión entre los compositores latinoamericanos de música académica durante las primeras décadas del siglo XX, constituyó uno de los elementos más relevantes en la construcción de una “verdadera” música nacional. Su empleo fue decisivo en la definición de un arte nacional, que fuese a la vez moderno y vanguardista, según era entendido por la estética del proyecto musical panamericano. Por otra parte, el empleo de nuevas sonoridades, de instrumentos presentes en sus propias culturas como búsqueda de esa identidad, se basó exclusivamente en la percusión, es decir, no se introdujeron instrumentos de cuerda, arco o viento en la música culta.
- 2- La alianza cultural establecida por los compositores latinoamericanos con Estados Unidos a mediados de 1920 y hasta finales de 1940, más allá de una simple alianza, fue utilizada para beneficio artístico mutuo. En Latinoamérica respondió a la necesidad de emplear la plataforma estadounidense como medio de inserción en el panorama musical internacional. En cambio, en Norteamérica fue empleada para reafirmar su hegemonía como potencia mundial, mediante la apropiación del arte musical de carácter nacionalista proveniente de sus vecinos del sur, y plantear un arte “americano” con que oponerse a la creación musical procedente de Europa.
- 3- La música de percusión sintetizó tendencias musicales antagónicas: primitivismo, indigenismo, afrocubanismo y neoclasicismo, se integraron con otras de carácter modernistas, como el futurismo, la corriente universalista y ultramoderna, así como el experimentalismo. De dicha síntesis, surgieron paradójicamente, obras a la vez primitivas y ultramodernas, o neoclásicas y futuristas, que entran en contradicción con el tratamiento individualizado a que han sido sometidas tradicionalmente estas tendencias por la historiografía.
- 4- El ensemble de percusión fue uno de los principales precursores de la música electroacústica y uno de los detonantes de la invención de instrumentos eléctricos y electrónicos. Tras su consolidación como un medio viable de expresión de la nueva música, gracias a la utilización de todo tipo de sonoridades, ya fueran musicales o no, y a la incorporación del ruido como elemento musical, el ensemble de percusión fue el pionero de la integración sonora.

Entre los principales problemas que ha presentado esta investigación, ha sido el de hilvanar coherentemente el discurso cuando se trata de figuras tan imbricadas unas con otras, en un apretado entramado de autores que apostaron todos y cada uno por una búsqueda y consolidación identitaria,

por la modernidad y por una vanguardia sobre la base de la experimentación. En ocasiones se apreciarán reiteraciones de datos y situaciones ya abordadas, que guardan relación con varias figuras de forma simultánea. Se ha intentado evitar la repetición de información en apartados diferentes, aún así, se encontrarán algunos puntos de convergencia de cuestiones expuestas en capítulos anteriores. En esos casos, he pretendido aportar datos no mencionados previamente pero concernientes al tópico en cuestión, para ilustrar las diversas caras que puede tener un hecho o personaje determinado.

Por otra parte, muchas de las fuentes consultadas para este estudio pertenecen al ámbito anglosajón. Todas las traducciones del inglés fueron realizadas por el autor de esta tesis. En algunos casos, los textos han sido parafraseados, y en otros, se han citado porciones extraídas directamente de la fuente original. Se acreditan al pie de página las traducciones realizadas por otras personas.

La consulta de fuentes relacionadas con figuras tan representativas como Henry Cowell, John Cage y Nicolas Slonimsky, se ha visto afectada por la imposibilidad económica de viajar a las ciudades norteamericanas donde se localizan sus respectivos fondos, ubicados en diversas bibliotecas de ese país. En el caso del primero, su extenso archivo se localiza en el Departamento de Investigación de la Biblioteca Pública de Nueva York (NYPL). En cambio, a pesar de que existen dos entidades con vastos fondos de John Cage, uno en la Northwestern University, Illinois, y el *John Cage Trust* en Nueva York, sus archivos no están centralizados, sino distribuidos entre otras universidades, colegios y entidades a lo largo de la geografía norteamericana, lo cual dificulta en gran medida el acceso a los mismos. Por último, los archivos de Nicolas Slonimsky se localizan en la Biblioteca del Congreso en Washington.

La colección de música *Edwin A. Fleisher* (FC) que alberga los originales de las partituras de José Ardévol y Amadeo Roldán, se ubica en la *Free Library* de Filadelfia (FLP). Dichas obras tienen prohibida la circulación y solo pueden ser estudiadas en la propia biblioteca. Por otra parte, los papeles de Paul Price, que atesoran un importante acervo de partituras de percusión, así como documentación relevante, están localizados en la Universidad de Illinois y en ocasiones, este material está protegido por derechos de autor. En diferentes oportunidades me he puesto en contacto con dichas entidades y he logrado extraer documentación vía Internet o bien por correo electrónico y/o postal. En otras, el acceso a la misma se ha visto obstaculizado por las restricciones impuestas por las instituciones.

Cuando no se ha podido tener acceso a las fuentes primarias, se ha intentado en la medida de lo posible, extraer la información de fuentes secundarias -y en ocasiones terciarias-, con la desventaja y la pérdida de tiempo que ello conlleva. Posteriormente, he tenido que unificar la información para reconstruir los eventos con la mayor veracidad y exactitud, como por ejemplo, en

la elaboración del catálogo de obras de percusión compuestas entre 1930 y 1943 (Anexo I), y la reconstrucción de los conciertos realizados por John Cage (Anexo III), pues las referencias a dichas obras y/o conciertos, fueron encontradas en fuentes diversas, o en las menos esperadas. Asimismo, ha resultado particularmente complicado la recopilación de las críticas y reseñas del estreno de las obras, publicadas hace casi ochenta años en periódicos o revistas norteamericanas, en ciudades tan distantes como San Francisco, Los Ángeles, Nueva York o Chicago.

De manera general, he logrado contactar directamente con investigadores norteamericanos que se han mostrado muy amables y han colaborado desinteresadamente con el envío de material documental y sonoro. Tal es el caso de Robert Falvo, Leta E. Miller, Stephanie N. Stallings, y Ronald Coulter, a los cuales estoy profundamente agradecido. De la misma forma, agradezco por otra parte a los musicólogos Alfredo Bringas, Iliana Ros, Belén Vega, Greta Perón y Nisleydis Flores, quienes también han compartido sus investigaciones -en su mayoría inéditas-, relacionadas con mi investigación.

Metodología y procedimientos de investigación

Este proyecto comenzó por la búsqueda de documentación bibliográfica y hemerográfica, publicaciones periódicas y tesis doctorales existentes, -tanto en español como las realizadas en el ámbito anglosajón, muchas de las cuales permanecen sin publicar-, para determinar la cantidad y el alcance de los estudios realizados hasta la fecha sobre literatura latinoamericana para ensemble de percusión. En las tareas de recopilación informativa fueron determinantes varias acciones en diferentes momentos y etapas de la investigación. La exploración en bibliotecas, centros y fondos documentales así como diversas universidades norteamericanas, se ha sumado al acceso a publicaciones electrónicas que ha permitido incrementar y actualizar la información.

Posteriormente se realizó la selección de obras y compositores a ser estudiados. El interés original consistía en abarcar todas las obras para percusión compuestas por autores latinoamericanos y brasileños, dentro del periodo cronológico comprendido entre 1930 y 1966, con la intención de incluir la obra *Conmutaciones*, para piano preparado y dos percussionistas del compositor cubano Leo Brouwer, primera partitura gráfica latinoamericana. Resultaba complejo proporcionar una visión de conjunto de toda la producción musical percusiva del periodo antes mencionado, con lo cual, inmediatamente, se hizo evidente que la existencia de tantas obras no podía ser cubierta con una sola tesis. A su vez, el (re)descubrimiento de las tres partituras para percusión de José Ardévol, así como el déficit de información sobre las mismas en español, desvió mi atención hacia la búsqueda de documentación en esa dirección, de forma tal que el ámbito de la investigación quedó reducido a su estructura actual, lo cual permitió fundamentar y delimitar los

objetivos.

Una vez seleccionados los autores y las obras, se procedió a la recopilación de las partituras para realizar el análisis musical de las mismas, y comenzó la búsqueda de referencias de carácter histórico y biográfico relacionada con los compositores, así como programas de mano, críticas y artículos de prensa, publicaciones periódicas, correspondencia privada, grabaciones sonoras y todo tipo de documentación relevante que permitiese tener una perspectiva lo más amplia posible del contexto histórico en que fueron concebidas y estrenadas las piezas.

Gracias a la recopilación de información llevada a cabo sobre las figuras de Henry Cowell y John Cage y sus actividades en torno a la percusión, fue posible localizar los manuscritos de las piezas de José Ardévol, así como los programas de mano de los estrenos de las obras analizadas. Los documentos, artículos y tesis doctorales relacionados con estas personalidades, constituyeron las fuentes primarias más valiosas en cuanto a la aportación específica de datos, fechas, compositores y hechos, que permitieron la reconstrucción histórica de los eventos que involucran las piezas en cuestión. Se localizaron fotografías, notas de prensa, programas de conciertos, grabaciones y una amplia correspondencia, referencias suficientes para proporcionar una visión global sobre sus carreras como compositores e intérpretes, estrechamente vinculadas al nacimiento, asentamiento y consolidación del ensemble de percusión. De igual forma ocurrió con la figura de Paul Price, aunque en menor medida.

El compositor mexicano Silvestre Revueltas así como el cubano Alejandro García Caturla, han cobrado especial importancia en este trabajo. Si bien no pertenecen a la categoría de compositores latinoamericanos de partituras para percusión, la producción musical de ambos, está estrechamente ligada al nacimiento del género al emplear extensamente instrumentos de esta familia en sus obras, y están considerados junto a Carlos Chávez y Amadeo Roldán, respectivamente, como iniciadores de las propuestas indigenistas en el caso mexicano y afrocubanista en el cubano. El análisis de fuentes relacionadas con sus figuras, así como sus escritos sobre música, documentos, testimonios, críticas musicales, conferencias, y su extensa correspondencia, han aportado gran cantidad de información directa e indirecta sobre fechas, hechos, instituciones o compositores, que han contribuido a complementar la visión de muchas personalidades vinculadas con esta tesis y han generado un cúmulo de referencias a partir de las cuales se han edificado diversos criterios.

Síntesis de la estructura formal y organización del trabajo

El primer capítulo se enfoca en la aproximación crítica al contexto histórico-social mexicano y cubano sobre el cual se originó la música de percusión en estos dos países. Esta

aproximación comienza por analizar el desarrollo de la corriente nacionalista en América Latina, desde principios del siglo XX, para trazar su proceso evolutivo hasta desembocar en el indigenismo y el afrocubanismo, tendencias que surgen a partir de 1920. Este periodo estuvo marcado por la búsqueda de un afianzamiento identitario, en un momento de debate sobre el verdadero arte nacional, que generó grandes polémicas entre sus protagonistas. En medio de este debate, los instrumentos de percusión tuvieron una importancia significativa, y fueron empleados por los músicos de la vanguardia como símbolo de lo nacional y lo moderno. Posteriormente se exponen los actores, agentes y entidades relacionados con la construcción y difusión de la música nueva, así como su vinculación con el proyecto musical panamericano, una plataforma que les permitió a nuestros protagonistas insertarse en el circuito internacional.

En el segundo capítulo, se abordan en orden cronológico, cuestiones relacionadas con el desarrollo de la percusión durante las primeras décadas del siglo XX, en la cual se integraron nuevos instrumentos a la orquesta sinfónica y la música de cámara, una evolución en la cual los instrumentos de percusión rebasaron eventualmente las fronteras orquestales para dar origen al ensemble de percusión. Asimismo, se aborda de manera cronológica el creciente interés por esta familia instrumental como nuevo “descubrimiento” y las posibilidades que brindaba. Igualmente, se ilustran diversos debates en torno a la adjudicación de la primera composición para el género, y posteriormente se tratan aspectos relacionados con obras y compositores significativos de la etapa formativa del mismo, hasta 1943. En este contexto, se aportan datos sobre la polémica recepción que tuvo el repertorio estrenado por John Cage y Lou Harrison en Estados Unidos, en el cual se encuentran las obras abordadas en el marco de esta tesis.

Siguiendo el orden cronológico planteado, se ha procedido a asignar un capítulo a cada uno de los compositores incluidos en la investigación. De esta forma, el tercer capítulo está dedicado a las *Rítmicas V* y *VI* de Amadeo Roldán, el cuarto a las tres obras para percusión de José Ardévol y el quinto a la *Toccata para instrumentos de percusión* de Carlos Chávez. Cada uno de estos capítulos, contiene secciones que varían en dependencia de las necesidades del discurso y de la(s) obra(s), intentando centrarse principalmente en la descripción y el análisis musical en profundidad, resaltando sobre todo sus elementos más significativos, comenzando por los aspectos estructurales, continuando con el empleo del ritmo, el timbre y la instrumentación, para finalizar con las aportaciones de cada composición al repertorio percusivo. Este análisis ha permitido destacar detalles musicales para arribar a conclusiones diversas acerca del manejo del lenguaje y la experimentación en dichas obras.

Con relación a las *Rítmicas V* y *VI* de Amadeo Roldán, el objetivo ha sido el de redimensionar la figura de su compositor, en tanto pionero del género, así como hacer una

valoración del impacto e influencia de sus obras. Por otra parte, debido a la importancia de las tres composiciones percusivas de José Ardévol y la escasa información existente de las mismas, además del análisis musical, se ha intentado en la medida de lo posible, abordar todos los aspectos relacionados con las piezas, comenzando por la trayectoria inusual que han tenido, la aclaración de errores e incongruencias persistentes en la historiografía -sobre todo de los estrenos-, así como comparaciones a niveles diversos entre las tres composiciones; por último, he realizado reflexiones en torno a las piezas y su autor, lo cual me ha permitido llegar a conclusiones diversas. Para finalizar, la *Toccata para instrumentos de percusión* de Carlos Chávez es una obra que merece sin lugar a dudas una categoría aparte. Tras el análisis exhaustivo de la partitura, han aflorado aspectos de carácter nacionalista en una obra que engloba elementos estilísticos que aparecen en las composiciones de Roldán y Ardévol, así como de muchas otras que le precedieron. Con esta obra, junto a *Amores* (1943) de John Cage, concluye según los expertos, el periodo formativo del ensemble de percusión.

CAPÍTULO I

MODERNIDAD Y VANGUARDIA MUSICAL EN MÉXICO Y CUBA (1900-1940)

Lo “nuevo” era ruidoso, y la música para percusión era nueva.

Steven Schick

En el presente capítulo se intentará situar al lector sobre el escenario en el cual se desarrolló la música académica desde principios de la pasada centuria en México y Cuba, así como la relación que ambos países tuvieron con la vanguardia musical norteamericana y su proyección hacia Latinoamérica. Estados Unidos lideró sin lugar a dudas los movimientos artísticos vanguardistas en el hemisferio occidental. Por su parte, México y Cuba se sumaron a las prácticas de modernismo y experimentalismo que tenían lugar en su vecino del norte, desempeñando un destacado papel y entre los tres conformaron, un verdadero núcleo de avanzada. A continuación se abordarán aspectos relacionados con la preocupación y el debate sobre la identidad, el *ser* americano, las distintas facetas, actores y entidades involucradas con la modernidad y la vanguardia, así como la vinculación de los mismos con la plataforma norteamericana, utilizada como medio de inserción en la élite internacional. Paralelamente, se pretende reflexionar sobre el papel que desempeñó la percusión en esta trayectoria, núcleo central de los capítulos siguientes.

El periodo que transcurre entre 1920 y 1940 se muestra a priori, como una de las etapas más prolíficas del arte musical del siglo XX, con radicales renovaciones y planteamientos estéticos. De igual manera, se desarrollaron prácticas y discursos musicales que revelan conflictos de carácter identitario a niveles diversos, y que fueron utilizados por entidades musicales y agentes creadores de un estado de opinión como símbolos de lo auténtico, lo nacional y lo moderno. Por tanto, es importante puntualizar y analizar en este primer capítulo, algunos términos sobre los que se asentará la narrativa de la tesis doctoral.

Además de haber compuesto música para percusión, los tres autores incluidos en esta investigación tienen otro nexo común: su deseo de insertarse en las esferas culturales asociadas con la modernidad y la vanguardia. Cada uno a su manera y por distintos caminos, dotó a sus composiciones de simbolismos y de una carga ideológica subyacente, con la pretensión de otorgarle una función social a la música, reivindicando la idea de crear un arte musical del pueblo y para el pueblo, con la convicción de que se podía ganar el reconocimiento internacional como traductor de su propia cultura, y no como imitador de la europea, tal como afirmó el musicólogo Gerard

Béhague⁷⁴.

Son ineludibles las referencias y alusiones a la música e instrumentos populares, en un panorama complejo de posturas -en muchos casos discordantes- en el terreno estético y político, que se hacen evidentes en las prácticas musicales, en las instituciones, y sobre todo, en los discursos de aquellos que asumieron papeles de liderazgo en situaciones diferentes. La narrativa elegida se ha construido desde la perspectiva de la reflexión musicológica, de su inevitable vínculo con el contexto histórico-social, político y económico del continente, así como su conexión con el entorno europeo. El hecho musical es abordado como proceso cultural relacionado con las corrientes de pensamiento estético, los movimientos sociopolíticos e identitarios y los avances científicos y tecnológicos.

La existencia de un arte musical americano comenzó a ser perceptible en el continente desde mediados del siglo XIX, pero tras el comienzo de 1900 los resultados alcanzados por los compositores mostraban los intentos por marcar diferencias con el viejo continente, aunque sin dar la espalda al acontecer europeo. Entre los distintos aspectos involucrados en la preocupación por el *ser* americano, el debate sobre identidad es el que más importancia ha cobrado, y adquirió un sustento ideológico más sólido a principios del siglo XX, a partir del cuestionamiento de muchos compositores y musicólogos sobre la mejor forma de plantear la construcción de un canon musical que aun en su diversidad, por sus características intrínsecas pudiera identificarse plenamente como americano.

Si bien es cierto que el pensamiento musical en general se orientaba hacia la búsqueda de un arte y una música nacionales, también surgía el debate sobre qué habría de entenderse por música nacional, cuáles eran los límites entre lo popular y lo culto, cuanto habría de popular en la música erudita y cuáles eran sus posibilidades para la creación. En esta polémica participaron y confluieron gran cantidad de agentes creadores de un estado de opinión, es decir, intelectuales, artistas y entidades culturales.

Por otra parte, la progresiva “amenaza” que representaba la naciente industria cultural y la música grabada, así como la expansión de géneros procedentes de Estados Unidos como *charleston*, *fox-trot*, *one step*, *two steps*, y sobre todo del *jazz*, eran factores que, según los criterios de la época, atentaban contra la pureza del folclor y de los géneros de raíces hispanas donde se hallaban los elementos estilísticos de la música nacional. En los espectáculos nocturnos, los espacios de ocio y en el ámbito doméstico, coincidían los géneros musicales provenientes de Norteamérica, las orquestas de *jazz*, el tango y las rancheras, el danzón, el son, el bolero, la rumba y la conga. En

⁷⁴ Béhague, Gerard: *op. cit.*, pp.47-56.

todas estas músicas se entrelazaban y confluían las ideologías de la primera mitad del siglo XX americano:

Lo indígena, hispano, africano, mestizo, popular, rural, urbano, nacional o universal, participaron en la primera mitad del siglo XX de una constante negociación entre lo propio y lo ajeno, entre lo tradicional y lo moderno, identificándose con la identidad de diversos grupos sociales latinoamericanos, en tanto no dejaban de ser exóticos, marginales o no esenciales en el desarrollo de la llamada tradición y cultura occidental. El mundo americano en su conjunto brindó diferentes respuestas a los procedimientos técnico-musicales, asumiéndolos con variadas formas simbólicas ajenas a una pretendida uniformidad identitaria latinoamericana.⁷⁵

A su vez, los géneros de la música popular cubana ganaban la aceptación y el favor de los consumidores tanto dentro como fuera del país, gracias al fonógrafo, el disco y la radio: el danzón se asentó en tierras mexicanas y centroamericanas; el son, la rumba y la conga invadieron Francia y Estados Unidos, tal como señaló Alejo Carpentier en 1922 en su artículo para la revista *Carteles*: “sólo se oye hablar del son, de la rumba y de Moisés Simons. Después de apoderarse de los *dancings*, del tablado de los *music-halls*, nuestras danzas se están introduciendo en los bailes populares.”⁷⁶ La música cubana penetraría luego en la obra de compositores norteamericanos, desde la *Cuban Overture* de George Gerswhin, hasta el *Danzón cubano* de Aaron Copland. Los años 20 se caracterizan por el inicio de una masiva penetración de la música cubana en Estados Unidos y, recíprocamente, por el auge de jazz bands y la música norteamericana en Cuba.

Además de las cuestiones señaladas, Carredano y Eli plantean otras problemáticas que aparecen con frecuencia: la preocupación sobre el lugar que ocupaba el compositor en la sociedad, la proyección de su obra, su edición, socialización y preservación, el cómo hacer llegar la música al público y el deseo de alcanzar una recepción positiva. Todo ello estuvo en la base de la formulación del interamericanismo, del panamericanismo como alternativa teórica para superar el desconocimiento recíproco, consecuencia de las grandes distancias geográficas que separan las fronteras de los países que integran el continente americano.⁷⁷

Los diversos discursos en la música, la literatura, la plástica y la política surgidos en el continente americano durante el tránsito del siglo XIX al siguiente, tuvieron el propósito de autorepresentarse en una pluralidad de intenciones. Resulta necesario considerar algunos acontecimientos históricos, políticos y sociales que tuvieron gran repercusión en ese lapso: el fin del mundo colonial de España en América y Asia, con la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas; el creciente poder de Estados Unidos que se consolidó tras su intervención en la guerra hispano-

⁷⁵ Carredano, Consuelo y Eli, Victoria: *op.cit.*, p. 32.

⁷⁶ Gómez García, Zoila (ed.): *Carpentier, Alejo: Ese músico que llevo dentro*, vol. 2, La Habana, Letras Cubanas, 1980, p. 529.

⁷⁷ Carredano, Consuelo y Eli, Victoria: *op. cit.*, p. 27.

cubana y sus sendas intervenciones en Cuba en 1898 y 1906; el desate de la Primera Guerra Mundial y posteriormente el estallido de la Revolución rusa en 1917. A estos hechos se sumaron la crisis económica y financiera que atacó a gran parte de las potencias mundiales entre 1929 y 1933, el ascenso al poder del fascismo, la Guerra Civil en España, la Segunda Guerra Mundial y posteriormente el afianzamiento del campo socialista, la Guerra Fría y la consolidación de la ex Unión Soviética y Estados Unidos como las dos superpotencias emergentes.

La supremacía del mundo europeo se desvanecía ante el creciente predominio de los norteamericanos, en un escenario donde al parecer Europa y Estados Unidos eran los únicos protagonistas hasta el momento. Sin embargo, en América Latina se vivían transformaciones sociales de gran trascendencia histórica. La obtención de las independencias de la colonia hispánica y la Revolución mexicana de 1910 tuvieron repercusiones políticas y económicas, que se extendieron por todo el continente.

1.1. La corriente nacionalista latinoamericana de principios del siglo XX

A lo largo del siglo XIX, la mayoría de los nacionalismos musicales europeos se plantearon como alternativa a la influencia y el prestigio de la música proveniente de Francia, Italia y Alemania, sin embargo, en lugar de mantener un simple rechazo hacia la misma, los compositores nacionalistas tuvieron una relación compleja con esa tradición, simultaneando las tensiones de repudio y atracción. A principios del siglo XX, muchos autores vieron en los materiales tradicionales, posibilidades de renovación del lenguaje musical, especialmente en el aspecto rítmico, melódico y armónico, como en el caso de Béla Bartók, Zoltán Kodály o Igor Stravinsky, aunque hubo otros que conservaron un lenguaje más conservador y recurrían insistentemente a motivos folclóricos. Los brotes nacionalistas que germinaron en Europa a lo largo del siglo XIX con la intención de reafirmar musicalmente su identidad y sacudirse el yugo franco-italo-germánico, desbordó el marco europeo y se extendió a las Américas. Si bien en el viejo continente esta nueva expresión de sentimientos nacionales utilizó las canciones y danzas folclóricas como melodías de temas de sus obras, éstas fueron desarrolladas como regla general, obedeciendo a los moldes estructurales y formales que durante mucho tiempo funcionaron con éxito. Sin embargo, en América Latina este movimiento nacionalista surge primero como una imitación a la cultura musical europea, y posteriormente toma otras vertientes.

La escena latinoamericana desde mediados de siglo XIX estaba dedicada casi en su totalidad al afán de escribir óperas a la italiana, que encontró en América, excelentes receptores tras el éxito obtenido por las compañías y repertorios en Europa. La presencia del teatro lírico europeo llegó a ejercer una gran influencia en los compositores, debido a la fuerte demanda que existía. Los temas

operísticos eras muy variados y abarcaban desde aquellos que eran alejados de la realidad latinoamericana hasta algunos que llegaron a reflejar lo nacional de diversas maneras. En las definiciones de las naciones y las nacionalidades americanas, la búsqueda de lo nacional constituye la preocupación fundamental que no sólo se inscribió en el siglo XIX, sino que trascendió más allá en el novecientos. A esto se añade que la música como fenómeno, ha sido históricamente un reflejo de situaciones sociales y políticas: “El sentimiento nacional y el nacionalismo en la música se expresó con mayor nitidez una vez transcurrida la mitad de la centuria, estimulado por las independencias recién alcanzadas o por las luchas por obtenerla [...]. Las canciones patrióticas y los himnos nacionales se elevaron como indiscutibles símbolos del sentir patrio, y junto a ellos otras formas en que se expresaba lo propio.”⁷⁸ Robert P. Morgan, en su libro *La música del siglo XX*, menciona cómo gran parte de los compositores latinoamericanos de principios del siglo pasado fijaron las bases para este posterior desarrollo musical nacionalista:

Al igual que en los Estados Unidos, durante el siglo XIX, el arte musical en Latinoamérica estuvo dominado casi completamente por modelos europeos, en este caso por la ópera italiana [...] De la misma forma que en ciertas áreas “alejadas” de Europa, como Escandinavia y Bohemia, el desarrollo de un estilo musical propio en Latinoamérica sólo echó raíces con la llegada del nacionalismo político a finales del siglo XIX [...] Estas obras fijaron unos principios esenciales que iban a servir de punto de partida para la mayor parte de los compositores latinoamericanos del siglo XX. Casi todos ellos, comenzaron sus carreras como ardientes nacionalistas y se sintieron responsables de llevar a cabo una reconciliación entre las técnicas más avanzadas del modernismo europeo y los elementos melódicos y rítmicos propios del folclore de su país.⁷⁹

La música compuesta hasta entonces no excluía los modelos, las técnicas y las formas europeas, sino que estas fueron justamente los puntos de partida, aunque se aprecia el intento de reproducir los moldes tradicionales dentro de un lenguaje que se identifica con lo nacional. Por otra parte, de los sectores populares se sumaron a la música de salón, danzas, contradanzas, vales, jarabes, milongas, zamacuecas, modiñas, maxixes, entre otras muchas, que asumieron un acento nacional y afirmaron su carácter y aceptación en los altos estratos sociales. Los compositores lograron recrear los elementos de estilo tanto de las danzas populares como de la música de salón ochocentista, llevándolo a las pequeñas formas pianísticas y violinísticas que fueron caracterizando la música de concierto, integrando elementos representativos de la música popular a la música culta.

Si bien por una parte, la música de salón se encontraba en un momento de búsqueda incesante con el propósito de hallar su lugar y su definición, por otra, estaba la música producida

⁷⁸ Gómez García, Zoila y Eli Rodríguez, Victoria: *op. cit.*, p. 316.

⁷⁹ Morgan, Robert. P.: *La música del siglo XX*, Madrid, Akal Música, 1994, p. 335.

para el teatro lírico en la que se apreciaba una demanda cada vez más creciente de incorporar la música de extracción popular, que fue conformando el perfil de la musicalidad americana como apuntó Mayer Serra:

[...] ignorada en su fase germinadora y sólo parcialmente averiguada en su proceso evolutivo, hay que buscarla [la musicalidad americana] en el segundo estrato vital, el popular. Este estrato popular, aunque inadvertido por la sociedad en sus manifestaciones esporádicas y espontáneas, y hostilizado por las autoridades coloniales, fue libertado de su existencia relegada por la Independencia. Triunfa, finalmente, en nuestro siglo a través de su integración en la música culta y constituye la base de lo que podemos llamar el idioma musical hispanoamericano.⁸⁰

En la producción musical destinada al teatro lírico, se aprecian estos primeros intentos de integración y síntesis de elementos estilísticos, más allá de las pequeñas formas de la música de salón. Alejo Carpentier señala lo siguiente, con relación a Francisco Covarrubias (1775-1850), considerado como el precursor del teatro lírico cubano:

Familiarizado con el teatro ligero español, comprendió muy pronto que los personajes que animaban entremeses, sainetes, zarzuelas y tonadillas, podían ser sustituidos por tipos criollos. [...] De ahí que a partir de 1812 comenzó a llenar la escena de guajiros, monteros, carreteros, peones y otros tipos populares de la isla. [...] A esta adaptación se unía una sustitución de elementos musicales. Al aclimatarse los géneros tradicionales se despojaban de sus personajes hispánicos, perdiendo a la vez su lastre de seguidillas, boleras y villancicos, para dar entrada a la música popular del país.⁸¹

Carpentier se refiere al uso de los diferentes géneros musicales y señala: “Habenera, tango argentino, rumba, guaracha, bolero, samba brasileña, fueron invadiendo el mundo con sus ritmos, sus instrumentos típicos, sus ricos arsenales de percusión hoy incorporados por derecho propio a la batería de los conjuntos sinfónicos.”⁸² Al incorporar al teatro lírico cubano géneros de la música popular, el resultado constituyó uno de los primeros contactos de instrumentos de percusión autóctonos, con aquellos convencionales de la orquesta sinfónica. Con el *son* nos llega la botija, la marímbula, los bongós, los timbales cubanos (pailas), las claves, las maracas, el cencerro y el güiro; en cambio, la rumba se tocaba con los objetos más diversos: cajones de madera donde se importaba el bacalao salado, sobre las mesas o taburetes, con sartenes, cacerolas, sonajas hechas de hojalata o metal, y para golpear se podían emplear cucharas de metal, las tenazas de atizar el carbón, o unos palos de madera. Posteriormente, los cajones fueron sustituidos por “dos tambores del tipo abarrilado, de duelas, y cuero tensado por medio de llaves: la tumbadora y el quinto.”⁸³ Este primer

⁸⁰ Mayer-Serra, Otto: “Panorama de la música hispanoamericana (esbozo interpretativo)”, en Gómez García, Zoila: *Musicología en Latinoamérica...*, *op. cit.*, p. 64.

⁸¹ Carpentier, Alejo: *La música en Cuba...*, *op. cit.*, p. 182.

⁸² Carpentier, Alejo: “América Latina en la confluencia...”, *op. cit.*, p. 268.

⁸³ León, Argeliers: *Del canto y el tiempo*, La Habana, Letras Cubanas, 1984, p. 156.

contacto de instrumentos autóctonos de percusión con los de la orquesta sinfónica, constituye la esencia de lo que posteriormente se convertirá en uno de los elementos detonantes para el desarrollo musical de carácter nacionalista latinoamericano durante las primeras décadas del siglo XX.

1.2. Discursos y prácticas en las músicas nacionales de México y Cuba a partir de 1920

Tal como afirman Consuelo Carredano y Victoria Eli, la discusión sobre la identidad en Latinoamérica sigue ocupando un espacio de debate en el momento actual⁸⁴. Desde la crítica o la musicología, se ha tratado de unificar bajo el denominador común de “creación nacionalista” el acontecer artístico de la producción latinoamericana, cuando en realidad la abundancia y heterogeneidad de la literatura musical desvela en la obra de los compositores académicos, la búsqueda de una identidad -en la mayoría de los casos nacional, en otros, “universal”, y en menor medida, propia- que ha tomado rasgos diversos, a menudo discordantes, pero con un nexo común: su vínculo con la modernidad y la vanguardia, fruto a su vez, de diversos acontecimientos históricos, sociopolíticos, económicos, y como se verá en este trabajo, también tecnológicos.

Si bien a principios del siglo XIX se entendía por nación una comunidad lingüística y cultural, a partir de 1900, este concepto sufrió grandes transformaciones que marcaron una buena parte de la historia posterior, al igual que las prácticas y discursos musicales asociados al mismo. Es cierto que en la transición de la centuria decimonónica a la siguiente, se aprecian parámetros estilísticos semejantes y casi homogeneizadores en compositores de igual o diferente nacionalidad. Sin embargo, a partir de la década de 1920, se yuxtaponen movimientos y tendencias con variadas preocupaciones estéticas, “se entrecruzan en un complejo tejido varios lenguajes encaminados a alcanzar una alta calidad artística y un elevado desarrollo creativo poco conocido y valorado en las escenas y en los circuitos de conciertos de los centros musicales nacionales e internacionales.”⁸⁵

A partir de 1920 en México y Cuba, los discursos y prácticas musicales estuvieron marcados por etiquetas de corte nacionalista, aunque de diversa índole y en muchas ocasiones opuestas entre sí. Compositores con tendencias más conservadoras fueron catalogados como indianistas y criollistas, otros más revolucionarios como indigenistas y afrocubanistas terminaron por imponerse como paradigmas de lo moderno, proclamados por los agentes creadores de un estado de opinión como la auténtica “vanguardia”, y por último, algunos de un perfil tan diferente, que al no encajar dentro del discurso de estado nación, la musicología ha optado por excluirlos.

El desarrollo del nacionalismo musical en América Latina a principios del siglo XX, está estrechamente relacionado con cuestiones de raza y color. Las culturas que formaron los países

⁸⁴ Carredano, Consuelo y Eli, Victoria: *op. cit.*, p. 21.

⁸⁵ *Ídem.*

multiraciales en el Nuevo Continente se diferenciaron marcadamente de sus homólogos europeos debido principalmente a los atributos físicos. Los componentes centrales del mosaico cultural en México y Cuba eran tres principalmente: el indígena -o la población originaria-, el negro -sometido a la esclavitud, procedente del continente africano-, y los colonialistas de origen hispánico.

Musicalmente, el peso del operismo italiano fue común a la mayor parte de la América Latina de los años 20 y 30, de manera especial en México y Cuba, que se adscribieron a una estética romántica e italianizante, encubierta en muchas ocasiones por rasgos de indianismo y criollismo, como plantea Belén Vega:

Desde finales del siglo XIX se había recurrido en la expresión musical de la identidad nacional a la fusión de las formas europeas, principalmente extraídas del arte lírico italiano, con elementos del folclore autóctono, dando lugar al indianismo mexicano y al criollismo cubano. Si al otro lado del Golfo de México encontramos un ejemplo notorio de esta tendencia en la ópera *Atzimba* de Ricardo Castro, ópera que con su reestreno de 1928 reabrió un antiguo debate acerca de la existencia de la auténtica ópera nacional y sus modelos (europeos o indígenas), en Cuba sería el compositor Eduardo Sánchez de Fuentes su máximo exponente.⁸⁶

En el caso particular de México, la diferenciación marcada por Alejandro L. Madrid, plantea el indianismo como una corriente decimonónica que utiliza tópicos indios con fines coloristas sobre formas musicales europeas, e indigenismo, como la tendencia artística posrevolucionaria cuyo objetivo es la afirmación de la identidad nacional a través de la apelación a fuentes “auténticas” de folclore, con las figuras de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas como sus máximos exponentes.⁸⁷

Dentro de los parámetros de la música “internacional” del siglo XX, los músicos de la generación nacionalista mexicana reconsideraron muchos de los aspectos relacionados con la composición -dimensiones, estructuras, *tempi*, texturas, dinámicas, selección de timbres, concepto de tonalidad, estructuras rítmicas, integración de nuevo instrumental-, que fueron reorganizados dentro de un lenguaje que se consideraba moderno y actual para la época. En numerosas ocasiones, lo indígena, lo mestizo, lo popular y lo culto trataron de integrarse en una obra significativa. Como perteneciente a esta tendencia se ha colocado una buena parte de la producción de Manuel M. Ponce (1882-1948), José Rolón (1883-1945), Carlos Chávez (1899-1978), Candelario Huízar (1888-1970), Silvestre Revueltas (1899-1940), José Pablo Moncayo (1912-1958) o Miguel Bernal Jiménez (1910-1956). En estos autores coexistieron las contradictorias cualidades de lo moderno, lo primitivo y lo popular. La fascinación por lo primitivo como fuerza renovadora en la música europea y la revolución lograda por la solución primitivista de *La consagración de la primavera*,

⁸⁶ Vega Pichaco, Belén: “Discursos de vanguardia...”, *op. cit.*, p. 57.

⁸⁷ Madrid, Alejandro L.: *Sounds of the Modern Nation: Music, Culture, and Ideas in Post-Revolutionary Mexico*, Philadelphia: Temple University Press, 2008, pp. 143 y 150.

causó gran impacto entre estos compositores.

Manuel M. Ponce, recurrió eventualmente a materiales folclóricos o indígenas textuales - *Ferial* (1940)-, aunque por regla general, se adscribió al empleo de elementos melódicos de la música mestiza de clara procedencia hispánica. Por su parte, Candelario Huízar reafirmó su expresión artística mediante un folclorismo programático que “intenta por igual la descripción de una boda campesina (*Imágenes*) o la idealización de construcciones pentáfonas pseudo-indígenas”⁸⁸, en tanto que José Rolón estilizó temas folclóricos de alguna región de Jalisco dentro de un estilo de marcado carácter impresionista.

La producción musical nacionalista en México estuvo presidida en gran medida por Carlos Chávez, quien adoptó el liderazgo de todo un grupo y se consolidó como una figura dominante sobre la cual giró la música mexicana durante varias décadas: “La finalidad del arte sonoro en México, sus perspectivas de progreso, su difusión y finalmente -lo que es más trascendental- una buena parte de la renovación técnica, temática y estilística en la composición de este siglo se debió fundamentalmente a la acción múltiple y a la voluntariosa creación personal de Carlos Chávez.”⁸⁹ Su personalidad domina de diversas formas el escenario de la música mexicana desde principios de 1920 hasta finales de la década de 1940, pocas veces en la historia se le ha dado a un músico la posibilidad de influir de manera tan contundente y prolongada en el desarrollo artístico de un país. Además de compositor y director de orquesta, fue un personaje público, un funcionario, un educador y un político. Se observa en su trayectoria una preocupación genuina por la justicia social, el cuestionamiento de un arte elitista y un incalculable torrente de ideas e iniciativas relacionadas con la función educativa y propagandista de un arte para las masas, la inserción del compositor en el aparato estatal, el papel del músico como intermediario entre el Estado y el pueblo, y la utilización y asimilación de lo popular en el arte académico.

La propia obra de Chávez constituyó una escuela, marcando rutas estéticas y tendencias por las cuales transitaban posteriormente otros autores. Logró forjarse un lenguaje y un oficio que fue moderno desde sus inicios. Involucrado en la creación contemporánea, desde su posición de director de la Orquesta Sinfónica Mexicana (OSM), pudo desde muy joven conocer y estudiar de primera mano partituras de tendencias dispares. El contacto con obras de Stravinsky, Copland, Honneger, Schoenberg o Varèse, lo convirtió en un músico informado, en un compositor moderno. La noción de la modernidad, en tanto conocimiento de los acontecimientos y tendencias musicales importantes provenientes del exterior, de preferencia en Europa y Estados Unidos, implicó un doble

⁸⁸ Moreno Rivas, Yolanda: *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, México, D.F., Escuela Nacional de Música, UNAM, 1995, p. 13.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 128.

juego en su valoración y conceptualización de la composición nacional.

Antes de ser indigenista, Chávez entendió que su producción musical, para persistir, tendría que ser contemporánea. De ahí la tensión dentro de sus obras, provocada por el choque entre lo voluntariamente primitivo o indígena y un lenguaje de filiación contemporánea: “El movimiento iniciado por Carlos Chávez [...] en los terrenos de la creación, la enseñanza y la difusión musical fue nacionalista y populista por definición, pero fue también una voluntariosa búsqueda de una síntesis a la vez mexicana y contemporánea. [...] La obra, tanto como la acción educativa de Chávez gira en torno a la formación de una Escuela Nacional y al imperativo de ponerse al día, de conocer a fondo y manejar las técnicas y lenguajes más evolucionados.”⁹⁰

La carrera musical de Chávez transitó por rutas diversas. Sería un error encasillar su producción como exclusivamente indigenista, su obra se muestra extensa y compleja, desde etapas tempranas incorpora elementos vinculados a las nuevas corrientes estéticas, y es notorio su interés por las innovaciones técnicas, su comprensión por las sonoridades producidas por los primeros instrumentos electrónicos y su simpatía por las vanguardias musicales. Sin embargo, a finales de la década del 1920 y principios de la siguiente, se interesó en la búsqueda de lo nacional, en un momento clave para el país, consecuente con la construcción de una nueva cultura y arte mexicanos.

Durante la etapa de la juventud de Chávez, la producción artística mexicana apostaba por el resurgimiento y la celebración de un antepasado precolombino. El movimiento indigenista pretendía la evocación subjetiva de ese pasado. Entre la élite cultural surgió un interés por descubrir la esencia del país a partir de estudios de las antiguas civilizaciones, especialmente la azteca. De acuerdo con los principios revolucionarios -y también para Carlos Chávez-, la conciencia nacional debía erigirse a partir del encuentro entre las civilizaciones precortesianas y la europea, hasta ese momento consideradas como excluyentes. El proyecto indigenista incorporaba una carga ideológica en su producción artística con el objetivo de “recuperar el espíritu de la cultura prehispánica como factor identitario de la nueva música mexicana.”⁹¹ Chávez concibió la idea de formar una “Orquesta Mexicana”, cuyas cualidades sonoras se adaptarían a la interpretación de música indígena o mestiza. Dicha orquesta estaba conformada por flautas, chirimías, trompetas, clarinete en Mi bemol, violines, vihuelas, guitarras, arpa grande, marimba, dos teponaztlis, huéhuetl, sonajas, raspadores, güiro, calabaza, pezuñas de venado y gong.⁹² Si bien el experimento era ante todo de carácter tímbrico, significaba un acercamiento simbólico a la práctica de la música del pueblo, para el cual

⁹⁰ Moreno Rivas, Yolanda: *op. cit.*, p. 20.

⁹¹ Carredano, Consuelo y Eli, Victoria: *op. cit.*, p. 100.

⁹² Moreno Rivas, Yolanda: *op. cit.*, p. 140.

compuso varias obras, y otros compositores jóvenes se acercaron a la institución, contribuyendo con algunas piezas donde confluyeron elementos musicales sofisticados con otros más elementales provenientes de la música popular.

La obra de Chávez fue bien recibida en Estados Unidos, lo cual impulsó su carrera en gran medida. Los críticos señalaron la presencia en su música de elementos mexicanos como temas indígenas, instrumentos autóctonos, empleo de escalas modales y pentatónicas, acorde con las ideas preconcebidas que tenían los musicólogos sobre las sonoridades indígenas mexicanas, que llevaron a inferir que su música era, “en esencia e inevitablemente, la encarnación de la mexicanidad india, y que las características angulares y duras de su estilo eran nociones preconcebidas de lo mexicano.”⁹³

Sin embargo, no toda la producción de Chávez de esta época es considerada como indigenista. De acuerdo con Saavedra, existen obras “personales”, como la música de cámara y de piano; música de “representación”, como los ballets; “obras privadas, de introspección y experimentación, y obras públicas, concebidas con claros fines políticos”. De esta forma, los ballets indigenistas como *El fuego nuevo* (1921) o *Los cuatro soles* (1926) resultan excepciones, ejercicios en la representación de lo azteca, pero no intentos de expresión de una identidad, mucho menos de una esencia personal o nacional.⁹⁴

Para *El fuego nuevo*, se inspiró en la música de los indios de Tlaxcala, y el espíritu que subyace -así como en otras composiciones de corte mexicanista-, es resultado de una subjetividad que evoca, reconstruye e incorpora a la orquesta, instrumentos precortesianos: teponaztles, huéhuetls, tambor indio, raspadores y palo de lluvia. Nótese que entre los instrumentos precortesianos sólo incluye aquellos de percusión. Carredano y Eli señalan que su estilo azteca se debe en gran medida al empleo del instrumental prehispánico en cuyo estudio sí pareció empeñarse gracias a la publicación del texto de Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza titulado *Instrumental precortesiano*, resultado de sus investigaciones en el tema⁹⁵. Con relación a dicho trabajo señala Chávez:

En la actualidad hemos podido conocer el sistema musical de los antiguos mexicanos gracias a que se conservan en el Museo Nacional varias flautas de barro cocido y otros instrumentos anteriores a la Conquista, que han sido estudiados por una comisión de investigación del Conservatorio Nacional. Ha podido comprobarse que los sonidos que producen las flautas obedecen en todas a un mismo sistema y que la música de los antiguos mexicanos estaba regida por las relaciones naturales de 8va, 5ta y 4ta, que la física nos

⁹³ *Ibidem*, p. 170.

⁹⁴ Saavedra, Leonora: “Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica”, en Yael Bitrán y Ricardo Miranda (eds.): *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, Conaculta, Col. Ríos y Raíces, 2002, p. 131.

⁹⁵ Carredano, Consuelo y Eli, Victoria: *op. cit.*, p. 101.

entrega como las relaciones de los sonidos musicales.⁹⁶

Pero no es hasta el estreno de obras como el ballet *Los cuatro soles*, *Caballos de vapor* (1926), y sus sonatas instrumentales inspiradas en temas de la mitología mexicana, que se involucra de lleno en esta corriente indigenista:

Basándose en la observación de instrumentos prehispánicos, descripciones de cronistas de la Colonia y algunos ejemplos de música indígena viva, Chávez arribó a ciertas generalidades de estilo presentes tanto en la música indígena como en algunos pasajes característicos de sus obras más entrañablemente personales: uso de melodías pentatónicas o modales, polirritmias, movimientos paralelos de las voces, motivos repetitivos y un generoso uso de percusiones o instrumentos indígenas como teponaxtles, sonajas, tenabaris, tlapanhuetls y jícaras de agua.⁹⁷

Nuevamente, los instrumentos indígenas empleados por Chávez en estas composiciones incluyen exclusivamente aquellos que son percutidos. Con el ballet *Caballos de vapor*, su autor abre paso a un nacionalismo franco, en tanto trataba conscientemente de trazar la esencia de un estilo mexicano criollo y mestizo. Combina el carácter nacionalista con un acercamiento personal al maquinismo europeo imperante de la década del 1920. El argumento del ballet -de su propia autoría-, sugiere “el contraste entre la naturalidad y sensualidad de los trópicos y la agresiva industrialización del norte y su concomitante explotación.”⁹⁸ Chávez integra el ruido de las máquinas con fragmentos de melodías mexicanas conocidas, los ambientes tropicales son expresados con danzas y ritmos de baile como la sandunga, el huapango y varios sones mexicanos. Sobre los comentarios de la crítica que le señalaban como indigenista, a lo que añadían su supuesta afición por las reconstrucciones arqueológicas, Chávez manifestaba que su partitura era completamente original, sin citas directas del folclore pero muy “mexicanista”.

Posteriormente, en *Sinfonía india* (1936) -una de las partituras más reconocidas y programadas de su repertorio en salas de concierto internacionales-, sorprende por la exhibición no sólo de efectos exóticos y primitivistas, sino por la utilización de motivos modales y pentáfonos, así como un nutrido empleo de instrumentos de percusión indígena, ya ensayado en obras precedentes. Después de esta segunda sinfonía, el compositor creyó agotadas sus posibilidades en esta dirección e inició un proceso más esencialista. Si bien todavía se aprecian en obras posteriores símbolos y contenidos indigenistas, éstos aparecerán plenamente asimilados en el material sonoro, en obras como *Xochipilli-Macuilxóchitl* (1940) y la *Toccata para instrumentos de percusión* (1942). La primera de ellas es una reconstrucción imaginaria de lo que podría haber sido la música azteca, con

⁹⁶ Chávez, Carlos: “La música indígena”, en Carmona, Gloria (ed.): *Carlos Chávez. Escritos periodísticos (1916-1939)*, vol. 1, México, El Colegio Nacional, 1997, p. 238.

⁹⁷ Moreno Rivas, Yolanda: *op. cit.*, p.146.

⁹⁸ Carredano, Consuelo y Eli, Victoria: *op. cit.*, p. 103.

un extenso uso de percusiones autóctonas combinados con instrumentos de viento. En cambio la segunda, es su primera obra escrita exclusivamente para instrumental percusivo. Según menciona Moreno Rivas, Chávez “comprendió entonces la dificultad y la ambigüedad de un arte fundado en el mito, en la naturaleza y en la fatalidad de la raza y fue el primero en señalar [...] las limitaciones del nacionalismo como doctrina de creación artística.”⁹⁹

Resulta interesante que la historiografía de la música mexicana plantea una y otra vez que Carlos Chávez es el máximo representante del movimiento nacionalista en México, que se inicia en 1921 con *El fuego nuevo*, sin embargo la musicología actual, después de realizar un análisis de los escritos periodísticos del propio compositor, señala otra imagen del autor. Saavedra advierte que Chávez rechazaba cualquier teoría nacionalista de índole estética y nunca aseguró pertenecer a una escuela nacionalista mexicana, aún en momentos de mayor auge, como por ejemplo en 1936 con el estreno de su *Sinfonía india*. El conjunto de sus artículos de prensa revela la presencia de un compositor “poco preocupado por proponer la creación de una música de características mexicanas y sí muy ocupado en precisar y sobre todo consolidar precisamente las características de la sociedad mexicana o por lo menos de su actividad musical.”¹⁰⁰ Lo cierto es que la tendencia indigenista atrajo a un buen número de seguidores, que en algún momento se adscribieron al dinamismo de las invenciones prehispánicas o al repertorio folclórico de las etnias autóctonas mexicanas.

Por el contrario, la obra del destacado y talentoso Silvestre Revueltas (1899-1940) se caracterizó por un perfil definido, la riqueza de textura y la coherencia interna de su obra, con una adecuada síntesis y una fina percepción estética, que no se encuentra en otros autores como Candelario Huízar, José Pablo Moncayo, o José Rolón, rasgos que lo sitúan por encima de la producción del resto de sus contemporáneos. Resultan interesantes estas palabras de Moreno Rivas, que señalan los puntos de coincidencia entre la obra de Revueltas con la del compositor cubano Amadeo Roldán: “brillo instrumental, vitalismo motor, pluralidad rítmica, color armónico moderno y un contenido temático que se nutre a la vez de los lenguajes populares y de los idiomas musicales contemporáneos.”¹⁰¹

La carrera de Revueltas comenzó como un excelente violinista, director de orquesta y profesor del Conservatorio Nacional. Arribó al escenario de la creación musical mexicana a principios de la década del treinta. En el poema sinfónico *Cuauhnáhuac* (1930), su primera partitura importante para orquesta “ya se enuncian determinados rasgos que devendrán constantes en el quehacer posterior: amplios contrastes colorísticos; superposición de planos armónicos en

⁹⁹ Rivas Moreno, Yolanda: *op. cit.*, p. 172.

¹⁰⁰ Saavedra, Leonora: *op. cit.*, pp. 78-91.

¹⁰¹ Moreno Rivas, Yolanda: *op. cit.*, p. 18.

modo-tono diferentes; individualidad y vigor de cada uno de los diseños melorrítmicos llevados por distintos timbres, sobre todo de los metales, que adquieren una importancia extraordinaria, casi un tratamiento virtuosístico.”¹⁰² La partitura de *Planos* (1934) “se plantea experimentar con combinaciones sonoras estructuradas a la manera de la arquitectura funcional: el ritmo ostinado y perenne sirve de sostén a un diseño melódico donde incluso los timbres pueden variar [...] sin que eso atente contra un 'ambiente' expresivo.”¹⁰³

Una de sus composiciones más logradas, *Homenaje a Federico García Lorca* (1936), revela una etapa de gran madurez. Compuesta por tres partes (*Baile, Duelo y Son*), destaca “la persistencia de un casi ostinato rítmico, conseguido entre piano en *staccati*, madera o metal, que se desplazan en melodías de elevado lirismo.”¹⁰⁴ Pero no es hasta el poema sinfónico *Sensemaya* (1938), en que se aprecia una elaboración más completa de la materia sonora. La obra está basada en versos de Nicolás Guillén, sobre una antigua leyenda africana, donde el dibujo rítmico fundamental del cual derivan las ideas temáticas preconcebidas se basa en los versos ¡Mayombe-bombe-mayombé! “Esta obra marcó un hito dentro del nacionalismo mexicano, por haber trascendido la fase de simple exposición de sustancias melorrítmicas y tímbricas características, para pasar a resolver cuestiones de orden estructural.”¹⁰⁵

El movimiento nacionalista de carácter indigenista, surgió bajo un signo revolucionario y transformador que se mostró sobre todo en la modernización del lenguaje y en su postulación como un arte sonoro “abierto” y dirigido a todos los públicos. A su vez, aseguró el ingreso de la música mexicana a la modernidad, abriendo las puertas de una originalidad buscada por mucho tiempo. La Escuela Mexicana de Composición iniciada por Chávez y Revueltas en México, podría considerarse como la culminación de una tendencia que apuntó hacia una síntesis de pluralidades étnicas y sociales, a la integración de un mensaje sonoro que pudiera ser comprendido por igual por las diferentes razas y clases sociales, que fue determinante en la conformación de lo que actualmente se denomina Nación. Por sus cualidades musicales, la producción artística de estos autores, asociados en aquel momento con la creación de carácter indigenista, fue capaz de insertarse con éxito en las esferas de la vanguardia musical a nivel internacional.

En el caso particular de Cuba, los atributos culturales específicos derivados de la población aborígen nativa, son difíciles de encontrar en tanto fue prácticamente exterminada por los colonos durante los primeros setenta y cinco años de conquista. Su extinción impide considerarlos como la base o esencia de un auténtico nacionalismo cubano. No obstante, ello no constituyó un obstáculo

¹⁰² Gómez García, Zoila y Eli Rodríguez, Victoria: *op. cit.*, p. 354.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 355.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 356.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 357-358.

para algunos musicólogos y compositores que continuaron “imaginando” la presencia y desarrollo de una cultura aborigen local, un factor que originó ríos de tinta y animados debates durante las primeras décadas del siglo pasado, centrándose en cuestiones de “autenticidad” cultural e identidad nacional, cuyas polémicas se enfocaban en los aspectos raciales. El compositor y musicólogo cubano Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944) sostenía la hipótesis de que la raíz india “asoma sus características de modo indubitable dentro de los diversos ritmos que constituyen nuestro folclore musical”¹⁰⁶, sumándose de esta manera a la corriente indigenista de otros países del continente, sin embargo, en Cuba esta afirmación se convirtió en un verdadero tema de discrepancia.

Retomando los términos antes mencionados por Alejandro L. Madrid, este criollismo - equivalente cubano al indianismo mexicano- de Eduardo Sánchez de Fuentes, se basaba en un intento de crear una identidad cubana que obviase la presencia negra en la isla porque remitía al último eslabón social, en cambio acude al componente español e indio, negando el influjo africano de inmigración esclavista que se extendió por varios siglos. Sánchez de Fuentes sostuvo erróneamente la tesis de la pervivencia de elementos indígenas en la cultura cubana y combatió el afrocubanismo. Su repugnancia a admitir la presencia y potencia del elemento africano en el folclor de la isla, se explica en parte como reflejo de un estado de ánimo bastante generalizado en la sociedad clasista neocolonial. Alejo Carpentier lo define de manera sarcástica: “un prolífico compositor de cierto tipo de habaneras, en la línea de ese italianismo criollista mencionado, que ofrecían una visión edulcorante de la realidad cubana bajo un prisma blanqueizante.”¹⁰⁷

El despertar de la República en Cuba estuvo marcado por la aparición simultánea de movimientos sociales y políticos, así como de la vanguardia en el campo de la creación artística orientada a la renovación de los lenguajes y a un acercamiento productivo a la cultura popular. En la música, se manifestó por la reivindicación de los ritmos de origen africano y el empeño por incorporarlos al sinfonismo y a los espectáculos danzarios. “La mirada hacia adentro implícita en estas búsquedas no representaba aislamiento respecto a las tendencias emergentes en la contemporaneidad. Se aspiraba [...] a establecer una articulación entre lo local y lo universal.”¹⁰⁸

Contrario al discurso criollista de Sánchez de Fuentes, la obra de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturra planteaba una estética afrocubanista en la que “los ricos elementos musicales de la cultura africana, presente en la isla desde el esclavismo colonial, se pusieran al servicio de la creación de un arte nacional que se insertase en la vanguardia internacional, propuesta

¹⁰⁶ Sánchez de Fuentes, Eduardo: *Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero*, citado en Carredano, Consuelo y Eli, Victoria: *op. cit.*, p. 136.

¹⁰⁷ En Vega Pichaco, Belén: “Discursos de vanguardia...”, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰⁸ Pacheco Valera, Irina: *op. cit.*, p. 14.

favorecida por la moda primitivista europea”¹⁰⁹, de un modo similar a lo que ocurría en México con Carlos Chávez. A ello se añadía una polémica que cada vez ganaba más terreno sobre la importancia de una extensa población negra, tradicionalmente ignorada, que no sólo era muy numerosa, sino que estaba viva y era claramente visible: “La re-examinación de la cultura afrocubana por los artistas y sociólogos cubanos durante 1920 y 1930, motivó la inclusión de este grupo como elemento esencial en la formulación de un carácter nacional.”¹¹⁰ Las aportaciones y el papel desempeñado por este núcleo en la constitución del nacionalismo cubano “moderno” se convirtió en el verdadero tema de debate para artistas y académicos. La dimensión que alcanzó el fenómeno de *lo negro*, puede ser caracterizada en palabras de Edgardo Martín: “no bastó que el negro cubano fuera cubano, sino que por encima de todo, había que reconocer en él a un negro. Descubrir y aceptar que era negro importaba más que reconocer que pudiera tratarse de un negro cubano. O sea, que la cubanía quedó sometida a la negritud.”¹¹¹

El término afrocubano ha tenido un significado cambiante con el transcurso del tiempo. A principios de siglo XX, tenía implicaciones discriminatorias, es decir, estaba asociado a las clases marginales de la sociedad, y se relacionaba con un pasado esclavista que incluía a gran parte de los negros y mulatos. A su vez, el criterio de algunos juristas y antropólogos como Cesare Lombroso, justificaba un supuesto vínculo de las personas de “color” con acciones criminológicas y actos de delincuencia, dos motivos de peso que sin duda estimulaban la discriminación racial. Por otra parte, desde los sectores de poder de la república recién instaurada, se promovía el “blanqueamiento” de la población y la cultura, intentando acercarlas a las tradiciones y costumbres europeas, apartándolas de todo aquello relacionado con el pasado colonial y esclavista. El antagonismo de razas representaba uno de los grandes conflictos sociales de la época.

Sin embargo, a la transformación del término contribuyó indudablemente el criterio y los estudios del destacado etnógrafo y antropólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969), quién enmarcó bajo el término afrocubano los comportamientos sociales y culturales donde los ascendentes africanos se consideraban como parte de la identidad nacional. En un artículo publicado en la revista *Musicalia* en 1929, Ortiz señala que la música afrocubana es “el fecundo entrecruzamiento de las originalidades musicales de pueblos muy diversos de *naciones* de negros, muy distantes, que cubrían casi todo un continente; traductoras de sentimientos e ideologías simples y análogas, pero muy arraigadas y dispares.”¹¹² Bastan estas palabras de Carredano y Eli para definir el afrocubanismo como una tendencia reivindicativa y en ascenso:

¹⁰⁹ Vega Pichaco, Belén: “Discursos de vanguardia...”, *op. cit.*, p. 59.

¹¹⁰ Moore, Robin: *op. cit.*, p. 37.

¹¹¹ Martín, Edgardo: *op. cit.*, p. 100.

¹¹² Ortiz, Fernando: “La música afrocubana”, en *Musicalia*, núm. 5, La Habana, enero-febrero de 1929, p. 171.

[...] logró unir a importantes figuras de la élite intelectual progresista. Bajo su égida se asumía paulatinamente la renovación formal por intermedio de un arte antiacademista; se proclamaba un compromiso social y político y se pretendía que el conocimiento y la importancia de la cultura de los afrodescendientes cubanos adquirieran un valor simbólico y de discurso hegemónico.¹¹³

Intelectuales y artistas europeos súbitamente volcaron su interés en culturas no occidentales como nuevos caminos para alcanzar una renovación cultural. Regiones del continente africano calificadas como primitivas y exóticas se convirtieron en fuentes de inspiración no exploradas para escritores, músicos, pintores y escultores: “Picasso, los cubistas, los poetas y los modistos se entregaron a ese nuevo y ancestral mundo, del que habían tenido hasta el día anterior un criterio cerrado, prejuicioso e irreal.”¹¹⁴ En cambio en Cuba, miraban hacia lo viviente y lo próximo, utilizando lo criollo como nueva noción de sus valores, y los escritos de Fernando Ortiz eran leídos por intelectuales de la vanguardia, en los cuales se exaltaban los valores folclóricos de un territorio donde la cultura de ascendencia africana -y sus resultados- se hallaban bien presentes en la vida cotidiana.

El afrocubanismo como movimiento artístico se gestó a partir de la década de 1920 y fue asumido por una buena parte de la intelectualidad como paradigma de la modernidad. En el terreno musical, *lo afrocubano* se convirtió en el fundamento del nacionalismo insular, resaltando sus componentes culturales como propios y distintivos, para diferenciarse marcadamente de sus contrapartes latinoamericanas. La revalorización de los elementos presentes en la cultura relacionada con el negro, constituyó el principal motor de evolución del nacionalismo en Cuba. Los rasgos estilísticos asociados con el afrocubanismo fueron a menudo combinados con tendencias artísticas internacionales que emanaron a partir de la primera posguerra para producir un estilo musical cubano dentro de un contexto modernista. La positiva recepción de los elementos musicales negros en el extranjero, desencadenó el efecto de elevar el estatus artístico de la música afrocubana y sus músicos dentro y fuera de Cuba. Esto a su vez contribuyó al incremento de la aceptación social de la cultura de una clase mestiza, en un escenario dominado históricamente por elementos hispánicos.

El movimiento afrocubanista encontró en la literatura y en la música un terreno fértil de expresión artística. Las figuras musicales asociadas con esta tendencia fueron los compositores cubanos Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla y el español Pedro Sanjuán Nortes (1886-1976) -compositor y director de orquesta radicado en Cuba-, cuyos propósitos artísticos consistieron en traducir la diversidad de los elementos musicales étnicos y culturales de ascendencia africana

¹¹³ Carredano, Consuelo y Eli, Victoria: *op. cit.*, p. 141.

¹¹⁴ Martín, Edgardo: *op. cit.*, p. 100.

presentes en la isla, e integrarlos en formas artísticas contemporáneas, convirtiéndose en representantes activos de la vanguardia musical en la isla. Incitaron una ruptura con el estilo nacionalista anterior desarrollado durante el siglo XIX por autores como Manuel Saumell (1818-1870) e Ignacio Cervantes (1847-1905), que si bien habían realizado un primer intento exitoso por llevar células rítmicas, rasgos y elementos estilísticos cubanos a formas pianísticas y música de salón, permanecían atados a fórmulas armónicas y estructurales de la tradición musical occidental. La fractura de Roldán y Caturla con el pasado decimonónico, propició el contexto sobre el cual se inició el debate entre modernismo y tradición dentro del movimiento cultural del país.

El periodo de juventud de Amadeo Roldán que abarca de 1916 a 1925, incluye partituras para piano solo, violín y piano, voz y piano, tríos y cuartetos de cuerda, y dos obras para orquesta: *Escena sinfónica* y *Scherzo*, ambas de 1919 y se enfrascó en la composición de la ópera *Deirdre*, que ha quedado inconclusa. Esta primera etapa transcurre bajo influencias europeas, hecho que se explica claramente por sus orígenes, pues Amadeo Roldán había nacido en París -aunque de pura ascendencia criolla-, y se había educado musicalmente en el conservatorio de Madrid. En su obra *Fiestas galantes* (1923) se aprecia un cierto manejo rítmico y armónico que implica una ruptura con el impresionismo para anunciar un estilo propio que más tarde va a ser consolidado.

En 1925 se estrena su *Obertura sobre temas cubanos*, una composición que marca un hito en el desarrollo de la música sinfónica en Cuba. Con ella se inicia el segundo periodo de creación del compositor, marcado por la utilización de “elementos extraídos del folclore, pero en este caso, de nuestra vertiente negra, aspecto hasta ese momento obviado por los compositores cubanos precedentes.”¹¹⁵ Roldán se apoya en el *Cocoyé*, tema de una antigua conga de Santiago de Cuba, e incluye pasajes confiados a instrumentos de percusión afrocubana, propios de la música popular. Un año después, en 1926, con *Tres pequeños poemas (Oriental, Pregón y Fiesta Negra)* utiliza pregones callejeros tomados del complejo de la rumba, para estructurar esta obra, donde se aprecia un claro tratamiento colorístico, y su obsesión por el *in crescendo* del ritmo a cargo de la percusión que se va multiplicando hasta convertirse en una intrincada y compleja polirritmia.

En el ballet *La Rebambaramba* (1928), su obra más ejecutada -en París, Berlín, Budapest, California y Bogotá, entre otras ciudades-, Roldán emplea música y personajes de las ceremonias *abakuás*. Los ritos *abakuás* -o fiestas náñigas-, utilizan fundamentalmente tambores, cencerros, percutores y sonajas, así como instrumentos que suenan por frotación. En esta obra se encuentran dos temas que según el propio compositor son auténticamente populares: “uno, al final del primer cuadro, y el otro, la *comparsa de la culebra*. Los otros temas usados en la obra son originales,

¹¹⁵ Gómez García, Zoila y Eli Rodríguez, Victoria: *op. cit.*, p. 361.

reconstruyendo el modo popular de la época en su característico ambiente negro.”¹¹⁶

Por su parte, Alejandro García Caturla fue “el temperamento musical más rico y generoso que haya aparecido en la isla”, de acuerdo con Alejo Carpentier. Compositor, director de orquesta e instrumentista, Caturla combinó su actividad musical con la profesión de juez. Poseía una sólida formación musical, con estudios de armonía, contrapunto y fuga, realizados con Pedro Sanjuán, y en 1928 marchó a París donde siguió un curso de composición con Nadia Boulanger. “Con una sorprendente unidad de estilo logró sintetizar elementos esenciales de nuestra música y lograr equilibrio entre géneros musicales que antes no habían conocido tal nivel de convivencia.”¹¹⁷ En *Tres danzas cubanas* (1927), -*Danza del tambor*, *Motivos de danza* y *Danza lucumí*-, el autor integra el gran complejo de la danza presente en la música cubana desde la llegada de europeos y africanos hasta épocas recientes de su juventud. Con la utilización de recursos armónicos tradicionales y otras complicadas armonías, obtiene el resultado sonoro deseado, en el que prevalecen procedimientos politonales, polirrítmicos y polifónicos, con un marcado destaque de lo rítmico como eje rector, hacia el cual fluyen los restantes medios expresivos.

En cuanto a su obra *Bembé* (1929), para dieciocho instrumentos de viento, piano y percusión, señalan Carredano y Eli: “es de esencia rítmica y su elemento medular es la percusión colocada en un primer plano; la polirritmia proporciona flexibilidad y complejidad a la obra.”¹¹⁸ Caturla no pretendía reproducir la sonoridad de un bembé como ceremonia ritual festiva de la santería cubana en su connotación real, sino explotar la atmósfera expresiva que emana de dicha festividad. La obra muestra un desarrollo melorrítmico en planos tímbricos diversos, con un profuso empleo de progresiones armónicas que se contraponen al ámbito tonal.

Caturla ha dejado un catálogo considerable, que está sometido íntegramente a una misma línea estilística, busca una síntesis de todos los géneros musicales de la isla, y muestra como resultado una expresión propia.

En su catálogo se unen el son y el minué, el bolero y la pavana, la comparsa y la giga, la guajira y el vals, el bembé y el poema sinfónico, la rumba y la forma sonata, el modalismo de los cantos folclóricos y la peculiaridad estructural de la melodía en la criolla con la agresividad cromática de la vanguardia europea de su tiempo, la poliarmonía y la polirritmia.¹¹⁹

Su producción comprende, además de las obras ya citadas, el poema sinfónico *Yamba-O*, (1928-1931), así como varias obras pianísticas con títulos que denotan un marcado interés por el

¹¹⁶ Gómez García, Zoila: *Amadeo Roldán...*, *op. cit.*, p. 64.

¹¹⁷ Gómez García, Zoila y Eli Rodríguez, Victoria: *op. cit.*, p. 366.

¹¹⁸ Carredano, Consuelo y Eli, Victoria: *op. cit.*, p. 166.

¹¹⁹ González, Hilario: “*La rumba* de Alejandro García Caturla”, *Boletín Música*, No. 38, La Habana, Casa de las Américas, 1973, p. 5.

afrocubanismo, desde cuya posición hizo frente a través de sus escritos a las propuestas del criollismo y el indianismo. En 1929 publicó en las páginas de *Musicalia* un artículo titulado *Posibilidades sinfónicas de la música afrocubana*, en el que defendía activamente la incorporación e integración de elementos presentes en la cultura africana al género sinfónico, destacando “la exhuberancia, colorido, potencia, frescura, valor y riqueza rítmica de la música afrocubana [...]”¹²⁰ En ocasiones, Caturla acude al criterio de transformación de la forma musical mediante el uso de la repetición y variante, en alusiones encubiertas a las formas abiertas heredadas de la música popularailable. Hace uso de estos elementos de estilo, desarrollando un criterio y sentido estructural que dista mucho de la concepción tradicional de la forma, convirtiéndose en un verdadero precursor de lo que acontecería en Cuba varios años después, dentro de la llamada música de vanguardia.

Coincidiendo con Belén Vega, los discursos indigenista y afrocubanista promulgados por esta vanguardia musical mexicano-cubana representada por el trinomio Chávez-Roldán-Caturla, planteaban dos puntos básicos: demostrar las extraordinarias posibilidades que ofrecía la utilización de los elementos musicales indígenas y afrocubanos dentro del género sinfónico y rebatir los argumentos racistas de aquellos que negaban la aportación del indio y el negro a la música y la cultura de ambos países¹²¹. En la producción musical de estos tres autores convivieron planteamientos estéticos diversos, modernistas y vanguardistas, con apego a una u otra postura, en momentos distintos de su producción, valoradas en mayor o menor medida como un producto verdaderamente nacional. Sus partituras tienen en común la actitud renovadora que alcanzaron por diferentes vías, y su generoso empleo de instrumentos de percusión autóctonos.

De manera muy acertada, Zoila Gómez describe la problemática del compositor nacionalista: “No se trata de transcribir literalmente el folclore, sino de hallar intrínsecamente el canto que traduzca la emoción peculiar, la visión particular del universo sonoro que lo rodea. Su problema no es, como el de su contemporáneo europeo, la ruptura de las formas. La esencia radica en la conceptualización del qué decir, de encontrar un acento propio, y buscar entonces cómo decirlo, a través de una estructura musical coherente en todos sus parámetros con el significado que se quiere transmitir. No los temas, sino los elementos de estilo presentes y vigentes en su propia tradición.”¹²² Como ocurrió en todos los países que desarrollaron corrientes estéticas de carácter nacionalista, el indigenismo y el afrocubanismo iniciaron una etapa de búsqueda de identidad sonora que en su trayectoria transformó y extendió las posibilidades expresivas y técnicas de su

¹²⁰ García Caturla, Alejandro: “Posibilidades sinfónicas de la música afrocubana”, *Musicalia*, núm. 7, La Habana, julio-agosto de 1929, en María Antonieta (comp.): *Alejandro García Caturla*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2006, p. 178.

¹²¹ Vega Pichaco, Belén: “Discursos de vanguardia...”, *op. cit.*, p. 61.

¹²² Gómez García, Zoila: *Musicología en Latinoamérica...*, *op. cit.*, p. 22.

arte. Permitió el ingreso de estas músicas nacionales a la contemporaneidad, y abrieron rutas para nuevas generaciones de compositores con mayor preparación técnica y horizontes más amplios.

Como se ha podido apreciar, América Latina comienza a responder de manera diferente a lo que sucedía en Europa debido a dos causas principalmente: la ola del sentimiento político nacionalista que se extendió por todo el continente a principios del siglo XX, así como el deseo de aproximarse a las ricas fuentes folclóricas de sus respectivos países -al igual que en el viejo continente-, que lograron introducir en las obras esta materia prima que permitió a los compositores encontrar un sello individual, diferente, y a la vez nacional, logrando composiciones de exquisita factura, que empleaban una creciente variedad rítmica, melódica y armónica, con una voz personal, fuertes expresiones individuales y “exóticas” que se contraponían a las prácticas musicales europeas. Se logró una revolución musical que empleaba no sólo esa variedad rítmica, melódica y armónica de los cantos y danzas populares de cada país, sino que también introdujo nuevos instrumentos en la orquesta, así como nuevos conceptos estéticos y estructurales.

Es necesario enfatizar, que la introducción de nuevos instrumentos en la orquesta, estuvo ceñida principalmente a aquellos que son percutidos. El instrumental precortesiano incluye flautas de barro, ocarinas, caracoles de mar, sin embargo, las obras de corte indigenista de Carlos Chávez o Silvestre Revueltas que hacen extenso uso de este instrumental, dejan a un lado los de viento y sólo emplean los de percusión: teponaztlis, huéhuetls, cascabeles, jícaras de agua, sonajeros, raspadores, y tambores indios. Por su parte, el instrumental brasileño de Villa-Lobos consistía exclusivamente en percutores autóctonos: *chocalhos*, reco-reco, cocos, cuicas, etc. En las obras afrocubanistas de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, se observa la integración de instrumentos de herencia africana y aquellos de extracción popular, pero nuevamente se reducen única y exclusivamente a instrumentos de percusión: claves, maracas, cencerros, güiros y bongós. El carácter nacionalista de las composiciones, era otorgado de muy diversas formas, desde el empleo de títulos indígenas o africanos, la sencillez y pureza de melodías de culturas autóctonas o temas populares, hasta libertad y amplitud de escalas modales o pentatónicas. Mediante el empleo y la combinación de estos recursos, los compositores lograron expresar la atmósfera sonora de sus países, sus ritmos más originales y la grandeza de su variedad rítmica. No obstante, la riqueza del instrumental sonoro, se basó casi exclusivamente en la inclusión e integración de “nuevos” instrumentos de percusión, no de viento, cuerda o arco. Ya en 1929, Alejandro García Caturla expresa las posibilidades sinfónicas que poseen los instrumentos típicos cubanos, que con excepción del *tres*¹²³, son únicamente de percusión:

¹²³ Instrumento típico cubano de cuerda pulsada, similar a la guitarra. Su nombre deriva de la agrupación de tres cuerdas dobles, afinadas a la octava.

¿Qué inquietud, lozanía, originalidad y fortaleza no introducen en la orquesta moderna los bongoes, las maracas, las claves, los tambores africanos, los timbales pequeños de las orquestas típicas y los 'tres', marímbulas, cencerros e instrumentos propios de las agrupaciones populares de músicos cubanos al ser tratados seria y artísticamente [...]? La fuerza dinámica de la orquesta aumenta en determinados momentos con la intromisión de los percutores mencionados, sobre todo para obtener determinados efectos de empaste y colorido.¹²⁴

Posteriormente, en julio de 1933, Caturla ratificó su defensa de los percutores cubanos en su artículo “Realidad de la utilización sinfónica del instrumental cubano”, en el cual argumenta: “Se me tachó de oportunista en los círculos románticos capitalinos cuando en el año 1929 sugerí, desde las páginas de la heroica *Musicalia*, la utilización seria y científica de las maracas, las claves, el bongó, los cencerros, los pequeños timbales de las orquestas típicas y otros instrumentos propios de las agrupaciones populares de músicos cubanos, en los conjuntos sinfónicos y de cámara actuales.” Para su argumento, se basa en el empleo que ya hacían de estos percutores, notables compositores como Edgar Varèse, Marius F. Gaillard, y Henry Cowell, quienes los incluían en sus orquestaciones. De éste último, resalta que había realizado además, un estudio concienzudo y analítico de los mismos, “diseccionando sus funciones orquestales y fijando su exacta posición dentro del concierto de familias o grupos de la orquesta.”¹²⁵

Es peculiar el caso de José Ardévol, por ser un compositor más joven que los anteriores, que emigró a Cuba desde Barcelona en 1930, en un momento en que los discursos sobre indigenismo y afrocubanismo se asentaban con firmeza, ganando adeptos y popularidad en el panorama musical latinoamericano. Aun así, Ardévol logró insertarse rápidamente en el medio musical cubano, demostrando excelente formación musical y dominio en su oficio. Había conocido a los compositores cubanos Eduardo Sánchez de Fuentes y Alejandro García Caturla en los *Festivales Sinfónicos Iberoamericanos* celebrados en Barcelona en 1929. A poco de su arribo a La Habana, conoció a Amadeo Roldán a través del también español Pedro Sanjuán. En su primer recital de piano realizado en la capital cubana, señaló: “Veo en la música de Roldán y Caturla algo muy importante de lo que busco: novedad, originalidad, audacia en los medios de expresión, pero sin romper con la tradición, o mejor dicho, reviviéndola en el sentido más verdadero.”¹²⁶ A pesar de su condición de inmigrante español, Ardévol se identificó rápidamente como compositor cubano, tal como muestra el siguiente texto publicado por la Sociedad de la Orquesta de Cámara de la Habana (SOCH), titulado *José Ardévol, Nota biográfica y catálogo*:

¹²⁴ García Caturla, Alejandro: “Posibilidades sinfónicas...”, *op. cit.*, en María Antonieta (comp.): *Alejandro García Caturla*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2006, pp. 178-179.

¹²⁵ García Caturla, Alejandro: “Realidad de la utilización sinfónica del instrumental cubano”, *Atalaya*, Remedios, 15 de julio de 1933, en Henríquez, María Antonieta (comp.): *Alejandro García Caturla...*, *op. cit.*, pp. 179-180.

¹²⁶ Ardévol, José: “Palabras en el primer concierto de mi música ofrecido en Cuba”, *Música y Revolución*, La Habana, UNEAC, 1966, p. 14.

José Ardévol nació en Barcelona, España, el 13 de marzo de 1911. Radicado en Cuba desde 1930, ha tomado parte principalísima en las actividades cubanas de los últimos veinticinco años. Posee la ciudadanía cubana desde 1936, y se considera a sí mismo y está considerado por todos como un artista de América y un compositor concretamente cubano. La casi totalidad de su producción y, sobre todo, la parte más importante de ésta, ha sido creada en Cuba.¹²⁷

Consecuente con la actividad creativa de muchos de sus contemporáneos, Ardévol compuso sonatas, tríos, conciertos, sinfonías, ricercari y passacaglias más ceñidos a las reglas académicas, con la intención de regenerar el presente desde la tradición musical, sin abandonar las posiciones modernas y vanguardistas que en distintas latitudes del continente y en diferentes momentos, asomaron en obras de diversas concepciones que más tarde se etiquetaron como pertenecientes al neoclasicismo. En general, sus composiciones fueron bien recibidas en escenarios internacionales, se incluyeron en programas de asociaciones como *The New Music Society* en California, donde se escuchó su *Sonatina para viola y piano* (1932), y el *Cuarteto No. 1* (1933), estrenado por el Grupo de Música Nueva de Bruselas. En su primera etapa como compositor se mantuvo al margen de los planteamientos estéticos de carácter nacionalista, se decantó por un atonalismo postimpresionista de marcada tradición europea, que abandonó a partir de 1931 para sumirse en una etapa de lenguaje experimental y de mayor complejidad, ajena en un primer momento, a los discursos de folclore nacionalista que le rodeaban, pero no por ello menos vanguardista.

1.3. Escenografía, agentes y actores en la Música Nueva

Las corrientes artísticas y estéticas en México, estuvieron estrechamente vinculadas con el movimiento de la Revolución iniciado en 1910. Las movilizaciones obreras permitieron el ascenso al poder del sindicalismo, se fundaron partidos comunistas y organizaciones de izquierda, y las luchas de los sectores estudiantiles atacaron los viejos sistemas de enseñanza. México conocería una de sus etapas más gloriosas bajo las reformas del presidente Lázaro Cárdenas, que gobernó de 1934 a 1940, y destacó, entre otras acciones de gobierno, por la reforma agraria, por la nacionalización de la industria petrolera, por brindar asilo político a los exiliados españoles durante la guerra civil, así como por haber consolidado las bases del funcionamiento del Partido Nacional Revolucionario y su proceso evolutivo, mediante la incorporación de las grandes centrales obreras hacia el Partido de la Revolución Mexicana, antecedentes del actual Partido Revolucionario Institucional.

La defensa de los valores nacionales y los sentimientos de raíz patriótica tuvieron al frente a sectores de la intelectualidad y la burguesía que con actitudes progresistas se afianzaron como clase

¹²⁷ Sociedad de la Orquesta de Cámara de La Habana: *José Ardévol, Nota biográfica y catálogo*, abril de 1958, *Fleisher Collection*, FLP, Filadelfia.

y alcanzaron posiciones de poder en un momento de cuestionamiento de las identidades e ideologías dominantes, que se erigieron como medios viables para estructurar discursos y prácticas musicales nacionales, modernas y de vanguardia. Las expectativas creadas por la Revolución Mexicana fueron determinantes en cuanto a la revalorización del arte indígena o prehispánico, el auge de la nueva creación plástica nacional y la inclinación estatal hacia la socialización de la cultura y la educación.

En cambio la situación política en Cuba era muy diferente. La isla estaba sometida al voraz capitalismo norteamericano y posteriormente a la dictadura de Gerardo Machado, cuyo gobierno se caracterizó desde su llegada al poder en 1925 y hasta 1933 por ser tiránico y represivo. El asesinato político se convirtió en método de gobierno. Las huelgas obreras, manifestaciones de repulsa y protestas de la clase explotada se sucedieron desde la misma toma de posesión. Por tanto, las instituciones musicales eran todas iniciativas privadas, fundadas y sostenidas por la burguesía.

En 1928 vería la luz en México la revista de vanguardia *Contemporáneos* (1928-1931), una de las más notables publicaciones literarias del país¹²⁸. De acuerdo con Manuel Durán, la idea surgió tras un viaje de Jaime Torres Bodet, González Rojo, Xavier Villaurrutia y Bernardo Ortiz de Montellano a La Habana, en el que estuvieron observando detenidamente los últimos números de *Revista de Avance* (1927-1930). En torno a *Contemporáneos*, se agruparon un grupo de jóvenes intelectuales que se encargaban de difundir muchas de las innovaciones del arte y la cultura en la sociedad mexicana, durante la primera mitad del siglo XX. Era evidente que todos aquellos que publicaron en la revista compartían un afán por modernizar buena parte de los aspectos más significativos de la cultura, y tuvieron muchas influencias extranjeras, sobre todo de la literatura norteamericana y europea. Además de dar a conocer las obras del grupo, en *Contemporáneos* se recogieron estudios y textos de literatura mexicana, piezas teatrales y se divulgaron las obras de un grupo de nuevos pintores: Roberto Montenegro, Rufino Tamayo, Julio Castellanos, Miguel Covarrubias, Manuel Rodríguez Lozano, María Izquierdo, Agustín Lazo, Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero. El campo de acción de *Contemporáneos* fue la literatura de vanguardia. Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán, que iniciaban entonces la novela de la Revolución, colaboraron en la publicación.

En el terreno musical, ya se ha mencionado que la figura de Carlos Chávez se muestra como una de las más significativas a partir de 1920 y hasta finales de la década de 1940. Llegó a dirigir los tres pilares artísticos que le permitieron consolidar un proyecto de transformación del escenario musical mexicano, es decir, la enseñanza, la creación y la difusión de la música. En 1928 asumió la dirección de la Orquesta Sinfónica Mexicana (OSM) al frente de la cual permaneció más de dos

¹²⁸ Durán, Manuel: *Antología de la revista Contemporáneos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 12.

décadas. Poco tiempo después fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música, y en 1933 asumió la jefatura del Departamento de Bellas Artes, posiciones que lo situaban sin duda, en lo más alto del quehacer artístico, desde las cuales pudo iniciar y coordinar un proyecto modernizador vinculado a la reconstrucción del país y su programa cultural. A través de esta plataforma implantó dos ejes ideológicos para llevar a cabo la “verdadera” labor nacionalista, empleando el estandarte de la Revolución Mexicana como promotora y creadora de una conciencia nacional que dialoga con las nuevas generaciones, así como el establecimiento de una “izquierda oficial” que se asumió a sí misma como portavoz del proyecto nacional y como una instancia capaz de consolidarlo.

La OSM se convirtió en uno de los pilares de la vida cultural y el motor principal para la producción sinfónica entre 1928 y 1948. Desde sus filas, Chávez difundió un amplio repertorio con especial atención en la producción contemporánea, impulsó la creación nacional, formó públicos y elevó el nivel técnico de la orquesta, labores en las que fue secundado por Silvestre Revueltas durante la primera etapa. Las sorprendentes estadísticas de la OSM en cuanto a obras interpretadas, estrenos mundiales y estrenos en México, así como la aceptación de un público cada vez más creciente, muestra una labor elocuente en cuanto a cantidad y calidad del proyecto, que llegó a involucrarse en proyectos sociales de divulgación musical entre las clases proletarias, ideando sesiones especiales para trabajadores y niños, en una misión social que el mismo Chávez se había impuesto.

Durante esta época, destaca la extensa actividad de crítica periodística desplegada por Chávez, atenta a las expresiones musicales modernistas, mostrando toda una declaración de intenciones cargada de concepciones ideológicas, llegando a polarizar los medios de comunicación en chavistas y antichavistas, conflicto que era debatido en la prensa nacional. Chávez y sus seguidores llenaron de contenidos ideológicos buena parte de sus composiciones, como forma de hacer propaganda socio-revolucionaria.

Como director del Conservatorio, implementó una profunda reestructuración en la comunidad académica, provocando la confrontación y la enemistad con grupos conservadores. El enfrentamiento quedó plasmado en las páginas del primer número de *Música. Revista Mexicana*, una publicación vanguardista y polémica que aglutinaba en ese momento al grupo más cercano a Chávez: Luis Sandi, Eduardo Hernández Moncada, José Rolón, José Pomar, Vicente T. Mendoza, Daniel Castañeda, entre otros. En esta publicación, salió a la luz su conocida “Carta abierta a la juventud” y su célebre frase: “¡Pasen a la derecha, señores de las generaciones estériles. Nosotros nos quedamos a la izquierda!”, una verdadera declaración de principios que ponía de manifiesto que “por primera vez existía el propósito muy consciente de acercar al público al conocimiento y

valoración de la música mexicana mediante estudios fervorosos y serios”, según expresó Gloria Carmona¹²⁹.

Además de la OSM y el Conservatorio Nacional de Música, existieron otras instituciones de gran importancia en la escena musical mexicana. Un grupo de conservadores que ocuparon posiciones hegemónicas en el Conservatorio al comenzar el gobierno de Lázaro Cárdenas, decidieron convertir la orquesta del Conservatorio en Orquesta Sinfónica Nacional con la intención de exigir al estado derechos y subsidios, incluso por encima de la orquesta de Chávez. Estanislao Mejía, al frente del conservatorio, promovió la imagen de la nueva Sinfónica como una institución “verdaderamente oficial”, aunque no podía competir en el terreno artístico con aquella dirigida por Chávez. Eligió a Silvestre Revueltas como director de la misma, cuyo prestigio y reputación se podía equiparar en aquel momento al de Chávez, un hecho que provocó la ruptura entre ambos músicos por ésta y otras razones.

Paralelamente, el compromiso y la militancia política de Silvestre Revueltas fue otro de los aspectos más destacados en su trayectoria. Su vinculación con intelectuales de izquierda como Juan Marinello, Nicolás Guillén, Luis Cardoza y Aragón y Rafael Alberti, lo llevaron a realizar colaboraciones con algunos de ellos, como por ejemplo *Sensemaya*, con textos del Guillén, cuya obra es considerada por muchos como la obra cumbre de Revueltas. Asumió la presidencia de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), cuyos miembros difundían ideas revolucionarias en sus escritos y trabajos artísticos, y lucharon contra el sistema político, en particular contra la censura del gobierno en el arte. Se oponían a la guerra, a las políticas de Hitler y Mussolini, y a favor de la República durante la Guerra Civil Española. El órgano de LEAR fue el periódico *Frente a Frente*.

Como se ha mencionado anteriormente, la escena musical cubana estaba sostenida por iniciativas privadas, impulsadas por la burguesía. Entre las instituciones más importantes que vieron la luz a partir de 1918 y hasta bien entrada la década del 1930, se encuentran: la Sociedad Pro-Arte Musical (SPAM) (1918), creada por María Teresa García Montes de Giberga; la Orquesta Sinfónica de La Habana (OSH) (1922), dirigida por Gonzalo Roig; la Orquesta Filarmónica de La Habana (OFH) (1924), bajo la dirección del español Pedro Sanjuán; Sociedad Lyceum¹³⁰ (1928), cuya asesoría musical se inclinó por las técnicas más avanzadas y por la creación musical nacional; la Sociedad Coral de La Habana (SCRH) (1931), fundada por María Muñoz de Quevedo, la Orquesta de Cámara de La Habana (OCH) (1934), bajo la dirección de José Ardévol, con el objetivo de

¹²⁹ Carmona, Gloria: “Paseo por las revistas musicales mexicanas (en aeroplano)”, *Pauta*, núm. 9, México, enero de 1984, pp. 6-7.

¹³⁰ Sociedad cultural, no exclusivamente musical, fundada por Berta Arocena y René Mendez Capote, dirigida por manos femeninas, estuvo en activo hasta los primeros años de la década de 1960.

difundir música para este formato y cuyas actividades se celebraban en la Sociedad Lyceum; Sociedad Cubana de Música Contemporánea (SCMH) (1930), creada por María Muñoz de Quevedo y Alejandro García Caturla; los conciertos de Obra Musical (1928), realizados por Amadeo Roldán y César Pérez Sentenat, así como los de la Serie Música Nueva, también promovidos por Roldán y Alejo Carpentier, ambos con el propósito de situar a Cuba en el ámbito más actualizado de la creación musical.

En 1918, se funda en La Habana la Sociedad Pro-Arte Musical (SPAM), dirigida por un grupo de damas de la burguesía de la capital, bajo la presidencia de María Teresa García Montes de Giberga. Esta entidad desarrolló una intensa labor a favor de la vida artística cubana, constituyó un importante medio de entrada al país de figuras de fama internacional de la música y la danza, y contribuyó a despertar el ambiente concertístico en la capital. Se convirtió en un proyecto cultural diverso desde sus orígenes hasta el fin de sus actividades en 1967, y tuvo una activa participación en el debate relacionado con los aspectos identitarios de la música cubana de aquellos años, defendiendo la superioridad de lo indígena, lo campesino y lo europeo frente a la introducción de elementos africanos en la música académica -contrario a la creación afrocubanista-, y desde su posición, las obras de artistas cubanos estuvieron en desventaja en los programas organizados por la Sociedad.

La larga y sostenida trayectoria de la SPAM, se distinguió por el rigor, la disciplina y el singular empeño divulgativo que caracterizaron a esta entidad y la política interna de su directiva, además de permitir la convivencia con gran parte de instituciones similares. La actividad sistemática de esta organización, contribuyó decisivamente a la configuración de La Habana como una plaza de prestigio y reconocimiento internacional, especialmente en el ámbito musical. La enérgica y culta personalidad de su presidenta, junto a una consecuente orientación cultural y organizativa, fue decisiva y trascendente para la Sociedad, que acaparó y aglutinó la actividad concertística de la escena cubana. A poco tiempo de su creación, la SPAM rebasó su propósito inicial de ofrecer conciertos para convertirse en un verdadero proyecto artístico que le permitió trascender en el mundo cultural y mantenerse en activo durante casi medio siglo: “En este decursar fue testigo y partícipe del desenvolvimiento de la cultura nacional, transitando por el proceso de desarrollo de las vanguardias artísticas y del pensamiento político del país con su inevitable huella en el arte y la cultura de la época.”¹³¹ Según Irina Pacheco Varela, en la SPAM se prescindían de gustos personales y se abrieron las puertas a lo más representativo del modernismo: “Presentaron por primera vez en Cuba obras de Pablo Picasso. Ofrecieron espacio público a las voces del exilio

¹³¹ Padrón Díaz, Sigryd: *op. cit.*, pp. 13-14.

español y latinoamericano. La biblioteca puso al servicio de muchos las novedades del momento.”¹³² En 1923 comenzó a funcionar la revista *Pro-Arte Musical*, órgano divulgativo de la entidad; posteriormente, en 1928, la Sociedad inauguró el teatro Auditorium, su propia sala de conciertos con capacidad para tres mil espectadores, considerado por los expertos como el mejor teatro de Cuba, y uno de los mejores del América Latina; y por último, en la década del 30, abrieron sus puertas tres escuelas de disciplinas artísticas: declamación, guitarra y ballet, todo lo cual en conjunto, delinean el proyecto artístico que lideró la SPAM, que dejó huellas importantes en el desarrollo inmediato de la cultura nacional, y la proyección internacional de su labor, en términos de relación con otros escenarios de primer nivel mundial.

En su momento histórico, Pro-Arte contrapunteó con las propuestas estéticas musicales vanguardistas y con los grupos culturales representativos de la época: “Los oídos más ultrarradicales rehusaron admitir la posición de Pro-Arte como clave para entender el proceso de conformación de la nación cubana, por su origen clasista burgués.”¹³³ Sin embargo, en palabras del historiador Jorge Ibarra, la figura de su fundadora, “de rancia estirpe autonomista, encarnaba una tradición cultural del siglo XIX que discriminaba a todo lo negro y popular, al tiempo que estimulaba la penetración cultural europea y rechazaba la norteamericana.”¹³⁴ Ibarra también apunta lo siguiente:

Si [Roldán y Caturla] defendieron y terminaron por imponer los ritmos de origen africano, lo hicieron fundamentalmente porque ésta era la parte de la tradición musical que había sido proscrita por el gusto burgués. Su tarea ante todo, consistió en abrir un nuevo ámbito, un nuevo espacio, que permanecía inaccesible al cubano de la época. [...] De esa manera la música cubana había sufrido un lento proceso de desnacionalización bajo la égida espiritual de la viuda de Giberga. El trasmundo espiritual que reveló la música de las vanguardias contrasta notablemente con las maneras de sentir latentes en el nacionalismo musical de Sánchez de Fuentes.¹³⁵

La manifiesta empatía artística y espiritual que compartía el compositor Sánchez de Fuentes con la femenina sociedad de Pro-Arte -en consonancia con la posición social de sus miembros, pertenecientes en su mayoría a la burguesía y aristocracia cubanas-, se pone de relieve al seleccionar su cantata *Anacaona* (1928) sobre supuestos motivos siboneyes -población indígena cubana-, para la inauguración del gran teatro Auditorium. Este acontecimiento se encuentra en el centro del debate sobre el contenido de la música cubana de aquellos años, sobre la proclamación de cubanidad de lo indígena y campesino, frente al escándalo que representaba la introducción de

¹³² Pacheco Valera, Irina: *op. cit.*, p. 15.

¹³³ *Ibidem*, p. 18.

¹³⁴ Ibarra, Jorge: “La música cubana: de lo folclórico y lo criollo a lo nacional popular”, en *Panorama de la música popular cubana*. Selección y prólogo de Radamés Giró, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1995, p. 23.

¹³⁵ *Ibidem*, pp. 27-29.

elementos africanos en la música culta, teniendo en cuenta el impacto provocado por la creación de Roldán y Caturla. Según palabras de la musicóloga Belén Vega, la propuesta afrocubanista no halló cabida en las páginas de la revista *Pro-Arte Musical*, probablemente por motivos de índole tanto estética como racista, y el principal obstáculo lo constituía Sánchez de Fuentes. La postura estética de la SPAM provocó que la música de concierto producida por los afrocubanistas estuviese en desventaja en la programación cultural organizada a través de esta entidad.

Alejandro García Caturla, uno de los principales representantes del movimiento vanguardista musical cubano, asumió una postura intransigente ante el ideario estético de Sánchez de Fuentes. Su artículo *Música cubana*, publicado en *Atalaya* el 30 de julio de 1933, en ocasión de la polémica surgida a raíz del estreno de su obra sinfónica *La rumba*, expresaba lo siguiente:

El factor negro es una realidad efectiva en nuestro medio y se ha impuesto no caprichosamente [...] sino por la fuerte raigambre, por la potente veta rítmica que ha traído originariamente, que lo han hecho irse infiltrando en las producciones y dominándolas con sus giros: de allí que la rumba constituya hoy en día lo típico cubano -tanto en música como en poesía- aunque los tímbrales y maracas molesten [...]. La escuela musical cubana surgirá no de seguirse produciendo criollas y boleros más o menos sentimentales y llorones... sino el día en que los compositores, tomando los distintos ingredientes de nuestro mosaico musical, produzcan obras de síntesis, de envergadura y robustez, y entonces holgarán los adjetivos de afrocubano y criollo, para decirse con justeza música cubana [...].¹³⁶

Resulta particularmente interesante este rechazo que propiciaba la SPAM hacia lo negro, lo popular y la penetración cultural norteamericana, pues es justamente lo opuesto a los planteamientos estéticos de la hoy calificada como vanguardia musical cubana. Sin embargo, la oposición airada de Sánchez de Fuentes a la penetración cultural norteamericana no debe ser entendida como una maniobra demagógica para ganarse simpatías frente a sus adversarios, sino como una actitud conservadora consecuente consigo mismo. El rechazo al afrocubanismo por algunos voceros de la Sociedad Pro-Arte Musical, forma parte de su enérgica toma de partido contra las tendencias seguidas por la generación del *Grupo Minorista* y de la *Revista de Avance*. El afrocubanismo fue un componente central del proyecto de cultura moderna que los minoristas opusieron al oficialismo y tradicionalismo republicanos.

Formado en 1923 por académicos y artistas habaneros, el *Grupo Minorista* destacó por asumir los ideales nacionalistas del afrocubanismo, haciendo especial énfasis en resaltar la presencia del componente africano en la cultura: “las obras de los artistas *minoristas* se caracterizaron por una nueva y recién fundada reconciliación entre las expresiones del

¹³⁶ García Caturla, Alejandro: “Música cubana”, en *Atalaya*, Remedios, 30 de julio de 1933, en Henríquez, María Antonieta (comp.): *Alejandro García Caturla...*, op. cit., pp. 182-183.

afrocubanismo y las tendencias progresistas y experimentales modernistas.”¹³⁷ La intelectualidad asumió una posición mediadora entre la cultura de avanzada y los sectores trabajadores, cuya premisa principal consistía en la defensa de lo nacional desde una perspectiva de modernidad, a través de su materialización en el arte. Bajo el título de “Declaración del Grupo Minorista”, la revista *Carteles* publicó en 1927 el manifiesto en el cual proclamaban su programa ideológico y estético, en correspondencia con posturas similares surgidas en otros países, intentando estimular el debate y la confrontación de ideas, así como mostrar el camino de la vanguardia del momento.

Surgía así el negrismo en el marco del “arte nuevo” que preconizaban los minoristas como intelectuales liberales que pretendían la renovación artística conjuntamente con la gestión por el cambio político y social: “Rechazando el modernismo en poesía, el retoricismo en oratoria política, el naturalismo en novela, el tradicionalismo en todos los órdenes, e intentando trascender la vieja dicotomía de localismo y universalismo, la vanguardia cubana propugnaba la búsqueda tanto de lo nacional como de lo moderno.”¹³⁸

En el arte musical, la estilización de géneros musicales asociados a las clases populares como el son, la guaracha, la rumba, o el bembé, propiciaban la confluencia de elementos africanos y españoles como medios de expresión de una identidad que era capaz de reflejar y reconocer el mestizaje como una “nueva” cultura criolla “afro-hispánica”, convirtiéndose para algunos compositores de la vanguardia como Roldán y Caturla, en el símbolo de lo nacional. El movimiento afrocubanista condujo al surgimiento de una nueva intelectualidad que a diferencia de la anterior, demostró en su producción el verdadero rostro de la nación. Asimismo, a partir de 1925 surgirán una serie de obras musicales de carácter nacional popular que serán determinantes para la evolución de la música de concierto, con nuevos conceptos y reveladores aportes: “Alejo Carpentier, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Moisés Simons y Eliseo Grenet, aportaron a nuestra cultura los elementos de lo afrocubano, en su esencia, a la música sinfónica. Ellos evidenciaron la ruptura con los moldes tradicionales de corte italiano y renacentista, logrando la integración a su música de sonoridades básicamente cubanas. Partían del criterio de que el afrocubanismo era un medio de orientar el público hacia géneros distintos creando en él una conciencia nueva de la diversidad de su folclore y de las posibilidades sinfónicas que ese folclore ofrecía.”¹³⁹

Con la fundación de la Sociedad de Conciertos de La Habana, posteriormente convertida en Orquesta Sinfónica de La Habana (OSH), dirigida por Gonzalo Roig, se creaba en 1922 la primera entidad sinfónica del país, gracias a la implicación de manera directa de intelectuales y artistas.

¹³⁷ Moore, Robin: *op. cit.*, p. 197.

¹³⁸ Pacheco Valera, Irina: *op. cit.*, p. 188.

¹³⁹ Pacheco Valera, Irina: *op. cit.*, p. 202.

Posteriormente, el músico español Pedro Sanjuán ocuparía la titularidad de la recién fundada Orquesta Filarmónica de La Habana (OFH) en 1924, de la cual Amadeo Roldán fue nombrado concertino: “Los instrumentistas rivalizaban en esfuerzos por mejorar sus ejecuciones, los directores elegían e intensificaban los estrenos y primeras audiciones, y el público satisfacía sus deseos en la escucha de uno y otro repertorio.”¹⁴⁰ El ambiente musical de la capital se polarizó con la coexistencia de ambas orquestas: se era “sinfónico” o “filarmónico”. La OFH bajo la dirección de Sanjuán constituyó un espacio en el cual los compositores del nuevo sinfonismo cubano, afines a los discursos del *Grupo Minorista*, afiliados al afrocubanismo, hallaron su lugar. La programación de esta entidad incorporó, además de obras del repertorio cubano de la vanguardia artística, las primeras audiciones de lo que se escuchaba en Europa: Stravinsky, Debussy, Ravel, Falla, Los Cinco, sin excluir a los clásicos.

La dirección de la OFH fue ocupada por Amadeo Roldán a partir de 1932 hasta su muerte en 1939, periodo que se caracterizó por dar un giro importante en el repertorio programado, incluyendo composiciones de nueva música cubana de autores como Caturla, Ardévol y de su propia autoría, así como otras de reciente creación de Strauss, Gerswhin, Respighi, Turina, Honegger, y los músicos de la vanguardia norteamericana: Varèse, Ives, Riegger, Barth, Weiss, Cowell, Copland, Slonimsky, Harris, entre otros. Fue una etapa de estrenos locales de obras sinfónicas y corales desconocidas para el público cubano como la *Sinfonía No. 9* de Beethoven, *Boris Godunov*, de Mussorgski o *La vida breve*, de Manuel de Falla, así como de una programación orientada a estrenar y difundir la música de los creadores más prominentes de la vanguardia. El estreno de las obras sinfónico-corales antes mencionadas, no hubiese sido posible sin la Sociedad Coral de La Habana (SCRH), fundada en 1931 por María Muñoz de Quevedo, una importante entidad que desplegó una intensa actividad en la esfera artística cubana, gracias a la cual fue posible escuchar también polifonía renacentista y composiciones de Debussy, Ravel, Stravinsky, Casella, Bartók, Falla, Roldán y Caturla.

Un precedente significativo en la difusión musical contemporánea en la isla, lo constituyen los “Conciertos de Música Nueva”, organizados entre Alejo Carpentier y Amadeo Roldán. Sólo celebraron dos eventos, uno a finales de 1926 y otro en 1927, donde presentaron por primera vez en Cuba, obras de Debussy, Ravel, Poulenc, Satie, Falla, Turina, Malipiero, Scriabin, Borodin, Prokofiev, Stravinsky, entre otros. Roldán proyectó además, una serie de conciertos titulados “Música Nueva”, utilizando como plataforma la *Revista de Avance*, así como los músicos y la experiencia de la OFH. A su vez, de esta misma forma fueron nombrados algunos programas de la

¹⁴⁰ Carredano, Consuelo y Eli, Victoria: *op. cit.*, p. 148.

OFH durante la década del 30, y los dos conciertos ofrecidos por Nicolas Slonimsky en su segunda visita a La Habana, el 23 y 30 de abril de 1933, en colaboración con la *Pan American Association of Composers* (PAAC). Por su parte, Roldán como violinista junto a su amigo el pianista César Pérez Sentenat (1896-1973), organizaron “La Obra Musical”, una iniciativa propia que de acuerdo con Zoila Gómez¹⁴¹, sólo ejecutaron obras en primera audición de autores como Blas Serrano, Mateo Ferrer y Joaquín Nin Castellanos.

La acogida de María Muñoz y su esposo Antonio Quevedo en Cuba fue un acontecimiento vital. Introdujeron lo más reciente en técnicas compositivas y corrientes musicales de la época provenientes de Europa. El matrimonio español que emigró a la isla, desplegó tras su llegada, una amplia labor cultural que abarcó varios ámbitos, desde el campo de la enseñanza, hasta la crítica y la difusión. Asimismo, impulsaron y divulgaron las creaciones de los jóvenes compositores. Al respecto señala María Teresa Linares:

En 1919, llegaron a La Habana María Muñoz y Amadeo Roldán. Ellos, junto con Alejandro García Caturla y César Pérez Sentenat, además de otros músicos de formación europea, crearon la Sociedad de Música Contemporánea, con la que se inicia un movimiento hacia la vanguardia musical cubana, que se unía a las corrientes literaria y plástica, al afrocubanismo, nacientes en la intelectualidad de la isla. También tomaron parte en los movimientos ideológicos y políticos, como el Grupo Minorista, y se sumaron a las ideas llegadas desde Europa, que recién descubría África.¹⁴²

El matrimonio Muñoz-Quevedo se volcó hacia la creación de una de las publicaciones periódicas más prestigiosas existidas en Cuba: *Musicalia*, que vio la luz de 1928 a 1932 en su primera etapa, y posteriormente de 1940 a 1946. La revista compartía una serie de rasgos comunes con otras publicaciones latinoamericanas de la época, como *Revista de Avance* y *Revista de Occidente* (1923-1936) y la ya mencionada *Contemporáneos* en México. Considerada en su época como revista musical de “avanzada”, en las páginas de *Musicalia* se encuentran artículos de Alejo Carpentier, Fernando Ortiz, Adolfo Salazar, Alejandro García Caturla, Julián Carrillo, Carlos Chávez, Alfredo Casella, Henry Cowell, Nicolas Slonimsky, entre otros destacados intelectuales y músicos de ámbito internacional.

La revista constituyó “un foco de divulgación de la vanguardia musical internacional”¹⁴³, cuyos auténticos protegidos fueron Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, gracias a la publicación de varios artículos y críticas de estos autores, así como de seguir sus estrenos internacionales y reseñar las interpretaciones de sus obras, llegando incluso a publicar partituras de

¹⁴¹ Gómez García, Zoila: *Amadeo Roldán...*, op. cit., p. 61.

¹⁴² Linares, María Teresa: “La música cubana en la República”, en *Temas*, Nos. 24-25, enero-junio de 2001, p. 134.

¹⁴³ Vega Pichaco, Belén: “Discursos de vanguardia...”, op. cit., p. 57.

cada uno¹⁴⁴. En 1929, Caturla utilizaría esta publicación para reflexionar sobre los procesos de síntesis musical en su artículo *Las posibilidades sinfónicas de la música afrocubana*:

Musicólogos y críticos, así como algunos de nuestros músicos [...], se han pronunciado en contra de la estilización y utilización sinfónicas y también en contra del valor intrínseco y extrínseco de la música de los negros de Cuba [...]. Con una cantidad de ritmo pasmosamente variado, con las más puras y originales melodías, y una bastante completa y propia tendencia armónica, la música afrocubana reúne todo cuanto necesita para triunfar definitivamente en el campo sinfónico, género cuyas posibilidades se multiplican infinitamente al incorporar esta rica y fluida vena.¹⁴⁵

De acuerdo con la musicóloga Belén Vega, *Musicalia* se convirtió en la principal publicación seriada y participó en la construcción de la modernidad y la Música Nueva cubana a lo largo de casi dos décadas, bajo ambas estéticas, afrocubanista y neoclasicista¹⁴⁶. *Musicalia* actuó como contrapunto ideológico de la revista *Pro-Arte Musical*, ya que tras la severa crítica aparecida hacia la obra *Anacaona* en la primera, Sánchez de Fuentes acusó a la publicación como “órgano oficial de la súper estética y del ultravanguardismo”, un debate animado con réplicas y contrarréplicas que se libró desde las páginas de ambas publicaciones:

El (ultra)vanguardismo de *Musicalia* y sus colaboradores pasaba por la adscripción a las últimas tendencias compositivas de un Cowell en EE.UU., Casella y Malipiero en Europa, Carrillo y Chávez en México y Roldán y Caturla en Cuba. Chávez y los afrocubanistas Roldán y Caturla [...], encontraron en *Musicalia* una extraordinaria plataforma de difusión de sus ideas.¹⁴⁷

Gracias a *Musicalia* se pudieron seguir en Cuba las noticias sobre la constitución de la *Pan American Association of Composers* (PAAC), fundada en Nueva York en 1928, así como referencias a las ediciones de la revista *New Music*, el órgano difusor de la entidad anterior a cargo de Henry Cowell. La revista se mantuvo fiel al ideal vanguardista más allá de las cuestiones identitarias u otras de índole político-sociales, y se adscribió a todas las iniciativas iberoamericanistas o panamericanistas, como la fundación de la PAAC, los *Festivales Sinfónicos Iberoamericanos* de Barcelona (1929) o los *Festivales Sinfónicos Panamericanos* de 1931 organizados por Carlos Chávez en México:

La adscripción de estos compositores de la órbita de *Musicalia* al panamericanismo, aunque pretendiese ser una alianza exclusivamente artística –nunca es exclusivamente artística, pues el arte va de la mano del capital–, obviando la nefasta situación económica y social

¹⁴⁴ Como suplementos de *Musicalia*, aparecieron las obras *Son* de Caturla (No. 13-14, 1930) y *Motivos de Son* de Roldán (No. 17, 1932).

¹⁴⁵ Caturla García, Alejandro: “Posibilidades sinfónicas...”, *op. cit.*, en Henríquez, María Antonieta (comp.): *Alejandro García Caturla...*, *op. cit.*, pp. 177-179.

¹⁴⁶ Vega Pichaco, Belén: *La construcción de la música nueva...*, *op. cit.*, p. 142.

¹⁴⁷ Vega Pichaco, Belén: “Discursos de vanguardia...”, *op. cit.*, p. 75.

propiciada por el intervencionismo norteamericano en México y Cuba, vuelve a confirmar la ideología que imperó, sobre cualquier compromiso social o político en dichos compositores: la estética musical de vanguardia.¹⁴⁸

A pesar de su efímera trayectoria, los “Conciertos de Música Nueva” anteriormente mencionados, organizados por Carpentier y Roldán, contribuyeron a sentar las bases para los posteriores y similares organizados por *Musicalia*, debido a la afinidad estética existente entre los dos primeros y los directores de la revista. María Muñoz al frente de *Musicalia*, organizó “sesiones de música moderna” de la cual sólo se llevaron a cabo dos conciertos en 1929, con una similitud sorprendente en cuanto a la programación de autores y obras, con relación al anterior proyecto de Carpentier-Roldán.

El ya citado José Ardévol fue también una figura relevante desde principios de los años 30 del siglo XX, por sus posiciones estéticas sobre la música de concierto cubana. Debido a su condición de jefe de redacción de una revista de artistas jóvenes titulada *Vibraciones*, que era enviada de forma sistemática a Cuba, Ardévol estableció relaciones con María Muñoz y Antonio Quevedo a través de correspondencia, quienes de manera recíproca le enviaban la revista cubana *Musicalia*. Desde que fijó su residencia en Cuba a finales de 1930 hasta su fallecimiento, desarrolló múltiples actividades. En 1934 fundó la Orquesta de Cámara de La Habana (OCH) de la cual fue su director titular. La OCH se mantuvo activa durante dieciocho años -hasta 1952-, contribuyendo a incentivar y enriquecer el ambiente de concierto de la capital. En la programación de dicha entidad Ardévol incluyó obras de Palestrina, Monteverdi, Pergolesi, Vivaldi, Corelli, Bach, y Mozart, junto a otras de Falla, Satie, Ives, Caturra, Stravinsky y las suyas propias, realizando más de cien conciertos y gran cantidad de estrenos mundiales, sobre todo de compositores cubanos, la mayoría de ellos discípulos suyos. La OCH alcanzó un lugar emblemático en el escenario cultural de la capital, gracias al contenido de sus propuestas y la calidad de sus interpretaciones.

Como se ha podido apreciar, las figuras que se presentan como protagonistas en el escenario musical mexicano y cubano a partir de la década de 1920, tenían en común la construcción y difusión de la música nueva. En la mayoría de los casos, asumieron el papel de líderes de movimientos artísticos, logrando cohesionar, orientar, y guiar a individuos, grupos e incluso instituciones culturales, llegando a convertirse en verdaderos agentes creadores de un estado de opinión. Su capacidad organizativa, su formación académica y su nivel intelectual les sirvió para aglutinar, dirigir y consolidar modelos y proyectos sólidamente legitimados.

¹⁴⁸ Vega Pichaco, Belén: “Discursos de vanguardia...”, *op. cit.*, p. 74.

1.4. Hacia la construcción y definición del Panamericanismo musical

Además de los proyectos musicales de carácter nacionalista que se estaban llevando a cabo en diversos países latinoamericanos, un gran número de compositores reconocieron y aprovecharon, a partir de 1920 y 1930, la oportunidad de librarse de la hegemonía musical centroeuropea. Se interesaron en producir obras que por sus características, fuesen capaces de trascender las fronteras nacionales, con el objetivo de definir una música autónoma, polivalente pero intercontinental, que representara el *ser* americano. Durante este periodo, comenzó a imponerse el convencimiento y la necesidad de una mayor aproximación entre todos, con la intención de reforzar la presencia internacional de la música del continente.

Por otra parte, las circunstancias políticas y económicas, así como la cercanía geográfica marcaron el principio de una nueva era de sentimientos panamericanos, en la cual los compositores norteamericanos intentaron expandir su alcance al incluir elementos presentes en las músicas latinoamericanas en sus composiciones. La experimentación con instrumentos de percusión y los ritmos procedentes del Caribe o Sudamérica, se unió a la moda por la cultura hispánica, en particular la proveniente de México y Cuba, que proporcionó un terreno fértil sobre el cual cultivar el intercambio entre estos tres países.

La idea del panamericanismo había recorrido el continente con fines políticos, económicos y culturales desde principios del siglo XX, y fue en aumento a partir de finales del 1920. En el aspecto musical, la búsqueda de una identidad latinoamericana iba de la mano con la voluntad de inserción dentro del panorama contemporáneo internacional. A diferencia de sus homólogos latinoamericanos, la implicación de Estados Unidos en el proyecto de integración panamericano respondía a una misma necesidad de afirmación cultural, pero como un producto que le permitiera oponerse a la tradición musical proveniente de Europa, y que se articulaba alrededor de un propósito político y económico muy bien definido, con la intención de consolidar su hegemonía en el hemisferio occidental y continuar con la imagen de súper potencia mundial que se ratificó aún más tras finalizar la segunda guerra mundial.

Por recomendación del escritor mexicano Juan José Tablada, Carlos Chávez se acercó a la *International Composers' Guild* (ICG), una institución fundada en 1921 en Nueva York por Edgar Varèse y Carlos Salzedo, que se mantuvo activa hasta 1927. La orientación modernista de Chávez en aquel entonces, logró afianzarse en ese contexto, en una entidad dedicada a promover el contacto entre jóvenes compositores en cuyas filas se encontraban algunos latinoamericanos. La ICG realizó una encomiable labor por la difusión de la nueva música en sus seis años de existencia, organizó conciertos en los que se interpretaron obras de cincuenta y seis compositores de catorce países, incluyendo lo más representativo de Schoenberg, Stravinsky, Webern, Berg, Hindemith y Honegger.

Su director no limitó el campo de acción a Estados Unidos y creó filiales en varios países europeos, incluyendo a Rusia. Entre los dirigentes europeos de la organización estuvieron Alfredo Casella, Feruccio Busoni, Paul Hindemith, Ernst Krenek, Arthur Lourié y el checo Alois Hába. Con respecto a dicha organización, Leonardo Acosta señala: “En el manifiesto que dio a conocer la creación de la ICG, tan distinto a los dadaístas, surrealistas o futuristas, Varèse deja bien sentado que esa organización 'se niega a imponer restricciones en el sentido de los propósitos y la acción' y 'desaprueba todos los ismos, reniega de todas las escuelas y sólo reconoce la personalidad'. No se podía ser más ajeno al espíritu sectario de los ismos.”¹⁴⁹ Sin embargo, Stallings señala que los conciertos de la ICG estaban restringidos a composiciones no escuchadas con anterioridad, lo cual provocó la enemistad de algunos de sus miembros que renunciaron a la misma y fundaron la *League of Composers* (LC) en 1923¹⁵⁰.

Otra de las entidades importantes en la difusión de la música nueva, lo constituyó la *International Society for Contemporary Music* (ISCM), fundada en Salzburgo en 1922. Tenía como propósito, el romper con las barreras internacionales y promover la música contemporánea, independientemente de los planteamientos estéticos, nacionalidad, raza, religión o filiación política del compositor. Posteriormente, en 1928, la ISCM estableció filiales en Nueva York y La Habana, en esta última gracias a la labor de María Muñoz de Quevedo, la fundadora de la Sociedad Coral de La Habana y directora de la revista *Musicalia*¹⁵¹.

En diciembre de 1926 se dio a conocer a través del *New York Times*, la convocatoria de un *Primer Congreso Panamericano de Música* a celebrarse en La Habana, que entre sus objetivos se encontraba mostrar la música de América como un gran complejo cultural y el desenvolvimiento de la misma en cada uno de los países participantes¹⁵². Se proponían acciones que condujeran a la solución de problemas comunes, el intercambio de recursos disponibles y la gestión y envío de partituras de todos los géneros, incluyendo los populares y folclóricos, para ser interpretados durante el evento. Se abordarían dos asuntos esenciales: impulsar leyes que garantizaran los derechos de autor y la implementación de estrategias de divulgación musical. Según la convocatoria, el congreso se debía celebrar a partir del 15 de febrero de 1928 en varias sesiones¹⁵³, junto a la *VI Conferencia Panamericana*. Desafortunadamente el congreso nunca se llevó a cabo, por tanto no se conocen más detalles del evento, pero el anuncio del mismo pudo haber inspirado a

¹⁴⁹ Acosta, Leonardo: Prólogo a Ouellete, Fernand, *Edgard Varèse*, La Habana, Arte y Literatura, 1989, p. 18.

¹⁵⁰ Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*, p. 8.

¹⁵¹ En 1954, la ISCM se fundió con la *League of Composers*. Continúa en activo desde su fundación, y actualmente se conoce como *League of Composers/ISCM*, y se ha convertido en la entidad más antigua dedicada a la difusión de música contemporánea.

¹⁵² “Pan American Music”, en *New York Times*, 5 de diciembre de 1926, p. 14.

¹⁵³ *Primer Congreso Panamericano de Música. Programa y Reglamento*, La Habana, Imprenta y Papelería de Rambla, Bouza y Cía., 1926.

Carlos Chávez, quien le propuso una idea similar a Varèse¹⁵⁴. La conferencia panamericanista aspiraba a defender los intereses comunes de las Américas, y fue el primer evento al que asistió el presidente norteamericano. Sin embargo, Belén Vega señala lo siguiente al respecto: “La hipócrita visión de EE.UU. (contra el gigante capitalista acusado de 'materialista' pero en alianza con él para el beneficio artístico propio) [...], revelan aspectos que entran en contradicción [...]”¹⁵⁵ Se debe entender la postura estética de los compositores latinoamericanos bajo esta premisa, es decir, con la mirada puesta en Europa y Estados Unidos, con fines meramente utilitaristas. En este contexto se sitúan los discursos de identidad y nación del panorama latinoamericano, manifestando dos tendencias ideológicas antagónicas en la conformación de la identidad americana durante esos años: panamericanismo y latinoamericanismo:

El proyecto global panamericanista suscitó las más vivas pasiones: hubo quienes lo confrontaron con la defensa del hispanoamericanismo [...], o los que tan sólo reaccionaron en contra de lo que consideraron una perpetuación del “imperialismo yanqui” [...].¹⁵⁶

Sin embargo, la *Pan American Association of Composers* (PAAC) fue creada con Carlos Chávez en su equipo directivo, junto a la activa participación de Roldán y Caturla como miembros de la misma. No se sabe si por azar o intencionadamente, la fecha en que se debía llevar a cabo el congreso musical habanero, se observa muy cercana a la fecha en que se fundó la PAAC, bajo la directiva de Edgar Varèse, Henry Cowell y Carlos Chávez. Éste último, quien residía en Nueva York en aquel momento, pensó que sería buena idea formar una asociación que fuese capaz de mostrar el talento musical de los compositores de todas las Américas, como intercambio cultural, a diferencia de la ICG que abarcaba mayoritariamente la producción norteamericana. Con posterioridad a la disolución de la ICG, quedó establecida la nueva institución, en abril de 1928.

Edgar Varèse fue elegido presidente honorario de la asociación, y Henry Cowell, Carlos Chávez, Emerson Whithorne y Carl Ruggles como vicepresidentes. Al poco tiempo de fundada, Varèse marchó a París por una temporada, durante la cual Cowell tomó la presidencia. Éste último, solicitó la integración de Pedro Sanjuán, quien a su vez propuso la nominación como miembros de la entidad de dos de sus más destacados discípulos: Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, en 1929. Por su amplia experiencia organizativa y sus numerosos contactos a lo largo del hemisferio, Cowell dividió la asociación en secciones, nombrando a José André como director de la sección Sudamericana, Carlos Chávez para Centroamérica, Amadeo Roldán para Las Antillas, quedando el propio Cowell como director de la sección de Norteamérica.

¹⁵⁴ El documento de Chávez no existe, pero Henry Cowell hace referencia al mismo en una carta dirigida a Chávez en 1929.

¹⁵⁵ Vega Pichaco, Belén: “Discursos de vanguardia...”, *op. cit.*, p. 76.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 74.

A esta organización pertenecieron los estadounidenses Charles Ives, Aaron Copland, Ruth Crawford, John J. Becker, Howard Hanson, Roy Harris, Colin McPhee, Wallingford Riegger, Carl Ruggles, Adolph Weiss, y los latinoamericanos José André (Argentina), Acario Cotapos (Chile), Eduardo Fabini (Uruguay), Silvestre Revueltas (México), Heitor Villa-Lobos (Brasil), además de los ya mencionados. Verdaderamente intercontinental en espíritu y en la práctica, esta asociación cumplió cabalmente sus objetivos: “promover una amplia apreciación de la música de las diferentes repúblicas de América, y estimular a los compositores a hacer un gran esfuerzo por crear una música distintiva del hemisferio occidental.”¹⁵⁷ Sus propósitos perseguían estimular el conocimiento recíproco entre la música norteamericana y la de Centro y Sudamérica, que no diferían en demasía con los del congreso habanero antes mencionado, con excepción de que esta asociación desestimaba la importancia del folclore¹⁵⁸. Con relación a los objetivos de la organización, señaló Cowell: “La *Pan American Association of Composers* planea ser un centro de intercambio de partituras inéditas, de forma tal que los directores sepan dónde buscar música de compositores de todas las Américas, y patrocinará conciertos de obras latinoamericanas en los Estados Unidos, así como obras norteamericanas en países del sur.”¹⁵⁹

Paralelamente a las actividades de la PAAC, la fundadora de la Sociedad Coral de La Habana (SCH) y directora de la revista *Musicalia*, María Muñoz de Quevedo, alcanzó uno de los más altos objetivos de sus labores encaminadas a la difusión de la nueva música, con la fundación de la Sociedad de Música Contemporánea de La Habana (SMCH) en 1930, bajo la junta directiva de destacadas personalidades entre las cuales se encontraba Alejandro García Caturla. Como se ha señalado anteriormente, a través de las gestiones realizadas por el matrimonio Muñoz-Quevedo, dicha organización se convirtió en la primera sociedad latinoamericana inscrita en la *International Society for Contemporary Music* (ISCM). La SMCH quedó instituida como la “Sección Cubana” de la ISCM, y fungió como promotora y gestora cultural de gran trascendencia para el conocimiento de la música contemporánea en Cuba, que extendió sus actividades al terreno educativo, incluyendo conferencias, publicaciones de libros y monografías, así como actos culturales. La SMCH y la PAAC, co-patrocinaron gran cantidad de eventos en la capital cubana, a su vez, complementaron la labor de mecenazgo de la producción musical de Caturla, Roldán y la corriente afrocubanista que ya venía realizando *Musicalia* con anterioridad.

A través de la SMCH se celebraron un total de once conciertos en La Habana, presentando obras de los compositores europeos y americanos más relevantes de la época. Destacan

¹⁵⁷ Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*, pp. 2-3.

¹⁵⁸ Root, Deane L.: *op. cit.*, pp. 49-70.

¹⁵⁹ Cowell, Henry: “Music”, en *The Americana Annual: An Encyclopedia of Current Events*, Nueva York, A. H. MacDannald, 1929, p. 501.

significativamente los “Dos recitales de obras para piano de Henry Cowell”, el 23 y 26 de diciembre de 1930, así como otros dos “Conciertos de Cámara” dirigidos por Nicolas Slonimsky el 18 y 21 de marzo de 1931, en su primera visita a esta ciudad. Ambos autores fueron figuras clave en el ámbito musical norteamericano y panamericano, así como en la difusión de la música cubana de vanguardia en Estados Unidos y Europa, labores que realizaron principalmente desde la PAAC.

Carredano y Eli señalan que a pesar de la importancia que en general se le ha otorgado por la historiografía a las labores desarrolladas por la PAAC, éstas no resultaron plenamente eficaces. La entidad no contó con agencias de representación en los países miembros de la organización, y las actividades de la asociación fueron financiadas en su amplia mayoría por Charles Ives y Henry Cowell¹⁶⁰. Según Deane L. Root, no se organizaron conciertos hasta 1929, y sólo a partir de 1931, éstos se hicieron regulares. No obstante, de acuerdo con estudios posteriores realizados por Stephanie Stallings, la PAAC presentó al menos treinta y ocho conciertos en cinco temporadas - algunos de ellos co-patrocinados por otras sociedades, como la filial de ISCM de La Habana o la de Praga-, e interpretó obras de treinta y nueve compositores de las Américas¹⁶¹. Los conciertos se realizaron en Nueva York y La Habana como las plazas más recurrentes, así como en varias ciudades del viejo continente. Nicolas Slonimsky dirigió la mayoría de los programas, y las giras europeas de 1931 y 1932 fueron los eventos más significativos durante la existencia de la entidad.

Si bien las primeras presentaciones de la PAAC realizadas en Nueva York durante 1929 y 1930 fueron en gran medida ignoradas por la crítica y atrajeron poca atención, los eventos que tuvieron lugar a partir de 1931 y hasta 1934, “marcaron un periodo de reconocimiento para la sociedad, tanto en Estados Unidos como en el extranjero; los conciertos orquestales de La Habana, París, Madrid, Berlín, Dessau, Viena, Praga, Budapest y Hamburgo, estuvieron bien publicitados y ampliamente reseñados.”¹⁶² En el volumen de 1932 de *The American Annual*, Cowell señaló el éxito de los conciertos celebrados en París en 1931, resaltando los favorables comentarios de la crítica: “hay un nuevo mundo de música con tendencias desconocidas en Europa; América realmente demostró que tiene algo que decir artísticamente.”¹⁶³ Entre las obras interpretadas en los conciertos de la capital francesa, se encontraban títulos de Weiss, Ives, Cowell, Ruggles y Varèse, así como las siguientes obras latinoamericanas: *La Rebambaramba* de Amadeo Roldán, *Sones de Castilla* de Pedro Sanjuán, *Energía* de Carlos Chávez y *Bembé* de Alejandro García Caturla.

Bajo la dirección de Henry Cowell por casi la totalidad de su existencia, la PAAC funcionó de manera muy diferente a otras entidades similares como la *International Composers' Guild* o la

¹⁶⁰ Carredano, Consuelo y Eli, Victoria: *op. cit.*, p. 270.

¹⁶¹ Ver Root, Deane L.: *op. cit.*, pp. 49-70; Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*, pp. 2-3.

¹⁶² Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*, p. 62.

¹⁶³ Cowell, Henry: “Music”..., *op. cit.*, p. 570.

League of Composers, cuyos miembros realizaban reuniones regulares, contaban con una mejor organización y una publicidad eficaz, por tanto, la popularidad de los eventos era mucho mayor. Cowell dirigió la PAAC de forma similar a como dirigía *New Music Society*, una entidad fundada por él mismo en California en 1925, y de cuyas actividades se encargaba el propio Cowell de organizar, con un presupuesto limitado que proveía mayormente Charles Ives: “En ese sentido, bajo la dirección de Cowell, la PAAC se convirtió en una extensión de su *New Music*. Además, muchos de los conciertos eran co-patrocinados por otras organizaciones similares: las filiales de la *International Society for Contemporary Music* (ISCM) [...], la *Sociedad Musical Ibero-Germana* [...]”¹⁶⁴ Según la percepción de Nicolas Slonimsky, el director titular de la PAAC, esta entidad estaba conformada por un conjunto disperso de agentes que de diversas formas, con presupuesto restringido y con muchas dificultades, consiguieron presentar un número limitado de conciertos durante los comienzos de la década del 1930¹⁶⁵.

Muchos de los miembros de esta institución habían estado en activo en otras asociaciones. Por ejemplo, Carlos Salzedo, Emerson Whithorne y Carlos Chávez habían pertenecido a la ICG y por intermediación de Varèse se incorporaron a la PAAC. A su vez, Adolph Weiss y Wallingford Riegger estuvieron involucrados tanto en esta última como en la *New Music Society* de Cowell, y mantenían buenas relaciones con la *League of Composers*, en cuyos conciertos fueron interpretadas ocasionalmente, obras de su autoría.

Otros miembros como Charles Ives y Nicolas Slonimsky, desempeñaron roles cruciales para el sostenimiento de la PAAC. El primero de ellos sirvió de patriarca al contribuir con la mayoría del presupuesto necesario para mantener la organización a flote en momentos de crisis económica a nivel mundial; a cambio, muchas de sus composiciones fueron estrenadas en los programas de la asociación. El segundo, un director de orquesta ruso que emigró a Estados Unidos, fundador de la *Boston Chamber Orchestra*, contribuyó con la organización y la dirección orquestal de los conciertos de Nueva York, La Habana y Europa, al cual se deben los éxitos de las giras en éste último continente.

Por otra parte, algunos de sus miembros latinoamericanos se convirtieron en verdaderos devotos de la asociación, contribuyendo a extender las actividades de la misma fuera de las fronteras norteamericanas. En Cuba, Pedro Sanjuán, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, organizaron y llevaron a cabo sus propios conciertos en Madrid, La Habana y Caibarién respectivamente. El año de 1933 fue el menos activo de la PAAC en Europa, sin embargo y a pesar de los resultados de la depresión económica, fue uno de los más exitosos para la asociación en el

¹⁶⁴ Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*, p. 62.

¹⁶⁵ Mead, Rita: Entrevista realizada a Nicolas Slominsky, 29 de octubre de 1974, archivos de Henry Cowell, NYPL.

hemisferio occidental, con cinco conciertos en Nueva York y siete en Cuba. La PAAC presentó “Dos conciertos de música nueva bajo la dirección de Nicolas Slonimsky”, que tuvieron lugar en el Teatro Nacional de La Habana, los días 23 y el 30 de abril de ese año. Como ya se ha mencionado, Alejo Carpentier y Amadeo Roldán habían organizado con anterioridad algunos eventos que guardan estrecha similitud con éstos, pues bajo el título de “Música Nueva”, muestran una clara intención de continuidad de su proyecto divulgativo. Tal y como aparece en el *Boletín Mensual* de la Sociedad de la Orquesta Filarmónica de La Habana¹⁶⁶, el primer programa incluyó *Serenata No. 3 en Re Mayor* de W. A. Mozart, *En Saga* de Jean Sibelius, *Obertura cubana* de George Gerswhin, *Obertura americana* de Roy Harris y *Cuadros de una exposición* de Modest Musorgsky/Maurice Ravel. La figura 1 reproduce el programa ejecutado en el segundo concierto.

La selección del repertorio interpretado muestra la actualidad del mismo, en el cual se incluyeron obras de compositores europeos y americanos. En esta ocasión, Slonimsky dirigió la primera audición de *Ionisation* en La Habana -un mes después de su renombrado estreno en Nueva York el 6 marzo de 1933-, un hecho que tiene una importancia capital para esta investigación y para la historia musical de Cuba. Debido a la grave situación política por la que atravesaba la isla, en los últimos días de mandato del dictador Gerardo Machado, en su segundo concierto, Slonimsky a manera de novedad quiso incluir en el intermedio del programa, diversas fanfarrias de autores conocidos, y pidió a tres compositores cubanos que escribiesen también las suyas para incluirlas en el concierto. De esa forma, Amadeo Roldán compuso *Llamada para despertar a Papá Montero*; Alejandro García Caturla, *Fanfarria para despertar espíritus apolillados*; y José Ardévol, *Fanfarria para despertar a un romántico cordial*: “Los compositores deseaban interiormente que dichas fanfarrias preconizaran la caída del tirano. Pocas personas conocían realmente la intención que las motivaba; sin embargo, a pesar de la brevedad de las músicas, fueron largamente ovacionadas: el público había comprendido su sentido.”¹⁶⁷ Estas fanfarrias fueron escritas no sólo para complacer la petición de Slonimsky, sino también como “toques de enfrentamiento a los desmanes de los políticos de turno, con unas breves y contundentes llamadas a la oposición política y a la caída del dictador”¹⁶⁸, dando muestras del compromiso político en una época turbulenta, cuando Cuba vivía bajo la hegemonía de un dictador.

¹⁶⁶ *Conciertos de la Filarmónica, Boletín Mensual* de la Sociedad de la Orquesta Filarmónica de La Habana, Año IV, No. 37, abril de 1933.

¹⁶⁷ Gómez García, Zoila: *Amadeo Roldán...*, op. cit., p. 124.

¹⁶⁸ Carredano, Consuelo y Eli, Victoria: op. cit., p. 173.

TEATRO NACIONAL

LA HABANA, CUBA

DOS CONCIERTOS DE MÚSICA NUEVA BAJO LA DIRECCIÓN DE NICOLAS SLONIMSKY

Suite en Si menor para flauta y cuerdas	J. S. Bach
Begleitmusik zu einer Lichtspielszene	Arnold Schoenberg
Octandre	Edgar Varèse
Ionisation	Edgar Varèse
Tres Movimientos de <i>Conversations</i>	Arthur Bliss
Colorines	Silvestre Revueltas
Music for the Theatre	Aaron Copland
FANFARRIAS A LA MODERNA	
Fanfare for a Political Address	Arthur Bliss
Fanfarria para despertar espíritus apolillados	Alejandro García Caturla
Fanfare pour une fête	Manuel de Falla
Fanfare	Darius Milhaud
Fanfarria para una ceremonia	Eugene Goossens
Esquisse d'une fanfare/ouverture pour le Ve acte de "Romeo et Juliette"	Francis Poulenc
Fanfare pour une spectacle	Sergei Prokofiev
Llamada para despertar a Papá Montero	Amadeo Roldán
Fanfarria para despertar a un gran mono que duerme solo con un ojo	Erik Satie
Fanfarria habanera para despertar a los trasnochadores	Nicolas Slonimsky
Fanfare for a Liturgy	Igor Stravinsky
Fanfarria para despertar a un romántico cordial	José Ardévol

Fig. 1. Programa del segundo concierto realizado por Nicolas Slonimsky en La Habana, el 30 de abril de 1933.

En el programa de este concierto conservado en los archivos de Henry Cowell, así como en el artículo de Deane L. Root¹⁶⁹ y en la tesis doctoral de Stephanie Stallings¹⁷⁰, se indica únicamente la obra *Octandre* de Varèse como la interpretada en esa ocasión. Sin embargo, en los programas de mano cubanos aparece *Ionisation*, además de la anterior. Nicolas Slonimsky, en carta a Varèse desde La Habana al día siguiente del concierto, corrobora la ejecución de ambas, así como la repetición de *Ionisation*:

¹⁶⁹ Root, L. Deane: *op. cit.*, p. 64.

¹⁷⁰ Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*, p. 178.

Querido Edgar:

Ionisation fue tocada dos veces en una presentación triunfal.

Octandre fue un primer plato delicioso.

Hubo gritos y pataleos después de Ionisation. Los instrumentos de excelente calidad y [la] fina ejecución rítmica me brindaron una verdadera sensación de alegría. Durante la ejecución hubo varios flashes de repentina luz, fue extraño pero no misterioso; sólo el magnesio de un fotógrafo. Mañana tendré una foto.

El propio Roldán tomó a su cargo la parte de las cajas chinas; fue muy fino de su parte, dado que él es el director de la Filarmónica y yo estaba dirigiendo frente a su propio público de suscriptores.

[...] una palabra de aprecio (Amadeo Roldán, Santos Suárez, 140, Habana). A propósito, él tenía intenciones de ejecutar Intégraes e incluso había encargado la partitura y las partes, pero la ausencia de varios instrumentos (no hay aquí un tubista decente y sólo un buen trombonista) lo obligaron a cancelar la ejecución. Tampoco había un tambor de cuerda (rugido de león) (fue especialmente hecho ahora para Ionisation).

El Dr. Baralt, presidente de la Filarmónica, dijo que Ionisation es una gran obra. No está mal para un director. Por supuesto, quedé encantado y le expresé mi agradecimiento por permitirme presentar un programa tan extraordinario. Roldán dijo: "Ionisation es una obra formidable" [...].¹⁷¹

Fig. 2. Carta de Nicolas Slonimsky a Edgar Varèse, 30 de abril de 1933.

El concierto causó gran impresión y revuelo en el público habanero tal como puede leerse en las críticas y reseñas que señalan la recepción de estas obras. Alejo Carpentier mencionó que "la ovación había sido tan entusiasta, que el director tuvo que ofrecer en el acto una segunda repetición."¹⁷² Para Alejandro García Caturla, "Varèse ha producido en el campo experimental de la música, una nueva teoría sobre la determinación del sonido y la ha llevado a cabo en la composición de una obra para instrumentos de percusión solamente, incluyendo entre éstos profusión de maracas, güiros, bongó, claves y otros", y señala que la obra de Varèse trascendía los límites estructurales de la música de todos los tiempos: "La partitura de *Ionisation* me ha parecido curiosa, [...] un ensayo de acústica, más que una obra musical, careciendo de fondo estético definido; pero es de estimarse por las grandes posibilidades que en el campo de la música instrumental abre."¹⁷³ En efecto, *Ionisation* fue un parteaguas, suponía un nuevo planteamiento musical que rompía todos los esquemas establecidos.

A pocos días de haberse celebrado este evento, Henry Cowell solicita la integración de José Ardévol como nuevo miembro de la PAAC, la cual es aceptada por éste último, tal como refleja el siguiente documento:

¹⁷¹ Paraskevaïdis, Graciela: "Edgar Varèse visto desde América Latina. Nuevos documentos epistolares", en *Revista Musical Chilena*, <http://www.latinoamerica-musica.net/> consultado el 12-02-2015.

¹⁷² Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*, p.52.

¹⁷³ García Caturla, Alejandro: *Realidad de la utilización sinfónica...*, *op. cit.*, en Henríquez, María Antonieta (comp.): *Alejandro García Caturla...*, *op. cit.*, p. 180.

La Habana, 11 de mayo de 1933.

Sr. Henry Cowell
California

Estimado Señor Cowell:

Siguiendo el consejo de los señores Roldán y Slonimsky, tengo el placer de informarle que estoy muy contento de aceptar la honorable invitación de la Asociación Panamericana de Compositores y de poderme considerar a partir de ahora como uno de sus miembros.

También por sugerencia de los señores Slonimsky y Roldán, le envió mi catálogo autoral el cual anexo a la presente.

Muy sinceramente suyo,

José Ardévol¹⁷⁴

Fig. 3. Carta de José Ardévol a Henry Cowell, 11 de mayo de 1933.

A lo que Cowell respondió diez días después, solicitando además, que enviara obras suyas para ser consultadas:

Menlo Park, California, 22 de mayo de 1933.

Estimado Sr. Ardévol:

Me place mucho su amable aceptación para integrarse como miembro de la Asociación Panamericana de Compositores. Anticipadamente a su confirmación, el señor Riegger permitió adicionar su nombre a la lista de nuestros miembros, que aparece impresa en los documentos oficiales de la Asociación, como puede usted ver.

También le agradezco el catálogo de sus obras enviado. ¿Alguna de estas ha sido editada? ¿Cómo pudiéramos nosotros obtener copias de algunas? Me gustaría mucho ver sus piezas para piano, voz y todo lo de música para cuerda y para orquesta de cámara. Si usted pudiera enviármelas, las tendría a buen recaudo.

Sinceramente,

Henry Cowell¹⁷⁵

Fig. 4. Carta de Henry Cowell a José Ardévol, 22 de mayo de 1933.

¹⁷⁴ Díaz, Clara: *op. cit.*, p. 61.

¹⁷⁵ Díaz, Clara: *op. cit.*, p. 61.

En el caso de Ardévol, la membresía duró alrededor de un año, desde mayo de 1933 hasta el cese de actividades de la asociación en abril de 1934. Roldán, Caturla y Ardévol, junto a Pedro Sanjuán, fueron los únicos músicos cubanos -o residentes en Cuba, en el caso de este último- miembros de la entidad hasta su disolución. Los dos primeros por su parte, desempeñaron activos papeles en cuanto a la organización y programación de eventos relacionados con la PAAC con sus respectivas orquestas.

Tras la marcha de Pedro Sanjuán hacia San Francisco en 1932, Amadeo Roldán aceptó la dirección de la Orquesta Filarmónica de La Habana (OFH). Según queda reflejado en una carta enviada a Carlos Chávez, Roldán señala que estaba ocupado intentando preparar una serie de tres programas panamericanos con la OFH: “Estoy planeando dar un Concierto Pan-Americano, y pienso dedicar la segunda parte del programa a autores hispanoamericanos.”¹⁷⁶ Desafortunadamente se desconocen los motivos por los cuales esta iniciativa de realizar conciertos íntegramente con obras de miembros de la asociación nunca se llevó a cabo. Sin embargo, Roldán programó algunos títulos de compositores de la PAAC durante sus conciertos regulares con la OFH, como por ejemplo *Decoration Day* de Charles Ives, el 27 de diciembre de 1931; *Reel y Hornpipe* de Henry Cowell, el 8 de diciembre de 1933; *La isla de los ceibos* de Eduardo Fabini, *American Life* de Adolph Weiss y *La Rumba* de Alejandro García Caturla, el 24 de diciembre de ese mismo año; y en febrero del siguiente, el *Andante* de la *Nordic Symphony* de Howard Hanson así como *Dichotomy* de Wallingford Riegger.

En cambio Alejandro García Caturla fundó y dirigió en Remedios, su ciudad natal, una orquesta compuesta por un grupo de músicos pertenecientes a la banda municipal a la que llamó Orquesta de Conciertos de Caibarién, que según su biógrafo Charles White, “se convirtió en uno de los más notables logros en la carrera del compositor”, pues supo convertirla en una “orquesta sinfónica sin cuerdas.”¹⁷⁷ Los programas presentados por Caturla estaban en consonancia con aquellos que Slonimsky había realizado en sus conciertos con la PAAC, integrando repertorio estándar con piezas modernistas de compositores americanos. A su vez, también incluyó obras de su autoría como *Bembé, movimiento afrocubano*. Caturla tenía la intención de establecer este nuevo grupo como otra orquesta de cámara a disposición de la PAAC, tal y como se lo comunicó a Wallingford Riegger:

Me encuentro por el momento al frente de la Orquesta de Conciertos de Caibarién, una institución que estará agradecida si usted enviara obras que puedan ser interpretadas en nuestros conciertos. Mi interés consiste en ayudar a mis colegas compositores de la Pan

¹⁷⁶ Carta de Amadeo Roldán a Carlos Chávez, 21 de junio de 1933, Fondo Carlos Chávez, Archivo General de la Nación, México.

¹⁷⁷ White, Charles W.: *op. cit.*, p. 139.

American, entre los cuales se encuentra usted, y además, para corresponder su atención.¹⁷⁸

De acuerdo con Stallings, Roldán y Caturla “en su calidad de directores de orquesta intentaron establecer la PAAC en Cuba, y demostraron ser los miembros latinoamericanos más dedicados a la misión política de la organización de realizar un intercambio cultural inclusivo.”¹⁷⁹ La publicación de *American Composers on American Music*, realizada por Henry Cowell en 1933, una recopilación ensayística que incluía artículos de Carlos Chávez, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, además de destacadas figuras de la vanguardia norteamericana, es una muestra del interés y respeto de Cowell por la labor y trayectoria de dichos autores con relación a la integración, difusión y crítica musical a nivel continental.

El concepto de “diferencia colectiva” como le denomina Stallings al producto que pretendía exportar la asociación, en cuyos programas figuraban tendencias y personalidades musicales diversas, era utilizar la estrategia de unidad basada en la diversidad, para atraer al público europeo a través de fuerzas colaborativas. La pluralidad estilística presente en los conciertos realizados por la PAAC, se proyectaba como un mecanismo cuyo propósito final consistía en revertir el flujo musical de occidente hacia oriente.

Dentro de la creación musical del contexto panamericano, se hace evidente el empleo de los instrumentos de percusión en el género sinfónico por los compositores miembros de la PAAC. Edgar Varèse, junto a los norteamericanos Henry Cowell, Charles Ives, Gerald Strang, George Antheil y John J. Becker, hicieron un generoso empleo de esta familia instrumental en sus composiciones. De igual manera, los latinoamericanos Alejandro García Caturla, Amadeo Roldán, José Ardévol, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y Heitor Villa-Lobos, supieron integrar los percutores como parte fundamental de sus discursos musicales. Muchas de las figuras pertenecientes a la PAAC escribieron obras exclusivamente para percusión mientras la asociación se mantuvo en activo: las *Rítmicas V y VI* (1930) de Amadeo Roldán, así como *Ionisation* (1931) de Edgar Varèse, son las primeras obras escritas para un ensemble integrado únicamente por instrumentos de este entorno tímbrico. Esta “vocación” por escribir para este nuevo género, continuó una vez disuelta la entidad, pues se sumaron rápidamente otras obras también compuestas por ex-miembros de la misma: *Ostinato Pianissimo* (1934) de Henry Cowell, *The Abongo: A Primitive Dance* (1933) y *Vigilante (A Dance)* (1938) de John J. Becker, las tres obras para percusión de José Ardévol, *Estudio en forma de Preludio y Fuga* (1933), *Suite* (1934) y *Preludio a II* (1942), y por último, la *Toccata para instrumentos de percusión* (1942), de Carlos Chávez.

Si bien no todas las anteriores obras percusivas de estos autores fueron compuestas durante

¹⁷⁸ Carta de Alejandro García Caturla a Wallingford Riegger, en White, Charles W.: *op. cit.*, p. 144.

¹⁷⁹ Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*, p. 91.

los años de existencia de la PAAC -recordemos, entre 1928 y 1934-, el intercambio cultural llevado a cabo por sus integrantes, así como la utilización de la asociación como plataforma para darse a conocer internacionalmente, se retroalimentó por el deseo de experimentar con nuevas ideas, explorar instrumentos no ortodoxos o folclóricos, crear nuevas combinaciones de timbres y desarrollar nuevos recursos rítmicos, con el objetivo de plantear un arte netamente americano, en lo que describe Steven Schick como “la reexpresión de una cultura heredada, a través de un nuevo lenguaje.”¹⁸⁰ Amadeo Roldán a su vez, planteó sus ideas de arte nuevo en su ensayo *La posición artística del compositor americano*:

Arte nuevo, procedimientos nuevos, mejor dicho, Arte Americano, procedimientos americanos, sensibilidad, formas, medios de expresión nuevos, americanos, pero inspirados en el más pleno y sincero sentimiento artístico, música, arte, emoción ante todo, modernidad, o mejor dicho, actualidad en la sensibilidad y el lenguaje, no modernismo *à outrance* [...].¹⁸¹

Este nuevo arte americano, se basaba en un extenso uso de la percusión como medio de expresión, como menciona también Roldán, en cuyo texto reivindica la utilización del instrumental autóctono, que conscientemente empleado, debe tener el propósito de desnaturalizar sus sonoridades para integrarlas al conjunto de instrumentos convencionales, bien para acompañarlas o para sustituirlas, pues en muchas ocasiones, sobre todo los instrumentos percutores, son superiores en valores rítmicos y sonoros a los del viejo continente: “[...] podemos ver que el güiro y la clave, instrumentos de percusión de tanta riqueza sonora y de tanta precisión rítmica [...], no tiene equivalente ni sustitutos posibles entre los instrumentos europeos.” Para finalizar, son sumamente reveladoras sus palabras concluyentes:

Músicos americanos [...] procuremos la continentalización de nuestro arte, usemos medios expresivos americanos, desarrollemos, demos vida a nuestros propios elementos, en una palabra, hagamos arte autóctonamente americano.¹⁸²

Con posterioridad a la desaparición de la *Pan American Association of Composers* en 1934, surgieron nuevas propuestas al margen del patrocinio Ives-Cowell una vez que éste sucumbió, como la de Francisco Curt Lange (1903-1997), quien buscaba contactar, intercambiar ideas y valores que permitieran hablar de una música de esencia latinoamericana, para combatir el aislamiento cultural entre los países del continente. La publicación del *Boletín Latino-Americano de Música* consiguió colocar la música latinoamericana en el mapa, y en sus páginas se constataba la

¹⁸⁰ Schick, Steven: *op. cit.*, p. 35.

¹⁸¹ Roldán, Amadeo: “La posición artística del compositor americano”, en Cowell, Henry: *American Composers on American Music*, Stanford University Press, 1933; reproducido en Gómez García, Zoila: *Amadeo Roldán...*, *op. cit.*, p. 167.

¹⁸² Roldán, Amadeo: “La posición artística...”, *op. cit.*, en Gómez García, Zoila: *Amadeo Roldán...*, *op. cit.*, p. 169.

expansión del americanismo, gracias a la inserción de gran cantidad de artículos sobre la vida musical en Estados Unidos, así como reseñas sobre la actividad de compositores latinoamericanos en aquel país.

A partir de 1939, el interamericanismo volvió a cobrar fuerza cuando la División de Relaciones Culturales del Departamento de Estado de Estados Unidos patrocinó en Washington un encuentro musical. Hasta ese momento, el gobierno norteamericano había mantenido una postura de reforzar sus vínculos con Europa en lugar de interesarse por sus vecinos del sur, una posición que modificó el Secretario de Estado, quien reconoció la necesidad de frenar el avance de otras hegemonías y asumir el liderazgo del hemisferio occidental, brindando su apoyo hacia los países latinoamericanos. A este encuentro asistieron figuras relacionadas con instituciones culturales estadounidenses así como representantes de América Latina, y se debatieron aspectos como los recursos que Estados Unidos estaba dispuesto a ofrecer para el intercambio cultural entre las Américas, la importancia de extender el conocimiento de la música popular y folclórica, agencias de divulgación musical, programas de música WPA (*Work Projects Administration*), métodos de divulgación de composiciones musicales, problemas de derechos de autor y oportunidades para el intercambio de profesores y estudiantes.

Como una consecuencia de esta reunión, se impuso la idea de crear un organismo con la finalidad de abrir los canales de comunicación así como priorizar la obtención de catálogos, partituras, bibliografías y otras fuentes necesarias para un verdadero intercambio cultural. A pesar de haberse propuesto que esa entidad fuese el recién fundado Instituto Interamericano de Musicología, creado por Curt Lange en Montevideo -el cual ya desarrollaba actividades similares-, se creó la División de Música de la *Pan American Union* en territorio estadounidense y bajo su hegemonía, con dos objetivos fundamentales: la divulgación de obras americanas y el desarrollo de un movimiento de nuevos compositores. La dirección de esta división fue encargada al destacado musicólogo y compositor Charles Seeger, cargo que ejerció desde su fundación en 1941 hasta 1953. La *Pan American Union* intentó servir como secretaría general para las relaciones musicales y presentar una especie de frente común de toda América para el resto del mundo.

Tras la desaparición física de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla en Cuba en 1939 y 1940 respectivamente, José Ardévol continuó con la labor de integración panamericanista. Fue elegido como delegado cubano ante el Consejo Internacional de la Música de la Unesco, presidió el Consejo Cubano de la Música -filial del Centro Interamericano de Música de la *Pan American Union*, y formó parte de otras entidades internacionales como el Grupo Musical Cubano-Americano, el Instituto Interamericano de Musicología de Montevideo, la Sección Interamericana de Música de Caracas, entre otras, que tenían como objetivos congregar y difundir el repertorio

internacional de música nueva, y en particular la edición e interpretación de obras de compositores latinoamericanos. La difusión del repertorio internacional fue uno de los propósitos más preciados de Ardévol, labor que realizó por diversos medios: a través de la interpretación, las conferencias para públicos diversos, la publicación de ensayos, críticas y artículos en revistas como *Musicalia*, *Conservatorio*, *Boletín del Grupo de Renovación Musical*, *La Música*, la prensa nacional y la información sobre el acontecer musical cubano que enviaba al Boletín de Música de la *Pan American Union*.

El extenso repertorio surgido a partir de 1930 para ensemble de percusión que floreció en el continente americano a raíz del intercambio y la integración panamericana, proporciona una amplia evidencia de un momento histórico en la creación musical colmado de innovaciones técnicas, búsqueda de nuevos lenguajes y exploraciones de ritmo y timbre. A su vez, en el repertorio percusivo, confluyeron una serie de *ismos* asociados con la música nueva -ultramodernismo, neoprimitivismo, indigenismo, afrocubanismo, neoclasisismo-, evaluados por la musicología como dispares y antagónicos, sin embargo, tras un análisis del repertorio se puede apreciar la integración de algunas de estas tendencias dentro de una misma composición, sin que entren en conflicto entre ellas. Esta aparente “contradicción” presente en la literatura de percusión, en realidad perseguía un objetivo común: ser una música de vanguardia, surgida en el hemisferio occidental, libre de reglas académicas y capaz de oponerse a la tradición europea.

CAPÍTULO II

EL ENSEMBLE DE PERCUSIÓN EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

“El concierto fue agradable de escuchar, fue un masaje auditivo.”

Paul Bowles

La música para percusión tal y como la conocemos actualmente es sin lugar a dudas una creación del siglo XX. Sin embargo, el siglo XX no inventó la percusión, pues estaba suficientemente viva en los tiempos de Haydn y Mozart y en efecto mucho antes que eso, “lo que separa esa música de la música para percusión de hoy no es la cantidad de ruido que hacía, sino cómo era utilizado ese ruido.”¹⁸³ El énfasis otorgado por Stravinsky, Bártok, Debussy, Ravel, entre otros, a esta familia instrumental con sus diversos timbres, ritmos y múltiples posibilidades desde principios del mismo siglo, la resume Tomás Marco: “lo que realmente está ocurriendo, y el auge y desarrollo de la percusión lo ilustra, es que hay un intento de ampliar al máximo el número de sonidos utilizables en una obra musical.”¹⁸⁴ Marie-Claire Beltrando apunta lo siguiente: “desde el inicio del siglo XX observamos una ampliación constante e ininterrumpida de la paleta sonora; la incorporación de ruidos diversos, sonidos complejos o timbres inéditos obligó muy pronto a los músicos a recurrir a instrumentos recientes [...]”¹⁸⁵

El principio del siglo XX estuvo marcado por un creciente alejamiento del romanticismo europeo, la cultura del ruido, la expansión del nuevo mundo y la expresión de sentimientos nacionales. Poco a poco, los compositores fueron descubriendo las posibilidades musicales y expresivas de la percusión, a menudo equiparables con otros instrumentos de la orquesta. Después de más de cien años de desarrollo, los percusionistas se acercaban al punto de ganarse el respeto y reconocimiento, sin embargo, “luego llegaron John Cage, Edgar Varèse y Henry Cowell con su revolución, y le lanzaron a este respeto recién ganado un ladrillo en la cabeza. Color y textura se convirtieron en ruido y ritmo.”¹⁸⁶ La década de 1930, fue quizá una de las más significativas del pensamiento musical en el continente americano, la que probablemente experimentó los cambios más volátiles ocurridos en la música contemporánea: “compositores de música clásica que una vez escribieron cuartetos de cuerdas y sonatas para piano, ahora marchaban bajo la consigna de brake

¹⁸³ Schick, Steven: *op. cit.*, p. 2.

¹⁸⁴ Marco Aragón, Tomás: *op. cit.*, p. 98.

¹⁸⁵ Beltrando-Patier, Marie-Claire: *op. cit.*, p. 799.

¹⁸⁶ Schick, Steven: *op. cit.*, p. 2.

drums¹⁸⁷, vainas de semillas, latas y caracoles de mar.”¹⁸⁸ Cuando John Cage formuló su célebre frase “la música de percusión es revolución” en 1939, se estaba viviendo un momento en la música moderna en el que los sonidos de instrumentos convencionales y de afinación determinada fueron en cierta medida abandonados para dar paso a otros de afinación indeterminada.

Los cambios radicales en la música occidental del siglo XX tomaron diversas formas. Mientras la tonalidad era debatida en 1920, y surgía la fascinación por la expresión de las culturas nativas no occidentales -asiáticas, africanas o latinoamericanas-, en 1930 se dio un paso fundamental en la liberación del sonido, con compositores que experimentaron con instrumentos de percusión como si hubiesen sido un flamante descubrimiento:

El atractivo de la percusión era doble: los instrumentos de percusión podían hacer cientos de nuevos sonidos y no estaban contaminados por la heredada tradición europea. Después de todo, tomados por separado, los ruidos de la percusión eran constitucionalmente incapaces de representar las cualidades armónicas del lenguaje musical europeo.¹⁸⁹

Esta década supuso, entre otras cuestiones, la aparición de las primeras obras para ensemble de percusión. Nació así un nuevo género, que por su naturaleza era un medio flexible, fresco, limpio e inexplorado.

La música escrita exclusivamente para ensemble de percusión tiene antecedentes en composiciones importantes aunque de índole diversa. Obras pensadas para orquesta sinfónica que utilizaron gran cantidad de instrumental percusivo, o bien piezas camerísticas donde la percusión tenía un papel protagonista, o casos más aislados de obras incidentales de carácter descriptivo para acompañar algunas películas o representaciones artísticas. De igual manera, la influencia del jazz norteamericano, de las músicas populares latinoamericanas -y sus instrumentos-, la colaboración entre música y danza moderna, así como las diversas manifestaciones del modernismo de principios de siglo, con sus nuevos planteamientos conceptuales y estéticos, sirvieron de germen a obras musicales radicales y revolucionarias, que como consecuencia lógica de su desarrollo, provocó que los instrumentos de percusión rebasaran las fronteras orquestales para convertirse en instrumentos solistas.

El presente capítulo se enfocará en los múltiples rasgos que caracterizaron la literatura para percusión en su etapa formativa. A través de un examen de numerosas fuentes primarias, se ha podido corroborar que los estímulos que dieron origen y desarrollo al ensemble de percusión, crearon una red difusa de interconexiones, influencias cruzadas y vínculos intertextuales. Se

¹⁸⁷ Se conoce como *brake drums* a los discos de metal de los frenos de automóviles, ampliamente utilizados como instrumentos de percusión a partir de mediados de la década de 1930.

¹⁸⁸ Schick, Steven: *op. cit.*, p. 1.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 35.

establecieron diversos contactos en una línea de transmisión que fluyó hacia ambos lados de la misma, en el cual los orígenes se vuelven difusos, y ponen de manifiesto que no era una sencilla relación de causa-efecto, sino un complejo proceso en sí mismo. Ha sido necesario desenredar este entretejido para analizar el papel de los compositores latinoamericanos y su relación con la vanguardia y la música experimental de percusión desarrollada en Norteamérica. Este capítulo refuerza la evidencia del vínculo profesional y artístico que floreció entre destacadas personalidades de la escena musical estadounidense y los tres autores incluidos en esta investigación, para destacar sus aportaciones e influencias dentro de este repertorio.

Algunas figuras como Edgar Varèse, Henry Cowell y John Cage aparecen en varias esferas con perspectivas diversas. El peso indiscutible de estos tres autores dentro del desarrollo de la música nueva y el repertorio de percusión, dificulta la labor de hilvanar el discurso narrativo. Sirva este trabajo para resaltar sus amplias aportaciones en todos los ámbitos.

2.1. El desarrollo de la percusión en los inicios del siglo XX

De todas las secciones de la orquesta sinfónica, la sección de percusión es la que ha experimentado mayores transformaciones e innovaciones desde principios del siglo XX. Estos cambios empezaron a producirse de manera paulatina a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando el desarrollo alcanzado por la música sinfónica trajo como consecuencia la incorporación gradual a la orquesta de otros instrumentos de percusión: pandereta, castañuelas, tam-tam, gong, campanas tubulares, glockenspiel, xilófono, platillo suspendido, cascabeles, etc. “La descripción del trabajo del percusionista estaba cambiando. No más grilletes a su función básica de mantener el pulso; los percusionistas hacia el final del siglo XIX se habían convertido en verdaderos artistas de efectos de sonido, mostrando a menudo grandes collages caleidoscópicos de sonidos inéditos, colores y texturas.”¹⁹⁰ Entre los más importantes compositores de este siglo que recurrieron a la percusión y que hicieron posible su desarrollo dentro de la orquesta sinfónica se encuentran Héctor Berlioz, Richard Wagner, Piotr Ilich Tchaikovsky, Gustav Mahler y Nikolai Rimsky Korsakov. Sin embargo, a pesar de que fue importante el empleo que hicieron de esta familia instrumental, el papel de la percusión en sus obras cumplía funciones de apoyo dinámico, de mantener el pulso, de reforzar notas fundamentales de la tonalidad y destacar tímbricamente puntos climáticos del discurso musical.

Posteriormente, obras como *El pájaro de fuego* (1910), *Petroushka* (1911), *La consagración de la primavera* (1913), *La historia del soldado* (1918), *Pulcinella* (1920) y *Las Bodas* (1923), de

¹⁹⁰ Schick, Steven: *op. cit.*, p. 2.

Igor Stravinsky; *La Création du Monde* (1923), *Concerto pour batterie et petite orchestre* (1929-30) de Darius Milhaud; *La nariz* (1928) de Dmitri Shostakovich; movilizaron gran cantidad de instrumentos de percusión -xilófono, castañuelas, triángulo, pandereta, tambor militar, bombo, timbales, platillo suspendido, platos de choque, tam-tam, etc.-, a los que sus autores, sin duda considerados destacados orquestadores, otorgaron un protagonismo sin precedentes, en un intento de ampliar al máximo el número de sonidos utilizables en una obra musical, empleando nuevas combinaciones tímbricas. La trascendencia de estas composiciones es incuestionable, así como la influencia que han ejercido en el desarrollo del pensamiento musical posterior. Desde el punto de vista conceptual, el planteamiento compositivo de muchas de estas obras, provocó grandes impactos: basta mencionar el escándalo causado por el estreno mundial de *La consagración de la primavera* en su momento, hoy en día considerada como una de las obras cumbres del siglo XX.

2.1.1. Tendencias musicales en el continente americano

La necesidad de renovar el arte musical surgida en Europa a principios del siglo XX, tuvo diversas manifestaciones en el nuevo continente. Alfredo Bringas, destaca tres tendencias que intentaban, cada una de forma específica, responder a estos planteamientos de renovación pero con una causa común: el uso y reconocimiento de elementos ajenos a las prácticas habituales de la música occidental, que se pueden observar con claridad, aun cuando algunas no conformaron una escuela ni siguieron manifiesto alguno¹⁹¹. Estas tendencias son:

1- Enriquecer la composición musical con materiales y elementos provenientes del folclore y las tradiciones musicales de pertenencias nacionales, que pretendía incorporar a la música el espíritu del pueblo y de sus respectivas culturas, para intentar rebasar el rastro heredado del romanticismo europeo. Esta tendencia destaca por utilizar otras escalas, modos y estructuras musicales. Pero sobre todo, por integrar instrumentos de extracción popular en obras que planteaban a su vez otros enfoques en cuanto al empleo del ritmo. Se califica comúnmente como nacionalismo, aunque el término es objeto de debate en la musicología actual: folclorismo, indianismo, indigenismo, criollismo y afrocubanismo son denominaciones más específicas, aunque continúan englobadas dentro del discurso nacionalista. Tal diversidad de propuestas se manifestó principalmente en México, Cuba y Brasil entre 1920 y 1940, y al igual que las obras europeas citadas con anterioridad, esta producción latinoamericana es precursora en cuanto a la utilización de la percusión como elemento representativo, empleando gran cantidad de estos instrumentos de forma inédita y novedosa. Desafortunadamente, estas obras no figuran en los estudios relacionados

¹⁹¹ Bringas Sánchez, Alfredo: *op. cit.*, p. 11.

con el desarrollo histórico de esta familia instrumental. En México destacan: los ballets *El fuego nuevo* (1921), *Los cuatro soles* (1926), *Caballos de vapor* (1926), así como la *Sinfonía india* (1935), *Xochipilli-Macuilhóchitl* (1940) de Carlos Chávez; *Cuauhnáhuac* (1932), *Sensemaya* (1938), *La noche de los mayas* (1939), de Silvestre Revueltas, el ballet *Ocho horas* (1930) y *Preludio y Fuga rítmicos para instrumentos de percusión* (1932) de José Pomar (1880-1961). En Cuba, *La Rumba* (1933), *Bembé* (1929) y *Yamba-O* (1931) de Alejandro García Caturra; así como la *Obertura sobre temas cubanos* (1925), *Tres pequeños poemas* (1926), los ballets *La Rebambaramba* (1928) y *El milagro de Anaquillé* (1929) de Amadeo Roldán. Y de Brasil, los *Choros y Bachianas brasileiras* para orquesta, así como el *Noneto* (1923) de Heitor Villa-Lobos, por citar algunos ejemplos. Queda pendiente un análisis que profundice en las aportaciones y la influencia que han ejercido muchas de estas obras en la creación musical posterior, puesto que no está lo suficientemente valorado en la bibliografía más allá de nuestro idioma.

2- Los experimentos microtonales. Comenzaron a surgir desde principios del siglo XX tanto en América como en Europa, intentando llamar la atención sobre el hecho de que el semitono como unidad mínima interválica utilizada por la música occidental, no es ni mucho menos la unidad mínima audible, y que los intervalos podrían fraccionarse en unidades mucho menores. Entre los principales protagonistas de esta tendencia se encuentra Julián Carrillo (1875-1965) en México, con una importante producción en el campo tanto de la teoría como de la composición musical microtonal, e impulsor de la creación de nuevos instrumentos con esta afinación; Charles Ives (1874-1954), Harry Partch (1901-1974) y Mildred Couper (1887-1974) en Estados Unidos, quienes hicieron algunos experimentos al respecto. En el caso del segundo, continuaría con la sistematización de escalas microtonales, y la composición para instrumentos de su creación. Couper por su parte, escribió varias obras para pianos afinados en cuartos de tono, entre las que destacan *Xanadú* (1930) y *Dirge* (1937), esta última compartió programa con las *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán (fig. 6).

3- Nuevas formas de abordar los instrumentos: utilización de instrumentos musicales de culturas no occidentales, el uso de aparatos eléctricos, máquinas u objetos de uso cotidiano así como la invención de nuevos instrumentos. Esta última tendencia mostraba una preocupación por la renovación de los medios sonoros; en Estados Unidos tuvo sus principales exponentes en las figuras de Edgar Varèse, Charles Ives, Henry Cowell (1897-1965), John Cage (1912-1992) y Lou Harrison (1917-2003).

Aunque los experimentos microtonales tuvieron gran importancia en la creación musical de la pasada centuria, esta ha sido una tendencia en la cual la percusión no tuvo gran significado. Por tanto, de estas tres tendencias, nos interesan la primera y la tercera, puesto que constituyen el eje de

esta investigación por la relevancia que han tenido en cuanto al uso del ritmo y los instrumentos de percusión.

Con el surgimiento de tales tendencias en el pensamiento musical de principios del siglo XX en la música de concierto en el continente americano “los instrumentos de percusión se fueron convirtiendo gradualmente en protagonistas centrales del discurso musical al ofrecer una amplia gama de recursos rítmicos, tímbricos, dinámicos, melódicos, armónicos y expresivos, pero por encima de todo, porque contribuyeron a darle a la expresión musical del continente americano una identidad que les permitió ingresar al universo de la música con una voz propia e independiente.”¹⁹² Muchos compositores de la vanguardia tanto norteamericana como latinoamericana, se lanzaron a la búsqueda de esta voz individual, acudiendo sin prejuicios a elementos que no habían sido anteriormente utilizados, para todos ellos, la ruptura con la tradición europea se dio de una manera espontánea y natural, algunos de forma discreta y otros de manera radical, pero unidos bajo el sello de música nueva americana.

2.1.2. El modernismo y los futuristas italianos

Como ya fue citado en el marco teórico de esta tesis, el modernismo englobó a una serie de movimientos artísticos que adoptaron y desarrollaron como principios estéticos, los cambios sociales y tecnológicos que se producían, planteando un nuevo concepto de arte, que al pertenecer al siglo XX, debía desligarse de las reglas y los formalismos heredados de la tradición cultural.

Las primeras ideas que formularon la necesidad de un verdadero cambio en la concepción del pensamiento musical, fueron los escritos del teórico y músico italiano Ferruccio Busoni (1886-1924) en las primeras décadas de la pasada centuria. Además de gran compositor, pianista y director de orquesta, es considerado como uno de los precursores del pensamiento y criticismo musical contemporáneo, ejerciendo notable influencia sobre algunos de sus discípulos como Béla Bartók, Edgar Varèse y Kurt Weill: “El Busoni compositor anticipó gran cantidad de ideas musicales que después fueron retomadas y elaboradas por compositores posteriores a él. Pantonalidad, modalidad, bitonalidad, notación musical innovadora, uso de escalas exóticas y sintéticas, liberación de la barra divisoria de los compases y ruptura de la escala temperada, son algunas de las aportaciones que Busoni ofreció en su música.”¹⁹³ Sus escritos y manifiestos motivaron a artistas como Eric Satie, Edgar Varèse y Luigi Russolo a plasmar musicalmente estas ideas. Este grupo de autores fueron criticados o directamente ignorados, sin embargo, sus ideas fueron retomadas por creadores posteriores y fueron desarrolladas con el paso del tiempo, alcanzando actualmente una relevancia

¹⁹² Bringas Sánchez, Alfredo: *op. cit.*, p. 12.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 5.

artística sumamente significativa.

Busoni abogaba por una música absoluta, libre de restricciones como la forma, la notación, el sistema tonal, el sistema temperado, la armonía, la melodía, el ritmo, el timbre, el silencio, la textura y los instrumentos musicales son algunas de las limitaciones a superar, a las que se añadía el gusto, el estilo y la originalidad. Los planteamientos de Busoni ponen de manifiesto las características sustanciales del modernismo: los artistas creadores tenían la obligación de hacer nuevas leyes y no de seguir leyes formuladas con anterioridad, pues quien sigue dichas leyes, automáticamente dejaba de ser un creador, postura que constituía sin duda alguna, la esencia de la filosofía de una buena parte de los compositores del siglo XX. Este planteamiento, como se verá a lo largo del presente capítulo, constituyó uno de los pilares del discurso musical de la vanguardia de la década del treinta de la pasada centuria.

Los distintos aspectos de la música por él cuestionados fueron renovados y desarrollados a lo largo de todo el siglo XX por músicos y compositores de muy diversas corrientes y tendencias estéticas. Sus ideas han recibido variadas interpretaciones y a partir de sus textos, se originan muchos de los cambios estéticos que se gestaron en el pensamiento musical occidental, donde la percusión se alza como verdadera protagonista y cuyos alcances llegan hasta hoy en día. A pesar de que tuvo ocasión de presenciar propuestas musicales nuevas, paralelas a sus ideas, Busoni expresó su desaprobación y se deslindó de muchas corrientes con las que fue relacionado, como por ejemplo el futurismo postulado por Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) y Luigi Russolo (1886-1947), que si bien no se inspiró en la estética de Busoni, coincidían en sus planteamientos de ruptura con la tradición.

El futurismo fue el movimiento inicial de las corrientes de la vanguardia artística, fundado en Italia por Marinetti, quien redactó el *Manifeste du Futurisme* (1909), publicado en París y firmado por varios artistas e intelectuales. Según Marinetti, debía hacerse tabla rasa del pasado y crear un arte nuevo, acorde con la mentalidad moderna y las nuevas realidades, tomando como modelo a las máquinas y sus virtudes: la fuerza, la rapidez, la velocidad, la energía, el movimiento, la deshumanización. Rechazaba la estética tradicional e intentó ensalzar la vida contemporánea, basándose en sus dos temas dominantes: la máquina y el movimiento. Se recurría, de este modo, a cualquier medio expresivo (artes plásticas, arquitectura, urbanismo, publicidad, moda, cine, música, poesía) capaz de crear un verdadero arte de acción, con el propósito de rejuvenecer y construir un nuevo orden en el mundo.

Luigi Russolo, pintor y compositor que provenía de una familia de músicos, se sumó al grupo de intelectuales y artistas italianos que redactaron dicho manifiesto. Desde ese momento y hasta 1915, los futuristas dieron a conocer textos y tratados en torno a diferentes especialidades

artísticas que incluían literatura, música, teatro, escultura, arquitectura, la mujer y la lujuria. Dicho movimiento tuvo buenos y malos resultados artísticos. Sin embargo, destaca *El arte de los ruidos* (*L'arte dei Rumori*) (1913) notable manifiesto de Russolo, en el que considera que el oído humano se ha acostumbrado a la velocidad, la energía y el ruido del paisaje urbano e industrial. Además, incide en que la paleta sonora requería un nuevo acercamiento a la instrumentación y composición musical; para ello propone un número de conclusiones acerca de como la electrónica y otras tecnologías podrán permitir a los músicos futuristas, sustituir la limitada variedad de timbres que una orquesta es capaz de procesar, por una infinita variedad de timbres que se encuentran en los ruidos, reproducidos con los mecanismos apropiados. De esta forma, considera que la incorporación del ruido a la música es el siguiente paso lógico y necesario para su renovación total, y plantea una división del sonido en seis categorías:

- Estruendos, truenos, explosiones, borboteos, baques, bramidos
- Silbidos, pitidos, bufidos
- Susurros, murmullos, refunfuños, rumores, gorgoteos
- Estridencias, chirridos, crujidos, zumbidos, crepitaciones, fricaciones
- Percusión de metal, madera, piel, piedras, terracotas
- Voces de animales y hombres: gritos, chillidos, gemidos, alaridos, aullidos, risotadas, estertores¹⁹⁴

Con estas propuestas, Russolo anticipa el material sonoro de la gran mayoría de las composiciones para percusión concebidas a lo largo del siglo XX en las que se pueden distinguir claramente estas categorías. Fue el antecedente de la música concreta, lenguaje sonoro en el cual se utilizaba cualquier sonido, fuese producido por la naturaleza o por la técnica -técnica gutural, palabras o lenguaje inarticulado-. Asimismo, el autor establece algunas reglas dirigidas a los músicos futuristas, que resultaron incongruentes en aquel momento, pero de una actualidad sorprendente en cuanto a cualidades y características que deben tener los intérpretes de música del siglo XX y XXI. Estas reglas son:

- Los músicos futuristas deben siempre expandir el campo de los sonidos y las disonancias
- La orquesta debe ser reemplazada por la máquina
- Los músicos futuristas deben liberarse del ritmo simple, buscar lo complejo
- La variedad de sonidos es infinita y los futuristas deben buscar sintetizarlos en vez de

¹⁹⁴ Russolo, Luigi: *The Art of Noises*, Prendagon Press, New York, 1986, p. 28.

copiarlos¹⁹⁵

La importancia del movimiento futurista en el terreno musical no radica en los productos musicales por ellos obtenidos, sino en sus ideas de renovación: “liberación de la música del sistema de la armonía tonal-funcional y del sistema temperado, abandono de los instrumentos musicales tradicionales, búsqueda del ruido producido por las máquinas y las urbes, adopción de objetos y máquinas como instrumentos musicales, uso de todo tipo de efectos sonoros producidos con el cuerpo, la voz humana, los sonidos de animales, la percusión de todo tipo de materiales y la invención de nuevos instrumentos productores de sonido.”¹⁹⁶ En palabras de Steven Schick: “Ciertamente, más de un autor ha descrito la percusión del siglo XX como uno de los agentes principales de la 'liberación del sonido', y en efecto, los instrumentos de percusión son una fuente inagotable de nuevos y potentes sonidos y ruidos.”¹⁹⁷ Las estéticas de la redefinición del sonido en la música, así como la integración del ruido como elemento constituyente del discurso musical planteadas por Busoni y los futuristas, ha influido notablemente a lo largo del siglo XX en compositores europeos como Karlheinz Stockhausen, Pierre Schaeffer y Luciano Berio, pero sobre todo, marcaron y definieron las prácticas y los discursos musicales de la vanguardia musical norteamericana practicada por George Antheil, Henry Cowell, John Cage, Lou Harrison y Harry Partch. Estas premisas fueron la esencia de la literatura compuesta para ensemble de percusión. La culminación de estos movimientos, fue la obra de Edgar Varèse.

2.1.3. George Antheil y el *Ballet Mecánico*

Dentro de la estética futurista, los títulos que dio George Antheil (1900-1959) a otras obras de su autoría, denotan especial interés por el llamado maquinismo imperante en las primeras décadas del siglo XX: *Airplane Sonata* (1922), *Death of the machines* (1923), *Mechanisms* (1924). El *Ballet Mecánico* (1926), se coloca en el cénit del interés del compositor por el futurismo siguiendo la línea del movimiento dadaísta, creando su obra cumbre y más provocadora de su carrera. La partitura original fue concebida como acompañamiento musical para la película silente del mismo nombre, pero posteriormente se convirtió en una pieza de concierto. Tuvo su estreno en París en 1926 bajo la dirección del propio compositor. No era una pieza ordinaria de música, fue catalogada como un “popurrí de ruidos”, estridente y percusiva, tal y como los futuristas italianos imaginaron la nueva música del siglo XX. El estreno fue calificado por *Tribune* de París como un “desorden de carcajada” y su presentación en Nueva York al año siguiente resultó ser un escándalo

¹⁹⁵ Russolo, Luigi: *op. cit.*, p. 28.

¹⁹⁶ Bringas Sánchez, Alfredo: *op. cit.*, p. 10.

¹⁹⁷ Schick, Steven: *op. cit.*, p. 5.

colosal. Si bien estos iniciales fracasos sufrieron críticas demoledoras, Antheil fue entendido y reconocido significativamente varios años después tanto en Europa como en su propio país.

La instrumentación original de 1924 requería 16 pianolas, 2 pianos, 4 bombos, 3 hélices de aeroplano, 7 campanas eléctricas, 3 xilófonos, tam-tam y sirena. Esta dotación fue reducida para su estreno a 10 pianistas y una pianola, debido a las dificultades para sincronizar todas las pianolas. En una posterior revisión de 1953, el compositor redujo la instrumentación a 4 pianos, 2 xilófonos, 2 campanas eléctricas, 2 hélices, 5 timbales, glockenspiel y un extenso arsenal de percusión.

Antheil es considerado como uno de los precursores del siglo XX en emplear el sonido producido por máquinas y aparatos eléctricos en combinación con instrumentos convencionales. Logró romper con la tradición musical al ampliar los recursos sonoros en un arte que, en palabras de Alfredo Bringas, “difícilmente puede ser clasificado o etiquetado, sino que constituye en sí mismo una categoría aparte.”¹⁹⁸ El *Ballet Mecánico* es la primera obra escrita para percusión y máquinas -pianolas y hélices-, que emplea bloques armónicos en una partitura cuyas ocho partes de piano requieren ejecutantes de alto nivel.

En su tesis doctoral, Gregory Patrick Byrne ya indica que existe un deseo de acreditar el *Ballet Mecánico* como la primera obra para ensemble de percusión. En palabras de Byrne:

Debido a que Antheil trata el piano de manera percusiva con un estilo mecánico y utilizar instrumentos de percusión exhuberante, muchos creen que el *Ballet Mecánico* es la primera pieza escrita para ensemble de percusión en el arte occidental. Aquellos que se oponen a este criterio, creen que la escritura para piano de Antheil es demasiado melódica como para caer en la categoría de percusión.¹⁹⁹

En primer lugar, a estos argumentos habría que añadir que no se trata de las cualidades rítmicas o melódicas de las partes de piano para excluirlo o considerarlo dentro de la categoría de ensemble de percusión: el *Ballet Mecánico*, requiere dieciséis pianistas -en versiones posteriores se requieren ocho pianos, o cuatro pianos a cuatro manos-. Esta obra de Antheil no es una pieza para ensemble de percusión como bien afirma John Hall: “La instrumentación requerida para el *Ballet Mecánico*, es la modificación de una orquesta de foso, con una sección de percusión aumentada enormemente y utilizada de forma creativa; es un trabajo pionero que puso de manifiesto las posibilidades de la percusión, pero no es un ensemble de percusión.”²⁰⁰ Su instrumentación original incluía además de dieciséis pianos, un extenso arsenal de percusión, dos hélices de aeroplanos y campanas eléctricas -en su versión revisada de 1953 se redujo a cuatro pianos y cuatro xilófonos-, y

¹⁹⁸ Bringas Sánchez, Alfredo: *op. cit.*, p. 26.

¹⁹⁹ Patrick Byrne, Gregory: *Musical and Cultural Influences that Contributed to the Evolution of the Percussion Ensemble in Western Art Music*, Tesis doctoral, Universidad de Alabama, 1999, p. 38.

²⁰⁰ Hall, John Richard: *op. cit.*, p.19.

otorga a los pianos el material que debía ser interpretado por las cuerdas y los vientos de su versión para orquesta, imposible de tocar para los percusionistas en el piano por su grado de dificultad.

En segundo lugar, el piano no ha sido considerado como un instrumento de la sección de percusión: “en tanto un grupo grande de pianos, no importa cuán disonantes o rítmicas sean sus partes, no constituyen lo que tradicionalmente se considera escritura para percusión.”²⁰¹ La variedad de instrumentos que se espera que un percusionista pueda dominar con destreza y calidad interpretativa, no incluye el piano. A pesar de ello, en muchas de las primeras obras para percusión que sí lo emplean, éste suele tocar pasajes no melódicos durante unos pocos compases, o tener una función de acompañamiento simple, o para “dar color” en algún fragmento. La práctica ha demostrado que la utilización del piano en las primeras obras de percusión -salvo contadas excepciones-, estaba concebida para que cualquier persona con un mínimo de formación musical fuera capaz de interpretarlo. Pero no es este el caso de *Ballet Mecánico* que requiere pianistas de alto nivel.

2.1.4. Edgar Varèse

A pesar de haber nacido en París, Edgar Varèse (1883-1965) emigró a Estados Unidos en 1915 donde vivió una etapa decisiva y se acogió -como muchos otros compositores europeos- a la nacionalidad norteamericana. Debido a que pasó largas temporadas también en su ciudad natal, resulta difícil enmarcar su creación en uno u otro lugar; al igual que Antheil, su música pertenece a una categoría aparte. Por la importancia que tiene su figura dentro de esta investigación, se le dedicará este apartado para hacer hincapié en las aportaciones más relevantes al pensamiento musical de sus composiciones anteriores a 1930, también pioneras en el uso de la percusión.

A diferencia de los que muchos imaginan, la formación musical de Varèse no pudo haber sido más sólida. Estudio composición y dirección orquestal con Vicent D'Indy, contrapunto y fuga con Albert Roussel así como música medieval y renacentista con Charles Bordes. Sus estudios en la *Schola Cantorum* de París lo convirtieron en uno de los grandes directores de coros del siglo. Asimismo, sentía gran devoción por los grandes genios del pasado, Bach, Mozart, Beethoven y Berlioz. Al igual que intentó rescatar lo más positivo de la Edad Media y el Renacimiento, Varèse se apasionó por las antiguas culturas orientales: China, India, Japón, Tíbet y por las llamadas culturas primitivas de todo el planeta.

En el París de principios de siglo, Varèse se encontraba en el centro de los movimientos que revolucionaron todas las manifestaciones artísticas. Entre sus amigos se encontraban Satie, Picasso,

²⁰¹ Hall, John Richard: *op. cit.*, p. 18.

Max Jacob, Modigliani, Apollinaire, Jean Cocteau, a los que se añadieron Massenet, Fernand Léger, Debussy, Ravel y Ferruccio Busoni. No cabe la menor duda de que su amistad -y afinidad en ciertas ideas- con éste último, así como la ayuda posterior de Richard Strauss y su gran amistad con Debussy -que era reforzada por una mutua admiración-, tuvieron una fuerte influencia en la evolución posterior de su pensamiento musical.

En un momento en que muchos compositores modernistas estaban demasiado absortos en otros hallazgos como la politonalidad, la dodecafonía, la polirritmia y el microtonalismo de las músicas “exóticas”, cuando no empeñados en resucitar estilos del pasado musical de Occidente como sucedió con el neoclasicismo, emerge la figura de Varèse como una de las personalidades más influyentes del pensamiento musical, el hombre que revolucionó la música del siglo XX en mayor medida:

Salvo la fugaz experiencia de Luigi Russolo y los ruidistas, vinculada a un movimiento estético extramusical como el futurismo, sólo Varèse formulaba con lucidez los principios de una nueva música que empleara los últimos logros de la tecnología. Nada tenían en común las ideas de Varèse con el ruidismo, ni tampoco con las experiencias de George Antheil en su *Ballet Mecánico*, Mossolov en *Fundición de acero* y Honegger en *Pacific 231*, obras de cierta ingenuidad en su culto al maquinismo moderno.²⁰²

En palabras de su biógrafo Fernand Ouellete, a Varèse “no era el ruido lo que le entusiasmaba [como a Russolo], sino transmutar el ruido en sonido, hacer bello el ruido, devenir el sonido en timbre, revelar el espíritu del timbre.”²⁰³ La medida de hasta qué punto eran avanzadas sus ideas, la define el hecho de que fueron expresadas con entera lucidez en los años 20, y sólo comenzaron a ser comprendidas en la década de los 50, y ésto, por los creadores y críticos más audaces:

Para calibrar el legado de Varèse y su influencia en la música actual, basta recordar que fue él quien inició lo que más tarde se denominó música “electrónica”, música “concreta” y música “electroacústica”, que es como hoy llamamos a la fusión de las dos primeras tendencias, inicialmente antagónicas. Asimismo es el padre de la llamada música “espacial, y antecede a los fundadores del serialismo integral en el empleo sistemático de los timbres, registros de alturas, densidades e intensidades como elementos tan importantes en la obra musical como la melodía o la armonía.”²⁰⁴

Como se ha explicado al comienzo de este capítulo, la figura de Varèse abarca una amplia esfera de acción. Es un compositor que sintetiza de manera muy particular, estéticas de las más diversas procedencias creando un discurso musical único. Su obra creativa muestra influencias de la línea futurista de Busoni y Antheil, de la vanguardia norteamericana, así como de raíces

²⁰² Acosta, Leonardo: Prólogo a Ouellete, Fernand..., *op. cit.*, p. 13.

²⁰³ Ouellete, Fernand, *Edgard Varèse...*, *op. cit.*, p. 76.

²⁰⁴ Acosta, Leonardo: *op. cit.*, p. 7.

neoprimativistas, a pesar de que siempre mostró rechazo a ser encasillado dentro de alguna corriente en particular, intentó desmarcarse del futurismo de Marinetti y posteriormente de la corriente experimental de John Cage. Abogaba por librar a la música de la tiranía del intervalo o relaciones interválicas, y de las leyes que desde hacía siglos regían sus combinaciones melódico-armónicas y de desarrollo, para concentrarse en el sonido como materia fundamental. Establece nuevos preceptos musicales: acordes extremadamente disonantes, polifonías rítmicamente complejas para vientos y percusión, formas en evolución continua y masas sonoras. La estética musical de Varèse renuncia a todo movimiento melódico o armónico lineal, porque según él mismo expresó, el sistema temperado mantenía a la música alejada de las otras artes y de la ciencia. Obras como *Intégrales* (1925) no tienen melodía ni acompañamiento, sólo movimiento de masas sonoras. El tema es expuesto y variado a través de relaciones tímbricas, rítmicas, dinámicas y de textura.

Las texturas, las tensiones, los silencios también son de gran importancia en Varèse. La melodía ocupa un lugar menor, en caso de que esté presente, y su empleo de la atonalidad, totalmente libre y que incluye intervalos microtonales, sólo depende de los factores acústicos y del oído del compositor. Es frecuente el uso de la armonía para obtener efectos de resonancia o tímbricos, y el acorde está más bien concebido como “cuerpo sonoro” o superposición de frecuencias. La orquestación, por tanto, forma un todo inseparable de la composición. No será posible componer y luego “orquestar”. La forma musical será una resultante, el producto de una cristalización de la idea matriz que a su vez origina la estructura interna de la obra.²⁰⁵

Abogó por una música que expresara la actualidad y protestaba ante el hecho de que el principal vehículo musical contemporáneo continuara siendo la orquesta sinfónica surgida en el siglo XVIII, y por ende los instrumentos que la integran. Plantea una búsqueda de nuevas fuentes capaces de producir sonidos puros y continuos, una nueva concepción de los objetos sonoros, y una nueva manera de organizarlo. Su enfoque del fenómeno musical, además de científico, está particularmente relacionado con la arquitectura, por tanto concibe las composiciones como conglomerados de masas, planos y volúmenes sonoros que se mueven en el espacio.

Entre sus múltiples aportaciones al pensamiento musical, destacan dos factores determinantes que tienen estrecha relación con esta investigación: el manejo del ritmo y de la percusión. Para referirnos al primero de ellos, bastan las palabras de Leonardo Acosta:

Apartándose de nuevo de la tradición occidental, que en un momento dado cayó en el error de prácticamente confundir el ritmo con el metro, medida o compás, Varèse estudió profundamente las músicas no-occidentales, en las cuales el ritmo es interno, orgánico, inseparable de los otros factores como el tema melódico o la armonía, que dominaron en el Occidente europeo. [...] Varèse no concibe el ritmo como una sucesión regular de tiempos y acentos, sino como elemento de estabilidad que constituye prácticamente la respiración

²⁰⁵ Acosta, Leonardo: *op. cit.*, p. 10

interna de la música. El ritmo, a su vez, proviene de la combinación de la duración y la dinámica, que modelan el sonido. Por tanto, el ritmo es modelador del sonido, elemento esencial de la música.²⁰⁶

Más adelante, Acosta alude al rechazo de Varèse a los conceptos tradicionales de desarrollo o transformación establecidos por la teoría musical para plantear un desarrollo musical basado en el concepto de transmutación de una célula o conglomerado inicial que se desplegaba en numerosos eventos, cuya interacción constituía la forma de la obra, o su estructura final. Con relación al ritmo en la obra varesiana, Alfredo Bringas menciona: “Ritmo, timbre y forma son los elementos que Varèse afronta y a los que busca dar relevancia en su música. El ritmo es el elemento que le da vida a la música y el que genera la forma. Esto es, que la forma es la resultante de un proceso.”²⁰⁷ Es importante subrayar que el compositor consideraba el ritmo como generador de la forma musical, un concepto que sería desarrollado posteriormente por muchos autores de la vanguardia musical latinoamericana y norteamericana en sus obras para ensemble de percusión.

Con relación al segundo factor, las composiciones de su primera etapa requieren, con excepción de *Octandre* (1923), una sección considerable de instrumentos de percusión, en los que Varèse encontró uno de sus principales medios de expresión, capaz de materializar su pensamiento musical. Empleó en sus obras instrumentos de percusión “exóticos” de pertenencias folclóricas y populares de diversas procedencias, y les otorgó un papel protagonista e independencia musical: güiros, maracas, cencerros, castañuelas, sonajas, cascabeles, látigo, yunques, sirenas, gongs, etc., interactúan con elementos melódicos “para dar color y ser coloreados por ellos.”²⁰⁸ Pero lo más destacado, es que logra desvincular los ritmos y sonoridades de estos instrumentos de sus contextos locales, para integrarlos en una fusión calificada como universal: “Como compositor, Varèse navegó entre el atractivo sónico, y por tanto su diversidad cultural, y su necesidad de suavizar diferencias entre los instrumentos, en un lenguaje musical común.”²⁰⁹ De este primer periodo compositivo destacan *Amériques* (1918-21), *Offrandes* (1921), *Hyperprism* (1923), *Intégrales* (1925) y *Arcana* (1927). Alfredo Bringas reconoce que en estas obras “la percusión es rítmicamente independiente del nivel melódico y juega un papel de transformación significativo, coloreando de diversas maneras cada presentación temática.”²¹⁰ Las propuestas estéticas y conceptuales de partituras, así como el empleo de los instrumentos de percusión, constituyen los principales cimientos sobre los cuales se asentó de forma definitiva el repertorio para ensemble de percusión. A continuación se exponen algunas características de tales obras.

²⁰⁶ Acosta, Leonardo: *op. cit.*, p. 10.

²⁰⁷ Bringas Sánchez, Alfredo: *op. cit.*, p. 27.

²⁰⁸ Morgan, Robert, P.: *op. cit.*, p. 325.

²⁰⁹ Schick, Steven: *op. cit.*, p. 37.

²¹⁰ Bringas Sánchez, Alfredo: *op. cit.*, p. 27.

Amériques está dedicada al mundo americano en general, es una obra monumental, casi excepcional en el contexto de la percusión, para ciento cuarenta y dos instrumentos, incluidos veintiuno de percusión y dos sirenas. Paul Le Flem señaló al respecto: “En *Amériques* actúan sobre todo dos densidades, la orquesta propiamente dicha y su estimulante, la batería. La tarea de la batería no es la de marcar acentos o acentuar ciertas cadencias, sino la de penetrar las masas instrumentales, la de comunicarles vibraciones especiales y variadas.”²¹¹ Por las dificultades de su partitura y el costo de los ensayos *Amériques* no fue estrenada hasta 1926.

Offrandes, fue compuesta para soprano, cuerdas, piccolo, flauta, oboe, fagot, trompa, trompeta, trombón, arpa y 8 instrumentos de percusión. En *Hyperprism*, emplea flauta, clarinete, 3 trompas, 2 trompetas, 2 trombones y 16 instrumentos de percusión. Es considerada como uno de los logros más completos del músico, Pierre Boulez encomiaría más tarde esta obra por su rigor, su inventiva y “por su rechazo de todo tematismo y su plástica fluctuante de los tempos.”²¹² *Intégrales* fue creada para conjunto de viento y percusión: 2 piccolos, oboe, 2 clarinetes, 2 trompetas, trompa, 3 trombones y 17 instrumentos de percusión repartidos entre cuatro ejecutantes. Puede afirmarse que al igual que *Ionisation*, representa un hito en la historia de la música. Por primera vez se utilizaron los términos música “espacial”, y así la había concebido su autor: “no se desarrolla en el tiempo, sino en el espacio”²¹³, señaló entonces Boris de Schloezer. La obra estaba efectivamente concebida como música “espacial”, y el propio Varèse la comparaba con “la proyección cambiante de una figura geométrica sobre un plano, con la figura y el plano moviéndose ambos en el espacio...”²¹⁴

Arcana. A diferencia del ciclo que comprende las anteriores, compuestas para grupos cada vez más reducidos de instrumentos, *Amériques* y *Arcana* son dos obras de aliento épico. Fueron escritas para una orquesta de más de cien músicos, lo cual dificultó siempre su ejecución. La versión revisada en 1960, exige ciento veinte músicos: 66 de cuerda, 8 trompas, 5 trompetas, 4 trombones, 2 tubas, 3 piccolos, 2 flautas, 3 oboes, 1 oboe barítono, corno inglés, 5 clarinetes, 3 fagotes, 2 contrafagotes y alrededor de 40 instrumentos de percusión. En palabras de Odile Vivier, Varèse construyó sus obras según el principio de la transmutación de los elementos: “no quiere desarrollo, ni transformación, sino transmutación de una célula o de un conglomerado inicial que se somete a diferentes tensiones, a diferentes dinámicas, a diferentes funciones de gravitación, según la atracción y la densidad de los nuevos elementos.”²¹⁵

²¹¹ Acosta, Leonardo: *op. cit.*, p. 16.

²¹² Boulez, Pierre: *Relevés d'apprenti*, París, Seuil, col. Tel Quel, 1966, p. 224.

²¹³ Schloezer, Boris de y Scriabine, Marina: *Problèmes de la musique moderne*, París, Editions de Minuit, 1979, p. 177.

²¹⁴ Acosta, Leonardo: *op. cit.*, p. 21.

²¹⁵ Vivier, Odile: *Varèse*, París, Editions du Seuil, 1973, p. 74.

Su siguiente obra, *Ionization* (1931), no se incluye en esta primera etapa compositiva en Estados Unidos. Debido a que marca un hito en la producción del compositor y en la música contemporánea, es tratada en el apartado 2.3.2.

El compositor Olivier Messiaen mencionó alguna vez que Varèse fue el hombre que compuso música electrónica con instrumentos convencionales. Hoy en día, es designado como el pionero, el precursor de la nueva música, o de una “música del futuro”, sin que estos calificativos disminuyan su estatura de creador genial. Su influencia llegó a todos los continentes, pero causó especial impacto en la vanguardia norteamericana y se extendió por Latinoamérica, como se verá a continuación. También es cierto que su música se nutrió de diversos elementos tomados de muchas culturas, entre ellos, gran cantidad de instrumentos de la cultura popular latinoamericana.

Jean Vallerand hizo un excelente análisis sobre el alcance de los hallazgos varesianos al señalar:

A mi juicio, la influencia de Varèse desemboca en un horizonte de 360 grados, pues actúa no sólo sobre el lenguaje, sino sobre la materia misma de la música. Edgar Varèse ha reinventado la totalidad sonora y su arte no culmina en un estilo ni en una disciplina de escritura, sino más bien en un nuevo liberalismo de la fenomenología musical. El arte de Varèse redefine para el próximo medio siglo la libertad del compositor.²¹⁶

2.2. El debate en torno a la primera composición para el género

Existen antecedentes significativos, en obras que abrieron el camino al desarrollo posterior de la literatura para percusión. También es cierto que si bien algunas de ellas están escritas para los instrumentos de esta familia, no fueron concebidas como composiciones independientes para ejecutarse en una sala de conciertos, o que por otras razones, no se pueden categorizar como obras para ensemble de percusión. Mucho se ha debatido acerca de las complejas partes para percusión en las primeras obras de Igor Stravinsky como *El pájaro de fuego* (1910), *La consagración de la primavera* (1913) o la destinada a la percusión en *Las Bodas* (1923). Ninguna de ellas pueden ser consideradas como obras pioneras para ensemble de percusión pues son piezas que incluyen muchos otros instrumentos que no pertenecen a este entorno tímbrico.

Otras, como *La historia del soldado* (1918) de Stravinsky, o *La Création du Monde* (1923) y el *Concerto pour batterie et petite orchestre* (1929-30) de Darius Milhaud, si bien son obras que incluyen gran cantidad de instrumentos de percusión, requieren la presencia de un solo ejecutante. De hecho, Milhaud fue pionero en la creación de una obra para percusión solista y orquesta,

²¹⁶ Acosta, Leonardo: *op. cit.*, p. 30.

primero, con el citado concierto, y años más tarde con el *Concierto para marimba, vibráfono y orquesta* (1947). Todas estas piezas contribuyeron a desarrollar el concepto de multipercusión, y con ellas se inició la literatura para percusión solista, tema de interés pero que no compete al contenido de esta tesis.

La discusión sobre cómo el uso pionero de la percusión en composiciones orquestales y de cámara, allanó el sendero hacia la creación del ensemble de percusión, ha estado centrado en las obras de compositores europeos, ignorando por completo la producción musical latinoamericana. Dentro de este apartado, se incluirán cronológicamente obras sinfónicas o de cámara significativas en cuanto al empleo de instrumentos de percusión, muchas de las cuales no han figurado habitualmente en la historia del desarrollo del género. El orden cronológico se justifica no sólo por la trascendencia de las mismas, sino porque han sido motivo de debate entre percusionistas e historiadores en torno a la elección de la primera obra para ensemble de percusión. La *Obertura sobre temas cubanos* (1925) de Amadeo Roldán, o el *Preludio y fuga rítmicos para instrumentos de percusión* (1932) del mexicano José Pomar, al igual que *Las Bodas* de Stravinsky, presentan secciones destinadas exclusivamente a la percusión, pero han sido obviadas por la historiografía.

En el entorno de obras precedentes en la constitución del ensemble se encuentra el preludio *Life Pulse* de la *Sinfonía Universo* (1911-1915) de Charles Ives, sin dudas uno de los más importantes compositores norteamericanos; fue un caso excepcional, de espíritu independiente y autodidacta. Ives no se adscribió a una escuela o movimiento musical particular, su obra se caracterizó por un total eclecticismo en cuanto a las fuentes musicales de las que se nutrió: “creció y se desarrolló aislado y casi desconocido, sus aportaciones para la renovación de la música de concierto son múltiples y variadas: polirritmia, polimétrica, clusters, politonalidad, espacialidad de la música, microtonalidad [...]”²¹⁷ Mostró además, una actitud irreverente ante los límites aceptados de la técnica musical europea, que se manifestó en la invención de medios propios de expresión, la combinación de músicas en diferentes tonalidades a la vez, lo convirtió en precursor del politonalismo. En sus obras aparecen a menudo ritmos y velocidades diferentes de forma simultánea, la atonalidad y muchos otros procedimientos compositivos que, más tarde, se asociaron a compositores de la vanguardia europea.

Charles Ives es considerado como uno de los primeros compositores del siglo XX en utilizar la percusión como sustento fundamental del discurso musical, sobre la que se puede incluso, llegar a edificar toda una sinfonía. Concibe su empleo con amplias proporciones, liberándola de la tarea de reforzar momentos rítmicos puntuales, culminantes o colorísticos, le asigna un alto rango de

²¹⁷ Bringas Sánchez, Alfredo: *op. cit.*, p. 24.

expresividad, y se adelanta por muchos años a compositores que basaron su discurso musical en la percusión como recurso expresivo imprescindible.

A partir de 1911, Ives dedicó largos periodos de tiempo a su *Sinfonía Universo*, que pese a las varias décadas de trabajo que invirtió en ella, fue incapaz de concluir en vida. En el Preludio (*Life Pulse*) a la primera parte de la misma, el autor recurre a la percusión como un poderoso elemento para la expresión de su concepto de la creación del cosmos. Este preludio está escrito para 19 percusionistas y flauta piccolo, en el que cada ejecutante tiene diferentes métricas y *tempi*, volviendo a unificarse después de varios segundos. Su autor continuó trabajando en este proyecto a lo largo de su vida, agregando bosquejos y apuntes hasta conformar la estructura total de la sinfonía, que dividió en tres partes. En esta obra, la percusión representa el origen del universo, el *big-bang*. Su pulso, es el pulso de la vida y permanece sosteniendo cada uno de sus ciclos durante 24 minutos. En su tesis doctoral, Alfredo Bringas ofrece información detallada sobre la misma:

Según algunos manuscritos recopilados por John Kirkpatrick de la Universidad de Yale, el Preludio puede ser interpretado por sí solo. Larry Austin, compositor y profesor de la North Texas State University y estudiante de Charles Ives por algún tiempo, ha dedicado más de 10 años al estudio y transcripción de la sinfonía y en abril de 1984 logró su estreno mundial dentro del North American Festival of New Music realizado en la State University of New York, Buffalo, con una orquesta de 20 percusionistas bajo la dirección de Jan Williams [...]. Austin tuvo la necesidad de agregar a los manuscritos de Ives, ideas propias de instrumentación y otros aspectos musicales, no muy definidos en los bosquejos, y atendiendo de alguna manera a la invitación que el propio Ives hace en uno de sus manuscritos: “en caso de que no llegue a terminar esto, alguien podría tratar de concluir la idea.” [...] Las conclusiones a las que llegó Austin son que la instrumentación de la *Sinfonía Universo* está compuesta por 11 orquestas relativamente pequeñas, que la continuidad de la obra en tres secciones ininterrumpidas llamadas: A. Pasado, B. Presente y C. Futuro, están sustentadas por la ejecución continua de diez ciclos (*Life Pulse*) de la orquesta de percusión y que la pieza tiene en total una duración aproximada de entre 24 y 27 minutos.²¹⁸

Desafortunadamente, la concepción que tenía Ives de esta obra ha quedado en esbozos y bosquejos inconclusos, y las ideas no están completamente definidas para su materialización. A pesar de ello, actualmente existen varias grabaciones de la *Sinfonía Universo*, y se preparan algunas ediciones con indicaciones de pulsos y entradas para las distintas agrupaciones necesarias para su ejecución. Por tales motivos, y porque es parte de una obra mayor, no se puede considerar al Preludio *Life Pulse* de la sinfonía como una obra de ensemble de percusión, pero sin duda constituye el primer antecedente importante en el repertorio para este género.

La *Sinfonía No. 4* (1916), también de Charles Ives fue escrita para una orquesta sinfónica de proporciones muy grandes. Requiere de una gran sección de percusión, dos pianos (uno afinado a un cuarto de tono del otro), un órgano, un grupo adicional de cuerdas a la distancia, un gran coro,

²¹⁸ Bringas Sánchez, Alfredo: *op. cit.*, p. 23.

tres saxofones opcionales y finalmente un “órgano etéreo”. No resulta claro a qué instrumento se refería Ives con exactitud, pero generalmente se utilizan un theremín o un sintetizador.

En 1917 se estrenó en París el ballet *Parade* con música de Eric Satie (1866-1925), escenografía de Jean Cocteau, vestuario diseñado por Pablo Picasso y coreografía de Sergei Diaghilev. Por primera vez se utilizaban musicalmente instrumentos para crear ruidos -como el producido por una máquina de escribir y diferentes botellas de leche-, junto al de una sirena y los disparos de una pistola. A pesar de que el estreno suscitó numerosos escándalos y su compositor fue sentenciado a ocho días de prisión, no superó al provocado por el estreno de *La consagración*. Los planteamientos artísticos de Satie no se adscribieron a ningún movimiento colectivo, “por el contrario, reivindicó con firmeza la independencia de su estética. Sin embargo, estéticas tan diversas como los simbolistas, cubistas, dadaistas, surrealistas, neoclásicos, conceptuales repetitivos, minimalistas, fluxus, el *new age* y el *ambient hall*, han tenido en un momento u otro que reconocer a Satie como uno de los suyos. [...] Satie debe ser considerado como uno de los pioneros en el pensamiento musical que rompe con los esquemas tradicionales de la música occidental. Su música impersonal, antivirtuosa, antiexpresiva, nunca grandilocuente, contiene elementos revolucionarios que fueron revalorados mucho tiempo después de su elaboración, en especial por John Cage.”²¹⁹

El estreno de la *Obertura sobre temas cubanos* (1925) de Amadeo Roldán por la Orquesta Filarmónica de La Habana (OFH) constituyó, según Alejo Carpentier, el evento más importante en la historia musical cubana del siglo XX. Esta obra inicia el segundo periodo de creación del compositor, marcado por la utilización de “elementos extraídos del folclore, [...] de nuestra vertiente negra, aspecto hasta ese momento obviado por los compositores cubanos precedentes.”²²⁰ En la sección que prepara la coda de la *Obertura*, Roldán emplea por primera vez en la música sinfónica cubana, un pasaje para percusión sola que incluye tambores, güiros, claves y cencerros, propios de la música popular.

En esta aproximación cronológica a algunas de las obras donde la sección de percusión ocupó un sitio protagonista ha de incluirse el *Ballet Mecánico* (1926) de George Antheil, al que ya se hizo referencia con anterioridad. Un año después, en 1927 Alexander Tcherepnin (1899-1977) compuso *Sinfonía No.1*. En la introducción de su tesis doctoral, John Boudler sugiere que el segundo movimiento de la misma, constituye la primera obra para ensemble de percusión²²¹. A lo que John R. Hall contesta: “el segundo movimiento de la sinfonía de Tcherepnin sí que contiene una

²¹⁹ Bringas Sánchez, Alfredo: *op. cit.*, p. 20.

²²⁰ Gómez García, Zoila y Eli Rodríguez, Victoria: *op. cit.*, p. 361.

²²¹ Boudler, John E.: *Brazilian Percussion Compositions Since 1953: An Annotated Catalogue*, Tesis doctoral, American Conservatory of Music, 1983, p.1.

sección para percusión sola, pero no es una composición autónoma, y no está escrita exclusivamente para percusión. Incluye, en las cuerdas, golpes en el cuerpo del instrumento con el reverso del arco.”²²² Al igual que el preludio *Life Pulse* de Charles Ives, este movimiento es parte de una obra mayor, de cualquier forma, es notable el hecho de haber incluido todo un movimiento sinfónico basado en la percusión. Como dato curioso, según Enrique A. Arias, Tcherepnin a su muerte dejó incompletas dos sinfonías²²³, una de las cuales pudo haber sido para percusión sola.

La ópera *La Nariz* (1928) de Shostakovich es una obra que destaca por la politonalidad y por tener complicadas rítmicas y métricas, a lo que se añade la escritura de un interludio que precede al segundo acto, escrito exclusivamente para instrumentos de percusión. La dotación del mismo consta de triángulo, pandereta, castañuelas, tambor militar, tom-tom, platillo suspendido, platos de choque, bombo y tam-tam. Se ha puesto en tela de juicio por algunos estudiosos este interludio, que ha sido considerado como la primera obra para ensemble de percusión debido a que incluye un pasaje destinado a la percusión sola. En palabras de Alfredo Bringas: “se puede afirmar que este *Interludio* musical, aun cuando está enmarcado dentro del contexto de una ópera y que funciona para fines específicos de la representación, es la primera pieza musical escrita para ensamble de percusiones, anticipándose a las de Roldán y Varése.”²²⁴ Si bien es cierto que contiene una sección para percusión sola, este interludio es una pequeña parte perteneciente a una obra de mayores dimensiones, y que dentro de este espectáculo operístico, tiene el papel de hacer tiempo para permitir cambios en la escenografía, pero no tiene un desarrollo temático. No tendría sentido presentarlo como una obra independiente en una sala de conciertos, por lo tanto no se puede clasificar como obra para percusión. En ese caso, la *Obertura sobre temas cubanos* (1925) de Amadeo Roldán, compuesta tres años antes, también incluye un pasaje para percusión sola y podría considerarse como la primera obra de este formato, en similitud o correspondencia con la anterior, sin embargo no se le otorga tal categoría.

Si bien fue escrita con posterioridad a la primera obra para ensemble de percusión de 1930, *Preludio y fuga rítmicos para instrumentos de percusión* (1932) de José Pomar, merece ser tomada en cuenta como una composición verdaderamente importante en cuanto al empleo de la percusión. Su estreno tuvo lugar en 1932, es decir, un año antes que *Ionisation* o las *Rítmicas*, bajo la batuta de Carlos Chávez, e implica la conjunción de una forma tradicional y un procedimiento modernista. Refleja la búsqueda de un nuevo lenguaje, considerada una obra vanguardista al darle una jerarquía nunca vista a los instrumentos de percusión. Aunque la orquestación contiene arpa, piano y 12

²²² Hall, John Richard: *op. cit.*, p. 17.

²²³ Arias, Enrique Alberto: “Tcherepnin, Alexander (Nikolayevich)”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie and J. Tyrrell. Londres, Macmillan, 2001.

²²⁴ Bringas Sánchez, Alfredo: *op. cit.*, p. 21.

instrumentos de viento, hay una subordinación total de éstos a la extensa sección de percusión, llegando incluso a ejercer un papel de “percusiones accesorias”, en palabras del propio compositor. Modos medievales, cadencias clásicas y una fuga de inspiración barroca, son tratadas de una forma nueva, utilizando un instrumental poco convencional. Al igual que Carlos Chávez, José Pomar, era un músico que promulgaba ideas políticas revolucionarias manifestadas fundamentalmente a través de su concepción social del arte. En su segunda etapa compositiva realizó propuestas de vanguardia en el contexto de la música mexicana, al componer varias piezas para orquesta o conjuntos instrumentales numerosos de gran trascendencia dentro de su producción, donde se refleja la búsqueda de un lenguaje propio, con una concepción futurista que integraba el “ruido” como elemento estructural de la obra, e incluía además de instrumentos convencionales, otros no tradicionales como motores, cadenas, láminas, silbatos y timbres, para recrear entornos sonoros inéditos.

Como se puede apreciar, por razones diversas, es necesario reiterar que estas obras no se pueden considerar dentro de la categoría de ensemble de percusión, bien porque forman parte de un contexto más amplio, o pertenecen a una obra de mayores dimensiones, o incluyen otros instrumentos ajenos a este entorno tímbrico. No obstante, son antecedentes importantes, que sirvieron de pauta para consolidar un repertorio posterior escrito íntegramente para esta familia instrumental.

2.3. Primeras obras para ensemble de percusión

Después de su estreno en Nueva York el 6 de marzo de 1933, a *Ionisation* (1931) de Edgar Varèse (1883-1965) le fue atribuida la condición de ser la primera pieza escrita íntegramente para ensemble de percusión. Existe una larga y controvertida polémica alrededor de este hecho, y hace relativamente poco tiempo que algunos musicólogos y percusionistas -sobre todo latinoamericanos y norteamericanos- intentan rebatir esta premisa.

Se advierten diversas incongruencias en torno a esta cuestión, pues para muchos académicos no ha tenido relevancia que en ese mismo concierto también se estrenó la *Fugue for Eight Percussion Instruments* de William Russell (1905-1992), concluida en enero de 1932 y escrita para instrumentos de percusión al igual que la obra de Varèse. Sin embargo, el cubano Amadeo Roldán concluyó las *Rítmicas V y VI* en 1930, un año antes que *Ionisation* y dos antes que la *Fuga* de Russell, y están escritas exclusivamente para grupo de percusión. Aún así, *Ionisation* ha persistido como la primera, la única, la más importante. Es momento de admitir de manera categórica este

error y como afirma Graciela Paraskevaïdis:

Es claro que no reviste ninguna significación comprobar “quién llegó primero”, sino simplemente explicarle al centralismo cultural nortecéntrico -que sí se ha mostrado siempre preocupado por señalarlo- que, a veces, hay cosas que ocurren antes en la periferia que en el ombligo del mundo. Es inconducente entablar una discusión en este sentido. Las *Rítmicas V* y *VI* de Amadeo Roldán son las primeras obras de y con percusión en el ámbito de la así llamada música culta o de concierto, sin la descalificación de varios musicólogos mayoritariamente franceses ante el pecado original de “folclorismo” con que las estigmatizaron, esgrimiendo este argumento como fundamental, ya que el cronológico es irreversible. Me pregunto si alguno de esos detractores ha echado siquiera una mirada a las complejas polirritmias de Roldán. Derribemos los prejuicios de anteponer un pensamiento superior, puro, abstracto, para canonizar a *Ionisation*, un hito irrefutable desde todo punto de vista, que no necesita de ninguna defensa.²²⁵

En este caso creo importante señalar la frase coloquial “quién llegó primero”, porque como declara John R. Hall: “Nadie ha desafiado detalladamente la incorrecta y persistente percepción de que *Ionisation* fue la primera composición para ensemble de percusión.”²²⁶ Muchos académicos admiten que hay una gran inexactitud en torno a Roldán y la aceptación de ser el pionero en este género. Por citar algunos ejemplos, el musicólogo Gerard Béhague²²⁷ -quien se refiere positivamente a Roldán-, cuando menciona las *Rítmicas* declara que las dos últimas son exclusivamente para instrumentos típicos de percusión cubana, pero nunca usa la palabra “primera”, o “ensemble de percusión”. Alejo Carpentier²²⁸, también indica que la *V* y *VI* están escritas para percusión sola, pero no reconoce su lugar en el desarrollo histórico de este género, tampoco las musicólogas cubanas como Zoila Gómez²²⁹ cuando afirma que las *Rítmicas V* y *VI* fueron escritas pocos meses después de haber finalizado las *I*, *II*, *III* y *IV*, y son sólo para instrumentos típicos de percusión; ni María Antonieta Henríquez: “[Las *Rítmicas*] plantean una interesante elaboración polirrítmica realizada sólo con instrumentos percusivos cubanos [...]”²³⁰ En su tesis doctoral, el norteamericano Karl Reiss argumenta que “existe un gran desacuerdo sobre quién compuso la primera pieza para ensemble de percusión y el por qué las *Rítmicas Cinco* y *Seis* (sic) no son reconocidas generalmente como tal, no está claro aún”²³¹, pero no se preocupa por aclarar esta cuestión. Por este motivo es importante señalar con precisión que las *Rítmicas V* y *VI* de Amadeo

²²⁵ Paraskevaïdis, Graciela: “Edgard Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo”. *Revista Musical Chilena*, N° 198, julio-diciembre de 2002, en www.latinoamerica-musica.net/compositores/varese/paras-es.html consultado el 01-03-2014.

²²⁶ Hall, John Richard: *op. cit.*, p.14.

²²⁷ Béhague, Gerard: *Music in Latin America: An Introduction*, New Jersey, Prentice Hall, 1979, p. 149.

²²⁸ Carpentier, Alejo: *La música en Cuba...*, *op. cit.*, p. 315.

²²⁹ Gómez García, Zoila: *Amadeo Roldán...*, *op. cit.*, p. 73.

²³⁰ Henríquez, María Antonieta (comp.): *Amadeo Roldán...*, *op. cit.*, p. 14.

²³¹ Reiss, Karl Leopold: *The History of the Blackearth Percussion Group and Their Influence on Percussion Ensemble Literature, Performance, and Pedagogy*, Tesis doctoral, University of Houston, 1987, pp. 22-23.

Roldán fueron terminadas entre 1929 y 1930 y son cronológicamente las primeras obras compuestas para ensemble de percusión en la música occidental.

2.3.1. Las *Rítmicas V y VI* (1930) de Amadeo Roldán

Amadeo Roldán compuso seis *Rítmicas*. Cuatro (*I a IV*) para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa y piano; en cambio la *Rítmica V* -en tiempo de son- y la *Rítmica VI* -en tiempo de rumba- están concebidas únicamente para instrumentos de percusión y tienen una duración muy similar, aproximadamente dos minutos y medio cada una, para once ejecutantes y director. A pesar de que algunos afirman que todas las *Rítmicas* constituyen una sola obra, estas seis piezas no son seis movimientos o partes relacionadas entre sí que conforman una única composición -como por ejemplo una suite o una sinfonía-, sino que están concebidas para ser interpretadas individualmente y en cualquier orden. También es cierto que al tener la misma instrumentación, por cuestiones prácticas se suelen ejecutar las cuatro primeras agrupadas en un programa, o bien las dos últimas, cuando se incluyen otras obras con grandes dotaciones percusivas. Las *Rítmicas V y VI* de Roldán serán analizadas en el siguiente capítulo, su inclusión en este apartado responde al orden cronológico que deseamos subrayar, pues preceden en cuanto a fecha de composición a las dos obras siguientes.

2.3.2. *Ionisation* (1931) de Edgar Varèse

Basta una frase del percusionista Steven Schick para describir esta obra: “*Ionisation* irradió una enorme sombra sobre las piezas para percusión que vinieron inmediatamente tras su paso.”²³² Considerada indiscutiblemente como una obra maestra del arte musical del siglo XX, ha sido la obra para percusión más analizada, y probablemente también, la más difundida de toda la producción del compositor. Por este motivo, no me detendré a analizar en detalle esta partitura, pero sí destacar aspectos importantes de la estética musical que plantea y su influencia en la creación musical posterior. De igual manera, se hará hincapié en algunas aportaciones de actualidad, realizadas por Schick en su análisis reciente de la misma, así como entre la relación de Varèse con algunos artistas e intelectuales latinoamericanos, cuestiones todas en estrecha vinculación con esta investigación.

Henry Cowell menciona acerca de *Ionisation* que la obra “partía de la asociación del compositor con la estética futurista.”²³³ Nicolas Slonimsky por su parte, en el análisis que acompaña la edición de la partitura -*Colfranc Music Publishing Corporation, New York*-, la

²³² Schick, Steven: *op. cit.*, p. 56.

²³³ Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*, p. 33.

describe como un tipo de forma sonata. Steven Schick, se refiere a la misma como “una pieza de quintaesencia norteamericana”²³⁴, al igual que las composiciones anteriores de Varèse, a pesar de haber sido compuesta durante una larga estadía del autor en París. A través del análisis de elementos multiculturales presentes en la obra, Schick plantea que *Ionisation* es verdaderamente una “torre de Babel”, es la música de una cultura de inmigrantes. Sus cuarenta y un instrumentos comprenden un auténtico tour por las tradiciones percusivas del mundo:

La música de las maracas y los bongós no se aparta mucho de las células cortas repetitivas de la tradición musical latinoamericana. Los platos chinos y gongs son utilizados para mantener el pulso y marcar momentos climáticos, retomando su papel estructural de la música asiática. Las tradiciones de bandas europeas y americanas proporcionan diversos tamaños de redoblantes y tambores militares, y las sirenas aúllan como lo hacían de noche en las calles de Nueva York.²³⁵

Este reciente análisis, plantea que la estructura de la pieza se construye a través de una correlación dinámica y de oposición entre subgrupos de instrumentos. Estos grupos se articulan por timbre y están apoyados por el tema y constituyen bloques sonoros claramente distinguibles pero esencialmente inmutables. Resalta las interacciones de los “grupos de afinidad” como él mismo los denomina, o como subconjuntos de instrumentos con similitudes notables de timbre, y tienen su categorización de acuerdo con sus raíces culturales: “*Ionisation* se caracteriza por interacciones entre grupos de instrumentos afines, pero auditivamente diferentes.”²³⁶

Describe a su vez, en los primeros ocho compases de la obra, tres grupos de afinidad divididos en: *secco*, *resonantes* y de *ataque modificable*. Los instrumentos con poca resonancia o “secos” entrarían en la primera categoría, usados principalmente para la articulación del ritmo -en los primeros ocho compases estarían los bombos y redoblantes-. En la segunda categoría incluye a los tam-tams, gong, bombo grave y los platos de choque, que son usados como no-rítmicos pero que mantienen su resonancia; y finalmente, los de ataque modificable son las maracas, güiro, sirenas y tambor de fricción (rugido de león), que parten de alguna manera de un ataque directo. El principal atributo de este último grupo, es su maleabilidad colorística y textural, su capacidad de conspirar con los secos o los resonantes, y de ser los catalizadores de la evolución del proceso. Lo más interesante de este análisis, es que la esencia de la obra según Schick, consiste en que esos grupos de afinidad van incrementando su fluidez, los instrumentos se mezclan y desarrollan “nuevos comportamientos” al tomar prestado patrones rítmicos de unos y otros, o “hablar el idioma

²³⁴ *Ibidem*, p. 34.

²³⁵ *Ibidem*, p. 37.

²³⁶ *Ibidem*, p. 38.

del otro.”²³⁷

Ionisation no sólo es una de las obras más notables para ensemble de percusión, sino que:

[...] anunciando una nueva música, exigía nuevas formas de escuchar: sus temas rítmicos se movían entre instrumentos “sin afinación” como una nueva forma de melodía, mientras que la percusión “afinada” se utilizó en segundo lugar como una especie de textura cadencial. *Ionisation* también fue más allá del mundo del sonido y las limitaciones de los instrumentos occidentales de percusión orquestal, para integrarse con el exotismo de la percusión no occidental, así como las sirenas, cuyos glissandos graduales hacen fuerte hincapié en asumir el ruido como idea musical integral.²³⁸

2.3.3. La relación Varèse-Roldán

Según palabras de Stephanie Stallings, *Ionisation* plantea “una estética neoprimativista por su evidente préstamo de instrumentos populares y ritmos dentro de un lenguaje ultramoderno. El resultado es un exotismo universal, que contrario a *La Consagración* de Stravinsky o las *Rítmicas* de Roldán, no se localiza en un tiempo o lugar particular.”²³⁹ Ahora bien, es interesante detenerse en este planteamiento neoprimativista de Stallings, que está estrechamente relacionado con el préstamo de instrumentos populares. Una de las culturas musicales más visiblemente presentes en París mientras Varèse componía *Ionisation*, era la proveniente de Cuba, relacionada por supuesto con los instrumentos afrocubanos -bongós, güiro, claves, maracas, cencerros-, que son justamente los que le otorgan un sentido neoprimativo a la obra del francés. Cabe señalar que Varèse residió en París en 1924, luego en 1927, y finalmente entre 1928 y 1933. Si bien es cierto que su interés en esos instrumentos es usualmente atribuido a la curiosidad que sentía por sus cualidades tímbricas, también está suficientemente documentado que aprendió sobre ellos a través de sus interacciones con artistas e intelectuales caribeños residentes en París, así como por la audición de obras de compositores latinoamericanos, con algunos de los cuales entabló relaciones de amistad, a pesar de que no vivían en Europa.

Varèse conoció a Alejo Carpentier en 1928, quien ya sentía admiración por la música del francés, después de haber escuchado a Carlos Chávez dirigir *Octandre* en México, el 18 de diciembre de 1925. Carpentier había traído consigo varias partituras de Roldán, entre las que se encontraban los ballets *El milagro de Anaquillé* (1928-29) y *La Rebambaramba* (1928) cuyos libretos eran de su autoría, y que fueron mostradas a Varèse y Villa-Lobos -quién también residió en París entre 1923 y 1930-. Al respecto, señala Carpentier:

²³⁷ Schick, Steven: *op. cit.*, p. 37.

²³⁸ *Restless, Endless, Tactless. Johanna Beyer and the Birth of American Percussion Music*. Meehan/Perkins Duo & the Baylor Percussion Group, New World Records, 2011.

²³⁹ Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*, p. 35.

Varèse tenía debilidad por los compositores de América Latina, por el cubano Roldán, en particular, de quien yo poseía dos partituras de orquesta, *El milagro de Anaquillé* y *La Rebambaramba*, con libretos que yo mismo había escrito. Varèse, ¿amaba realmente la música de Roldán, inspirada en el folclore cubano? Tengo mis dudas. Para él, esta música era “linda” [jolie]. Sólo le interesaba la utilización de la percusión, la movilización de un arsenal de “timbales” (diferentes de los de la orquesta tradicional), de güiros, claves, maracas, bongós, todos instrumentos cuyos recursos percusivos lo maravillaban y que después fueron de uso corriente en la orquesta moderna. Varèse estudiaba la grafía, las técnicas de notación (maracas mano derecha, maracas mano izquierda, timbales utilizados de diversas maneras, etc.).²⁴⁰

Roldán estaba muy familiarizado con la manera de tocar de los músicos de las orquestas populares. Los maraqueros de dichos grupos, clasifican las maracas según su sonoridad, al igual que el bongó en *macho*, agudo y *hembra*, grave. El compositor cubano utiliza una grafía que especifica claramente cuál de las dos maracas se debe utilizar en cada momento, una notación exactamente igual a la empleada por Varèse en *Ionisation*.

En 1929, la *Danza negra* de Roldán, para voz y siete instrumentos -2 clarinetes, 2 violas, bongós, maracas y cencerro, con versos homónimos de Luis Palés-, fue estrenada en la Sala *Gaveau* en París el 23 de abril de 1929, bajo la dirección de Marius F. Gaillard y Lydia de Rivera como soprano. Esta obra compartió programa con el estreno absoluto de *Intègrales* de Varèse, quien asistió al concierto en compañía de Villa-Lobos y Carpentier. Éste último escribió a Roldán que después de escuchar su *Danza negra*, tanto el francés como el brasileño deseaban conocerle, y que Varèse se interesó particularmente en el empleo de la percusión de Roldán. Posteriormente, ambos músicos entablaron relación de amistad, tal como prueba la existencia de diversos documentos. Según datos que aporta Paraskevaídis, Luigi Nono, quien conoció a Varèse en Darmstadt en 1950, mencionó alguna vez en una entrevista lo siguiente:

En los archivos de la Orquesta Filarmónica de La Habana encontré la correspondencia intercambiada entre Varèse y Amadeo Roldán. Roldán era un músico asociado a la New Corporation [se refiere obviamente a la *International Composer's Guild*] de la que también eran miembros Varèse, Antheil, Henry Cowell, Ruggles y Malipiero, y había estudiado a fondo la percusión yoruba, esta cultura musical africana importada a Cuba por los españoles y por los esclavos. [...] Varèse, a través de la intermediación de Roldán, entró en contacto con esta cultura, en la que el concepto de percusión es infinitamente más articulado y sensible que entre nosotros [...].²⁴¹

Estas palabras ponen en evidencia un aspecto importante: Roldán fue muy influyente en Varèse. Gracias a él, el francés entró en contacto con la cultura afrocubana. En este sentido, destaca la siguiente carta de Roldán dirigida a Varèse:

²⁴⁰ Paraskevaídis, Graciela: “Edgard Varèse y su relación con músicos e intelectuales...”, *op. cit.*, consultado el 01-03-2014.

²⁴¹ Paraskevaídis, Graciela: “Edgard Varèse y su relación con músicos e intelectuales...”, *op. cit.*, consultado el 01-03-2014.

La Habana, 3 de febrero de 1931

Querido amigo:

Le envío adjunta la partitura y las partes de orquesta de la nueva instrumentación de tres números de “Motivos de son”.

Le envío también hoy un expreso postal con un güiro, un par de maracas, dos claves y un cencerro.

Sinceramente suyo,

Amadeo Roldán²⁴²

Este documento muestra que Varèse era consciente del método de notación y orquestación de Roldán, y que, a través de su asociación, tuvo acceso a partituras del cubano, así como a instrumentos de percusión calificados como “exóticos” que les fueron enviados personalmente por Roldán. Por esas fechas, Varèse se encontraba componiendo *Ionisation*, finalizada el 13 de noviembre de 1931. *Ionisation* incluye los siguientes instrumentos cubanos: maracas, güiro, claves, cencerros y bongós, con lo cual es comprensible que el compositor deseara tener estos instrumentos. *Motivos de son* (1930), la otra obra a que hace referencia la carta, es una serie de ocho canciones sobre versos de Nicolás Guillén, para voz y once instrumentos: dos clarinetes, trompeta, violín, viola, violonchelo, contrabajo, bongós, maracas, clave y cencerro. Este ciclo se estrenó el 15 de abril de 1934 en el *Town Hall* de Nueva York, por la soprano Judith Litante bajo la batuta de Nicolas Slonimsky. Fue la única obra que Roldán vio editada durante su vida, la publicación fue realizada por Henry Cowell en *New Music Orchestral Series*.

Varèse había conocido o escuchado con anterioridad otras obras de Roldán. Cuando Nicolas Slonimsky dirigió la suite del ballet *La rebambaramba* (1928) -en la que se utilizan seis grupos separados de percusión, ya Varèse había visto y estudiado su partitura por intermediación de Carpentier-. *La rebambaramba* fue interpretada en varias ocasiones por Slonimsky en su gira por Europa; Varèse se hallaba entre el público que asistió al concierto en la Sala *Gaveau* de París, el 6 de junio de 1931, con la *Walter Straran Orchestra*, cuando aún no estaba finalizada *Ionisation*. Este concierto formó parte de la gira europea organizada por la PAAC -de la cual Varèse era uno de los directivos- que presentaba obras de autores norteamericanos y de América Latina. En París se llevaron a cabo dos de estos conciertos, con pocos días de diferencia, el ya mencionado del 6 de junio, y el segundo, el día 11 del mismo mes, al que también asistió Varèse.

El primer programa presentaba además de *La rebambaramba*, las siguientes obras: *American Life* de Adolph Weiss, *Three Places in New England* de Charles Ives, *Men and Mountains* de Carl Ruggles y *Synchrony* de Henry Cowell. El segundo concierto, incluiría las *Intégrales* de

²⁴² Paraskevaïdis, Graciela: “Edgar Varèse visto desde América Latina...”, *op. cit.*, consultado el 12-02-2015.

Varèse, junto a *Sones de Castilla* de Pedro Sanjuán, *Energía* de Carlos Chávez, *Preamble et Jeux* de Carlos Salzedo, *Three Canons* de Wallingford Riegger y *Bembé* de Alejandro García Caturla.

La suite orquestal de *La rebambaramba* de Roldán no sólo fue ejecutada en París, sino también el 5 de marzo de 1932 con la Orquesta Filarmónica de Berlín y el 22 de marzo de 1932 con la Orquesta Sinfónica de Hungría, en Budapest como parte de la misma gira. Slonimsky menciona lo siguiente acerca de las ejecuciones de *La rebambaramba*:

En los 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.²⁴³

Como se puede comprobar, Varèse conocía tanto a Roldán como algunas de sus obras más significativas. Ambos compositores fueron miembros de la PAAC, de lo cual se deduce que mantuvieron una relación profesional. La correspondencia entre ambos muestra que también llegaron a entablar amistad. El compositor cubano estuvo en su momento a la altura de los más grandes y compartía programa con artistas hoy en día considerados entre los más importantes de la música de vanguardia en el continente americano. Como indica Paraskevaídís, Roldán era por esos años “un verdadero adalid de la nueva música latinoamericana.”²⁴⁴ José Ardévol señala que:

[...] compositores de otras latitudes, inclusive de la importancia histórica de un Varèse están en deuda con Roldán en importantes aspectos del tratamiento de la batería y en las concepciones nuevas relacionadas con la función de la percusión.²⁴⁵

He aquí la opinión del propio Varèse:

[...] afirmo que Amadeo Roldán es el primer compositor que tienen ustedes en la hora actual. No podemos menos que poner toda nuestra confianza en un músico de orquesta con tan pocas influencias exteriores, que maneja la batería²⁴⁶ con pasmosa habilidad, y da semejantes muestras de temperamento.²⁴⁷

Si bien *Ionisation* irradió una enorme sombra sobre las obras para percusión que le sucedieron, Amadeo Roldán contribuyó de manera significativa a retroalimentar la estética neoprimitivista del compositor francés.

²⁴³ Esta opinión de Slonimsky fue publicada en Filadelfia, Estados Unidos y reproducida en el programa del concierto-homenaje a la memoria de Amadeo Roldán, La Habana, 2 de abril de 1939.

²⁴⁴ Paraskevaídís, Graciela: “Edgard Varèse y su relación con músicos e intelectuales...”, *op. cit.*, consultado el 01-03-2014.

²⁴⁵ Ardévol, José: *Introducción a Cuba: La música*, La Habana, Instituto del Libro, p. 79.

²⁴⁶ Al referirse a batería, Varèse alude al término francés *batterie* que engloba a los instrumentos que componen la familia de percusión.

²⁴⁷ Esta opinión de Varèse fue publicada en París en 1931 y reproducida en el programa del concierto-homenaje a la memoria del maestro Amadeo Roldán, La Habana, 2 de abril de 1939.

2.3.4. *Fugue for Eight Percussion Instruments (1931-32) de William Russell*

La *Fuga para ocho instrumentos de percusión* de William Russell fue escrita durante el invierno de 1931-32, y estrenada el 6 de marzo de 1933, como obra final del concierto de la *Pan American Association of Composers*, que también incluyó el estreno de *Ionisation*. Nicolas Slonimsky dirigió un ensemble de percusionistas amateurs entre los que se encontraban los jóvenes William Russell, Carlos Salzedo, Paul Creston, Wallingford Riegger, Henry Cowell, Henry Brant y William Schuman. La *Fuga* fue compuesta poco menos de un año después de que Varèse completara *Ionisation*, y según afirma Stallings²⁴⁸, Russell no tenía el menor conocimiento de la nueva obra para percusión del francés, puesto que éste permaneció en París entre 1928 y 1933 y las diferencias estilísticas entre una y otra obra así lo refleja.

El título completo de la obra es *Prelude, Choral and Fugue for Eight Percussion Instruments*, pero el preludio y el coral no fueron compuestos hasta 1985, estrenados por Jan Williams y el *SUNY/Buffalo Percussion Ensemble*. La *Fuga* fue publicada por Henry Cowell en *New Music Edition* en 1933, y su difusión influyó sin duda a muchos compositores de este género. La obra introduce técnicas de ejecución innovadoras para la percusión y el piano, no como novedad, sino como elementos de orquestación y desarrollo del sonido y el color. Es la composición más “clásica” de Russell, y quizá por su elegancia en la orquestación y el dominio del oficio, es una de las obras más emblemáticas de este autor.

Está escrita para instrumentos convencionales -redoblante, xilófono, timbales, piano, platillos, triángulo, campanas tubulares y bombo-, pero es notable la ausencia de timbres no occidentales. Ello se explica porque el autor no tuvo contacto con estos hasta su viaje a Haití en 1932, y no fue hasta 1935 cuando Cowell presentó a sus alumnos, instrumentos típicos cubanos como parte de sus clases de composición, y algunos quedaron impresionados favorablemente con ellos. No obstante, la *Fuga* muestra una búsqueda de nuevas sonoridades y experimentación:

Fuga también demuestra la influencia de Cowell en Russell en su experimentación con nuevos timbres y técnicas extendidas. En la parte de piano, Russell exige nuevas técnicas incluyendo el rasgueo de las cuerdas longitudinalmente sujetando una moneda como un *banjo-pick* (cc. 47-54); hacer un *glissandi* con una uña en las cuerdas (cc. 55-70); apagando las cuerdas que abarcan la octava A2 hasta la A1 con la mano derecha, mientras se toca esa octava como *cluster* con la mano izquierda (cc. 100-108); y tocando todas las teclas blancas entre G y B como *cluster* con el antebrazo derecho (cc. 123-40). [...] Otros instrumentos requieren el uso de varias baquetas y escobillas; colocar un trozo de papel sobre el redoblante en el c. 55; frotar con un arco de contrabajo en el borde de una lámina de

²⁴⁸ Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*, p.50.

xilófono en el c. 70, y apagar algunas notas con las manos en otros instrumentos.²⁴⁹

De igual manera, la idea de componer un preludio y una fuga para percusión, pudo haber sido una intención de Cowell, puesto que éste expresó en varias ocasiones tal interés después de haber escuchado el *Concierto No. 1 para Piano* de Bartók, y percatarse con esta obra de las múltiples posibilidades de los instrumentos de percusión utilizados canónicamente por el húngaro. William Russell compuso otras siete obras para percusión entre 1933 y 1940. Teniendo en cuenta la estructura y contenidos de esta tesis, dichas composiciones de Russell serán abordadas en el apartado 2.4.1.

2.4. La expansión del repertorio

Las compuertas se abrieron. Tras el estreno de *Ionisation* en Nueva York en 1933 y la *Fuga para ocho instrumentos de percusión* de William Russell, que mostró que lo “primitivo” podría funcionar en una forma musical tradicional, el ensemble de percusión se convirtió en el nuevo *avant-garde*. La percusión fue vista no solo como la última frontera de la instrumentación tradicional, sino también como expresión de la era de las máquinas y el ritmo de la vida moderna. Los compositores norteamericanos la asumieron como especialmente propia: una música de experimentación y energía norteamericana, así como revolucionaria en ideas que no derivan de la herencia cultural europea:

Como reflejo de los cambios en la vida contemporánea, la música de percusión estadounidense se desarrolló a lo largo de dos caminos entrelazados. Uno era “la percusión como nuevos sonidos” -la visión histórica de la percusión como un depósito casi inagotable de variados y potentes ruidos. El otro camino se podría llamar “la percusión como nueva cultura” -la idea de que las prácticas de la percusión en occidente constituyese el hogar de los instrumentos y los sonidos de *todas* las culturas. La vanguardia norteamericana en su infancia tuvo que abarcar ambos. En un día cualquiera, un paseo corto [...] nos llevaría por la cacofonía del metal contra metal de la ciudad de Nueva York en construcción. Y en cualquier otro día dado, también podríamos sentir los sonidos y la música de los inmigrantes de una docena de países.²⁵⁰

Varèse le dio la espalda a Europa y visualizó su futuro como compositor norteamericano. En este momento, “puso de manifiesto una coyuntura crítica en el desarrollo de la música contemporánea norteamericana y reflejó las fuerzas de redefinición de la forma en que Estados Unidos y los estadounidenses veían el arte. [...] América era diferente. Varèse no pudo haber

²⁴⁹ Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*, p.50.

²⁵⁰ Schick, Steven: *op. cit.*, p. 36.

compuesto sus primeras obras maestras *Amériques*, *Arcana* e *Hyperprism* en Europa.”²⁵¹

El periodo que discurre entre los años 1930 y 1943, enmarca una etapa formativa con un significativo número de obras; los historiadores coinciden en que estos años marcan el principio y final del ciclo más importante en el desarrollo del ensemble de percusión, y su asentamiento definitivo en la creación artística. En su libro *The Percussionist Art*, Steven Schick señala lo siguiente:

En las primeras obras para ensemble de percusión, hubo una diferencia considerable entre la fase de exploración y el comienzo del desarrollo de la madurez del lenguaje. La serie de grandes obras que comenzó a principios de 1930 con *Ionisation* y las *Rítmicas* de Roldán, concluyó en 1943 con *Amores* de Cage y la *Toccata para instrumentos de percusión* de Carlos Chávez. Entonces no hubo nada. El final llegó de repente y de forma inesperada, al igual que lo hizo el principio. Después de Cage, Varèse y Cowell pasaron veintiocho años cerca del silencio para la percusión.²⁵²

La siguiente obra significativa para ensemble de percusión, según Schick, es *Drumming* del compositor norteamericano Steve Reich (1936-), compuesta entre 1970 y 1971. Si bien sus declaraciones anteriores tienen mucho de veracidad, además de que los estudiosos consideran a *Drumming* como una obra maestra, Schick se olvida del repertorio latinoamericano. Obras como *Cantata para América mágica* del compositor Alberto Ginastera compuesta en 1960, representa un hito en la historia del género. Por su parte, Carlos Chávez retomó la escritura para percusión con *Tambuco* en 1964, obra que marcó un antes y un después en su carrera como compositor, dando un giro radical en su estética, y una de las obras cumbres del repertorio de percusión del siglo XX.

2.4.1. William Russell: del Caribe al jazz norteamericano

Aunque prácticamente desconocido, William Russell es otro de los compositores de la costa del Pacífico -aunque originario de Missouri-, que realizó una contribución sustancial al repertorio del ensemble de percusión con la cifra de ocho obras pioneras que sobresalen como composiciones esenciales de la historia del género (tabla 1), y que preceden a la enorme producción posterior de John Cage y Lou Harrison. Tanto Henry Cowell como Cage defendieron activamente su música. Desafortunadamente su obra es poco conocida y merece una revalorización dentro del repertorio para percusión. Al igual que las *Rítmicas V* y *VI* de Roldán, algunas de sus obras más significativas tuvieron que esperar varias décadas para ser estrenadas. Por ello se le dedica un apartado extenso a sus primeras composiciones, y además porque muy pocos historiadores son conscientes de que su *Fuga para ocho instrumentos de percusión* fue estrenada en el mismo concierto que lo hizo

²⁵¹ *Ibidem*, p. 34.

²⁵² *Ibidem*, p. 65.

Ionisation, como se ha descrito con anterioridad.

1932	<i>Fugue for Eight Percussion Instruments</i>
1933	<i>Three Dance Movements: Waltz, March, Fox Trot</i>
	<i>Ogou Badagri: A Voodoo Ballet</i>
1935	<i>Percussion Studies in Cuban Rhythms: Rumba, Habanera, Son</i>
1936	<i>March Suite</i>
1937	<i>Made in America</i>
	<i>Trumpet Concerto</i>
1940	<i>Chicago Sketches</i>

Tabla 1. Obras para percusión de William Russell.

William Russell, asistió a clases de composición con Henry Cowell en la *New School for Social Research* en Nueva York, en las que incorporó a su trabajo futuro diversas ideas composicionales de su maestro. También entabló amistad con muchas de las figuras que participaron en la PAAC, como Wallingford Riegger, Carl Ruggles, Ruth Crawford y Charles Seeger.

Sus primeros trabajos precedieron e influenciaron fuertemente las obras de Cage, Cowell, Harrison y sus contemporáneos. Es el primer compositor en la música occidental en integrar instrumentos africanos, caribeños y asiáticos con instrumentos convencionales y objetos encontrados. Experimentó ampliamente con el uso de diversas baquetas y mazas, sets de multipercusión, así como con innovadoras técnicas de ejecución y la utilización del piano como instrumento de percusión. Entre las características de su música, se encuentran las influencias de música popular y jazz, así como de la escena vernácula norteamericana:

Donde Copland y otros destacaron por escribir para orquestas y ensembles de estilo europeo, la elección de Russell por el conjunto de percusión, visto como un collage de instrumentos occidentales y no occidentales, con objetos encontrados, califica a su obra tal vez como la primera música norteamericana de vanguardia.²⁵³

En su apropiación de las formas clásicas europeas como el preludio, el coral o la fuga, no era tanto el aspecto encantador de llevar a otro nivel la dignidad repentina de los instrumentos de

²⁵³ Kennedy, John: *William Russell, an American-Original*, en <http://johnkennedymusic.com/writings/on-william-russell/> consultado en 08-02-2015.

percusión, sino más bien intentar realizar una parodia explosiva de estos estilos tradicionales:

De hecho, este fue uno de los aspectos que revolucionó la estética que caracterizó al movimiento de percusión que Russell contribuyó a promover. En la década de 1930, la percusión era para Varèse, Cowell y Cage, uno de los primeros pasos hacia la liberación de sonido, que se convertiría en una explosión de los parámetros de la estética musical. La creación y la repentina popularidad de la música de percusión, ayudaron a delimitar el cambio principal de la música occidental en este siglo, desde el reino de la armonía al reino del ritmo y el tiempo. Declaró en voz alta, la necesidad de nuevos instrumentos y recursos musicales con los que expresar la Edad Moderna. A medida que pasan los años, estas obras de percusión serán vistas no dentro del contexto de la muerte de las tradiciones y la dominación de Europa, sino más bien como una de las primeras semillas de las formas artísticas emergentes, globales, pan-culturales.²⁵⁴

Three Dance Movements fue terminada en abril de 1933 y estrenada el 22 de noviembre de ese mismo año en la *New School for Social Research* con Henry Cowell al piano. Fue publicada en la famosa edición de *New Music Orchestra Series, Collection No. 18* en un número dedicado a piezas para percusión exclusivamente (fig. 5). La obra recibió diversas ejecuciones y es la más conocida de este autor. En cada movimiento, Russell desvirtúa los estilos de la danza al escribir un Vals en 7/4, una Marcha en 3/4 y un Foxtrot en 5/4. Los cuatro ejecutantes que requiere, utilizan una instrumentación que incluye: triángulos, un timbre de mesa, una botella, yunque, diversos tipos de platillos -*finger cymbals*, platillo suspendido, plato chino, y dos variedades de platos de choque-, tom-toms, woodblocks, látigo, tambores de varios tamaños y piano. Entre los sonidos más notables de la pieza, se encuentran un platillo tocado con un serrucho -hoy en día se utiliza un tornillo largo-, tirar de las cuerdas del piano con un tenedor, tocar *clusters* con un rango que oscila entre un intervalo de tercera hasta la utilización de una tabla para tocar todas las notas del piano simultáneamente, y por último, exige romper una botella -*sfffz*- en el clímax del Foxtrot. En febrero de 1990 compuso otro movimiento -Tango-, con motivo de una retrospectiva por sus 85 años y actualmente la obra se conoce como *Four Dance Movements*.

Es conocido el interés que sentía Russell por el jazz, que posteriormente se extendió hacia la música africana y caribeña. Don Gillespie reporta que “alrededor de 1930, [Russell] escuchó un grupo de percusionistas africanos en Nueva York”²⁵⁵ y quedó cautivado por sus ritmos. Posteriormente embarcaría hacia Haití a escuchar tambores y danzas de la religión vudú.

Como su nombre lo indica, *Ogou Badagri: A Voodoo Ballet*, es un ballet basado en los rituales de esta religión de Haití. Es la obra más extensa y voluminosa de todas las de percusión de Russell, el título proviene del nombre de un dios haitiano, y fue comenzada en un viaje de su autor

²⁵⁴ Kennedy, John: *William Russell...*, *op. cit.*, consultado en 08-02-2015.

²⁵⁵ Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*, p. 23.

a *Port au Prince*, en agosto de 1932 y terminada en Nueva York en mayo de 1933. El autor escribió una sinopsis del ballet, que incluye sugerencias detalladas para los músicos y bailarines, así como de la escenografía, vestuario, iluminación y coreografía. La pieza utiliza entre otros, tambores *rada* -tambores haitianos- y *açons*, un sonajero típico de aquel país. Esta pieza, junto con *Made in America*, no fue estrenada hasta 1990 en un festival dedicado a su música, casi sesenta años después de haber sido compuesta.

Además de su afición por los rituales musicales y los instrumentos haitianos, Russell también tuvo contacto con la música cubana mientras vivía en Nueva York. La facilidad de viajar entre esta ciudad y La Habana en 1930, contribuyó a que hubiese una gran afluencia de ciudadanos cubanos y de su cultura en Estados Unidos. El autor recordó “haberse sentido impresionado por los infecciosos ritmos afro-caribeños de músicos cubanos que visitaron las clases de *world music* de Cowell en la *New School* en 1934: 'Utilizaron dos guitarras, pero cuatro de ellos, solamente tocaban percusión: marímbula, cencerro, bongós, quijada y todo. Fue emocionante. El público se volvió loco con ellos. No eran ni siquiera profesionales, pero coincidió que pasaban por Nueva York.’”²⁵⁶

Su obra *Percussion Studies in Cuban Rhythms* o *Three Cuban Pieces* como también se conoce, fue terminada el 27 de septiembre de 1935, y fue compuesta tras una visita de Russell a Cuba. Obtuvo los instrumentos utilizados en la pieza en una tienda de música cubana en el barrio conocido como *Spanish Harlem* -Harlem español-, en el noreste de Manhattan, Nueva York. Es su primer intento de experimentación con instrumentos y ritmos de origen afrocubanos. Fue estrenada por John Cage en 1939, y recibió varias presentaciones como parte de sus conciertos para percusión a finales de los 30 y principios de los 40.

Los tres movimientos, *Rumba*, *Habanera*, *Son*, utilizan únicamente instrumentos cubanos: bongós, cencerros, güiro, maracas, claves, quijada y marímbula. Cada pieza es un pequeño estudio sobre estos géneros de la isla caribeña y sus características rítmicas. En la primera, el ritmo de habanera es el elemento más destacado. La *Rumba*, mantiene un ritmo de clave de son cubana de 3+2 a lo largo de toda la pieza, pero debido a que muchos instrumentos no están alineados con el patrón de la clave, lo que popularmente se conoce como “cruzao”, el experimento suena desequilibrado. El tercer movimiento titulado *Tiempo de Son*, es el más complejo de los tres, pero colmado de secciones “cruzadas” que distraen al oído. Coincidiendo con Stallings, es posible que el compositor estuviese experimentando con esos ritmos cruzados como aplicación de las teorías sobre el ritmo de Cowell, y creadas a propósito para otorgar inestabilidad rítmica²⁵⁷. Si bien cada movimiento lleva el nombre de un ritmo de baile específico, Russell admitió que su composición

²⁵⁶ *Ibidem*, pp. 23-24.

²⁵⁷ Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*, p. 26.

resultante sólo tiene una semejanza casual con los estilos del mismo nombre.

Percussion Studies in Cuban Rhythms de Russell, muestra un joven compositor experimentando con un set exótico de instrumentos y ritmos. En cambio, los ritmos e instrumentos de Roldán, también tomados de la música cubana, alteran sus ritmos y amplían sus capacidades sonoras para insertarse en un modernismo internacional: “En lugar de sencillamente explotar las cualidades exóticas de la música afrocubana, Roldán la modernizó.”²⁵⁸

A pesar de que no se adhieren a las pautas rítmicas de la música popular cubana, esta composición junto al ballet *Ogou Badagri* y *The Abongo: A primitive dance* (1933) de John J. Becker (1886-1961), representan el entusiasmo por los ritmos e instrumentos afro-caribeños que contribuyeron al desarrollo del ensemble de percusión²⁵⁹: “Quizás si Russell hubiera podido consultar las *Rítmicas* para percusión de Amadeo Roldán, hubiese tenido un mejor modelo para el empleo de elementos musicales afrocubanos.”²⁶⁰ Desafortunadamente, las *Rítmicas* no pudieron estrenarse hasta 1939.

La *March Suite*, fue compuesta en 1936 y al igual que *Three Dance Movements*, fue ejecutada en varias ocasiones por el grupo de Cage. Sus cinco movimientos breves son un comentario real sobre el fascismo, en el cual Russell utiliza el estilo de marcha para expresar su disgusto por las instituciones y el comportamiento socialmente condicionado. Destaca la *School March* por su parte de bombo, que se mueve de forma autónoma con relación a las otras partes, en un *ritardando* constante indicado por un metrónomo independiente. La *Hunger March*, involucra musicalmente, pintorescos gemidos del tambor de fricción -rugido del león.

Made in America fue compuesta en 1937 y no pudo ser estrenada hasta 1990, fecha en la que sufrió una ligera revisión. La instrumentación incluye brake drums -tambores de freno de coches-, tuberías, latas, una maleta, una tabla de lavar, un tambor de fricción -rugido de león-, un pequeño set de batería compuesto por objetos encontrados, y un rotor *Baetz*, uno de los primeros instrumentos eléctricos, similares al *Rhythmicon* de Leon Theremin capaz de reproducir sonidos rítmicos. En su revisión posterior, Russell sustituyó este instrumento por una matraca y otros productores de ruidos de su elección. En palabras de John Kennedy, *Made in America* “merece destacar como una obra clásica en la historia de la música. [...] Esta pieza caracteriza el espíritu americano, la edad moderna y el nacimiento de la vanguardia musical norteamericana. [...] Ninguna otra obra clama tan brillantemente la llegada de una relajación de las actitudes en el mundo del arte

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 32.

²⁵⁹ Ver apartado 2.5.6 para las obras para percusión de John J. Becker.

²⁶⁰ Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*, p. 27.

musical.”²⁶¹ Celebra el uso tanto de objetos como de ritmos “encontrados”, como expresó su autor, puesto que empleó motivos rítmicos producidos por una hormigonera, un tren de elevación, instrumentos caseros y el *swing* peculiar del jazz norteamericano. Es tal vez el primer ejemplo en la música occidental de una técnica llamada por los minimalistas contemporáneos como “desfase rítmico”, en el que un músico progresivamente desfasa su patrón acelerando su tiempo, contra el pulso del conjunto.

Su obra *Trumpet Concerto* (1937) se mantuvo durante mucho tiempo inconclusa hasta el redescubrimiento en 1990 de su manuscrito original, completado por el propio autor con motivo de una retrospectiva de su obra. El concierto es desarrollado por un motivo descendente de tres notas - Mib, Re, Do-, tomadas de una grabación de Louis Armstrong. Esta composición muestra su asimilación del estilo y el ritmo del jazz con la música clásica, la escritura de percusión y “es probablemente la obra en la cual Russell alcanza su más fina unión de sensibilidades”²⁶², que emplea una amplia gama de instrumentos de percusión tanto convencionales como encontrados.

Escrita especialmente para John Cage y estrenada el 18 de julio de 1940, *Chicago Sketches* fue interpretada por el propio Russell en compañía de John y Xenia Cage. Este concierto tiene una importancia significativa en esta tesis, puesto que también se incluyeron las *Rítmicas V* y *VI* de Roldán así como el estreno la *Suite para percusión* de José Ardévol²⁶³. Entre 1938 y 1939, Russell pasó varias semanas en Chicago donde tuvo oportunidad de escuchar gran cantidad de música en clubes, bares y casas. Estos “bosquejos” son impresiones de la música y los ruidos escuchados en algunas de las direcciones que visitó, que dan título a sus cuatro movimientos: *3525 S. Dearborn*, *5507 S. Michigan*, *4726 S. State* y *222 N. State* -este último retirado por deseo del compositor-, la obra emplea chasquidos de dedos, pisotones, tablas de lavar, así como melodías y acordes de excéntricos pianistas de blues de la época, y se caracteriza por tener una marcada influencia del *hot jazz* norteamericano. El crítico Alfred Frankenstein reseñó en el *San Francisco Chronicle*: “Hubo algo épico [...] al ver a William Russell aporrear una maleta por el simple encanto del ruido sordo que sólo una maleta puede proporcionar.”²⁶⁴

John Cage estaba fuertemente influenciado por la música de William Russell, cuyas ideas las caracterizó como “siempre musicales y emocionantes.”²⁶⁵ Al respecto Cage menciona:

Hemos de hacer una excepción en el caso de William Russell. [...] Sus obras, aunque

²⁶¹ Kennedy, John: *William Russell...*, *op. cit.*, consultado en 08-02-2015.

²⁶² *Ídem.*

²⁶³ Las particularidades e importancia de este concierto son explicadas en el apartado 2.6.5.

²⁶⁴ Frankenstein, Alfred: “A Splendid Performance Opens Red Cross Series”, en *San Francisco Chronicle*, 19 de julio de 1940, p. 7.

²⁶⁵ Carta de John Cage a Peter Yates, 24 de diciembre de 1940. Archivo de Peter Yates, Biblioteca Mandeville Special Collections, Universidad de California, San Diego.

procedentes del jazz *-hot jazz*, al estilo de Nueva Orleans y de Chicago-, eran cortas, epigramáticas, originales y verdaderamente interesantes. Cabe la sospecha de que no tuviese la capacidad académica que le habría permitido extender y desarrollar sus ideas. El hecho es que sus piezas eran todas ellas exposiciones sin desarrollo y, por tanto, incluso hoy, [...] interesantes de escuchar. Usó tambores de cuerdas hechos con latas de queroseno, tablas de lavar, pianos verticales desafinados, cortó una tabla de forma que podía usarse para tocar las ochenta y ocho teclas del piano a la vez.²⁶⁶

Por su parte, Lou Harrison refiriéndose a la música de William Russell en una entrevista de 1980 menciona:

Por supuesto, John [Cage] y yo estábamos muy interesados en su música de percusión, que era una de las más emocionantes de aquel entonces. [...] [Su música] estaba muy concentrada. Tan concentrada que era muy difícil de tocar. Eran [piezas] cortas, y todo ocurría muy rápidamente.²⁶⁷

A pesar de que Henry Cowell, John Cage y Lou Harrison defendieron activamente su música a finales de la década de 1930, la producción de Russell no ha estado lo suficientemente valorada. En 1993, el grupo *Essential Music* realizó una grabación discográfica con las obras completas para percusión de Russell, bajo el título *Made in America* y el sello *Mode Records*, vol. 34.

2.4.2. Las obras de José Ardévol

El compositor cubano José Ardévol Gimbernat, contribuyó con tres obras a la literatura de percusión en el periodo que comprende esta investigación: *Estudio en forma de Preludio y Fuga* (1933), *Suite para instrumentos de percusión* (1934) y *Preludio a II* (1942). Estas tres composiciones se integran, al igual que las Rítmicas de Roldán, en el objeto de estudio de esta tesis. El capítulo V está dedicado íntegramente al análisis de las mismas, pero como preceden en cuanto a fecha de composición a las siguientes obras, su inclusión en este apartado responde únicamente al orden cronológico que deseamos enfatizar.

2.4.3. La mujer compositora: Johanna M. Beyer

Johanna Magdalena Beyer (1888-1944), fue una compositora germano-norteamericana, cuya música se mantuvo prácticamente en la oscuridad hasta después de su muerte en 1944. Se estableció en Nueva York en 1923 y estuvo envuelta en la escena musical de la vanguardia estadounidense que

²⁶⁶ Cage, John: “Historia de la música experimental en los Estados Unidos”, en *Silencio. Conferencias y escritos de John Cage*, Madrid, Árdora Ediciones, 2012, pp. 72-73.

²⁶⁷ Siwe, Tom: “Lou Harrison at The University of Illinois, with Tom Siwe”, en *Percussive Notes* 18, No. 2, invierno 1980, p. 32.

giraba en torno a las actividades de Cowell. Su correspondencia permite conocer que entre ambos hubo una estrecha relación de amistad, llegando a prestar servicios como su secretaria “informal” entre 1936 y 1940, mientras Cowell estaba en prisión, administrando los asuntos relacionados con las ediciones de *New Music*. Según John Kennedy²⁶⁸, sus cartas y composiciones eran firmadas como “J. M. Beyer”, con la intención sin duda alguna, de enmascarar su sexo para no afectar el juicio de aquellos a los que enviaba sus composiciones.

Beyer tiene una importancia capital en los comienzos de la música para percusión. Compuso ocho obras entre 1933 y 1942, que al igual que las de Russell, se encuentran entre las primeras de su tipo:

1933	<i>Percussion Suite in Three Movements</i>
1935	<i>IV (es el IV movimiento de la obra Percussion)</i>
1935	<i>Percussion (I, II, III, IV, V)</i>
1939	<i>Three Movements for Percussion (I Restless, II Endless, III Tactless)</i>
1939	<i>March for 30 Percussion Instruments</i>
1939	<i>Percussion, Opus 14</i>
1939	<i>Waltz for Percussion</i>
1941	<i>Strive</i>
1942	<i>Horizons (I Liberty, II Utopia, III Destruction, IV Reality)</i>

Tabla 2. Obras para percusión de Johanna M. Beyer.

Percussion Suite de 1933 es una de las primeras obras para conjunto de percusión que explora sus posibilidades expresivas de manera discreta y sutil, con un estilo muy diferente al de cualquier otra composición que experimentase con las posibilidades de la percusión. Durante varias décadas, su pieza *IV*, ha sido considerada como una obra completa en sí misma, cuando en realidad se trata del cuarto movimiento de una obra mayor, titulada *Percussion* estructurada en cinco movimientos. Esto se debe a que *IV*, fue la única partitura que le editaron en vida a Beyer, aparecida en *New Music Orchestra Series, Collection No. 18* (fig.5) de Henry Cowell y gracias a la cual obtuvo algún reconocimiento como compositora. *Percussion* está compuesta para nueve

²⁶⁸ Kennedy, John: *Total Eclipse: The Life of Johanna Magdalena Beyer*, en <http://johnkennedymusic.com/writings/total-eclipse-the-life-of-johanna-magdalena-beyer/> Consultado el 08-02-2015.

instrumentos de percusión no especificados, y es probablemente la primera pieza para instrumentación indeterminada, hecho que permite infinitas reinversiones de la misma, al igual que su posterior *Horizons*. La *Marcha para 30 instrumentos de percusión* contiene cambios métricos y dinámicos sorprendentes, otorgándole un carácter irónico a su título. Para finalizar, de su *Three Movements for Percussion*, destaca el segundo movimiento “infinito” -*endless*-, que contiene procesos y estructuras que llevan al ensemble de percusión más allá del enfoque puramente rítmico.

Las obras para percusión de Beyer, al igual que sus composiciones para otras formaciones, “tienen una fuerte sensibilidad formal y enfoque en el desarrollo. Se distinguen especialmente por la abstracción, la exploración de la percusión en volúmenes suaves, y la atención a la orquestación y el color.”²⁶⁹ En la obra de Beyer, la percusión no sólo es notable por su calidad táctil pura, sino que también es vehículo para el desarrollo de un estilo minimalista basado en ostinatos y espacios musicales que planteó prematuramente en 1930, estilo que luego sería retomado por compositores como Steve Reich (1936) o Philip Glass (1937) a partir de la década de 1970.

A raíz de varios conciertos realizados con motivo la celebración de su centenario en 1988, su música ha tenido una difusión bastante reciente. En 2011, *New World Records* lanzó un CD con sus composiciones para ensemble de percusión²⁷⁰, al igual que en 2012, *Kreating Sound* publicó el CD *Origins: forgotten percussion works*, vol. I, que contiene otras tres de su autoría, incluyendo los cinco movimientos de *Percussion*²⁷¹. De igual manera, tanto los estudiosos de este repertorio como los historiadores musicales, han comenzado una labor de rescate y revalorización de su obra.

2.5. Henry Cowell: portavoz de la vanguardia

Además de Varèse, otra de las personalidades que se consolida como decisiva en este periodo es la de Henry Dixon Cowell (1897-1965). Es la figura pivote de la década de 1930 en particular, el personaje central de la vanguardia musical y una de las más significativas del panorama estadounidense del siglo XX. También mantuvo un estrecho vínculo con destacadas personalidades de la vanguardia latinoamericana, e influyó decisivamente en la producción musical a nivel continental. Cowell fue el principal portavoz y catalizador de la nueva música, su influencia fue generalizada, creó escuela con su obra, y su estética surtió efecto principalmente sobre dos de sus estudiantes: John Cage y Lou Harrison.

Nacido en Menlo Park, California, además de pianista, musicólogo, teórico musical,

²⁶⁹ *Restless, Endless, Tactless. Johanna Beyer...*, *op. cit.*

²⁷⁰ *Ídem.*

²⁷¹ *Origins: Forgotten percussion works*, vol. I, SIUC Percussion Group, Percussion Art Ensemble, Kreating Sound, 2012.

profesor, escritor, editor, organizador de conciertos y gestor musical, Cowell es considerado uno de los más destacados compositores de su generación. Su creación es de marcada tendencia experimentalista, utilizó múltiples procedimientos y técnicas de la música contemporánea, con acentuada individualidad y espíritu de renovación. Se le considera en gran medida autodidacta al no seguir una formación académica reglada, pero en su biografía asoman los nombres de destacados músicos que le transmitieron sus conocimientos. En 1914 comenzó a estudiar composición con Charles Seeger (1886-1979), quien le animó a organizar sus ideas musicales de manera coherente, y lo expuso a la música de muchos otros compositores de vanguardia. En 1930, la Fundación Guggenheim le concedió una beca para estudiar musicología con Erich von Hornbostel en su famoso archivo en la Universidad de Berlín, donde tuvo contacto con la colección de grabaciones de música no occidental. Durante su estancia en Alemania, tomó clases de música e instrumentos de gamelán javanés y balinés con Raden Mas Jodjhana y Ramaleislan y asistió a sus seminarios de composición de Schoenberg, a petición de este último. Estudió también música carnática con Sambamoorthy.

Creó su propio sistema experimentando con efectos instrumentales. Sus primeras obras incluían gran cantidad de intervalos disonantes o “racimos” de notas, conocidos en la actualidad como *clusters*, al tocar el piano con la palma de la mano, los puños, o los antebrazos. Fue uno de los primeros impulsores de las llamadas “técnicas extendidas”, como el golpeo, rasgueo y punteo dentro del piano, manipulando directamente las cuerdas en el interior del mismo, en lugar de tocar las teclas con los dedos, en un término que acuñó como *String Piano* (cuerdas del piano). También fue pionero en la colocación de objetos entre las cuerdas para alterar las capacidades tímbricas del instrumento, lo que hoy en día se conoce como *piano preparado*, extensamente utilizado por John Cage en composiciones posteriores.

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

Compositor altamente prolífico, tiene una producción estimada de más de mil títulos para los formatos más diversos, de los cuales cerca de un centenar están inconclusas. Su catálogo incluye veintiuna sinfonías, varios conciertos para piano, dos conciertos para *koto*, un concierto de percusión, un concierto de armónica, una extensa colección de música para piano y canciones, una amplia gama de piezas orquestales y de cámara, así como una serie de obras que mezclan instrumentos y estilos convencionales con otros no occidentales -Japón, India, China, Indonesia, Irán, Irlanda-, así como instrumentos procedentes de culturas populares latinoamericanas e

instrumentos nativos norteamericanos.

Aunque también compuso música tonal de orientación tradicional durante su primer período, Cowell es principalmente conocido por el experimentalismo radical que marcan sus obras hasta 1930 aproximadamente, cuando reafirmó su fascinación por la música de culturas orientales y asiáticas, e intentó encontrar una base común para su integración con la occidental. En aparente contradicción con su ultramodernismo, Cowell estaba interesado en músicas de otras culturas, especialmente asiáticas y de los pueblos originarios del actual territorio estadounidense. Su vida en San Francisco desde pequeño, lo mantuvo expuesto a manifestaciones culturales que tenían gran presencia a lo largo de la costa del Pacífico norteamericano: China, India, Japón, Indonesia, Tahití o los indios apalaches. Por intermedio de su padre, conoce la música folclórica de Irlanda, su lugar de origen. Estos conocimientos se hallan presentes en sus composiciones de una manera u otra. Obras como *Ostinato Pianissimo* (1934) y *String Quartet No. 4: United* (1936), muestran que nunca abandonó este camino: la utilización en la labor compositiva de elementos comunes presentes en diferentes culturas del mundo, para construir una nueva música particularmente relacionada con el siglo XX.

En cuanto a su obra, Cowell ponía en duda las influencias de la tradición musical europea. Asimiló la música a la cual estuvo expuesto durante su niñez, desde la de su medio rural, hasta la ópera china que le era posible escuchar en San Francisco. Su estética musical cuestionaba las ideas de los materiales “adecuados” para componer, y fue de los primeros creadores en considerar y asimilar todos los sonidos como parte de la paleta compositiva:

Era sensible a los sonidos extramusicales a su alrededor, que le parecían traer una música que les es propia: los ruidos del viento y el mar, de los trenes en movimiento, de las inusuales inflexiones y entonaciones de voz.²⁷²

Si bien compuso solamente tres obras para ensemble de percusión, la antes mencionada *Ostinato Pianissimo* (1934), *Pulse* (1939) y *Return* (1939), en la actualidad son obras fundamentales del repertorio. La primera de ellas, la concibió estimulado por la petición de Nicolas Slonimsky, con motivo del concierto que celebraría la PAAC, el 15 de abril de 1934. Sin embargo, aunque la pieza estaba terminada, no fue incluida en dicho programa. A pesar de su deseo de estrenarla, sus esfuerzos fueron infructuosos y permaneció durante nueve años sin ejecutarse, hasta que John Cage realizó su primera audición en un concierto que tuvo gran cobertura publicitaria, el 7 de febrero de 1943 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), compartiendo programa con las *Rítmicas V y VI* de Roldán y el estreno del *Preludio a II* de José Ardévol. Las otras dos, las

²⁷² Ewen, David: *American Composers: A Biographical Dictionary*, Nueva York, G.P. Putnam's Sons, 1982, p. 327.

compuso por petición de Cage, para ser interpretadas en sus conciertos de percusión. Todas ellas son tratadas en el apartado 2.6.

2.5.1. Henry Cowell como gestor musical

Los esfuerzos de Henry Cowell en favor de otros compositores contemporáneos fueron innumerables: fundó la *New Music Society* en California, activa entre 1925 y 1958, primera organización de música contemporánea, que promovía la composición e interpretación de música de los principales autores modernistas norteamericanos, europeos y latinoamericanos.

Tras su traslado a Nueva York, organizó la *Pan American Association of Composers* (PAAC), en colaboración con Edgar Varèse, Carl Ruggles, Carlos Chávez y otras destacadas personalidades, con la intención de promover la interpretación de música contemporánea de todo el continente americano, y a través de la misma, se realizaron las primeras ejecuciones en Europa, de música estadounidense y latinoamericana. Estos programas estuvieron dirigidos principalmente por Nicolas Slonimsky que eventualmente se convirtió en el director titular de los conciertos de la asociación, aunque también participaron Anton Webern y Adolph Weiss, entre otros. Cowell controló la organización durante gran parte de su existencia, a través de la cual ayudó a promover conciertos por Estados Unidos, Latinoamérica y Europa. Charles Ives, con quien Cowell mantenía una estrecha y personal relación, apoyó financiera y artísticamente gran parte de estas actividades, aunque de forma discreta.

En su labor de promotor cultural a favor de la música nueva, se dio a la tarea de publicar las obras de los compositores contemporáneos, y organizó audiciones y conciertos bajo el auspicio de dicha institución. En 1927, fundó la revista *New Music Quarterly* (1927-1958), publicación trimestral, única en el mundo dedicada por completo a la edición de música nueva; durante sus veintiséis años de existencia y editó ciento cuatro números que contienen cerca de ciento ochenta obras separadas. De estas ediciones, brotaron publicaciones adicionales, *New Music Orchestra Series* (1932-1939), una serie orquestal de unas treinta y cinco obras, así como otra serie “especial” de diez títulos entre 1938 y 1947. En 1934, estableció *New Music Quarterly Recordings*, un sello discográfico que produjo veintinueve discos con cuarenta y ocho obras, en su mayoría de autores norteamericanos experimentalistas. La lista de compositores, obras y grabaciones que promovió, constituye una de las labores más importantes de su época, que incluyó lo más destacado en música moderna y experimental de Estados Unidos. *New Music* también presentó a Schoenberg, Webern, así como compositores rusos y latinoamericanos: Alejandro García Caturla, Amadeo Roldán, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, José Rolón, y Heitor Villa-Lobos, figuran en la relación de nombres publicados.

Entre las numerosas figuras de la escena norteamericana que se beneficiaron de sus actividades, se encontraban John J. Becker, Ruth Crawford Seeger, Wallingford Riegger, William Russell, Johanna M. Beyer, Carl Ruggles, Edgar Varèse y particularmente Charles Ives, quien anónimamente financió tanto la *New Music Quarterly* como muchos de los conciertos realizados. Una reunión en 1927 entre Cowell y Ives, marcó un acontecimiento importante en la vida de ambos compositores. Cowell se convirtió en defensor de la obra de Ives, difundiendo su música por todo el mundo. La divulgación que la obra de Ives recibió en la década de 1930 se debió al entusiasmo de Cowell por su viejo colega, que la promovió durante toda su vida, y en 1955, en colaboración con su esposa Sydney Cowell, escribió la biografía *Charles Ives and His Music*, que constituyó el primer estudio publicado de este compositor.

A cambio, Ives, como ya ha sido señalado, contribuyó económicamente con los ambiciosos propósitos musicales de Cowell: “Charles Ives, en particular, financió numerosos proyectos - algunos innovadores (como *New Music*), otros poco prácticos (como el *Rhythmicon*)-.”²⁷³ Cowell realizaba por sí mismo todo el trabajo administrativo y secretarial relacionado con estas empresas, también a menudo costeadando los proyectos de su propio bolsillo. Las grabaciones se hacían en Nueva York y las partituras en San Francisco, ciudades en las cuales había vivido por varios años, y mantenía una extensa red de contactos.

Para fortalecer sus esfuerzos de promoción y publicación, Cowell redactó varios textos sobre música entre los que destacan *New Musical Resources* (1919) -publicado en 1930-, que se ha convertido en uno de los referentes del arte musical del siglo XX, en el cual expone sus ideas fundamentales respecto a la nueva música. Fue el editor de *American Composers on American Music* (1933), una recopilación de ensayos que sigue siendo un documento invaluable de un período emocionante en la historia musical del continente americano, que incluye artículos de destacados compositores y artistas de la vanguardia entre los que se encuentran Charles Seeger, Wallingford Riegger, Aaron Copland, Nicolas Slonimsky, Adolph Weiss, los latinoamericanos Carlos Chávez, Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán, así como varios de su propia autoría.

En 1933, su artículo *Towards Neo-Primitivism* (Hacia el neoprimitivismo), resultó ser un punto de inflexión en su carrera. A partir de entonces se incrementaron sus artículos, ensayos y críticas musicales, y ofreció innumerables entrevistas relacionadas con la música nueva, nuevos recursos musicales, técnicas extendidas, la música de percusión, la integración de las culturas orientales y latinoamericanas en la composición, la danza moderna, la composición musical en relación con la danza, las formas musicales contemporáneas y la búsqueda de nuevas sonoridades.

²⁷³ Miller, Leta E.: “Henry Cowell and John Cage: Intersections and Influences, 1933-1941”, en *Journal of the American Musicological Society*, vol. 59, No. 1, primavera de 2006, p. 50.

2.5.2. El magisterio de Cowell

Henry Cowell ejerció la enseñanza, tanto en instituciones públicas como privadas. Destaca su estancia a partir de 1928 en la *New School for Social Research* en Nueva York, en la que comenzó con conferencias individuales y clases regulares en 1930, que rápidamente se expandieron para incluir una gran variedad de ofertas en teoría y armonía, prácticas del ritmo, creación musical y músicas del mundo. Entre las asignaturas que impartió en Nueva York y San Francisco se encuentran: Orígenes primitivos y folclóricos de la música, Sistemas musicales del mundo, Teoría y prácticas del ritmo, Creación musical actual -donde tenía a John Cage entre sus discípulos- y Música de los pueblos del mundo -la primera de su género que se impartía en Estados Unidos. Esta última tuvo a Lou Harrison como alumno en 1935. Aunque tanto Cage como Harrison estaban muy al tanto de las tendencias europeas así como norteamericanas de música para percusión, el impacto causado por las clases de Cowell fue profundo. En su ensayo *Historia de la música experimental en Estados Unidos*, de 1959, John Cage escribió sobre su maestro:

Henry Cowell fue durante mucho tiempo el ábrete sésamo de la nueva música en Estados Unidos. De la manera más generosa publicó la *New Music Edition* y animó a los jóvenes a descubrir nuevos caminos. De él, como si de un eficiente puesto de información se tratara, no sólo se podía conseguir la dirección y el teléfono de cualquier persona que estuviera haciendo algo interesante en música, sino que también se podía lograr un resumen imparcial de lo que esa persona estuviera haciendo.²⁷⁴

Lou Harrison, que le llamaba el “mentor de mentores”, hablaba de él de manera similar, como “la persona que abrió nuestras mentes musicales, rehuyendo de escuelas eurocéntricas, estimulando nuestra escucha, confrontándola con otros instrumentos, otras tonalidades y otras maneras de hacer música.”²⁷⁵

Sus asignaturas introdujeron a los estudiantes en nuevos usos del ritmo y timbre así como en músicas no occidentales, ejerciendo una fuerte influencia sobre la mayoría de ellos. Con relación a la melodía, en su artículo *The Nature of Melody* (La naturaleza de la melodía), Cowell escribió: “La armonía es un elemento menos fundamental que el ritmo y la melodía. Ritmo y melodía eran empleados desde nadie sabe cuándo, [...] antes de lo que se le podría llamar armonía se convirtiera en parte del arte musical; y aún hoy en día, toda la música del mundo emplea melodía y ritmo, mientras que la armonía como arte, sólo se utiliza en la música del sistema europeo.”²⁷⁶ Lou Harrison a menudo también señaló que Cowell hacía hincapié en sus cursos en estos aspectos.

Entre sus discípulos se incluyen algunas de las principales figuras de la música

²⁷⁴ Cage, John: “Historia de la música experimental...”, *op. cit.*, p. 71.

²⁷⁵ Miller Leta, E.: “The Art of Noise. John Cage, Lou Harrison and the West Coast Percussion Ensemble”, en Saffle, Michael (ed.): *Perspectives on American Music, 1900-1950*, Nueva York, Garland Publishing, 2000, p. 217.

²⁷⁶ Miller, Leta E.: “Henry Cowell and John Cage...”, *op. cit.*, p. 97.

norteamericana, muchos de los cuales son pioneros en la escritura de música para percusión: William Russell, Johanna Beyer, Harold Davidson, Ray Green, además de los ya citados John Cage y Lou Harrison. Se conoce también que muchas de las primeras obras para percusión, salieron directamente de las clases impartidas por Henry Cowell, como por ejemplo, *Fugue for Eight Percussion Instruments* de William Russell, que después de haber sido terminada, en enero de 1932, la envió a Cowell quien la recibió con entusiasmo y se deduce que le hizo algunas sugerencias. El 15 de abril, Russell le escribió:

Te adjunto la copia revisada de mi *Fuga para ocho instrumentos de percusión*. No cambié el episodio al final de la exposición, porque aunque puede que no sea estrictamente polifónico en su naturaleza, todavía lo siento como una “ampliación” del sujeto, en una voz o en unísono.²⁷⁷

A lo que Cowell respondió el 23 de abril: “Estoy muy contento de tener su partitura, la utilizaré tan pronto como pueda. Se ve muy bien en la forma nueva.”²⁷⁸ En efecto, Cowell hizo uso de la obra, que fue estrenada junto a *Ionisation* de Varèse, en un concierto de la PAAC el 6 de marzo de 1933 en Nueva York²⁷⁹, y publicada posteriormente en *New Music*, como se verá a continuación.

2.5.3. Principal promotor de la música de percusión

Henry Cowell no sólo se convirtió en el líder de la vanguardia norteamericana de 1930, sino que fue uno de los primeros defensores de la música para percusión, tal y como expresó en una carta a John Cage: “Creo honestamente y predigo formalmente que el futuro inmediato de la música radica en llevar la percusión [...] a su máxima expresión [...]”²⁸⁰ En su artículo *Towards Neo-Primitivism*, (Hacia el neoprimitivismo) de 1933, Cowell escribió: “Hasta este año, en mi experiencia como editor de música nunca me habían ofrecido una obra para instrumentos de percusión solamente. En esta temporada me han ofrecido quince.”²⁸¹ Inmediatamente publicó las dos que consideró más atractivas: *Fugue for Eight Percussion Instruments* de William Russell en el No. 6 de su *New Music Orchestral Series* y a la primavera siguiente, continuó con *Ionisation* de Varèse en el No. 11 de dicha colección. Incluso antes de la publicación de *Ionisation*, Cowell tuvo un papel destacado en organizar y promover la ejecución de su estreno en Nueva York, en la que además interpretó la parte de piano, bajo la dirección de Nicolas Slonimsky. A medida que se acercaba el concierto, Cowell y Slonimsky intercambiaron diversas cartas con relación a los instrumentos necesarios y la manera de recolectarlos. “Un bongó es un tambor antillano, como el

²⁷⁷ Carta de William Russell a Henry Cowell, 15 de abril de 1932, archivos de Henry Cowell, NYPL.

²⁷⁸ Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*, p. 48.

²⁷⁹ Tanto *Ionisation* como la *Fuga* son tratados en el apartado 2.3.2 y 2.3.4 respectivamente.

²⁸⁰ Carta de John Cage a Henry Cowell, 23 de marzo de 1937, archivos de Henry Cowell, NYPL.

²⁸¹ Cowell, Henry: “Towards Neo-Primitivism”, *Modern Music* 10/3 (marzo/abril 1933), p. 153.

que tengo aquí en mi oficina”²⁸², explicó Cowell en una carta con fecha 14 de febrero.

Si bien no se conoce con exactitud la lista de obras a las que hace referencia Cowell, su declaración anterior sirve para apreciar en qué medida este repertorio cobraba importancia. En 1936 volvería a lanzar una edición intrépida y audaz para la época, la *New Music Orchestra Series, Collection No. 18*, que consistía en seis piezas de percusión, primera publicación dedicada exclusivamente a este género. Las obras incluidas eran las siguientes:

- *IV* (1935) de Johanna Beyer (1888-1944)
- *Auto Accident* (1935) de Harold Davidson (1893-1959)
- *Three Inventories of Casey Jones* (1936) de Ray Green (1909-1997)
- *Dance Rhythms* (1935) de Doris Humphrey (1895-1958)
- *Three Dance Movements* (1933) de William Russell (1905-1992)
- *Percussion Music for Three Players* (1936) de Gerald Strang (1908-1983)

Fig. 5. Obras publicadas por Henry Cowell en *New Music Orchestra Series, Collection No. 18*, en 1936.

Con este número, Cowell no solamente fue pionero en editar música de percusión, sino que esta colección mostraba además “las sorprendentes direcciones compositivas que este nuevo idioma tomó. Algunas obras son abiertamente programáticas e incluso satíricas [...], sin embargo, experimentan con técnicas no convencionales, objetos encontrados como instrumentos y un contorsionismo jugueteón de las formas musicales tradicionales.”²⁸³ Pero quizás lo más llamativo fue la inclusión de la obra *IV* de Johanna Beyer, cuya estética basada en procesos conceptuales, fue un presagio de la experimentación musical norteamericana más atrevida de los años posteriores²⁸⁴.

Por otra parte, su discípulo Lou Harrison expresó: “Henry [Cowell] fue el que me introdujo la idea de escribir para percusión, mucho antes de que conociera a John [Cage].”²⁸⁵ Esta declaración, pone de manifiesto la intención de Cowell de promover y difundir la percusión como uno de los principales estandartes de la nueva música. Por ejemplo, Cowell promovió el trabajo de Cage hacia otros compositores pertenecientes a la comunidad de música nueva, tal como había hecho por muchos otros autores de la vanguardia -especialmente Ives-. En marzo de 1939 Cowell

²⁸² Miller, Leta E.: “Henry Cowell and John Cage...”, *op. cit.*, pp. 57-58.

²⁸³ *Restless, Endless, Tactless. Johanna Beyer...*, *op. cit.*

²⁸⁴ Las obras de Johanna M. Beyer son tratadas en el apartado 2.4.3.

²⁸⁵ Siwe, Tom: *op. cit.*, p. 31.

informó sobre las actividades de Cage en Seattle tanto a Slonimsky como a John Becker, a quien le sugirió enviar una obra de percusión a Cage:

Ahora estoy componiendo una pieza de percusión para John Cage, lo conoces? [...] Él está organizando una Sociedad de Música Nueva y está particularmente interesado en música de percusión. [...] Me preguntaba si estarías interesado en enviarle tu obra de percusión. Estoy seguro de que estaría interesado, y podrías decirle, si quieres, que yo lo sugerí. Él va a realizar un concierto de percusión en mayo, por lo que debe ser enviada en breve. Sus conciertos se dan bien, y tienen buena atención [...].²⁸⁶

Se desconoce si finalmente Becker le envió su obra a Cage. Sin embargo, la obra que se encontraba componiendo Cowell para éste último, a que hace referencia dicho documento, era *Pulse*, terminada en 1939 y estrenada el 19 de mayo de 1939 en la *Cornish School*, Seattle.

El conjunto de actividades realizadas por Cowell, relacionadas con la difusión de la percusión, tuvieron influencias definitivas y propiciaron los intereses muchos de sus estudiantes, así como de figuras destacadas de la vanguardia: William Russell, John J. Becker, Johanna M. Beyer, y sobre todo, John Cage y Lou Harrison, quienes compusieron innumerables obras y realizaron gran cantidad de conciertos con música de percusión. Bastan las palabras de Ronald Coulter para describir la labor desarrollada por Cowell como gestor:

Cowell destacó como un progenitor altamente influyente y promulgador de la música para percusión en la tradición experimentalista norteamericana -y en menor medida también panamericana-, y es quizás la figura más importante en la diseminación inicial de la música para este género, a través de su red de actividades y contactos, organización de conciertos, edición de partituras, publicaciones periódicas, publicidad, grabaciones, y de su labor como profesor y mentor de jóvenes compositores. Ese esfuerzo sobrenatural comenzó alrededor de 1930 y preparó un terreno fértil en el cual cultivó innumerables oportunidades para muchos de sus compañeros, pioneros del medio percusivo.²⁸⁷

Asimismo, tal como expresó en una carta dirigida a John Cage el 23 de marzo de 1937, Cowell fue pionero en cuanto a la idea de formar un ensemble de percusión, que por motivos de su ingreso en prisión, fue incapaz de llevar a cabo:

Me complace saber que estás interesado en desarrollar la percusión. Yo estaba justo en el punto de tratar de formar una especie de conjunto de percusión sinfónica en San Francisco y otro en Nueva York antes de mi arresto, y por supuesto de todo corazón, apruebo tu movimiento en esa dirección en L[os] A[ngeles].²⁸⁸

El primer grupo de percusión que existió de forma estable fue creado por su discípulo John Cage a partir de 1938, cuando comenzó a realizar conciertos con esta agrupación (Ver apartado 2.6.2.)

²⁸⁶ Carta de Henry Cowell a John J. Becker, 14 de marzo de 1939, archivos de Henry Cowell, NYPL.

²⁸⁷ *Origins: Forgotten Percussion Works...*, op. cit.

²⁸⁸ Carta de Henry Cowell a John Cage, 23 de marzo de 1937, archivos de Henry Cowell, NYPL.

La influencia de Henry Cowell es evidente en prácticamente todos los campos de exploración y experimentación musical: percusión, composición para danza, tecnologías de grabación, música asiática o folclórica latinoamericana, indeterminación, tonos deslizantes (*sliding tones*)²⁸⁹, técnicas extendidas en diversos instrumentos, así como en estructuras formales basadas en organización rítmica. El análisis del material relacionado con este compositor ha servido no solo para mejorar la comprensión acerca de su vida y obra sino también para revelar y verificar la magnitud de su impacto en numerosas figuras del mundo de la nueva música, sobre todo entre John Cage y Lou Harrison. Gracias a Cowell, ambos obtuvieron puestos como músicos acompañantes de danza moderna en la costa del Pacífico norteamericano, cuyas labores favorecieron la composición y el desarrollo del ensemble de percusión. La idea de formar un grupo de percusión, surgió en John Cage gracias a Henry Cowell, así como el contacto y el número de teléfono de muchos compositores afines con su estética.

A lo largo de su vida, Cowell trabajó incansablemente en favor de la música de otros compositores. Publicó gran cantidad de música nueva y organizó muchas de sus ejecuciones gracias a la PAAC, asociación que él mismo ayudó a fundar con este propósito. De sus clases, artículos, e ideas, surgieron otras obras para percusión como las de William Russell, Johanna Beyer, John Cage y Lou Harrison. Gracias a Cowell, sus alumnos tuvieron contacto con músicas de las más diversas culturas, incluyendo la música y los instrumentos latinoamericanos, y conocieron a compositores como Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez.

2.5.4. Las cuatro “escuelas” de percusión

Para 1940, el número de composiciones para percusión había aumentado tan significativamente, que Cowell sintió la necesidad de identificar y clasificar las obras de acuerdo a cuatro “fuentes” o “escuelas”. Esta clasificación resulta significativa, porque muestra los orígenes diversos de la literatura para percusión. La primera de ellas venía de la mano de los prematuros intentos de los futuristas italianos -Francisco Balilla Pratella y Luigi Russolo-, “quienes dieron al mundo las primeras demostraciones ensordecedoras.”²⁹⁰ También publicaron manifiestos destacando la importancia de su estética. Según Cowell, el enfoque futurista era “artificial en esencia, la idea básica era crear algo ya hecho, sin desarrollo gradual [...] una forma de arte

²⁸⁹ El término *sliding tones* en inglés no tiene una traducción literal al castellano, aunque en algunos textos se ha utilizado la denominación tonos deslizantes. Se refiere a las variaciones de un tono fundamental o sonido determinado, producidas por la alteración de la cualidad de su timbre, amplitud, afinación y/o duración. Como parte de esos sonidos se incluyen las sirenas, silbatos deslizables, gongs de agua (percutidos mientras se sumergen), o los glissandos obtenibles en instrumentos como el timbal con pedal o el rugido de león, así como de sonidos oscilatorios producidos por medios eléctricos o mecánicos, activando o desactivando botones o haciendo girar algún disco.

²⁹⁰ Miller Leta, E.: “The Art of Noise...”, *op. cit.*, p. 215.

altamente complejo y sofisticado.”²⁹¹ La culminación de este movimiento fue la obra de Edgar Varèse. Cowell relaciona la segunda escuela con la expansión de la sección de percusión de la orquesta sinfónica tradicional, donde la percusión funcionaba como incidental, para mejorar y puntualizar la orquestación.

La tercera escuela es la que más nos interesa destacar, pues surgió de la experiencia directa de “ritmos de percusión primitivos” particularmente evidente en la música del grupo cubano de compositores: Amadeo Roldán, José Ardévol y Alejandro García Caturla, “quienes estuvieron en estrecho contacto con la música nativa afrocubana.”²⁹² El hecho de elevar a la categoría de escuela, la producción de los compositores cubanos, pone de manifiesto la influencia que llegó a ejercer, así como la importancia que Cowell le otorgó durante el proceso de formación inicial de la literatura de percusión.

Finalmente, concluye Cowell, la cuarta proviene de “nuestro nuevo grupo de la costa del Pacífico” y su interés en la percusión a través de la danza moderna, citando a Ray Green, Gerald Strang, John Cage y Lou Harrison entre sus más destacadas figuras²⁹³. Coincidiendo con Leta E. Miller, Cowell omitió una escuela muy importante: él mismo. Cowell constituyó una influencia mayor en el desarrollo del ensemble de percusión, a través de sus ediciones y publicaciones de música moderna, sus clases de composición, y sus propias obras para percusión: *Ostinato pianissimo* (1934), *Pulse* (1939) y *Return* (1939), así como una buena cantidad de piezas para percusión y piano. Además, es el autor de mucha música destinada a servir de acompañamiento para la danza moderna, y de numerosos ensayos y artículos sobre la intensa colaboración e interacción entre ambas.

2.5.5. Música de percusión y danza moderna

Si bien las ceremonias ancestrales eran celebradas con bailes y movimientos corporales al compás de ritmos realizados con instrumentos de percusión, el vínculo como tal entre lo que conocemos como danza moderna y percusión, se produjo principalmente entre los autores de la vanguardia norteamericana a partir de 1930.

Durante esta década, se compusieron gran cantidad de obras muy relevantes, pensadas para ambas especialidades artísticas. Figuras como John J. Becker (1886-1961), considerado como uno de los “Cinco Americanos” del grupo de compositores modernistas, junto a Henry Cowell, Charles Ives, Wallingford Riegger y Carl Ruggles; Becker también era un defensor de la nueva música

²⁹¹ Cowell, Henry: “Drums Along the Pacific”, en *Modern Music* 18/1, noviembre-diciembre de 1940, pp. 46-49.

²⁹² *Ídem*.

²⁹³ Miller Leta, E.: “The Art of Noise...”, *op. cit.*, pp. 215-216.

“ultramoderna”. Escribió sólo dos obras para percusión, pero significativas históricamente y por derecho propio. Fueron compuestas para la danza, como si el compositor fuera reacio a escribir obras basadas principalmente en el ritmo, sin el propósito de acompañar algún tipo de programa.

La primera de ellas, *The Abongo: A Primitive Dance* (1933) está inspirada en la discusión sobre la música en la tribu *Abongo* de África, que publicó Richard Wallaschek bajo el título de *Primitive Music* en 1893. Esta pieza no sólo se encuentra entre las primeras obras de su género, sino muestra una etapa en la música moderna en que los sonidos temperados, comenzaban a ser abandonados por aquellos de afinación indeterminada. También representa el momento en que la fascinación por expresiones nativas de África, que comenzaron con ciertas pinturas de Picasso alrededor de 1907, se hizo presente entre los compositores norteamericanos. Otra característica de la partitura, algo que comenzó a ser típico en su tiempo, es: “el uso de instrumentos nunca soñados por maestros de la orquestación: cacerolas grandes y pequeñas, barriles de diversos tamaños, un tambor de agua, palmadas, tres juegos de timbales (muy restringido en su rango de tonos), platillos grandes y pequeños, gongs, tam-tam, redoblante, tambores sin cuerdas de varios tamaños y bombo.”²⁹⁴ La obra es de alguna manera, un ejercicio pre-minimalista del minimalismo.

En 1938, Becker es invitado por la coreógrafa Diana Huebert de la *Carleton Dance Group* en Minnesota para componer música para un programa de danza, cuya temática era la preocupación por atmósfera de la pre-guerra mundial, y la guerra civil española. *Vigilante 1938 (A Dance)*, está escrita para cinco percussionistas y piano, adaptando algunos de los ritmos y frases a la coreografía. La obra se compone de tres secciones y dos interludios, y se centra sobre la parte de piano utilizado como instrumento de percusión, con excepción de los interludios, mientras el resto de instrumentos son empleados de manera secundaria, como contraste y complemento con el carácter marcato y legato de la coreografía. Ambas piezas para percusión de John J. Becker, iluminan aspectos composicionales que fortalecen sus credenciales como uno de los compositores más experimentales de 1930.

Las obras de percusión derivadas o relacionadas con la danza moderna, que constituyen la cuarta fuente o escuela que cita Henry Cowell en su clasificación cuando sintió la necesidad de identificar las composiciones para este género al recibir ofertas para posibles ediciones, es quizá la más importante de todas. Se trata de una escuela iniciada por él mismo, que posteriormente incluyó a varios compositores de la costa del Pacífico norteamericano entre los que se encontraban Ray Green, Gerald Strang, John Cage y Lou Harrison, quienes desarrollaron la percusión a través de su vínculo con la danza moderna.

²⁹⁴ *Quartet Romantic*, New World Records, 80285, 1998.

La obra creativa de Henry Cowell estuvo estrechamente entrelazada con la danza desde 1926 aproximadamente, hasta su muerte en 1965. Durante los veranos que pasaba en la costa del Pacífico, desarrolló un patrón que consistía en impartir cursos y servir de acompañamiento en las clases y actuaciones de danza. En enero de 1934, impartió un *Curso de ritmo* en los estudios de Ann Mundstock en San Francisco. A partir de 1935 trabajó con Hanya Holm, fundadora de la *Wigman School* en Nueva York, así como con Tina Flade, estudiante de la *Wigman* que enseñaba en el *Mills College* en California. Mary Wigman (1886-1973), quien fundó su primera academia de danza en Dresden, Alemania, en 1920, a menudo actuaba con acompañamiento de percusión, y sus cursos incluían entrenamiento con instrumentos de esta familia²⁹⁵. De esta intensa colaboración e interacción, Henry Cowell publicó numerosos ensayos y artículos entre 1934 y 1941²⁹⁶. Asimismo, bajo el título *La música de percusión y su relación con la danza moderna*, aparecieron en *Dance Observer* entre 1939 y 1940, una serie de textos relacionados con esta temática. Las contribuciones incluyeron *Hot Jazz y Música de Percusión*, de William Russell; *Las talas del este de la India*, de Henry Cowell; *Objetivo: nueva música, nueva danza* de John Cage; *Conceptos fundamentales* de Franziska Boas y *Declaración*, de Lou Harrison²⁹⁷.

La ya citada *New Music Orchestra Series, Collection No. 18*, editada por Cowell en 1936 (fig. 5), destaca por el interés de Cowell hacia la relación entre danza y música de percusión, así como el paralelismo y las similitudes entre el vocabulario que estaba siendo desarrollando dentro de la danza moderna en torno a la experimentación rítmica, con el de la nueva música de percusión, vínculo que fue extensamente explotado posteriormente por él, así como posteriormente en la creación musical de John Cage cuando entró en contacto con estas piezas. Este número 18 incluye tres obras que ponen de manifiesto lo anterior: *Dance Rhythms*, de Doris Humphrey; *Three Dance Movements*, de William Russell y *Percussion Music for Three Players* de Gerald Strang.

Doris Humphrey (1895-1958) fue una notable bailarina y coreógrafa, pionera en el desarrollo de la danza moderna. En la partitura de *Dance Rhythms* (1935), queda señalado que la autora desarrolló los ritmos con su compañero de baile Charles Weidman, y que fueron anotados por el compositor Wallingford Riegger. La obra se compone de varias agrupaciones rítmicas repetidas, para ser ejecutadas por dos intérpretes. En la fuerza de los patrones rítmicos, se refleja el énfasis coreográfico otorgado a la gravedad, la respiración y la secuencia. La partitura indica que los patrones y los instrumentos pueden ser improvisados, pero también se puede realizar tal y como está anotada.

²⁹⁵ *Quartet Romantic...*, *op. cit.*

²⁹⁶ Una relación de sus artículos relacionados con danza fue publicado en Miller, Leta E.: *Henry Cowell and Modern Dance: The Genesis of Elastic Form*, en *American Music*, vol. 20, No.1, primavera de 2002, apéndice B, p. 21.

²⁹⁷ Miller, Leta, E.: "The Art of Noise...", *op. cit.*, p. 231.

La obra *Three Dance Movements* (1933), de William Russell, fue una de las más ejecutadas por el grupo de percusión de John Cage. Además de esta obra, Russell es autor de otra composición también relacionada con la danza, que quizá tuvo menos éxito en su momento y que por diversas cuestiones no pudo ver su estreno hasta 1990. Me refiero a *Ogou Badagri: A Voodoo Ballet* (1933). Ambas obras son tratadas en el apartado 2.4.1.

La pieza de Gerald Strang, *Percussion Music for Three Players* (1936), incluida en el primer programa de Cage en la *Cornish School* en 1938, fue diseñada específicamente para la interacción de música y danza, tal como apunta Strang en sus notas introductorias de la edición:

El objetivo de componer música para percusión ha sido escribir piezas que posean un valor musical por derecho propio, sin embargo, adecuadas para la danza [...] y capaz de ser interpretadas por un número reducido de percusionistas razonablemente bien equipados y entrenados en la danza. Los intérpretes deben tratar de usar sus instrumentos tan expresivamente como sea posible.²⁹⁸

Por otra parte, a mediados de la década de 1920, los bailarines de danza moderna se enfrentaban a problemas de tipo interpretativo, es decir, desarrollar coreografías para música previamente compuesta, “un proceso que potencialmente moldeaba los movimientos a una posición servil del sonido. Algunos coreógrafos prescindían completamente de música, danzando en silencio. Otros construían sus coreografías primero, y luego invitaban a un compositor a escribir la partitura.”²⁹⁹ Sin embargo, el trabajo realizado en ese sentido por Cowell era diferente. De forma similar sucedió con John Cage y Lou Harrison. Ellos observaban a los bailarines, anotaban sus “cuentas” y posteriormente ideaban música que hiciera juego con la danza. Cowell además, fue el primero en desarrollar nuevas soluciones que trataban ambas especialidades artísticas con igual respeto. Entre las diversas ideas que planteó, señalaba que la danza debía ser más estricta y la música menos, para establecer un punto de encuentro entre danza y composición. Proponía formas musicales “elásticas”, es decir, que tuviesen unidades o segmentos que los bailarines pudiesen expandir o contraer, repetir, omitir, transportar, invertir o incluso intercambiar de diversas maneras, permitiendo al sonido responder a la coreografía sin perturbar su propia validez. Cowell recomendaba escribir secciones o frases a las que llamó *unidades de bloque* cuyo orden pudiese ser intercambiado, componiendo frases melódicas que tuviesen el potencial de expandirse, contraerse, autorizando la repetición u omisión de secciones enteras y variando la instrumentación³⁰⁰.

Cowell ilustró su artículo *Con relación a música y danza de concierto*³⁰¹ de 1937 al publicar

²⁹⁸ Miller, Leta, E.: *The Art of Noise...*, *op. cit.*, p. 226.

²⁹⁹ Miller, Leta E.: “Henry Cowell and Modern Dance: The Genesis of Elastic Form”, en *American Music*, vol. 20, No.1, primavera de 2002, p. 2.

³⁰⁰ Miller, Leta E.: “Henry Cowell and Modern Dance...”, *op. cit.*, p. 4.

³⁰¹ Cowell, Henry: “Relating Music and Concert Dance”, en *Dance Observer*, vol. 4 No. 1, enero de 1937.

una composición inédita para tres instrumentos melódicos y dos percusionistas, *Sound form No. 1* (1937). A la partitura le acompañaban seis páginas de instrucciones, en las cuales el autor ofrecía sugerencias de interpretación y alternativas flexibles, como por ejemplo:

- la pieza entera, secciones largas, unidades de cuatro compases o incluso compases individuales pueden ser repetidos;
- la instrumentación puede alterarse (flauta, clarinete y fagot, preferentemente, los instrumentos de percusión son flexibles);
- la melodía puede ser tocada sola, sin acompañamiento de las partes;
- las figuraciones de la percusión pueden ser traspuestas de una sección a otra.³⁰²

El autor hacía hincapié en que sin importar la manera en que se reacomodaran las secciones y subsecciones, la obra siempre mantendría su coherencia musical, puesto que las secciones largas seguían el mismo plan que las divisiones pequeñas.

Asimismo, en *Nuevos sonidos para la danza*, un artículo de 1941, Cowell aborda cuestiones relacionadas con el timbre musical. “Notaba que los instrumentos occidentales habían alcanzado la cumbre del refinamiento, los sonidos eran 'muy tonales y completos, muy adecuados y autosuficientes'”, de forma tal que abogaba por “sonidos más ásperos, indefinidos, sin refinar para acompañar a la danza, especialmente aquellos en los cuales 'una cierta cantidad de vibración irregular fuera mezclada con la vibración periódica regular' -es decir sonidos con ratio de frecuencia cercana al ruido. Mientras más melódico el sonido, menos rítmico. La acentuación es básicamente ruidosa -o sea, vibraciones irregulares-, de modo que los tonos con altos componentes de ruido son inherentemente más percusivos y por tanto, más propicios para la danza.”³⁰³ Con relación al empleo de la percusión en la danza, John Cage menciona en su artículo *Objetivo: Nueva música, nueva danza* de 1939, lo siguiente:

Algunos bailarines han dado pasos en esta dirección y elaborado acompañamientos simples de percusión. Desafortunadamente, su uso de la percusión no ha sido constructivo. Han seguido el ritmo de sus propios movimientos de baile, acentuándolo y puntuándolo con la percusión, pero no han dado al sonido un papel propio y especial en la composición. Han hecho que la música sea idéntica a la danza, pero no que coopere con ella. Cualquiera que sea el método usado para componer, los materiales de la danza pueden extenderse a la organización de los materiales musicales. La forma de la composición música-danza debería ser el resultado de hacer trabajar juntos todos los materiales usados. La música será entonces algo más que un acompañamiento, será parte integral de la danza.³⁰⁴

³⁰² Miller, Leta E.: “Henry Cowell and Modern Dance...”, *op. cit.*, p. 8.

³⁰³ *Ibidem*, p. 18.

³⁰⁴ Cage, John: “Objetivo: Nueva música, nueva danza”, en *Silencio...*, *op. cit.*, p. 88.

Los esfuerzos de Cowell por encontrar un balance entre música y danza, anticiparon gran cantidad de aportaciones en la música contemporánea, que comenzaron por técnicas flexibles tanto en composición como en interpretación -que derivaron posteriormente en la indeterminación de John Cage-, así como en la utilización de instrumental percusivo y tonos deslizantes: “En ese sentido, al igual que en muchos otros, su papel en la escena musical experimental americana durante la primera mitad del siglo XX ha sido a menudo subestimado.”³⁰⁵

John Cage menciona, con relación a obras de Cowell que tienen estructuras indeterminadas de forma análoga a las que hoy usan Boulez y Stockhausen, lo siguiente: “[En] sus *Elastic Musics*, [las] duraciones pueden ser cortas o largas por el uso u omisión de los compases por él proporcionados. Estas acciones de Cowell se acercan mucho a las composiciones experimentales actuales, que tienen partes pero no partitura general, y que, por lo tanto, no son objetos sino procesos [...]”³⁰⁶ Sin embargo, la estética de Cowell en sus composiciones elásticas para danza de la década del 1930, eran muy diferentes a las de Cage:

En lugar de “suprimir” las intenciones del compositor, el objetivo de Cowell era lograr partituras que reflejaran sus intenciones musicales y al mismo tiempo proveer alternativas para realizar interpretaciones diversas. Encontró un término medio entre partituras prefijadas que posteriormente fueran desarrolladas por medio de la improvisación.³⁰⁷

En el caso de John Cage y Lou Harrison, el estímulo de sus obras para percusión no solamente vino de la danza, sino también en gran medida, gracias a Henry Cowell. Estos dos autores y sus composiciones, son tratados extensamente en el apartado 2.6.

2.5.6. Resultados de la colaboración entre percusión y danza

A raíz del vínculo desarrollado entre la música de percusión y la danza moderna por los compositores de la vanguardia y la música experimental en Norteamérica, surgió una producción musical de gran cantidad de títulos destinados a servir como acompañamiento para coreografías de diversos tipos y temáticas. El carácter funcional y el desarrollo rítmico libre de la danza moderna, ofrecía un nuevo lenguaje a los compositores. En ese aspecto, la percusión era esencial, como ayuda para definir los cambios rítmicos.

Después de haber dominado la gama de los instrumentos utilizados en los estudios de danza, procedieron a componer obras con formas más grandes, con más instrumentos, timbres y ritmos, para lograr composiciones musicales independientes, con validez artística propia: obras basadas principalmente en el ritmo y los instrumentos de percusión, sin el propósito de acompañar ningún

³⁰⁵ Miller, Leta E.: “Henry Cowell and Modern Dance...”, *op. cit.*, p. 18.

³⁰⁶ Cage, John: *Silencio...*, *op. cit.*, p. 71.

³⁰⁷ Miller, Leta E.: “Henry Cowell and Modern Dance...”, *op. cit.*, p. 19.

tipo de programa o temática. Entre 1938 y 1942, se compusieron más de cuarenta obras por los autores antes mencionados.

De estas colaboraciones, emanaron nuevas estructuras musicales, como las formas “elásticas”, o la indeterminación. Asimismo, hubo algunas composiciones que fungieron como ejercicios o estudios pre-minimalistas de lo que posteriormente se denominó minimalismo musical. Algunas obras también basaron su temática en el carácter neo-primitivista impulsado por la fascinación de culturas no occidentales: africanas, latinoamericanas o asiáticas, que introdujeron nuevos conceptos en el pensamiento compositivo.

Muchas de estas piezas no sólo se encuentran entre las primeras de su género, en un periodo en el cual el ensemble de percusión se encontraba en su etapa formativa, sino que representan el momento en la música moderna en el cual el temperamento musical cedía ante los sonidos indeterminados. La experimentación con la instrumentación empleada para el acompañamiento de estas coreografías, incluyó instrumentos convencionales de percusión así como con otros no convencionales, objetos “encontrados”, técnicas extendidas, tonos deslizantes, la integración del ruido como elemento musical, así como los sonidos producidos y manipulados por medio de aparatos electrónicos.

Algunas de estas sonoridades fueron descubiertas de manera casual. Cuando John Cage escribía música para un ballet acuático, notó que los nadadores-bailarines tenían problemas para escuchar la música bajo el agua. Entonces probó a sumergir un gong dentro del agua mientras lo tocaba, y quedó realmente asombrado. El cambio de tono de su “gong de agua” era irrelevante para los bailarines, a ellos únicamente les interesaba la sincronización, y ésta logró mantenerse sin alteración. Pero para el joven compositor consistió en un gran descubrimiento que incorporó a su estética posterior cualquier fuente productora de sonido³⁰⁸. Algo similar sucedió cuando una varilla de metal rodó de forma accidental entre las cuerdas del piano de Cage, durante uno de los ensayos en las clases con Bonnie Bird en la *Cornish School* en Seattle³⁰⁹.

Es cierto que Henry Cowell había utilizado técnicas extendidas en el piano, utilizando clusters o manipulando directamente las cuerdas del piano en su interior, a lo que llamo *string piano*, pero el desarrollo del piano preparado de John Cage, fue mucho más allá de las enseñanzas de su maestro. Su estímulo para ello vino por la percusión y la danza, cuando los espacios en el auditorio eran reducidos como para utilizar una orquesta de percusión, Cage colocó minuciosamente diversos objetos sobre las cuerdas del piano, tales como tornillos, libros, objetos de

³⁰⁸ Tal como fue explicado en la nota anterior, estos cambios de tono de un sonido determinado, posteriormente se acuñaron bajo el término *Sliding Tones*.

³⁰⁹ Miller, Leta E.: “Henry Cowell and Modern Dance...”, *op. cit.*, p. 2.

metal, de vidrio, etc., imitando sonidos de la percusión, pero controlados por un sólo ejecutante. Gracias a estos percances, tanto el gong de agua, como el piano preparado fueron ampliamente utilizados en las composiciones posteriores de John Cage y Lou Harrison.

Si bien en los conciertos de percusión organizados y dirigidos por John Cage y Lou Harrison en la costa del Pacífico se interpretaron muchas obras destinadas o surgidas de su colaboración con la danza moderna, también fue el escenario en el que se ejecutaron composiciones de las otras tres escuelas o fuentes que cita Cowell en su clasificación. Bajo las posibilidades que ofrecía el marco de la danza, se incluyeron también las obras de percusión de Amadeo Roldán y José Ardévol, únicos latinoamericanos partícipes, junto a otras figuras norteamericanas de la vanguardia, en los conciertos que se realizaron bajo el sello de la música experimental vinculada con la danza moderna en Estados Unidos.

Como ejemplo de lo anterior, se puede citar el concierto del 26 de julio de 1941, en el *Mills College*, en el cual John Cage realizó un extenso programa de percusión y danza con la compañía de Marian Van Tuyl, titulado *Percussion, Quarter Tones, Dance, Electric Sound* (percusión, cuartos de tono, danza y sonidos electrónicos). Cage y Van Tuyl crearon *Horror Dream*, una obra que se enfocaba en los “sueños fantásticos” y los “peligros de la ejecución”³¹⁰ de la coreógrafa. El resto del programa incluyó *Imaginary Landscape No. 1* de John Cage, como música grabación musical para la coreografía y re-grabaciones de frecuencias variables, así como otras favoritas: *Three Dance Movements* de William Russell, *13th Symphony* de Lou Harrison, *Dirge* y *Rumba* de Mildred Couper - la primera de ellas para dos pianos en cuartos de tono-, y las *Rítmicas V* y *VI* de Amadeo Roldán, una de ellas con coreografía de Van Tuyl. Esto último resulta sumamente interesante, puesto que no fue la única vez que las *Rítmicas* de percusión fueron coreografiadas. La siguiente ocasión, ocurrió en 1961, bajo la dirección de Ramiro Guerra y el Conjunto Nacional de Danza Moderna de Cuba. Casualmente, Ramiro Guerra había sido alumno de la destacada bailarina Martha Graham, una de las grandes figuras de la danza moderna quien fuera responsable de coreografiar el último concierto realizado por la PAAC el 22 de abril de 1934 en Nueva York. Henry Cowell a su vez, sostuvo una estrecha relación con Graham durante su larga estancia en aquella ciudad, con la cual colaboró en diversas ocasiones cuando comenzó a componer música para sus espectáculos de danza.

³¹⁰ Miller, Leta, E.: “The Art of Noise...”, *op. cit.*, p. 244.

2.6. Los exponentes de la música experimental

Dos de los más destacados discípulos de Henry Cowell, que comenzaron sus actividades en la costa del Pacífico norteamericano, se convirtieron en los máximos exponentes de la música experimental de percusión: John Cage y Lou Harrison. Ambos compositores, junto con William Russell, Gerald Strang, Ray Green y Henry Cowell, son conocidos como la *West Coast School of Percussion* (Escuela de percusión de la costa oeste), por la importancia histórica del movimiento que cultivaron.

2.6.1. John Cage

Por su estrecha relación con todas las obras incluidas en esta investigación, el norteamericano John Cage (1912-1992) constituye una figura central y vinculante en las interrelaciones y análisis de los datos expuestos en esta tesis doctoral. Es imposible pasar por alto sus aportaciones en este terreno. Como compositor, su producción entre 1935 y 1943, asciende a quince títulos para percusión, hoy en día obras fundamentales del repertorio (tabla 3).

Además de componer extensamente para este formato, fue el principal promotor y divulgador de la música para percusión durante su etapa formativa. Recopiló y comisionó gran cantidad de piezas, muchas de las cuales fueron escritas para y ejecutadas por el grupo de percusión que este compositor organizó en la costa oeste de Estados Unidos, así como en Chicago y Nueva York. Dicho grupo fue el primero de su género y el primero en presentar un concierto íntegramente de percusión. Los *Cage Percussion Players* realizaron catorce conciertos entre 1938 y 1943 -y otro organizado por Lou Harrison-, donde incluyeron gran cantidad de repertorio para percusión (Véase tabla 4 y Anexo III). Los expertos coinciden en que la labor desarrollada por Cage durante dicho periodo -así como la de Lou Harrison, aunque en menor medida-, fue crucial para la consolidación definitiva de este nuevo formato dentro de la música instrumental del siglo XX.

John Cage realizó el estreno de las *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán, así como la *Suite para 30 instrumentos de percusión* y el *Preludio a II* de José Ardévol -ésta última escrita por solicitud de Cage-. Asimismo, fue el responsable de comisionar la *Toccata para instrumentos de percusión* de Carlos Chávez, que por causas fortuitas fue incapaz de estrenar, pero es destacable haber realizado el encargo de la misma y su deseo de llevar a cabo la primera audición. También estuvo relacionado de manera indirecta con el *Estudio en forma de Preludio y Fuga* de Ardévol, vinculación esta que será tratada en el epígrafe correspondiente.

1935	<i>Quartet</i>
1936	<i>Trio</i>
1939	<i>First Construction in Metal</i>
	<i>Imaginary Landscape No. 1</i>
1940	<i>Living Room Music</i>
	<i>Second Construction</i>
1941	<i>Third Construction</i>
	<i>Double Music (Cage/Harrison)</i>
1942	<i>Credo In US</i>
	<i>Imaginary Landscape No. 2</i>
	<i>Imaginary Landscape No. 3</i>
	<i>Forever and Sunsmell</i>
	<i>The City Wears a Slouch Hat</i>
1943	<i>She is Asleep</i>
	<i>Amores</i>

Tabla 3. Obras para percusión de John Cage hasta 1943.

Nacido en Los Ángeles, California, en 1912, John Cage fue compositor, instrumentista, filósofo, teórico musical, poeta, artista, pintor, aficionado a la micología -ciencia que estudia los hongos- y recolector de setas. Está considerado como pionero de la música aleatoria, de la música electrónica y del uso no estandarizado de instrumentos musicales, así como una de las figuras principales de la vanguardia musical de la segunda posguerra. Actualmente, los críticos le consideran como uno de los compositores estadounidenses más influyentes del siglo XX. De igual forma, fue decisivo en el desarrollo de la danza moderna, principalmente a través de su asociación con Merce Cunningham (1919-2009), un destacado bailarín que fue su compañero sentimental durante gran parte de su vida, y se convirtió en uno de los coreógrafos más notables del país.

Entre sus maestros estuvieron Henry Cowell, quien le sugirió que estudiase composición con Arnold Schoenberg (1874-1951), no sin antes prepararse para ello. Por este motivo, Adolph Weiss (1891-1971) -primer discípulo norteamericano de Schoenberg-, fue su maestro de armonía y composición en Nueva York. Mientras tanto, también en esa misma ciudad, asistió a cursos de música contemporánea, armonía moderna y *world music* (músicas del mundo), en la *New School for Social Research*, impartidos por Henry Cowell: “Cage conoció a Cowell en 1933 después de enviar su *Sonata para clarinete* para su posible publicación en *New Music*. Cowell rechazó la pieza

José Ardévol	<i>Suite para 30 instrumentos de percusión</i>
	<i>Preludio a 11</i>
Johanna M. Beyer	<i>Three Movements for Percussion</i>
Franziska Boas	<i>Changing Tensions</i>
John Cage	<i>Amores</i>
	<i>Credo in Us</i>
	<i>Double Music (Cage/Harrison)</i>
	<i>First Construction in Metal</i>
	<i>Forever and Sunsmell</i>
	<i>Imaginary Landscape No. 1</i>
	<i>Imaginary Landscape No. 2</i>
	<i>Imaginary Landscape No. 3</i>
	<i>Quartet</i>
	<i>Second Construction</i>
	<i>The City Wears a Slouch Hat</i>
	<i>Third Construction</i>
	<i>Trio</i>
Mildred Couper	<i>Dirge</i>
	<i>Rumba</i>
Henry Cowell	<i>Ostinato Pianissimo</i>
	<i>Pulse</i>
	<i>Return</i>
Ray Green	<i>Three Inventories of Casey Jones</i>
Lou Harrison	<i>Counterdance in the Spring</i>
	<i>Fifth Simfony</i>
	<i>Canticle No. 1</i>
	<i>Song of Quetzalcoatl</i>
	<i>13th Simfony</i>
	<i>Canticle No. 3</i>
<i>In Praise of Johnny Appleseed</i>	
Amadeo Roldán	<i>Rítmicas V y VI</i>
William Russell	<i>Three Dance Movements</i>
	<i>March Suite</i>
	<i>Percussion Studies in Cuban Rhythms</i>
	<i>Fugue for Eight Percussion Instruments</i>
	<i>Chicago Sketches</i>
Gerald Strang	<i>Percussion Music for Three Players</i>
Marian Van Tuyl	<i>Horror Dream</i>

Tabla 4. Obras para percusión interpretadas por John Cage entre 1938 y 1943. Se destacan los compositores y obras objeto de estudio en este trabajo.

para ese propósito, pero sugirió que podría ser interpretada en un taller de la New Music Society en San Francisco.”³¹¹

Cage estudió contrapunto, forma y análisis con Arnold Schoenberg entre 1935 y 1937. El músico vienés, que se caracterizaba por inculcar a sus discípulos la importancia de la función estructural de la armonía y la tonalidad, tuvo algunos tropiezos con Cage:

Después de haber estudiado con él durante dos años, Schoenberg me dijo: “para poder escribir música, usted debe tener sensibilidad por la armonía”. Le expliqué que no sentía ningún afecto por la armonía. Entonces mencionó que siempre encontraría un obstáculo tan grande como una pared imposible de atravesar. Le contesté: “en ese caso, dedicaré la vida a golpear mi cabeza contra esa pared.”³¹²

A pesar de haber realizado varios intentos con la música dodecafónica, John Cage se encontraba insatisfecho con los resultados. En algún momento comentó que admiraba la teoría, pero en la práctica no le gustaba el resultado sonoro. Sobre su cuestionamiento a los planteamientos schoenbergianos, menciona Cage:

Lo que más me mortificaba, era la insistencia [de Schoenberg] en enseñar la tonalidad como estructura, como un medio estructural. Cuando se piensa en ello, la composición con doce sonidos es sólo un “método”. Pero me encontraba en la obligación de someterme continuamente a esa teoría exageradamente restrictiva [...] Realmente me desprendí de las enseñanzas de Schoenberg y su carácter estructural de la tonalidad, cuando empecé a trabajar con la percusión. Sólo entonces comencé a hacer estructuras. Pero la estructura se convirtió en rítmica, no era una estructura en el sentido de Schoenberg.³¹³

Intentó mejorar el componente rítmico de sus obras seriales, dividiendo la serie en motivos estáticos, invariables, otorgándole a cada uno su propio patrón rítmico. Esto le condujo a desarrollar una relación integral del elemento rítmico con la altura del sonido. Consideraba que para hacer composiciones seriales que intentaran evadir las relaciones armónicas que le son naturales a los instrumentos tonales, era mejor hacer música atonal con instrumentos nuevos y apropiados para ello. El estímulo directo para cambiar la dirección creativa, comenzó a partir de 1936, a raíz de su colaboración con Oskar Fischinger (1900-1967), un director de cine experimental, quién le invitó a escribir música para sus proyectos visuales. Cuando se conocieron, Fischinger mencionó que “todos los objetos del mundo tienen un espíritu que es liberado a través de su sonido”, una declaración que marcó profundamente al joven compositor: “Al día siguiente comencé a escribir música [...] para ser tocada con instrumentos de percusión”³¹⁴, expresó Cage.

³¹¹ Miller, Leta E.: “Henry Cowell and John Cage...”, *op. cit.*, p. 51.

³¹² Kostelanetz, Richard (ed.): *John Cage: Documentary Monographs in Modern Art*, Nueva York, Praeger, 1970, p. 53.

³¹³ Williams, B. Michael: “John Cage: Professor, Maestro, Percussionist, Composer”, en *Percussive Notes* 36, No. 4, agosto de 1998, p. 56.

³¹⁴ Kostelanetz, Richard, (ed): *John Cage: Writer*, Nueva York, Limelight, 1993, p. 31.

Después de sus estudios en Nueva York, en 1934, Cage regresó a California, donde comenzó a componer para percusión. A menudo, menciona como su principal estímulo para ello el contacto con Oskar Fischinger, pero es difícil aceptar que Cage era ajeno a las influencias musicales que le rodeaban: la notable *Ionisation* de Varèse, así como las publicaciones de percusión de Cowell editadas en *New Music* posteriormente empleadas por Cage en sus propios conciertos en Seattle, así como quizá el haber estudiado la partitura de *Ostinato Pianissimo* con su maestro. En 1935, terminó *Quartet* su primera obra para percusión “sin tener la menor idea de cómo iba a sonar, o qué instrumentos iba a utilizar para tocarlo.”³¹⁵ Persuadió a un grupo de tres aficionados para que junto a él, se “convirtieran” en percusionistas y aprendieran su nueva pieza.

Primeramente usaron lo que tuvieron a mano: tocaron encima de la mesa, de libros, de sillas y poco a poco fueron moviéndose hacia ollas y cacerolas y posteriormente hacia instrumentos recolectados en un depósito de chatarra. Después de varias semanas, definieron un set de instrumentos “encontrados” [a los que se sumaron dos instrumentos convencionales], un timbal de pedal y un gong chino. Al año siguiente compuso un trío de percusión para tom-toms, bombo, palos de bambú y trozos de madera graduados.³¹⁶

Tanto su *Quartet* como su posterior *Trio* (1936), son para instrumentos indeterminados, y su estructura está conformada por patrones rítmicos fijos. En los años siguientes, cada vez se convencía más de que el ritmo debía funcionar como el elemento dominante de la música. Decía a menudo, que el sonido tiene cuatro características:

[...] altura, timbre, intensidad y duración. El opuesto y necesario coexistente del sonido es el silencio. De esas cuatro características, sólo la duración tiene que ver tanto con el sonido como con el silencio. Por tanto, una estructura basada en duraciones (rítmicas: frase, longitudes temporales) es correcta (se corresponde con la naturaleza del material), mientras que la estructura armónica es incorrecta (derivada de la graduación tonal, que no tiene sentido en el silencio).³¹⁷

2.6.2. El primer grupo de percusión

En 1938, Cage pasó a ocupar el puesto de músico acompañante en la *Cornish School* en Seattle, Washington, gracias a Lou Harrison. El compositor reconoció que aceptó ese trabajo gracias a que Bonnie Bird (1915-1995) coreógrafa de esta institución, describió la existencia de “un armario lleno de instrumentos de percusión”³¹⁸, entre los que se encontraban una gran colección de gongs chinos, platillos, tom-toms, y woodblocks, que pertenecieron a la bailarina alemana Lore

³¹⁵ *Ídem.*

³¹⁶ Miller, Leta, E.: “The Art of Noise...”, *op. cit.*, p. 218.

³¹⁷ Cage, John: “Precursores de la música moderna”, en *Silencio...*, *op. cit.*, p. 63.

³¹⁸ Miller, Leta E.: “Cultural Intersections: John Cage in Seattle (1938-1940)”, en Patterson, David W. (ed.): *John Cage, Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950*, Nueva York, Routledge, 2008, p. 50.

Deja, quien los había usado para acompañar sus coreografías. Cage los utilizó como la base de su propia colección de instrumentos de percusión, a la que se sumaron otros tantos que fueron recolectados en depósitos de automóviles o de chatarra, tiendas de importaciones y todo tipo de comercios donde adquirió instrumentos y otros objetos sonoros. Uno de los primeros proyectos de Cage después de mudarse a Seattle en 1938, fue precisamente formar el tipo de “conjunto de percusión sinfónica” que Cowell había descrito en su carta el año anterior³¹⁹.

Pasaba largas horas experimentando con la resonancia de tales objetos y utensilios, a los que llamó *found instruments* (instrumentos encontrados). Con el tiempo, la cifra de su acervo instrumental fue aumentando eventualmente hasta llegar a sumar cerca de trescientos, en el que se enlistaban -además de los convencionales-, hojas de sierra, serruchos, batidores de huevos, thunder sheets (láminas de trueno), tenedores, brake drums, discos de metal, rugidos de león, y cubetas de lavar³²⁰. Con su nueva colección de instrumentos, inmediatamente se dio a la tarea de organizar un ensemble de percusión, compuesto por miembros de la escuela, estudiantes y bailarines, *The Cage Percussion Players*, con el cual presentó tres conciertos en la *Cornish School*, el primero de ellos el 9 de diciembre de 1938, el segundo, el 19 de mayo de 1939 y el tercero el 9 de diciembre de ese mismo año. El de 1938, como afirmó Cage con orgullo posteriormente, fue “el primer concierto íntegro de percusión que se realizó en América.”³²¹ Habría que añadir que fue el primero que se realizó nacional e internacionalmente, y que además de proveer la música para el acompañamiento de la danza, el ensemble presentó muchas de las primeras ejecuciones de obras experimentales de percusión. La permanencia durante dos años de Cage en Seattle estuvo marcada por sus exitosos conciertos.

En este primer concierto, programó sus propias obras *Trío* y *Quartet*, así como tres piezas publicadas por Henry Cowell en la *New Music Orchestra Series, Collection No. 18: Three Inventories of Casey Jones* de Ray Green, *Percussion Music for Three Players* de Gerald Strang y dos movimientos de *Three Dance Movements* de William Russell. El evento contó con la participación de la coreógrafa Bonnie Bird y bailarines de la *Cornish School*.

2.6.3. Encargo de nuevas piezas: Alejandro García Caturla

Según me comunicó personalmente Leta E. Miller, estudiosa de la obra de John Cage, éste fue un incansable escritor de cartas, en las cuales solicitaba nuevas obras a jóvenes compositores. Dicha correspondencia se encuentra dispersa entre innumerables archivos y fondos de distintas

³¹⁹ Ver apartado 2.5.3.

³²⁰ La lista se conserva en los archivos de John Cage, en la Northwestern University.

³²¹ Miller, Leta, E.: *The Art of Noise...*, *op. cit.*, p. 224.

personalidades, un factor que dificulta la labor de recopilación documental. No obstante, se han localizado muchas de estas misivas, como por ejemplo, la que dirigió al compositor cubano Alejandro García Caturla, con motivo del segundo concierto que se llevaría a cabo en la *Cornish School*, el 19 de mayo de 1939, tal como se muestra a continuación:

Marzo 15, 1939

Estimado señor Caturla:

Henry Cowell me sugirió que le escribiera acerca del concierto de percusión que daremos aquí el 19 de mayo.

En diciembre pasado, nosotros (4 ejecutantes) hicimos un programa que incluía obras de Ray Green, Gerald Strang, William Russell y más. Para este próximo concierto Johanna Beyer ha escrito 3 movimientos para percusión; Lou Harrison ha escrito su *Quinta sinfonía*; Henry Cowell está escribiendo algo. Incluiremos una de William Russell, y espero que usted nos envíe una pieza. Henry dice que usted querría saber qué instrumentos típicos cubanos tenemos. Siento decirle que aquí en Seattle no están a la mano. Solicité un par de maracas y he recibido unas terribles para comercial -imitaciones americanas. Tenemos siete gongs, cuatro tom-toms, dos platos chinos, platillo de jazz, bombo, dos timbales sin pedales, dos triángulos, algunos blocks, muchas varillas de bambú, diversos objetos tales como cajas, etc. ¿Sería posible que fuera tan amable de enviarnos una obra, y prestarnos los instrumentos cubanos que ella sugiere? Si no pudiera prestárnoslos, ¿podría comprarlos para nosotros pagaderos C.O.D? En ese caso deberán ser baratos. Tenemos 5 ejecutantes buenos, y las partes fáciles pueden ser tocadas por 2 o 3 más, que harían 8 en total.

El último concierto fue recibido con un entusiasmo bárbaro, así puedo asegurarle una sensitiva audiencia de cerca de 400 personas.

Nos gustaría tener su partitura antes del 10 de abril de modo de darle los ensayos que merece.

Apreciaré su más pronta respuesta.

Sinceramente,

John Cage³²²

Hubo algunos que nunca respondieron a estas peticiones de nuevas obras, como Virgil Thomson, en cambio Alejandro García Caturla contestó con agrado, aunque casi un mes después, el 9 de abril de 1939:

[...] De momento me es imposible contribuir con obra alguna para el Festival que usted piensa efectuar el próximo día 19 de mayo a base de obras escritas especialmente para instrumentos de percusión, pues todas mis obras tienen algunos instrumentos de viento y no tendré tiempo de hacerles una para aquellos, de modo exclusivo. Sin embargo, le prometo que en un futuro próximo no sólo se la haré sino que será para mí de verdadero placer, dedicársela a usted.³²³

³²² Carta de John Cage a Alejandro García Caturla, 15 de marzo de 1939, en Henríquez, María Antonieta: *Alejandro García Caturla. Correspondencia*, La Habana, Arte y Literatura, 1978, pp. 379-380.

³²³ Carta de Alejandro García Caturla a John Cage, 9 de abril de 1939, en Henríquez, María Antonieta: *Alejandro García Caturla. Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 280.

En efecto, el concierto del 19 de mayo de 1939 fue el segundo que realizó Cage con su grupo y contaba con pocos ejecutantes (Ver anexo III). Entre las nuevas piezas recibidas y programadas, se encontraban *Pulse* de Henry Cowell, *Fifth Symphony* y *Counterdance in the Spring* de Lou Harrison y *Percussion Studies in Cuban Rhythms* de William Russell, que tuvieron su primera audición, junto a otras ya estrenadas como *Three Movements for Percussion* de Johanna Beyer y *March Suite* y *Three Dance Movements* de Russell.

Cage le insistió a Caturla en una segunda ocasión, el 2 de junio de 1939, pues al parecer tenía gran interés en estrenar una obra del compositor cubano, como queda revelado a continuación:

Nuestro próximo concierto de música de percusión será dentro del mes de octubre.
¿Quisiera escribir algo para nosotros? El interés por esta música es cada vez mayor y estoy ansioso de que su obra sea ejecutada. Esperando sus noticias en sentido afirmativo,
Quedo,
Sinceramente,

John Cage³²⁴

El concierto a que hace referencia Cage en su texto, no se llevó a cabo en octubre, pues al parecer tuvo una oportunidad anterior durante un curso de verano. Un mes y medio después de dicha misiva, el 27 de julio de 1939, se realizó otro concierto, esta vez en el *Mills College*, institución en la que trabajaba Lou Harrison. Desgraciadamente, un disparo puso fin de forma súbita a la vida de Alejandro García Caturla en noviembre de 1940, antes de poder escribir una obra para percusión tal y como había prometido a John Cage.

2.6.4. Lou Harrison

Por recomendación de Henry Cowell, John Cage conoció a Lou Harrison, un joven compositor que, de acuerdo con Cowell, compartía los mismos intereses de Cage en cuanto a percusión y danza moderna. Lou Harrison, fue el encargado de que Cage comenzara a trabajar en la *Cornish School* en Seattle, y ejerció una importante influencia sobre él como amigo y colega. Nacido en 1917, Harrison es originario de Portland, Oregon, pero a los nueve años, su familia se trasladó a California. Por cuestiones de trabajo, sus padres cambiaron a menudo de domicilio recorriendo gran parte del área californiana, situación que marcó notablemente la creación musical del compositor, que sentía debilidad y fascinación por las culturas orientales y latinoamericanas presentes en toda esta región, con la que tuvo contacto desde muy pequeño.

Estudió composición con Henry Cowell, quién le alentó -al igual que a Cage- a estudiar con

³²⁴ Carta de John Cage a Alejandro García Caturla, 2 de junio de 1939, en Henríquez, María Antonieta: *Alejandro García Caturla. Correspondencia...*, op. cit., p. 382.

Arnold Schoenberg, y del cual adoptó durante un tiempo, el método de composición con doce tonos. Harrison ejerció una importante influencia en la escena musical estadounidense a través de sus escritos sobre música y danza, además de componer y organizar conciertos, sumados a una activa labor docente. En 1937, cuando aún tenía 20 años, Lou Harrison fue contratado como músico acompañante de danza por el *Mills College*. Desde esta posición laboral y profesional perfeccionó sus habilidades para improvisar en el piano así como con instrumentos de percusión: “convirtiéndose en experto en traducir las 'cuentas' de los bailarines en líneas musicales que funcionaban como contrapunto al movimiento físico.”³²⁵

A través de Carol Beals, Harrison se convirtió en parte integral de la comunidad de la danza moderna en San Francisco: “Ella le enseñó los conceptos básicos de la técnica de Martha Graham, una reconocida coreógrafa de Nueva York, con quien había estudiado años antes, y comenzó a componer música para un buen número de bailarines de la ciudad. Él escribía la música, ayudaba en la construcción de las coreografías, y llegó incluso a abandonar su puesto de intérprete para bailar en alguna escena.”³²⁶ Harrison realizó innumerables composiciones para danza utilizando piano y percusión, en colaboración con coreógrafos y bailarines de la talla de Carol Beals, Bonnie Bird, Tina Flade, Lester Horton, Merce Cunningham, Bella Lewitzky, Jean Erdman, Marian Van Tuyl, Katherine Litz, Lorle Kranzler y Eva Soltes:

La música que compuso Harrison para la coreógrafa Carol Beals -su primera obra para percusión y su primera para danza-, fue concebida para un único ejecutante (él mismo). *Waterfront* (1934), fue estrenada en el ring de boxeo de la sede de los estibadores [trabajadores del puerto]. Harrison se sentó debajo del ring, rodeado por sus instrumentos de percusión, los bailarines se balanceaban sobre él, mientras se apoyaban sobre las cuerdas.³²⁷

Aunque escrita para una coreografía, *Waterfront* es probablemente la primera obra que se conoce para percusión solista, condición que se le atribuía hasta la fecha a la pieza *27'10.554* (1956) de John Cage. Considerado como la quintaesencia de los compositores californianos, la percusión para Lou Harrison fue siempre parte integral de su música. Su producción musical para conjuntos de este tipo, comprende cerca de dieciséis obras, entre 1935 y 1943:

³²⁵ Miller, Leta E.: “Cultural Intersections...”, *op. cit.*, pp. 48-49.

³²⁶ Miller, Leta, E.: “The Art of Noise...”, *op. cit.*, p. 221.

³²⁷ *Ibidem*, p. 220.

1934	<i>Waterfront</i>
ca.1934	<i>Oriental</i>
1939	<i>Fifth Simfony</i>
	<i>Bomba</i>
	<i>Counterdance in the Spring</i>
Anteriores a 1940 ³²⁸	<i>Tribute to Charon</i>
	<i>Two Antibangs</i>
	<i>6th Simfony</i>
1940	<i>Rune</i>
	<i>Canticle No. 1</i>
1941	<i>Song of Quetzalcoatl</i>
	<i>Simfony No.13th</i>
	<i>Labyrinth No. 3</i>
	<i>Double Music (Cage/Harrison)</i>
1942	<i>Canticle No. 3</i>
	<i>Canticle No. 5</i>
	<i>Suite for Percussion</i>
	<i>In Praise of Johnny Appleseed</i>
	<i>Fugue for Percussion Instruments</i>

Tabla 5. Obras para percusión de Lou Harrison hasta 1943.

El número de composiciones de su primera etapa creativa con danza, entre 1934 y 1939, es superior al mostrado en la tabla anterior. Desafortunadamente, algunas de estas partituras se han extraviado, otras fueron retiradas por el propio autor, y no están autorizadas para presentarse públicamente, por lo que ni siquiera aparecen en su catálogo autoral -Harrison prohibió la interpretación de algunas de sus obras de este periodo.

2.6.5. Recepción del repertorio: estrenos de Roldán y Ardévol

John Cage y Lou Harrison sostuvieron una fructífera amistad a lo largo de sus vidas. Entre 1939 y 1941 colaboraron intensamente en conciertos de danza y percusión en toda el área de

³²⁸ John Cage envió a la *Fleisher Collection* (FC), el 12 de marzo de 1940 una total de quince obras para ser añadidas a dicha colección. En el documento que adjuntó, menciona que haría otro envío con más piezas, entre las que se encontraban *Tribute to Charon*, *Two Antibangs* y *6th Simfony* de Lou Harrison, con lo cual se deduce que la existencia de estas son anteriores a dicha fecha (Ver Anexo IV).

California. Harrison convenció a la directiva del *Mills College* en Oakland, institución en la que trabajaba, para presentar un programa de *Modern American Percussion Music* y traer al grupo de Cage en julio de 1939. El concierto se realizó con el auspicio de *The Bennington Summer School of the Modern Dance*, e incluyó las obras *Counterdance in the Spring* de Harrison, *Changing Tensions* de Franziska Boas, *March Suite*, *Percussion Studies in Cuban Rhythms* y *Three Dance Movements* de William Russell, así como selecciones de *Quartet* de Cage y *Three Movements for Percussion* de Johanna Beyer. El crítico Alfred Frankenstein reseñó el evento en *San Francisco Chronicle*:

Anoche en el Mills College se sugirió que esta música de concierto occidental tiene mucho que aprender de su orquesta hijastra, los instrumentos de percusión. [...] Casi se podría decir que la danza moderna descubrió las posibilidades de la batería para el mundo occidental. [...] Todavía estamos muy lejos de la sutileza de expresión rítmica que los árabes y los hindús extraen de sus pequeños tambores, o de la grandeza sinfónica de las orquestas de percusión de Bali.³²⁹

Frankenstein, quien normalmente mostraba empatía por la música nueva, comentó que los intérpretes manejaban una gran variedad de instrumentos:

[...] que van desde el piano convencional, gongs, platillos y diversos instrumentos folclóricos, hasta algunos artilugios rudimentariamente nuevos, tales como tuberías de hierro de diversas longitudes y el teatral rugido de león. La música tenía una gama similar. A veces de una monotonía matemática [...]. Pero hubo mucho entusiasmo y espíritu en *Cuban Rhythms* de William Russell y *Three Dance Movements*, y mucho color y contrapunto rítmico en *Counterdance in the Spring* de Lou Harrison, el primer movimiento de un cuarteto de John Cage y *Changing Tensions* de Franziska Boas. Uno sospecha que todo el asunto asumirá contornos más delineados cuando los acompañantes de danza adquieran una técnica de percusión genuina. No hace falta mucha habilidad para romper una botella de cerveza de un tirón fuerte como se hizo anoche, aunque sí se necesita mucha habilidad para tocar timbales, pero no hubo evidencia de ello.³³⁰

Durante su segundo año en la *Cornish School* (1939-1940), el grupo de percusión de Cage creció en tamaño y en capacidades. El 9 de diciembre de 1939 realizó su tercer concierto en este lugar -y el cuarto del grupo-. Utilizó doce intérpretes, en lugar de los siete de su anterior evento en este mismo auditorio en mayo, y contó con la ayuda de veintitrés patrocinadores. El programa incluyó *Pulse*, de Cowell, *Fugue for Eight Percussion Instruments* y *Three Dance Movements* de Russell -la primera de ellas fue una de las dos piezas iniciales publicadas por Cowell-, y cuatro obras en primera ejecución: *Return*, de Cowell, *Dirge* de Mildred Couper, para dos pianos afinados en cuartos de tono, *Construction in Metal* de John Cage -posteriormente convertida en *First Construction in Metal*- así como el estreno absoluto de las *Rítmicas V* y *VI* de Amadeo Roldán,

³²⁹ Frankenstein, Alfred: "A Program of Percussion", en *San Francisco Chronicle*, 28 de julio de 1939, en Miller, Leta, E.: "The Art of Noise...", op. cit., p. 229.

³³⁰ Frankenstein, Alfred: "A Program of Percussion"... , op. cit., en Miller, Leta, E.: "Cultural Intersections...", op. cit., pp. 62-63.

nueve años después de haber sido terminadas. Para ese entonces, el grupo ya contaba con el instrumental afrocubano necesario para la interpretación de las mismas (fig. 6):

PROGRAM	NOTES
<p>PULSE COWELL dragon's mouths, wood blocks, drums, tom toms, rice bowls, temple gongs, cymbals, gongs, pipe lengths, brake drums</p> <p>FUGUE RUSSELL snare drum, xylophone, tympani, piano, cymbals, triangle, orchestral bells, bass drum</p> <p>DIRGE COUPER two pianos, one of which is tuned a quarter tone higher than the other</p> <p>RITMICAS, V and VI ROLDAN claves, maracas, guiro, cow bells, quijadas, bongos, drums, marimbula</p> <p style="text-align: center;">EN TIEMPO DE SON EN TIEMPO DE RUMBA</p> <p style="text-align: center;">INTERMISSION</p> <p>CONSTRUCTION IN METAL . . CAGE thundersheets, orchestral bells, string piano, sleigh bells, cow bells, temple gongs, brake drums, cymbals, anvils, gongs</p> <p>RETURN COWELL dragon's mouths, wood blocks, tom toms, bells, cup gongs, gongs, wind bell, cymbal, lion's roar, wailer</p> <p>3 DANCE MOVEMENTS . . . RUSSELL dinner bell, steel bar, cymbals, drums, wood blocks, bottle, piano</p> <p>WALTZ MARCH FOXTROT</p>	<p>"I honestly believe and formally predict that the immediate future of music lies in the bringing of percussion on one hand, and sliding tones on the other, to as great a state of perfection in construction of composition and flexibility of handling on instruments as older elements are now." HENRY COWELL</p> <p>MILDRED COUPER lives in Santa Barbara, California. Her "Dirge" is published in the New Music Quarterly.</p> <p>AMADEO ROLDAN (1900-1939) was born of Cuban parents in Paris. In 1932 he was appointed Conductor of the Philharmonic Orchestra of Havana.</p> <p>WILLIAM RUSSELL is at present in Los Angeles, where he is engaged with the Chinese Shadow Play Company.</p> <p>"I felt that noise, the unrelated noise of life, such as this in the subway, had not been battered out as would have been the case with Beethoven still warm in the mind, but it had actually been mastered, subjugated. The composer had taken this hated thing, life, and rigged himself into power over it by his music. The offense had not been held, cooled, varnished over, but annihilated, and life itself made thereby triumphant. This is an important difference. By hearing such music, seemingly so much noise, when I actually came upon noise in reality, I found that I had gone up over it." W. C. WILLIAMS</p>
PLAYERS	SPONSORS
<p>MARIE BALAGNO MARY ANN BIER XENIA CAGE DORIS DENNISON DENISE FARWELL DOROTHY FISHER IMOGENE HORSLEY LENORE HOVEY MARGARET JANSEN MARJORIE LIVINGOOD LENORE THAYER LENORE WARD</p>	<p>MR. THEODORE ABRAMS MRS. AUGUSTUS AGNEW MR. ALBERT M. BENDER MR. HAROLD C. BLACK MR. WILLIAM BOBBITT MR. GLENN DEXTER MR. AND MRS. HOLLIS FARWELL MRS. MARGARET E. FULLER DR. RICHARD E. FULLER MISS JO GARRETSON MRS. FREDERICK GLEASON MRS. E. B. KLUCKHOHN MR. GEORGE MANTOR MRS. TOM MESDAG MR. AND MRS. R. F. MILLER MRS. H. F. OSTRANDER MRS. CHARLES ROSS MRS. HALLIE SAVERY MR. JOHN SCHACK MR. JOHN STEINBECK MRS. THOMAS D. STIMSON MR. MARK TOBEY MR. C. B. WARREN</p>

Fig. 6. Programa del estreno de las *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán, *Cornish School*, Seattle, 9 de diciembre de 1939.

Este concierto tiene una importancia capital para esta investigación. Constituyó el estreno de dos obras que actualmente son esenciales para la literatura de percusión: *First Construction in Metal* de Cage, y las *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán, primera obra escrita para ensemble de percusión a nivel mundial. A esta lista de obras esenciales se suman *Pulse* de Cowell así como *Fugue y Three Dance Movements* de Russell, estrenadas con anterioridad. Este evento atrajo la atención de la crítica nacional. Henry Cowell mencionó en *Modern Music*:

Durante los dos últimos años, se ha desarrollado un extraordinario interés en la música de percusión en la costa del Pacífico [...]. Las extensas posibilidades de la percusión, cuyo papel aceptado es proporcionar salpicaduras de color sin importancia, apenas se ha aprovechado en nuestra literatura sinfónica.³³¹

Es interesante la declaración de Cowell incluida en el programa de mano de este concierto. John Cage la extrajo de una carta que el primero le había enviado en marzo de 1937, mientras se encontraba en prisión, traducida a continuación:

Creo honestamente y predigo formalmente que el futuro inmediato de la música radica en llevar la percusión por una parte y los tonos deslizantes por otra, a su máxima expresión, para que logren alcanzar un grado mayor de perfección en la construcción de la composición y flexibilidad en cuanto al manejo de instrumentos, tal y como han alcanzado en la actualidad los elementos musicales tradicionales.³³²

Posteriormente, John Cage realizó una declaración similar que tituló *El futuro de la música: Credo*, un ensayo que intercala un texto básico con otros más extensos. La secuencia del mismo, una vez extraído y organizado, es la siguiente:

Creo que la utilización del ruido para hacer música continuará y crecerá hasta que logremos una música producida con la ayuda de instrumentos eléctricos que hará posibles a efectos musicales todos y cada uno de los sonidos que pueden ser oídos. Los medios fotoeléctricos, magnéticos y mecánicos para la producción sintética de música serán explorados. Mientras que, en el pasado, la discrepancia estaba entre disonancia y consonancia, en el futuro inmediato estará entre el ruido y los así llamados sonidos musicales. Los actuales métodos de escritura musical, sobre todo los que hacen uso de la armonía y de su referencia a pasos concretos en el campo del sonido, resultarán inadecuados para el compositor, que se encontrará frente al campo completo del sonido. Se descubrirán nuevos métodos, que mantendrán una clara relación con el sistema dodecafónico de Schoenberg y con los actuales métodos de escritura para música de percusión y con cualesquiera otros métodos libres del concepto de un tono fundamental. El principio de forma será nuestra única conexión constante con el pasado. Aunque la gran forma del futuro no será la misma que la del pasado, que en una época fue la fuga y en otra la sonata, estará relacionada con ellas y

³³¹ Cowell, Henry: "Drums Along the Pacific" ..., *op. cit.*, pp. 46-49.

³³² Carta de Henry Cowell a John Cage, 23 de marzo de 1937, archivos de Henry Cowell, NYPL. Nota publicada en el programa de mano del tercer concierto de percusión de Cage, en la *Cornish School*, Seattle, 9 de diciembre de 1939: "I honestly believe and formally predict that the immediate future of music lies in the bringing of percussion on one hand, and sliding tones on the other, to as great a state of perfection in construction of composition and flexibility of handling on instruments as older elements are now."

tal y como ellas se relacionan entre sí: a través del principio de organización o de la común capacidad del hombre para pensar.³³³

En su artículo *Objetivo: nueva música, nueva danza*, publicado en la revista *Dance Observer*, Cage se extendió ampliamente sobre el papel de la música para percusión como el catalizador de una revolución en el arte musical occidental, en el mismo mes en que realizó su tercer concierto de percusión la *Cornish School*:

La música de percusión es revolución. El sonido y el ritmo han estado durante demasiado tiempo sometidos a las restricciones de la música del siglo diecinueve. [...]

En vez de darnos sonidos nuevos, los compositores del siglo diecinueve nos han dado interminables combinaciones de sonidos antiguos. [...] El sonido siempre ha sido el mismo, y nunca ha habido ni una pizca de curiosidad por las posibilidades del ritmo.

En la actual etapa de revolución, está justificada una saludable anarquía. Es necesario llevar a cabo experimentos golpeando cualquier cosa -cazuelas de latón, cuencos, tuberías de hierro-, cualquier cosa que caiga en nuestras manos. No sólo golpear, sino frotar, hacer sonidos de cualquier forma posible. [...]

Los objetores de conciencia de la música moderna intentarán, naturalmente, hacer cualquier cosa por la contrarrevolución. Habrá músicos que no aceptarán que estemos haciendo música; dirán que solamente estamos interesados en efectos superficiales o, como mucho, imitando música oriental o primitiva. Sonidos nuevos y originales serán etiquetados como “ruido”. Pero nuestra respuesta común a todas las críticas debe ser continuar trabajando y escuchando, haciendo música con estos materiales, sonido y ritmo, despreciando la engorrosa y demasiado pesada estructura de las prohibiciones musicales.³³⁴

La lista de veintitrés patrocinadores del tercer concierto de percusión realizado por Cage en la *Cornish School*, sugiere que había empezado a convencer a los demás con su proyecto. Sin embargo no todos estaban satisfechos con su trabajo, la recepción por parte de los músicos era mucho más fría, a tal punto que Schoenberg declinó una invitación para escuchar la música de percusión de Cage, y otros, saludaron sus experimentos con un escepticismo similar. Una crítica posterior a este evento, llegó a comparar su música con “un tranvía pasando por la calle”³³⁵, según expresó en una entrevista Xenia Cage, su esposa en aquel entonces, e intérprete del ensemble. El titular de la reseña aparecida en *Seattle Star* el 11 de diciembre de 1939 era: “Se equivocan. No son ruedas planas de un tranvía, es música de percusión.”³³⁶ John Cage afirmó que “Era evidente que escaseaban los músicos interesados en la nueva música”, pero en cambio los bailarines de danza moderna daban la bienvenida a su trabajo: “se sentían agradecidos por cualquier sonido o ruido que se pudiera producir para sus actuaciones.”³³⁷ Cage llegó a componer música para un ballet acuático, durante el cual descubrió las posibilidades del “gong de agua”, sumergiendo un gong en vibración

³³³ Cage, John: “El futuro de la música: Credo”, en *Silencio...*, *op. cit.*, pp. 3-6.

³³⁴ Cage, John: “Objetivo: Nueva música, nueva danza”..., *op. cit.*, p. 87.

³³⁵ Miller, Leta, E.: “The Art of Noise...”, *op. cit.*, p. 227.

³³⁶ *Ibidem*, p. 258.

³³⁷ Cage, John: *Silencio...*, *op. cit.*, p. 86.

para que los nadadores pudiesen escucharlo, y quedó fascinado por el glissando resultante.

A pesar de las críticas, John Cage extendió su credo más ampliamente al llevarse de gira su espectáculo de percusión. En enero de 1940, los *Cage Percussion Players* realizaron tres actuaciones, en la Universidad de Idaho, la Universidad de Montana y el *Whitman College* en Washington con un programa que incluía selecciones de su repertorio: dos de los tres movimientos de *Three Movements for Percussion (Endless, Restless)* de Johanna Beyer; *Three Inventories of Casey Jones* de Ray Green; *Counterdance in the Spring* de Lou Harrison; *Quartet* de John Cage; así como *Three Dance Movements, March Suite y Percussion Studies in Cuban Rhythms* de William Russell (Ver Anexo III).

Mientras Cage se encontraba pidiendo apoyo para su grupo de percusión en el noroeste norteamericano, Lou Harrison continuó explorando el mismo medio en San Francisco. Después de su *Counterdance in the Spring y Fifth Symphony* (1939), compuso *Bomba* (1939) para cinco percusionistas, *Rune* (1940) para seis ejecutantes y *Canticle No. 1* (1940) para cinco intérpretes. De igual forma, continuó escribiendo conciertos para diversos instrumentos solistas con acompañamiento de orquesta de percusión: *First Concerto for Flute and Percussion* (1939), *Concerto for Violin and Percussion Orchestra* (1942). Además de los anteriores, comenzó otro para violín y percusión -que no fue terminado hasta 1959- y otras obras no fechadas -no autorizadas para su ejecución- entre las que se encuentran *Prelude* para chelo y dos percusionistas, *Song project No. 2*, para voz y percusión, y *Viola Concerto* para viola y percusión así como una misa para coro y percusión. Algunos programas de mano que sobreviven de su época en el *Mills College*, muestran que Harrison realizó al menos ocho presentaciones con bailarines de danza moderna en San Francisco, y algunos sitios de alrededor, en 1939³³⁸. La música, dijo Harrison, es “movimiento idealizado” en el que se aprende a tratar con “estrés, duración y velocidad”. Sólo hay otro arte que posee desafíos similares: la danza³³⁹.

Una vez que había renunciado a su trabajo en la *Cornish School*, Cage impartió junto con Lou Harrison, un curso intensivo de verano en el *Mills College*, en el cual dieron clases de percusión diariamente durante los meses de julio y agosto de 1940. Entre los tópicos a los que se enfocaron, se encontraban estudios sobre tipos de sonidos, uso de diversos instrumentos, escritura de ritmos básicos de percusión y composición elemental para percusión. Asimismo, ofrecieron una clase para alumnos avanzados de “percusión como acompañamiento”, como suplemento a las anteriores. De igual manera, Harrison impartió la asignatura de Composición musical para danza. Aunque fue diseñado para bailarines, este curso de verano también estuvo orientado a músicos en

³³⁸ Miller, Leta, E.: “The Art of Noise...”, *op. cit.*, p. 232.

³³⁹ *Ibidem*, p. 233.

general, con conocimientos de armonía, forma y análisis musical así como experiencia previa en trabajo conjunto de música y danza. En el calendario del curso se incluían seis actuaciones conjuntas de ambas especialidades artísticas.

Una de estas actuaciones, se llevó a cabo el 18 de julio de 1940, en la que John Cage, Lou Harrison y William Russell presentaron otro concierto con música de percusión con algunas composiciones ya ejecutadas previamente: las *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán, *Second Construction* de John Cage y *Pulse* de Henry Cowell. Asimismo, realizaron el estreno absoluto de otras tres piezas: *Chicago Sketches* de William Russell, *Canticle No. 1* de Lou Harrison, y la *Suite para instrumentos de percusión* de José Ardévol (fig. 7).

El concierto recibió una crítica favorable y desenfadada en la revista *Time*:

Con un ordenado entusiasmo, tocaron, sacudieron, golpearon, soplaron, pisotearon, e hicieron sonar su camino hacia *Pulse* de Henry Cowell, *Second Construction* de John Cage, *Chicago Sketches* de William Rusell, *Canticle* de Lou Harrison, y *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán. Cuando acabó el concierto, el público dió una percusiva aprobación.³⁴⁰

El crítico Alfred Frankenstein, presente en casi todos los conciertos, publicó la siguiente nota en *San Francisco Chronicle*:

Los experimentos conductuales no siempre encuentran un suelo rico en minerales, y algunas de las obras interpretadas anoche puede que no lleguen a convertirse en oro [...] pero existe un drama, un poder, una emoción en gran parte de la música presentada, [...] la paleta de tonos y colores expuesta fue infinitamente fascinante [...].³⁴¹

Los diecisiete percusionistas incluían no solamente a los del grupo de Cage, sino también estudiantes del curso que estaba siendo impartido. En el programa de mano, reapareció nuevamente la proclamación de Henry Cowell sobre “el futuro de la música” que John Cage incluyó en el concierto del estreno de las *Rítmicas V y VI* de Roldán, el 9 de diciembre de 1939 (fig. 6).

³⁴⁰ Recorte de prensa (sin firma), *Fingersnaps and Footstomps*, en revista *Time*, 29 de julio de 1940, en *John Cage Professor, Maestro, Percussionist Composer*, vol. 1, en cuaderno de notas, archivos de John Cage.

³⁴¹ Frankenstein, Alfred: “A Splendid Performance Opens Red Cross Series”, en *San Francisco Chronicle*, 19 de julio de 1940, p. 7, en Miller, Leta, E.: “The Art of Noise...”, *op. cit.*, p. 238.

P E R C U S S I O N

P
R
O
G
R
A
M

PULSE •
dragon's mouths, woodblocks, drums,
tom toms, rice bowls, temple gongs,
cymbals, gongs, pipe lengths, brake
drums. **COWELL**

2ND CONSTRUCTION ••
aleigh bells, rattle, maracas, wind glass,
snare drum, tom toms, temple gongs,
tam tam, thunderheet, gongs, string
piano. **CAGE**

CHICAGO SKETCHES* •••
5525 S. Dearborn washboard band
222 N. State Including suitcase,
5507 S. Michigan string drum, cans,
4726 S. State tub; piano; drums,
cowbells, cymbals,
woodblocks; fingersnaps & foot-stomps.
RUSSELL

CANTICLE* ••••
sistrum, woodblocks, bells, rattles, dra-
gon's mouths, temple gongs, flower pots,
cowbells, guiro, wind glass, triangle,
cymbal, brake drum, tam tam, thunder-
sheet, drums, muted gongs. **HARRISON**

SUITE* •••••
Allegro moderato sirena, bells, hand-
Adagio claps, claves, guiros,
Fuga: allegro maracas, triangle,
anvils, cymbals, slap-
stick, police whistle, tam tam, drums,
gong, piano. **ARDEVOL**

RITMICAS V AND VI •••••
En tiempo de 'son'
En tiempo de 'rumba'
claves, cowbells, quijudas, guiro, ma-
racas, bongos, drums, marimbula.
ROLDAN

I
N
T
E
R
M
I
S
I
O
N

★ **DIRECTION**
JOHN CAGE
LOU HARRISON
WILLIAM RUSSELL

★ **PLAYERS**
PHOEBE APPY
KENIA CAGE
JOHN CAGE
MARIAN CONSTABLE
DORIS DENNISON
NORMA T. DORFMAN
GERRY EGBERT
RENATA GARVE
LOU HARRISON
MARGARET JANSEN
MARINA LEE
IRVING MORROW
LAURA JEAN NAST
LAURA PICCIRILLO
WILLIAM RUSSELL
EVELYN SEMENZA
GWENDOLYN THOMAS

*Première performance.

★ **DESIGNERS**
SETTING
GORDON WEBBER
STAGE MANAGER
MARGARET THOMSON
CREW
MARJORIE HAWORTH
KATHRYN-LEE HOLCOMB
LEROY BINKLEY

"I honestly believe and formally pre-
dict that the immediate future of
music lies in the bringing of percus-
sion on one hand, and sliding tones
on the other, to as great a state of
perfection in construction of compo-
sition and flexibility of handling on
instruments as older elements are
now."
HENRY COWELL

THURSDAY, JULY 18, 1940, 8:30 P.M., LISSER HALL, MILLS COLLEGE

Fig. 7. Programa del estreno de la *Suite* de José Ardévol, *Mills College*, Oakland, 18 de julio de 1940. También se interpretaron las *Rítmicas V y VI* de Roldán.

En noviembre de 1940 Cowell elogió el trabajo de Cage en su influyente artículo *Drums Along the Pacific*, publicado en *Modern Music*: “El extraordinario desarrollo de las orquestas de percusión durante la década de 1930 se debió principalmente a la obra de Cage y Harrison, los dos compositores de la costa oeste formaron y dirigieron dichos conjuntos, “realizaron innumerables creaciones para estos instrumentos, e [...] indujeron a otros como Ray Green [...] Gerald Strand, [...] y J. M. Beyer [...] a escribir para ellos.” En el mismo artículo, Cowell relaciona los orígenes

del ensemble de percusión con los futuristas italianos, Vàrese, Percy Grainger y las influencias afrocubanas. Y añadió: “Nuestro nuevo grupo de la costa del Pacífico -Cage, Green, Harrison y Strang-, también han desarrollado un interés natural como compositores de música para danza moderna.”³⁴²

En este texto, Cowell utiliza este concierto del *Mills College* como plataforma para la discusión sobre el origen de la música de percusión. Citando el “extraordinario interés” en este medio que se ha “desarrollado en la costa del Pacífico”, Cowell enumera el catálogo completo de los instrumentos utilizados en el concierto, y posteriormente traza las cuatro escuelas de composición citadas anteriormente:

Es irrelevante por el momento, evaluar las composiciones presentadas [refiriéndose a las del *Mills College*] como buenas o malas, importantes o sin importancia. Que sean suficientes para observar que todas son intentos serios que muestran una variedad considerable.³⁴³

Cowell, aún en 1940, después de la verdadera explosión de la música de percusión durante los siete años anteriores -gran parte de ella publicada por él mismo-, todavía sentía la necesidad de defender el concepto básico:

¿Por qué es más censurable escribir para cuatro instrumentos de percusión que para dos violines, viola y violonchelo? El cuarteto de cuerda puede ser a veces bastante aburrido como combinación de instrumentos. La música para percusión sola puede resultar monótona, pero es menos probable puesto que aún se encuentra en un estado experimental.³⁴⁴

En lugar de volver a Seattle, Cage eligió permanecer en el *Mills College*, donde estableció un laboratorio de percusión e instrumentos eléctricos. Su trabajo allí, fue valorado positivamente por Peter Yates, quien escribió en marzo de 1941: “Así que hoy, entre nosotros, en California, se está escribiendo un nuevo capítulo tecnológico y significativo en la historia de la organización creativa del sonido, del cual emana la música.”³⁴⁵ Cage aumentó sus conexiones poco a poco en *Mills College* durante este periodo, llegando a impartir una asignatura llamada Percusión: examinación sistemática y organización de nuevos materiales sonoros, que hacía énfasis en el sonido y su relación con la danza moderna.

El 14 de mayo de 1941, Harrison y Cage presentaron otro concierto juntos, en el auditorio del California Club de San Francisco. Algunas piezas del repertorio anterior reaparecieron en el

³⁴² Cowell, Henry: “Drums Along the Pacific”..., *op. cit.*, p. 47.

³⁴³ *Ídem.*

³⁴⁴ Cowell, Henry: “Drums Along the Pacific”..., *op. cit.*, pp. 46-49.

³⁴⁵ Yates, Peter: “Organized Sound: Notes in the History of a New Disagreement Between Sound and Tone”, *California Arts and Architecture*, 65, 11 de marzo de 1941. p. 18.

programa, como *Trio* y *Quartet* de Cage y *Canticle No. 1* de Harrison. Pero también se estrenaron cuatro nuevas piezas: *Song of Quetzalcoatl* y *13th Symphony* de Harrison, *Third Construction* de Cage y una composición en colaboración de ambos: *Double Music*.

A pesar de que los conciertos eran bien recibidos por la comunidad relacionada con la danza, la crítica musical continuaba tomándolos de manera superficial. Al día siguiente, una reseña del *San Francisco News*, describió el concierto como una desconcertante variedad de instrumentos, que incluía todo aquello que podía ser percutido, desde platillos, tambores, gongs y campanas orientales, cubetas de agua, latas de pintura, vasos y ruedas de hierro³⁴⁶. Herb Caen, reseñó en *San Francisco Chronicle* lo siguiente:

[...] la orquesta estará compuesta por tambores, gongs, campanas, brake drums y láminas de metal y la selección de obras serán composiciones originales de Cage y Harrison [...] Deberíamos pensar que podrían tocar al menos *Old Man River*, ha ha.³⁴⁷

Por el contrario, Alfred Frankenstein apuntó: “John Cage y Lou Harrison han establecido una especie de baluarte de la música para ensemble de percusión bajo el apoyo del departamento de danza del Mills College.”³⁴⁸ Asimismo comentó sobre “el enorme, rico y variado rango de colores, ritmos y dinámicas”, aunque resaltaba que el estilo musical “estaba mejor concebido para acompañamiento de danza que para su presentación en concierto”. También nota -con toda veracidad-, que la ausencia de instrumentos “convencionales como timbales, xilófonos y redoblantes, reflejaba los apuros económicos y las limitaciones técnicas por parte de los ejecutantes.”³⁴⁹ Harrison mencionaba al respecto: “¿Quién podía darse el lujo de comprar un timbal? [...] Además, ninguno de nosotros era capaz de hacer un redoble.”³⁵⁰ Se debe enfatizar que ni John Cage, ni Lou Harrison ni el resto de intérpretes del grupo, eran percusionistas formalmente entrenados.

De igual forma, Cage puntualizaba que sus primeras presentaciones de percusión eran muy bien recibidas por la comunidad danzística en general, pero en aquel momento, no hubo interés alguno por parte de percusionistas profesionales. Con relación a este tema, Lou Harrison expresó en una entrevista realizada por Tom Siwe³⁵¹ en la Universidad de Illinois en 1980, cuando le preguntaron sobre las piezas de percusión escritas tanto por él como por John Cage para ser

³⁴⁶ Miller, Leta, E.: “The Art of Noise...”, *op. cit.*, p. 242.

³⁴⁷ Williams, B. Michael: *John Cage: Professor...*, *op. cit.*, p. 58.

³⁴⁸ Miller, Leta, E.: “The Art of Noise...”, *op. cit.*, p. 243.

³⁴⁹ Frankenstein, Alfred: “A Varied and Rich Concert”, en *San Francisco Chronicle*, 16 de mayo de 1941.

³⁵⁰ Miller, Leta, E.: “The Art of Noise...”, *op. cit.*, p. 242.

³⁵¹ Tom Siwe fue un destacado percusionista y profesor emérito de percusión en la Universidad de Illinois. Entre 1969 y 1998, dirigió la cátedra de percusión de dicha universidad, de la cual han egresado destacados percusionistas que hoy en día se encuentran enseñando en prestigiosas escuelas o departamentos de música en diversas instituciones norteamericanas.

interpretadas por no-percusionistas, a lo que respondió que eran las personas que había disponibles en ese momento para tocarlas: “-Sí, por ese motivo no había partes de timbal ni redobles de caja.” Aunque más adelante señala: “Debo decir que teníamos dos intérpretes muy buenos. Doris Dennison y Margaret Jansen, que habían estudiado el método Dalcroze”. Con relación a la formación profesional de sus intérpretes, Harrison apunta:

Nosotros no teníamos técnicas sinfónicas [...]. No fuimos al conservatorio, ni tuvimos directores de orquesta que tocaran nuestras piezas. En lugar de ello, nosotros circunvalamos todo el asunto, y como resultado, también circunvalábamos a los percusionistas profesionales. [...] Nosotros sólo hacíamos lo que queríamos, hacer conciertos y escribir música. Y pedíamos a nuestros amigos que escribieran música para nosotros. [...] Entonces ellos nos enviaban sus partituras y si éramos capaces de tocarlas, lo hacíamos.

Asimismo, Harrison menciona una anécdota relacionada con una pieza que habían encargado a Johanna M. Beyer:

No pudimos tocar aquella obra de Johanna Beyer. Eso me enfadó mucho, no sé por qué, me olvidé de mencionarle que no podíamos convocar a más de seis personas más o menos, y nos arribó una obra para trece percusionistas. [...] Porque recuerden, no éramos profesionales, ninguno de nosotros. Hacíamos esto en nuestro tiempo libre.³⁵²

Los conciertos con música de percusión, también solventaban otro problema para el compositor contemporáneo, que presentaba grandes dificultades y limitaciones para la ejecución de sus obras: “He conocido muchos compositores que han crecido amargados y solitarios en sus estudios, [...] yo me solventé este problema a mí mismo, al componer música que podía ser tocada por un grupo de músicos aficionados alfabetizados, gente que no había desarrollado sus habilidades instrumentales a un nivel profesional, y por ello aún tenían tiempo de disfrutar haciendo música junto a sus amigos”³⁵³, expresó Cage. Por tanto, montar este tipo de conciertos, no sólo era factible, sino también práctico.

De cualquier manera, considerando el personal, la música interpretada era sorprendentemente difícil. Aun sin tener una formación técnica superior, el grupo de percusión de Cage llegó a dominar piezas realmente desafiantes, incluso para los percusionistas más preparados de hoy en día. Por ejemplo, obras como *Third Construction*, de John Cage, incluye pasajes de polirritmias extremadamente complejas, ritmos de quintillos, septillos y grupos de nueve notas deben ser tocados simultáneamente. Harrison menciona que la manera de superar estas dificultades técnicas, era realizando ensayos durante tres o cuatro horas seguidas, dos o tres veces por semana: “A veces sólo ensayábamos una pieza durante toda la noche. Otras ocasiones nos armábamos de

³⁵² Siwe, Tom: *op. cit.*, p. 59.

³⁵³ Miller, Leta E.: “Cultural Intersections...”, *op. cit.*, p. 58.

valor y hacíamos dos o tres piezas. Nunca hicimos un concierto con menos de seis meses de ensayo.”³⁵⁴

John Cage y Lou Harrison colaboraron en un último concierto de percusión en la costa oeste norteamericana, antes de que el primero, marchara a Chicago y posteriormente a Nueva York donde se estableció definitivamente. El 26 de julio de 1941, tuvo lugar en el *Mills College* un concierto de percusión y danza en colaboración con la compañía de Marian Van Tuyl. El programa fue titulado como *Percussion, Quarter Tones, Dance, Electric Sound* (Percusión, cuartos de tono, danza y sonidos eléctricos). La publicidad previa al concierto lo definía como la secuela del similar evento que tuvo lugar el año anterior: “John Cage, cuyo concierto de percusión del pasado verano demostró ser todo un éxito, ha preparado para este año un programa más espectacular y de mayor variedad.”³⁵⁵ Se incluyó *Third Construction* y una grabación como música para danza de *Imaginary Landscape No. 1*, ambas de John Cage, *Horror Dream* de Marian Van Tuyl, *Dirge* y *Rumba* de Mildred Couper, así como algunas viejas favoritas: *13th Simfony* [sic] de Lou Harrison, *Three Dance Movements* de William Russell y las *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán, una de las cuales fue representada con coreografía de Van Tuyl.

Aunque este fue el último concierto que realizó Cage en la costa oeste de Estados Unidos, no fue el final de su amistad Lou Harrison. Sus colaboraciones e intercambios de ideas continuaron de igual forma en Chicago y Nueva York. Cage continuó organizando conciertos de percusión con muchas de las piezas que había programado tanto en la *Cornish School* como en la zona de la bahía de California. En marzo de 1942, los *Cage Percussion Players* realizaron dos presentaciones en Chicago, la primera de ellas el 1 de marzo de ese año en el *Arts Club of Chicago*, en un concierto organizado por Frederick Stock. El programa incluyó *March Suite* y *Three Dance Movements* de William Russell, *Counterdance in the Spring* y *Canticle* de Lou Harrison, *First Construction in Metal* y el estreno de *Imaginary Landscape No. 3*, ambas de John Cage. Su orquesta de percusión contó con seis miembros en esa ocasión, “que tocó para un auditorio lleno, ligeramente confundido por todo, pero histérico en aplausos.”³⁵⁶

El evento contó con amplia cobertura mediática previa a la presentación así como posterior a la misma, tanto en Chicago como en otros lugares, por motivo del trabajo realizado durante dos semanas por el grupo de percusión de Cage en esa ciudad. La crítica señaló tanto fascinación como desconcierto, destacando sobre todo, algunos “efectos especiales” de las piezas, como la tabla empleada para tocar todas las notas del piano en el *Foxtrot* de Russell. Otro crítico no identificado

³⁵⁴ Siwe, Tom: *op. cit.*, p. 59.

³⁵⁵ Miller, Leta, E.: “The Art of Noise...”, *op. cit.*, p. 244.

³⁵⁶ Miller, Leta, E.: “The Art of Noise...”, *op. cit.*, p. 244.

de Nueva York, comenzó su artículo de la siguiente manera: “Por primera vez en la historia del Arts Club de Chicago, anoche rompieron una botella de cerveza en su auditorio y le han llamado música”³⁵⁷, refiriéndose a la última de las danzas de Russell, que exige a uno de los intérpretes romper una botella de vidrio dentro de una cubeta de metal. Otra nota del *Chicago Tribune* lo resumió de esta manera: “Del resultado artístico final, sólo puedo decir que pasamos por esto una vez en 1920, cuando George Antheil y Edgar Varèse se encontraban en activo, y supongo que debemos pasar por ello nuevamente.”³⁵⁸

El segundo concierto tuvo lugar el 18 de marzo de 1942, un programa compartido con la orquesta sinfónica de la Universidad de Chicago, en el auditorio Leon Mandel de dicha institución, bajo la batuta de Frederick Stock y Charles Buckley, mismos organizadores del evento anterior. Presentaron un particular y ecléctico repertorio, una mezcla de obras de Holst, Beethoven, Bach, Saint-Saëns, Abert y Dvorák, a las que se intercalaron dos selecciones del ensemble de Cage: *Canticle* de Lou Harrison y *Three Dance Movements* de William Russell. El compositor explicó en una entrevista que a pesar de que su ensemble llamó mucho la atención debido al trabajo realizado en Chicago durante ese lapso, nunca se le calificó más allá del aspecto novedoso: “Nadie tomó mi música por realmente seria. Creo que preferían el Dvorák”³⁵⁹, expresó Cage. Una vez más, las reacciones del público tras el concierto fueron diversas, muchos críticos destacaron la novedad de la orquesta de percusión que usaba tales “instrumentos” no convencionales como macetas, brake drums, thunder sheets y botellas de cerveza. El titular de la nota de prensa de Pence James resume el concierto de la siguiente manera: “La gente le llama ruido, pero él le llama música.”³⁶⁰ Otros titulares fueron: “Ahora rompen botellas de cerveza para hacer música en Chicago” (*New York World-Telegram*), o “Su botella de cerveza se convierte en arte de altura” (*Chicago Daily Times*). En el *New York World-Telegram* también apareció una caricatura titulada “*Bach, Beethoven, Brahms, and Beer*”³⁶¹ (Bach, Beethoven, Brahms y Cerveza).

A pesar de que John Cage ya no se encontraba en California, Lou Harrison por su parte, continuó con las actuaciones de percusión. El 7 de mayo de 1942, organizó un concierto en el *Holloway Playhouse* del hotel *Fairmont*, en el que presentó *Imaginary Landscape No. 2* (originalmente presentada como *Fourth Construction*) de John Cage, dos movimientos de *Three Movements for Percussion* de Johanna Beyer, *Return* de Henry Cowell, y un par de composiciones

³⁵⁷ “They Break Beer Bottles Now to Make Music in Chicago”, en *New York World-Telegram*, 2 de marzo de 1942, en cuaderno de notas *John Cage Professor Maestro Percussionist Composer*, vol. II, archivos de John Cage.

³⁵⁸ Smith, Cecil: *Chicago Daily Tribune*, 2 de marzo de 1942, en cuaderno de notas *John Cage Professor Maestro Percussionist Composer*, vol. II, archivos de John Cage.

³⁵⁹ Williams, B. Michael: *John Cage: Professor...*, *op. cit.*, p. 58.

³⁶⁰ James, Pence: “People Call it Noise-But He Calls it Music”, en *Chicago Daily News*, 19 de marzo de 1942.

³⁶¹ Dichas reseñas se encuentran en los archivos de John Cage, biblioteca de música de la Northwestern University, así como en Miller, Leta, E.: “The Art of Noise...”, *op. cit.*, p. 262.

de su autoría: *Canticle No. 3* así como *In Praise of Johnny Appleseed*, esta última con coreografía de Carol Beals y Bodil Genkel, junto a con la compañía de danza *The Modern Ballet Theater*. El crítico Alfred Frankenstein reseñó en el *San Francisco Chronicle*: “Lou Harrison [reunió] una colección de tambores, sonajas, gongs, campanas, matracas, cajas chinas y latas, [...] entrenó un séquito de músicos, y nos brindó la más reciente música para instrumentos de percusión”. La música fue “en parte fascinante, en parte un poco monótona, y a veces ligeramente cómica.” También puntualizó, con relación a la pieza de Cage que “a veces la falta de interés melódico pone de los nervios.”³⁶²

2.6.6. Nuevas comisiones: José Ardévol y Carlos Chávez

El concierto de percusión más famoso de todos los que realizó Cage con su grupo, y quizá el más importante de su carrera como percusionista, fue el llevado a cabo en el *Museum of Modern Art* (MoMA), en la ciudad de Nueva York, el 7 de febrero de 1943, en asociación con la *League of Composers*. Para dicho evento, John Cage había decidido escribir una obra nueva, así como encargar otras a jóvenes compositores de la vanguardia, tal como había hecho con anterioridad como en el caso de Alejandro García Caturla. En octubre de 1942, se pone en contacto con José Ardévol, un documento que por su importancia se reproduce íntegramente en la figura 8.

A la fecha de dicha carta, Carlos Chávez aún no tenía escrita ninguna obra para percusión. Se deduce por tanto, que ya para octubre de 1942, John Cage lo hubiese contactado para solicitarle una nueva pieza, la *Toccata para instrumentos de percusión*, que como se verá en el capítulo V, por su dificultad técnica no pudo ser estrenada en esta ocasión y fue sustituida por *Ostinato Pianissimo* (1934) de Henry Cowell, que tuvo su primera audición.

Como muestra la figura 9, el programa quedó compuesto por *First Construction in Metal e Imaginary Landscape No. 3* de John Cage, *Canticle* y *Counterdance in the Spring* de Harrison, las *Rítmicas V* y *VI* de Amadeo Roldán, así como el estreno absoluto de la referida pieza de Cowell, a las que se sumaron *Amores* del propio Cage y *Preludio a II* de José Ardévol.

El acontecimiento tuvo gran cobertura mediática, recibió notoriedad inmediata entre la crítica. La revista *Life* le dedicó un amplio reportaje titulado *Concierto de percusión. La banda golpea objetos para hacer música*, que incluía fotos de todo el ensemble así como individuales de algunos intérpretes:

En el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Nueva York hace unos domingos, una orquesta de serios músicos, vestidos formalmente y sentados en el escenario, comenzaron a

³⁶² Frankenstein, Alfred: “Music: A Recital on Percussion Instruments”, en *San Francisco Chronicle*, 8 de mayo de 1942, p. 13.

26 de octubre de 1942

550 Hudson Street
New York City, N.Y.

Estimado señor Ardévol:

Yo tuve el placer en 1940, de dirigir su *Suite* para instrumentos de percusión, y cuyo programa del concierto le incluyo ahora, lo que debí hacer hace algunos años.

Yo he sido consultado para ofrecer un concierto de música para instrumentos de percusión en el Museo de Arte Moderno, en febrero, y por esta razón le estoy escribiendo, ya que quisiera contar con su colaboración: ¿Tiene Ud. o desea componer especialmente un nuevo trabajo para instrumentos de percusión? La razón de esta pregunta es que resulta imposible presentar en esta [sic] su *Suite* o su *Estudio*, porque ambas obras utilizan sirenas, las que ahora están prohibidas, durante la guerra. También, en caso de que su respuesta sea afirmativa -lo cual deseo que así sea-, por favor, de ser posible, no utilizar más de once músicos.

El programa de este concierto, además, presentará obras de Amadeo Roldán, Carlos Chávez, Lou Harrison y más.

Por favor, hágame saber Ud. tan pronto le sea posible.

Muy sinceramente,

John Cage³⁶³

Fig. 8. Carta de John Cage a José Ardévol, 26 de octubre de 1942.

golpear cosas con baquetas y manos. Golpearon gongs, platillos, calabazas, campanas, láminas de metal, campanas de buey, platos chinos, frenos de automóviles, la quijada de un burro y otros objetos. A veces, en vez de golpear, sacudían o frotaban. El público, con las cejas en alto, escuchó con atención sin parecer molesto con los ruidosos resultados. [...] La ocasión fue un concierto de percusión, patrocinado por la *League of Composers*, y dirigido por un hombre paciente y humorista de 30 años de edad, californiano, llamado John Cage, que es el músico de percusión más activo en Estados Unidos. Cage no sólo dirige orquestas de percusión, sino también compone música de percusión, al igual que otros compositores experimentales modernos. La música de percusión se remonta a los tiempos del hombre primitivo, cuando los salvajes incultos sentían placer estético al golpear toscos tambores o troncos ahuecados. Cage piensa que cuando al público de hoy aprecie y entienda su música, producida por medio del choque de un objeto con otro, encontrarán una nueva belleza en la vida cotidiana moderna, llena de ruidos producidos por choques entre objetos.³⁶⁴

En esta reseña se aprecia de forma bastante clara las polémicas a que se enfrentaban la música nueva, los experimentos del ritmo y las sonoridades no occidentales en la escena musical norteamericana de la primera mitad del siglo XX, donde las referencias caribeñas sobre todo afrocubanas, asociadas directamente con lo primitivo y lo salvaje, se colocaban en el centro del

³⁶³ Díaz, Clara: *op. cit.*, pp. 72-73.

³⁶⁴ "Percussion Concert: Band Bangs Things to Make Music", en *Life*, 15 de marzo de 1943, pp. 42-44.

debate. En cambio, la vestimenta formal así como la orquesta formada por músicos serios, contrasta de forma notable con la procedencia de los instrumentos empleados.

UNDER THE DIRECTION OF JOHN CAGE

PRESENTED BY THE MUSEUM OF MODERN ART
IN ASSOCIATION WITH THE LEAGUE OF COMPOSERS

THE MUSEUM OF MODERN ART
11 West 53 Street, New York

Sunday Evening, February 7, 1943 **8:45 p.m.**

PROGRAM

CONSTRUCTION IN METAL **John Cage**
thundersheets, orchestral bells, string piano, oxen bells, cowbells, temple gongs,
automobile brake drums, cymbals, anvils, gongs, tam tam

COUNTERDANCE IN THE SPRING **Lou Harrison**
drums, dragon's mouths, gongs, cymbals, woodblocks, brake drum

OSTINATO PIANISSIMO* **Henry Cowell**
string piano, rice bowls, marimba, Niger drum, hand drum, guiro, bongos, drums,
button gongs

CANTICLE **Lou Harrison**
tambourine, woodblocks, bells, rattles, dragon's mouths, temple gongs, flower pots,
cowbells, guiro, wind glass, triangle, cymbals, brake drum, tam tam, thundersheet,
drums, gongs

IMAGINARY LANDSCAPE No. 3 **John Cage**
audio frequency oscillator, recorded sounds, tin cans, buzzer, gongs, marimbula,
thundersheet

PRELUDIO a II* **José Ardévol**
claves, guiro, maracas, triangle anvil, cymbal, bongos, African drum, snare drum, bass
drum, piano

AMORES* **John Cage**
string, piano, drums, woodblocks

RITMICAS V & VI **Amadeo Roldán**
claves, cowbells, quijadas, guiro, maracas, bongos, drums, marimbula

*First Performances

TICKETS
\$1.50 (plus 15¢ Federal Tax)
20% discount to Members of The Museum of Modern Art

Fig. 9. Cartel del concierto en el Museo de Arte Moderno, Nueva York, 7 de febrero de 1943.

Por otra parte, en un artículo publicado en el *New York Herald Tribune*, Paul Bowles reseñó lo siguiente:

El concierto fue agradable de escuchar; fue un masaje auditivo. Catorce personas, 125 instrumentos, y unas cincuenta baquetas para golpearlos. Cuando los objetos no eran percutidos o golpeados, eran sacudidos, frotados, tirados, o sumergidos en agua. Hubo un ominoso oscilador de audio-frecuencia, y sonidos grabados que eran encendidos y apagados; tanto los dos thunder sheets como la marímbula estaban equipados con pastillas eléctricas. [...] Cosas tales como melodía y armonía, que implican el uso de afinación temperada y tonos definidos, se han ignorado en gran medida.

Con relación a las obras de los compositores cubanos, menciona Bowles:

[...] Durante las obras de Roldán y Ardévol, se notó la ausencia de un sonido sostenido; se podría pensar en el de la voz humana, tal vez porque la música sonaba muy parecida a un complicado acompañamiento de un *son* y se esperaba la llegada de un sonido cargado de algún tipo de energía.

Y por último, concluye el autor:

En mucha de la música presentada, dominaron los elementos orientales y africanos. Los efectos se esforzaban claramente, quizá de manera inconsciente, en aproximarse a la música ritual de partes lejanas del mundo. [...] El objetivo principal de la música era lograr el máximo efecto sonoro, y los compositores involucrados eran expertos en ello. Concentradas manifestaciones artísticas como las de anoche, no son importantes en sí mismas, sino que representan ser grandes detonadoras de ideas, que indican las posibles direcciones que puede tomar el arte de la música occidental.³⁶⁵

Este concierto estableció a John Cage como uno de los máximos exponentes de la música experimental en Norteamérica, sin saber quizás que sería el último que realizaría. En efecto, esta declaración de Bowles sobre los diversos rumbos que podría tomar el arte musical, de acuerdo con la estética experimental que planteaba el repertorio de percusión expuesto por Cage, se anticipó por varios años a la de muchos críticos que posteriormente legitimaron sus aportaciones al pensamiento musical.

2.6.7. Cage y Harrison: trascendencia de su legado

John Cage y Lou Harrison no solamente fueron los compositores para percusión más prolíficos de la vanguardia norteamericana, sino que también comisionaron y estrenaron gran cantidad de repertorio. Asimismo, John Cage tiene el mérito de haber creado el primer grupo de percusión de la historia, con el cual realizó innumerables conciertos y se convirtió en el máximo exponente del género. Gracias a él, este nuevo formato quedó establecido de manera estable.

³⁶⁵ Bowles, Paul: "Percussionists in Concert Led by John Cage", en *New York Herald Tribune*, 8 de febrero de 1943, en Mangan Timothy y Herrmann, Irene. (ed.): *Paul Bowles on Music*, University of California Press, 2003, pp. 89-90.

Cage no compuso música para percusión sin referencia alguna. Había escuchado la *Fuga para ocho instrumentos de percusión* de William Russell, así como *Ionisation* de Varèse -pues había asistido a la audición de la misma, cuando Nicolas Slonimsky repitió la pieza, cuatro meses después de su estreno el 16 de julio de 1933-, y estaba muy al tanto de los futuristas italianos y sus intentos por incorporar sonidos de máquinas en composiciones musicales. La percusión para Cage, englobaba todos los sonidos, incluyendo los ruidos, no únicamente instrumentos percutidos: “al igual que la música moderna en general puede decirse que ha sido la historia de la liberación de la disonancia, esta nueva música es parte del intento de liberar todos los sonidos audibles de las limitaciones de prejuicio musical.”³⁶⁶

Indiscutiblemente, Cage es uno de los principales continuadores en línea directa de la estética planteada por el *Futurismo* de Busoni, y posteriormente la de Edgar Varèse y Henry Cowell. En el plano conceptual, Cowell, junto a Varèse, abrieron la mente de John Cage a “la idea de un universo tonal ilimitado” tal y como éste reconoció en 1970³⁶⁷. Los conceptos fundamentales de su primera etapa creativa, tienen muchos puntos en común con las ideas de sus antecesores, como él mismo planteó en su manifiesto *El futuro de la música: Credo* en 1940³⁶⁸. Alfredo Bringas resume estos conceptos en su tesis doctoral:

1. concebir al compositor como un organizador de sonidos
2. otorgar énfasis en el ritmo como principio estructural
3. utilizar la tecnología para la creación de nuevos recursos sonoros
4. integrar el ruido y todos los sonidos audibles como elementos musicales
5. el ideal de interpretación se debe basar en la colaboración estrecha entre el músico y el técnico de sonido.³⁶⁹

Con relación al concepto de la utilización del ritmo como parámetro estructural de la composición, presente en las obras para percusión de Cage, menciona Bringas:

Al escribir piezas en las que la estructura rítmica es la que determina la forma, no sólo continúa el camino iniciado por Varèse, sino que le da a la música de percusión su razón de

³⁶⁶ Kostelanetz, Richard, (ed): *John Cage: Writer...*, *op. cit.*, p. 88.

³⁶⁷ Cage, John: *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, Londres, Marion Boyards Publishers, 1980, p. 74.

³⁶⁸ Según Leta E. Miller, el conocido ensayo de John Cage, *El futuro de la música: Credo*, ha sido fechado erróneamente en 1937 en la introducción de su libro *Silencio: Conferencias y escritos de John Cage*, cuando en realidad es de febrero de 1940. Cage no se mudó a Seattle hasta el otoño de 1938. Para más detalles ver: Miller, Leta E.: “Cultural Intersections: John Cage in Seattle (1938-1940)”, en Patterson, David W. (ed.): *John Cage, Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950*, Nueva York, Routledge, 2008, p. 54; Miller, Leta E.: “Henry Cowell and John Cage: Intersections and Influences, 1933-1941”, en *Journal of the American Musicological Society*, vol. 59, No. 1, primavera de 2006, p. 92.

³⁶⁹ Bringas Sánchez, Alfredo: *op. cit.*, p. 67.

ser al liberarla completamente de los parámetros tradicionales. Permite así, que sea el sonido por sí mismo, el que determine la elaboración de la música.³⁷⁰

A pesar de compartir ideas estéticas muy similares, Cage mencionó en varias ocasiones que no estaba directamente influenciado por la música de Varèse, sin embargo, ambos abogaban por la utilización e inclusión de todos los sonidos disponibles como elementos musicales válidos. En un artículo publicado en diciembre de 1940, Varèse declaró:

Ahora estamos en posesión de medios científicos capaces no sólo de la reproducción realista de sonidos, sino de una producción totalmente nueva de combinaciones de los mismos, con la posibilidad de crear nuevas emociones, de despertar las sensibilidades más aburridas. Cualquier sonido posible que podamos imaginar puede ser producido con un perfecto control de su cualidad, intensidad y altura.³⁷¹

Una anécdota relatada por Cage en una entrevista, cuenta que al leer un artículo de Varèse titulado *Organized Sound for the Sound Film* (Sonido organizado para el cine sonoro), publicado en la revista *The Commonweal* en 1940, éste define la música como “sonido organizado.”³⁷² Dicho artículo tuvo un efecto profundo en Cage, que llegó incluso a mecanografiarlo íntegramente. En años posteriores Cage recalcó:

Yo había definido [la música] previamente como la “organización del sonido”, así que me di cuenta que había empleado tres palabras, mientras que Varèse utilizó dos. Me pareció perfectamente razonable llamarle a mi [nueva grabación]³⁷³, “la primera grabación de sonido organizado”. Y así lo hicimos. Le enviamos una copia a Varèse; y recibimos un telegrama en respuesta diciendo “por favor, desista de utilizar mi término”.³⁷⁴

Años después, la esposa de Varèse explicó que su marido sentía preocupación ante la posibilidad de que su estética fuese confundida con la de Cage y Harrison.

En 1940, en su declaración *El futuro de la música: Credo*, John Cage formuló la siguiente declaración:

La música de percusión es una transición contemporánea desde la música influida por el teclado a la música del futuro que dará cabida a todos los sonidos. Cualquiera de estos sonidos es aceptable para el compositor de música de percusión; explora el campo “no musical” del sonido, prohibido por la academia, en la medida en que resulta manualmente posible. [...] Los métodos de escritura para música de percusión tienen como objetivo la

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 69.

³⁷¹ Varèse, Edgar: “Organized Sound for the Sound Film”, en *The Commonweal*, vol. XXXIII, No. 8, 13 de diciembre de 1940, pp. 204-205.

³⁷² Varèse, Edgar: “Organized Sound...”, *op.cit.*, pp. 204-205.

³⁷³ Se refiere a la grabación realizada de *Simfonia No. 13* de Lou Harrison, realizada en Photo and Sound Company, San Francisco, en el verano de 1941.

³⁷⁴ Miller, Leta E. y Lieberman, Fredic: *Composing a World: Lou Harrison*, Musical Wayfarer, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2004, p. 19.

estructura rítmica de una composición.³⁷⁵

Ese mismo año, Cage mencionó que la música de percusión era

[...] una flecha que apuntaba a todo el campo inexplorado del sonido. [...] En el futuro será vista como la transición entre la limitada música del siglo XIX, y la ilimitada libertad de la música electrónica. Estamos protegidos de los ruidos de nuestra vida cotidiana. En el caso de la percusión, encontramos que hemos dominado y subyugado el ruido. Hemos triunfado sobre él, y nuestros oídos se han sensibilizado con su belleza.³⁷⁶

Ambas declaraciones muestran un profundo interés por integrar todos los sonidos como parte del discurso musical. Su célebre frase “la música de percusión es revolución”, fue proclamada en 1939. No obstante, en retrospectiva, después de su último concierto en febrero de 1943, esta declaración tal vez debería ser replanteada -por utilizar palabras de Miller-, como “la música de percusión comenzó la revolución.”³⁷⁷ Fue el primero de una serie de pasos radicales que llevaron a este compositor a “liberar todos los sonidos audibles de las limitaciones del prejuicio musical” como él mismo planteó desde años anteriores. *Música de percusión*, fue un término que utilizó John Cage no para referirse exactamente a todos los sonidos que se pueden obtener por el acto de percutir o golpear, sino en un sentido más amplio, para referirse a los sonidos que incluían ruido³⁷⁸. Su idea inicial de componer utilizando instrumentos de percusión era muy simple: poner a disposición de la música cualquier sonido que fuese audible, independientemente de si era considerado como musical o no. Esta idea eventualmente lo llevó más allá del mero empleo de la percusión en sus composiciones. Su estética posterior se convirtió en una verdadera y radical vanguardia en cuanto a la utilización de nuevos recursos musicales: a la percusión le sucedieron la música electrónica, el piano preparado, la música aleatoria y la indeterminación, aunque estos elementos estaban presentes de algún modo ya desde sus primeras obras para percusión.

Con relación a las formas musicales importadas de Europa, en su artículo *Precursores de la música moderna* publicado en 1949, Cage habla extensamente sobre estructuras musicales contemporáneas. En primer término, se refiere al atonalismo:

La atonalidad es simplemente el mantenimiento de una situación tonal ambigua. Es la negación de la armonía como método estructural. El problema del compositor en un mundo musical en tal estado es proporcionar otros métodos estructurales [...]. Ni Schoenberg ni Stravinsky lo hicieron.³⁷⁹

Y sobre el método estructural de la música dodecafónica:

³⁷⁵ Cage, John: “El futuro de la música...”, *op. cit.*, p. 5.

³⁷⁶ Miller, Leta, E.: “The Art of Noise...”, *op. cit.*, p. 253.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 251.

³⁷⁸ Miller, Leta E.: “Cultural Intersections...”, *op. cit.*, p. 58.

³⁷⁹ Cage, John: “Precursores de la música moderna”, en *Silencio...*, *op. cit.*, p. 63.

La serie dodecafónica no ofrece medios estructurales; es un método, un control, no de las partes, grandes y pequeñas, de una composición, sino solamente del procedimiento mínimo, nota por nota. Usurpa el lugar del contrapunto, que como Carl Ruggles, Lou Harrison y Merton Brown han mostrado, es perfectamente capaz de funcionar en una situación cromática. [...] La serie dodecafónica ofrece ladrillos, pero no planos.³⁸⁰

Con relación al neoclasicismo menciona:

El neoclasicismo al volver al pasado, al negarse a reconocer la necesidad contemporánea de otra estructura, da a la armonía estructural una nueva apariencia. Ello la priva automáticamente del sentido de aventura, esencial para la acción creativa. [...] Los neoclásicos aconsejan construir de la misma manera que antes, pero con una fachada moderna.³⁸¹

Sus cuestionamientos sobre las formas musicales heredadas de la tradición europea, le llevaron a desarrollar sus propios conceptos estructurales, una de las grandes aportaciones de este genial creador al pensamiento musical: “[...] él construyó teorías generales y sistemas precomposicionales al llevar las implicaciones estéticas de nuevas ideas a conclusiones lógicas, aunque a menudo radicales.”³⁸² Utilizó cuatro procedimientos composicionales diferentes en sus obras para percusión. El primero de ellos, se encuentra en sus primeras piezas *Quartet*, *Trio* y el tercer movimiento de *Amores*, que consiste en emplear patrones rítmicos fijos que son reciclados continuamente, apareciendo en varias ubicaciones dentro de una unidad de tiempo determinada. Los patrones o motivos se mantienen estáticos y no son sometidos a ningún desarrollo o manipulación más allá de su colocación en el espacio-tiempo.

El segundo procedimiento fue el más utilizado en sus composiciones de percusión. *First Construction in Metal*, fue la primera de las tres “construcciones” escritas entre 1939 y 1941. Ha sido analizada extensamente en la bibliografía, así que por lo tanto es suficiente mencionar en este trabajo, que es la primera obra en utilizar lo que su autor denominó *estructura rítmica micro-macrocósmica*, también conocida como la *square-root formula* (fórmula de la raíz cuadrada), en la cual las proporciones de secciones más grandes -macroestructura- son idénticas a las de sus componentes más pequeños -microestructura-. La pieza contiene dieciséis secciones de dieciséis compases cada una, más una coda de nueve compases. Las dieciséis secciones están organizadas en un patrón a gran escala de 4+3+2+3+4 (=16), y cada una de las secciones está subdividida exactamente de la misma manera. Su *Second Construction* también contiene dieciséis secciones de dieciséis compases, en este caso subdivididas en unidades de 4+3+4+5. Cage definía las subsecciones mediante cambios de timbres o de contrastes rítmicos.

³⁸⁰ *Ídem.*

³⁸¹ *Ídem.*

³⁸² Miller, Leta E.: “Henry Cowell and John Cage...”, *op. cit.*, p. 51.

La gran mayoría de sus composiciones para percusión emplean este procedimiento basado en la *fórmula de la raíz cuadrada*, que proporcionaba una estructura basada en duraciones dentro de la cual pueden ocurrir eventos, ya sean motivos rítmicos o silencios. Los espacios de tiempo son rellenados con eventos musicales que se rigen por los mismos números que organizan tanto la micro como la macroestructura. Cada una de las composiciones que utilizaban este método, presentan un número fijo de compases que tuviesen una raíz cuadrada exacta, de forma tal que la macro estructura, tuviese una relación proporcional con la micro estructura más pequeña:

Las partes largas de una composición tienen la misma proporción que las frases de una unidad sencilla. Así, una pieza entera tiene el número de compases que tiene una raíz cuadrada. Esta estructura rítmica puede ser expresada con cualquier sonido, incluyendo ruidos, o puede ser expresada no como sonido y silencio sino como quietud y movimiento en danza. Esta fue mi respuesta a la estructura armónica de Schoenberg.³⁸³

Al escribir para instrumentos de percusión, esta estructura rítmica suplantaba la tonalidad y la armonía como el principio de organización. Al respecto explica Cage:

En contraste con una estructura basada en el aspecto de la frecuencia del sonido, es decir, tonalidad, esta estructura rítmica era tan acogedora con los sonidos no musicales, los ruidos, como con las escalas e instrumentos convencionales. Pues nada en la estructura estaba determinado por los materiales que aparecían en ella; fue concebida, en realidad, para que pudiera expresarse tanto en ausencia de estos materiales como en su presencia.³⁸⁴

La *fórmula de la raíz cuadrada*, estableció el escenario de muchas de sus obras posteriores para percusión, incluyendo una composición a dúo con Lou Harrison: *Double Music*, actualmente convertida en una obra primordial de la literatura para percusión. Fue escrita rápidamente con un mínimo de colaboración, ambos autores acordaron previamente una duración total de doscientos compases de 4/4, y la instrumentación incluía únicamente instrumentos metálicos -a petición de Harrison por su admiración hacia *First Construction in Metal* de John Cage-, y figuraciones básicas -motivos rítmicos que pudiesen ser combinados de diversas maneras-, así como silencios de longitudes correspondientes. Una vez acordadas las pautas, los compositores trabajaron de forma independiente, Cage escribió las partes una y tres, y Harrison la segunda y la cuarta. El primero utilizó el sistema de micro-macro estructura -creado por él mismo-, dividiendo los doscientos compases en catorce secciones de catorce compases -con una coda de cuatro compases-, cada sección subdividida en unidades de 4+3+2+5 (=14). En cambio, Harrison se decidió por veintiuna secciones de nueve compases y medio, añadiendo el medio compás que le faltaba al final, para completar la suma de 200 compases. Una vez terminadas las partes individuales, fueron juntadas y

³⁸³ Cage, John: "An Autobiographical Statement", *Southwest Review* 76, invierno 1990, en Bringas Sánchez, Alfredo: *op. cit.*, p. 69.

³⁸⁴ Cage, John: "Composición como proceso", en *Silencio...*, *op. cit.*, pp. 19-20.

“nunca cambiaron ni una nota.”³⁸⁵ Este proceso es visto a menudo como un antecedente de la posteriormente denominada música aleatoria, sin embargo, Harrison tenía una opinión más pragmática al respecto: “no necesitábamos alterar nada. En aquel entonces sabía perfectamente lo que John haría, así que yo me adapté a él. Y él hizo lo mismo conmigo.”³⁸⁶

El tercer procedimiento compositivo, aparece en las series de *Imaginary Landscapes* de la No. 1 a la 4 de John Cage -que eventualmente incluyó una más, hasta la No. 5-. Estas piezas están consideradas entre las primeras de su tipo en emplear algún tipo de dispositivo electrónico, además de instrumentos de percusión, en un intento por incluir en sus composiciones, cualquier medio reproductor o manipulador de los sonidos, ya fuera manual -gongs de agua-, mecánico -sirenas-, o electrónico -osciladores y/o grabadores de frecuencia, giradiscos de velocidad variable, bobinas amplificadas por medio de fonógrafos, etc.-. *Imaginary Landscape No. 1*, se encuentra entre las primeras obras en emplear tonos deslizantes producidos electrónicamente. En el caso de *Imaginary Landscape No. 4*, empleó doce radios y dos intérpretes por cada uno -veinticuatro en total- uno de ellos seleccionando las estaciones y el otro controlando la amplitud y el timbre de cada dispositivo. Esta serie de “paisajes imaginarios”, utilizaban no sólo las estructuras micro-macrocósmicas explicadas con anterioridad basadas en fórmulas rítmicas prefabricadas, sino que a partir de la tercera obra de la serie, comenzó a moverse hacia la indeterminación y la aleatoriedad.

En otras dos composiciones de 1943, *She is Asleep* y el segundo movimiento de *Amores*, utiliza el procedimiento conocido como *control-ictus*, en el cual se predeterminan un número determinado de ataques -o *icti*- por cada ejecutante dentro de un segmento dado. Este procedimiento podía ser aplicado dentro de una estructura de longitudes de frases similares a las empleadas en la fórmula de la raíz cuadrada, o cualquier otra estructura dada. Por último, se encuentran dos obras que involucran danza o voz, *Credo in US*, *Forever and Sunsmell* ambas de 1942, que emplean un estilo de composición estructurado más libremente, basado en el contexto de la danza o la línea vocal, y utilizan la contraposición de ritmos periódicos y aperiódicos.

Con relación a la instrumentación, Cage expresó en varias ocasiones, que entre sus objetivos en la composición musical era permitir a todos los sonidos ser ellos mismos, y superar los obstáculos que imponían la armonía y la tonalidad. Aunque sus primeras obras para percusión son a menudo sumamente estructuradas y organizadas -como en las composiciones que utilizan el *control-ictus*-, estaba abierto a cualquier sonido que pudiese ser utilizado dentro de cualquier estructura predeterminada, un sistema que le permitió experimentar con un sinnúmero de sonidos de percusión en su música. Muchas veces, su obra explora un tipo de sonido particular, como el

³⁸⁵ Miller, Leta, E.: “The Art of Noise...”, *op. cit.*, p. 242.

³⁸⁶ *Ídem*.

producido por instrumentos de metal -en obras como *First Construction in Metal* o *Double Music*-, o los electrónicos -*Credo in US* y en todos los *Imaginary Landscapes*-. En cambio, en *Living Room Music*, permite que el ejecutante escoja la instrumentación de entre los objetos que se puedan encontrar en el salón de una casa ordinaria, y por el contrario, en *Quartet*, no hace absolutamente ninguna especificación sobre las fuentes sonoras, en el propio título puede leerse *Para percusión, sin instrumentos específicos*, dejando al intérprete libertad absoluta de selección instrumental.

Aunque inicialmente criticado como antimusical por cierto número de compositores y críticos musicales, muchas de las obras presentadas por el grupo de percusión de Cage entre 1938 y 1943, se han convertido en la actualidad, en obras fundamentales del repertorio. Aunque su interés en la música de percusión se desvaneció poco después de 1943, nunca se rindió en cuanto a defender la “saludable anarquía” que representó su figura y su proyecto desde 1939. En el proceso de su propia evolución musical, Cage influyó no sólo el mundo de la percusión, sino el de la composición musical y el arte en general:

Revolucionó la estética del siglo XX, abriendo nuevas puertas del pensamiento artístico a todos aquellos que le sucedieron [...]. Para Cage la revolución comenzó por aceptar el ruido como material musical. A través de su empeño de crear música abierta a la utilización del mismo como elemento artístico, fue que se interesó en la percusión, organizó su propio grupo y compuso música para él, además de alentar a otros creadores que hiciesen lo mismo. Los resultados fueron trascendentales para el desarrollo de la literatura de percusión y fueron un catalizador vital en la continua evolución de una de las mentes más imaginativas del siglo XX.³⁸⁷

Poco después de su concierto en el MoMA el 7 de febrero de 1943, John Cage comenzó a alejarse de la percusión, para enfocarse en sus composiciones para piano preparado. Este abandono de sus actividades percusivas, se debió en gran parte a la dificultad en cuanto a organización y logística de instrumentos, de intérpretes, de espacios para ensayar en Nueva York y sobre todo, de insuficientes apoyos externos. Eventualmente disolvió su ensemble de percusión y donó su extensa colección instrumental a Paul Price, quien era profesor de percusión en la Universidad de Illinois.

La diversidad del trabajo compositivo de Lou Harrison, ha sido comparada con el de Cage y Cowell. Harrison opinaba que el compositor era libre de utilizar prácticamente cualquier sonido del ambiente, y esto le condujo hacia la exploración de artística y filosófica de músicas de otras culturas. Muchas de sus obras revelan influencias de Corea, China e Indonesia. Su interés en la música asiática, y el uso de escalas exóticas, instrumentos inusuales y técnicas compositivas medievales, sugiere la amplitud de su filosofía, que abarcó desde el diseño y construcción de nuevos instrumentos, hasta la invención de nuevos sistemas musicales.

³⁸⁷ Williams, B. Michael: “John Cage: Professor...”, *op. cit.*, p. 61.

A pesar de tener muchas similitudes con la estética de Cage, la música de Lou Harrison está marcada por la tendencia de utilizar títulos heredados de formas musicales tradicionales: fuga, suite, sinfonía, concierto. De igual forma, prevalece la intención melódica de manera lírica, que se refleja tanto en las líneas musicales, como en algunos títulos de sus composiciones: *Song*, *Canticle* (canción, cántico o himno). “Aún cuando Harrison escribe para instrumentos no temperados, agrupa idiófonos de varios tamaños de grave a agudo provocando con ello la posibilidad de producir cortos pero intensos motivos melódicos.”³⁸⁸ En la instrumentación de sus obras, aparecen por lo regular grupos de dos o más instrumentos del mismo tipo, la utilización de varios brake drums graduados, así como copas de cristal, cencerros, tubos, macetas, etc., permiten ejecutar dichos motivos melódicos.

Al igual que para Cage, la música de percusión fue para Harrison el principio de una serie de estímulos que lo llevarían a un largo y productivo camino en su carrera. Pero a diferencia del anterior, Harrison nunca abandonó la percusión: su sello propio consistió en combinarla con otras de sus pasiones, música asiática, melodía y contrapunto. En el gamelán de Indonesia, encontró un medio a través del cual pudo enlazar con éxito sus diversos intereses, la esencia del gamelán impregnó gran parte de sus composiciones hasta finales de 1970, combinando instrumentos “encontrados” o inventados con instrumentos convencionales y posteriormente asiáticos, que reflejan una herencia del ensemble de percusión.

Su obra es bastante extensa, cuenta con un catálogo que asciende a cuatrocientos cincuenta títulos aproximadamente, de un carácter extremadamente variado: “Harrison por igual evoca un gamelán indonesio, escribe para instrumentos barrocos, añade textos poéticos en estilo navajo, celebra la belleza de México, de un templo budista o de una construcción californiana, o escribe una pieza con tintes políticos.”³⁸⁹

La obra posterior de Harrison “está permeada de modos rítmicos, cualidades tonales y tratamiento instrumental -especialmente de percusión-, que muestra influencias de culturas orientales.”³⁹⁰ Asimismo, algunas de sus obras sinfónicas a menudo exigen efectos percusivos en instrumentos convencionales de cuerdas o el piano por ejemplo, como tocar pasajes rápidos en clusters utilizando barras de madera -similar a la empleada por William Russell- o golpear con baquetas las cuerdas de un contrabajo por debajo del puente.

Durante el periodo que abarcaron los conciertos realizados por Cage y Harrison entre 1938 y 1943, existió una pobre, por no decir nula comprensión de la gama de logros que consiguieron en su

³⁸⁸ Bringas Sánchez, Alfredo: *op. cit.*, p. 74.

³⁸⁹ Bringas Sánchez, Alfredo: *op. cit.*, p. 74.

³⁹⁰ Miller, Leta, E.: “The Art of Noise...”, *op. cit.*, p. 253.

momento. El reconocimiento que obtuvieron fue insuficiente para ese enorme esfuerzo pionero que plantearon ambos compositores con su estética radical. “Cage y sus colegas revolucionarios fueron expresando preocupaciones que hoy llamamos globalización, futurismo e individualismo, bajo la apariencia de composiciones multiculturales ruidosas, ya en 1930.”³⁹¹ Con el tiempo, los historiadores han puesto estos logros en perspectiva y poco a poco han ido reivindicando la labor de estos revolucionarios y radicales creadores, así como la trascendencia y el verdadero impacto de su obra en el pensamiento musical posterior.

A lo largo de su carrera, Cage fue conocido como un provocador incansable y propagandista en una pequeña comunidad de músicos de la vanguardia, artistas y escritores, pero hoy en día su trabajo es reconocido en el ámbito internacional. Bastan estas palabras de Leta E. Miller, gran estudiosa de su obra, para describir lo anterior:

Cage logró con sus prodigiosas habilidades y su imaginación, combinar las diversas influencias que encontró: ya fuera la percusión, los tonos deslizantes, sonidos electrónicos, estructuras rítmicas, músicas asiáticas, técnicas instrumentales extendidas o ideas de elasticidad de formas musicales. [...] Heredó de su maestro [Henry Cowell] la mentalidad abierta, la aventura, la sed de nuevos sonidos y la “autorización” para combinarlos en formas novedosas que lo llevaron a cuestionar y finalmente redefinir nuestra concepción de la idea misma de la música.³⁹²

2.7. Presencia latinoamericana en la vanguardia musical³⁹³

Sería desacertado describir como “multiculturales” a los compositores asociados con la vanguardia y la música experimental desarrollada en Estados Unidos entre 1930 y 1943. No obstante, a pesar de existir grandes diferencias entre la obra de Edgar Varèse, Henry Cowell, William Russell, Johanna Beyer, John J. Becker, John Cage o Lou Harrison, todos tienen un nexo común: se sentían fuertemente atraídos por la enorme colección de instrumentos de percusión de tradiciones culturales diversas. Debido a la naturaleza de este instrumental, la percusión ha sido siempre única en su capacidad de combinar diversos elementos culturales en un todo coherente: “Los compositores para música de cuerdas más aventureros de los años 30, no crearon composiciones combinando cello, pipa y koto. Sin embargo, no nos extraña si escuchamos ensembles de xilófonos, gongs y temple blocks.”³⁹⁴

Si bien es cierto que la esencia del repertorio de percusión se basaba en combinar

³⁹¹ Schick, Steven: *op. cit.*, p. 2.

³⁹² Miller, Leta E.: “Henry Cowell and John Cage...”, *op. cit.*, p. 100.

³⁹³ En este caso, el término latinoamericano hace referencia únicamente a México y Cuba puesto que no hay otro país de América Latina que tenga obras para percusión entre 1930 y 1943.

³⁹⁴ Schick, Steven: *op. cit.*, p. 36.

sonoridades de todo el mundo, también es evidente que la utilización de instrumentos de origen latinoamericano en esta literatura es extensa. El empleo de los percutores autóctonos, que comienza alrededor de 1920 con obras sinfónicas como *El fuego nuevo* (1921) de Carlos Chávez que emplea gran cantidad de instrumentos indígenas así como la *Obertura sobre temas cubanos* (1925) de Amadeo Roldán en el caso de los instrumentos afrocubanos, se extendió posteriormente a las composiciones de gran cantidad de figuras de la escena musical contemporánea norteamericana, una vez que fueron descubiertas las posibilidades que estos instrumentos brindaban al género sinfónico. No obstante, la presencia de elementos culturales latinoamericanos en la vanguardia musical y la música experimental se manifiesta en diversas facetas, no únicamente en la mera utilización de su instrumental.

Entre los aportes más emblemáticos de los compositores latinoamericanos al arte musical del siglo XX, debe destacarse la liberación rítmica. Se añadieron a la música académica, “nuevos” ritmos -o en ocasiones solamente células metrorrítmicas-, provenientes de la rumba, el bembé, la conga, el son, el jarabe, el tango, el samba o el maracatú. Estos géneros que habían invadido el mundo, según afirmó Carpentier en sus escritos, parten de aportes africanos y aborígenes, que integrados con el folclor y la música popular de diversas pertenencias nacionales, aportaron nuevos elementos con que renovar el planteamiento musical. Si bien en un principio, su empleo consistía en la cita más o menos textual del material folclórico, rápidamente tomó otras direcciones.

Los compositores nacionalistas más audaces lograron superar la barrera de la simple transcripción literaria de las melodías y ritmos populares, para desarrollar nuevas maneras de organizar el discurso musical, basados en la relación entre el ritmo y la forma en sus composiciones. Su intención era indudablemente, plantear una clara renovación de estructuras clásicas heredadas de la tradición occidental. Para ello, tomaron prestados elementos de las músicas africanas e indígenas, y crear composiciones exentas de reglas académicas que permitían grandes libertades, como por ejemplo las formas abiertas o semi-abiertas de la música africana en el caso de Roldán y Caturla, o la construcción unipartita que se desarrolla de principio a fin, como en el *Preludio a II* de Ardévol, en un plano más general.

Ahora bien, en el plano particular, se pueden mencionar muchas más aportaciones a la manera de organizar el discurso musical dentro de una estructura dada. Por ejemplo:

- el principio de reiteración y varianza
- la superposición de microestructuras rítmicas
- la acumulación progresiva de material sonoro
- el carácter improvisatorio

- la pérdida intencional de sensación rítmica
- los figurados asimétricos
- la textura polirrítmica con figuraciones complejas
- la alternancia de metrorritmos

En la obra de Chávez, se pueden apreciar con claridad más elementos para organizar el discurso:

- la importancia que otorga a la duración de los sonidos
- el establecimiento de relaciones sonoras temporales
- la formación de grupos rítmico-tímbricos
- la regularidad e irregularidad de los eventos rítmicos
- la acentuación -y el desplazamiento de la misma-
- la extensa utilización de hemioclas³⁹⁵ procedentes de la música popular mexicana

En cuanto al papel que desempeñaron los compositores latinoamericanos en la vanguardia, ha de tenerse en cuenta su pertenencia a las asociaciones musicales internacionales. Amadeo Roldán, Carlos Chávez y José Ardévol eran miembros de la PAAC, y en el caso de los dos primeros, tuvieron una activa participación, sumado al hecho de que ocuparon cargos directivos dentro de la misma. Chávez no sólo tuvo un importante papel de liderazgo, sino que fue uno de los fundadores. Los conciertos realizados por esta asociación durante sus años de actividad, entre 1928 y 1934, incluyeron gran cantidad de obras de Chávez, Revueltas, Villa-Lobos, García Caturla y Roldán, autores todos ampliamente conocidos en Estados Unidos y Europa (Ver Anexo V). Ello permitió que su producción fuera reconocida por el empleo de elementos e instrumentos pertenecientes a sus propias tradiciones culturales, así como por su exploración de los recursos musicales asociados con la modernidad y la vanguardia.

A su vez, cada uno de estos compositores tuvieron cargos de directores de orquesta -recuérdese, Roldán en la OFH, Chávez en la OSM y Ardévol en la OCH- y habían estado programando música, así como organizando conciertos en sus países con obras de los miembros de la asociación fomentando con ello, la composición musical, el intercambio y la integración a lo largo de las Américas. La colaboración creciente entre los miembros de dicha entidad, continuó una vez disuelta la misma, como fue mencionado en el capítulo primero. La pertenencia a instituciones internacionales constituyó sin duda un medio ideal para presentar y difundir la producción de estos

³⁹⁵ El término proviene del griego *hemiolia*, es decir, articular frases o motivos binarios en compases ternarios y viceversa.

compositores, e impulsar su integración a la élite de *avant-garde* en el arte musical.

2.7.1. Cowell y su relación con Cuba

Henry Cowell, que como ya fue señalado mostraba gran interés por lo que sucedía en la actividad musical de los países latinoamericanos, seguía muy de cerca el acontecer artístico cubano. Desarrolló una estrecha relación con sus principales creadores. Se vinculó con la vida musical de la isla a partir de su colaboración con la revista *Musicalia*, y sus relaciones con los esposos María Muñoz y Antonio Quevedo. A través de ellos -y probablemente también de Pedro Sanjuán-, entró en contacto con Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla en 1928, “a quienes les solicitó obras para publicar y estrenar en los conciertos que él organizaba en Estados Unidos.”³⁹⁶ Como vicepresidente de la *Pan American Association of Composers* -y director de la sección de Norteamérica de dicha asociación-, así como director de la *International Exchange Concerts*, solicitó la integración en 1929 de Roldán y Caturla como miembros de la PAAC. Dos años y medio después haría lo mismo con José Ardévol, en mayo de 1933.

Cowell había visitado la capital cubana en dos ocasiones, la primera de ellas en diciembre de 1929 y otra un año después para realizar dos conciertos de música nueva, invitado por la Sociedad de Música Contemporánea de La Habana (SMCH) -sección cubana de la *International Society for Contemporary Music* (ISCM), la cual le otorgó la condición de Miembro de Honor junto a Manuel de Falla, Sergei Prokofiev y Alfredo Casella. Su *Concierto para Piano* (1928) tuvo la primera ejecución completa en La Habana el 23 de diciembre de 1930, bajo la batuta de Pedro Sanjuán Nortes y Henry Cowell como solista, con la OFH. Este viaje sirvió para “estrechar aún más los lazos de relación profesional y humana entre el músico estadounidense y los compositores cubanos, y se extendieron posteriormente a la figura de Ardévol quien, a pocas semanas de su llegada a La Habana [recordemos, el 7 de diciembre de 1930], le dedicó su obra *Pequeñas impresiones para piano*.”³⁹⁷

En una carta dirigida a su hermano en 1929, diría Alejandro García Caturla sobre Cowell:

No puedes imaginarte qué buen elemento y amigo es ese mister Cowell. Agente avanzado. Portaestandarte de la nueva música, está muy entusiasmado con la música joven de Hispanoamérica y le busca campo y desarrollo en todas partes -pues tiene gran influencia a causa de ser uno de los jóvenes compositores yankees- y mi música le ha gustado sobremanera. Ya soy miembro de la Asociación Pan-Americana, digo Latinoamericana de compositores y ahora me manda a preguntar si quiero ser miembro honorario de la revista

³⁹⁶ Díaz, Clara: *op. cit.*, pp. 47.

³⁹⁷ Díaz, Clara: *op. cit.*, p. 48.

Por su parte, Cowell había defendido activamente la música de Amadeo Roldán, quien a su vez, había ocupado el cargo en 1929 como director de la sección de Las Antillas en la PAAC. Ya en 1930, el norteamericano estuvo a cargo de la reseña del concierto de la *New Music Society* que contó entre otras, con obras de Roldán, dirigidas por Pedro Sanjuán, “que vino desde La Habana a realizar su debut como director en San Francisco.”³⁹⁹ Sobre las obras del cubano, Cowell escribió: “si los estimulantes están todos prohibidos por ley, [refiriéndose a las bebidas alcohólicas, prohibidas en Estados Unidos por la *Ley Seca* entre 1920 y 1933] entonces seguramente esta encantadora muestra de música afrocubana rítmica y ondulante, es un placer prohibido.”⁴⁰⁰ Cowell había presentado obras de Roldán en *New Music Quarterly* en 1934, y seis años después, publicó en la revista *Modern Music*, un tributo dedicado a Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla a raíz de la inoportuna muerte de ambos compositores, el primero con treinta y ocho y el segundo con treinta y cuatro: “En ninguna otra parte de América, los ritmos nativos africanos han estado tan bien conservados como en Cuba, y ningún otro compositor [además de Roldán], ha hecho un desarrollo tan significativo de estos modos rítmicos rituales y seculares.”⁴⁰¹

En la muy difundida carta que dirigió Amadeo Roldán a Henry Cowell, -publicada por éste último en su compilación de ensayos *American Composers on American Music*, bajo el título *La posición artística del compositor americano*-, Roldán afirma que el ideal de conseguir un arte esencialmente americano, independiente del europeo, que tuviese valor en sí mismo como obra de arte por el aporte que haga pensamiento musical, pasaba primeramente por la utilización de instrumentos percutores autóctonos y nativos, pero no para conseguir un color local, sino con el propósito de desnacionalizarlos e incorporarlos al conjunto de los instrumentos actuales o incluso para sustituirlos. Asimismo, señala con orgullo, que los instrumentos cubanos como el güiro y las claves tienen timbres únicos y una frescura tal que no pueden ser reproducidos por ningún instrumento europeo. También afirma que el ritmo de un güiro no siempre debe evocar una rumba, ni el sonido de un banjo debe recordarnos el jazz⁴⁰². Debe destacarse, que Roldán hace referencia a los instrumentos de percusión como medio ideal para conseguir un arte verdaderamente americano por encima de los melódicos.

Por su parte, José Ardévol compuso tres obras para percusión en la etapa inicial del

³⁹⁸ Henríquez, María Antonieta: *Alejandro García Caturla. Correspondencia...*, op. cit., pp. 47-48.

³⁹⁹ Cowell, Henry: “The New Music Society”, *The Argonaut* (18 de octubre de 1930), San Francisco, California, p. 6.

⁴⁰⁰ *Ídem*: “If intoxicants are all prohibited by law, then surely this delightful, rhythmic, undulating bit of Afro-Cuban music is a forbidden pleasure.”

⁴⁰¹ Cowell, Henry: “Roldán and Caturla of Cuba”, en *Modern Music* 18/2 (enero-febrero 1941), p. 98.

⁴⁰² Roldán, Amadeo: “La posición artística del compositor americano”..., op. cit., pp. 167-169.

desarrollo del género: *Estudio en forma de Preludio y Fuga, Suite para instrumentos de percusión y Preludio a II*. Al igual que Carlos Chávez y Amadeo Roldán, por petición de Henry Cowell se asoció a la PAAC. A pesar de que se ha escrito poco sobre sus obras de percusión, se puede apreciar que eran conocidas, pues como se ha puesto de manifiesto, tanto éste último, como sus discípulos Lou Harrison y John Cage sentían gran admiración por la música de Ardévol. Al respecto señaló Harrison: “Ardévol era ampliamente popular y bastante influyente en Estados Unidos”; de igual forma mencionó que el compositor cubano “era de tendencia neoclásica”. Refiriéndose a la “escuela cubana de composición”, apunta: “Caturla, Roldán y Ardévol eran los Tres Cubanos.”⁴⁰³ A su vez, John Cage le expresó su afinidad en la ya citada carta que le dirigió con anterioridad al estreno de *Preludio a II*, fechada 13 de enero de 1943, que menciona: “[...] tanto su *Suite* como el final de su *Estudio* tienen unas interesantes fugas, y a mí me gustaría también una para este *Preludio*.”⁴⁰⁴

John R. Hall menciona lo siguiente: “Henry Cowell se familiarizó con la música de Ardévol durante su viaje a Cuba, [...] es evidente la influencia cubana en las primeras obras de percusión de Cowell, como su *Ostinato Pianissimo*.”⁴⁰⁵ Se conoce que Ardévol enviaba sus obras a Estados Unidos para posibles ediciones o interpretaciones de las mismas, bien a través de Cowell, o bien a través de Aaron Copland, como se aprecia en su correspondencia. Es probable que por mediación tanto de uno como de otro, las obras del cubano fueran expuestas a compositores, directores, así como a estudiantes de composición. Algunos de los autores importantes del desarrollo de la música de percusión incluyendo a Cowell, Cage y Harrison, estaban influenciados por la música de Ardévol.

Gracias a Henry Cowell, las composiciones de los “Tres Cubanos” -Roldán, Caturla y Ardévol-, llegaron a ser bastante conocidas e influyentes entre los músicos de la vanguardia norteamericana, tal como expresó Lou Harrison en su momento. Asimismo, por el peso y la importancia de la producción musical cubana que empleaba instrumentos de percusión y ritmos de origen “primitivo”, Henry Cowell la define como *Escuela cubana de composición*, elevando a categoría de “escuela” la formada por dichos autores, dentro de su clasificación de las cuatro fuentes principales que dieron origen al desarrollo del repertorio de percusión.

⁴⁰³ Siwe, Tom: *op. cit.*, p. 33.

⁴⁰⁴ Carta de John Cage a José Ardévol, 13 de enero de 1943, en Díaz, Clara: *op. cit.*, p. 74.

⁴⁰⁵ Hall, John Richard: *op. cit.*, p. 46.

2.7.2. Instrumental latinoamericano en la vanguardia

Al parecer, las declaraciones de Amadeo Roldán en su ensayo, influyeron notablemente en la obra de Cowell. *Ostinato Pianissimo*, primera composición para este género de Cowell, fue completada un año después de dicha carta y emplea güiro y bongós dentro de una instrumentación ecléctica que incluye sonidos de distintas partes del planeta: Piano (dos ejecutantes), *jalatarang* (cuencos de arroz de porcelana), xilófono, bongós, woodblocks, pandereta, güiro, tambores, gongs. Por otro lado, en su intento por incluir elementos de todas las culturas como parte de sus enseñanzas, Henry Cowell presentó a sus alumnos en 1935, instrumentos típicos cubanos como parte de sus clases de composición, y algunos quedaron encantados con los mismos. El atractivo por la novedad del instrumental cubano de percusión tuvo un peso muy importante en esta línea de transmisión. Una vez “descubierto” este potencial por los músicos de la vanguardia, es difícil encontrar alguna obra de percusión que no incluyese algún güiro, cencerro, claves o bongós entre sus instrumentos. Estas palabras del compositor Alejandro García Caturla, son una muestra reveladora:

En los establecimientos musicales de todo el orbe, ya ha tomado carta de naturaleza la venta de nuestros percutores. He visto al director Slonimsky cargar de la casa V[iu]da. de Carreras con todo un arsenal de maracas, claves güiros y hasta un mágico tambor afrocubano por el que pagó nada menos que diecisiete dólares.⁴⁰⁶

Ha quedado en evidencia que la amistad entre Varèse y destacados intelectuales latinoamericanos, como Alejo Carpentier, mediante el cual conoció la obra de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, influyó marcadamente su estética posterior. Debido al contacto con la música de compositores e instrumentos de percusión afrocubanos -que tuvo oportunidad de escuchar en varias ocasiones, llegando incluso a compartir programa con obras de Caturla, Roldán, Ardévol y Carlos Chávez-, Varèse empleó gran cantidad de estos instrumentos y ritmos “exóticos” y “primitivos” en sus composiciones. Aunque éstas denotan -al igual que las obras de Cowell-, que su deseo de incluir las sonoridades de los instrumentos caribeños con otros de diversas procedencias - de la India, de China, de Indonesia, etc.-, junto a los convencionales, se justifica en tanto logró desarraigar estas sonoridades de sus contextos locales, en un lenguaje universalista y ultramoderno. Henry Cowell y Edgar Varèse se enfrentaron a su manera a los mismos problemas, “instrumentos de percusión que estaban endeudados con lenguajes musicales de otras culturas”, sin embargo anclaron sus relaciones “con las tradiciones percusivas extraoccidentales no por tomar prestadas sus

⁴⁰⁶ García Caturla, Alejandro: “Realidad de la utilización sinfónica...”, *op. cit.*, en Henríquez, María Antonieta (comp.): *Alejandro García Caturla...*, *op. cit.*, pp. 180-181.

sonoridades, sino las ideas más profundas de la forma y el proceso constructivo.”⁴⁰⁷

La presentación de músicos populares cubanos a su paso por Nueva York en las clases de Cowell, introdujeron a sus alumnos en la cultura musical cubana, tanto en sus instrumentos como en su lenguaje y técnicas de interpretación. Los instrumentos de percusión causaron gran impacto entre sus alumnos, pues es innumerable la cantidad de obras de percusión que emplean instrumental cubano a partir de 1930. La debilidad que sentía William Russell por las sonoridades de la percusión cubana y haitiana se manifiesta en varias de sus obras. Su viaje por el Caribe y la influencia de Cowell en este sentido es notable en sus composiciones.

Las obras para percusión de John Cage y Lou Harrison, están permeadas por la utilización de una gran colección instrumental de procedencia latinoamericana, con la cual se familiarizaron no sólo a través de los conciertos auspiciados por la PAAC, sino también por los realizados a través de la *New Music Society* en California, asociación que tenía aún más empatía por la música de vanguardia, y de la *New Music*, editorial que se convirtió en la más significativa de la música panamericana, ambas dirigidas por Henry Cowell en su incansable labor como gestor, progenitor y editor de música contemporánea de los jóvenes creadores más talentosos del continente. De igual forma, en sus actividades como docente, promovió este espíritu entre sus discípulos. Lou Harrison mencionó en una entrevista realizada en 1980 que “a través de Henry Cowell creo que muchos norteamericanos tuvimos el concepto de lo que ocurría en Cuba.”⁴⁰⁸ Y añade: “La Habana era en ese entonces un hervidero de la música contemporánea. El estreno del concierto para piano de Henry Cowell tuvo lugar allí [...] Las obras microtonales de [Julián] Carrillo, fueron grabadas por un ensemble en La Habana durante esa época.”⁴⁰⁹ Asimismo, sus palabras muestran que valoraba ampliamente la música de Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla y José Ardévol:

Ellos eran muy activos, y esos tres compositores eran muy conocidos aquí. Y creo que bastante influyentes también. Esta misma mañana le recomendé a un alumno que buscara un trío de Ardévol para dos oboes y corno inglés, que yo admiro mucho. [...] Roldán y Caturla eran los más cubanos de los compositores cubanos.⁴¹⁰

De igual forma, Lou Harrison estaba muy familiarizado con las *Rítmicas* para percusión de Roldán, las había interpretado en varias ocasiones con el grupo de Cage y sobre esta obra afirmaba: “Las *Rítmicas* son maravillosas. [...] La parte de bongós que sobresale del resto, [...] siempre salía a pedir de boca. Solía ser una parte magnífica.”⁴¹¹

Es extensa la utilización de instrumentos de percusión de procedencia tanto cubana como

⁴⁰⁷ Schick, Steven: *op. cit.*, pp. 56-57.

⁴⁰⁸ Siwe, Tom: *op. cit.*, p. 33.

⁴⁰⁹ *Ídem.*

⁴¹⁰ *Ídem.*

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 59.

mexicana en la música de percusión de Cage y Harrison. Por citar algunos ejemplos, obras como *Third Construction* (1941) de John Cage, una de las más populares y más ejecutadas en la actualidad, compuesta un año después de estrenar las *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán en la *Cornish School*, incluye claves, maracas, cencerros y quijada, de origen afrocubano, utilizados por Roldán en *Obertura sobre temas cubanos*, *La rebambaramba* y las *Rítmicas*, así como instrumentos nativos mexicanos, teponaztli, sonajeros indios y caracol de mar, ampliamente empleados por Carlos Chávez en obras como *El fuego nuevo* (1921) o *Sinfonía India* (1936). Otra de las obras más ejecutadas de Cage, *Imaginary Landscape No. 3* (1942), emplea una marímbula amplificada. Por último, *The City Wears a Slouch Hat* (1942), emplea bongós, cencerros, maracas y claves.

Por su parte, Lou Harrison ya desde su obra *Conquest* (1938), para ocarina, piano, caracol de mar y percusión, muestra un gran interés por los instrumentos latinoamericanos de percusión. Tres de sus composiciones más frecuentemente ejecutadas y grabadas para este género, *Canticle No. 3* (1942), *Song of Quetzalcoatl* (1941) y *Fugue for Percussion* (1942), evidencian esta fuerte influencia. La primera de ellas incluye maracas, cencerros, teponaztli y ocarina; la segunda emplea cinco cencerros, güiro, y sonajeros indios.⁴¹² Su fuga para cuatro percusionistas, utiliza claves, maracas, y cencerros. Al respecto de *Canticle No. 3* menciona Harrison:

Durante el tiempo en que compuse *Canticle No. 3*, yo estaba muy interesado en la historia de México, en todas sus artes elaboradamente bellas. Había oído hablar mucho, y atesorado desde entonces, las grabaciones maravillosas del gran compositor Carlos Chávez y sus reconstrucciones posibles de música precolombina, repleta de silbatos, teponaztlis y la grandeza de caracolas de mar que se soplaban. También compuse una pieza para ensemble de percusión que tenía la esperanza de que acompañara una colección fotográfica del códice Quetzalcóatl. [...] La ocarina en esta pieza, pretende recordar la antigüedad de las pirámides mexicanas y esculturas al friso, mientras que el rasgueo de la guitarra sugiere un modo hispano más tardío.⁴¹³

De acuerdo con Harrison, el material melódico de *Song of Quetzalcoatl* no está directamente tomado de melodías aztecas antiguas como algunos han afirmado. No obstante, reconoce que hay una influencia mexicana definida, pues según confesó, esta pieza se realizó bajo el impacto visual directo de un libro sobre códices mexicanos, la mayoría de ellos relacionados con *Quetzalcóatl*, una de las principales deidades aztecas⁴¹⁴. Lou Harrison declaró que él y Chávez “se habían convertido en buenos amigos”, o con relación a su obra de percusión dijo, “Me encanta su *Toccata*”. Como prueba de la cercanía de su amistad, Harrison compuso *Threnody* para viola y gamelán en honor a

⁴¹² Hall, John Richard: *op. cit.*, pp. 61-62.

⁴¹³ Archivo Online de California: <http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/kt3489q4r5/dsc/> consultado en 03-03-2015.

⁴¹⁴ Baker, Don Russell: *The Percussion Ensemble Music of Lou Harrison, 1939-1942*, Tesis doctoral, Universidad de Illinois, Urbana-Champaign, 1985, p. 160.

Chávez después de su muerte⁴¹⁵.

La música experimental que cultivaron Cage y Harrison, exploraba una amplia gama de instrumentos y objetos de uso cotidiano, y consiguió extender aún más la paleta tímbrica de la familia de instrumentos de percusión. Ninguno de los dos tuvo prejuicio en combinarlos entre sí: cacerolas, tablas de lavar, floreros, macetas, cubetas, tubos, muelles de acero, copas de cristal, brake drums, thunder sheets, elephant bells, oxen bells, etc., se integraron con otros de origen extraoccidental como gongs, tam-tams, rice bowls (cuencos de arroz), water gong (gong sumergido en agua), así como aquellos de ascendencia latinoamericana: cencerros, maracas, güiros, claves, bongós, marímbula, quijadas, ocarinas, teponaztlis, sonajeros indios, vainas, caracoles de mar, etc., se mezclaron con el ruido de objetos cotidianos, aparatos eléctricos, radios, sirenas, máquinas, tocadiscos, zumbadores, bobinas amplificadas y osciladores de frecuencia. Sobre esta integración instrumental menciona Schick:

Ruido y ritmo. La nueva música para percusión era chocante. Sacudía como el inicio volcánico de un nuevo experimentalismo donde los ensordecedores ruidos de la era industrial eran fusionados en el crisol del optimismo dinámico del “nuevo mundo”, con los ritmos de África, Asia y América Latina. Esta música reflejaba los ruidos de su época, pero también miraba hacia adelante. Las primeras obras para ensemble de percusión eran mucho más que solamente música; eran también un fenómeno social que emergía de la creciente fluidez de fronteras culturales y nuevos modelos que inmigraron al nuevo mundo.⁴¹⁶

Bastan las siguientes palabras de Steven Schick para definir la estética promulgada por los compositores experimentalistas, en su empeño por descontextualizar *todas* las sonoridades:

Los nuevos sonidos de la percusión no solamente redefinieron la naturaleza del material musical -y como resultado, la naturaleza del proceso compositivo-, también esbozaron un paradigma social en rápida evolución. [...] Las posibilidades estaban destinadas a ser exploradas; las definiciones de cultura y sociedad estaban destinadas a ser inclusivas y universalizadoras.⁴¹⁷

El empleo de los instrumentos de percusión latinoamericanos, en su día calificados como “primitivos”, “folclóricos”, “indígenas” o “menores”, realmente demostró ser mucho más revolucionario y radical dentro de la composición musical, que utilizar instrumentos convencionales. Quienes realmente le otorgaban importancia a la integración y empleo de estos instrumentos, elementos y ritmos autóctonos, eran los propios compositores, sin tener en cuenta la apreciación de los críticos musicales. El valor en sí que tienen estos elementos, se los tiene que dar el compositor, el público y la proyección posterior, no la crítica, como realmente ocurrió.

⁴¹⁵ Siwe, Tom: *op. cit.*, p. 33.

⁴¹⁶ Schick, Steven: *op. cit.*, p. 2.

⁴¹⁷ Schick, Steven: *op. cit.*, p. 36.

Paradójicamente, John Cage finalizó el último concierto que realizó en el MoMA -y en su carrera percusiva- justamente con las *Rítmicas V y VI* como colofón, poniendo de manifiesto la dimensión histórica del ritmo y los elementos afrocubanos, es decir -en palabras de Garramuño-, con una “modernidad primitiva”⁴¹⁸ que lo situó como uno de los máximos exponentes del experimentalismo.

Henry Cowell y John Cage, fueron los encargados de enviar a la *Fleisher Collection* (FC), ubicada en la *Free Library of Philadelphia* (FLP), muchos de los títulos de percusión que llegaban a sus manos. Entre ellos, se encontraban las *Rítmicas V y VI* de Roldán, el *Estudio en forma de Preludio y Fuga* así como la *Suite para instrumentos de percusión* de José Ardévol. El objetivo era que fueran copiadas para su almacenamiento posterior, así como poner a disposición de todos aquellos compositores y estudiosos interesados en esta música. Gracias a esta labor, junto a la de Arthur Cohn como director del Proyecto de Copiado de la FC, es que se conservan hoy en día las partituras.

Como consecuencia de las actividades iniciadas por el trinomio Cowell-Cage-Harrison a finales de 1930 y principios de 1940, en la actualidad, el ensemble y la música de percusión se ha convertido en una práctica común en las salas de concierto, y ha pasado a formar parte de los programas curriculares de la enseñanza musical a nivel mundial, tanto en conservatorios como en universidades. Las obras de percusión de los cubanos Amadeo Roldán y José Ardévol así como del mexicano Carlos Chávez, forman parte esencial de esta literatura, y sus nombres están vinculados para siempre con el selecto núcleo de autores de la vanguardia musical, y la música experimental de percusión.

⁴¹⁸ Garramuño, Florencia: *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

CAPÍTULO III

LAS RÍTMICAS V Y VI DE AMADEO ROLDÁN

“La gente le llama ruido, pero él le llama música.”

Peter Yates

Las *Rítmicas V* y *VI* del compositor cubano Amadeo Roldán constituyen dos pequeñas joyas del arte musical del siglo XX. Compuestas entre 1929 y 1930 son, cronológicamente, las primeras obras creadas para ensamble de percusión en la música occidental. Cuando se habla de estas piezas, es inevitable mencionar la estrecha relación que tienen con la obra *Ionisation* (1931) del compositor francés Edgar Varèse, que después de su polémico estreno fue considerada durante muchos años como la primera obra escrita para grupo de percusión -las *Rítmicas* aún no conocían su estreno- y no ha sido sino hasta hace unos pocos años que los musicólogos y percusionistas -sobre todo latinoamericanos y norteamericanos- han rebatido esta premisa, intentando otorgar a las *Rítmicas V* y *VI* el lugar que se merecen en la historia de la música. Pero es preciso mencionar que aún así, hasta hoy en día las *Rítmicas* no han ocupado el lugar que les corresponde en el ámbito internacional.

Al margen de esta discusión, se puede considerar a las *Rítmicas V* y *VI* junto a *Ionisation* de Varèse, como las obras que abrieron un nuevo camino para el desarrollo de este nuevo género en la literatura de la música de cámara del siglo XX:

[...] mientras que *Ionisation* explora las cualidades tímbricas de cada instrumento como resultado de una “masa sonora” de todo el ensemble, las piezas de Roldán integran cualidades polirrítmicas, frescura y energía vital tanto en la música como en los instrumentos utilizados de origen afrocubano, en dos piezas cortas que a pesar de ser pequeñas en términos de duración, son gigantes en su alcance y relevancia de ideas originales.⁴¹⁹

Las dos piezas de Roldán marcaron sin duda y desde todo punto de vista, una nueva etapa. El planteamiento de un arte netamente americano, nacional, con elementos presentes en la cultura popular cubana, eran la materia prima perfecta para componer de una manera atrevida y arriesgada: “Amadeo Roldán logró plasmar en su obra la importancia de los ritmos e instrumentos nacionales. Las *Rítmicas V* y *VI* [...] constituyen un resumen de su labor investigativa al respecto. El análisis de documentos de la época permite percibir que el estreno de las cuatro primeras *Rítmicas* fue

⁴¹⁹ *Rítmicas*, Dorian Records 90245, Ensamble de percusión Tambuco y Camerata de las Américas, dir. Ricardo Gallardo, México, 1997.

significativo en los planos nacional e internacional por el poder expresivo y de síntesis que las une estilísticamente. Las *Rítmicas V* y *VI* [...] muestran el profundo estudio de las posibilidades tímbricas de los instrumentos típicos de percusión, realizado por Amadeo Roldán, así como la inclusión de estos en sus composiciones sinfónicas, gracias a lo que se logró la divulgación de su importancia y el rápido reconocimiento e internacionalización de su uso.”⁴²⁰

Amadeo Roldán compuso sus seis *Rítmicas* entre 1929 y 1930. Las primeras cuatro para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa y piano; la *Rítmica V* - en tiempo de son - y la *Rítmica VI* - en tiempo de rumba - constituyen, como ya se ha mencionado, las primeras obras compuestas exclusivamente para percusión, para ser interpretadas en una sala de conciertos. Están concebidas para once ejecutantes y director, su duración es muy similar, aproximadamente dos minutos cada una y el instrumental empleado idéntico en ambas piezas. Por un lado, instrumentos cubanos -de ascendentes africanos-: cuatro pares de claves (de grave a agudas), dos cencerros, quijada, güiro, maracas, bongós, timbales cubanos y marímbula⁴²¹; y por otro, timbales de orquesta y bombo, instrumentos convencionales de la música sinfónica; la única diferencia entre ellas, radica en que la *Rítmica VI* no emplea cuatro pares de claves, sino dos y agrega una nota más en la marímbula (Mi grave). Esta última debe estar amplificadas, tal y como expresó su compositor en el manuscrito original que se encuentra en la *Fleisher Collection* (FC) de la *Free Library of Philadelphia* (FLP). En su defecto, puede ser reemplazada por un contrabajo *pizzicato*.

3.1.1. Sobre el estreno

Por alguna razón aún desconocida, las *Rítmicas V* y *VI* tuvieron que esperar nueve años para su estreno, y existen varias incoherencias en torno a ello. El 3 de agosto de 1930 se estrenaron en La Habana las *Rítmicas I, II, III* y *IV* bajo la dirección de Pedro Sanjuán; ese mismo año, el 15 de octubre de 1930, Sanjuán fue invitado por mediación de Henry Cowell a dirigir un concierto auspiciado por *The New Music Society* en San Francisco, California, en un programa que incluyó *Pierrot Lunaire* (1912) de Arnold Schoenberg, *Sonorities* (1927) de Wallingford Riegger, *Portals* (1925) de Carl Ruggles, *Sones de Castilla* (1928) de Pedro Sanjuán y *Rítmicas* (1929-30) de

⁴²⁰ Neira, Lino: “*Rítmicas V* y *VI* de Amadeo Roldán: Golpe al centro de la percusión”, en *Revista Clave*, Año 8, No. 1, La Habana, Instituto Cubano de la Música, 1999, p. 12.

⁴²¹ La marímbula es un instrumento idiófono utilizado por los grupos de son en Cuba. Deriva de la *sansa* o *mbila* africana, y ha sido utilizado en otros países del área caribeña. Se construye con un cajón, al que se le hace una abertura sobre la cual se coloca un puente y láminas de acero sujetas por el centro, quedando los extremos sueltos y levantados, de manera que al ser pulsados producen vibraciones amplificadas por la caja armónica. El ejecutante se sienta sobre el cajón y lo hace sonar pulsando los flejes con las yemas de los dedos. Se usa como sustituto del contrabajo. Se usa en funciones rítmico-armónicas; su lugar en los diferentes conjuntos fue ocupado por el contrabajo. Aunque a veces tiene cinco o hasta siete láminas, generalmente toca la tónica, la dominante y la subdominante.

Amadeo Roldán. Este evento fue reseñado por Cowell en el periódico *The Argonaut*⁴²², el 18 de octubre de 1930, y con relación a las *Rítmicas*, no se especifica cual o cuales fueron presentadas, y el texto de la reseña tampoco permite deducirlo. La única deducción posible, es que como el resto de las obras del programa no incluyen percusión, es probable que se interpretaran únicamente las cuatro primeras y no las dos últimas.

Por otra parte, Deane L. Root señala en su artículo *The Pan American Association of Composers (1928-1934)*, que el 10 de marzo de 1931 tuvo lugar un concierto dirigido por Adolph Weiss en la *New School for Social Research* en Nueva York -institución donde Henry Cowell ejercía como maestro y realizó varios conciertos de la PAAC- que incluyó: *The Surge of Fire* (1923) de Dane Rudhyar, *3 Canons for Woodwinds* (1931) de Wallingford Riegger, *Kammersymphony* (1930) de Adolph Weiss, *Sones de Castilla* de Pedro Sanjuan y “*Rítmicas (for percussion)*.”⁴²³ Según me aseguró Stephanie Stallings de manera verbal, la información proporcionada por Deane L. Root parece ser incorrecta, y al contactar personalmente con su autor, Root comunicó que había extraviado su cuaderno de anotaciones y no recordaba estos datos con precisión ni la fuente de la cual los había extraído. Aparentemente, en ese concierto del 10 de marzo de 1931, únicamente se tocó la *Rítmica IV*. Sería importante esclarecer esta información puesto que de ser cierta, marcaría la primera ejecución de música de percusión en la historia -antes que *Ionisation*-, pero como no se ha podido localizar el programa de mano ni consultar fuentes primarias, ha sido imposible corroborar estos datos con exactitud.

El musicólogo y percusionista cubano Lino Neira menciona lo siguiente en una entrevista publicada en 2014: “Se conoce que dada su amistad [se refiere a Roldán] con los máximos directores de la *Pan American Association of Composers* (PAAC), en los archivos de esta entidad figuraban, desde su creación en 1930, copias de las partituras de *Rítmicas V* y *VI*.”⁴²⁴ Teniendo en cuenta la rapidez del estreno e interpretación de las *Rítmicas I* a *IV* en ciudades tan distantes como San Francisco y La Habana, es posible que las *Rítmicas V* y *VI* -terminadas en 1930- estuviesen también programadas en primera audición, bien en Estados Unidos o en Cuba. Como planteamiento hipotético puede considerarse que la dificultad interpretativa de estas dos piezas para los músicos, o la imposibilidad de obtener en Norteamérica todo el instrumental de percusión necesario, hayan postergado o impedido su interpretación de forma más inmediata, aún teniendo las partituras disponibles.

Por otro lado, en el concierto realizado en La Habana el 21 de marzo de 1931, en el salón

⁴²² Cowell, Henry: “The New Music Society...”, *op. cit.*, p. 6.

⁴²³ Root, Deane L.: *op. cit.*, p. 62.

⁴²⁴ Neira, Lino: “De la sonoridad a la notación musical: cuatro preguntas a Lino Arturo Neira Betancourt”, en *Revolución y Cultura*, No. 1, enero-marzo de 2014, La Habana, p. 73.

del hotel Ambassador, bajo el título *Conciertos de Cámara*, organizado por la PAAC en asociación con la *International Society of Contemporary Music* (ICSM) de La Habana, dirigido por Nicolas Slonimsky en el que fue su primer concierto en esta ciudad, se presentaron las siguientes obras: *Concierto en Sol* (Brandenburgo) de J.S. Bach, *Sinfonietta* de Henry Cowell, *Tres danzas rumanas* de Béla Bartók, *Obertura sobre temas hebreos* de Sergei Prokofiev, *Bembé* de Alejandro García Caturla y *Rítmicas* de Amadeo Roldán. Al respecto relató Slonimsky: “En mi programa cubano incluí una notable obra afrocubana de Caturla, *Bembé*, para pequeño conjunto con un montón de percusión cubana [...] También incluí *Rítmica* de Roldán.”⁴²⁵

En el programa de mano de este concierto aparece *Rítmica IV* según Stephanie Stallings⁴²⁶. Tanto *Bembé* de Caturla, como todas las *Rítmicas* de Roldán fueron compuestas entre 1929 y 1930, pero ¿por qué no incluyó Slonimsky las *Rítmicas V* y *VI* que ya estaban terminadas, si ambas obras movilizan un gran arsenal de percusión al igual que *Bembé*? No sería desacertado pensar que se hubieran programado las seis obras del ciclo y algún imprevisto provocó su retirada, interpretando sólo la *IV* en esa ocasión. Julio Ramos afirma en un artículo publicado en 2014 que pudo haber sido el propio Roldán quien contribuyera en vida al silenciamiento de sus obras de percusión: “rechazó varias ofertas de N. Slonimsky [...] quien quiso estrenar las piezas en Nueva York en 1934, sin respuesta de Roldán, quien en cambio sí le cedió a Slonimsky varias de las *Rítmicas* anteriores [...] postergando indefinidamente el envío de las *Rítmicas V* y *VI* [...]”⁴²⁷ Al parecer, existen diversas cartas intercambiadas entre ambos artistas donde existen evidencias de la afirmación anterior. Desafortunadamente, estas fuentes aún no han podido ser consultadas.

Tras varios años de investigación, he logrado verificar la fecha de la primera ejecución de las *Rítmicas V* y *VI*, que hasta ahora no se había confirmado con exactitud -al menos no en la bibliografía existente en español-. En el manuscrito original de la *Rítmica VI* que se halla en la *Fleisher Collection* de la FLP, aparece la siguiente anotación en inglés: “Primera ejecución Seattle, *Cornish School*”⁴²⁸, con firma autógrafa de John Cage. El propio Cage las dirigió en el que fue su tercer concierto de percusión en la *Cornish*, el 9 de diciembre de 1939⁴²⁹, pocos meses después de la muerte del compositor, ocurrida el 7 de marzo de ese mismo año. Este programa incluyó además, la ya mencionada *Fuga para ocho instrumentos de percusión* de William Russell y las siguientes obras: *Three Dance Movements* del propio Russell, *Pulse* y *Return* de Henry Cowell, *Dirge* de

⁴²⁵ Paraskevaídis, Graciela: “Edgard Varèse y su relación con músicos e intelectuales...”, *op. cit.*, consultado el 01-03-2014.

⁴²⁶ Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*, p.172.

⁴²⁷ Ramos, Julio: “Disonancia afrocubana: John Cage y las *Rítmicas V* y *VI* de Amadeo Roldán”, en *Revolución y Cultura*, No. 1, enero-marzo de 2014, La Habana, p. 54.

⁴²⁸ “First Performance Seattle, *Cornish School*”, en: Stallings, Stephanie N.: *op. cit.* p. 32.

⁴²⁹ Para el estreno de las *Rítmicas*, ver apartado 2.6.5.

Mildred Couper (1887-1974) y *First Construction (in Metal)*, de John Cage⁴³⁰. Después de este concierto, este último realizó repetidas interpretaciones de las *Rítmicas* con su ensemble de percusión entre 1939 y 1943 en Nueva York y por la costa oeste de Estados Unidos (Ver Anexo III). El estreno en Cuba de las *Rítmicas V y VI* tuvo lugar en 1960, bajo la dirección de Argeliers León.

3.1.2. La severa crítica musical

En definitiva, las *Rítmicas V y VI* tuvieron que esperar nueve años para ser ejecutadas por primera vez y quizás por este motivo no han tenido la misma trascendencia que *Ionisation*, aunque algunos académicos sí reconocen que se compusieron antes. Una buena parte de la crítica musical las ha discriminado por diversas razones, entre ellos Fernand Ouellette, uno de los primeros estudiosos de Varèse, que argumenta lo siguiente:

[...] no olvidemos que estas piezas de Roldán, muy ligeras, están basadas en los ritmos del folclore cubano y utilizan unos pocos instrumentos. Así, la número 6, descansa en un ritmo de rumba. Éstas son piezas bastante primitivas sobre ritmos folclóricos. Se podría decir por tanto, que *Ionisation* parece ser la primera obra de expresión en Occidente que no se refiere a ningún folclore.⁴³¹

Ouellette finaliza su defensa de *Ionisation* mencionando que es una obra “verdaderamente universal”, que “reencuentra una tradición secular”. Posee, según este autor, “una lógica, una organización profundamente occidental, y una belleza plástica digna del Oriente”⁴³², es decir, combina influencias de elementos étnicos “exóticos”, con técnicas compositivas occidentales, o sea, los mismos argumentos por los cuales Amadeo Roldán es condenado, citando palabras de John R. Hall⁴³³.

Una afirmación como la anterior, descalificaría gran cantidad de partituras de compositores como Stravinsky, Bartók, Milhaud, Falla y otros grandes autores que buscaron en el folclore de sus países las fuentes de inspiración para sus obras, sin embargo esto no ha ocurrido. Lo único que demuestra este planteamiento, es una clara discriminación hacia la creación musical latinoamericana.

Por otra parte Larry Dean Vanlandingham menciona:

Hubo poco de revolucionario en la instrumentación de *Rítmica No. 5* (sic). Solamente dos de los instrumentos empleados, los timbales de orquesta y el bombo eran comúnmente

⁴³⁰ El programa completo está reproducido en: Shultis, Christopher: “*Historians’ Corner, A ‘New Deal’ for American Composers: How the WPA Music Copying Project Added American Music to the Edwin A. Fleisher Collection*”, en *American Music*, vol. 27, No. 1, verano de 2009, p. 96.

⁴³¹ Ouellette, Fernand: *op. cit.*, p. 166.

⁴³² *Ibidem*, p. 167.

⁴³³ Hall, John Richard: *op. cit.*, p. 22.

usados en la orquesta, el resto eran instrumentos indígenas de la música Latinoamericana.⁴³⁴

Después de analizar esta crítica, hay que destacar la declaración de John R. Hall, notable defensor de Roldán: “es difícil admitir que el uso de instrumentos comúnmente utilizados en la orquesta y conocidos en el mundo occidental pueda ser de manera alguna más 'revolucionario' que introducir instrumentos latinoamericanos menos conocidos.”⁴³⁵ Por último se encuentra la opinión de Matthew George⁴³⁶ que manifiesta que el uso del ritmo en Roldán es inferior, y sostiene que los ritmos de las *Rítmicas* no son difíciles. En mi opinión, si se analizan detenidamente estas piezas, se puede distinguir con claridad la gran dificultad y elaboración de los ritmos: “[...] cuando las complejas interacciones entre los ritmos y los timbres son ejecutadas correctamente, las *Rítmicas* brillan con una vivaz intensidad.”⁴³⁷

Se puede observar que en sentido general, las críticas anteriores son infundadas y muestran el prejuicio de sus autores hacia el conjunto de ritmos e instrumentos latinoamericanos. Ante tal realidad considero necesario destacar las aportaciones de las *Rítmicas* al repertorio internacional y también las de su compositor, Amadeo Roldán, en tanto pionero en las composiciones para este género.

3.1.3. La percusión afrocubana en la música académica

Amadeo Roldán no fue el primero en emplear percutores afrocubanos en composiciones sinfónicas. La primera vez que se utilizó este instrumental en una obra de concierto se debe a Luis Moreau Gottschalk (1829-1869) según apunta Alejo Carpentier. Este americano de la Louisiana, en su tercera sinfonía titulada *Una noche en el trópico*, estrenada en 1861 en el Teatro Tacón de La Habana: “fue [...] el primer músico que utilizó en una partitura sinfónica la batería afrocubana - intento que sólo volvería a cobrar realidad en 1925, con la *Obertura sobre temas cubanos* de Amadeo Roldán.”⁴³⁸ No obstante, instrumentos como claves, cencerros, maracas, quijada, güiro, bongó, timbales cubanos y marímbula no conocían antes de Roldán, una composición musical escrita exclusivamente para percusión en la que estuvieran presentes. La sinfonía de Gottschalk moviliza cuarenta pianos -a falta de una orquesta sinfónica-, y para la percusión hizo venir desde Santiago de Cuba “al rey del *cabildo* de negros franceses, con todo un arsenal de tambores. Uno de

⁴³⁴ Vanlandingham, Larry Dean: *The Percussion Ensemble: 1930-1945*, Tesis doctoral, The Florida State University School of Music, 1971, p. 9.

⁴³⁵ Hall, John Richard: *op. cit.*, p. 20.

⁴³⁶ George, Matthew: *An Examination of Performance Aspects of Two Major Works for Percussion Ensemble: Toccata by Carlos Chávez and Cantata para América mágica by Alberto Ginastera: a Lecture Recital, Together with Four Recitals of selected works of I. Stravinsky, R. Vaughan Williams, W.A. Mozart, V. Persichetti, and P. Hindemith*, Tesis doctoral, University of North Texas, 1991, p. 8.

⁴³⁷ Hall, John Richard: *op. cit.*, p. 30.

⁴³⁸ Carpentier, Alejo: *La música en Cuba...*, *op. cit.*, p. 160.

éstos, una tumba gigantesca, ocupaba el centro del escenario, siendo tocado por el propio rey.”⁴³⁹

No es casualidad que las *Rítmicas V y VI* empleen instrumentos de percusión afrocubana, pues ya desde sus primeras obras para orquesta este había sido un terreno ampliamente dominado y explotado por Roldán. En *Obertura sobre temas cubanos* (1925), utiliza por primera vez en la música sinfónica cubana, pasajes de percusión sola que incluyen tambores, güiros, claves y cencerros; posteriormente en su obra *Tres pequeños poemas: Oriental, Pregón y Fiesta negra* (1926), ocurre algo parecido en el último movimiento y lo relata Alejo Carpentier:

La percusión se inquieta, se multiplica; los percutores típicos se unen a la batería tradicional y pueblan el conjunto de nuevas contundencias, distintos ritmos que se desintegran, adquieren carácter propio y se combinan en una polirritmia furiosa. La orquesta clama a voz en cuello su áspero motivo; la formidable rumba adquiere proporciones épicas [...].⁴⁴⁰

Es constante el interés de Roldán en emplear estas sonoridades en obras anteriores a las *Rítmicas: Danza negra* (1928), está concebida para voz y siete instrumentos: dos clarinetes, dos violas, bongós, maracas y cencerro; y sus ballets *La Rebambaramba* (1928) y *El milagro de Anaquillé* (1929), incluyen un grupo bastante extenso de percusión afrocubana, unidos a la batería tradicional de la orquesta sinfónica. De igual manera, *Motivos de son* (1930), ocho canciones sobre versos de Nicolás Guillén, para voz y 11 instrumentos incluye: 2 clarinetes, trompeta, violín, viola, violonchelo, contrabajo, bongós, maracas, clave y cencerro. Como ya fue mencionado en el capítulo II, ésta última fue estrenada en Nueva York el 15 de abril de 1934, en un concierto realizado por la PAAC, y editada íntegramente por Henry Cowell en *New Music Orchestral Series*.

Esta inquietud por el uso de los percutores típicos llevados a un plano sinfónico para enfatizar un elemento de modernidad, le otorgó a Roldán no sólo el sello afrocubanista, sino que además le aseguraba el éxito en la búsqueda de una personalidad y estilo únicos entre sus contemporáneos: escribir para percusión sola era el siguiente paso, una consecuencia natural en la trayectoria que venía desarrollando.

3.1.4. Son, montuno y rumba

Las *Rítmicas V y VI* deben ser ejecutadas *en tiempo de son y en tiempo de rumba* respectivamente. De esta forma, el compositor sugiere, mediante el subtítulo, una instrucción para la interpretación -y la escucha- de las mismas: “Esa guía insiste en identificar la experimentación con los dos géneros paradigmáticos de la música popular nacional en 1930. [...] aunque no cabe duda de que la referencia a estos ritmos en una sala sinfónica también levantaba ronchas entre

⁴³⁹ Carpentier, Alejo: *La música en Cuba...*, op. cit., p. 160.

⁴⁴⁰ Gómez García, Zoila: *Amadeo Roldán...*, op. cit., p. 50.

algunos.”⁴⁴¹ Asimismo, la segunda sección de la *Rítmica V* se titula *Montuno*. Estos tres términos tienen una relevancia importante dentro de la música popular, por lo que considero necesario realizar algunas reflexiones al respecto, que contribuirán a comprender mejor el significado y la connotación que tienen dentro de estas obras.

El son y la rumba son géneros vocales, instrumentales y bailables. Ambos constituyen formas básicas de la música popular cubana. Presentan en su estructura, elementos procedentes de la música africana y española, sintetizados en lo cubano, donde confluyen giros rítmicos, estribillos, modos percusivos, entonaciones y sonoridades que revelan sus dos fuentes originarias.

Entre las características fundamentales que definen el carácter del son cubano, está la singular distribución de las diferentes franjas o líneas tímbricas que componen su complejo percusivo y rítmico-armónico, que determinan una polirritmia sin igual en el conjunto instrumental. El son emplea una amplia gama instrumental que puede ir desde un simple *tres* o guitarra, y que puede estar acompañada de marímbula, güiro, bongó y hasta grupos ilimitados más grandes y complejos. Según Odilio Urfé, el son “es el exponente sonoro más sincrético de la identidad cultural nacional”⁴⁴² y sus orígenes se sitúan generalmente en las zonas rurales que comprenden los suburbios de ciudades orientales como Guantánamo, Baracoa, Manzanillo y Santiago de Cuba, aunque “una ubicación precisa resulta casi imposible, a la vez que hoy se analiza la posibilidad de formas expresivas semejantes y coincidentes en otras áreas del territorio, donde se presentaron condiciones económico-sociales similares.”⁴⁴³ El son devino históricamente como el medio de expresión más idóneo y representativo para las capas humildes de la estructura socio-económico-política de Cuba después de la primera posguerra. El propio Roldán indica:

El son fue canto acompañado de percusión. Y esto sin duda, constituye su mejor garantía de originalidad. Gracias al son, la percusión afrocubana, confinada en barracones y cuarterías de barrio, reveló sus maravillosos recursos expresivos, alcanzando una categoría de valor universal. Porque –y esto no debe olvidarse- las orquestas de baile sólo conocieron, antes de 1920, en cuanto a instrumentos de batería, los timbales (no el timbal cubano que es cosa muy distinta), el güiro o calabazo, y las claves –de origen habanero. Las maracas se usaban mucho menos. Y todo un arsenal de elementos productores de ritmos, permanecía en la sombra.⁴⁴⁴

Y más adelante:

Y conste que, al aparecer la batería del son, el negro no nos entregaba todavía los tambores

⁴⁴¹ Ramos, Julio: *op. cit.*, p. 55.

⁴⁴² Orovio, Helio: *Diccionario de la música cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981, pp. 391-392.

⁴⁴³ Eli Rodríguez, Victoria y Gómez García, Zoila: *...haciendo música cubana*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1989, p. 83.

⁴⁴⁴ Carpentier, Alejo: *La música en Cuba...*, *op. cit.*, pp. 194-195.

que integran sus baterías rituales, destinadas a acompañar ceremonias de iniciación en sociedades secretas, prácticas de brujería, y fiestas sincrético-religiosas, de las que mezclan invocaciones a la Virgen con danzas más o menos profanas, bailadas por el simple placer de mover el cuerpo dentro de un baño de ritmos. La gran revolución operada en las nociones por la batería del son, consistió en darnos el sentido de la polirritmia sometida a una unidad de tiempo. [...] El son, en cambio, instauraba categorías nuevas. Dentro de un tempo general, cada elemento percutido llevaba una vida autónoma.⁴⁴⁵

Esta influencia del son y su complejo expresivo ha enriquecido y ejercido gran influencia en la música culta cubana. Ha permitido al compositor expresar y desarrollar ampliamente estos elementos folclóricos más autóctonos: “Las obras musicales cubanas, concebidas a partir de *lo son*, por lo que implican de elaboración de elementos expresivos cubanos, por el nivel de desarrollo que significa la variedad de estructuras de comunicación *folk*, por el arraigo que ha tenido la expresión son en los músicos cubanos [...], por esta vigencia de *lo son*, definen el mayor arraigo que ha tenido este sistema de comunicación musical en Cuba.”⁴⁴⁶

El son es un género vocal-instrumental que tiene como principio básico la alternancia entre un elemento recurrente llamado *estribillo* y la *copla*, con una función descriptiva e improvisatoria. “El estribillo en ocasiones suele presentarse de manera muy breve, a veces unas pocas palabras, o pequeñas frases: 'Si señor, como no', o en cortas estrofas como la tan familiar de Miguel Matamoros: 'Tú me quieres dejar / yo no quiero sufrir / contigo me voy mi santa / aunque me cueste morir.’”⁴⁴⁷ Sobre la estructura del son escribió Emilio Grenet: “consiste en la repetición de un estribillo de no más de cuatro compases originalmente llamado *Montuno*, que se canta a coro y un motivo de contraste para una voz a solo que no solía pasar de los ocho.”⁴⁴⁸ El *montuno* es ésta segunda parte o sección de la canción que suele ser más rápida que la primera, y en la que hay alternancia entre cantante y coro, entre improvisación y estribillo. Es decir, el cantante anuncia primero el estribillo que va a ser interpretado por el coro, y una vez que el coro comienza a cantar, el cantante improvisa frases que alternan con el estribillo. En la *Rítmica V* se puede encontrar esta similitud como se muestra en las figuras 10 y 11: los bongós presentan en el c. 67 un motivo que posteriormente se convierte en “estribillo” cuando es realizado en unísono por varios instrumentos, algunos compases después.

⁴⁴⁵ Carpentier, Alejo: *La música en Cuba...*, *op. cit.*, p. 196.

⁴⁴⁶ León, Argeliers: *op. cit.*, p. 144.

⁴⁴⁷ Eli Rodríguez, Victoria y Gómez García, Zoila: *op. cit.*, p. 83.

⁴⁴⁸ Orovio, Helio: *op. cit.*, p. 392.



Fig. 10. *Rítmica V*, cc. 65-67, motivo rítmico de los bongós.



Fig. 11. *Rítmica V*, cc. 87-96. Obsérvese a partir del c. 89, el unísono de bongós, timbales cubanos, timbales de orquesta, bombo y marímbula.

Con estos ejemplos se puede apreciar el paralelismo entre el significado *montuno* dentro de la música popular, es decir alternancia entre cantante -bongós-, y coro -resto de los instrumentos que repiten el motivo posteriormente- y la manera en que el compositor plasmó este concepto en su partitura.

Por otro lado, la rumba como ya se ha mencionado, es un género cantable yailable en el que se refleja con más claridad el antecedente africano. A diferencia del son, tiene sus orígenes en ciudades donde abundaba la población negra humilde, específicamente cuarterías, solares y en el

ámbito semi-rural, alrededor de los ingenios azucareros. Carece de elementos rituales, es música completamente profana: “toda rumba tiene una primera parte de canto, de carácter expresivo, una parte en la que entra el coro y, al mismo tiempo se *rompe la rumba* con la salida al ruedo de los espectadores integrantes, de una pareja o de un hombre solo.”⁴⁴⁹ Utiliza solamente instrumentos de percusión (tumbadoras, quinto, tres-dos y conga) o simplemente maderas (cajón de bacalao, cajitas de velas) y se acompañan de claves y a veces cucharas. Posee una parte de canto en la que el cantante levanta su canto, y posteriormente hay una alternancia entre cantante y coro. La parte del canto suele ser antecedida por un *tarareo* o *lalaleo* llamado *diana* y sirve de preparación para la formación del coro. Los instrumentos comienzan de inmediato, tan pronto como el cantante inicia el canto: “la clave encuadra el ritmo, le sigue el tambor grave, luego el quinto, que va haciéndose cada vez más rico en filigranas rítmicas, y las cucharas [...]”⁴⁵⁰

No se puede definir con exactitud el significado del término rumba. Comprendida dentro de varios términos de origen afroamericano como *tumba*, *macumba*, *tambo* y otros varios que significan fiestas colectivas, con un sentido de reunión general de un grupo, esta palabra se encuentra por todo el continente: “[...] designa fiesta colectiva de origen negro, fiestas profanas, no rituales, que han ido evolucionando y han incorporado, a su vez, formas distintas de expresión.”⁴⁵¹

Acerca de los elementos, el ambiente y los instrumentos utilizados en la rumba, menciona Argeliers León:

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.⁴⁵²

Y más adelante:

El ambiente de la rumba fue el de los barrios suburbanos, las zonas apartadas en las poblaciones del interior, el *solar*, el café o los sitios habituales de reunión. En estos ambientes es donde la rumba encuentra su punto de partida, donde *se arma una rumba* por cualquier motivo. Una pequeña habitación sirve de escenario, utilizando como instrumento el tablero lateral de un escaparate, una gaveta de la cómoda, para *repiquetear*, un par de cucharas, el sartén, las tenazas de atizar el carbón, y unos palos cualesquiera. Con todo esto se tiene una buena rumba.⁴⁵³

⁴⁴⁹ Orovio, Helio: *op. cit.*, p. 367.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 369.

⁴⁵¹ León, Argeliers: *op. cit.*, p. 153.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 151.

⁴⁵³ León, Argeliers: *op. cit.*, p. 153.

La rumba ha tenido una ubicación social y unas características que la han convertido en el género musical cubano capaz de hacer converger en ella los más diversos sectores de la población, en un motivo para mezclar influencias de todo tipo: “La rumba, lo *rumbeado*, ha ido dejando de ser música de un solo sector hasta constituir una expresión generalizada en el cubano.”⁴⁵⁴

3.2. Análisis musical

3.2.1. Aspectos formales

La estructura formal de las *Rítmicas V* y *VI* está basada en la reiteración y la superposición de microestructuras rítmicas o pequeñas células de ostinatos que otorgan a las piezas su principal característica. El planteamiento formal no es discursivo, se compone por interrelaciones de estas células, que contrastan más o menos entre ellas, que interactúan o dan lugar a transiciones, creando un estrecho vínculo entre la forma y el ritmo. Una concepción donde la materia sonora es el personaje principal, no habiendo un esquema que preceda a la forma como en otras construcciones estructurales, sino que el compositor presenta un esquema de configuración de esa materia. Esta característica está estrechamente relacionada con la forma de la música africana, en la que:

Un motivo musical no sólo puede repetirse hasta el infinito, sino que tampoco estará constreñido por una estructura fija, preconcebida. La estructura de una pieza africana será más ‘suelta’, más ‘abierta’ comparada con la forma cerrada a que aspira la música clásica occidental. A diferencia de esta, por lo tanto, podrán agregársele más partes sin alterar la estructura básica, pues depende mucho menos del equilibrio entre partes distintas y recurre en cambio a la agregación o intensificación de elementos iguales o similares. [...] Esa monotonía aparente responde a técnicas muy elaboradas, a una concepción formal muy distinta y a un sentido de las sonoridades y los timbres también diferentes; pero además todo eso responde a una filosofía, a una concepción del mundo peculiarmente africana.⁴⁵⁵

A continuación se resumen los elementos de la música africana presentes en *Rítmicas*, según lo que apunta Leonardo Acosta y que inciden directamente en la estructura de la obra:

- se desarrolla a partir de microciclos (células rítmicas o melódicas)
- la repetición de motivos dentro de formas “abiertas”
- el papel preponderante de los tambores
- el ritmo en función de la dinámica del discurso musical
- la polirritmia y la polimetría
- la presencia del elemento improvisatorio

⁴⁵⁴ *Ibidem*, pp. 153-154.

⁴⁵⁵ Acosta, Leonardo: *Música y descolonización*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1982, p. 185.

- la utilización preeminente de la forma antifonal “de llamado y respuesta”⁴⁵⁶

Este nuevo concepto morfológico puede calificarse como estructuras semi-abiertas, es decir no se emplean las formas clásicas cerradas, ni se utiliza la forma abierta en todas sus implicaciones puesto que al ser concebidas como obras sinfónicas el desenlace debe producirse en un momento preciso, no dejando que el público ni los intérpretes decidan cuándo se debe finalizar. En este caso concreto, se llega al desenlace de manera imprevista en ambas piezas, aunque se debe precisar que aún así, los finales quedan claramente definidos.

Esta flexibilidad formal de las estructuras abiertas es una característica también presente en la música popular cubana, en sus géneros cantables y bailables, particularmente en el son y la rumba, en las cuales la duración está en dependencia del gusto del público o de los propios músicos: mientras la “gente” siga bailando o cantando, se repetirán los motivos o incluso partes enteras. Al repetir una sección, ya sea el cantante o algún instrumento podrá improvisar libremente con una base armónico-rítmica que puede ser interpretada tantas veces como sea necesario, o puede haber una alternancia entre cantante y coro, sin que se altere la estructura básica. En la música de concierto donde tales referencias están presentes no se emplean los recursos tradicionales de manera directa, sino se presenta un discurso musical que suele buscar el clímax dramático gracias a la reiteración recurrente y a la acumulación de material sonoro, una construcción basada en el principio de reiteración y varianza.

El esquema formal de estas piezas es un aspecto sumamente interesante y existe una gran diferencia entre ambas. En la primera, se presenta una forma tripartita, pero no como se conoce en la música culta occidental obedeciendo al principio de la recapitulación A-B-A -o exposición, desarrollo y reexposición-, sino que son tres secciones distintas y se resumen de la siguiente manera:

	A	B	C
Secciones o partes	A ritmo de son	Montuno. Poco más vivo	6/8
No. de compases	1-50	51-94	95-109

Tabla 6. Estructura general de la *Rítmica V*.

En cambio, la *Rítmica VI* contrasta de manera sustancial en cuanto al planteamiento estructural, presenta una forma unipartita, que se desarrolla de principio a fin. No tiene secciones claras sino que comienza de manera simple y se vuelve cada vez más densa rítmicamente

⁴⁵⁶ Acosta, Leonardo: *Música y descolonización...*, op. cit., pp. 198-199.

agregando texturas y planos rítmicos hasta llegar al desenlace: “es un acercamiento a la rumba en el sentido espiritual, representacional, pero no en lo formal, aquí utiliza solo un bloque percusivo.”⁴⁵⁷ Hay una acumulación progresiva de material sonoro desde el principio hasta el final. No hay un desarrollo de motivos ni temas, no se busca que el oyente reconozca algún material presentado anteriormente, sino que el discurso musical se enfoca en la superposición de patrones rítmico-tímbricos individuales, a los cuales se van agregando notas progresivamente -a excepción de la marímbula que intenta mantener su ostinato rítmico, y que realiza variaciones sutiles para crear transiciones. A estos instrumentos que realizan patrones más o menos estables -claves, maracas, quijada y cencerros-, se agregan los que ejecutan patrones más variables, como los timbales de orquesta y el bombo. Por el contrario, los bongós y los timbales cubanos son tratados como protagonistas, que entablan a veces un diálogo entre sí y otras veces tienen una flexibilidad tal en los motivos rítmicos que realizan, que crean la sensación de una improvisación constante.

3.2.2. El tresillo y la clave de son cubanos

Antes de continuar con el análisis de las *Rítmicas*, es importante aclarar la diferencia entre los términos *claves*, y *clave de son cubano*. El primero se refiere al instrumento cubano como tal:

[...] de raíz universal, originado en el medio musical habanero. Derivado de los palos entrechocantes primitivos [...] es un instrumento musical que consiste en dos palos redondos, como de un palmo de largo, de madera dura y sonora, que se usan golpeándolos uno contra otro para guardar el compás.⁴⁵⁸

En sus *Rítmicas* para percusión, Roldán emplea cuatro pares de claves, separadas por registros, de grave a agudo. En cambio, el término *clave de son cubano*, hace referencia a un módulo rítmico que presenta un diseño bicompasado. En un compás de 2/4, el primer compás es ocupado por el llamado *tresillo cubano*, puesto que no es un tresillo convencional de tres notas iguales en duración sino un motivo sincopado, en tanto el segundo compás se compone de silencio de corchea-corchea-corchea-silencio. Además de *clave de son cubano*, este patrón también es conocido como *clave cubana*, o clave de 3+2 (fig. 12).

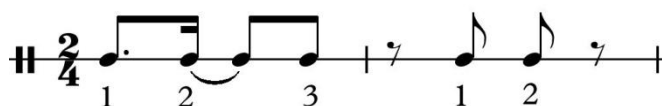


Fig. 12. Patrón rítmico de la clave de son cubano 3 + 2.

⁴⁵⁷ Neira, Lino: “*Rítmicas V y VI...*”, *op. cit.*, p.12.

⁴⁵⁸ Orovio, Helio: *op. cit.*, pp. 94-95.

Debido al número de golpes presentes en cada compás, el primero de ellos se conoce también como lado 3 de la clave, y el segundo como lado 2.

3.2.2.1. *Rítmica V*

Para poder facilitar un análisis de la *Rítmica V*, se ejemplifican a continuación los motivos o células que la componen. Con excepción de la marímbula que a lo largo de ambas piezas realiza ostinatos más constantes, el resto de instrumentos no realizan temas o frases, sino motivos puramente rítmicos.

A) Tresillo cubano

B) Variaciones del tresillo cubano, al que se le suprime la última nota

C) Variación del cinquillo cubano⁴⁵⁹:

D) Clave de son cubano

E) Corcheas a contratiempo

The figure shows five musical examples (A-E) on a single staff with a C-clef and a double bar line at the beginning. Example A shows a Cuban triplet (tresillo) with three eighth notes. Example B shows two variations: the first is a triplet of eighth notes with the last note omitted, and the second is a quarter note followed by a triplet of eighth notes with the last note omitted. Example C shows a variation of the Cuban quintuplet (cinquillo) with five eighth notes, and a smaller version of the same pattern. Example D shows the 'clave de son cubano' in 2/4 time, with notes on the 1st, 2nd, and 3rd beats, and rests on the 4th and 1st beats of the next measure. Example E shows eighth notes on the off-beats (2nd and 4th positions).

Fig. 13. Motivos rítmicos utilizados en la *Rítmica V*.

⁴⁵⁹ Al igual que el tresillo cubano, el cinquillo cubano es un patrón que consiste en cinco notas sincopadas, como se puede apreciar en el ejemplo C.

Primera parte

A ritmo de son

En los compases iniciales de la primera de sus *Rítmicas* para percusión, Roldán comienza por hacer una deconstrucción de la clave de son cubano, dividiendo este patrón de dos compases en dos células o motivos:



A) Primer motivo de tres golpes (lado 3).



B) Segundo motivo de dos golpes (lado 2).

Fig. 14. División de la clave de son cubano en dos compases.

Presenta desde el primer compás, este motivo basado en el tresillo cubano (A), distribuido en varios instrumentos, al que a partir del c. 7, se le suprime la última nota para introducir pequeños cambios en el mismo (B). A través de estas sutiles variaciones, el compositor crea patrones sincopados y disonancias rítmicas⁴⁶⁰ capaces de desorientar la sensación de escucha durante la pieza (fig. 15):

⁴⁶⁰ El término disonancia rítmica se emplea para denominar ciertos elementos rítmicos que chocan momentáneamente con el pulso o la división usual del pulso. A menudo, estos choques se presentan como variaciones o interrupciones de un patrón u ostinato rítmico presentado con anterioridad.

Nº 5

= 72 Son
 Clave 1ª (muy aguda)
 Clave 4ª (muy grave)
 Dos Cencerros y Clave 3ª (grave)
 Maracas
 Guijadera y Clave 2ª (aguda) Guiro
 Bongó
 Timbales Cubanos
 Timbales de Orquesta
 Bombo
 Marímbula o Contrabajo Pizz

C1
 C4
 C
 M
 Q
 G
 B
 TC
 TO
 B
 M C

Fig. 15. *Rítmica V*, cc. 1-11.

Estas disonancias rítmicas son conseguidas mediante el establecimiento de un ostinato que es variado de forma abrupta. Las variaciones se logran bien suprimiendo notas del mismo, o cambiando de 2/4 a 3/8 durante un compás, como por ejemplo en el c. 16, en el que se interrumpe repentinamente el patrón de *cinquillo cubano* (C) realizado por el güiro, al quitar la última nota del mismo, como se muestra a continuación:

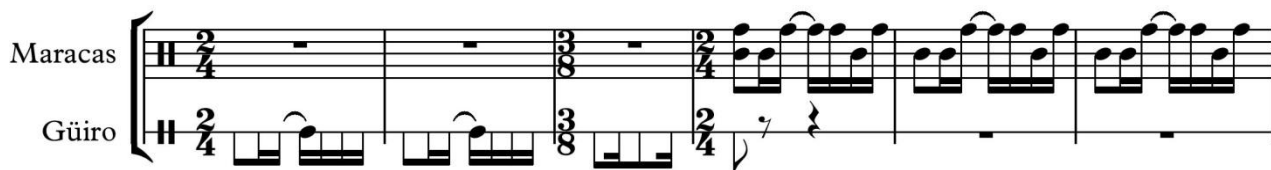


Fig. 16. *Ritmica V*, cc. 14-19.

Este patrón (C) se pasa a las maracas a partir del c. 17, mientras la marímbula realiza un figurado cada tres corcheas que da la sensación de estar tocando en 3/8 (fig. 17), cuando en realidad es el motivo (B) de los compases iniciales, pero realizado por aumentación (fig. 18).



Fig. 17. *Ritmica V*, cc. 17-24, marímbula. Obsérvese el fraseo cada tres corcheas en 2/4, similar al motivo (B), realizado por aumentación.



Fig. 18. *Ritmica V*, Motivo (B), patrón rítmico empleado entre los cc. 7-9.

A partir del c. 19 se presenta el primer tema (A) en otros instrumentos, seguido de (B) en c. 22 por clave 1, clave 4, y cencerro. Del compás 25 al 29, cambia varias veces de compás pero mantiene el figurado rítmico de la marímbula. El resto de los instrumentos hace un primer unísono en 3/8 a manera de concluir esta sección. Esta acentuación cada tres corcheas es un rasgo característico de la música popular cubana (fig. 19):

Fig. 19. *Rítmica V*, cc. 25-28. Obsérvese la acentuación cada tres corcheas que realizan los bongós, los timbales cubanos, los timbales de orquesta y el bombo.

A partir del compás 30, la marímbula presenta el primer tema (A) y en el c. 32 aparece nuevamente el patrón rítmico (C) en el güiro y un patrón de cuatro semicorcheas en las maracas, que sirven a su vez de acompañamiento para desarrollar a partir del c. 35 la primera frase del primer tema: presentar el ritmo de clave de son cubano 3+2 en su totalidad (D). Esta sección que abarca hasta el c. 47, presenta disonancias rítmicas capaces de desafiar al oyente, puesto que en este pasaje los cuatro pares de claves entran progresivamente de forma canónica interceptándose entre sí, creando una compleja textura contrapuntística. En la siguiente figura se han extraído los patrones individuales de las claves para apreciar mejor este tratamiento fugado, y las entradas en imitación en diversos lugares del compás.

Fig. 20. *Rítmica V*, cc. 35-47, claves 1 a 4. Obsérvese las entradas en forma de canon.

La clave 2 entra después del lado 3 de la clave 1. La clave 3 entra a la mitad del lado 3 de la clave 2, y la clave 4 entra a la mitad del lado 3 de la clave 3. Este fragmento se torna rítmica y auditivamente desorientador, puesto que en su conjunto se interceptan los patrones de la clave de son cubano, frustrando de ese modo un pulso organizado. No obstante, a pesar de la complejidad de la textura resultante, es posible reconocer los patrones individuales puesto que las claves están separadas por registros.

Del cc. 48-50 presenta un pequeño final de sección o puente con los bongós, las pailas y los timbales de orquesta, utilizando células rítmicas a contratiempo (E) para terminar en el c. 50.

Segunda parte (cc. 51-94)

Montuno. Poco más vivo.

En la segunda parte comienza la marímbula con el tema (A) -o la primera parte de (D)-, figurado rítmico-melódico que mantiene extensamente hasta el c. 86. Entran progresivamente el resto de instrumentos con la segunda parte de este ritmo (D) -o sea, el lado 2 de la clave de son cubano. A partir del c. 55 entran las maracas en corcheas y en el c. 59 el güiro hace de nuevo el patrón (C). Del cc. 61-64 entre la quijada, el bombo y las claves, realizan un sencillo patrón en corcheas para añadir (B) y (D) en el c. 66 y a partir del c. 67, donde se agregan las células rítmicas que presentan los bongós a contratiempo (E) anteriormente utilizadas del cc. 48-50 y crear así una textura polirrítmica. Cabe señalar que ésta célula (E) será utilizada en el c. 87 como un unísono (figs. 10 y 11).

Del c. 70 al 86, comienza la parte más interesante y compleja de esta pieza. Inicia una sección que por su carácter se le denominará “improvisatoria”. A continuación se muestra el diálogo que se establece entre bongós y timbales cubanos a manera de improvisación, en estrecha relación con el *Montuno* en la música cubana explicado con anterioridad:

The image shows a musical score for Bongos and Timbales Cubanos, measures 5-11. The score is in 2/4 time and consists of three systems. The first system (measures 5-8) features Bongos in the treble clef and Timbales Cubanos in the bass clef. The second system (measures 9-10) adds a B (Bongos) part in the treble clef. The third system (measures 11) adds a T.C. (Timbales) part in the bass clef. The music includes various rhythmic patterns, including triplets and syncopated rhythms.

Fig. 21. *Rítmica V*, cc. 71-86, bongós y timbales cubanos.

En esta sección, el resto de instrumentos van agregando progresivamente notas a los patrones que ya venían haciendo, creando una textura polirrítmica bastante compleja. Las claves realizan una figuración basada en el patrón (D) y aparecen tresillos de negra y figuras sincopadas en los bongós y timbales cubanos -cc. 74 al 77- así como redobles en maracas, timbales cubanos y bongós -cc. 81 y 85-, figuras que se superponen a los patrones más regulares realizados por el resto de instrumentos. Esta sección presenta un *crescendo* natural por acumulación de material, y desemboca en el c. 87 con (E) un unísono climático de bongós, timbales cubanos, timbales de orquesta, bombo y marímbula que se extiende hasta el c. 95, es decir, el comienzo de la tercera parte. Esta acumulación progresiva de elementos crea paulatinamente un dramatismo intenso (fig. 22):

Fig. 22. *Ritmica V*, cc. 70-89. Obsérvese la acumulación progresiva de material sonoro y el diálogo establecido entre bongós y timbales cubanos, así como el unísono de varios instrumentos en c. 87.

Tercera parte (cc. 95-109)

La última sección comienza en c. 95 con un repentino cambio de compás a 6/8, después de la intensidad lograda por el unísono anterior -cc. 87-94-. Los dos primeros compases son una extensión de la sección previa, y realiza un unísono cada dos compases en la quinta corchea del compás, una variación de (E), el motivo de corcheas a contratiempo. Esta última parte no posee la saturación de la sección anterior, sin embargo mantiene la fuerza rítmica y dinámica. En esta

sección se utilizan también patrones rítmicos de la música cubana, pero esta vez con ritmos de subdivisión ternaria, que guardan estrecha similitud con los que realizan las claves en el género musical popular denominado guajira⁴⁶¹, como se muestra a continuación:



Fig. 23. Patrones rítmicos característicos del género guajira, en el que se observa la alternancia entre 6/8 y 3/4.

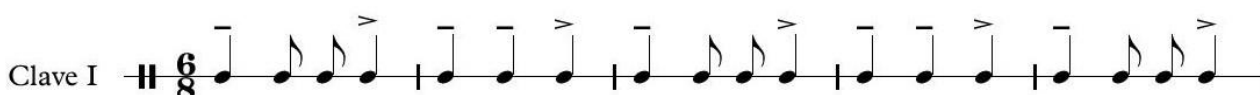


Fig. 24. *Rítmica V*, cc. 95-99, clave 1. Obsérvese el patrón rítmico utilizado, alternando entre 6/8 y 3/4.

La marímbula realiza un patrón de dos compases -muy similar al empleado dentro del mencionado género- y junto a la clave aguda y bombo, son los únicos instrumentos que mantienen un figurado rítmico constante:



Fig. 25. *Rítmica V*, cc. 95-99, patrón rítmico-melódico de la marímbula.

La quijada tiene motivos de improvisación o “floreo”⁴⁶² sobre un ritmo estable, agregando trémolos -sacudiendo el instrumento para dejar sonar los dientes-, y las claves realizan una polirritmia similar a la utilizada anteriormente con (D) pero en 6/8, mientras maracas, güiro y cencerros realizan frases en corcheas siguiendo a veces un patrón fijo. Continúa el diálogo entre bongós y timbales cubanos a manera de improvisación y el resto de los instrumentos realizan figurados rítmicos sencillos en negras y corcheas. Cada dos compases hay un unísono de cuatro instrumentos que nos recuerda el unísono de la sección anterior (E), mientras continúa el diálogo entre bongós y timbales cubanos, y en el c. 105 da la sensación que muchos de los instrumentos

⁴⁶¹ Se conoce como guajira a un género cantable en el ámbito de la canción cubana, en el que se alternan los compases de 3/4 y 6/8.

⁴⁶² En la música popular, se conoce como floreo a las variaciones rítmicas de un motivo dado.

“florean” dentro del patrón que venían realizando anteriormente para culminar con un *crescendo* y dos golpes finales en unísono de todos los instrumentos:

Fig. 26. *Rítmica V*, cc. 100-109. Obsérvese el unísono de bongós, timbales cubanos, timbales de orquesta y bombo cada dos compases, así como el diálogo entre bongós y timbales cubanos.

3.2.2.2. *Rítmica VI*

A ritmo de rumba

La *Rítmica VI*, a diferencia de la anterior, tiene peculiaridades sonoras más cercanas a la música africana, debido a la naturaleza cíclica de los patrones rítmicos empleados. Células rítmicas que en un principio son sencillas, se vuelven cada vez más elaboradas creando la sensación de ser improvisadas, resuenan progresivamente hasta el final, para terminar la obra con un fuerte clímax.

Comienzan la quijada, claves, cencerros, güiro y bongós, que van entrando uno por uno con un sólo golpe que es contestado por la marímbula, que acentúa el segundo, tercer y quinto golpe del patrón de clave de son cubano 3+2, un “tumbao” o motivo rítmico-melódico típico de la música cubana, ya empleado en la pieza anterior:

The musical score for 'Rítmica VI' is presented in a multi-staff format. At the top, the tempo is marked as $\text{♩} = 112$. The instruments listed on the left are: Clave aguda, Clave grave, Cencerros, Quijada, Güiro, Maracas, Bongó, Timbales cubanos, Timbales grandes, Bombo, and Marímbula o Contrabajo Pizz. The score shows the rhythmic patterns for each instrument, with dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The Marímbula part is particularly detailed, showing a complex rhythmic pattern with accents. The score is divided into measures, with a box containing the number '5' above the fifth measure.

Fig. 27. *Rítmica VI*, cc. 1-8.

A partir del c. 8 y hasta el 25, comienzan cambios metrorrítmicos que se suceden uno tras otro hasta el final de la pieza. La marímbula se mantiene al margen de estos cambios manteniendo su patrón, y realiza variaciones sutiles dentro del mismo:



Fig. 28. *Rítmica VI*, cc. 9-17, marímbula. Se mantiene el patrón rítmico-melódico, a pesar de los cambios de compases.

En realidad, el patrón realizado por la marímbula se podría haber escrito de manera que la acentuación coincidiese con el tiempo fuerte del compás, con lo cual quedaría en 4/4 como se muestra a continuación. No obstante, la intención del compositor es clara: mantener algunos patrones regulares y estables mientras otros van cambiando su acentuación para desorientar al oyente.

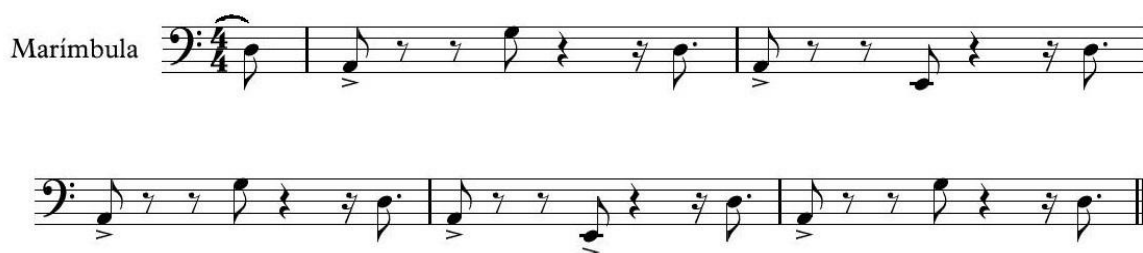


Fig. 29. El patrón rítmico de la marímbula haciendo coincidir la acentuación con el principio del compás (Reescritura mía).

Bongós, quijada, y las claves aguda y grave van agregando notas paulatinamente a sus patrones, creando figuraciones asimétricas, y frases independientes del resto y a su vez llenando los espacios que dejaban entre nota y nota. A partir del c. 16 se suman las maracas, en el c. 24 el bombo y al siguiente compás, el cencerro.

Los bongós comienzan a destacar desde el c. 25 y hasta el 32 con sus variaciones a modo de improvisación y es aquí donde se reconocen los patrones rítmicos de la música cubana. Hasta el momento sólo había aparecido el *tumbao* de la marímbula. A partir del c. 30 entran los timbales cubanos complementando la polifonía. En el c. 32, además de entrar el último instrumento que faltaba -los timbales de orquesta-, destacan su presencia los timbales cubanos haciendo un figurado de tresillo de negra, típico de una improvisación. Los bongós le contestan rápidamente y se inicia de nuevo un diálogo improvisatorio entre estos dos instrumentos que durará algunos compases,

recordando un pasaje similar de la *Rítmica V*. A partir del c. 38 la quijada resalta su presencia sacudiendo esporádicamente los dientes, mientras bongós y timbales cubanos realizan un unísono rítmico en corcheas (fig. 30):

Fig. 30. *Rítmica VI*, cc. 28-42. Obsérvese el diálogo entre bongós y timbales cubanos a partir del c. 32, y a partir del 38, los trémolos en la quijada que resaltan su presencia.

Entre los cc. 41 y 56, los bongós dan la sensación de desprenderse del resto. Es la parte más interesante rítmicamente, pues los figurados que realiza aportan una complejidad extrema a la obra. Se pierde la sensación rítmica de un pulso constante que hasta este punto era bastante reconocible. La mayoría de los instrumentos mantienen una relativa estabilidad sólo interrumpida a veces por un tresillo que hace la quijada o el cencerro, mientras los bongós hacen frases de cinco contra cuatro (5:4), cuatro contra tres (4:3) y nuevamente cinco contra cuatro (5:4), desfasando su patrón. Vuelve a hacer algo más estable en el c. 45 con tresillos de corcheas y a partir del c. 47, cuando cambia a 3/8 regresa a la complejidad realizando esta vez 3:2 y luego 5:3 (fig. 31):

The figure displays three systems of musical notation for percussion instruments. The first system is for Bongos, with a treble clef and a 5/8 time signature. It features a complex rhythmic pattern with notes that cross bar lines. Ratios such as 5:4, 4:3, 5, and 3:3 are indicated below the notes. The second system is for Timbales Cubanos (T. C.), with a bass clef and a 5/8 time signature, showing a similar complex pattern. The third system is for Bateria, with a treble clef and a 5/8 time signature, featuring a pattern with notes marked with 'x' and a ratio of 5:4 indicated below. The bottom part of this system is for Timbales de Orquesta (T. C.), with a bass clef and a 5/8 time signature, showing a pattern with notes marked with 'x'.

Fig. 31. *Rítmica VI*, cc. 41-55, bongós y timbales cubanos. Frases complejas con figuras irregulares que sobrepasan las barras de compás. Las relaciones matemáticas son más, 5:4, 4:3, etc., no aparecen en el original.

A partir del c. 56 hay más estabilidad rítmica. Los bongós dejan de realizar figurados asimétricos y continúa la sensación improvisatoria pero con figuras regulares que sólo se ven interrumpidas por tresillos de corcheas que presentan esporádicamente los cencerros, quijada, timbales de orquesta, timbales cubanos y por último bongós en el c. 72. A partir del c. 70, el bombo y los timbales de orquesta nos recuerdan el unísono a contratiempo de la *Rítmica V*, o sea la célula rítmica (E), que lo realizan dos veces:

Fig. 32. *Rítmica VI*, cc. 70-76, timbales de orquesta y bombo. Reminiscencia del motivo (E) de la *Rítmica* anterior.

En el c. 77 el unísono (E) se presenta por tercera vez y se suman los timbales cubanos para hacerlo más evidente y preparar el final. A partir del c. 80, prácticamente todos los instrumentos se centran en su patrón rítmico estableciendo una regularidad que es interrumpida por los bongós, recordando su liderazgo con figuraciones irregulares de sietillos, redobles y tresillos, para desembocar en el unísono final del c. 89 donde casi todos hacen el cinquillo cubano para culminar la obra, como muestra la figura 33.

3.2.3. Ritmo

Más que un mero experimento con ritmos e instrumentos de la música afrocubana, las *Rítmicas* para percusión están cuidadosamente construidas e intentan jugar con las expectativas del oyente de acuerdo a cómo son utilizados los patrones rítmicos de la música popular presentes en ambas piezas. También es importante señalar que entre los aportes más emblemáticos de estas piezas, está la estrecha relación que se establece entre el ritmo y la forma de las obras, y la intención de romper con las formas académicas empleadas durante mucho tiempo en la música occidental. Se toman prestados elementos de la música de ascendencia africana, muy presentes también en la música cubana: estructuras que permiten gran flexibilidad a la hora de componer para instrumentos no melódicos y lograr un discurso musical puramente rítmico, basado en pequeñas células o patrones. Al utilizar estructuras semi-abiertas se puede otorgar un carácter improvisatorio a algunos instrumentos, y establecer además una individualización de los planos rítmicos en diferentes voces, que crean una compleja textura polirrítmica: “Roldán consideró la música cubana

en función del ritmo evolucionando progresivamente en la presentación de lo nacional [...], representa no solo ritmos, sino modos rítmicos.⁴⁶³ El diálogo que logra establecer entre diversos instrumentos es de una intrincada textura con figuraciones complejas. En ambas piezas se arriba a un final inesperado, sin dejar dudas sobre la verdadera intención del compositor: el resultado es una

The image displays two systems of a musical score for 'Ritmica VI'. The first system covers measures 77 to 84, and the second system covers measures 85 to 90. The score is written for a large ensemble of instruments, including CA, CG, C, Q, G, M, B, TC, TG, B, and M.C. The music is characterized by complex polyrhythms, with various time signatures such as 3/8, 2/4, 3/4, and 4/4. The percussion parts, particularly the bongós, feature intricate rhythmic patterns including sietillos, redobles, tresillos, and cuatrillos. The notation includes various rhythmic values, accents, and dynamic markings like sf and ff. The overall texture is dense and intricate, reflecting the complex rhythmic language described in the text.

Fig. 33. *Ritmica VI*, cc. 77 al final. Obsérvense la polirritmia compleja creada por la acumulación de material, así como las figuraciones de los bongós (sietillos, redobles, tresillos y cuatrillos) que desestabiliza la verticalidad del resto. Véase también el *cinquillo cubano* del c. 89.

⁴⁶³ Neira, Lino: “*Rítmicas V y VI...*”, *op. cit.*, p. 12.

sensación de que los músicos están improvisando cuando en realidad no es así.

Destacan la gran cantidad de cambios de compases -sobre todo en la *Rítmica VI*-, un recurso inusual para la época, todavía en una etapa de experimentación, que estaba siendo utilizado por algunos compositores europeos. Este “nuevo” elemento no está presente en la música popular cubana ni africana y confirma la influencia del arte musical de vanguardia tanto europeo como norteamericano en Roldán. También se pueden apreciar dos grandes planos polifónicos, por un lado los instrumentos que realizan un acompañamiento y por otro los solistas: bongós y timbales cubanos. Los que acompañan, tienen a su vez patrones asimétricos que comienzan de forma simple y se tornan cada vez más complejos a medida que van agregando notas paulatinamente a lo largo de la pieza. Al ser asimétricos, no importa que se cambie el compás pues ellos mantienen su regularidad. Esto permite establecer un paralelismo con algunas secciones rítmicas de *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky, en la cual los cambios de compases se suceden uno tras otro y sin embargo el patrón rítmico es mantenido, creando planos diferentes. Con esto se logra una desorientación auditiva, es decir, jugar con las expectativas del oyente, pues los cambios de compases, afectan a una parte de los instrumentos que modifican su acentuación, mientras otros mantienen su regularidad.

Los bongós, timbales cubanos, y la marímbula son los instrumentos que más recuerdan tanto por su sonoridad como por los figurados que realizan a los ritmos de la música popular cubana. La marímbula presenta a lo largo de las obras diversos patrones a manera de *tumbao* o bajo armónico, bastantes comunes en la música popular cubana, con sutiles variaciones para cambiar de un patrón a otro. En cambio, entre bongós y timbales cubanos, el compositor logra establecer un diálogo de intrincada textura contrapuntística con figuraciones complejas. Ambos instrumentos emplean motivos tanto regulares como irregulares que a menudo se desplazan de un compás a otro, desequilibrando la verticalidad lograda por el resto de las voces. La fig. 31 mostrada anteriormente, es un claro ejemplo de la complejidad polirrítmica, que aún en la actualidad representa un reto para los percusionistas. El siguiente ejemplo es otra muestra de lo mismo:

The musical score for Bongos and Timbales Cubanos, measures 31-35, is presented in two staves. The top staff is for Bongos (treble clef) and the bottom staff is for Timbales Cubanos (bass clef). The time signature changes from 3/8 to 2/4. The music features complex rhythmic patterns with triplets and accents, illustrating the intricate polyrhythmic texture described in the text.

Fig. 34. *Rítmica VI*, cc. 31-35, bongós y timbales cubanos. Tresillos de dos tiempos que se entrelazan.

Como se puede apreciar, las *Rítmicas* para percusión no sólo integran instrumentos de origen afrocubano con los convencionales de la orquesta sinfónica, sino también integran patrones rítmicos de extracción popular con figurados rítmicos extremadamente complejos, irregulares y asimétricos, de utilización muy poco común en la música folclórica.

Mientras algunos instrumentos emplean estos complejos motivos, otros desarrollan patrones propios, a menudo asimétricos, y otras veces, el tresillo y el cinquillo cubano, fácilmente reconocibles. Las claves y los timbales de orquesta suelen basar sus patrones en el lado 3 de la clave de son cubano, -o tresillo cubano-, motivo también empleado en varias ocasiones de forma contrapuntística. Las polirritmias que logra el compositor gracias a las entradas de este motivo en forma de canon (fig. 20), y comienzo en diferentes lugares del compás, es un recurso empleado con eficacia a lo largo de toda la obra. Este pasaje, representa uno de los primeros ejemplos de escritura canónica para percusión, emulado por compositores de fugas de percusión posteriores a Roldán, como William Russell, José Ardévol, o Lou Harrison.

Cabe señalar que en la música popular, el patrón de la clave de son cubano puede comenzar por el primer compás, es decir 3+2, o bien por el segundo, quedando entonces 2+3 (Ver apartado 3.2.2.). Una vez comenzado, su estructura se mantendrá invariable, regirá durante toda la pieza, y sobre ella se construirá la base rítmico-melódica, así como el fraseo y las cadencias musicales. Los músicos populares cubanos sienten un profundo respeto por este principio estructural, a tal punto que han patentado el término “atravesado” para referirse despectivamente al ejecutante que no concuerda en su fraseo con el patrón de la clave antes mencionado, es decir, si toca en 3+2, mientras el resto lo hace en 2+3 o viceversa. Los intérpretes que rompen o ignoran esta estructura, son a menudo censurados o descalificados. Sin embargo, Roldán lo hace magistralmente, pues emplea intencionadamente este patrón en forma de canon, llegando a estar “atravesado” hasta en tres ocasiones simultáneamente sin que se considere un pecado, poniendo de manifiesto su dominio de la técnica compositiva (fig. 20).

3.2.4. Timbre

El uso del timbre en estas dos obras de Roldán, constituye uno de sus elementos más importantes, y quizá su aporte más emblemático. Se puede apreciar la influencia de la música africana, que se caracteriza por el tratamiento tímbrico en franjas o capas superpuestas: “[...] la individualización tímbrica depende del significado mágico del material sonoro, donde el timbre es signo de un evento ritual. La superposición orquestante de timbres es resultado de un complejo

sígnico de determinado panorama ritual donde la suma aumenta los poderes mágicos.”⁴⁶⁴ La madera, el cuero y el metal, representan los tres reinos, vegetal, animal y mineral. La estructura rítmica de cada plano tímbrico obedecerá a un fraseo diferente como resultado de una individualización tímbrica.

Llevar a un plano sinfónico, instrumentos de la música folclórica y popular cubana, tales como maracas, claves, güiro, quijada, cencerros, bongós, timbales cubanos, y marímbula, representa en sí mismo una postura estética digna de resaltar en 1930. Estos instrumentos, presentes en el arte nacional, fueron elevados al escenario sinfónico junto a otros de larga tradición orquestal como el bombo o los timbales de orquesta. Se puede afirmar con precisión, que gracias a Roldán que estos “nuevos miembros”, se ganaron un puesto más que digno en lo que actualmente constituye una amplia familia de instrumentos de percusión, pues no hay orquesta sinfónica actualmente que no tenga a su disposición el instrumental empleado en *Rítmicas*.

Para el público europeo y norteamericano, este elemento “exótico” era todo un descubrimiento, pero para músicos latinoamericanos era sencillamente una riquísima materia prima que estaba aún sin explotar. Roldán no sólo utilizó la sonoridad de estos instrumentos, sino también los patrones rítmicos y las técnicas de ejecución propios de cada uno de ellos. Logra grandes contrastes tímbricos y gran variedad con la combinación de estos elementos. En el caso de los membranófonos, también utiliza diferentes sonoridades para obtener los más diversos timbres.

En la *Rítmica V*, la textura tímbrica se construye por superposición de células que se caracterizan por la presencia de un ostinato. A través de los mismos, el compositor genera capas de texturas simples que una vez superpuestas, dan lugar a texturas más complejas. Esto queda enfatizado por el timbre de cada instrumento en particular, al que el compositor otorga un valor sumamente importante, en el que cada instrumento es claramente distinguible por su registro, logrando planos tímbricos muy elaborados. Hay momentos en los que estas pequeñas células son presentadas por sí solas, sin más instrumentos, y en estos casos la textura aparece espacializada y el timbre de cada uno en particular es fácilmente reconocible.

Por el contrario, en la *Rítmica VI* esto se hace más complejo. Durante gran parte del discurso, la obra está dividida en varios planos, los instrumentos que realizan los ostinatos fijos - claves, maracas, cencerros y quijada-, los que hacen ostinatos diversos -timbales de orquesta, bombo-, y los que tienen ritmos libres -bongós y timbales cubanos-, que sobresalen por encima de los demás. Todos ellos unificados por el bajo de la marímbula que otorga una integración tímbrica sumamente interesante.

⁴⁶⁴ León, Argeliers: *op. cit.*, p. 139.

Hay breves intervenciones de los instrumentos pequeños que recuerdan su presencia a menudo inadvertida. Por ejemplo, las maracas cuando hacen un redoble, el trémolo de la quijada - en este instrumento el trémolo significa golpear de lado y dejar que los dientes que quedan sueltos resuenen-, el güiro cuando realiza el cinquillo cubano hacia el final de la obra, los figurados o adornos de los cencerros, etc. Estos pequeños detalles imprimen vitalidad a la pieza, cada intervención obliga a escuchar brevemente ese instrumento en específico por encima de los demás, para después continuar con el discurso musical.

3.2.5. Nuevos recursos armónicos

En cuanto a los recursos armónicos utilizados en las dos obras, hay que recalcar varios elementos. Por un lado, el tratamiento otorgado a la marímbula, que en el son tradicional cubano, fija la base rítmico-armónica, constituye el llamado *bajo anticipado* (bajo sincopado) y resume la esencia rítmica y expresiva del primitivo son oriental cubano. Sin embargo, este instrumento es empleado por Roldán de manera similar a la música popular, con sólo tres notas en la *Rítmica V* y cuatro notas en la *Rítmica VI*, las figuraciones que realiza no presentan complejidad y sirven de soporte rítmico-armónico en las dos obras, pero a pesar de que se pueden reconocer en muchas ocasiones esos patrones armónico-rítmicos que se asemejan a los del son o la rumba, no se puede afirmar que lo sean, sino que sus elementos esenciales están presentes pero utilizados de forma diferente y novedosa.

Por otra parte, en el tratamiento armónico de ambas obras emplea mayoritariamente instrumentos de afinación indeterminada, con excepción de los timbales de orquesta y la marímbula, los únicos capaces de producir sonidos afinados de acuerdo con la escala cromática y servir de soporte armónico a las piezas. No obstante, la relación armónica que se establece entre ambos dista mucho de ser una relación tonal a los efectos de la música popular cubana, o la música sinfónica. Roldán evita conscientemente esta relación, llegando a emplear simultáneamente intervalos de segundas mayores, terceras mayores y menores, sextas mayores y en muchos casos *clusters* de tres notas, utilizando las notas más graves de los instrumentos. Los registros utilizados por ambos son muy graves, con lo cual es difícil identificar alguna relación tonal, y se puede afirmar que no persigue establecer una relación armónica, sino rítmico-tímbrica entre ellos.

Al intentar escribir con esta limitación de recursos, el compositor se coloca en una situación altamente comprometida en cuanto al planteamiento melódico o temático de su obra. Es decir, la instrumentación utilizada condiciona el tratamiento armónico-tonal obligando al compositor al tratar el discurso musical de manera diferente y novedosa. La armonía y melodía son sustituidas por el ritmo y la textura, sin que por ello decaiga el valor musical de las obras.

3.2.6. Instrumentación y aportes a las técnicas de ejecución

La instrumentación y el timbre, están estrechamente relacionadas en las *Rítmicas V* y *VI*. Representan su elemento más significativo y otorgan a las piezas el sello afrocubano por excelencia. El compositor toma los instrumentos presentes en su folclor nacional, en sus bailes y danzas populares para incluirlos en sus composiciones sinfónicas, y ser representados en otro tipo de escenarios donde anteriormente eran totalmente desconocidos. Los críticos europeos consideraron estos elementos como “exóticos” o folcloristas, pero para Roldán eran sencillamente instrumentos muy familiares con los cuales hacer música no representaba nada fuera de lo normal. Con la integración de estos instrumentos se incorporaban además de nuevos sonidos y recursos tímbricos, nuevas técnicas de ejecución que los músicos populares dominaban de formas propias y variadas, que nunca habían sido utilizadas dentro de la música de concierto pero que Roldán considera imprescindibles en su obra.

Las *Rítmicas V* y *VI* utilizan mayormente instrumentos de afinación indeterminada. Como ya se ha mencionado, esta instrumentación condiciona el tratamiento armónico y melódico de las piezas, pues estos elementos están ausentes. A ello habría que agregar que la instrumentación también condiciona la estructura formal de las mismas, puesto que tradicionalmente, en el arte occidental, la forma se plantea a partir de estos elementos. Sin embargo, las *Rítmicas* para percusión no se ven afectadas por ello, en tanto el compositor emplea nuevas estructuras formales heredadas de la música africana, capaces de plantear discursos musicales en ausencia de tonalidad, melodía y armonía, empleando únicamente instrumentos membranófonos e idiófonos de afinación indeterminada. Roldán era consciente de este hecho y logró una partitura magistral en cuanto a su alcance y proyección.

Los motivos o patrones rítmicos empleados son característicos de la música popular cubana -en el caso de las claves, maracas, quijadas y güiro- que realizan pequeñas variaciones para realizar transiciones del discurso musical. El caso de los bongós y los timbales cubanos, difiere ligeramente puesto que son tratados de manera más flexible, con un carácter improvisatorio. Roldán explota todas las sonoridades que se pueden obtener de los bongós en sus *Rítmicas*, solicita que se toque a la manera tradicional, es decir sujetándolo entre las rodillas y golpeándolo con los dedos y las palmas de las manos. Incluso hoy en día en muchas orquestas sinfónicas los percusionistas desconocen la técnica de ejecución de este instrumento, lo tocan con baquetas y solo pueden producir un único sonido de cada parche. Un percusionista clásico que no esté familiarizado con las técnicas de ejecución de los bongós de los músicos populares, necesita muchas horas de estudio para obtener las diversas sonoridades requeridas por Roldán. El compositor llega incluso a emplear un efecto poco conocido y muy difícil de lograr en el tambor grave, que no es más que frotar el

parche con el dedo humedecido para obtener el *glissandi*, una especie de bramido del grave al agudo:



Fig. 35. Escritura del *glissandi* en el parche grave de los bongós.

Por otra parte, en el caso de las maracas, Roldán especifica claramente cuándo se debe usar la mano izquierda, la derecha, o ambas a la vez, teniendo en cuenta que las sonoridades de un par de maracas varían entre una y otra (fig. 36A). Si sólo se escribe el ritmo sin especificar la digitación a utilizar, el resultado obtenido será muy diferente al patrón deseado. Esta notación fue imitada por Varèse, Boulez y otros compositores al escribir para maracas (figs. 36B, C). Asimismo, en la primera parte de la *Rítmica V*, el compositor pide que se usen sordinas para las mismas, es decir, cubrirlas con un pañuelo para disminuir su resonancia.

Roldán trata los timbales de orquesta de manera similar a como eran utilizados tradicionalmente en las orquestas típicas cubanas o charangas francesas -que incluían timbal y güiro y actuaban en fiestas y bailes-, e intenta reproducir esta manera de tocar los timbales de orquesta de los antiguos músicos populares. Cabe señalar aquí, que los timbales de orquesta son los antecesores de los timbales cubanos. Los orígenes de las “pailas” o timbales cubanos se remontan a la segunda mitad del siglo XIX con la aparición del *danzón* -género bailable de la música cubana, descendiente del *country-dance* inglés o la *contre-danse* francesa-. En este género se utilizaron primero los timbales de orquesta que los músicos ya golpeaban también en los lados y en el borde del parche para producir diferentes sonidos, pero debido a sus extensas dimensiones eran poco prácticos para los músicos, y fueron reduciendo su tamaño hasta convertirse en los timbales cubanos, con unas dimensiones mucho más pequeñas, un timbre diferente, y unas técnicas de ejecución nada similares a las técnicas orquestales. De las pailas se obtienen los más diversos sonidos: se golpean en el vaso, en el centro del parche, en el borde, en el aro y el parche simultáneamente (*rim-shot*), con los dedos y también se pueden apagar los sonidos con la mano.

Otro instrumento que llama la atención es la quijada. Este idiófono no es más que el hueso maxilar inferior de un esquino -caballo, mulo o burro-, con todos o la gran mayoría de sus dientes. Al sacudirse, frotarse o percutirse, sus dientes que están algo separados, producen los sonidos. Se toca con una mano sujetando el instrumento y con la otra sosteniendo un palillo, se pueden raspar

sus dientes para producir un ritmo específico, o se puede golpear en un lado del instrumento con el puño cerrado para provocar un trémolo o chasquido. Su uso se extiende hoy en día a diversas agrupaciones musicales del área del Caribe, y del interior del continente americano. En las *Rítmicas*, el compositor utiliza todos los recursos y sonoridades que este instrumento puede producir. Actualmente está disponible un sucedáneo de la quijada conocido como *vibraslap*. Aunque su sonido es similar, no permite ser raspado sino solamente sacudido, por tanto no debería ser utilizado para interpretar estas piezas.



Fig. 36A. *Rítmica V*, cc. 17-20, maracas. La notación empleada es nota grave, mano izquierda; nota aguda, mano derecha.

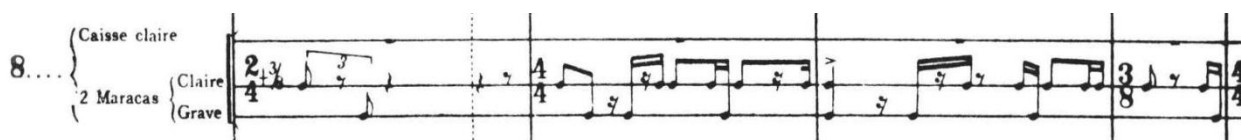


Fig. 36B. *Ionisation* (1931), Edgar Varèse, cc. 27-30, maracas. Obsérvese la similitud de la notación con el ejemplo anterior de Roldán.

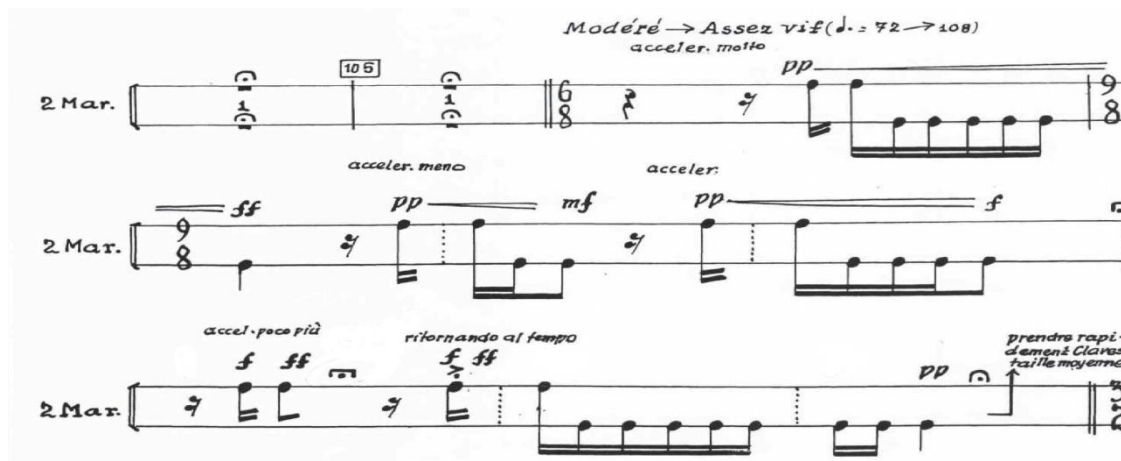


Fig. 36C. *Pli Selon Pli* (1957), Pierre Boulez, cc. 104-108, maracas.

En el caso del güiro, si bien el compositor escribe patrones para este instrumento bastante conocidos para un músico popular, para un músico sinfónico no lo son tanto. El güiro se sostiene de manera vertical con una mano, mientras se raspa con la otra mediante un palillo, tanto de arriba hacia abajo como de abajo hacia arriba, e incluso, hay un sonido que se obtiene comenzando a raspar por arriba, llegando hasta el final y luego de vuelta hacia arriba sin despegar el palillo, cambiando la velocidad y la fuerza del raspado. En este caso, Roldán no especifica exactamente la dirección del raspado que desea utilizar. Actualmente hay algunos compositores que especifican con flechas la dirección del movimiento que se debe ejecutar.

Para el resto de los instrumentos empleados en la obra -las claves, los cencerros y la marímbula-, al tener un sólo sonido y una técnica de ejecución bastante simple, no se especifica más que una sola altura.

3.2.7. Integración de instrumentos afrocubanos: nueva notación musical

Como se puede apreciar, cada instrumento empleado en las *Rítmicas* requiere de una destreza particular, unos necesitan ser raspados, sacudidos o frotados; otros, percutidos con las manos en lugar de utilizar baquetas o mazas, y el resto, ser tocados en diferentes lugares del mismo para obtener distintas sonoridades dependiendo de dónde y cómo se toque. A su vez, los instrumentos convencionales -timbales de orquesta y bombo- son utilizados de manera similar, el compositor pide tocar en diferentes lugares de la membrana y apagar los sonidos con la mano o la baqueta, así como percutir en el aro y en el cuerpo del mismo, algo inusual en aquella época dentro del repertorio orquestal de estos instrumentos.

Roldán logró plasmar de manera perfecta la notación musical de los instrumentos que toma prestados de la música popular, pues llevarlos a un plano sinfónico con sus correspondientes sonoridades y técnicas de ejecución no fue tarea fácil. Al componer para éstos no había otra alternativa que crear una notación propia, que fue pionera en aquellos momentos y que era capaz de no dejar dudas sobre la sonoridad que el compositor deseaba obtener de cada instrumento (fig. 37).















Refiriéndose no sólo a las *Rítmicas V* y *VI*, sino a toda la creación de Roldán, señala Zoila Gómez:

[...] éste creó una notación para la percusión en la que aparecen expresados, por primera vez, los ritmos de los instrumentos típicos cubanos, con todas sus posibilidades técnicas y los efectos sonoros obtenibles por percusión, roce, sacudida, *glissandi*, etcétera. Esta notación es, indiscutiblemente, uno de sus grandes aportes técnicos. La gráfica de Roldán en este terreno constituye un verdadero método, seguido por compositores cubanos y de otros países. Confeccionó un pequeño compendio de esta gráfica que enviaba acompañado

a las partituras cuando éstas se ejecutaban en el extranjero.⁴⁶⁵

Actualmente ya se ha estandarizado la notación musical para la mayoría de estos pequeños instrumentos. La grafía de la percusión de Amadeo Roldán aplicada a obras como éstas ha contribuido a que se conozcan estudios y se respeten los instrumentos populares cubanos de percusión en los medios académicos y de la música profesional de concierto.⁴⁶⁶ Al llevar instrumentos de la música folclórica y popular cubana a un plano sinfónico, el compositor marca una postura estética digna de resaltar. No sólo utilizó la sonoridad de los mismos, sino también los patrones rítmicos y las técnicas de ejecución propios de cada uno de ellos. Logra grandes contrastes tímbricos y gran variedad con la combinación de estos elementos.

Directions For Performance

GÜIRO		scraping with a small rod, called Varilla
		struck with the handle of the Varilla
BONGÓ		on the edge of the parchment
		position natural
		in the center of the parchment
		rubbing with the index and middle finger from the edge toward the center of the parchment
TIMBALES and BOMBÓ		on the edge of the parchment
		position natural
		in the center of the parchment
MARACAS		shaking in accordance with the rhythm marked
		shaking violently in the air
		sordino: holding the maracas heads in hand, pressing strongly, or wrapping them into handkerchiefs
QUIJADA		beating rhythmically
		beating and shaking violently, in immediate succession

The Bombo should be struck with a bulky wooden baton; the Cencerros with a small hardwood log, more or less the thickness of a Clave.
The Quijada is struck with the underside of the palm of the hand, close to the union between the palm and the wrist.

A. R.

Fig. 37. Indicaciones de la grafía utilizada por Roldán en las *Rítmicas V y VI*.

⁴⁶⁵ Gómez García, Zoila: *Amadeo Roldán...*, op. cit., p. 73.

⁴⁶⁶ Neira, Lino: "*Rítmicas V y VI...*", op. cit., p.12.

Estos instrumentos, presentes en el arte nacional, fueron integrados con otros de larga tradición orquestal como el bombo o los timbales de orquesta, todos ellos unificados por el sonido grave de la marímbula que otorga una integración tímbrica sumamente interesante. Se puede afirmar sin duda que gracias a Roldán estos “nuevos miembros”, se ganaron un puesto más que digno en lo que actualmente es una amplia familia de percusión. Hoy en día es imposible imaginar una orquesta sinfónica, grupo de cámara, escuela de música o conservatorio que no tenga a su disposición todos estos instrumentos.

3.3. Redimensionando la figura de Roldán

Las *Rítmicas V* y *VI* demuestran que el autor logró dominar con maestría los ritmos de la música popular cubana de ascendencia africana, y su disposición para fragmentarlos y reconstruirlos. El resultado fue una música nacional cubana que resonó más allá de sus fronteras, que marcó sin duda y desde todo punto de vista una nueva etapa en la historia musical: dos piezas breves que a pesar de ser pequeñas en términos de duración, son sumamente significativas en cuanto a su alcance y relevancia de ideas novedosas. Provocan un vuelco conceptual en el planteamiento compositivo, utilizan conscientemente elementos folclóricos como una búsqueda de identidad musical, renuevan el parámetro tímbrico al incorporar instrumentos propios de la organología cubana a los instrumentos convencionales europeos utilizados en la orquesta sinfónica, son las primeras obras a nivel mundial que emplean un discurso musical basado en elementos puramente rítmicos, crean una grafía musical que es capaz de reflejar con claridad y exactitud las técnicas de ejecución de instrumentos folclóricos para los cuales nunca antes se había escrito, rompe con las formas clásicas al emplear estructuras abiertas y semi-abiertas propias de la música de ascendencia africana y también presentes en la música popular cubana en sus géneros bailables y cantables, es pionero en la utilización de pasajes fugados o en imitación para instrumentos percusivos, y lo más significativo, crea un formato nunca antes visto: el ensemble de percusión, que logra sentar las bases para su posterior asentamiento y desarrollo dentro de la música de culta occidental, cobrando una importancia vital desde 1930 hasta la actualidad.

El planteamiento de un arte netamente americano, nacional, con elementos presentes en nuestras culturas, eran la materia prima perfecta para componer de una manera atrevida y arriesgada. Roldán plasmó en su obra la importancia de los ritmos e instrumentos nacionales. Las *Rítmicas V* y *VI* no sólo constituyen un resumen de su labor investigativa al respecto, sino que muestran el profundo estudio de las posibilidades tímbricas de los instrumentos típicos de percusión que realizó, y gracias a su inclusión en composiciones sinfónicas, logró la divulgación de su

importancia y el reconocimiento e internacionalización de su empleo. La admiración de los compositores de la vanguardia musical y la música experimental norteamericana como Varèse, Cowell, Cage y Harrison entre otros, por la música de Roldán y su empleo de la percusión está suficientemente documentada, no es casualidad que estos compositores utilicen bongós, claves, güiros, maracas y cencerros en sus obras: para el público europeo y norteamericano, este elemento “exótico” era todo un descubrimiento, pero para muchos músicos latinoamericanos era una riquísima materia prima que estaba aún sin explotar, y fue popularizada por compositores como Roldán desde sus primeras obras.

La música para ensemble de percusión de John Cage es muy conocida por sus ritmos complejos, especialmente el empleo de figuraciones con tresillos, cuatrillos, quintillos, seiscillos y sietillos. Las figuras siguientes muestran algunos ejemplos de que dichos elementos aparecen en las *Rítmicas* varios años antes de que este compositor norteamericano escribiera su primera obra para ensemble de percusión:



Fig. 38A. *Rítmica VI*, cc. 41-45, bongós y timbales cubanos.



Fig. 38B. *Third Construction* (1941), John Cage. Letra D de ensayo, cc. 17-20. Obsérvense la similitud de los quintillos que superan las barras de compás, una escritura empleada en las *Rítmicas* con anterioridad.

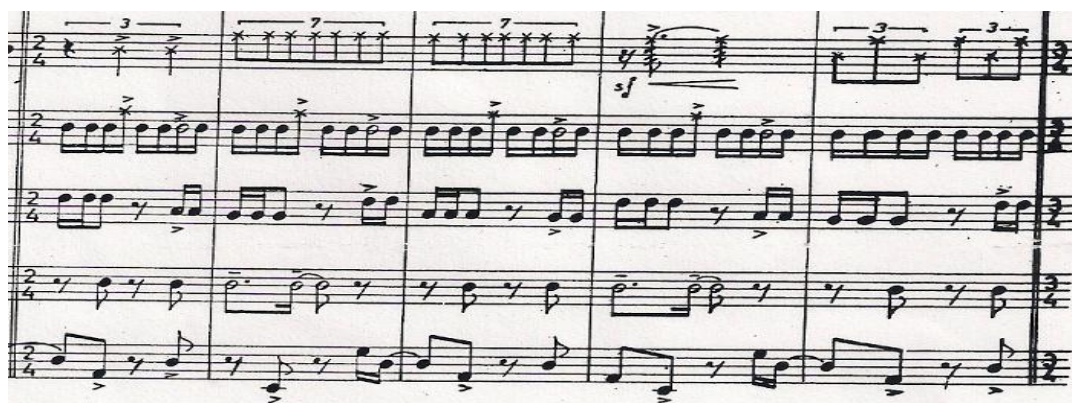


Fig. 38C. *Ritmica VI*, cc. 80-84, bongós, timbales cubanos, timbales de orquesta, bombo, marímbula.



Fig. 38D. *Third Construction*, John Cage. Letra S de ensayo, cc. 9-12. Obsérvense la similitud de los sietillos con los empleados en las *Rítmicas*.

Hoy en día todas las orquestas sinfónicas y los grupos de cámara cuentan en su arsenal con estos instrumentos que ya suenan familiares y están completamente integrados. Pierre Boulez menciona en una publicación de 1978 que: “nuestra familia de instrumentos de percusión se ha visto enriquecida debido al cada vez más frecuente contacto entre civilizaciones de todo el mundo que nos han dado multitud de ellos. En consecuencia, ahora diariamente usamos muchos instrumentos que hasta hace poco tiempo pertenecían a la etnografía musical.”⁴⁶⁷ Es curioso -y a la vez controvertido- que por este mismo motivo, Roldán fuera menospreciado y calificado como “folclorista” en la década del 30.

Al margen de la discusión Varèse vs. Roldán o “quién llegó primero” se puede afirmar que las *Rítmicas V* y *VI* junto a *Ionisation*, fueron las obras que marcaron un nuevo camino para el desarrollo de este nuevo género en el repertorio camerístico del siglo XX. Esta última, explora las cualidades tímbricas de los instrumentos empleados como resultado de una masa sonora, en cambio las primeras, “integran cualidades polirrítmicas, frescura y energía vital tanto en la música como en

⁴⁶⁷ Holland, James: *op. cit.*, p. IX.

los instrumentos utilizados.”⁴⁶⁸ Ambas obras están unidas para siempre en la historia de la música de percusión, ambas contienen complejas polirritmias y enfatizan el timbre y el ritmo en lugar de melodía y armonía, ambos compositores emplearon instrumentos afrocubanos, y quizá lo más importante -coincidiendo con Stallings-, es que ambas transformaron ritmos folclóricos y timbres de forma tal que les permitió participar en un modernismo internacional⁴⁶⁹.

El enfoque conceptual que muestran las *Rítmicas* para percusión de Roldán, en las que utiliza la esencia de sus raíces para posteriormente alejarse de ellas, de recrear lo folclórico y transformarlo para intentar lograr un arte nacional universal, y romper con los moldes de la forma musical preexistente se evidenció en algunos músicos que convivieron con y sucedieron a Roldán. Su influencia en la obra de Carlos Chávez, José Pomar, José Ardévol, así como Edgar Varèse, Henry Cowell, John Cage, Lou Harrison, y la vanguardia norteamericana de mediados de los años 30 del pasado siglo es indiscutible. Basta mencionar que entre 1930 y 1942 se compusieron más de cuarenta obras para ensemble de percusión, utilizando todo tipo de instrumentos tanto convencionales como de origen popular o étnico.

3.3.1. Interpretaciones de las *Rítmicas* de Roldán

En la siguiente tabla se detallan las interpretaciones que realizó John Cage de las *Rítmicas V* y *VI* entre 1939 y 1943. La primera de ellas constituyó el estreno de las mismas. También se muestran las obras de José Ardévol. El asterisco señala los estrenos mundiales. Para consultar todos los conciertos realizados por Cage, ver Anexo III.

⁴⁶⁸ *Rítmicas*, Dorian Records 90245..., *op. cit.*

⁴⁶⁹ Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*, p. 41.

9 de diciembre de 1939. Cornish School Theatre, Seattle, Washington

Intérpretes: Marie Balagno, Mary Ann Bier, Xenia Cage, Doris Dennison, Denise Farwell, Dorothy Fisher, Imogene Horsley, Lenore Hovey, Margaret Jansen, Marjorie Livingood, Lenore Thayer, Lenore Ward.

Henry Cowell, *Pulse*
William Russell, *Fugue for Eight Percussion Instruments*
Mildred Couper, *Dirge**
Amadeo Roldán, *Rítmicas V y VI** (estreno mundial)
John Cage, *First Construction (in Metal)**
Henry Cowell, *Return**
William Russell, *Three Dance Movements*

18 de julio de 1940. Lisser Hall, Mills College, Oakland, California

Dirección: John Cage, Lou Harrison, William Russell

Intérpretes: Phoebe Appy, Xenia Cage, John Cage, Marian Constable, Doris Dennison, Norma T. Dorfman, Gerry Egbert, Renata Garve, Lou Harrison, Margaret Jansen, Marina Lee, Irving Morrow, Laura Jean Nast, Laura Piccirillo, William Russell, Evelyn Semenza, Gwendolyn Thomas.

Henry Cowell, *Pulse*
John Cage, *Second Construction*
William Russell, *Chicago Sketches**
Lou Harrison, *Canticle [No.1]**
José Ardévol, *Suite** (estreno mundial)
Amadeo Roldán, *Rítmicas V y VI*

26 de julio de 1941. Mills College, Oakland, California

Concierto de percusión y danza titulado: *Percusión, Cuartos de Tono, Danza, Sonidos Eléctricos*.

Dirección: John Cage y Lou Harrison. *The Marian Van Tuyl Dance Company*.

John Cage, *Third Construction*
John Cage, *Imaginary Landscape No. 1* (grabación como música para danza)
Marian Van Tuyl, *Horror Dream**
Amadeo Roldán, *Rítmicas V y VI* (una de ellas con coreografía de Van Tuyl)
Mildred Couper, *Dirge*
Mildred Couper, *Rumba*
Lou Harrison, *Simfony No. 13th*
William Russell, *Three Dance Movements*

7 de febrero de 1943. Museo de Arte Moderno, Nueva York

Presentado por *The League of Composers* en asociación con el Museo de Arte Moderno.

Director: John Cage

Intérpretes: Ruth Stuber Jeanne, marimba. Ensemble: Mary Anthony, Xenia Cage, David Campbell, Jean Campbell, Arthur Christie, Merce Cunningham, Renata Garve, Molly Howe, Cecil Kitcar, Helen Lanfer, Edward McLean, Joan Palmer.

John Cage, *First Construction (in Metal)*
Lou Harrison, *Counterdance in the Spring*
Henry Cowell, *Ostinato Pianissimo**
Lou Harrison, *Canticle No. 1*
John Cage, *Imaginary Landscape No. 3*
José Ardévol, *Preludio a II** (estreno mundial)
John Cage, *Amores**
Amadeo Roldán, *Rítmicas V y VI*

Tabla 7. Interpretaciones realizadas por John Cage de las *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán, así como de la *Suite* y el *Preludio a II* de José Ardévol entre 1939 y 1943.

3.3.2. Proyección actual de las *Rítmicas V y VI*

Una vez retirado John Cage del mundo de la percusión, Paul Price continuó con su labor de forma similar. John R. Hall afirma que las *Rítmicas* fueron incluidas por este último como parte del repertorio habitual cuando instauró el primer programa universitario de enseñanza de percusión en Estados Unidos, a mediados de la década de 1950⁴⁷⁰, junto a piezas ya convertidas en clásicas de autores como Harrison, Cowell, Strang y Cage. Este último, colaboró con Paul Price en 1961 en la dirección del *Manhattan Percussion Ensemble* durante la grabación de un LP titulado *Concert Percussion for Orchestra* (Mainstream MS-5011) donde se incluyen muchas de las obras interpretadas por Cage en su último concierto realizado en el MoMA el 7 de febrero de 1943, así como otras favoritas de su repertorio: *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán así como *Canticle No. 1* de Lou Harrison, *Three Dance Movements* y *Three Cuban Pieces* de William Russell, *Ostinato Pianissimo* de Henry Cowell, *Double Music* de Lou Harrison/John Cage, así como *Amores* de John Cage.

De acuerdo con un estudio realizado por David P. Eyler⁴⁷¹ en 1979, las *Rítmicas* se encontraban entre las 50 composiciones más frecuentemente ejecutadas para ensemble de percusión entre 1976 y 1979. En dicho periodo, la *Rítmica V* tuvo 27 ejecuciones, y la *VI* fue interpretada en 18 ocasiones. Asimismo, además de la citada grabación de Cage/Price, se encuentra una muy buena versión realizada por el grupo mexicano *Tambuco*, dirigida por Ricardo Gallardo, CD: Dorian DOR 90245 (1996; *Rítmicas*). Existe otra versión en CD de: *New World Symphony Percussionists*, dirigidos por Michael Tilson Thomas, Argo 436.737; y está disponible también la edición cubana *Amadeo Roldán*, vol. II, EGREM, 2000, realizada por los Solistas de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba.

Basta echar un vistazo al gran número de interpretaciones que aparecen en Internet de las *Rítmicas V y VI* hechas por agrupaciones de todo el mundo y las diversas grabaciones existentes de las mismas⁴⁷² para comprobar la proyección actual que están teniendo estas obras y corroborar que efectivamente, son parte fundamental del repertorio estándar de la percusión de concierto, así como las obras más ejecutadas en la actualidad del catálogo de Amadeo Roldán.

Decantarse por catalogar las *Rítmicas* para percusión como piezas folcloristas o no, es una elección del oyente. Pero tal como afirma John R. Hall, no cabe la menor duda que:

Las *Rítmicas No.5 y No. 6* [sic] son ejemplos de obras maestras de la escritura para percusión. Se merecen su lugar como obras fundamentales de la literatura para ensemble de

⁴⁷⁰ Hall, John Richard: *op. cit.*, p. 36.

⁴⁷¹ Eyler, David P.: "The Top 50 Percussion Solo and Ensemble Compositions of Today", en *Percussive Notes* 18, No. 1, otoño de 1979, pp. 38-41.

⁴⁷² Para consultar las grabaciones realizadas de las *Rítmicas V y VI*, ver: Hall, John Richard: *op. cit.*, p. 91.

percusión no sólo porque son las primeras composiciones, sino porque representan la escritura de percusión en grado superlativo.⁴⁷³

Desde el punto de vista rítmico y de ensemble camerístico, su ejecución representa un desafío para cualquier grupo de percusionistas que pretendan iniciarse en las técnicas de instrumentos de percusión afrocubana. En términos prácticos, las *Rítmicas* se han reivindicado a sí mismas como piezas claves de la literatura musical para este género, sólo falta una reivindicación por parte de los teóricos de la música.

⁴⁷³ Hall, John Richard: *op. cit.*, p. 30.

CAPÍTULO IV

LAS OBRAS PARA PERCUSIÓN DE JOSÉ ARDÉVOL (1911-1981)

“La música de percusión es revolución.”

John Cage

José Ardévol compuso cuatro obras para ensemble de percusión a lo largo de su vida: *Estudio en forma de Preludio y Fuga, para 37 instrumentos de percusión, fricción y silbido* (1933); *Suite, para 30 instrumentos de percusión, fricción y silbido* (1934); *Preludio a 11* (1942) y *Música para nueve percussionistas* (1978). Esta última no está enmarcada dentro del periodo que comprende esta investigación, es decir, la etapa formativa del género, con lo cual sólo serán incluidas las tres primeras. Para 1978 el ensemble de percusión ya estaba consolidado y contaba con un medio musical reconocido.

Aunque su figura está valorada como una personalidad emblemática de la cultura y la enseñanza musical en Cuba, así como una de las más destacadas dentro de la creación musical cubana -y latinoamericana- desde principios de 1930 hasta su muerte, las obras para percusión de José Ardévol son desconocidas por los biógrafos y estudiosos de su obra. No están registradas en los diversos catálogos de obras existentes de este compositor -ni siquiera los elaborados por el propio autor-, ni existen referencias a las mismas en sus textos como *Música y revolución* e *Introducción a Cuba: la música*⁴⁷⁴. En todos los años que he dedicado a la interpretación de música para ensemble de percusión, jamás había escuchado sobre la existencia de estas composiciones. El motivo de este desconocimiento se debe a la inusitada trayectoria que han tenido estas piezas.

Durante la indagación en fuentes y documentos que permitiese llevar adelante esta investigación en la que buscaba información sobre las *Rítmicas V* y *VI* de Roldán, fueron consultadas gran cantidad de tesis doctorales realizadas por musicólogos norteamericanos en las que se mencionaba a Ardévol como pionero en la literatura para ensemble de percusión -junto a Roldán y Varèse- al haber compuesto varias obras para este género a partir de 1933, hecho que me produjo un gran asombro y desconcierto. Al mismo tiempo, comenzaron a surgir interrogantes que

⁴⁷⁴ Ardévol, José: *Música y revolución*, La Habana, Ediciones Unión, 1966; Ardévol, José: *Introducción a Cuba: La música*; La Habana, Instituto del libro, 1969.

me condujeron hacia la búsqueda de información al respecto⁴⁷⁵.

En realidad, se ha escrito muy poco sobre la música para percusión de este compositor, y lo que se ha indicado ha sido generalmente neutro. Richard Kent Levan incluye a Ardévol y su *Estudio en forma de Preludio y Fuga*, así como la *Suite para instrumentos de percusión* en su resumen de la historia del ensemble de percusión⁴⁷⁶; Don Russell Baker también hace referencia al *Estudio* y la *Suite* en un resumen similar al anterior⁴⁷⁷, y en algunas otras fuentes existen alusiones al *Preludio a II*, que apuntaban que había sido estrenado por John Cage en 1943, pero sin incluir más detalles del mismo⁴⁷⁸.

Por su parte, Robert Falvo realizó en 1999, un breve pero detallado análisis del *Estudio en forma de Preludio y Fuga*, publicado en la revista *Percussive Notes* ese mismo año⁴⁷⁹. De igual manera, Stephanie N. Stallings en su tesis doctoral hace un análisis parcial de *Estudio*, que además de ofrecer valoraciones muy positivas sobre Ardévol, establece algunos paralelismos y comparaciones muy acertadas entre ésta y obras como *Ionisation* y *Fugue for Eight Percussion Instruments* de Russell, pero no aporta información alguna sobre *Suite* o *Preludio a II*⁴⁸⁰. Por último, la tesis doctoral de John R. Hall dedica un breve apartado al *Estudio*, donde hace un análisis muy similar al de Falvo y menciona la instrumentación y duración de la *Suite* y el *Preludio a II*, sin brindar ningún otro detalle de las mismas. De esta última obra señala que la partitura está considerada como perdida, pues tal y como apuntaban varios investigadores norteamericanos, no se había podido localizar en ninguna biblioteca en Estados Unidos, ni en los archivos personales de Ardévol que se hallan en el Museo Nacional de la Música (MNM) ni en la Biblioteca Nacional, ambos en la capital cubana⁴⁸¹.

El MNM en Cuba, posee todos los fondos pertenecientes al compositor. Esta colección contiene la mayoría de los originales manuscritos de sus obras existentes, apuntes y documentos personales, un gran acervo de partituras, así como un nutrido epistolario personal que incluye una extensa correspondencia establecida desde Cuba entre el artista y otros destacados artistas e intelectuales como Aaron Copland, Henry Cowell, John Cage, Gilbert Chase, Charles Seeger,

⁴⁷⁵ La bibliografía recoge las tesis doctorales consultadas para el desarrollo de esta investigación.

⁴⁷⁶ Kent LeVan, Richard: *African Musical Influence in Selected Art Music Works for Percussion Ensemble: 1930-1984*, Tesis doctoral, Universidad de Pittsburgh, 1991, pp. 97-98.

⁴⁷⁷ Russell Baker, Don: *op. cit.*, pp. 47-49.

⁴⁷⁸ Además de Kent Le Van y Russell Baker, estas otras fuentes son: Díaz, Clara: *José Ardévol, correspondencia cruzada*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2004; Hall, John Richard: *Development of the percussion ensemble through the contributions of Latin american composers Amadeo Roldán, José Ardévol, Carlos Chávez and Alberto Ginastera*, Tesis doctoral, The Ohio State University, 2008; Stallings, Stephanie N.: *Collective Difference: The Pan-American Association of Composers and Pan-American Ideology in Music, 1925-1945*, Tesis doctoral, Florida State University College of Music, 2009, entre otras.

⁴⁷⁹ Falvo, Robert: *op. cit.*, pp. 54-57.

⁴⁸⁰ Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*, pp. 51-58.

⁴⁸¹ Hall, John Richard: *op. cit.*, pp. 42-44.

Carlos Chávez, Alberto Ginastera, Alejo Carpentier, Francisco Curt Lange, entre otros. Estos fondos fueron donados por sus familiares al museo, tras la muerte del compositor en 1981. Sin embargo, ninguna de las obras de percusión de Ardévol se encuentra en dicha institución.

Cuando la búsqueda de información relacionada con Ardévol se dirigió a la literatura en español, se encontraron datos escasos y algunas incongruencias sobre su música de percusión. La destacada musicóloga cubana Clara Díaz en su libro *José Ardévol, correspondencia cruzada*, hace una selección de cartas intercambiadas entre este compositor y destacadas figuras del panorama musical internacional. En una carta que dirige John Cage a Ardévol con fecha 26 de octubre de 1942 -incluida en este texto y reproducida en la fig. 8-, se menciona la *Suite* y el *Estudio*, sin embargo Díaz indica en una nota que ambas habían sido estrenadas en el Mill Collage [sic] de California, en Estados Unidos, pero no aporta más datos sobre las mismas, ni especifica la fecha exacta de dichos estrenos⁴⁸². Al contrastar esta información con los programas de los conciertos realizados por el grupo de percusión de Cage en Estados Unidos a partir de 1938 (reproducidos en el Anexo III), se corroboró en efecto que Cage ejecutó la *Suite*, pero no el *Estudio*. En su libro, Clara Díaz incluyó otras dos epístolas intercambiadas entre ambas figuras, que hacen referencias al *Preludio a II*, sin embargo Díaz menciona con relación a esta última: “no hay referencias de esta obra en el catálogo realizado por Iliana Ross⁴⁸³, ni en el archivo del compositor que se conserva en el Museo Nacional de la Música, en La Habana.”⁴⁸⁴

Con respecto a esta pieza, Belén Vega repite la afirmación anterior en su tesis doctoral de 2013: “[Ardévol] compuso *Preludio a II* (1942), de la que no queda otra referencia que la noticia de su estreno en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, un año más tarde.”⁴⁸⁵ Con relación a las dos primeras, Vega apunta: “[...] *Estudio en forma de Preludio y Fuga* [...] y *Suite* [...] constituían una nueva respuesta a las demandas compositivas de la modernidad [...].”⁴⁸⁶ Más adelante, menciona el tradicionalismo adoptado por su compositor en las formas de sus composiciones y señala además, que las mismas fueron desterradas del catálogo en 1946.

Por otra parte, Edgardo Martín -discípulo de Ardévol- en su libro *Panorama histórico de la música en Cuba* de 1971, apuntó lo siguiente: “El catálogo de Ardévol comprende una gran cantidad de obras de todos los géneros, excepto óperas y oratorios. [...] y para percusión: *Estudio* y *Fuga* [sic] y una *Suite*”, pero no hace mención alguna del *Preludio a II*⁴⁸⁷. Alfredo Bringas, destacado percusionista del cuarteto mexicano *Tambuco*-, menciona brevemente en su tesis doctoral

⁴⁸² Díaz, Clara: *op. cit.*, p. 250.

⁴⁸³ Ross, Iliana: *La obra y proyección artística...*, *op. cit.*

⁴⁸⁴ Díaz, Clara: *op. cit.*, p. 250.

⁴⁸⁵ Vega Pichaco, Belén: *La construcción de la música nueva...*, *op. cit.*, p. 203.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 201.

⁴⁸⁷ Martín, Edgardo: *op. cit.*, p. 137.

el *Estudio*, la *Suite* y el *Preludio a II*, pero sólo aporta algunos detalles relacionados con *Estudio*, pero nada acerca de las otras dos composiciones⁴⁸⁸.

La escasa información encontrada sobre estas piezas en la bibliografía existente en castellano, se debe a que estas obras son conocidas solamente en Estados Unidos. El compositor las escribió en Cuba, pero tan pronto fueron terminadas envió los originales de sus partituras a ese país, donde se ejecutaron ocasionalmente, y donde han permanecido hasta la actualidad. Con excepción del *Preludio a II* -presuntamente enviado por Ardévol a John Cage-, aún se desconoce a quién fueron enviados el *Estudio* y la *Suite*, ni por qué razón. Poco tiempo después de haber sido estrenadas, estas piezas fueron descatalogadas por el propio Ardévol, motivo por el cual se han mantenido prácticamente en la oscuridad. El *Estudio en forma de Preludio y Fuga* ha sido la única pieza que ha despertado el interés puntual de algunos percusionistas estadounidenses que han analizado la misma, aunque de manera superficial. A pesar de su valor histórico y musical, tanto la *Suite* como el *Preludio a II* han pasado desapercibidas hasta el momento para los académicos.

Tras mucho tiempo de búsqueda, ha sido posible localizar el manuscrito del *Preludio a II* que como menciona John R. Hall en su tesis doctoral, estaba considerado como perdido. También ha sido posible recuperar las otras dos partituras, y documentar la historia de estas tres piezas que por fortuna se han mantenido bien conservadas y a buen resguardo. Se han obtenido copias de los manuscritos originales, de grabaciones de las mismas -algunas antiguas y otras más recientes-, así como de un extenso epistolario intercambiado entre el compositor y destacadas personalidades que incluye muchísima información relacionada con estas obras, todo ello de un valor incalculable.

Hubo mucha dificultad para la obtención de las partituras, puesto que ninguna de las tres obras está editada, y las copias de los manuscritos existentes del *Estudio* y la *Suite* se encuentran en la colección de música *Edwin A. Fleisher* (FC) en la FLP de Filadelfia, y sólo pueden ser consultadas allí. Los documentos que se han podido obtener relacionados con estas dos piezas ha sido gracias a la valiosa colaboración del Dr. Gary Galván, musicólogo y archivero de dicha colección. En cambio, la partitura del *Preludio a II* fue localizada en los archivos personales de Paul Price en la Universidad de Illinois, Estados Unidos, gracias a Scott Schwartz, archivero y director del Departamento de Música y Bellas Artes de los archivos *Sousa* en el *American Music Center* (Centro de Música Americana), y a Nolan Vallier, asistente de dichos archivos.

Como se puede deducir por la información anterior, no se ha realizado ningún estudio de la *Suite* ni del *Preludio a II*, ni siquiera por los musicólogos de Estados Unidos donde supuestamente son conocidas estas obras. Con esta investigación es la primera vez que se realiza un análisis

⁴⁸⁸ Bringas Sánchez, Alfredo: *op. cit.*, pp. 34-35.

profundo y detallado de estas piezas que hasta el momento se encontraban ausentes del panorama musical latinoamericano. De igual manera, sería la primera ocasión en que se aborden con minuciosidad y en nuestro idioma, todos los aspectos que no se han tratado con anterioridad por investigadores norteamericanos del *Estudio en forma de Preludio y Fuga*. Considero de suma importancia rescatar este material prácticamente desconocido, difundir la información encontrada a raíz de esta investigación, y aportar nuevos datos, enfoques y reflexiones con toda una serie de materiales inéditos que giran en torno a la figura de este destacado compositor, que junto a Amadeo Roldán, fue pionero de la literatura para ensemble de percusión a nivel mundial, mérito que por desconocimiento y falta de información no le ha sido reconocido en la bibliografía en castellano.

4.1.1. Su relación con John Cage

Gracias a la búsqueda de información relacionada con John Cage y su vínculo con las *Rítmicas V y VI* de Roldán, fue posible localizar las piezas de José Ardévol -a las que también está estrechamente vinculado como se verá a lo largo de este capítulo-, así como programas de mano de los estrenos, y recopilar mucha documentación referente a las mismas con información muy valiosa. Esto permitió trazar gran parte de la trayectoria que han tenido sobre todo la *Suite* y el *Preludio a II* a partir de diciembre de 1938, fecha en que John Cage comienza sus actividades percusivas.

Cage, tal como ya ha sido referido en el capítulo segundo, no sólo estrenó las *Rítmicas* para percusión de Amadeo Roldán, sino también la *Suite para instrumentos de percusión* y el *Preludio a II* de José Ardévol. La primera de ellas, el 18 de julio de 1940, y la segunda, el 7 de febrero de 1943 en el que fuera su último concierto, llevado a cabo en el MoMA de Nueva York. En ambas ocasiones compartieron programa con las *Rítmicas V y VI* de Roldán. Recuérdese que a diferencia del *Estudio* o la *Suite* de Ardévol, el *Preludio a II* fue comisionado por el propio Cage.

Sin embargo, contrario a lo que apunta Clara Díaz en su libro⁴⁸⁹, así como Robert Falvo en su artículo⁴⁹⁰, información que repite nuevamente John R. Hall en su tesis⁴⁹¹, John Cage no estrenó el *Estudio*. En el apartado 4.1.1., se abordan estas y otras cuestiones relacionadas con el *Estudio*, y se aclaran algunos errores e incongruencias vinculadas con esta pieza que se han repetido a lo largo de la historia.

Ahora bien, se entiende que Ardévol envió directamente a John Cage la partitura del *Preludio a II*, puesto que fue éste último quién encargó la composición de la pieza. Pero no se sabe

⁴⁸⁹ Díaz, Clara: *op. cit.*, p. 250.

⁴⁹⁰ Falvo, Robert: *op. cit.*, pp. 54-57.

⁴⁹¹ Hall, John Richard: *op. cit.*

cómo llegaron a sus manos los manuscritos del *Estudio* y la *Suite*. El interés de Cage en la música de percusión no comenzó hasta 1936 cuando compuso *Trio* -su primera obra de este género- y dichas obras de Ardévol fueron terminadas con anterioridad. Puesto que es evidente que Cage las obtuvo a través de una tercera persona, habría que hacer varias suposiciones con personalidades vinculadas al entorno de ambas figuras.

La primera suposición apunta a que John Cage obtuviera la música de Ardévol -y Roldán- a través de Henry Cowell. Gracias a su labor de gestor, promotor y editor de música nueva, así como por sus labores como directivo de la PAAC, Cowell recibía constantemente obras de todas latitudes. Además, según testifican tanto John Cage como Lou Harrison, Henry Cowell mostraba a sus alumnos, las partituras más recientes y significativas de la época, incluidas las de compositores cubanos como Roldán, Caturla y Ardévol. El propio Cowell hace referencia en su artículo *Drums Along the Pacific*, publicado en *Modern Music* en diciembre de 1940⁴⁹², a lo que él mismo denominó “escuela cubana de composición”, que enmarcaba la obra de estos tres creadores como una de las cuatro fuentes o escuelas que dieron origen al desarrollo de la literatura de percusión. A su vez, Lou Harrison se refiere a los mismos como “Los Tres Cubanos”, en una entrevista realizada en 1980⁴⁹³.

Henry Cowell y José Ardévol mantenían relación desde diciembre de 1930, fecha en que Ardévol llegó a Cuba y coincidió con la visita del primero a La Habana para realizar dos conciertos con música de su autoría. A pocos días de haber llegado a Cuba, José Ardévol le dedicó a Cowell sus *Pequeñas impresiones para piano* (1931). Posteriormente, en carta fechada 22 de mayo de 1933 (fig. 4), Cowell escribió a Ardévol solicitando que le enviara copias de su música, pues era un requerimiento para todos los nuevos miembros que ingresaban a la PAAC⁴⁹⁴. El motivo de ello era valorar posibles interpretaciones o ediciones de las obras, o en último caso quizá solo para estudiarlas. Cabe recordar que poco antes de la fecha de dicha carta, el 11 de mayo de 1933, Ardévol ya había aceptado la integración a dicha asociación, tal como fue citado en el capítulo primero (fig. 3). Si bien tanto el *Estudio* como la *Suite* fueron escritas con posterioridad, es decir en 1933 y 1934 respectivamente, la información anterior muestra la posibilidad de que Ardévol enviara sus obras directamente a Henry Cowell, y éste a su vez a su discípulo John Cage, cuando se interesó en música de percusión de compositores relevantes de la vanguardia para ser interpretada con su ensemble.

Como segunda suposición, se encuentra la figura de Nicolas Slonimsky, quien fuera

⁴⁹² Cowell, Henry: “Drums Along the Pacific”..., *op. cit.*, pp. 46-49.

⁴⁹³ Siwe, Tom: *op. cit.*, p. 33.

⁴⁹⁴ Díaz, Clara: *op. cit.*, p. 61.

responsable de llevar a Estados Unidos gran cantidad de títulos de compositores latinoamericanos de todas latitudes. Por ejemplo, se encargó de enviar a la colección de música *Edwin A. Fleisher*⁴⁹⁵, en la FLP, las partituras de las fanfarrias de los compositores cubanos, obras estrenadas el 30 de abril de 1933 en su segunda visita a La Habana, tal como se muestra en el capítulo 1 (fig. 1), un programa auspiciado por la PAAC que incluyó el estreno cubano de *Ionisation*. La referencia a dicho envío queda reflejada en una carta del 3 de junio de 1943, de F. H. Price, bibliotecario de dicha colección, dirigida a Slonimsky que menciona lo siguiente:

Estimado Sr. Slonimsky:

La biblioteca ha devuelto hoy a Ud. la partitura original y las partes originales de las tres obras siguientes:

1. Roldán – “Llamada”
2. Caturla – “Fanfarria”
3. Ardévol – “Fanfarria”⁴⁹⁶

Slonimsky tuvo un contacto muy estrecho con compositores cubanos al ser director titular de los conciertos organizados por Henry Cowell y la PAAC, en los que dirigió varias obras de Roldán, Caturla y Ardévol. Por este motivo, tampoco sería desacertado pensar que fuera él quien entregara a Cowell las piezas de José Ardévol. Bien a través de Slonimsky o del propio Ardévol, Henry Cowell pudo haber obtenido las partituras de *Estudio* y *Suite* y se las facilitó a John Cage cuando éste comenzó a interesarse en interpretar y componer música para su grupo de percusión. Desafortunadamente, estas deducciones no se han podido corroborar por el momento.

En el siguiente apartado, se verá cómo John Cage envió gran cantidad de obras de percusión -entre las que se encuentran *Estudio* y *Suite* de José Ardévol así como las *Rítmicas V* y *VI* de Amadeo Roldán- a la *Fleisher Collection*, donde permanecen hasta hoy en día.

4.1.2. La colección de música *Edwin A. Fleisher*. El *Estudio* y la *Suite*

La *Fleisher Collection* (FC), es una institución que atesora un enorme acervo musical con más de 22,000 obras de los compositores más representativos del siglo XX a nivel mundial, sobre todo de Estados Unidos y de América Latina, que hoy en día mantiene su indiscutible posición como la institución más grande del mundo en ofertar material orquestal y de cámara en calidad de préstamo, almacenando prácticamente todo el repertorio estándar. Es conocida también por su gran colección de ejemplares raros así como partituras agotadas y fuera de circulación. Fundada en 1909, se encuentra actualmente en la *Free Library* (FLP) de Filadelfia, en uno de los edificios más

⁴⁹⁵ La *Fleisher Collection* es abordada en el apartado 4.1.2.

⁴⁹⁶ Carta de F. H. Price a Nicolas Slonimsky, 3 de junio de 1943, Edwin A. Fleisher Collection of Orchestral Music, FLP, archivo electrónico: Slonimsky.19430603.

seguros y mejor protegidos de Estados Unidos, teniendo en cuenta que sus actividades más importantes transcurrieron en plena guerra mundial.

Entre los objetivos de esta colección está preservar para la posteridad, así como tener a disposición estas composiciones para posibles interpretaciones o estudios de carácter histórico. Su actividad ha ido variando ligeramente a lo largo de los años, pero al menos entre 1934 y 1943, su labor consistía en solicitar manuscritos a compositores destacados para realizar copias de los mismos y posteriormente devolver los originales a sus dueños. Para ello llegaron a tener más de ochenta copistas especializados, con supervisión adicional de expertos⁴⁹⁷.

Esta institución contó con el apoyo de importantes figuras del panorama estadounidense, muchas de las cuales en ese momento llevaban a cabo actividades de gestión, promoción y edición musicales. Entre ellas se encontraban Henry Cowell, Charles Ives, Aaron Copland, Adolph Weiss, Nicolas Slonimsky, John Cage, Johanna Beyer, entre otras, que se encargaron de recomendar el nombre de otros compositores relevantes a dicha colección. A cambio de ofrecer sus servicios de copiado y posterior preservación de obras -algo difícil y costoso como para ser sufragado por los propios artistas en aquel momento, además de ser una oferta sin duda seductora-, la *Fleisher Collection* logró centralizar con eficacia y rapidez, un enorme archivo con gran cantidad de títulos. A través de las citadas personalidades -que también enviaron muchas partituras que tenían en posesión-, esta institución logró establecer una extensa red de contactos que incluía no solo compositores y directores de orquesta, sino también orquestas sinfónicas, editoras musicales, asociaciones, sociedades, publicaciones periódicas, y otros medios de comunicación, que le permitió convertirse en uno de los más importantes referentes a nivel continental.

José Ardévol es contactado por esta institución a través de una carta con fecha 19 de enero de 1942 que menciona lo siguiente:

Por sugerencia del Sr. Aaron Copland, quien es muy buen amigo de esta biblioteca y está totalmente familiarizado con el trabajo que estamos llevando adelante, nos preguntamos si estaría dispuesto a prestarnos las partituras de todas sus obras orquestales con el fin de que puedan hacerse copias y añadirse a la colección de música *Edwin A. Fleisher*.⁴⁹⁸

Según refleja ese mismo documento, también tenían interés en la obra de otros músicos cubanos como Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, por lo que ruegan a Ardévol que haga

⁴⁹⁷ Para más información sobre la *Fleisher Collection*, consultar: Galván, Gary: “*Historians' Corner*, The ABCs of the WPA Music Copying Project and the Fleisher Collection”, en *American Music*, vol. 26, No. 4, invierno de 2008, pp. 514-538; Shultis, Christopher: “*Historians' Corner*, A ‘New Deal’ for American Composers: How the WPA Music Copying Project Added American Music to the Edwin A. Fleisher Collection”, en *American Music*, vol. 27, No. 1, verano de 2009, pp. 87-101.

⁴⁹⁸ Carta de Franklin H. Price a José Ardévol, 19 de enero de 1942, Edwin A. Fleisher Collection of Orchestral Music, FLP, archivo electrónico: Ardevol.19420119.

extensiva la solicitud a los familiares de los anteriores para que enviaran sus partituras a ser copiadas bajo los mismos acuerdos y condiciones. El compositor aceptó complacido a las anteriores peticiones.

Curiosamente, un par de años antes, en marzo de 1940, John Cage ya se había ocupado de enviar a esta colección, un total de 15 obras para ensemble de percusión que tenía en su poder, entre las que se encontraban el *Estudio* y la *Suite* de Ardévol así como las *Rítmicas V* y *VI* de Roldán. Por su importancia, este documento está reproducido íntegramente en el Anexo IV. Se presume que dichas partituras llegaron a manos de John Cage gracias a su maestro Henry Cowell, pero no se sabe si el primero, tenía autorización oficial -tanto de Ardévol como de Roldán-, para enviar esos originales a la colección para ser copiadas y añadidas a dicha biblioteca. Tampoco se conoce si Ardévol tenía conocimiento de que sus obras de percusión estaban en posesión de Cage. La siguiente figura muestra las partituras enviadas por éste a la *Fleisher*. Con excepción de *Bomba* y *Fugue for Eight Percussion Instruments*, el resto eran manuscritos originales:

- **Ardévol, José. *Suite***
- **Ardévol, José. *Estudio en forma de Preludio y Fuga***
- Beyer, Johanna M. *March*
- Beyer, Johanna M. *Percussion Opus 14*
- Beyer, Johanna M. *Three Movements for percussion*
- Beyer, Johanna M. *Waltz*
- Cage, John. *Imaginary Landscape*
- Cowell, Henry. *Ostinato pianissimo*
- Cowell, Henry. *Pulse*
- Cowell, Henry. *Return*
- Harrison, Lou. *Bomba*
- **Roldán, Amadeo. *Rítmica V***
- **Roldán, Amadeo. *Rítmica VI***
- Russell, William. *Fugue for Eight Percussion Instruments*
- Russell, William. *March Suite*

Fig. 39. Obras para de percusión que envió John Cage a la *Fleisher Collection* el 12 de marzo de 1940.

Tal y como prueba una carta que dirigió Franklin H. Price, el encargado de la FC a José Ardévol, con fecha 8 de octubre de 1945, dicha institución contaba entre sus títulos las siguientes obras de Ardévol: *Estudio en forma de Preludio y Fuga*, *Suite para 30 instrumentos de percusión*,

Fanfarría (para despertar a un romántico cordial) (1933) y *Seis poemas sintéticos* (1932)⁴⁹⁹. Llama la atención que Ardévol nunca envió personalmente ninguna de estas partituras a la mencionada colección, sino que sus obras fueron añadidas por terceras personas. La *Fanfarría* fue incorporada a la colección gracias a Nicolas Slonimsky como se ha visto anteriormente y de los *Seis poemas sintéticos* ya existía una copia en Estados Unidos, enviada a la colección probablemente por Pedro Sanjuán, Henry Cowell o bien Aaron Copland, tres de las figuras con las cuales Ardévol mantenía amistad y que contribuyeron a incorporar obras a mencionada institución. Posteriormente, a partir de 1957 Ardévol, sí autorizó la incorporación de algunas piezas suyas a la *Fleisher*, como el *Tríptico de Santiago* (1949), sus dos suites cubanas y *Música para pequeña orquesta* (1957), estas últimas, en poder de la editora *Southern Music* en aquel momento.

4.1.3. Los archivos de Paul Price. El *Preludio a II*

Una vez que John Cage abandonó su labor vinculada directamente con las obras de percusión, se enfocó progresivamente hacia sus composiciones para piano preparado. Según menciona Michael Williams en su artículo *John Cage: Professor, Maestro, Percussionist, Composer*, publicado en 1988, Cage donó su extensa colección de instrumentos a Paul William Price (1910-1986) quien era en ese entonces profesor de percusión en la Universidad de Illinois⁵⁰⁰. La partitura de *Preludio a II* estaba considerada como perdida, según John R. Hall y otros estudiosos de la obra ardevoliana como Clara Díaz, e Iliana Ross que desconocen la existencia de la misma⁵⁰¹. El manuscrito original fue localizado por el autor de esta tesis en los archivos personales de Paul Price en dicha universidad, así como muchas de las primeras composiciones que interpretó Cage con su grupo, por tanto se deduce también que éste último le donara a Price además de sus instrumentos, su vasto repertorio de obras, muchas de las cuales aún estaban sin estrenar, como por ejemplo, el *Estudio* de Ardévol.

En la Universidad de Illinois se encuentra el *Center for American Music*, al que pertenecen los *Sousa Archives*, que posee los archivos personales de Paul Price. Esta colección abarca una extensa documentación y materiales de percusión, que incluyen 548 títulos, 17 libros y métodos, 66 grabaciones, 199 cintas de carrete abierto y 16 cassettes, así como programas de mano, críticas de prensa, notas, material gráfico y una amplia correspondencia de más de 100 cartas. Entre los numerosos manuscritos y otros materiales inéditos, se hallan obras de algunos de los más destacados compositores de percusión del siglo XX que Price fue recibiendo a través de los años,

⁴⁹⁹ Carta de Franklin H. Price a José Ardévol, 8 de octubre de 1945, Edwin A. Fleisher Collection of Orchestral Music, FLP, archivo electrónico: Ardevol.19451008.

⁵⁰⁰ Williams B. Michael: "John Cage: Professor..., *op. cit.*, p. 58.

⁵⁰¹ Ver: Hall, John Richard: *op. cit.*; Díaz, Clara: *op. cit.*; Ross, Iliana: *La obra y proyección artística...*, *op. cit.*

además de las ya citadas obras que interpretó John Cage con su grupo de percusión a partir de 1938.

Paul Price, fue un destacado percusionista norteamericano, compositor, director y editor de música de percusión. Tras las labores iniciadas por Henry Cowell y continuadas por John Cage, su figura es una de las más representativas en cuanto al impulso y desarrollo que fue capaz de darle al ensemble de percusión. Estudió en Cincinnati con George Carey y Fred Noak y en su carrera como docente ocupó cargos en la Universidad de Illinois, la Universidad de Boston, Colegio Ithaca, *Newark State College* y a partir de 1957 en la *Manhattan School of Music*. Durante su estancia en la primera de dichas instituciones, estableció el primer grupo de percusión acreditado. De acuerdo con John R. Hall, cuando Paul Price inició el primer programa universitario de la enseñanza de percusión en la Universidad de Illinois alrededor de la década de 1950, el repertorio incluía las *Rítmicas* de Roldán, las tres obras de Ardévol, así como otras de Harrison, Cage, Strang y Cowell⁵⁰².

En la *Manhattan School of Music*, fundó y dirigió el *Manhattan Percussion Ensemble*, uno de los grupos de percusión más emblemáticos de la historia, con el cual realizó innumerables conciertos y grabaciones con las obras más destacadas del repertorio. Entre los materiales existentes en sus archivos personales, se incluyen gran cantidad de grabaciones inéditas no comerciales de muchos de los conciertos realizados por dicho grupo, entre las que se encuentran quizás, las primeras realizadas de las *Rítmicas V y VI* de Roldán así como del *Estudio*, la *Suite* y el *Preludio a II* de José Ardévol. Desgraciadamente, estas grabaciones no están digitalizadas, algunas de ellas se encuentran en muy mal estado debido a lo perecedero del material empleado, en su mayoría cintas de carrete.

Price compuso varias obras para percusión así como textos sobre metodología y pedagogía del instrumento. De igual forma, estimuló el interés en la composición para este formato en la segunda mitad del siglo XX y comenzó de forma independiente la publicación de música de percusión bajo los sellos *Music for Percussion* y *Paul Price Publications* a partir de mediados de 1960. Sus actividades relacionadas con este medio contribuyeron al crecimiento, consolidación y asentamiento definitivo del ensemble de percusión en los Estados Unidos. Actualmente, la existencia de ensembles de percusión en los conservatorios y escuelas de música tanto en ese país como en muchos otros, se debe en gran parte a la labor de Price. A partir de la década de 1950, el ensemble de percusión se convirtió en una disciplina permanente dentro del currículo de la enseñanza musical. Posteriormente, grupos de percusión profesionales como *Nexus*, o *Les Percussions de Strasbourg*, han fomentado esta forma de arte a través de comisiones e

⁵⁰² Hall, John Richard: *op. cit.*, p. 36.

interpretaciones de repertorio para este formato por todo el mundo.

Los archivos de Paul Price constituyen en la actualidad, uno de los acervos más importantes de música de percusión. Price no sólo heredó el extenso catálogo de obras cedido por John Cage, entre las que se encuentran las primeras composiciones para este género en la historia: las *Rítmicas V y VI* de Roldán y las tres piezas de José Ardévol -abordadas en esta tesis-, así como obras de Henry Cowell, Gerald Strang, William Russell, John J. Becker, Johanna Beyer, Lou Harrison y el propio Cage, algunas de las cuales son manuscritos originales y otras, copias de los mismos. A ello se suman además todas aquellas obras que Price compuso, más las que iba recibiendo de compositores interesados en el nuevo género a través de los años, muchas de las cuales fueron editadas por *Music for Percussion* y *Paul Price Publications*. No obstante, existen aún en esos archivos gran cantidad de manuscritos de mucho valor histórico que permanecen inéditos.

4.1.4. La descatalogación

José Ardévol realizó varias revisiones de su música a lo largo de su vida, en las que eventualmente retiraba del catálogo o incluso destruía, piezas que por motivos diversos dejaban de interesarle. Su obra atravesó múltiples etapas creativas de grandes contrastes, en las que en ocasiones sentía la necesidad de renegar obras precedentes que consideraba ya no pertenecían a su nuevo periodo compositivo. Sus etapas como compositor, el propio Ardévol las sintetizó en 1969 de esta manera:

- 1922-1924: primeras composiciones;
- 1924-1930: etapa formativa, con distintas influencias, desde Scarlatti a Debussy y Stravinsky;
- 1930-1936: aproximación a Caturra y a Schoenberg, música experimental, radicalismo estético, atonalismo, dodecafonismo;
- 1936: síntesis y simplificación, elementos estilísticos españoles y cubanos;
- 1937-1942: neoclasicismo;
- 1943-1945: en cierto sentido, vuelta al Falla del *Concerto* como punto de partida de una nueva etapa, y nueva síntesis de los elementos de estilo adquiridos hasta ese momento;
- 1946-1957: neonacionalismo⁵⁰³

De acuerdo con esta organización, *Estudio y Suite* se enmarcarían dentro de la segunda, y *Preludio a 11* quedaría en la etapa neoclásica. Como se verá a lo largo de este capítulo, esta

⁵⁰³ Ardévol, José: *Introducción a Cuba...*, *op. cit.*, p. 99.

clasificación de su trayectoria, desentona con el carácter de sus obras percusivas, pues las dos primeras presentan grandes rasgos neoclásicos -el *Estudio* se compone de un preludio y fuga a la manera del *Clave bien temperado* de Bach y la *Suite* se estructura en tres movimientos, entre ellos una fuga-, y la última emplea una forma completamente experimental, que entra en conflicto con la distribución anterior.

Según él mismo expresó en varias ocasiones, como en las palabras del primer concierto de su música ofrecido en La Habana, en 1932, la idea de revisar su música era recurrente. Al decir del propio Ardévol:

Estas diferencias respecto a mis obras anteriores responde a la imprescindible necesidad de quemar muchas cosas que se habían adherido a mi música; a mi deseo de una mayor precisión de dibujo y como a cierta hambre de endurecimiento. Fue una necesaria higienización de mí mismo.⁵⁰⁴

A partir de 1936 -después de haber compuesto su *Estudio y Suite*, de 1933 y 1934 respectivamente-, comienza una prolífica labor compositiva: “En efecto, José Ardévol había comenzado su etapa neoclásica, donde la vuelta a lo académico, la búsqueda de una economía de medios y el verdadero domino del oficio compositivo, se convertían en las más preciadas divisas de su quehacer estético musical.”⁵⁰⁵ Respecto a los cambios en su quehacer artístico, el 3 de noviembre de 1939, en una carta dirigida a Alejandro García Caturra, Ardévol expresó lo siguiente:

Aunque han pasado pocos años, sabes que en la actualidad me siento lejos de los modos de hacer que me llevaron a producir esas músicas. Sé que a todos ustedes les ha alegrado este cambio; en cuanto a mí, ni me alegro ni me entristezco por ello: son cambios que se deben a causas profundas, al proceso en constante movimiento que es la vida de cada uno; en ocasiones, a necesidades más o menos transitorias, pero sentidas con absoluta sinceridad.⁵⁰⁶

A pesar de que la *Suite* y el *Preludio a II* de Ardévol fueron estrenadas con posterioridad a las palabras anteriores, es decir en 1940 y 1943 -el *Estudio* aún no había sido estrenado-, es de suponer que al poco tiempo de haber tenido sus primeras audiciones, tanto estas piezas como el *Estudio* dejaron de interesarle. Esto resulta relevante puesto que el compositor no había tenido la oportunidad de escuchar ninguna de las dos obras de percusión que ya habían sido estrenadas, pues no asistió a los conciertos en que fueron interpretadas en Estados Unidos. Sin embargo, lo cierto es que ya en 1946 Ardévol había excluido de su catálogo las tres obras de percusión. Belén Vega menciona que en realidad estas obras fueron enviadas a una segunda lista, “menos de acuerdo con la estética actual de Ardévol, y también de las que podríamos clasificar como obras de

⁵⁰⁴ Ardévol, José: “Palabras en el primer concierto...”, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁰⁵ Díaz, Clara: *op. cit.*, p. 22.

⁵⁰⁶ *Ibíd.*, p. 70.

circunstancia”⁵⁰⁷ de un catálogo elaborado en 1946 por Ithiel León⁵⁰⁸, bajo autorización del autor. Esta exclusión también se puede apreciar en una carta que envió un año después, en mayo de 1947 a S. A. Kaye que contiene la información de lo que sería su nota biográfica que aparecería en la *Biographical Encyclopedia of the World*:

Sus composiciones incluyen: Quince sonatinas, Capricho, varios Preludios, Nocturnos, Tres sonatas para piano, Dos cuartetos, Dos conciertos para seis instrumentos de arco, Capricho para flauta, oboe y piano, Música de cámara para seis instrumentos, Melodía para violín y piano, Seis Sonatas a trío para diferentes grupos instrumentales, Tres Sinfonías para gran orquesta, Dos Concierto Grosso para pequeña orquesta, Concierto para piano y orquesta de viento, Concierto para tres pianos y orquesta, Nueve pequeñas piezas para pequeña orquesta, Seis poemas sintéticos para orquesta, Dos piezas de música para gran orquesta, Diez obras corales, Canciones para voz y piano, *Forma* (ballet para coro y orquesta), *Burla de Don Pedro a caballo*, cantata profana para solistas, coro y orquesta.⁵⁰⁹

Fig. 40. Carta de José Ardévol a Mr. S. A. Kaye, 30 de mayo de 1947.

El propio compositor expresó su interés por destruir varias de sus obras que se encontraban en la FC, como se indica a continuación:

La Habana, 4 de diciembre, 1951.
Sr. Director de
“The Edwin A. Fleisher Collection”
Filadelfia
U.S.A.

Distinguido señor:

Hace varios años, a través de Nicolas Slonimsky, ustedes copiaron, para su importante colección de música contemporánea, algunas obras mías. Estoy seguro de que entre las copiadas figuran SEIS POEMAS SINTETICOS para pequeña orquesta, y SUITE para instrumentos de percusión. En el presente momento no recuerdo con exactitud si también se copió NUEVE PEQUEÑAS PIEZAS o alguna otra obra mía.

En los últimos meses he hecho una revisión completa de toda mi música, y he retirado de circulación y destruido varias obras que, por diferentes motivos, en la actualidad han dejado de interesarme. Entre éstas están las que le menciono más arriba.

Quisiera, pues, pedirle un favor que estimaré mucho: que usted me devuelva todas las copias de música mía que figuren en la colección que usted dirige.

Rogándole perdone las molestias que mi petición le ocasionen, queda de usted, atentamente,

José Ardévol⁵¹⁰

Fig. 41. Carta de José Ardévol a la *Fleisher Collection*, 4 de diciembre de 1951.

⁵⁰⁷ Vega Pichaco, Belén: *La construcción de la música nueva...*, op. cit., p. 202.

⁵⁰⁸ León, Ithiel: *Catálogo de obras de los compositores cubanos contemporáneos: José Ardévol*, La Habana, Conservatorio Municipal, 1946, s. p.

⁵⁰⁹ Díaz, Clara: op. cit., p. 139.

⁵¹⁰ Carta de José Ardévol a la FC, 4 de diciembre de 1951, Edwin A. Fleisher Collection of Orchestral Music, FLP, archivo electrónico: Ardevol.19511204.

Al parecer, Ardévol olvida incluir el *Estudio* en esta lista, pero es de entender que como al final del texto reclama que le devuelvan todas las obras suyas que figuran en la colección, sí se haya incluido el *Estudio* en la respuesta a esa carta.

No obstante, por política de la FC, una vez añadido un material a la biblioteca, no podía ser retirado ni destruido. Sin embargo, si el compositor lo expresaba por escrito de manera oficial, sus obras podían ser retiradas de consulta general o posibles interpretaciones, de forma tal que sólo pudieran ser examinadas o consultadas bajo permiso del compositor o bien en términos de estudios especiales de carácter histórico, para comparar periodos creativos anteriores con periodos de madurez compositiva, realizado por especialistas, historiadores o investigadores.

En 1951, vuelve a mostrar desinterés en su música para percusión. Como prueba de lo anterior, lo demuestra una carta que su amigo Emilio -aún se desconoce quién era exactamente- le escribe, para solicitarle música de percusión sola de compositores cubanos para ser interpretada en Estocolmo, a lo que Ardévol responde el 23 de julio de ese mismo año:

Roldán y yo somos los dos únicos músicos cubanos que hemos escrito para conjuntos de percusión. Pero mi música de este tipo (ensayo rítmico mas que obra de arte propiamente dicha), la he retirado de la circulación desde hace tiempo, y hasta he destruido la que estaba en mi poder. Por lo tanto, no puedo complacer tu petición de enviarte música para percusión sola.⁵¹¹

El 28 de enero de 1952, Ardévol comunica oficialmente a la FC su deseo de retirar de consulta general o de posibles interpretaciones, las obras suyas que allí se encontraban, de forma que nadie las pudiese leer o examinar de ningún modo. Argumenta que había hecho una revisión completa de toda su música, destruyendo y retirando de circulación algunas obras que por motivos diversos habían dejado de interesarle. Pide además que sean devueltas todas las obras de su autoría que figuraran en dicha colección, es decir, el *Estudio*, la *Suite*, la *Fanfarria* y los *Seis poemas sintéticos*:

Deseo que, a partir de la fecha en que usted reciba esta carta, nadie pueda leer o examinar de ningún modo y bajo ninguna circunstancia, salvo un permiso mío por escrito, las siguientes obras: “Estudio en forma de Preludio y Fuga”, “Suite”, “Fanfarria para despertar a un romántico cordial”, “Seis poemas sintéticos”, cuyos manuscritos figuran en el Departamento de Música de “The Free Library of Philadelphia”.⁵¹²

El catálogo de obras de Ardévol publicado por la *Pan American Union* (Unión Panamericana) en 1955 no incluye *Estudio*, *Suite* ni *Preludio a II*. Una nota que acompaña esta lista de obras explica esta omisión: “El compositor considera esta lista definitiva. Muchas obras de

⁵¹¹ Díaz, Clara: *op. cit.*, p. 219.

⁵¹² Carta de José Ardévol a Arthur Cohn, 28 de enero de 1952, Edwin A. Fleisher Collection of Orchestral Music, FLP, archivo electrónico: Ardevol.19520128.

catálogos anteriores no aparecen aquí, debido a que el autor destruyó sus manuscritos o porque fueron suprimidas en su momento por una revisión general de su música en 1951.”⁵¹³

Se deduce que hubo más intercambio de cartas entre Ardévol y la FC entre 1952 y 1957. Existen al menos dos referencias en sus epístolas de una carta con fecha 18 de febrero de 1957 y otra del 20 de marzo del mismo año, ambas escritas por la *Fleisher* y dirigidas a Ardévol que no se han podido localizar aún, en las que es de suponer que se trató el asunto de la devolución o destrucción de las partituras como lo solicitaba el compositor, porque posteriormente, el 3 de agosto de 1957 sí le fueron devueltas las partituras que requirió, contrario a la política inicial de la institución en la que ningún documento podía ser retirado ni destruido una vez añadido a la colección:

Recibí en su oportunidad las obras mías que había en la Fleisher Collection. La única que yo realmente reclamaba era “Seis Poemas Sintéticos”: no tenía inconveniente en que las otras dos hubiesen quedado allí. Su comprensión y gentileza han hecho posible la destrucción total de dicha obra, cosa que yo deseaba desde hace varios años.⁵¹⁴

Las otras dos obras a que se refiere el texto anterior, son *Estudio* y *Suite*, puesto que eran los otros títulos que figuraban en la colección. Tal como muestra este documento, en efecto, Ardévol sí llegó a destruir por completo algunas de sus partituras como sucedió con los *Seis poemas sintéticos*. Sin embargo, el *Estudio* y la *Suite* corrieron con una mejor suerte, porque a pesar de haber pedido que fueran devueltas para ser destruidas o retiradas de circulación, el propio Ardévol las reenvía de vuelta a la FC con el objeto de que sean re-insertadas al catálogo de dicha biblioteca, como se puede apreciar a continuación:

Sr. José Ardévol:

Las partituras y materiales de su ESTUDIO EN FORMA DE PRELUDIO Y FUGA y SUITE han llegado a salvo a la biblioteca y estamos muy contentos de reinstalarlas en nuestro catálogo. Muchas gracias por su amable colaboración en este asunto.⁵¹⁵

Estas obras arribaron a la FC el 5 de agosto de 1958, en donde permanecen hasta hoy en día. Se desconoce el motivo de su retorno a dicha colección, no obstante, el compositor no vuelve a hacer mención o referencia alguna a estas obras en ninguno de sus escritos, ni las vuelve a agregar a su catálogo autoral.

Por otra parte, está la existencia del *Preludio a II*, obra que no se encontraba en la FC, y

⁵¹³ *Composers of the Americas: Biographical Data and Catalogs of Their Works*, vol. 1 (Pan American Union Music Section: Washington, D.C., 1955), p.5.

⁵¹⁴ Carta de José Ardévol a Theodore A. Seder, 3 de agosto de 1957, Edwin A. Fleisher Collection of Orchestral Music, FLP, archivo electrónico: Ardevol.19570803.

⁵¹⁵ Carta de Theodore A. Seder a José Ardévol, 5 de agosto de 1958, Edwin A. Fleisher Collection of Orchestral Music, FLP, archivo electrónico: Ardevol.19580805.

nunca había sido incluida en la lista de obras que se copiarían de este compositor para dicha colección, con lo cual no tuvo que ser retirada de circulación por José Ardévol. Se ha intentado investigar la existencia de documentación que aporte datos sobre el paradero que pudo haber tenido esta obra con posterioridad a su estreno en 1943, pues se deduce que John Cage la donó a Paul Price, sin embargo, no existe correspondencia entre éste último y José Ardévol. Se desconoce si el compositor sabía quién estaba en posesión del original del *Preludio a 11*. No obstante, como se ha podido apreciar por toda la información anterior, Ardévol tampoco lo vuelve a incluir en su catálogo. La omisión de esta obra en todos sus escritos sobre música, dan a entender que al igual que el *Estudio* y la *Suite*, el *Preludio* dejó de interesarle poco después del estreno en 1943, puesto que como se ha visto antes, en mayo de 1947 el compositor envió su catálogo de obras a la *Biographical Encyclopedia of the World*, y este último no estaba incluido (fig. 40).

Las causas por las cuales se descatalogaron estas tres piezas aún se desconocen, pueden ser muchas y diversas, o un cúmulo de factores que hayan llevado a que se produjera este hecho. Una de las razones podría haber sido los diversos inconvenientes que presentan las obras que dificultan su ejecución. Por ejemplo, la gran cantidad de instrumentos e intérpretes que se necesitan: 31 músicos para el *Estudio* -incluyendo dos pianos-, 15 para la *Suite* y 11 para el *Preludio* -tanto la *Suite* como el *Preludio* incluyen un piano cada una-. Tal cantidad de músicos e instrumentos es difícil de reunir y organizar, sobre todo en el caso de *Estudio*. Otra de las limitaciones, pudo haber sido el empleo de sirenas en las mismas, que estuvieron prohibidas -al menos en Estados Unidos- durante la II Guerra Mundial. Tanto el *Estudio* como la *Suite* incluyen sirenas en su instrumentación con lo cual no se podían ejecutar en aquel momento.

La desintegración del grupo de percusión de John Cage, podría haber sido otra de las causas. Cage era la única persona que hasta ese momento se había interesado en interpretar la música para percusión de Ardévol. Había ejecutado en primera audición tanto la *Suite* como el *Preludio a 11*. El *Estudio* aún estaba sin estrenar, pues para Cage era imposible reunir 31 ejecutantes en aquel momento. Si nadie más mostraba interés en esas composiciones, quizá por ello Ardévol no tenía razones suficientes como para incluirlas en su catálogo. Su ejecución en Cuba era prácticamente improbable debido a las limitaciones que existían para interpretar música contemporánea, y menos tratándose de obras con tantos ejecutantes e instrumentos.

También es posible que hayan sido descatalogadas porque el autor las consideraba como experimentos, ejercicios de composición, ejercicios rítmicos, o borradores de obras mayores, tal como expresa Stallings: “La renuencia de Ardévol por incluir sus obras para percusión en su catálogo definitivo, está respaldado por su silencio en el tema en sus escritos posteriores. Probablemente Ardévol veía estas obras como experimentos para transportar ideas o motivos

fugales a la música para percusión.”⁵¹⁶ O tal vez no las consideraba obras de arte en sí mismas, de acuerdo con su ideología, en la que salvo algún caso aislado de obra de arte como “ejercicio de composición”, siempre había sido contrario a este tipo de trabajos experimentales, una vez que el músico ha adquirido cierto dominio de la armonía y el contrapunto.

El *Estudio* y la *Suite* fueron concebidas en una etapa de su carrera considerada como experimental, en búsqueda de un lenguaje propio que se nutría por el deseo de crear un discurso moderno y universal, acorde con el estilo de los compositores contemporáneos de la vanguardia de 1930, que intentaban rebasar los límites de la tonalidad y el impresionismo, empleando nuevas sonoridades y combinaciones tímbricas, así como explorar el ritmo con elementos de mayor complejidad: “Ardévol había traído a Cuba las primicias del atonalismo, sin llegar a la dodecafonía, y se había declarado partidario de la politonía, la poliarmonía, la polirritmia; del modalismo y del neoclasicismo.”⁵¹⁷ A su vez, deseaba que su música trascendiera y fuera capaz de adquirir la madurez necesaria que le otorgara validez en sí misma, a través del dominio de la técnica y el oficio, como lo resume Marta Rodríguez Cuervo:

Se trata de comprender que [...] este código cultural del cual el creador se apropia, con una dinámica de intercambio abierto, se materializa en la música, en tipos de comportamientos, agrupamientos instrumentales, maneras específicas de combinatorias, resultantes sonoras, que muestran el dominio de una serie de procedimientos técnico-formales necesarios para que esta obra adquiriera validez y permanencia en el patrimonio cultural de un pueblo.⁵¹⁸

La revisión de su música y por ende, la descatalogación, tenía que ver con la búsqueda de un estilo musical propio: “en las obras musicales continuamente se están concibiendo estrategias novedosas [...] dependiendo de las circunstancias estilísticas y culturales, así como de la personalidad de los compositores individuales. Pero solo una pequeña fracción de estas innovaciones se convierte en parte de la práctica tradicional y continuada del estilo.”⁵¹⁹ Es decir, de cada experimento o exploración, se van recolectando -o desechando- elementos y materiales que permiten a la larga, convertirse en el estilo personal del artista. Aún así, sus tres obras para percusión están notablemente bien construidas y logradas en cuanto al diseño estructural, complejidad rítmica y combinación de timbres.

A pesar de que el compositor retiró de su catálogo autoral las tres obras de percusión incluidas en este trabajo y prohibió expresamente por escrito a la FC cualquier uso o consulta tanto del *Estudio* como de la *Suite*, todas ellas se siguieron ejecutando en ocasiones posteriores a dicha

⁵¹⁶ Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*, pp. 59-60.

⁵¹⁷ Martín, Edgardo: *op. cit.*, p. 131.

⁵¹⁸ Rodríguez Cuervo, Marta: *Tendencias de lo Nacional en la creación instrumental cubana contemporánea (1947-1980)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2001, p.11.

⁵¹⁹ *Ibidem*, p.9.

prohibición, e incluso se han llegado a realizar grabaciones de las mismas. Presumiblemente, John Cage era ajeno a estas limitaciones o desconocía dichas restricciones, pues se debe recordar que una vez copiadas las obras a la *Fleisher*, los originales eran devueltos a la persona que los había enviado, no precisamente al compositor. En este caso, John Cage fue el encargado de enviar el *Estudio* y la *Suite* a dicha colección, partituras que le fueron devueltas una vez copiadas. Pero cabe la posibilidad de que ni Ardévol ni la *Fleisher* comunicaran a Cage esta determinación del compositor de retirar las obras.

Por otra parte, podemos considerar como hipótesis que Paul Price no conocía de impedimento alguno para interpretar las obras que le fueron cedidas por John Cage, cuando éste se retiró de sus actividades relacionadas con la percusión, y además no tenía relación alguna con el compositor o la FC. Se debe enfatizar que en el caso del *Preludio a II*, no se conoce hasta el momento ninguna decisión por escrito de su autor de imponer restricciones para la ejecución de esa obra.

Quizá por estos motivos, estas obras se han seguido interpretando en Estados Unidos y la figura de José Ardévol ha pasado a la historia de la música -al menos en ese país- como un compositor no sólo de música sinfónica o de cámara, sino también de percusión, contribuyendo al repertorio con tres obras sumamente importantes, concebidas en un momento crucial de la etapa formativa del género. Paul Price interpretó en algunas ocasiones el *Estudio*, la *Suite* y el *Preludio a II* con el *Manhattan Percussion Ensemble*. Si bien no se ejecutaron con tanta frecuencia como otras piezas de Cage, Cowell o Harrison, las partituras de las obras de percusión de José Ardévol fueron conocidas ampliamente por otros compositores contemporáneos a él. Posteriormente el número de interpretaciones de sus obras se redujo considerablemente a partir de la década del 50.

Es probable que el número de ejecuciones haya decaído debido a la imposibilidad de obtener las partituras fácilmente y la dificultad que representa la lectura de los manuscritos. Las interpretaciones más recientes se podrían ver obstaculizadas por este motivo. A mi juicio, es posible que si su música estuviese publicada, el número de ejecuciones aumentaría significativamente.

4.2. Estudio en forma de Preludio y Fuga para 37 instrumentos de percusión, fricción y silbido (1933)

Según afirmó Alejandro García Caturla, *Ionisation* abría grandes posibilidades en el campo de la música instrumental⁵²⁰. El impacto que causó en José Ardévol el estreno de la misma en La Habana, lo resume Stallings de la siguiente manera: “El compositor cubano José Ardévol [...] escribió un preludio y fuga para percusión en respuesta directa al concierto de *Ionisation* de la *Pan American Association of Composers* (PAAC) en La Habana, en abril de 1933.”⁵²¹ Como se aprecia en la fig. 1, en ese evento también se estrenaba su *Fanfarria para despertar un romántico cordial*, con lo cual Ardévol asistió a los ensayos, aunque también es muy probable que se interesara por los de otras obras incluidas en ese programa, pudiendo posiblemente ver -o incluso examinar con detenimiento- la partitura de *Ionisation*, además de escuchar de manera reiterada algunos fragmentos según lo requería el proceso de montaje, todo ello sumado a que la obra fue repetida durante el concierto por solicitud del público asistente, como puede leerse en la carta de Slonimsky a Varèse tras su estreno (fig. 2).

Exactamente un mes después de este concierto, el 30 de mayo, Ardévol comienza su *Estudio en forma de Preludio y Fuga*, y lo termina tras cinco días de trabajo el 3 de junio de 1933. Esto ocurre dos años y medio después de su llegada a Cuba cuando solamente contaba con 22 años de edad. Al final del manuscrito de *Estudio* aparece su firma autógrafa, y al pie de la partitura la siguiente frase: principiado: “30/V/. terminado: 3/VI/33. La Habana.”, como se aprecia en la fig. 42.

Este hecho es curioso e inconcebible para muchos, pues es difícil aceptar que una obra de tal magnitud haya podido ser compuesta en sólo cinco días, un tiempo récord. En un artículo publicado en *Percussive Notes* en 1999 dedicado a esta pieza, Robert Falvo, catedrático de percusión en la *Appalachian State University*, Illinois, sostiene por error que Ardévol comenzó a escribir *Estudio* en mayo de 1930 y lo terminó el 3 de junio de 1933, en un periodo de más de tres años⁵²². Este error es fácil de explicar debido a la notación inglesa de la fecha que se expresa año/mes/día. Falvo se refería al 30 como año (1930), y al V como el quinto mes del año (mayo) y no como realmente está expresado por Ardévol en la notación internacional día/mes/año, que es la utilizada en realidad como puede notarse en la segunda parte de la fecha del manuscrito: 3/VI/33. Que *Estudio* haya sido compuesta en cinco días, a diferencia de tres años como menciona Falvo, es una distinción

⁵²⁰ García Caturla, Alejandro: “Realidad de la utilización sinfónica...”, *op. cit.*, en Henríquez, María Antonieta (comp.): *Alejandro García Caturla...*, *op. cit.*, p. 180.

⁵²¹ Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*, p.51.

⁵²² Falvo, Robert: *op. cit.*, pp. 54-57.

con tanta premura. La fig. 4 muestra que Ardévol había recibido por intermedio de Henry Cowell, la propuesta de integrarse como miembro de la PAAC -a la cual ya pertenecían Roldán, Caturla, Pedro Sanjuán, Chávez, Revueltas y Villa-Lobos-, además de ofrecerle la posibilidad de enviar sus obras para que fueran interpretadas y/o editadas por *New Music Edition*.

Esta solicitud de enviar su música para posibles interpretaciones o su edición en la *New Music Edition* de Cowell, sumado al hecho de poder pertenecer a tal prestigiosa asociación que había demostrado su importancia en el ámbito cultural panamericano, era sin duda seductora y nada despreciable. A su vez, un mes antes de dicha proposición, la audición de *Ionisation* en La Habana había dejado una huella impactante y difícil de olvidar. La unión de todos estos factores, posiblemente despertó el interés de Ardévol en experimentar con este formato de reciente creación que prometía grandes posibilidades artísticas y que comenzaba a ponerse de moda entre los músicos pertenecientes a la PAAC. Además del interés por enviar a Cowell y a la asociación algunas de sus partituras, puede sumarse que el compositor no poseía en aquel entonces un catálogo muy abultado -solamente contaba con una veintena de obras en 1933-, lo cual le estimulaba para acometer la composición de una nueva pieza de gran envergadura: el *Estudio en forma de Preludio y Fuga*. La premura en terminarla también pudo deberse al ofrecimiento de una fecha muy próxima para su posible audición en tierras norteamericanas.

Estudio se encuentra entre las primeras obras escritas para ensemble de percusión en el ámbito internacional, precedida por las *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán (1930), *Ionisation* (1931) de Edgar Varèse, *Fuga para ocho instrumentos de percusión* (1931-32) y *Three Dance Movements* (1933), las dos últimas del norteamericano William Russell. La enorme y asombrosa cantidad de ejecutantes e instrumentos que se necesitan para su interpretación, la convierten en una composición sin precedentes dentro de las obras escritas para este formato, involucrando al mayor número de músicos que cualquiera de las primeras obras para este género. A diferencia de *Ionisation* que utiliza 13 músicos y 31 instrumentos, *Estudio* requiere 31 ejecutantes que tocan 37 instrumentos de percusión, incluyendo 2 pianos (fig.43).

Aún hoy en día, esta obra no ha sido superada en cuanto al número de ejecutantes. La *Cantata para América Mágica* (1960) para soprano dramática y orquesta de percusión de Alberto Ginastera, cuenta con 51 instrumentos de percusión, 2 pianos, pero sólo utiliza 16 músicos, quince menos que el *Estudio* de José Ardévol.

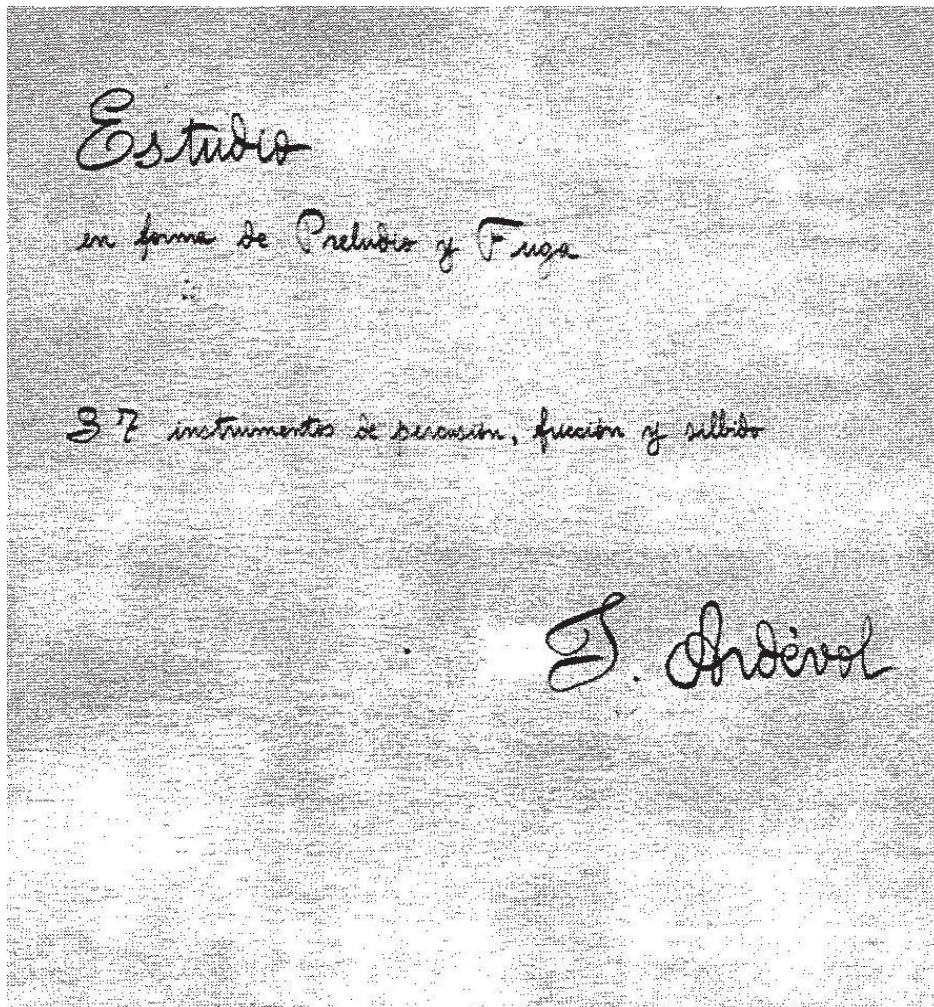


Fig. 43. Portada del manuscrito de *Estudio*.

4.2.1. Sobre el estreno

Existen muchas dudas e incongruencias sobre el estreno de *Estudio en forma de Preludio y Fuga*. Clara Díaz menciona lo siguiente: “*Estudio en forma de prelude* [sic], para percusión, de José Ardévol [fue] estrenado junto con la *Suite* en el Mill Collage [sic] de California, en los Estados Unidos.”⁵²⁴ Por su parte, Robert Falvo coincide con Díaz al señalar: “[*Estudio*] fue estrenado bajo la dirección de John Cage en el Mills College de California en 1940.”⁵²⁵ La información de Falvo es repetida nuevamente por John R. Hall en su tesis doctoral: “*Estudio en forma de Preludio y Fuga* y *Suite para instrumentos de percusión* fueron estrenadas bajo la dirección de Cage, en el Mills College en 1940.”⁵²⁶ Sin embargo, una vez contrastados los programas de todos los conciertos que realizó John Cage con su grupo de percusión desde diciembre de 1938 hasta febrero de 1943 -

⁵²⁴ Díaz, Clara: *op. cit.*, p. 250.

⁵²⁵ Falvo, Robert: *op. cit.*, p. 54.

⁵²⁶ Hall, John Richard: *op. cit.*, p. 46.

reproducidos en el Anexo III-, se ha podido corroborar que en efecto éste ejecutó la *Suite*, pero no el *Estudio*. En el capítulo II se refleja el programa del estreno de la *Suite* (fig. 7) en el *Mills College*, el único evento realizado en ese lugar en julio de 1940. En los otros dos programas realizados en este mismo auditorio, el 27 de julio de 1939, y el 26 de julio de 1941, tampoco fue interpretado *Estudio*.

Esta última obra requiere 31 ejecutantes, una cantidad que nunca alcanzó el grupo de Cage. Como se puede observar en la fig. 7, el programa del 18 de julio de 1940 contó con 17 intérpretes en esa ocasión, siendo de hecho, el concierto que tuvo mayor número de ejecutantes de todos los que realizó Cage, muchos de los cuales pertenecían al curso que estaba siendo impartido por éste en aquella institución. A lo anterior puede añadirse otro dato extraído de la carta enviada por Cage a Ardévol (fig. 8) en cuyo texto menciona: “Yo tuve el placer en 1940, de dirigir su *Suite* para instrumentos de percusión, y cuyo programa del concierto le envío ahora”⁵²⁷, sin embargo Cage nunca señala que hubiese dirigido el *Estudio*.

Esta persistente afirmación de adjudicar el estreno de *Estudio* a John Cage, probablemente se debe a un documento titulado *José Ardévol, Nota biográfica y catálogo*, publicado por la Sociedad de la Orquesta de Cámara de La Habana (SOCH) en abril de 1958, conservado en la FC, cuyo texto refleja en efecto, que *Estudio en forma de Preludio y Fuga* fue estrenado en el *Mills College*, California, en julio de 1940 bajo la dirección de John Cage, y lo mismo apunta para la *Suite*⁵²⁸. El autor de este documento es sin duda el mismo José Ardévol, director titular de la OCH, quien además se encargaba de muchas cuestiones administrativas con relación a la misma, y probablemente confundió la información del estreno de *Estudio* con la *Suite*, en un texto redactado casi veinte años después de ocurridos los hechos. El compositor nunca mostró interés en ninguna de estas piezas, pues como se ha podido comprobar, pertenecían a un catálogo secundario, del cual habían sido excluidas y vueltas a incluir en varias ocasiones, mostrando gran indecisión al respecto. Por tanto, si la información brindada por Díaz, Falvo y Hall con relación al estreno de *Estudio* se basa en este documento, entonces es correcta. Sin embargo, después de haberla contrastado, es muy probable que no sea verídica, pues los hechos demuestran lo contrario. Es importante aclarar este hecho, ya que tal información incorrecta ha sido repetida por musicólogos e investigadores en diferentes fuentes.

Desafortunadamente, la fecha del estreno de esta pieza aún no ha podido establecerse con certeza, en tanto no ha sido posible localizar el programa de mano del estreno de *Estudio*, ni otros datos que permitan contrastar la inexactitud de la información encontrada al respecto. No obstante,

⁵²⁷ Carta de John Cage a José Ardévol, 26 de octubre de 1942, en Díaz, Clara: *op. cit.*, pp. 72-73.

⁵²⁸ Sociedad de la Orquesta de Cámara de La Habana: *José Ardévol, Nota biográfica y catálogo*, abril de 1958, *Fleisher Collection*, FLP, Filadelfia.

es muy probable que su estreno lo haya realizado Paul Price, a quien John Cage donó su colección de instrumentos y partituras después de su último concierto. Esta suposición se ha basado en el hecho de haber hallado entre los archivos de Price localizados en la Universidad de Illinois, una grabación de un concierto realizado por el *Manhattan Percussion Ensemble*, bajo la dirección de éste -no se conoce la fecha exacta de dicho evento-, donde se incluye el *Estudio*. Además, Price dirigió la *Suite* de Ardévol en ocasiones posteriores a su estreno, lo cual demuestra que al menos estaba en posesión de una copia de los manuscritos.

4.2.2. Análisis musical

4.2.2.1. Características generales de la obra

Como ya fue mencionado, *Estudio en forma de Preludio y Fuga, para 37 instrumentos de percusión, fricción y silbido*, requiere una plantilla de 31 ejecutantes -incluyendo dos pianos. La instrumentación de la partitura es la siguiente: silbato de policía, 2 sirenas (alta y baja), 2 claves, 3 güiros, maracas, 2 látigos (pequeño y grande), 3 palmadas, triángulo, 2 yunques (tocados con martillos), campanilla de mango, 2 campanas (alta y baja), platillo percutido con baqueta, platillos (de choque), tam-tam, gong, tambor militar (pequeño), 2 redoblantes, bongós, 2 tambores africanos, tambor africano bajo, timbal pequeño, timbal grande (ambos timbales siempre con la membrana floja, de modo que no den ningún sonido determinado), 2 bombos y 2 pianos. El título de la obra señala claramente que la obra incluye instrumentos percutidos -todos los tambores, platillos, tam-tam, etc.-, frotados -haciendo referencia a los güiros- e instrumentos que “silban” -silbato de policía y sirenas.

Al igual que en las *Rítmicas V y VI*, se aprecia el empeño del compositor por mezclar instrumentos de percusión afrocubanos propios de la música popular, con los convencionales de la orquesta sinfónica. A diferencia de Roldán, Ardévol emplea además una gran cantidad de instrumentos para alcanzar “efectos tímbricos”: silbato de policía, sirenas, látigos, yunques y palmadas, mostrando de esta manera, según Robert Falvo, influencias de sonidos tomados de Henry Cowell, Luigi Russolo y los futuristas italianos⁵²⁹. La obra tiene una duración aproximada de 8'30, consta de dos movimientos, el Preludio en tempo *Lento* y la Fuga, marcada en tempo *Allegro*.

4.2.2.2. Aspectos formales

Antes de continuar con el análisis de *Estudio*, es conveniente destacar que los términos *preludio* y *fuga* utilizados por el autor para enmarcar su obra, denotan una necesidad de “hacer

⁵²⁹ Falvo, Robert: *op. cit.*, p. 54.

contacto” con las fuentes clásicas, con la tradición musical del pasado de la cual se nutre su producción, y que se convirtió es una constante en su trayectoria como compositor, contribuyendo a la conformación y definición de la personalidad en la obra ardevoliana. Ambos términos evocan los géneros establecidos durante el barroco, guardando estrecha relación con una obra cumbre de este periodo como *El clave bien temperado* (ca. 1722), una composición que dedica un preludio y una fuga a todas las tonalidades mayores y menores de la escala cromática. Sin embargo, la palabra *estudio* en el título, sugiere un carácter de naturaleza exploratoria en cuanto a las técnicas percusivas y los timbres empleados en la composición. Los términos preludio y fuga, son recurrentes en las tres obras para percusión de José Ardévol:

- *Estudio en forma de **Preludio** y **Fuga***
- *Suite para instrumentos de percusión*
 - I-Allegro Moderato
 - II-Adagio
 - III-**Fuga**: Allegro
- ***Preludio a 11***

4.2.2.2.1. Primer movimiento

En aspectos generales, el término preludio hace referencia a una pieza ejecutada antes de cualquier otra, o antes de cualquier representación o ceremonia. Es una forma de extensiones variables dependiendo de la función a que se destina. En un principio era una forma introductoria que tenía como propósito abrir el ciclo de piezas de la suite de danzas: “Tiene su origen en las improvisaciones de los organistas de los siglos XVI y XVII para probar el instrumento y dar elasticidad a los dedos.”⁵³⁰ Posteriormente, sufre un proceso paulatino de estructuración, particularmente a partir de la obra de J. S. Bach, en la que algunos de los preludios que preceden a cada una de las fugas del *Clave bien temperado* adoptan la forma sonata, otros la forma rondó, etc. No obstante, tales preludios pueden tener estilos y formas diferentes, la única condición requerida es preparar adecuadamente el oído y la mente del oyente para lo que sigue.

El primer movimiento de *Estudio*, “Preludio: lento”, presenta una estructura tripartita en forma sonata como muestra la siguiente tabla:

⁵³⁰ Blanquer Ponsoda, Amando: *Análisis de la forma musical*, Valencia, Editorial de Música Piles S.A. 1989, p. 107.

Secciones o partes	A Exposición	B Desarrollo	A' Reexposición
No. de compases	1-8	9-35	36-39

Tabla 8. Estructura general del primer movimiento de *Estudio*. Nótese la síntesis de la reexposición: una duración de cuatro compases, la mitad de la exposición.

Tiene una extensión de 40 compases, en tempo negra = 42, y una duración de 2'45 minutos. Está escrito en su casi totalidad en 3/4, pero con cambios metrorrítmicos a 4/4, 5/8, 3/8 y 2/4, particularmente hacia el final del movimiento. En esta primera parte, el compositor utiliza pequeñas células o motivos rítmicos que enlazados entre sí dan lugar a frases o temas, y crean masas sonoras por acumulación de material empleado. A continuación se reproducen estos motivos generadores a los cuales se aludirá durante el análisis.

Fig. 44. Motivos rítmicos utilizados en el primer movimiento de *Estudio*. Células generadoras del desarrollo rítmico.

La parte A o Exposición, presenta tres compases de apertura en 3/4. En el primer compás, hay un unísono del silbato de policía, las sirenas, triángulo, platillo suspendido y piano que hacen un *crescendo* de *p* a *fff*, y es contestado con figurados sincopados y sin métrica definida realizado por el resto de instrumentos. En este segundo compás se presenta el primer motivo (A) en las claves y güiros, acompañados de (B) en el timbal grande y los bombos, que conducen a un unísono (C) de

todas las voces en el c. 3. Los motivos (A) y (B) son sumamente importantes como generadores del material desarrollado posteriormente.

Entre los cc. 4-8 hay una respuesta a los tres compases de apertura. En el c. 4 recapitula el c. 1 y a partir del c. 5, realiza un intercambio de voces entre el registro agudo y el grave para hacer un pequeño desarrollo rítmico. El timbal grande y los bombos realizan esta vez (A), mientras las claves y güiros hacen (B). El siguiente ejemplo muestra este intercambio de planos que sin duda, brinda diversidad y enriquece las resultantes rítmicas:

Compás 2 (motivo A en las claves y güiros, Motivo B en el timbal grave y bombos)

Compás 5 (Motivo B en las claves y güiros, Motivo A en el timbal grave y bombos)

Fig. 45. *Estudio*, primer movimiento, cc. 2 y 5. Obsérvese el intercambio del material entre las voces, motivos (A) y (B).

Los cc. 6 y 7 presentan material de (B), es decir los quintillos en los tambores africanos y los redoblantes, y también expone el motivo (D) por primera vez, en las claves y el triángulo, que conducen al unísono (C) de todas las voces en c. 8, pero esta vez ligeramente más extendido que la primera vez que lo presentó en el c. 3.

La parte B comienza después de la doble barra a partir del c. 9, donde además de desarrollar el material previamente expuesto, también presenta elementos nuevos. Hay menos saturación instrumental, lo cual permite identificar con mayor facilidad los distintos timbres que participan en la obra. Desde el comienzo de la sección, hasta el c. 12, hay un desarrollo rítmico de los compases de apertura y pequeñas variaciones de color, con predominio del registro agudo, además de varios

Esta sección, la más interesante del primer movimiento, realiza un desarrollo de los motivos (D), (C), (B), y presenta un motivo nuevo (F). Como parte de este desarrollo, hay varias imitaciones en canon por distintas voces. El motivo 2 del canon (MC2) comienza en la anacrusa al c. 15, donde la voz 1 (bombos) hace el motivo (D), que es imitado por la voz 3 (bongós y tambores africanos) en el primer tiempo del c. 15, y vuelve a imitarse por la voz 4 (palmadas I-II y yunque II) en el segundo tiempo del mismo compás:



Fig. 47. *Estudio*, primer movimiento, c. 14, timbal grande y bombos. Motivo 2 del canon (MC2).

Además de ese motivo 2 en canon, en c. 16, la voz 5 presenta el motivo (E) y luego las voces 2 y 5 (timbales, claves, güiros, triángulo y yunque I) hacen (F) por primera vez -material nuevo-. En c. 17 hay un desarrollo de (D) + (C) en la voz 5, y en c. 18, la voz 2 vuelve a hacer (F). Del c. 19 al 23 (fig. 48), se van presentando los quintillos (B2) intercambiándose constantemente de una a otra voz; primero la voz 3 en el c. 19, seguida por la voz 5 en el c. 20, después la voz 2 en el segundo tiempo del c. 20, luego la voz 2 en el c. 21, seguidas por la voz 5 en c. 22 y termina la voz 1 en el c. 23. Por otro lado, la voz 3 hace un desarrollo de (F) del c. 21 al 23 -bongós y tambores africanos:

Fig. 48. Estudio, primer movimiento, cc. 19- 23.

El motivo 3 del canon (MC3) de esta sección, se presenta en las voz 5 que realiza un desarrollo de (C) -cc. 22-23-, que es imitado por la voz 1 al final del c. 23, hasta el c. 24 (fig. 49):



Fig. 49. *Estudio*, primer movimiento, c. 22, claves, güiros, triángulo y yunque I. Motivo 3 del canon (MC3).

Entre los cc. 25 al 28 se producen cambios de metrorrítmicos ($5/8$ y $3/8$), con un pequeño desarrollo del motivo (D) + (B2) que lo presenta como el motivo 4 del canon (MC4) (fig. 50). En c. 25 lo realizan primero tambor militar y yunque I, después en la anacrusa al c. 26, lo abordan triángulo y güiros, luego en el segundo tiempo de c. 26 en las palmadas y por último en c. 27 lo presentan el timbal grande y el bombo I. El c. 28 presenta un desarrollo del material de (D).



Fig. 50. *Estudio*, primer movimiento, c. 25, tambor militar. Motivo 4 del canon (MC4).

La transición hacia la reexposición se lleva a cabo del c. 29 al 35. Del c. 29 al 30 se reexponen de forma idéntica los cc. 9-10 del principio de la parte B, que es material de la célula (E). En los cc. 31-32, hay menos saturación instrumental y emplea los fragmentos de (A) + (E) -c. 31, tambores africanos-. Entre los cc. 33 y 34, realiza una pequeña insinuación del tema de la exposición (C) + (B) en claves, güiros y maracas, acompañado de pequeños unísonos del resto de membranas con material de (D) -cc. 33-34-, mientras los timbales y los bombos hacen (A) en el c. 34. Todo ello arriba a un unísono de todas las voces en el c. 35, que hacen el motivo (D).

La reexposición o parte A', ocupa del c. 36 al 40, y nuevamente realiza intercambios de voces al igual que en la exposición. Se intercambia el material entre el registro agudo (claves, güiros, maracas) que hacen el motivo (B) en el c. 34, y el registro grave (timbales y bombos) que hacen el (A) para intercambiarse de voces en el c. 37 y nuevamente en el c. 39 (fig. 51). Esta reexposición tiene una extensión menor que la exposición, y presenta pequeñas variaciones de los instrumentos que acompañan estos motivos principales.

Fig. 51. Extracto de los últimos siete compases del primer movimiento de *Estudio*. Obsérvese el intercambio de material entre las voces superiores y las inferiores, procedimiento ya utilizado en la exposición, cc. 1-5.

4.2.2.2. Segundo movimiento

El segundo movimiento, “Fuga: allegro”, tiene una extensión de 146 compases, en tempo negra con puntillo = 72, y una duración aproximada de 5'35 minutos. El esquema general de la forma se resume de la siguiente manera:

Secciones o partes	Exposición	Desarrollo	<i>Stretto</i>	Coda
No. de compases	1-29	30-122	123-134	135-146

Tabla 11. Estructura general del segundo movimiento de *Estudio*.

Esta fuga presenta un solo sujeto, incluyendo sus variantes de aumentación y retrógrado. A veces realiza breves *codettas* o pequeñas secciones episódicas entre las entradas de algunas voces. Tiene tres episodios donde se desarrolla material del tema principal e introduce algunos motivos en canon, y hacia el final del movimiento hace un pasaje en *stretto* con una nota pedal, y acaba con una coda. A continuación se detallan cada una de las partes, mostrando las diferentes entradas del sujeto:

EXPOSICIÓN	DESARROLLO	STRETTO	CODA
Sujeto 1 (cc. 1-6) Respuesta 1 (cc.7-12) <i>Codetta</i> 1 (cc.13-14) Sujeto 2 (cc.15-20) <i>Codetta</i> 2 (c. 21) Respuesta 2 (cc. 22-27)	Episodio 1 (cc. 28-42) Sujeto (cc. 43-48) Contraexposición <i>Codetta</i> 3 (cc. 49-50) Contraexposición Respuesta (cc. 51-56) Contraexposición Episodio 2 (cc. 57-75) Sujeto por Aumentación (cc. 76-87) Sujeto por Aumentación (cc. 81-92) Sujeto (cc. 89-94) Episodio 3 (cc. 95-105) Sujeto en Retrógrado (cc. 106-111) Sujeto (cc. 114-119) Sujeto en Retrógrado (frag.) (cc. 116-119) Puente (cc. 120-122)	Nota pedal (cc. 123-135) Sujeto por Aumentación (cc. 123-134) Sujeto (cc. 123-129) Sujeto (cc. 124-130) Sujeto (cc. 125-130) Sujeto (cc. 126-131) Sujeto (cc. 127-132) Sujeto en Retrógrado (cc. 30-135)	(cc. 136-146)

Tabla 12. Esquema de las diferentes entradas del sujeto en el segundo movimiento de *Estudio*.

En la exposición, cada vez que aparece el tema principal o sujeto (S), le acompaña un contrasujeto (CM1), y otros contramotivos. Sin embargo, a partir del desarrollo, el compositor no vuelve a emplear el contrasujeto, sino que a cada entrada posterior del sujeto le acompaña un contramotivo nuevo. Utiliza el tema principal para introducir material inédito, rompiendo con las reglas de la fuga barroca, donde al sujeto le acompaña siempre o casi siempre el mismo contrasujeto y el material nuevo se presenta durante el desarrollo o los episodios. En este movimiento, Ardévol llega a emplear hasta once contramotivos diferentes. Incluye además, una contraexposición y varias *codettas* breves, a manera de enlace entre las diferentes entradas del sujeto o respuesta. El material de estas *codettas* también es desarrollado, fragmentado o descompuesto de diversas maneras. En la segunda parte o desarrollo, además de presentar material nuevo, emplea todo tipo de material expuesto con anterioridad y lo modifica de diversas formas: del sujeto, de los contramotivos, de las *codettas*, de los episodios, etc.

La fuga, en su concepción apegada a las estructuras ortodoxas, presenta de manera más o menos estricta, un número fijo de líneas melódicas o voces. Estas voces al principio entran progresivamente hasta que todas muestran sus melodías. Teniendo en cuenta que en esta obra hay un total de 37 instrumentos diferentes, Ardévol presenta las voces por agrupación de instrumentos con una afinidad tímbrica similar, y los organiza alrededor de cuatro voces aproximadamente, - semejante a las fugas vocales que emplean soprano, contralto, tenor y bajo-, como en la siguiente tabla:

<p>Voz 1: Redoblantes Redoblante I (entrada 1) Tambor militar (entrada 10)</p>
<p>Voz 2: Tambores africanos y timbal pequeño Tambor africano I, timbal pequeño (entrada 2) Tambor africano I, timbal pequeño (entrada 6) Tambor africano I y II, timbal pequeño, piano I, campana aguda, tam-tam (entrada 8) Tambor africano grave, timbal pequeño (entrada 12)</p>
<p>Voz 3: Timbal grande y bombos Timbal grande, bombo I (entrada 3) Timbal grande, bombos I y II, gong, piano II (entrada 7)</p>
<p>Voz 4: Claves, güiros, triángulo Claves, güiros, triángulo, piano I (entrada 4) Claves, güiros, triángulo (entrada 5) Claves, güiros, triángulo (entrada 9) Platillo suspendido (entrada 11)</p>

Tabla 13. Agrupación por voces o grupos instrumentales en el segundo movimiento de *Estudio*, y las entradas del sujeto que realizan. No se incluyen las entradas del *Stretto*.

Exposición

La primera parte o exposición del segundo movimiento, presenta el sujeto (S) cuatro veces, primero en solitario y luego acompañado del contrasujeto (CM1) (fig. 52), al que se suman otros contramotivos diferentes, siendo el CM1 el único que se repite. El sujeto está en 6/8, y es presentado por el redoblante solo durante seis compases.

The figure contains two musical staves. Staff A is labeled 'A)' and shows a rhythmic pattern in 6/8 time over six measures. The notes are grouped in pairs, with accents on the first note of each pair. Staff B is labeled 'B)' and shows a rhythmic pattern in 2/4 time over six measures. The notes are grouped in pairs, with accents on the first note of each pair.

Fig. 52. *Estudio*, segundo movimiento: a) Sujeto, cc. 1-6, redoblante I; b) Contrasujeto (CM1), cc. 7-12, redoblante I y II.

A partir del c. 7, presenta la respuesta -o sujeto- por el tambor africano I y timbal pequeño, mientras el redoblante comienza con el contrasujeto (CM1) en 2/4. Desde este punto hasta la Coda, mantiene la duplicidad de métricas diferentes.

y las palmadas I, II y III hacen el CM7 en 6/8. Hay otra pequeña célula rítmica de dos corcheas que se va cambiando de voces: sirena alta, maracas, platillo suspendido, campanilla de mango, tam-tam, etc., entre los cc. 51 y 56.

El episodio 2 abarca los cc. 57-75 y desarrolla el material del sujeto. Presenta dos motivos en forma de canon, a modo de antecedente (instrumentos agudos) y consecuente (instrumentos graves): el motivo 2 del canon (MC2) en el triángulo -cc. 57-58- que luego es imitado por el redoblante I en cc. 59-60, y el motivo 3 del canon (MC3) en claves, güiro I y triángulo -cc. 61-62-, que es imitado en cc. 63-64 por tambor militar y redoblantes (fig. 55).

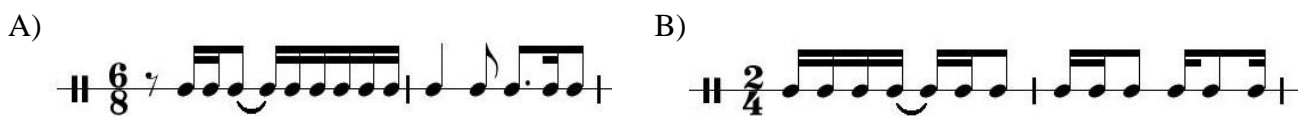


Fig. 55. *Estudio*, segundo movimiento: a) Motivo 2 del canon (MC2), cc. 57-58, triángulo; b) Motivo 3 del canon (MC3), cc. 61-62, claves, güiro I y triángulo.

Entre los cc. 65-68 se presentan pequeñas células rítmicas, a veces incluso de una sola nota en diversos instrumentos. A partir de c. 69, comienzan entradas paulatinas de las voces en grupos, para construir en cuatro compases una masa sonora de polirritmias complejas y de gran riqueza contrapuntística que utiliza la polimétrica del 6/8 y el 2/4 simultáneamente (fig. 56).

Fig. 56. *Estudio*, segundo movimiento, cc. 71-75. Obsérvese la complejidad rítmica y la polimétrica de voces que tocan en 6/8 y en 2/4 simultáneamente.

A partir del c. 76 se halla la primera aparición del sujeto por aumentación (SA) en gong, timbal grande, bombos y piano II (fig. 57). El acompañamiento de este SA es la gran masa sonora construida al final del episodio 2, en las que se conserva la polimétrica y muchas de las voces siguen manteniendo sus patrones rítmicos de manera horizontal. Antes de que acabe la exposición de este sujeto, en c. 81, incluye la segunda aparición el SA en campana alta, tam-tam, tambores africanos, timbal pequeño y piano I. En c. 89, presenta nuevamente el S en el registro agudo: claves, güiros y triángulo, generando un gran contrapunto contra los instrumentos que están exponiendo el SA.

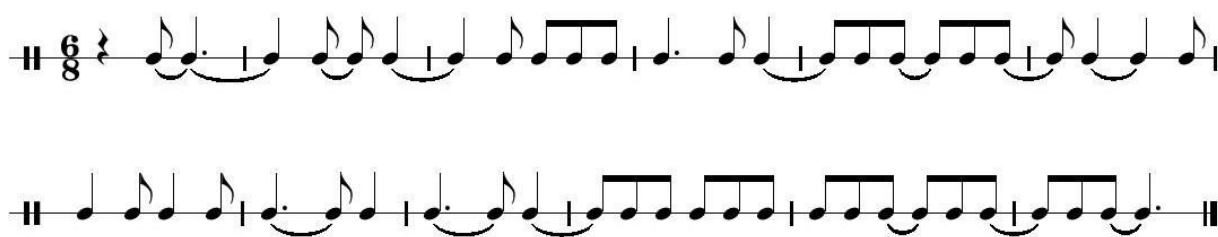


Fig. 57. *Estudio*, segundo movimiento cc. 76-87. Sujeto por aumentación (SA), gong, timbal grande, bombos y piano II.

El episodio 3 se extiende del c. 95 al 105. La función de este episodio es establecer una sección de transición antes de recapitular el S. En esta parte se observan muchos cambios de compases: 5/8, 4/8, 5/8, 4/8, 6/8, 3/4, etc. Anteriormente, todo el movimiento había tenido una duplicidad de métrica en 6/8 y 2/4, pero en este punto, nuevamente tocan todos los instrumentos en el mismo compás, tal como ocurrió en los cc. 49-50 que coincidieron en 5/8. Se establece un diálogo entre el registro agudo -cc. 95-98-, el grave -cc. 99-100-, y otra vez el agudo -cc. 101-105-, a modo de antecedentes y consecuentes.

Presenta por primera vez el sujeto en retrógrado (SR) en el tambor militar del c. 106 al 111 (fig. 58), con un acompañamiento de material nuevo, el CM8 realizado por las claves y el triángulo en 2/4.



Fig. 58. *Estudio*, segundo movimiento cc. 106-111. Sujeto en retrógrado (SR), tambor militar.

Entre los cc. 112-113, presenta material nuevo -el CM 9- en las claves y el triángulo, mientras el tambor militar hace el CM10, antes de recapitular el nuevamente el S en c. 114, hecho por el platillo suspendido, y en c. 116, hace un fragmento del SR, en el tambor africano bajo y timbal pequeño. Ambos sujetos acaban juntos en c. 119. Del c. 120 al 123 hay una transición con un gran *crescendo* de varios instrumentos que culminan en el c. 123 con un *fff* en los platillos que dan paso a la siguiente parte o *stretto*.

Stretto

Esta sección presenta la particularidad de reexponer los temas en *stretto* en varias ocasiones, llegando a coincidir el sujeto, el sujeto por aumentación y el sujeto en retrógrado, entrando

escalonadamente hasta en seis ocasiones. Se conserva la duplicidad métrica, y se va construyendo el material temático con elementos de los tres sujetos. Mantiene una nota pedal que realizan los bombos y los pianos, mientras las otras voces realizan un desenvolvimiento contrapuntístico y polirrítmico de gran intensidad.

Comienza en el c. 123 con una entrada monumental en *ff* de pianos y bombos, que mantienen una nota pedal a lo largo de todo el *stretto*, hasta el c. 135. Justo después de esa entrada, se expone simultáneamente el sujeto por aumentación (SA) y el sujeto (S). El SA, lo realizan en c. 123, campana baja, tambor africano II y timbal grande, y el S -también en c. 123- el tambor militar y los redoblantes. En c. 124 entran con el S las palmadas I, campanilla de mango y campana alta. En el c. 125 vuelve a presentar el S entre claves, güiros y triángulo, con el acompañamiento del CM11 en 2/4 de las palmadas II y III, y el timbal pequeño. En c. 126 entra el S con yunques y platillo suspendido, y en 127 vuelve a entrar el S con tam-tam, bongós y tambor africano I. Las únicas voces que no hacen el sujeto en este pasaje son las palmadas II y III, y el timbal pequeño, que exponen material nuevo. El siguiente diagrama muestra la estructura del *stretto*:

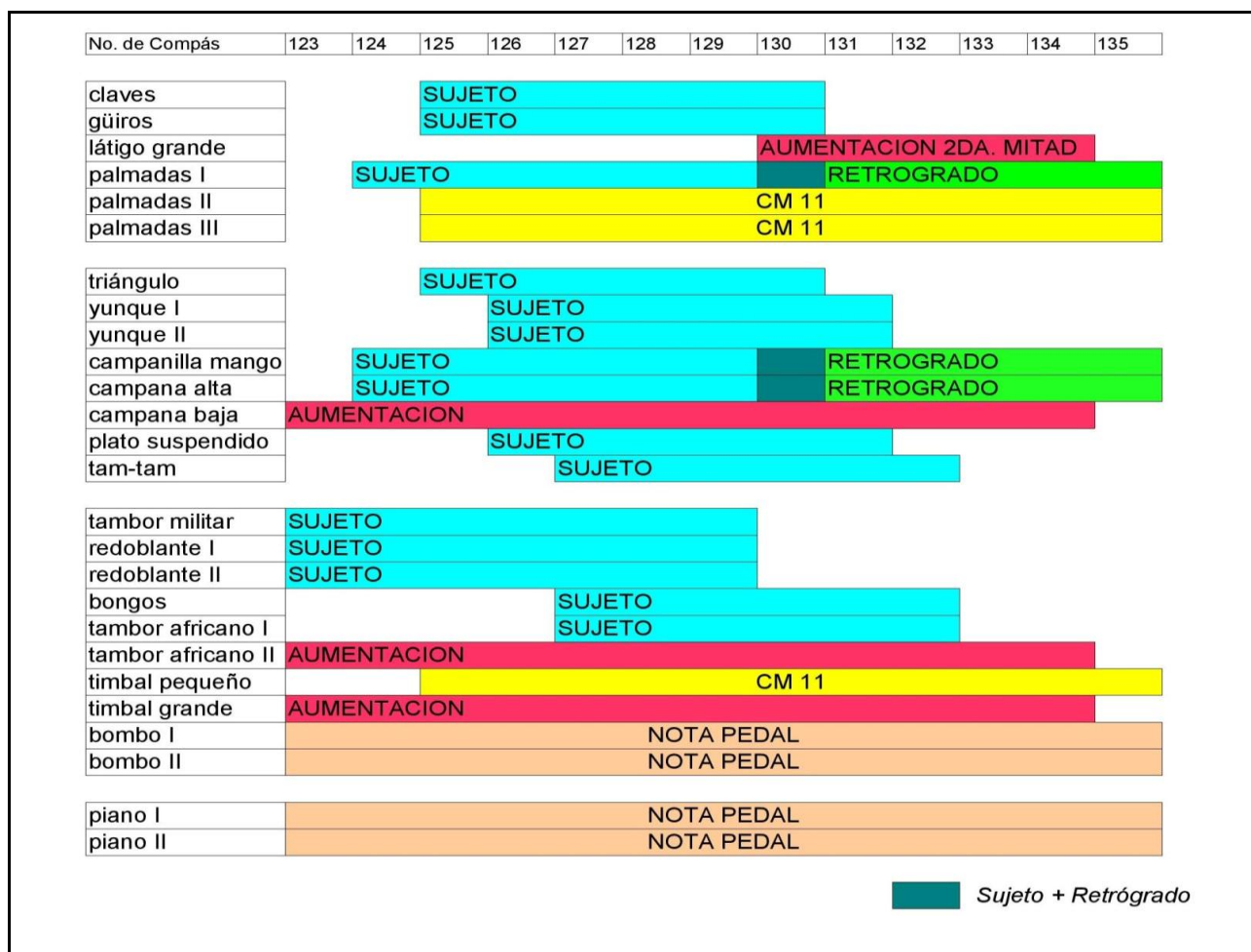


Diagrama 2. Estudio, segundo movimiento, cc. 123-135. Diagrama del *stretto*.

A partir del c. 130, el látigo grande se suma a la exposición del SA que ya venían realizando la campana baja, el tambor africano II y el timbal grande, completando la segunda mitad del mismo hasta el c. 134. Simultáneamente, en el segundo tiempo del c. 130 hace el SR realizado por palmadas I, la campanilla de mango y la campana alta. Las voces, una vez que van concluyendo sus respectivos sujetos, continúan haciendo *codettas* en 6/8 o en 2/4, hasta el c. 136, donde todos los instrumentos terminan de realizar los motivos y comienza la sección final.

Coda

Tiene una extensión de once compases, del c. 136 al 146. Se elimina la nota pedal del *stretto*, y el material temático es reminiscencia de motivos anteriormente expuestos. Del c. 136 al 139 hay alternancia de silencios con intervenciones de la masa sonora en *ff* que producen gran dramatismo. En los últimos seis compases, a partir del c. 140, utiliza la misma métrica para todas las voces, eliminando la duplicidad de compases que había imperado durante la casi totalidad del movimiento y concluye con la repetición del mismo motivo cinco veces para terminar. En la coda, tocan los 31 ejecutantes en *fff* lo cual confiere a la obra una conclusión climática de gran intensidad sonora.

4.2.3. Ritmo

Estudio en forma de Preludio y Fuga es justamente un estudio de exploración rítmica con formato instrumental numeroso, compuesta en los primeros años del nacimiento del ensemble de percusión, época en el que este nuevo medio de expresión abría muchas posibilidades no explotadas hasta ese momento, pero que a la vez representaba un reto en el planteamiento constructivo. Conceptos con un papel decisivo en el desarrollo del pensamiento musical como melodía, armonía y tonalidad, quedaban automáticamente excluidos en obras de esta índole: “El uso de gran cantidad de instrumentos de afinación indeterminada subvierte intrínsecamente la estructura musical basada en asociaciones tonales, sustituyéndolas por relaciones rítmicas.”⁵³¹ Con esta obra, el compositor demuestra su capacidad de desarrollar ideas rítmicas dentro de una forma preestablecida, que revela perfección de escritura y la claridad de ideas.

El primer movimiento está escrito predominantemente en 3/4 aunque con cambios de compases a 4/4, 5/8, 3/8, 2/4, etc, sobre todo hacia el final del movimiento. Presenta como características generales, el empleo de patrones sincopados en combinación con figurados irregulares de tresillos, quintillos y seisillos, ente otros. Cuando estos patrones suenan

531 Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*, p. 53.

simultáneamente, dan lugar a ritmos complejos y a masas sonoras, por acumulación del material (fig. 59):

The image shows a musical score for two instruments: 2 Claves and Bongós. The time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system shows the Claves part with a complex rhythmic pattern of eighth notes, including a sixteenth-note triplet (labeled '3') and a sixteenth-note group of six (labeled '6'). The Bongós part has a similar complex pattern with a five-note group (labeled '5') and a triplet (labeled '3'). The second system continues the patterns, with the Claves part featuring a five-note group (labeled '5') and a six-note group (labeled '6'). The Bongós part has a triplet (labeled '3') and a six-note group (labeled '6').

Fig. 59. *Estudio*, primer movimiento, cc. 19-23, claves y bongós. Obsérvese la complejidad de los patrones rítmicos que suenan simultáneamente.

El discurso musical es construido sobre la base de pequeños motivos o células que generan el material temático de todo el movimiento. Estas células pueden combinarse entre sí o ser desarrolladas, dando lugar a otras más complejas, o patrones más extensos conformados por una mezcla de las anteriores o con material nuevo. También presenta motivos de valores acelerados:

The image shows a musical score for Claves in 4/4 time. It features a single line of music with a series of eighth notes. The notes are grouped into three distinct patterns: a five-note group (labeled '5'), a six-note group (labeled '6'), and a seven-note group (labeled '7').

Fig. 60. *Estudio*, primer movimiento, c. 5, claves. Ejemplo de motivos de valores acelerados.

Por otra parte, explota el intercambio de contenido temático entre voces diferentes, alternadas entre el registro grave y el agudo, generando similitud y movimiento. También realiza algunos pasajes de confrontación entre líneas o voces horizontales contra verticales. Este intercambio temático, es presentado en algunas ocasiones como imitación, a través de motivos en canon como antecedentes y consecuentes.

En el segundo movimiento, Ardévol demuestra su gran dominio de la fuga, una estructura que ha sido extensamente utilizada a lo largo de la historia por grandes maestros de la composición como forma coral e instrumental. En este caso, el compositor emplea esta estructura preestablecida para mostrar su capacidad de experimentar ampliamente con ella, manejando con destreza, comodidad y perfección todas sus reglas. Además, exhibe su conocimiento a fondo del oficio,

quebrantando sutilmente las normas establecidas.

Uno de los elementos más significativos de este segundo movimiento, es que el compositor construye una fuga, que puede calificarse de magistral, en ausencia de un centro tonal. Por regla general, el sujeto de una fuga barroca o clásica, es un fragmento puramente melódico, y en muchos otros casos un pasaje completamente armonizado y desarrollado de cierta extensión. En cambio, a diferencia de este tipo de fugas, el segundo movimiento de *Estudio* tiene la particularidad de emplear un sujeto rítmico en lugar de melódico. Su estructura no está generada alrededor de un centro tonal, sino de un centro rítmico, todo el material sobre el que descansa la estructura gira alrededor del mismo. Este sujeto es explotado de diversas formas, por aumentación, en retrógrado y en ocasiones utilizando sólo un fragmento de estas variantes.

Otro de los elementos representativos en cuanto al uso del ritmo, es la polimetría o polimétrica. Emplea la duplicidad simultánea de métricas diferentes a lo largo de todo el movimiento, es decir, 6/8 y 2/4, salvo algunas excepciones. Esta polimétrica genera gran inestabilidad rítmica. Es difícil escuchar un pulso estable al interpretarse subdivisiones binarias y ternarias a la vez, con lo cual se generan masas sonoras y no líneas o patrones rítmicos horizontales. A diferencia del primer movimiento, en este último, no hay un planteamiento rítmico complejo logrado mediante figurados asimétricos e irregulares, sino a través de la duplicidad métrica.

Sujeto

El sujeto utilizado parece no tener una métrica definida. Está escrito en 6/8, pero la resultante podría inscribirse en cualquier otro compás. Comienza con un silencio de corchea, y está compuesto de figuras sincopadas de notas largas y cortas, algunas de ellas con acentos, que sumado a las ligaduras que rebasan las barras de compás, confunden al oído y da la sensación de no tener pulso estable (fig. 61A).

Aumentación y retrógrado

El alargamiento del valor de las notas del sujeto o motivo principal -conocido como aumentación-, es un procedimiento que se ha usado extensamente para conferir, por lo general, dignidad y solemnidad. Ardévol utiliza la aumentación hacia la segunda mitad de la obra, en instrumentos graves y resonantes y con ello otorga majestuosidad y grandeza al pasaje en cuestión (fig. 61B).

Aunque también se usa el sujeto en retrógrado, este tipo de recurso resulta insustancial porque desde el punto de vista artístico, la generalidad del auditorio no “descubre” qué es lo que pasa: una melodía al revés resulta nueva y el oído no la reconoce como relacionada con la melodía original. No obstante, el retrógrado se ha utilizado ampliamente para desarrollar un motivo y

mostrar los recursos técnicos del compositor. Ardévol lo incluye en su discurso en varias ocasiones en combinación con el sujeto y el sujeto por aumentación, utilizando este material polifónicamente, como una herramienta más que permite incrementar y diversificar sus ideas musicales (fig. 61C).

Fig. 61. *Estudio*, segundo movimiento: a) Sujeto; b) Sujeto por aumentación; c) Sujeto en retrógrado.

Contramotivos

A pesar de que el sujeto está en 6/8, cada vez que se presenta, -gran cantidad de veces-, el compositor utiliza un acompañamiento diferente, un contramotivo (CM) que bien puede estar en 2/4, bien en 6/8 o en ambos compases simultáneamente cuando presenta a la vez varios acompañamientos, como muestra la fig. 53.

En la estructura más ortodoxa de la fuga, el sujeto puede ir acompañado de un contrasujeto que suele ser siempre igual o casi siempre. En este caso, Ardévol utiliza un contrasujeto en la exposición, sumado a otros contramotivos diferentes. A partir del desarrollo no vuelve a emplear el contrasujeto, en cambio, aprovecha las diversas entradas posteriores del sujeto -material conocido-, para acompañarlo simultáneamente con material nuevo en forma de contramotivos. En algún pasaje también, como detalle curioso, se presenta primero el contramotivo con material nuevo y posteriormente recapitula el sujeto, es decir se invierte el orden de presentación preestablecido en las normas académicas. Este uso novedoso que hace en general del acompañamiento del sujeto, es otra ruptura de las reglas convencionales de la fuga, donde el material nuevo se suele presentar después de la exposición, en secciones episódicas o durante el desarrollo. La fuga de *Estudio* presenta hasta once contramotivos distintos (diagrama 3 y fig. 62):

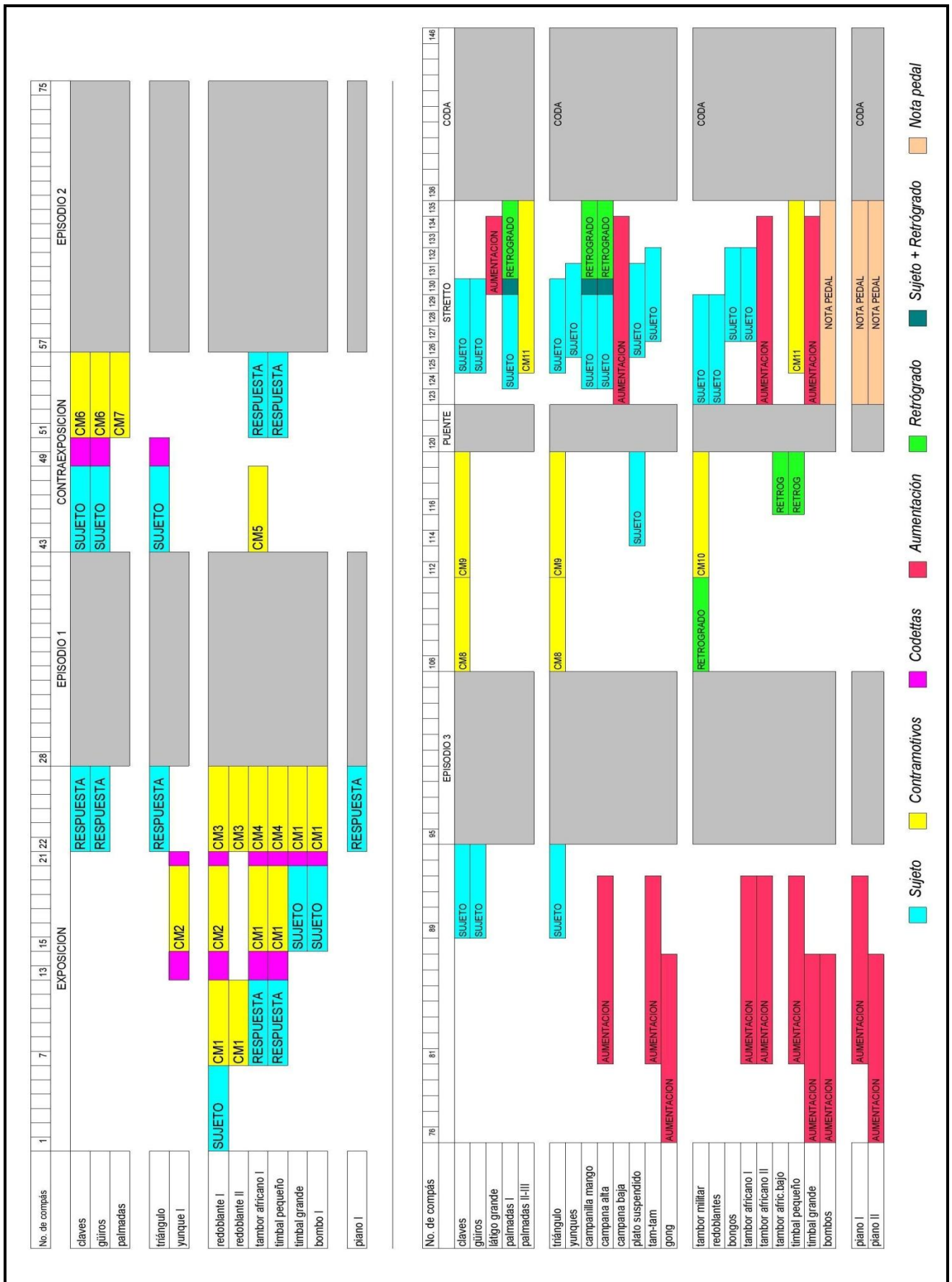


Diagrama 3. Estudio, diagrama del segundo movimiento. Obsérvense los diversos contratramotivos.

A) Contrasujeto (CM1)

B) Contramotivo 2 (CM2)

C) Contramotivo 3 (CM3)

D) Contramotivo 4 (CM4)

E) Contramotivo 5 (CM5)

F) Contramotivo 6 (CM6)

G) Contramotivo 7 (CM7)

H) Contramotivo 8 (CM8)

I) Contramotivo 9 (CM9)

J) Contramotivo 10 (CM10)

K) Contramotivo 11 (CM11)

Fig. 62. Contramotivos utilizados en el segundo movimiento de *Estudio*.

Con estos contramotivos, la intención del compositor es “armonizar” el sujeto, como en las fugas barrocas o clásicas. El término armonizar no sería el adecuado, porque no existe armonía en la obra, pero sirve para ejemplificar la idea. Al no tener afinación temperada ni centros tonales, la manera de armonizar el sujeto, es utilizando líneas o voces rítmicas paralelas, que generan en muchas ocasiones, polirritmias complejas o masas sonoras. Esto no sólo representa otra ruptura de las reglas de la fuga, sino que pone de manifiesto el carácter experimental de la obra, con elementos que aún no habían sido explorados: contrapunto rítmico en lugar de armónico.

En términos generales, el segundo movimiento presenta diversas fragmentaciones y descomposiciones de los motivos principales, pero también se desarrollan los elementos de forma compleja en diversas ocasiones dentro de un pasaje determinado, mediante la combinación de células rítmicas de patrones diferentes ya usados anteriormente. Por ejemplo, se mezclan células rítmicas del sujeto con células de los contramotivos, de las *codettas* y de los episodios, entre otros, para generar líneas horizontales nuevas, utilizando material ya expuesto.

4.2.4. Timbre

Estudio exhibe una gran variedad tímbrica, con instrumentos de diversas procedencias. Presenta una mezcla de instrumentos cubanos de ascendente africano, con una gran cantidad de instrumentos de efecto, mezclados con instrumentos convencionales de la orquesta sinfónica y dos pianos. Esta necesidad de ampliar la gama sonora, demuestra también la ideología del compositor más afín con el modernismo que promovía la vanguardia norteamericana de principios de 1930, y no tanto con el afrocubanismo propuesto por Roldán y Caturla. Hoy en día los instrumentos de efecto se consideran una parte fundamental de la familia de los instrumentos de percusión, pero incluirlos en una obra pensada para una sala de conciertos sorprendería a muchas personas en 1933, así como lo hizo *Ionisation*.

La obra presenta características que son reminiscencia del estilo compositivo de Varèse, en las que utiliza masas sonoras para crear la forma. Sin embargo, Ardévol concibe su propio estilo usando agrupaciones tímbricas con instrumentos de sonoridades similares, y usa estos grupos para hacer intercambios de color, como puede observarse en algunos pasajes en los que se cambian los motivos de las voces superiores con los motivos de las inferiores (fig. 45).

La agrupación tímbrica empleada por Ardévol y sus conceptos de estructuración, son intentos de trasladar la orquestación “sinfónica” al ensemble de percusión. Consigue timbres inéditos al utilizar en unísono dos instrumentos diferentes, como por ejemplo las dos claves en combinación con los tres güiros, el tambor africano con el timbal pequeño, o el timbal grande con los bombos, que tocan siempre juntos, con excepción de breves pasajes. Este nuevo “timbre” puede

ser adornado en ocasiones, agregando un instrumento metálico como el triángulo, la campanilla de mango, o el gong, que se suma para dar un color diferente a la combinación anterior.

El balance propuesto en el tratamiento de las voces representa un gran desafío, y se enfrenta con precaución durante la obra, sobre todo en lo concerniente a los membranófonos que tienden a superar en intensidad sonora al resto de instrumentos. El compositor solventa este problema agrupando los instrumentos por voces y timbres, para no mezclar las sonoridades, conservando en lo posible sus individualidades tímbricas. En la partitura, los instrumentos están organizados en cuatro grupos diferentes -de arriba hacia abajo- de la siguiente manera:

Instrumentos de percusión de mano y efectos
Instrumentos de metal
Membranófonos
Pianos

Tabla 14. Organización de la instrumentación en la partitura de *Estudio*.

Ardévol utiliza los tres grupos superiores de este cuadro para desarrollar el discurso musical, es decir, los instrumentos de percusión de mano y los membranófonos, presentan la mayoría del material temático, que es “adornado” por los timbres de los instrumentos metálicos. Los pianos tienen la función de dar color o generar tensión en algunos pasajes.

En el segundo movimiento, aprovecha las desventajas de componer una fuga sin elementos armónicos ni tonales y plantea el discurso musical sustituyendo la armonía por el timbre. De esa manera, organiza las voces en cuatro grupos de instrumentos con timbres afines para presentar el material temático, en similitud con las fugas vocales que emplean cuatro voces. Esta agrupación de timbres representa a su vez una gran novedad dentro del planteamiento estético de la fuga (tabla 13).

4.2.5. Instrumentación y aportes a las técnicas de ejecución

Debido a sus características, los instrumentos utilizados en *Estudio* pueden clasificarse en tres grandes grupos (tabla 15). Como se puede apreciar, el compositor pretende integrar las sonoridades percusivas que le eran familiares, independientemente de su origen o procedencia, con excepción de objetos encontrados o instrumentos electrónicos. Éstos últimos fueron integrados posteriormente por John Cage y Lou Harrison, a partir de 1940.

Instrumentos afrocubanos	Claves Güiros Maracas Bongós Tambores africanos
Instrumentos convencionales de la orquesta sinfónica	Platos de choque Triángulo Platillo suspendido Campanas alta y baja Tam-tam Gong Tambor militar Redoblantes Timbales de orquesta Bombos Pianos
Instrumentos de efecto	Silbato de policía Sirenas Látigos Campanilla de mango Palmadas Yunques

Tabla 15. Organización instrumental en *Estudio*.

A continuación se abordan otros aspectos relacionados con la instrumentación. En primer lugar, me referiré a las campanas alta y baja. En la partitura no se especifica qué tipo de campanas deben utilizar, si son campanas de iglesia -que en todo caso son de una aleación metálica pesada como bronce por ejemplo-, o si son campanas tubulares, en inglés *tubular bells*, o *chimes*, que son las comúnmente empleadas en la orquesta sinfónica en sustitución de las campanas de iglesia. Por otra parte, en muchos lugares de Cuba, el término campana o cencerro es utilizado indistintamente para referirse al mismo instrumento, una imitación criolla del *ekón*⁵³² ñañigo que se suele tocar en algunas orquestas populares, que no es más que una campana con badajo que llevan colgado al cuello las vacas cuando pastan por el campo (en inglés *cowbell*). Cuando el badajo es extraído, la campana se convierte en cencerro: “Es simplemente un *cencerro*, de los que el mercado ferretero vende para el ganado, a cuya campana se le ha quitado el badajo.”⁵³³ En Cuba, y en muchos otros

⁵³² Instrumento de hierro, con mango de unos 10 a 15 cm y una parte cóncava, de forma campanuda y casi cónica, construida generalmente por dos planchuelas de unos 30 cm o más de longitud iguales, en forma de triángulos isósceles y algo arqueadas por el centro, soldadas o remachadas por sus dos lados más largos y libres por el lado de la abertura, la cual es de forma lenticular, de unos 10 cm a 20 cm en su diámetro mayor y sin badajo. Pertenece a la música abakuá, aunque su uso se ha extendido a las músicas populares.

⁵³³ Orovio, Helio: *op. cit.*, p. 81.

países, se han mantenido ambos nombres, y suele crear confusiones.

Ardévol utiliza en su partitura los términos campanas alta y baja, y al no especificar más, no queda esclarecido cuál de las tres opciones anteriores pudiera ser: si campanas de iglesia, campanas tubulares o simplemente cencerros. Puesto que la instrumentación de *Estudio*, es similar a la de *Ionisation*, que emplea cencerros y campanas tubulares, bien pudieran ser cualquiera de estas dos, quedando prácticamente descartadas las campanas de iglesia. Por otra parte, tanto Varèse como Roldán, señalan el término *cencerro* en sus obras para referirse a este instrumento, y no el término campana. Para las campanas tubulares, el francés usa la palabra *cloches*, que en inglés significa *tubular bells* o *chimes*.

En el artículo citado con anterioridad, Robert Falvo ya hace mención a esta controversia cuando argumenta que la instrumentación de *Estudio* es clara, excepto cuando se trata de las tres campanas. En sus palabras: “campana aguda debe traducirse como *cha-cha bell*, (cencerro agudo), la campana baja como *mambo bell* (cencerro grave), usualmente asociado a los timbales [se refiere a timbales cubanos o pailas], y la campanilla de mango debe traducirse como *bongo bell* (cencerro pequeño).”⁵³⁴ Desde mi punto de vista, Falvo no desarrolla con suficientes argumentos el criterio de esta elección instrumental, y discrepo con su opinión. En primer lugar, el término en español de campanilla de mango es muy claro, se refiere a una campana pequeña con badajo que se toca sujetándola por el mango, y no a cencerro alguno. Y en segundo lugar, el término *bongó bell* (cencerro de bongós) tanto en inglés como en español, hace referencia a un cencerro muy grave que utiliza el bongosero de una orquesta de música popular, y no a un cencerro pequeño. En conclusión, considero que si Ardévol deseaba referirse a los cencerros, hubiese podido llamarlos por su nombre, o utilizar el nombre en inglés *cowbell* para disipar cualquier duda, sin embargo en la partitura aparecen con el nombre de campanas alta y baja.

Además de lo ya expuesto, las campanas alta y baja son utilizadas por Ardévol en la fuga de *Estudio* para exponer el sujeto por aumentación hacia el final del movimiento. Este sujeto, está compuesto por notas largas que bajo mi punto de vista, deben ser tocadas por instrumentos capaces de mantener la resonancia por un intervalo suficientemente largo, como las campanas tubulares. Por ello considero que los cencerros no serían los instrumentos adecuados, ya que su resonancia se apaga inmediatamente después del ataque, independientemente del tamaño que estas posean.

No obstante, existen dudas razonables respecto a todo lo anterior, puesto que las campanas, son utilizadas en unísono con otros instrumentos de mayor resonancia como el tam-tam, tambor africano, timbales o piano, para crear un nuevo timbre. Asimismo, utiliza de igual forma el látigo

⁵³⁴ Falvo, Robert: *op. cit.*, p. 54.

grande, un instrumento con muy poca resonancia en unísono con otros de resonancia mayor, como tambor africano y timbal, que realizan el sujeto por aumentación al final del *stretto*. A pesar de mi firme convicción con respecto a la elección de campanas tubulares en lugar de cencerros, también queda abierta la discusión al respecto. Ha de añadirse que actualmente el término campana ha quedado en desuso. De utilizarse ha de ser especificado si se requieren campanas de iglesia, campanas de mango, campanas tubulares o cencerros. En el caso de *Estudio*, ambas opciones podrían ser posibles, cencerros o campanas tubulares.

El otro aspecto que considero merece aclaración tiene que ver con el tambor africano. Es nombrado de esta forma por el compositor, pero según su alumno Harold Gramatges en realidad Ardévol se refiere a las tumbadoras o congas, puesto que en otras obras del mismo autor, “al hacer la orquestación para orquesta sinfónica, ha empleado tres instrumentos de nuestra música popular: las claves, las maracas y un tambor africano (de los conocidos por tumbadora).”⁵³⁵ Actualmente se utiliza el término *conga* o *tumba* de manera internacional para referirse a este instrumento. Entiéndase entonces para *Estudio* que en lugar de dos tambores africanos y un tambor africano bajo, realmente se deben utilizar tres congas, una aguda, otra media y otra muy grave. Tambores africanos hay muchos, de muy diversos tipos y tamaños; hoy en día se les suele llamar por su nombre como tal: *djembe*, *sabar*, *dun-dun*, a los que se podría sumar una larga lista.

Ahora bien, como se puede apreciar en la tabla 15, la instrumentación utilizada incluye muchos instrumentos propiamente cubanos en combinación con una gran cantidad de instrumentos convencionales de la orquesta sinfónica, a los que añade otros tantos de efecto y color. A pesar de que incluye sonoridades de instrumentos cubanos, no se reconocen patrones ni elementos de esta música, no realizan ningún figurado rítmico que tenga asociación alguna con los rasgos característicos de la cultura popular cubana. La fig. 63 muestra que por el contrario, estos instrumentos hacen figuraciones asimétricas e irregulares que pretenden al igual que Varèse, desvincular los ritmos y sonoridades de sus elementos locales, para incluirlos en una fusión calificada entonces como universal: “no siempre el ritmo de un güiro debe evocar una rumba ni el sonido de un *banjo* ha de recordarnos *jazz*.”⁵³⁶

⁵³⁵ Gramatges, Harold: *Presencia de la revolución...*, *op. cit.*, p. 64.

⁵³⁶ Gómez García, Zoila: *Amadeo Roldán...*, *op. cit.*, p. 169.

Fig. 63. *Estudio*, primer movimiento, cc. 19-23, claves y güiros. Obsérvese la dificultad de los patrones rítmicos.

Este tipo de figurados rítmicos complejos representan un lenguaje nuevo para estos instrumentos. Un tocador de güiro de una orquesta popular, jamás ha tenido que tocar quintillos, seisillos y septillos de manera continua, incluso probablemente no sabría cómo hacerlo.

Lejos de incluir elementos cubanos en su discurso, la obra presenta a tres ejecutantes tocando palmadas. Estas palmadas pretenden entablar alguna similitud con los géneros folclóricos de su tierra natal, ya que son ampliamente utilizadas como acompañamiento rítmico en la música flamenca del sur de España. Además, su admiración por la música de Manuel de Falla (1876-1946) la manifestó en varias ocasiones: “en la música española tenemos a Falla, gran maestro en los logros de ser pueblo, original como creador y perfecto en la realización [...]. Estoy convencido de que la música española de hoy no tiene más remedio que seguirle, a pesar de que esto es muy difícil, porque, ¿cómo hacer algo que valga la pena en esta dirección después de lo logrado por él?”⁵³⁷ Esta devoción por Falla pudo haber inspirado la inclusión de palmadas en *Estudio*, como homenaje a su esfuerzo de utilizar elementos folclóricos en sus obras y “elevar los rasgos de la cultura popular a nivel de obra de arte”. Este concepto se corresponde también con la estética de Roldán, Caturla, Revueltas, Chávez y Villa-Lobos de utilizar e incluir elementos presentes en sus respectivas culturas, en obras para salas de conciertos. No obstante, los ritmos y patrones que realizan las palmadas en *Estudio*, no tienen similitud ninguna, ni evocan en ningún momento los ritmos que se emplean en la música popular andaluza.

El tratamiento de los pianos en *Estudio*, tiene varias funciones. Por un lado, es utilizado como un instrumento de percusión más, ejerciendo una actividad eminentemente rítmica, alejada por completo de sus labores armónicas o de realizar temas melódicos o pasajes pianísticos. Por otro

⁵³⁷ Ardévol, José: *Música y Revolución*, La Habana, Ediciones Unión, 1966, p. 14.

lado, es utilizado para dar “color” a la voz o timbre al que se suma en ocasiones tocando en unísono, y por último, en algunos pasajes se usa como generador de tensión. En el caso de la sección en *stretto* del segundo movimiento, los pianos y los bombos tienen la función de mantener la nota pedal mientras se ejecutan las diferentes entradas del sujeto. Uno de los pianos mantiene un trémolo y el otro realiza *clusters* de notas en el registro grave.

Por otra parte, la gran dificultad que presenta cualquier obra para ensemble de percusión, es su potencial para enmascarar y confundir los timbres similares. Ardévol solventa este problema de la misma forma que lo hicieron Roldán, Varèse y Cowell: disponiendo los instrumentos en grupos. En el primer movimiento, los instrumentos están separados en dos grandes grupos: agudos y graves, o idiófonos contra membranófonos, que se intercambian el contenido temático:

Disposición de grupos instrumentales en el prelude

Registro agudo	Registro grave
Idiófonos	Membranófonos
Dos claves Tres güiros Maracas Dos látigos Tres palmadas	Tambor militar Dos redoblantes Tres tambores africanos Dos timbales Dos bombos

Tabla 16. *Estudio*, disposición de instrumentos en el primer movimiento.

En cambio, en el segundo movimiento, los grupos instrumentales están organizados por líneas o voces en las cuales los instrumentos están asociados de acuerdo a su similitud tímbrica. La agrupación responde al orden en que van exponiendo las distintas entradas del sujeto o tema principal del discurso (tabla 17):

Disposición de grupos instrumentales en la fuga

Voz 1 Redoblante I Tambor militar
Voz 2 Tambor africano I, timbal pequeño Tambor africano I y II, timbal pequeño, piano I, campana aguda, tam-tam Tambor africano grave, timbal pequeño

<p>Voz 3</p> <p>Timbal grande, bombo I</p> <p>Timbal grande, bombos I y II, gong, piano II</p>
<p>Voz 4</p> <p>Claves, güiros, triángulo, piano I</p> <p>Claves, güiros, triángulo</p> <p>Platillo suspendido</p>

Tabla 17. *Estudio*, disposición de instrumentos por voces, según las entradas del sujeto en el segundo movimiento.

Como ha sido explicado con anterioridad, para exponer el sujeto por aumentación, utiliza el piano o instrumentos metálicos como el gong, tam-tam o las campanas, que son capaces de conservar la resonancia durante largos intervalos de tiempo. A veces emplea membranófonos, pero recurre a los de registro grave: bombos, tambores africanos o timbales, que además de los ya citados, también brindan la posibilidad de mantener las notas largas. En ocasiones hace uso del trémolo en los parches como recurso para prolongar la duración de los sonidos cuando es necesario.

Desde el prisma analítico, el hecho de duplicar o triplicar la sonoridad de un mismo instrumento, como por ejemplo dos claves, tres güiros, tres palmadas, etc., tocando casi siempre en unísono, puede tener varios objetivos. El primero de ellos, engrosar, dar más presencia o más cuerpo a ese timbre en particular, y no diversificarlo ni usarlo como recurso polifónico: dos claves de diferente afinación bien podrían tocar dos patrones rítmicos distintos y no el mismo. El segundo, podría ser equilibrar o compensar las sonoridades. Por ejemplo, si en algún pasaje, el sonido de un instrumento más “fuerte” (bombo), no permite escuchar a otro más “débil” (palmada o clave), el de menor volumen se duplica o triplica y de esa manera se amplifica y equilibra el balance. Por último, está el recurso de la “espacialización”. La sensación para el oyente de escuchar dos o tres sonidos iguales que provienen del mismo lugar, no es igual que la sensación estereofónica de escuchar el mismo sonido proveniente de dos o tres lugares distintos. Aunque en la partitura no se precisa la colocación de los instrumentos en el escenario, sería conveniente colocar los instrumentos duplicados lo más separado posible, de acuerdo a las posibilidades del espacio.

Hubiese sido oportuno que el compositor precisara la afinación de muchos de los instrumentos que están repetidos, como claves, güiros, palmadas, yunque, redoblantes, tambores africanos y bombos. No se especifica si deben ser agudos, graves o iguales en sonoridad, sin embargo, en otros sí lo detalla: sirenas alta y baja, látigo pequeño y grande, timbal pequeño, etc.

Otra imprecisión concierne a los membranófonos -los tambores africanos -o congas- y los bongós- al no aclararse si se deben tocar con manos o con baquetas. Normalmente, en los

instrumentos con parches de piel conocidos como tambores de mano (bongós, tumbadoras, congas, etc.), si el compositor requiere más de un sonido por membrana, se deben tocar con las manos pues es la única manera de obtener diversas sonoridades, pero si no se especifica, la elección se deja abierta al intérprete. Por la forma en que son utilizados en *Estudio*, se puede deducir que se deben ejecutar con baquetas, al emplear solamente un sonido para cada uno y debido al amplio rango dinámico exigido por el compositor.

En cuanto a las técnicas de ejecución, se puede apreciar que el compositor no explota la gran variedad de sonidos que se pueden obtener de los diversos instrumentos empleados. No pretende una búsqueda armónica ni melódica, ni un desarrollo técnico de los instrumentos, porque bien podría haber explotado el redoblante, los bongós o el piano, que ofrecen amplias posibilidades rítmico-melódicas. Por citar algunos ejemplos, utiliza exclusivamente una sonoridad en los membranófonos -en el caso de los bongós sólo se toca en un parche y no en los dos que posee-, a diferencia de Roldán y Varèse, Ardévol no especifica la digitación que se debe usar en las maracas, sus patrones rítmicos están escritos en la misma línea y no en líneas diferentes. La elección de cuál maraca usar o repetir, también se deja a elección del intérprete.

4.2.6. Notación empleada

Al estar disponible solamente en versión manuscrita, la partitura presenta dificultades para su lectura. Ha sido necesario realizar una ampliación de la misma para clarificar su análisis. Presenta una escritura tradicional, utiliza únicamente una línea para todos los instrumentos de percusión y pentagramas de cinco líneas para los pianos cuando tienen intervenciones.

En los instrumentos que están duplicados o triplicados como las claves, güiros, los bombos, etc., utiliza las indicaciones *a 1*, *a 2* o *a 3* según sea el caso, para precisar cuántos sonidos simultáneos requiere en cada pasaje. Este tipo de indicaciones a veces resultan ilegibles, al igual que las indicaciones de dinámica, porque están colocadas en diversos lugares: antes de las líneas de compás o encima de las notas, etc., si no se tiene precaución, se pueden confundir con otro tipo de símbolos como mordentes o adornos de notas. Cuando pretende que una misma voz haga *divissi*, coloca plicas hacia arriba o hacia abajo para diferenciarlas, o si hay algún pasaje en que una voz toca en 6/8 y la otra en 2/4, agrega otra línea para escribir el ritmo de la segunda voz por separado, como en el siguiente ejemplo:



Fig. 64. *Estudio*, segundo movimiento, cc. 133-135, palmadas I, II y III. Voz superior en 6/8 e inferior en 2/4.

Inmediatamente después de su llegada a Cuba, Ardevol “reacciona ante la importante realidad que ya era la música de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, a quienes siempre se sintió muy unido tanto en lo artístico como en lo personal.”⁵³⁸ Estaba muy familiarizado con la producción musical de ambos compositores, que utilizaban ritmos e instrumentos de percusión afrocubanos en sus obras. No obstante, *Estudio* es “[...] estilísticamente más parecido a las obras de percusión de Varèse. En él, Ardévol emplea claves, güiros, maracas y bongós, pero también sirenas, yunques y silbatos de policía. A pesar de que estaba estrechamente ligado a la música de Roldán y Caturla en los primeros años de 1930, tuvo poco interés en los objetivos estéticos que definían el afrocubanismo. Era sin embargo, más receptivo en esos años al universalismo estético promovido por Varèse y Cowell.”⁵³⁹ Posteriormente en su carrera sí se aprecia un acercamiento a los elementos estilísticos cubanos, pero durante sus primeras obras, su planteamiento musical apostaba más por la experimentación y la búsqueda de un sello personal, ajena a rasgos nacionalistas. En su obra pretendía alcanzar el “universalismo”, término y aspiración que era común en los discursos de los compositores de España y Latinoamérica que le fueron contemporáneos.

Varios estudiosos norteamericanos del repertorio para percusión coinciden en que *Estudio en forma de Preludio y Fuga* es un verdadero tesoro histórico por diversas razones. La fecha en que fue compuesta la sitúa entre las primeras cinco de su género, cuando el ensemble de percusión estaba en su más incipiente etapa formativa. Por el número de ejecutantes que involucra y la instrumentación utilizada, por la maestría de su escritura y el dominio del compositor es una obra sin precedentes.

⁵³⁸ Gramatges, Harold: *Presencia de la revolución...*, op. cit., p. 61.

⁵³⁹ Stallings, Stephanie N.: op. cit., pp.52-53.

4.3. *Suite* para 30 instrumentos de percusión, fricción y silbido (1934)

Como se ha mencionado anteriormente, el *Estudio* de José Ardévol había despertado algún interés por parte de los historiadores norteamericanos, que en muy contadas ocasiones, lo han incluido como parte del primer repertorio existente para percusión cuando este formato aún se encontraba en su etapa formativa. Pero la *Suite*, obra objeto del siguiente análisis, no ha recibido atención alguna, ni siquiera por los estudiosos de la literatura para percusión, a pesar de hallarse entre las primeras composiciones para este formato. En abril de 1934, a menos de un año de haber compuesto *Estudio*, y cuatro años después de su llegada a La Habana, Ardévol termina la *Suite*, con 23 años de edad.

El *Estudio* y la *Suite* han tenido una historia muy similar y corrieron una suerte muy cercana desde su creación. Fueron compuestas con menos de un año de diferencia con lo cual pertenecen al mismo periodo creativo del compositor; fueron enviadas a Estados Unidos para ser estrenadas allí; ambas tenían sirenas y no se pudieron ejecutar en muchas ocasiones más allá de su estreno debido a la prohibición de las mismas en ese país durante la II Guerra Mundial; ambas se encontraban en la *Fleisher Collection*, que primeramente fueron descatalogadas por Ardévol que pidió destruirlas y posteriormente fueron devueltas a dicha colección; ambas tienen una instrumentación muy parecida, una fuga en una de sus partes, y tienen el mismo subtítulo “para instrumentos de percusión, fricción y silbido”.

A pesar de que tienen muchos puntos en común, también existen diferencias significativas. Como se podrá apreciar más adelante en el análisis musical de la *Suite*, se verán singularidades más notables entre ellas, pero sin adentrarse aún en especificidades musicales y técnicas, a simple vista destacan como diferencias más llamativas, el número de movimientos y la cantidad de ejecutantes. A continuación se refleja en una tabla de forma esquemática:

	<i>Estudio</i>	<i>Suite</i>
Fecha de composición	3 de junio de 1933	13 de abril de 1934
Fecha de estreno	desconocida	18 de julio de 1940
Lugar de estreno	desconocido	Mills College, California
Director	desconocido	John Cage
No. de ejecutantes	31	15
No. de instrumentos	37 (incl. 2 pianos)	30 (incl. 1 piano)
Duración	8'20 minutos	6'40 minutos
No. de Movimientos	I Preludio II Fuga	I Allegro Moderato II Adagio III Fuga: Allegro

Tabla 18. Diferencias entre el *Estudio* y la *Suite* de Ardévol.

La obra fue terminada el 13 de abril de 1934 según la nota autógrafa del compositor que aparece en el manuscrito, y fue estrenada el 18 de julio de 1940 en un concierto con música para percusión organizado bajo la dirección de John Cage, Lou Harrison y William Russell. Este programa incluía tres primeras audiciones: *Chicago Sketches* de Russell, *Canticle* de Harrison y la *Suite* de Ardévol, y está reproducido en la fig. 7 del capítulo II. También se incluyeron las *Rítmicas V y VI* de Roldán.

4.3.1. Análisis musical

4.3.1.1. Características generales de la obra

Suite está concebida para 15 ejecutantes -uno de ellos tocando piano-, y la instrumentación es la siguiente: 2 sirenas (alta y baja), 2 campanas (alta y baja), 4 palmadas, 2 pares de claves, 2 güiros, maracas, triángulo, 2 yunques (tocados con 2 martillos cada uno), platillo suspendido, látigo, platos de choque, pito de policía, tam-tam, tambor militar pequeño, redoblante, tambor sin cuerdas, tambor africano, bongós, gong, timbal de orquesta, bombo y piano. La obra tiene una duración total de 6'40 y está dividida en tres movimientos:

I Allegro Moderato

II Adagio

III Fuga: Allegro

4.3.1.2. Aspectos formales

4.3.1.2.1. Primer movimiento

El primer movimiento, Allegro Moderato, tiene una extensión de 52 compases, en tempo negra = 76-80, y una duración de 1'55 minutos. Está escrito en 3/4 pero realiza algunos cambios de compás a 6/8, 2/4, 3/4, etc. Presenta en ocasiones la duplicidad métrica, algunas voces tocan en 3/4, mientras otras lo hacen en 6/8. También utiliza gran cantidad de patrones irregulares como tresillos de uno y dos tiempos, seisillos, y quintillos de uno, dos y tres tiempos, que intensifican la complejidad del contrapunto rítmico. En términos generales, tiene una estructura de forma sonata:

Exposición	Desarrollo	Reexposición
A-A'	B-C-D-E-F-E'	A-A'

Tabla 19. Estructura general del primer movimiento de *Suite*.

Cada parte se divide en secciones breves de cuatro o cinco compases, con excepción de la sección D que tiene nueve. En ocasiones presenta uno o dos compases de transición o enlace entre cada sección.

EXPOSICIÓN	DESARROLLO	REEXPOSICIÓN
A (cc. 1-5) A' (cc. 6-11)	B (cc. 12-15) C (cc. 16-19) D (cc. 20-28) E (cc. 29-32) F (cc. 33-36) E' (cc. 37-41)	A (cc. 42-46) A' (cc. 47-52)

Tabla 20. Esquema de las partes del primer movimiento de *Suite*.

A pesar de adoptar una forma tripartita para el primer movimiento de *Suite*, que bien podría ser un prelude, el compositor no lo titula así, como en su anterior *Estudio*. En este movimiento, se encuentran semejanzas estructurales con algunas de las danzas que se incluían en las suites barrocas y clásicas. Por ejemplo, el *Minueto-Trío*, una danza bastante popular, es una composición que consta de dos partes: minueto y trío, y la repetición del primero. El minueto tiene carácter galante y ritmo ternario, y se divide asimismo en dos secciones que se repiten. En cambio el trío, igualmente breve, contrasta con el minueto generalmente en carácter y tonalidad, dado que si el minueto está en modo mayor, el trío está en el relativo menor, en el homónimo menor, o en un tono mayor cercano. Ocurre lo contrario, si el minueto está en modo menor. Este primer movimiento también se asemeja a la estructura del *Scherzo* que incluyó Beethoven en sus sinfonías. Una composición con estructura similar al *minueto-trío*, pero más extensa y de mayor envergadura, en el que el trío puede llegar a tener un gran desarrollo del material temático. A grandes rasgos, el primer movimiento de la *Suite*, tiene la forma ternaria ABA, cuya parte central, a su vez tiene una estructura libre que se compone de B-C-D-E-F-E' y se caracteriza por tener un planteamiento novedoso: todas las secciones son contrastantes y aparentan no tener conexión entre sí, más allá de los motivos rítmicos entresacados de la exposición. Pero por la brevedad de cada parte y la manera en que son presentadas, no trasmite la sensación de fragmentación: dos secciones breves, la primera con motivos en imitación y la segunda con un *tutti*; una tercera sección más extensa y relajada que contrasta por su dinámica y por estar menos saturada instrumentalmente, y luego una “mini-forma” ternaria E-F-E' a manera de recapitular dentro del mismo desarrollo.

La primera parte o exposición, presenta el antecedente A del tema de apertura en 3/4, del c. 1 al 5, y un consecuente del c. 6 al 9. El antecedente comienza con el bombo y el tambor africano en

el primer compás, al que se suman el resto de instrumentos entre los cc. 2-4. Palmadas I y clave I, realizan el mismo patrón en unísono, y güiro I y triángulo hacen otro patrón también en unísono. El tambor militar presenta un tercer patrón que es acompañado por el látigo.

En el c. 5, piano, timbal y platillo suspendido hacen un *diminuendo* a manera de transición, y del c. 6 al 9 realiza el consecuente A', similar a los cuatro primeros compases, pero presenta un intercambio de material entre las voces del registro agudo y las del grave, semejante a lo que ocurre en el primer movimiento de *Estudio*, como se muestra a continuación:

The image displays two systems of musical notation for a percussion ensemble in 3/4 time. System A (measures 2-4) features four staves: Palmadas y Clave, Güiro y Triángulo, Tambor africano, and Bombo. System B (measures 7-9) features four staves: Clave y Güiro, Platillo, Redoblante, and Timbal y Bombo. The notation includes various rhythmic figures such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets, with some measures containing rests. The key signature is one flat (B-flat).

Fig. 65. *Suite*, primer movimiento. Obsérvese el intercambio de material temático entre las voces. En el ejemplo superior, el material de las palmadas y clave se pasa al redoblante en el inferior, el del güiro y triángulo se pasa al timbal y bombo, el del tambor africano a la clave y güiro, y el del bombo al platillo.

Todas las voces coinciden en unísono rítmico en cc. 10 y 11 para terminar la exposición en *ff*. El tema principal tiene como características, la coexistencia de la subdivisión binaria y ternaria. Está compuesto por motivos de ritmos sincopados y ligaduras, que transmiten la sensación de una

métrica indefinida, generando un bloque sonoro.

A partir del c. 12, comienza la segunda parte o desarrollo con la sección B, donde presenta un antecedente de dos compases, seguido de un consecuente de otros dos. En el antecedente hace el primer motivo del canon (MC1) (fig. 66), que lo realizan entre palmadas I, claves I y triángulo, que es contestado como consecuente en el c. 14 por palmadas III y tambor africano. También aparece por vez primera la duplicidad métrica: güiro I y claves II tocan un patrón en 6/8 mientras el resto de las voces continúa en 3/4. El yunque II, realiza un patrón irregular de quintillo de tres tiempos, que sumado a la subdivisión binaria y ternaria del resto de las voces, hace que este pasaje presente gran complejidad rítmica.



Fig. 66. *Suite*, primer movimiento, cc. 12-13, palmadas I, claves I y triángulo. Motivo 1 del canon (MC1).

En la sección C, cc. 16-19, tocan todas las voces en 3/4. No obstante, piano y bombo tocan un patrón ternario, que es una resultante próxima al 6/8. El resto de las voces, llevan a cabo un pequeño desarrollo de material expuesto con anterioridad, y presenta células nuevas, como los quintillos de dos tiempos del tambor africano.

Entre el c. 20 y el 28, presenta una sección D, de gran contraste y menos saturación instrumental, que es la más extensa del desarrollo. Hace el primer cambio de compás a 2/4 en todas las voces, y una variación de dinámica y color. A diferencia de las secciones anteriores se reduce la instrumentación a dos o tres timbres simultáneos, que hacen células rítmicas aisladas entresacadas del material de la introducción. Todos tocan *p*, y aparecen timbres nuevos como las maracas. No presenta ningún desarrollo del material expuesto con anterioridad.

Para continuar con el desarrollo, a partir de este punto realiza una “mini-forma” ternaria E-F-E'. En el c. 29, comienza la sección E, que retoma el 3/4 en todas las voces. Hace una sección de entradas sucesivas, donde cada instrumento repite un ostinato, y se acumula el material sonoro progresivamente. Primero entran claves I, güiro I y triángulo -los dos primeros en unísono-, luego palmadas I, güiro II y tambor militar en c. 30; en el c. 31 entran yunque II y gong -éste último en 6/8-, y en el c. 32 entran platillo suspendido y redoblante en unísono haciendo un patrón, junto a otro unísono de tambor africano y timbal que hacen otro patrón diferente al anterior.

Los siguientes cuatro compases pertenecen a la sección F, -del cc. 33 al 36-, y sirven de transición entre la sección anterior y la siguiente. Se presenta el material como antecedente y

consecuente por medio de dos pequeños motivos en imitación entre el piano y el timbal, el motivo 2 del canon (MC2) en c. 33, que es repetido en c. 34, y motivo 3 del canon (MC3) en c. 35, repetido nuevamente en c. 36 (fig. 67). El resto de los instrumentos realizan patrones entresacados de material anterior; los güiros I y II tocan en unísono, al igual que redoblante y palmadas III.



Fig. 67. Suite, primer movimiento: a) Motivo 2 del canon (MC2), c. 33, piano; b) Motivo 3 del canon (MC3), c. 35, piano.

La sección E' que abarca del c. 37 al 40, es una recapitulación de la sección anterior de las entradas sucesivas y acumulación de material que realizó entre los cc. 29-32, pero se diferencian en que realiza un intercambio temático entre registro agudo y grave, similar al que hizo en los compases de exposición (fig. 68). Esta vez presenta en c. 37 platillo suspendido y redoblante a unísono, mientras tambor y timbal hacen otro unísono, que es acompañado por el tambor africano. En c. 38 entran gong y yunque II y en c. 39, palmadas I, güiro II y tambor militar -este último en 6/8-, y en c. 39 entran claves I, güiro I y triángulo. En el c. 41 todos los instrumentos continúan el ostinato rítmico que vienen realizando por un tiempo más, para arribar a un silencio en todas las voces, a manera de transición antes de la reexposición.

The image shows a musical score for percussion instruments, divided into two measures: a) Compás 32 and b) Compás 40. The instruments listed on the left are Palmadas, Clave, Güiro I, Triángulo, Güiro II, Platillo, Tamb. militar, Redoblante, Tambor africano, Gong, Timbal, and Yunque. The score illustrates a complex interchange of material between the instruments, with many lines crossing between the two measures. The time signature is 3/4 for most instruments, with some changes in measure b) (e.g., Tamb. militar changes to 6/8, Gong to 6/8). The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and accents.

Fig. 68. *Suite*, primer movimiento. Obsérvese el intercambio de material entre las voces, al igual que en *Estudio*.

La reexposición abarca del c. 42 al 52 y es idéntica a los compases iniciales, presenta de nuevo la A-A' sin ninguna variación con respecto a la exposición.

4.3.1.2.2. Segundo movimiento

El segundo movimiento, Adagio, tiene una extensión de 28 compases, en tempo negra = 42, y una duración de 1'30 minutos. Es el movimiento contrastante de la obra, no sólo por ser lento, sino porque es además el menos saturado instrumentalmente. Su estructura formal también adopta al igual que el primer movimiento, la forma sonata, pero incluyendo introducción y coda.

Parte	Introducción	A	B	A	Coda
No. de compases	1-4	5-10	11-16	17-22	23-28

Tabla 21. Estructura general del segundo movimiento de *Suite*.

En el primer movimiento, la duplicidad métrica es realizada entre 3/4 y 6/8. En cambio, en este segundo movimiento repite la polimetría o concepción polimétrica, pero esta vez entre 2/4 y 6/8, con excepción de la introducción que está escrita en 4/4 y 2/4. El material temático es similar al empleado en el primer movimiento: las mismas células rítmicas que unidas entre sí dan lugar a patrones más extensos. No presenta motivos en canon, ni figurados irregulares, ni material nuevo. Es un movimiento muy breve, en el que cada sección tiene solamente seis compases -con excepción de la introducción que tiene cuatro-. Es la única vez en la *Suite* en que las cuatro palmadas tocan simultáneamente casi todo el tiempo.

Del c. 1 al 4 realiza la introducción, que comienza con un *crescendo molto* que inician la sirena baja y piano haciendo un acorde en trémolo en el registro grave, al que se suman el yunque I, güiro I, platillo y yunque II. Este *crescendo* desemboca en dos tiempos de silencio. En c. 3 y 4, repite nuevamente este gesto, pero añadiendo la sirena alta y el tam-tam.

La parte A, abarca del c. 5 al 10, y comienza con la duplicidad métrica. Es una sección en *p*, de carácter tranquilo y relajado, con pocos elementos y de poco dinamismo. Entre las cuatro palmadas realizan un ostinato rítmico en 2/4, que sirve de acompañamiento al triángulo que toca un patrón en 6/8, y luego entran la clave II en c. 6 y platillo en c. 8, tocando ambos en 6/8 (fig. 69A). A partir del c. 11, comienza la parte B con un *f súbito*. Las cuatro palmadas tocan otro ostinato en 6/8, mientras el resto de instrumentos toca en 2/4 (fig. 69B). Güiro I y clave II tocan un ritmo en unísono, triángulo y yunque II hacen otro, mientras el platillo realiza un tercer patrón hasta el c. 16.



Fig. 69. *Suite*, segundo movimiento, a) cc. 5-10, primer ostinato rítmico de las cuatro palmadas juntas; b) cc. 11-16, segundo ostinato.

Posteriormente repite de forma idéntica la parte A entre los cc. 17-22. Termina con una coda de seis compases, que es realizada por triángulo y platillo en 2/4, y clave II que toca en 6/8.

4.3.1.2.3. Tercer movimiento

El tercer movimiento, Fuga: Allegro, tiene una extensión de 98 compases, en tempo negra con puntillo = 63, y una duración aproximada de 3'07 minutos. El esquema general se resume de la siguiente manera:

Parte	Exposición	Desarrollo	<i>Stretto</i>	Coda
No. de compás	1-36	37-74	75-88	89-98

Tabla 22. Esquema general del tercer movimiento de *Suite*.

Se aprecian muchas similitudes con relación a la fuga de *Estudio*. Al igual que en la anterior, este movimiento también presenta duplicidad métrica entre 6/8 y 2/4. Tiene un solo sujeto en 6/8 e incluye sus variantes de aumentación y retrógrado. En la exposición, el compositor utiliza siempre un contrasujeto (CM1), que a partir del desarrollo no vuelve a emplear. Los contramotivos que acompañan el tema principal, bien pueden estar en 2/4, en 6/8, o en ambos compases simultáneamente. Utiliza las diversas entradas del tema principal para introducir material nuevo. En este movimiento, Ardévol llega a emplear hasta doce contramotivos diferentes. También presenta breves *codettas* entre algunas entradas del sujeto o respuesta, y hacia el final del desarrollo hace un pasaje en *Stretto*, y termina con una coda.

Con respecto a la fuga de *Estudio*, esta tiene una extensión menor, presenta cinco voces en lugar de cuatro, y no realiza una contraexposición. En tanto la fuga de *Estudio* posee tres episodios extensos, en la *Suite* cuenta con un breve episodio y dos pequeñas secciones de transición o puente de cuatro compases, en los que se utiliza material del tema principal y se incluyen algunos motivos en canon. En la sección central, aparece primero el sujeto en retrógrado antes del sujeto por aumentación, y por último, en la sección del *stretto* no presenta nota pedal. A continuación se detallan cada una de las partes, mostrando las diferentes entradas del sujeto:

EXPOSICIÓN	DESARROLLO	STRETTO	CODA
Sujeto 1 (cc. 1-6)	Episodio 1 (cc. 37-44)	Sujeto por Aumentación (cc. 75-86)	(cc. 89-98)
Respuesta 1 (cc. 7-12)	Sujeto (cc. 45-50)	Sujeto (cc. 75-81)	
<i>Codetta</i> 1 (cc. 13-14)	Sujeto (cc. 47-52) Stretto	Sujeto (cc. 77-82)	
Sujeto 2 (cc. 15-20)	Puente 1 (cc. 53-56)	Sujeto (cc. 77-83)	
<i>Codetta</i> 2 (cc. 21-22)	Sujeto (cc. 57-62)	Sujeto en Retrógrado (cc. 78-84)	
Respuesta 2 (cc.23-28)	Sujeto (cc. 63-68)	Sujeto por Aumentación (frag.) (cc.	
<i>Codetta</i> 3 (cc. 29-30)	Sujeto en Retrógrado (cc. 65-70) Stretto	81-88)	
Sujeto 3 (cc. 31-36)	Puente 2 (cc. 71-74)		

Tabla 23. Esquema de las partes del tercer movimiento de *Suite*.

Las voces de la fuga en este movimiento, sufren modificaciones importantes con respecto a la fuga de *Estudio*. En la exposición, se presenta el sujeto en cinco voces que forman grupos de dos o tres instrumentos como se aprecia a continuación:

Voz 1 Clave I, güiro I
Voz 2 Triángulo, platillo percutido con baqueta
Voz 3 Tambor militar, palmadas III
Voz 4 Redoblante, tambor africano
Voz 5 Timbal, bombo, piano

Tabla 24. Agrupación por voces o grupos instrumentales en la exposición del tercer movimiento de *Suite*.

Sin embargo, a partir del desarrollo, se experimenta con combinaciones tímbricas inéditas en prácticamente todas las entradas del sujeto, bien mezclando instrumentos de una y otra voz indistintamente, o bien presentando instrumentos en solitario, sin respetar la agrupación original de la exposición. A lo largo de todo el movimiento, las voces de la fuga van mutando tímbricamente, no son siempre iguales ni están agrupadas del mismo modo, como se muestra a continuación:

No. de entrada del sujeto	Instrumentos	Voz	Sección
1	Clave y güiro	Voz 1	EXPOSICIÓN
2	Triángulo y platillo	Voz 2	
3	Tambor militar y palmadas III	Voz 3	
4	Redoblante y tambor africano	Voz 4	
5	Timbal, bombo y piano	Voz 5	
6	Clave, güiro, triángulo y piano	Voces 1+2+5	DESARROLLO
7	Redoblante, timbal y bombo	Voces 4+5	
8	Bombo	Voz 5 (variación A)	
9	Redoblante y bongós	Voz 4 (variación A)	
10	Clave y triángulo	Voces 1+2	
11	Gong, bombo y piano	Voz 5 (variación B)	STRETTO
12	Tambor africano y timbal	Voces 4+5	
13	Clave y güiro	Voz 1	
14	Platillo y tambor militar	Voces 2+3	
15	Tambor sin cuerdas y redoblante	Voces 3+4	
16	Campana alta	Voz 1 (variación A)	

Tabla 25. Suite, tercer movimiento. Agrupación por voces o grupos instrumentales, según las entradas del sujeto que realizan.

Exposición

La primera parte o exposición del tercer movimiento, presenta el sujeto (S) cinco veces, primero en solitario y luego acompañado del contrasujeto (CM1) (fig. 70), al que se suman otros contramotivos diferentes, siendo el CM1 el único que se repite. El sujeto está en 6/8, y es presentado por clave I y güiro I durante los seis primeros compases.

A) $\frac{6}{8}$ [Musical notation for Subject S, measures 1-6]

B) $\frac{2}{4}$ [Musical notation for Counter-subject CM1, measures 7-12]

Fig. 70. Suite, tercer movimiento, a) Sujeto, cc. 1-6, clave I y güiro I; b) Contrasujeto (CM1), cc 7-12, clave I y güiro I.

A partir del c. 7, se presenta la primera respuesta -o sujeto- en el triángulo y el platillo, mientras la clave I y güiro I, comienzan el contrasujeto (CM1), en 2/4. Desde este punto hasta la coda, mantiene la duplicidad métrica de 6/8 y 2/4.

Entre los cc. 13 y 14 realiza una pequeña *codetta* 1 de transición, que da paso al sujeto (S) por tercera vez en el c. 15, esta vez presentado por tambor militar y palmadas III. Mientras tanto, triángulo y platillo realizan el contrasujeto (CM1), y clave I y güiro I el CM2 en 2/4, hasta el c. 20. Entre los cc. 21-22 realiza la *codetta* 2. La segunda respuesta -o sujeto-, aparece en el c. 23 que es realizada por redoblante y tambor africano, mientras tambor militar y palmadas III hacen el contrasujeto (CM1), triángulo y platillo el CM3, y clave I y güiro I el CM4 (fig. 71).

Fig. 71. *Suite*, tercer movimiento, cc. 23-28. Acompañamiento del sujeto usando la duplicidad de métrica en 6/8 y 2/4 simultáneamente. La voz superior hace el contramotivo 4 (CM4) en clave y güiro I; la voz intermedia el contramotivo 3 (CM3) en triángulo y platillo; y la voz inferior, el contrasujeto (CM1) en tambor militar y palmadas III.

Del c. 29 al 30 presenta la *codetta* 3. Esta primera sección termina con el S nuevamente en timbal, bombo y piano en c. 31, mientras el tambor africano y redoblante hacen el contrasujeto (CM1), palmadas III y tambor militar hacen CM5, triángulo y platillo el CM6 y clave I y güiro I el CM7, hasta el c. 36 en que finaliza la exposición de las cinco voces. A continuación se muestra el diagrama con la estructura de exposición:

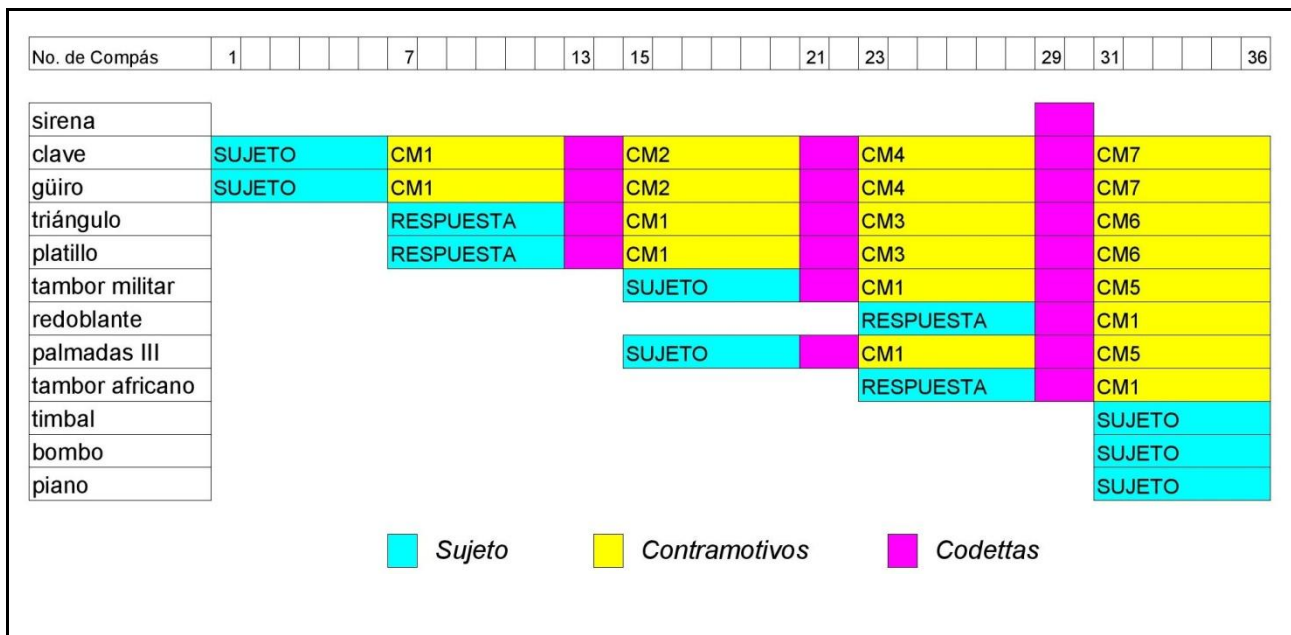


Diagrama 4. Suite, tercer movimiento, cc. 1-36. Diagrama de la exposición.

Desarrollo

El desarrollo es la parte más extensa del movimiento, consta de un pequeño episodio y de dos puentes breves. No se vuelve a utilizar el contrasujeto (CM1), sino que a cada nueva entrada del sujeto le acompañan contramotivos no presentados antes, es decir, se introducen materiales nuevos. Desarrolla material del sujeto, de las *codettas* y de los contramotivos. Se incluyen algunos pasajes en canon y el sujeto recapitula en varias ocasiones, presentándose también en retrógrado (SR) y por aumentación (SA). A continuación se detallan las partes de este desarrollo.

El desarrollo comienza en el c. 37 con el episodio. El triángulo hace el motivo 1 del canon (MC1) del c. 37 al 38 (fig. 72), que es imitado por palmadas I del c. 39 al 40, mientras clave I y tambor africano hacen patrones rítmicos de acompañamiento.



Fig. 72. Suite, tercer movimiento, cc. 37-38, triángulo. Motivo 1 del canon (MC1).

Algo similar sucede a partir del c. 41. Presenta el motivo 2 del canon (MC2) (fig. 73) en el platillo, que es imitado por el tambor militar del c. 43 al 44, mientras triángulo, timbal y yunque II hacen patrones de acompañamiento.



Fig. 73. *Suite*, tercer movimiento, cc. 41-42, platillo. Motivo 2 del canon (MC2).

En el c. 45, presenta nuevamente el S en clave I, güiro I, triángulo, y piano. Este último interpreta solo la cabeza del tema durante dos compases. Palmadas III y güiro II hacen el CM8, mientras tambor militar y bongós hacen el CM9. La campana baja ejecuta el motivo 3 del canon (MC3) que es imitado por el gong dos compases después (fig. 74).

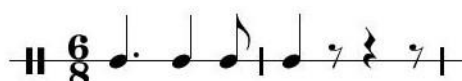


Fig. 74. *Suite*, tercer movimiento, cc. 45-46, campana baja. Motivo 3 del canon (MC3).

En el c. 47, el S aparece en redoblante, timbal y bombo, truncando la entrada del sujeto presentado con anterioridad. A partir del c. 53 comienza el primer puente de cuatro compases, que muestra un cambio de color. Utiliza mayoritariamente instrumentos metálicos, y el piano toca en el registro agudo. En el c. 57, presenta el S nuevamente en el bombo mientras el tambor militar hace el CM10. Cuando termina, en c. 63 repite el S en redoblante y bongós, mientras el bombo pasa a hacer el CM11 y el tambor militar el CM12. Dos compases después, en el c. 65, se aprecia por primera vez el sujeto en retrógrado (SR) entre clave I y triángulo:



Fig. 75. *Suite*, tercer movimiento, cc. 65-70, clave I y triángulo. Sujeto en Retrógrado (SR).

A partir del c. 71 comienza el segundo puente de cuatro compases. En esta sección hay un cambio dinámico a *p*, en el que redoblante y güiro I utilizan material expuesto con anterioridad, en 6/8 y 2/4 respectivamente. Triángulo y látigo van complementando estos patrones, y en el c. 72, aparece el motivo 4 del canon (MC4), que comienza en el timbal y es imitado en el siguiente compás por palmadas I y güiro II, y posteriormente por platillo en c. 74 (fig. 76).

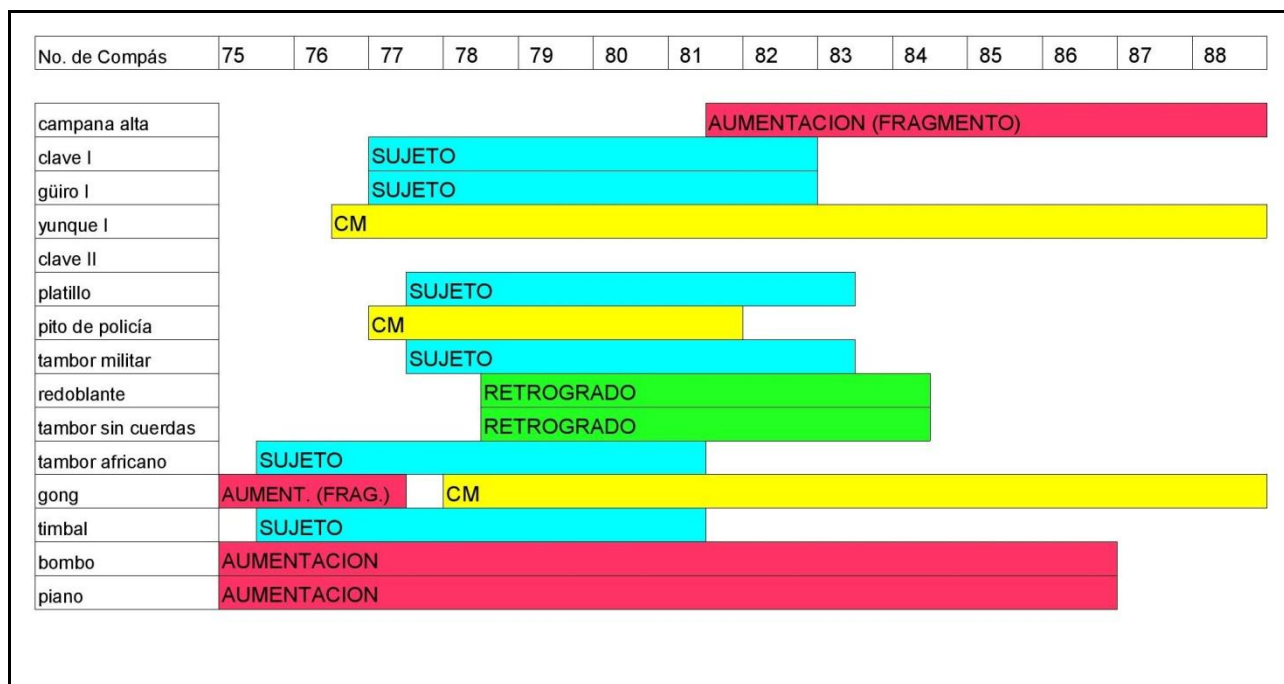


Diagrama 5. Suite, tercer movimiento, cc. 75-88. Diagrama del *Stretto*.

Coda

Tiene una extensión de diez compases, del c. 89 al 98. Trasmite una gran energía al igual que la coda de la fuga de *Estudio*, pero a diferencia de esta, mantiene la duplicidad métrica. Utiliza material temático de motivos expuestos con anterioridad, que van entrando escalonadamente entre los cc. 89 y 92. A partir del c. 93, alterna las intervenciones del *Tutti* con silencios, al que se suma el piano haciendo un *cluster ff* en trémolo en el registro grave, y la sirena alta realiza un gran *crescendo* para culminar en un intenso climax.

4.3.2. Ritmo

La partitura presenta una gran cantidad de figurados rítmicos sincopados, con ligaduras que en muchas ocasiones rebasan las barras de compás. A pesar de que muchos de estos patrones están presentes en la música popular cubana, a diferencia de Roldán, Ardévol intenta utilizarlos despojándoles conscientemente de estas referencias y con las intenciones de “universalismo” que imperaba en la etapa; su música no tiene el color “nacional” de su antecesor.

El primer movimiento se caracteriza por la coexistencia de subdivisiones binarias y ternarias en las figuras rítmicas empleadas. Los motivos generadores del material temático, están compuestos por figurados sincopados y ligaduras con lo cual el compositor evade la definición de una métrica exacta, para destacar la connotación de bloque sonoro en distintos instantes de la obra. Estos figurados se superponen sobre patrones irregulares como tresillos de uno y dos tiempos, seisillos, y

quintillos de uno, dos y tres tiempos, que intensifican la complejidad del contrapunto rítmico. A pesar de presentar líneas o voces con patrones rítmicos horizontales, no se observa un desarrollo rítmico-melódico de los mismos, sino el predominio de la verticalidad del contrapunto, al ser utilizados ritmos complejos superpuestos, como muestra el siguiente ejemplo:

Fig. 78. *Suite*, primer movimiento, cc. 16-19. Obsérvese los ritmos sincopados superpuestos sobre figuras irregulares de tresillos y quintillos.

La duplicidad métrica es frecuente: algunas voces tocan en 3/4, mientras otras lo hacen en 6/8. A diferencia de *Estudio* que plantea la duplicidad entre 2/4 y 6/8, en este caso, tanto el 3/4 como el 6/8 permite una cierta regularidad de medida en tres tiempos para los instrumentistas.

Al igual que en *Estudio*, el primer movimiento explota el intercambio de contenido temático entre el registro grave y el agudo, generando la sensación de semejanza, pero a la vez de movimiento. También se incluyen algunos pasajes de confrontación entre líneas o voces horizontales contra verticales; este intercambio temático, es presentado en algunas ocasiones como imitación, a través de motivos en canon como antecedentes y consecuentes. En muchas ocasiones, estos detalles imitativos son imperceptibles auditivamente al estar encubiertos con otros figurados; solamente el análisis minucioso, permite destacar estas particularidades técnicas. El hecho de emplear otra fuga para experimentar con un discurso musical basado en lo puramente rítmico, demuestra la predilección del compositor por las estructuras clásicas preconcebidas que hasta el momento seguían funcionando con éxito. Ardévol vuelve a demostrar con el tercer movimiento su gran dominio de la fuga.

En este último movimiento predomina una polimétrica entre 6/8 y 2/4 al igual que la fuga de *Estudio*, aunque no excluye la coincidencia métrica de los instrumentos en algunos pasajes. Sin embargo, el planteamiento musical está basado en esta polimétrica como generadora de

inestabilidad rítmica, creando masas sonoras y no líneas horizontales rítmico-melódicas con figurados complejos e irregulares.

Sujeto

El material estructural gira alrededor del tema principal o sujeto que, una vez expuesto se desarrolla por aumentación, en retrógrado o utilizando solamente algunos fragmentos del mismo (fig. 79). El sujeto está escrito en 6/8, y a diferencia de *Estudio*, tiene una métrica más estable lo cual permite que se perciba mejor su acentuación. A pesar de estar formado por figuras sincopadas y buen número de ligaduras que rebasan las barras de compás, el pulso se mantiene estable.

The figure displays three musical staves, each labeled A), B), and C), representing different variations of a subject in 6/8 time. Staff A) shows the original subject, a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. Staff B) shows the subject in augmentation, where the original rhythmic values are doubled. Staff C) shows the subject in retrograde, where the original subject is played backwards. Each staff begins with a double bar line and a 6/8 time signature.

Fig. 79. Suite, tercer movimiento: a) Sujeto; b) Sujeto por aumentación; c) Sujeto en retrógrado.

Se utiliza un acompañamiento diferente para cada entrada del sujeto. Con excepción de la exposición donde se emplea un contrasujeto (CM1), el resto de contramotivos (CM) presentan material nuevo, ya en 2/4, 6/8, o en ambos compases simultáneamente, cuando coinciden varios acompañamientos.

Destaca en este movimiento que Ardévol aprovecha el material conocido del sujeto, para incorporar material nuevo paralelamente, valiéndose de los diversos contramotivos ya empleados. En la fuga, en su connotación más académica, el material nuevo se expone en el desarrollo o en los episodios, pero es este caso, el compositor lo incluye a voluntad en las secciones que estime pertinentes. En este movimiento se utilizan al menos doce contramotivos distintos (diagrama 6 y fig. 80).

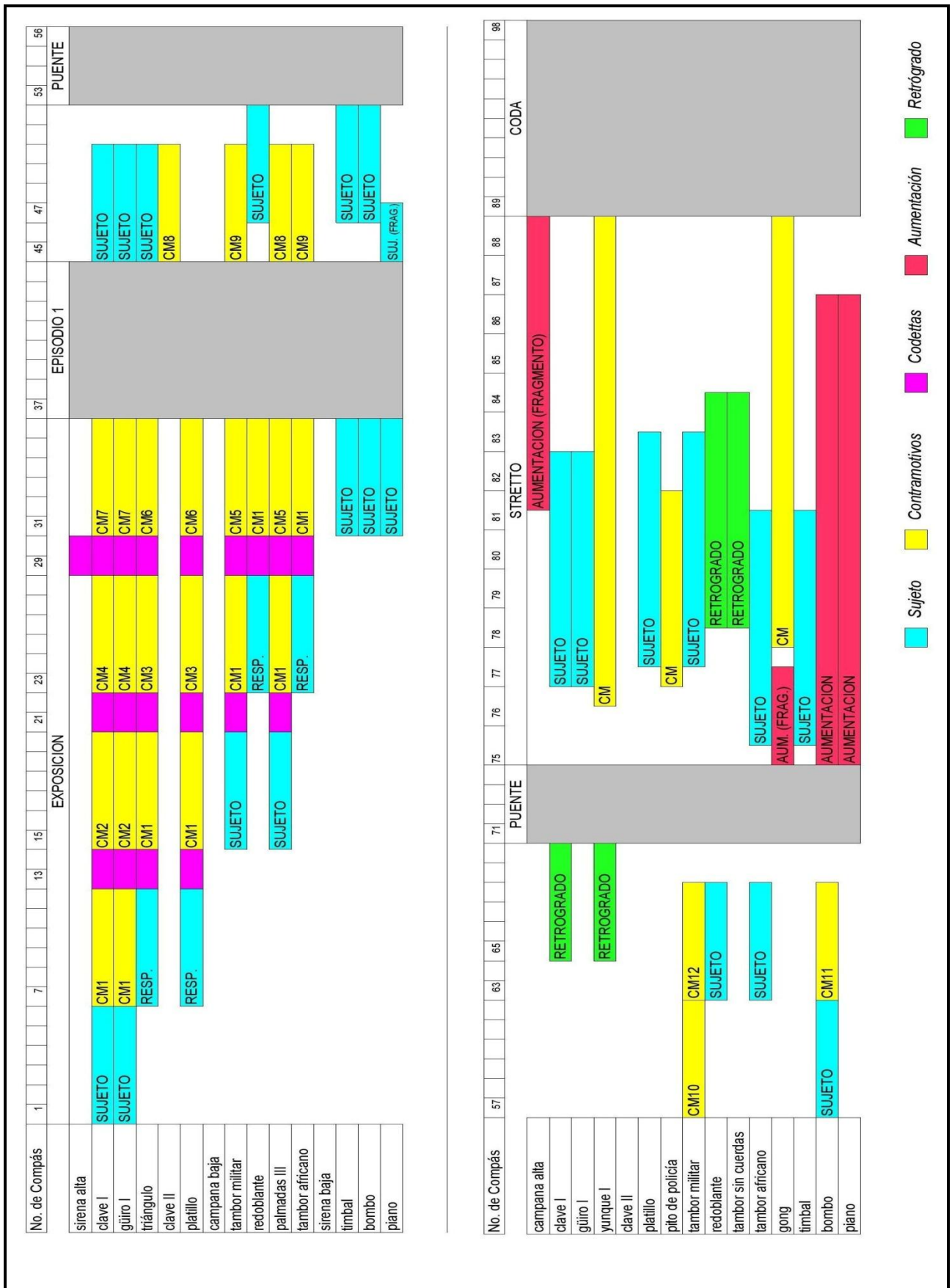


Diagrama 6. Suite, diagrama del tercer movimiento. Obsérvense los diversos contramotivos.

A) Contrasujeto (CM1)

B) Contramotivo 2 (CM2)

C) Contramotivo 3 (CM3)

D) Contramotivo 4 (CM4)

E) Contramotivo 5 (CM5)

F) Contramotivo 6 (CM6)

G) Contramotivo 7 (CM7)

H) Contramotivo 8 (CM8)

I) Contramotivo 9 (CM9)

J) Contramotivo 10 (CM10)

K) Contramotivo 11 (CM11)

L) Contramotivo 12 (CM12)

Fig. 80. Contramotivos utilizados en el tercer movimiento de *Suite*.

El desarrollo temático de este tercer movimiento es realizado de manera novedosa. Fragmenta y descompone las líneas horizontales en pequeñas células rítmicas, que combinadas entre sí generan material nuevo con elementos usados con anterioridad. Se mezclan células del sujeto, los contramotivos, las *codettas*, el episodio o los puentes, para formar frases inéditas, reciclando elementos de materiales temáticos diversos.

4.3.3. Timbre

En el primer movimiento, el compositor experimenta con gran cantidad de combinaciones tímbricas diferentes, haciendo unísonos de dos o más instrumentos para generar timbres nuevos. A diferencia de *Estudio*, en el que muchas voces van invariablemente juntas -claves y güiros, redoblante y tambor militar, etc.-, en la *Suite*, las combinaciones son variables a medida que avanza la obra, como muestra la siguiente tabla:

Palmas y claves
Palmas y güiros
Palmas, claves y triángulo
Palmas y tambor militar
Palmas y redoblante
Güiro y triángulo
Claves y güiros
Redoblante y tambor africano
Redoblante y platillo
Timbal y tambor africano
Timbal y tambor sin cuerdas
Timbal y bombo
Piano y bombo

Tabla 26. Combinaciones tímbricas utilizadas en el primer movimiento de *Suite*.

Al igual que en el primer movimiento de *Estudio*, en la *Suite* se halla presente el intercambio de material temático por timbres, que se permutan entre el registro agudo y el grave, para dar la sensación de imitación y movimiento, a la vez que genera desarrollo rítmico. Esta utilización del timbre está en completa correspondencia con la generación de contrastes temáticos que definen la forma de esta pieza. En las primeras secciones, la saturación instrumental -con diversas

combinaciones tímbricas-, contrasta con el uso de timbres en solitario. La sección D no sólo es la sección central, sino también la más extensa del movimiento, y básicamente contrasta con las anteriores en dinámica y densidad sonora: la instrumentación se organiza sobre la base de dos o tres sonidos simultáneos, que permiten ser escuchados y distinguidos por separado. Posteriormente, vuelve la saturación de la primera sección para concluir el movimiento. Una clara estructura tripartita: primera y última parte saturadas tímbricamente, en tanto la parte central queda más transparente.

El segundo movimiento contrasta con el primero y el tercero por su naturaleza sutil y tranquilidad de expresión. Utiliza menos elementos tímbricos, y se caracteriza por el uso simultáneo de las cuatro palmadas, que realizan entre todas un patrón rítmico de un compás que se repite, siempre en contraposición con el resto de los instrumentos. Si las palmadas tocan en 2/4, el resto lo hará en 6/8 y viceversa. Además presenta una combinación tímbrica nueva: triángulo y yunque.

Uno de los recursos más destacados del tercer movimiento, es la agrupación tímbrica utilizada en las voces de la fuga, que muestran un tratamiento significativo. Van transformando su sonoridad, se van combinando de diversas maneras de modo que no son siempre iguales. La consecuencia de esta mutación radica en que el número total de voces aumenta a medida que avanza la pieza: no son sólo las cinco primeras de la exposición, sino dieciséis en total. Con cada nueva entrada del sujeto o tema principal, se escucha una combinación inédita de timbres, en la que se presentan los instrumentos en grupos de dos, tres o en solitario. En la exposición se presenta el sujeto en cinco voces, pero cada vez que éste se reexpone a partir del desarrollo, se experimenta con sonoridades diversas, mezclando instrumentos de una y otra voz indistintamente o presentándolos en solitario, sin respetar la agrupación original de la exposición. Por tanto, esta fuga se caracteriza por una notoria multiplicidad de voces, que aparecen con gran nitidez y pueden ser percibidas por la escucha, incluso con ropajes tímbricos y estructurales nuevos (ver tabla 25).

Este tratamiento vocal rompe con el modelo de la fuga “clásica”, puesto que es común escuchar tres, cuatro o cinco voces perfectamente definidas, no voces que van cambiando o transformándose a medida que avanza la obra. Por ejemplo, combina constantemente instrumentos de la primera voz con la tercera, o de la segunda y la quinta, y así se crean nuevas voces cada vez que se expone un material conocido como el sujeto.

4.3.4. Instrumentación

Debido a sus características, los instrumentos utilizados en *Suite* pueden clasificarse en tres grandes grupos:

Instrumentos afrocubanos	Claves Güiros Maracas Tambor africano Bongós
Instrumentos convencionales de la orquesta sinfónica	Triángulo Platillo suspendido Platos de choque Gong Tam-tam Campanas alta y baja Tambor militar pequeño Redoblante Tambor sin cuerdas Timbal Bombo Piano
Instrumentos de efecto	Sirenas Palmadas Yunques Látigo Pito de policía

Tabla 27. Organización de instrumentos en *Suite*.

En relación con las campanas alta y baja, sucede lo mismo que en *Estudio*. El autor no especifica qué tipo de campanas son, si campanas de iglesia, campanas tubulares o cencerros. Por la forma en que están utilizadas en la obra, queda abierta la posibilidad de cualquiera de las tres opciones. En lo personal, considero que al no utilizar el término *cencerro* en la lista de instrumentos, se deben emplear campanas tubulares. En el caso del tambor africano, Ardévol se refiere en realidad a las tumbadoras o congas, como se ha podido ver en apartado 4.2.5, donde se trata la instrumentación de *Estudio*. Entiéndase entonces para la *Suite*, en lugar de un tambor africano, se debe utilizar una conga o tumbadora.

Al igual que en *Estudio*, combina gran cantidad de instrumentos convencionales de la orquesta sinfónica con instrumentos afrocubanos, a los que también añade muchos otros de efecto y color. A pesar de que utiliza sus sonoridades, no se reconocen patrones ni elementos de la música popular cubana, sus figurados rítmicos no tienen asociación alguna con los rasgos característicos de la cultura popular.

La distribución instrumental en la partitura de la *Suite*, no responde a la misma distribución

que en *Estudio*. En ésta última, se utilizan 37 instrumentos y 31 ejecutantes, en cambio la *Suite* emplea casi el mismo número de instrumentos, pero la mitad de los músicos, es decir 30 instrumentos y sólo 15 ejecutantes. En *Estudio*, los instrumentos están agrupados en tres grandes grupos de acuerdo a su sonoridad: los de percusión de mano y efectos, los de metal, y por último los membranófonos. Sin embargo, la distribución instrumental en la partitura de la *Suite*, es más eficaz y está mejor lograda; coloca más instrumentos por integrante de forma tal que un mismo percusionista pueda tocar varios instrumentos, por lo que aparecen mezclados en la partitura los instrumentos metálicos con los de percusión de mano y efectos, así como los membranófonos. Los cambios entre un instrumento y otro pueden realizarse sin dificultad alguna, lo cual evidencia la pericia del compositor. Aun así, pone entre paréntesis los fragmentos que se pueden dejar de tocar en caso de que no diese tiempo de cambiar de instrumento.

En *Estudio*, los instrumentos que están duplicados o triplicados como las claves y los güiros aparecen siempre como una misma voz, para darle más presencia a la sonoridad de ese timbre en concreto. En cambio en la *Suite* están separados, no tocan ni como una sola voz, ni en unísono, salvo en breves ocasiones. Casi siempre se concibe su realización de manera polifónica; dos claves no tocan el mismo ritmo, y dos güiros pertenecen a voces diferentes.

La obra presenta a cuatro ejecutantes tocando palmadas. Estas palmadas pretenden al igual que en *Estudio*, entablar alguna similitud con la música popular del sur de España, y una cierta alusión a Manuel de Falla. Las sirenas empleadas en la *Suite*, tienen un protagonismo mayor que las utilizadas en *Estudio*. No sólo se les encomienda notas largas, sino que también realizan ritmos cortos, capaces incluso de acompañar al tema principal o sujeto; son usadas como un instrumento más, no solamente como efectos de color o para realizar *crescendos* como en su obra anterior.

Cuando el sujeto es expuesto por aumentación en el último movimiento, se utilizan instrumentos capaces de mantener la resonancia durante las notas largas. He ahí el empleo del piano, o instrumentos metálicos como el gong, o las campanas. También se hace uso del bombo, al cual, debido a no poseer una resonancia tan prolongada como los anteriores, se le añade el trémolo como recurso para obtener la resonancia necesaria.

El tratamiento del piano es similar al de *Estudio*. Es utilizado como un instrumento de percusión más, con una función rítmica, alejada por completo de sus labores armónicas y de realizar temas melódicos o pasajes pianísticos. Suele tocar *clusters* o acordes disonantes en el registro grave, para generar tensión o para dar “color” a la voz o timbre al que se suma. También es usado para exponer el sujeto en combinación con otros instrumentos. En varias ocasiones aparece en solitario haciendo patrones rítmicos con acordes en el registro agudo, motivos en canon en el primer movimiento, o en los puentes del tercer movimiento.

En cuanto a los aportes a las técnicas de ejecución, hay poco que destacar. Contrario a las *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán, José Ardévol no intenta explotar la gran variedad de sonidos posibles de obtener en la instrumentación empleada. No pretende un desarrollo técnico de los instrumentos que ofrecen grandes posibilidades rítmico-melódicas como los membranófonos o el piano, y utiliza una sola sonoridad por cada uno. En el caso de los tambores de mano como los bongós, sólo utiliza un parche y no los dos que posee; en las maracas no especifica la digitación que se debe usar, entre otros aspectos que atañen a la ejecución. Se puede apreciar que el objetivo del compositor no es establecer diálogos entre instrumentos, ni una exploración de sonidos, ni lograr un desarrollo técnico-interpretativo de los mismos, sino únicamente una combinación y mezcla de timbres. Recurre a la generación y alcance de puntos climáticos por medio del timbre y la textura, que son los parámetros centrales de su discurso musical.

La partitura está disponible solamente en versión manuscrita, y presenta muchas dificultades para ser legible. Las partes individuales ayudan en muchas ocasiones a aclarar dudas del original. Emplea una notación tradicional, y utiliza una sola línea para cada instrumento en lugar de un pentagrama completo, con excepción del piano para el que sí utiliza cinco líneas cuando tiene alguna intervención. Coloca una voz por línea, y se han omitido las cabezas de las notas en toda la obra, con excepción de las notas del piano.

4.4. *Preludio a 11* para once instrumentos de percusión (1942)

En la fig. 8 se reproduce la carta mediante la cual John Cage solicita a José Ardévol la composición de una nueva pieza para ser interpretada el 7 de febrero de 1943 en el MoMA de Nueva York, un evento que estaba auspiciado por la *League of Composers*, como parte de los famosos *Percussion Music Concerts*, organizados y dirigidos por este autor.

De dicho documento se deduce que Cage estaba familiarizado con las anteriores obras de Ardévol para este formato, pero tal y como señala, no podía ejecutar ninguna de las mismas debido a la prohibición de utilizar sirenas durante la guerra. Asimismo, requirió no emplear más de once músicos, limitación que se debía a la inclusión en el programa de las *Rítmicas V* y *VI* de Amadeo Roldán, siendo éste el número necesario para la interpretación de las mismas, y justamente, la cantidad con que contaba el ensemble para esa ocasión, ya que el resto de composiciones incluidas no superaba ese límite. La fig. 9 del capítulo II, muestra el programa interpretado, y posteriormente las críticas y reseñas de dicho evento.

Teniendo en cuenta la fecha de encargo -recuérdese, 26 de octubre de 1942-, *Preludio a 11* fue terminado en mes y medio aproximadamente, pues en la partitura original aparece esta nota autógrafa: “*Written La Habana 20/XII/1942*”, hecho que evidencia nuevamente la rapidez creativa de Ardévol. El estreno tuvo lugar seis semanas después de haber sido concluido, en la fecha anteriormente mencionada. Durante los ensayos del *Preludio*, Cage escribió nuevamente solicitando lo siguiente:

550 Hudson Street
New York City, N. Y.
Enero 13, 1943

Estimado Sr. Ardévol:

Quiero que usted sepa que tanto yo como mis instrumentistas estamos disfrutando muchísimo su *Preludio*. Esta será una pieza muy efectiva y estoy seguro que haremos de ella una excelente interpretación.

Tengo la esperanza de que usted escriba más obras como estas, destinadas a once instrumentistas. Si usted tuviera la posibilidad de hacerlo pronto, yo quisiera, si es posible, incluirlo en nuestro próximo programa. Para serle totalmente franco, yo estoy pensando en una fuga, porque tanto su *Suite* como el final de su *Estudio* tienen unas interesantes fugas, y a mí me gustaría también una para este *Preludio*.

Le enviaré a usted todo lo que ocurra respecto a publicidad, programas, revistas, etc.

Muy sinceramente,
John Cage⁵⁴⁰

Fig. 81. Carta de John Cage a José Ardévol, 13 de enero de 1943.

⁵⁴⁰ Díaz, Clara: *op. cit.*, p. 74.

Se desconocen los motivos por los cuales Ardévol no compuso una fuga para la continuación de este preludio, teniendo en cuenta este ofrecimiento y la oportunidad de que fuese estrenada inmediatamente en Estados Unidos al igual que sus obras anteriores para percusión, y sabiendo que las posibilidades de estreno de sus propias composiciones de percusión en La Habana eran muy limitadas o prácticamente nulas. Las razones pueden ser diversas, debido a los compromisos personales del compositor, es probable que estuviese enfrascado en otras actividades profesionales o docentes, o tal vez escribiendo obras de mayores dimensiones. De esta misma época son *Burla de don Pedro a caballo* (1943), cantata para solista, coro y orquesta, con texto de Federico García Lorca, *Cuarteto no. 2 en Sol* (1944), premiado con la Primera Mención Honorífica en el Concurso Internacional de Cuartetos convocado por *The Chamber Music Guild* en Washington y creado para la ocasión, y obras orquestales como *Concierto para tres pianos* y *Sinfonía no. 1* (1943), que obtuvieron el Premio Sinfónico Nacional en Cuba ese mismo año.

Es presumible como se ha podido apreciar con anterioridad, que para ese entonces ya hubiese empezado con la revisión de su música en la cual descatalogó, retiró de circulación y hasta destruyó varias obras que consideraba como ejercicios, bosquejos, estudios de composición o ensayos rítmicos y no como obras de arte propiamente dichas, según expresó el propio compositor en varias ocasiones, como se ha podido analizar en el apartado 4.1.4., razón por la cual no le interesaba continuar componiendo música de percusión. Después de *Preludio*, José Ardévol no volvió a escribir para este género hasta 1978 con *Música para nueve percussionistas*.

Tampoco se conoce la opinión personal que tenía Ardévol sobre Cage. Es posible que no se animara a seguir adelante componiendo para ensemble de percusión porque considerara a Cage como un artista experimental o aficionado, que generaba gran polémica por el hecho de haber fundado una orquesta de percusión en la que muchos instrumentos eran latas, ollas, macetas, floreros, radios, cubetas, brake drums, muelles de coche, etc., y cualquier tipo de objeto encontrado que pudiese producir algún ruido o sonido. Era difícil aceptar en aquel entonces para un compositor de oficio como Ardévol, que una persona como John Cage tuviera posibilidades de éxito en su carrera como compositor de obras aleatorias e “improvisadas”, que se empeñaba en dirigir y estrenar piezas con un grupo de músicos-bailarines con pocas habilidades de lectura musical, con un entrenamiento técnico insuficiente como para interpretar un repertorio complicado y con apoyos financieros prácticamente nulos. Nadie podía imaginar que la labor y trayectoria desempeñada por John Cage en aquel momento, lo convirtiese con posterioridad en uno de los principales promotores de la nueva música, así como en uno de los compositores más revolucionarios del arte musical del siglo XX. También se desconoce si Cage le comunicó a Ardévol que aquel concierto del 7 de

febrero de 1943 había sido su último concierto de percusión, con lo cual no tendría sentido componer una fuga si no iba a ser estrenada con posterioridad.

4.4.1. Análisis musical

4.4.1.1. Características generales de la obra

El *Preludio a 11 para once instrumentos de percusión* está dedicado a John Cage y como su nombre lo indica, está concebido para once ejecutantes -uno de ellos tocando piano al igual que en *Suite*- y posee una instrumentación muy similar a las dos obras que le precedieron: triángulo, claves, güiro, maracas, bongós, yunque, tambor africano, platillo suspendido, redoblante, piano y bombo. El piano se debe tocar con los antebrazos según especifica el compositor (fig. 82). Con un tempo de Andante negra = 58, tiene una duración de 3'40 y es la más breve de todas las obras para ensemble de percusión escritas por Ardévol.

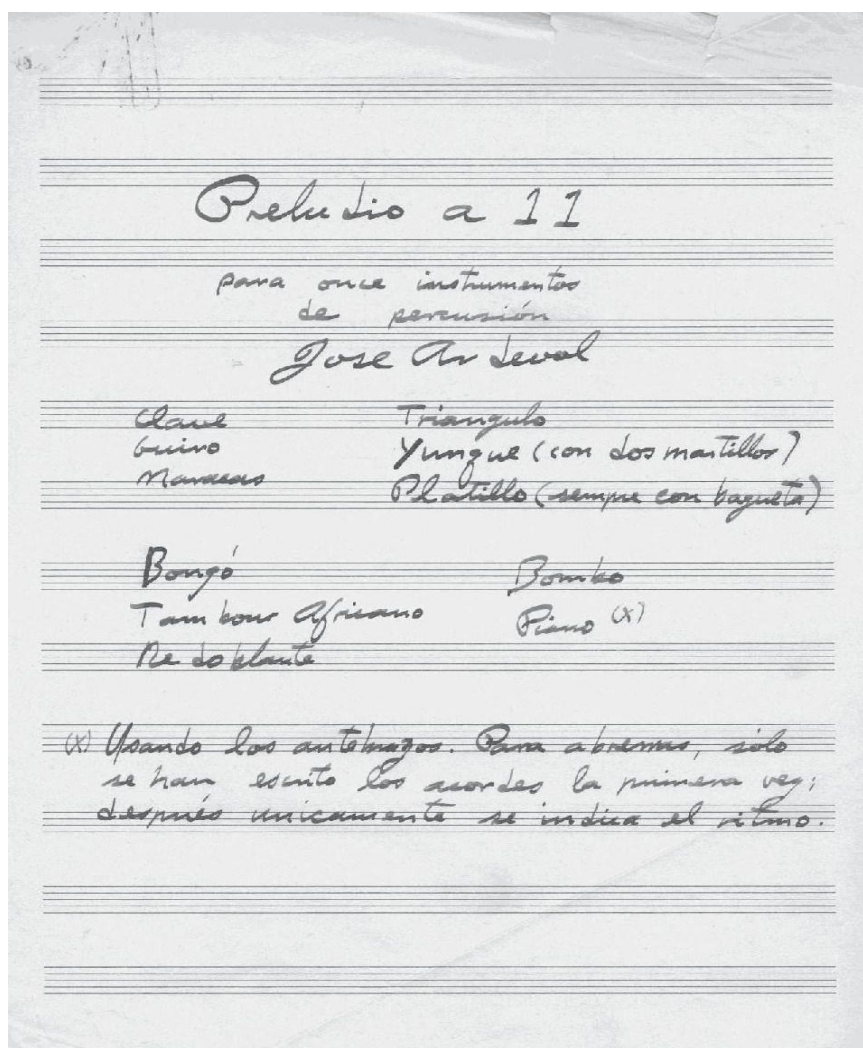


Fig. 82. Manuscrito de la portada de *Preludio a 11*. En las indicaciones del piano se lee: “Usando los antebrazos. Para abreviar, sólo se han escrito los acordes la primera vez, después únicamente se indica el ritmo.”

En esta pieza se aprecia que el compositor está fuertemente influido por la corriente experimental panamericana que planteaba la búsqueda de nuevos lenguajes musicales utilizando el ensemble de percusión como el elemento de moda en la época, y a la vez coincide con su propia etapa compositiva experimental y de mayor complejidad. Se puede establecer un paralelismo entre *Ostinato Pianissimo* (1934) de Henry Cowell y *Preludio a II*, no sólo porque se estrenaron en el mismo concierto, sino porque la construcción de ambas piezas es similar, basadas en una repetición continua de ostinatos rítmicos. La diferencia más notable entre ellas, es que en la primera, cada uno de los ejecutantes interpreta un ostinato de varios compases y una vez que llega al final, realiza un trémolo y vuelve a empezar, pero con cada nuevo comienzo se modifican las acentuaciones del patrón. Esto provoca la sensación de que los patrones cambian cuando en realidad son los mismos, pues solo difieren en el desplazamiento del acento. El propio autor apunta lo siguiente: “La forma de la pieza es un ostinato que varía en duración para cada ejecutante y en los acentos cuando se repiten. El principio de cada repetición está marcado por una cruz sobre la nota en cada parte.”⁵⁴¹ Como la pieza iba a ser interpretada por el grupo de percusión de Cage, llama la atención la sencillez de casi todas sus partes excepto la del xilófono que requiere de un ejecutante profesional. En una nota en la partitura, Cowell hace hincapié en la dificultad de esa parte con respecto a las demás.

En cambio, en el aspecto compositivo, *Preludio a II* tiene como características fundamentales la utilización de ostinatos rítmicos yuxtapuestos, dentro de una estructura libre que permite la construcción y deconstrucción de texturas, la acumulación progresiva de material sonoro y la configuración de masas sonoras. A simple vista, la forma de la obra es muy sencilla, se va acumulando progresivamente el material sonoro, y luego esta acumulación se desintegra siguiendo el mismo orden, pero decreciente.

Ostinato Pianissimo de Henry Cowell, tuvo que esperar nueve años para su estreno (1943), y es probable que Ardévol conociese esta partitura debido a la relación profesional existente entre ambos compositores. Intercambiaban partituras y posteriormente las estudiaban, comentaban, e incluso valoraban posibles ediciones y ejecuciones de las mismas, como se ha visto en el capítulo II. Otras situaciones que dan muestra de estos vínculos pueden hallarse en la inclusión de obras de Cowell en los programas de la SMCH -sección cubana de la ISCM-, que dirigía María Muñoz de Quevedo, quien estaba unida a Ardévol por fuertes lazos de amistad. Por su parte Cowell mostraba a sus discípulos las partituras del cubano como parte de sus clases de composición, expresando su admiración por la música de éste último, tal como muestran los testimonios de John Cage y Lou

⁵⁴¹ Cowell, Henry: *Ostinato Pianissimo*, DIRECTIONS, New Music Edition, 1953, p. 1.

Harrison, mencionados con anterioridad.

En el *Preludio a 11*, Ardévol adopta la forma libre para articular una pieza –tal como la concibieron los compositores románticos e impresionistas- que desarrolla en vertical y no en líneas o voces horizontales, experimentando con variados timbres y texturas. Con materiales puramente rítmicos, logra un discurso novedoso sin recursos melódicos ni armónicos, en el que tampoco busca un desarrollo contrapuntístico, sino una composición que construye y deconstruye una masa sonora, a diferencia de sus anteriores *Estudio* y *Suite*, y obras como *Ionisation*, en la que se establecen diálogos entre bloques sonoros. En *Preludio a 11* predomina la textura por encima del contrapunto, la masa sonora en vez de armonía, el timbre y sus combinaciones en lugar de melodía, y la verticalidad por encima de la horizontalidad.

También en esta obra utiliza instrumentos afrocubanos -claves, güiro, maracas, bongós y tambor africano-, pero al igual que sus anteriores, tampoco intenta ser una composición nacionalista, sino utilizar únicamente el timbre y las sonoridades de esos elementos como recursos con los cuales expandir su registro sonoro. Es una pieza donde no hay componentes musicales folclóricos y se aparta de la evocación de ritmos populares para alcanzar el pretendido universalismo de entonces.

4.4.1.2. Aspectos formales

La obra consta de 76 compases, se estructura en una sola parte y Coda. El esquema de la forma sería el siguiente:

Parte A	CODA
Compases 1 – 64	Compases 65 – 76

Tabla 28. Estructura general de *Preludio a 11*.

En la parte A, cada uno de los once instrumentos utilizados interpreta un patrón rítmico individual y único con una duración de nueve negras y se repite constantemente. Comienza con un sólo ejecutante que interpreta su patrón, tras al que se van incorporando uno por uno los demás instrumentos en el siguiente orden: triángulo, claves, güiro, maracas, bongós, yunque, tambor africano, platillo, redoblante, piano y bombo. Cada nueva voz comienza cuando el patrón anterior ha finalizado sus nueve negras, mientras los otros continúan repitiendo su estructura. La dinámica va aumentando de *p* a *fff*, al que se llega una vez que han entrado los once patrones y se establece una gran masa sonora. La parte climática se extiende del c. 28 al 34 con la entrada del piano y

posteriormente el bombo, últimos instrumentos en aparecer. El bombo repite una sola vez su patrón rítmico y cuando termina su exposición, comienza un proceso inverso de deconstrucción en espejo, es decir, cada una de las voces va desapareciendo paulatinamente en el mismo orden en que fueron entrando, hasta que queda solo el patrón con que dio inicio la obra. Lo mismo sucede con la dinámica que va disminuyendo hasta volver al *p*. El siguiente diagrama muestra gráficamente la estructura general de la obra, con excepción de la coda:

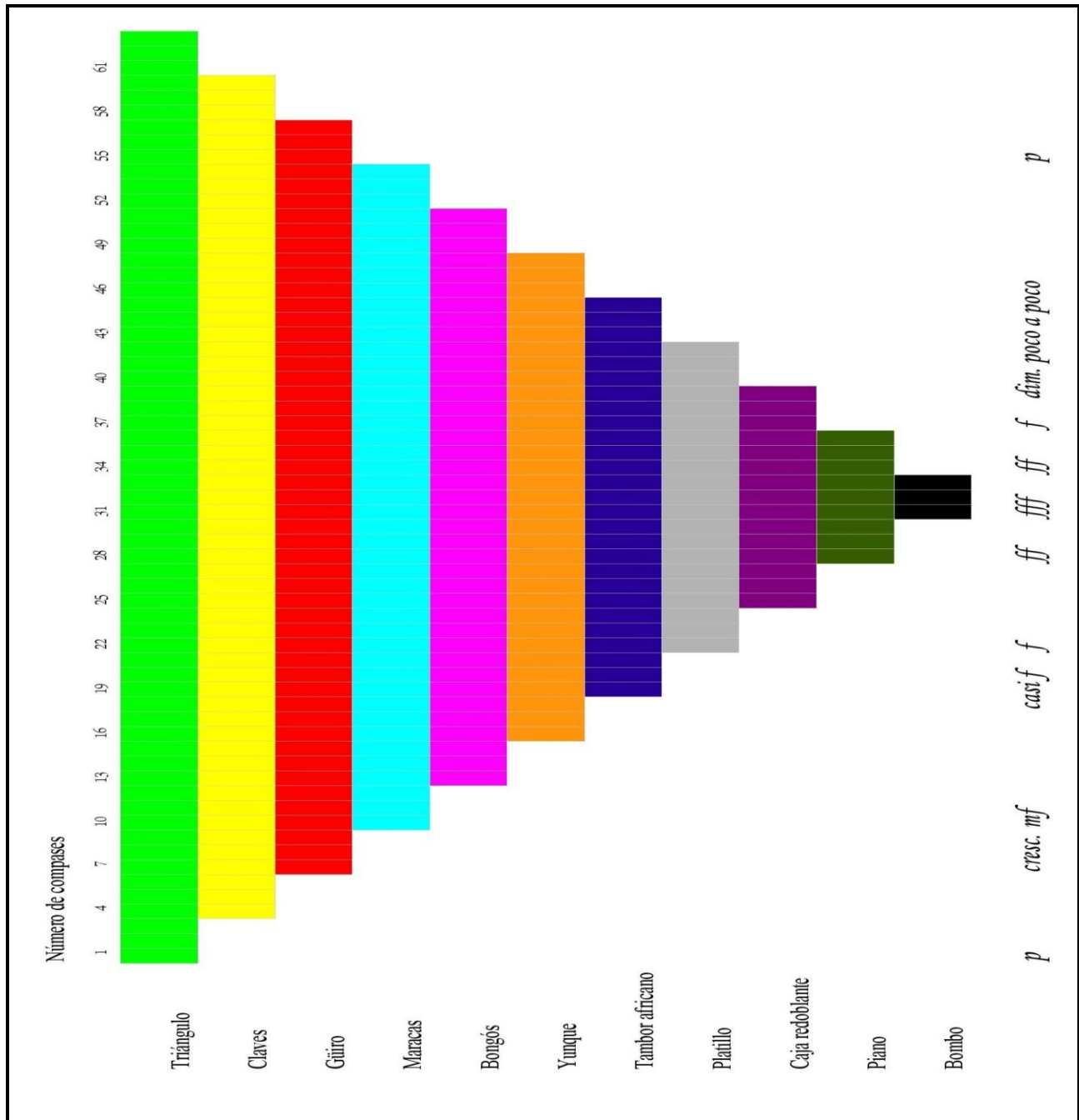


Diagrama 7. *Preludio a II*, cc. 1-63, diagrama de la parte A. Cada cuadrícula representa un compás. Obsérvese la construcción de la masa sonora en la medida que se va produciendo la entrada de las diferentes voces, para luego hacer el proceso inverso de deconstrucción.

Después de un compás de silencio (c. 64), comienza la coda (c. 65) en la que participan todos los instrumentos en *ff* y recapitula la masa sonora del clímax alcanzado con la acumulación sonora de los once patrones lograda anteriormente. En esta sección, por primera vez en la obra todos interpretan bajo el mismo compás -aunque se presentan muchos cambios de compases, estos atañen a todos los instrumentos por igual-. Maracas, triángulo y platillo realizan un redoble que es mantenido hasta el final a modo de nota pedal -durante once compases-; mientras, el resto de las voces establecen un pequeño diálogo que alterna dos bloques sonoros de instrumentos agudos contra graves, el primero conformado por claves, güiro, yunque, bongós, tambor africano y redoblante, contra un segundo bloque formado por los graves del piano y el bombo. La obra termina con una nota atacada al unísono por todos los instrumentos, imprimiendo a la pieza un fuerte dramatismo final (diagrama 8):

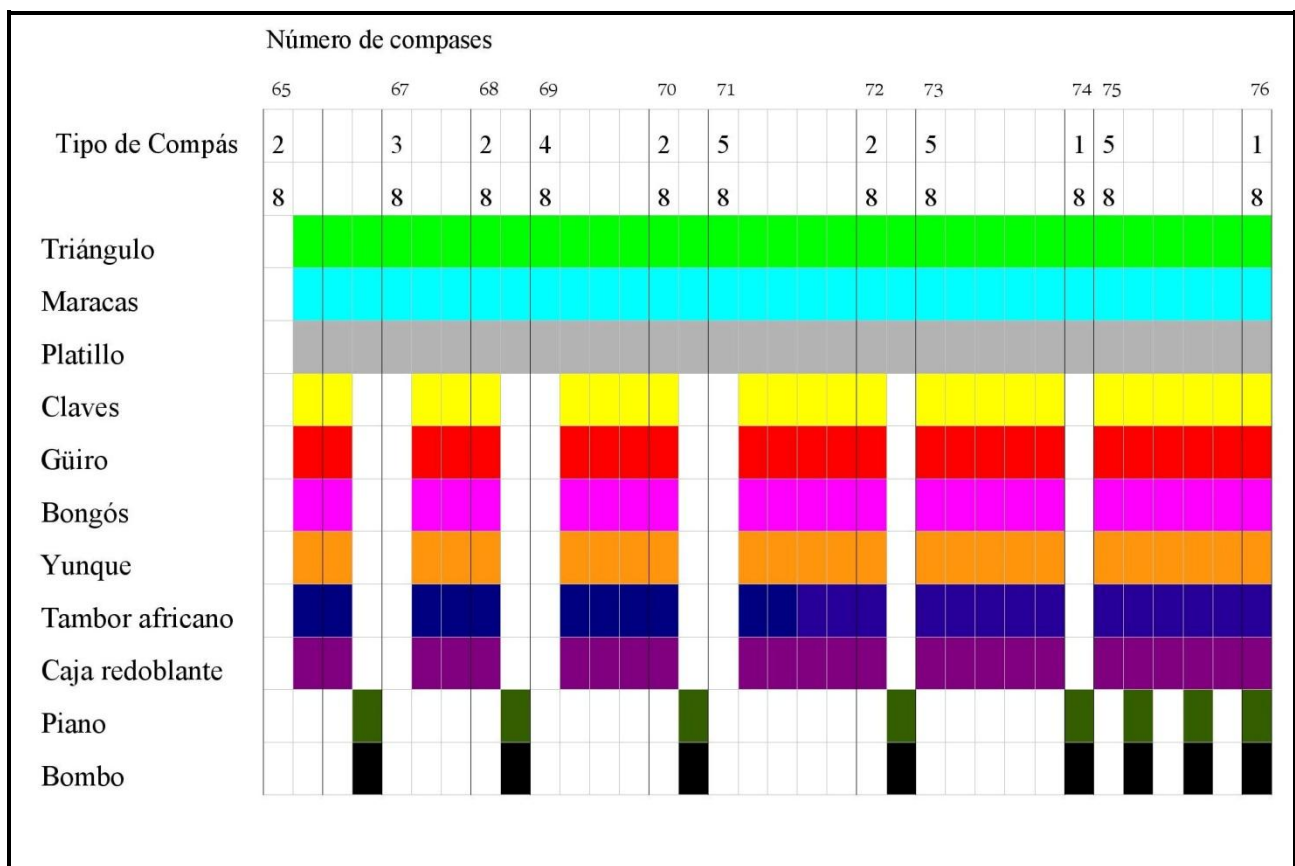


Diagrama 8. *Preludio a 11*, cc. 65-76, diagrama de la Coda. Cada cuadrícula representa una corchea. Obsérvense la nota pedal (triángulo, maracas y platillo), mientras el resto de instrumentos establecen un diálogo de sonoridades agudas contra los graves del piano y el bombo.

4.4.2. Ritmo

El ritmo en *Preludio* es uno de los elementos más significativos de la obra. Ardévol no plantea un estudio de las posibilidades rítmicas de los instrumentos utilizados, pero en cambio, desarrolla un entretejido rítmico mediante superposición de ostinatos individuales que van construyendo paulatinamente una masa sonora a la que se llega gracias a la acumulación progresiva de elementos. Una vez alcanzada la masa sonora, como ya fue señalado, realiza el proceso inverso de deconstrucción. Lo que realmente persigue el compositor es la verticalidad rítmica y la creación de nuevas texturas a medida que se van incorporando nuevos instrumentos -o desincorporando-, en lugar de líneas o voces horizontales. No obstante, es posible identificar los patrones individuales en una escucha detallada de la pieza.

El *Estudio* y la *Suite* presentan la polimétrica como un elemento recurrente y explorado de manera superficial. En ambas obras utiliza solamente la duplicidad de compases, es decir 2/4 y 6/8, o bien 3/4 y 6/8 simultáneamente. En cambio, en *Preludio a II*, el recurso de la polimétrica es explotado en profundidad, llegando a coincidir hasta nueve métricas simultáneas: 3/4, 5/8, 3/8, 6/8, 4/4, 5/4, 1/4, 7/8 y 2/4. A pesar de que la obra está escrita en 3/4, prácticamente cada patrón tiene un compás diferente, lo cual puede calificarse como una gran superposición de compases diversos: las claves en 5/8, el güiro en 6/8, las maracas en 5/4, el platillo en 7/8, etc., pero el 3/4 se mantiene como referencia. El objetivo de esta yuxtaposición es lograr diferentes fraseos y acentuaciones sobre un pulso simétrico. El triángulo es el instrumento que mantiene ese pulso de corcheas a lo largo de la obra -a manera de guía metrorrítmica-; sobre el pulso del triángulo se superponen las demás voces que van acentuando de acuerdo al compás en que están escritas y la manera en que están agrupadas las figuras dentro de dichos compases. Todos los patrones coinciden cada nueve negras, independientemente de la forma en que están escritas sus figuras (fig. 83).

A esa textura de acentuaciones diversas sobre un pulso simétrico, se suman el yunque y el platillo que ejecutan patrones irregulares para romper con la verticalidad. En el caso del yunque, realiza un patrón de 5:4, es decir 5 corcheas en lugar de 4; en el caso del platillo, sucede algo similar, 7:6, es decir 7 corcheas en lugar de 6 (figs. 84F y H). Estos dos instrumentos se contraponen a los demás, hacen ritmos asimétricos que difuminan la textura regular establecida por el resto; son los que imprimen inestabilidad, crean complejas texturas polirrítmicas que a su vez se convierten en masas sonoras. Sin el yunque y el platillo, la obra sería rítmicamente simple.

El lenguaje compositivo ha experimentado extensamente a lo largo del siglo XX con figuras o grupos rítmicos “irregulares” que en la actualidad se encuentran perfectamente asimilados en la literatura musical. Hoy en día este tipo de polirritmias están completamente extendidas en las composiciones y es posible encontrarlas en casi cualquier obra contemporánea, pero en 1942 era

uno de los aspectos más innovadores: “El ritmo del siglo XX va a destruir la regularidad de los pasajes métricos e incluso va a librarse de la tiranía de la barra de compás –incluso cuando no se prescinde de ella- responsable de la pulsación simétrica. No es tanto que se renuncie al compás sino que se establece un sistema métrico y de acentuación distinto del que él impone.”⁵⁴² Esta ruptura representaba todo un reto para compositores, directores e intérpretes, pues la manera en que están superpuestos los ritmos hace que la pieza sea muy complicada de dirigir. En *Preludio a 11*, cada voz va fraseando en compases diferentes que sólo coinciden cada nueve tiempos.

En la figura 84 se detallan los patrones rítmicos individuales de cada instrumento en el mismo orden en que van apareciendo en la obra. Nótese los diferentes compases que utiliza para cada uno y el grado de dificultad que esto representa cuando se ejecutan simultáneamente.

⁵⁴² Marco Aragón, Tomás: *op. cit.*, p. 97.

Clave

Guero

Mariachi

Tré

Yunque *cosi f*

Bon

Tambour Af.

Claves

Guero

Mariachi

Tré

Mun *f*

Flautin

Bongo

T. Af. *f*

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Preludio a 11 cc. 19-30". The score is organized into three systems of staves. The instruments listed on the left are: Cl. (Clarinet), Guiso (Guitar), Mar. (Maracas), Tri. (Triangle), Yung (Yungue), Platillo (Cajón), Bon. (Bongó), T. Ab. (Tambor), Sn. (Snare), and P.º (Percussion). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests, with dynamic markings like *f* and *ff*. The score is characterized by polimetric patterns that repeat every nine beats and restart at the beginning of each system. A circled number '9' is written next to the Bongó staff in the second system. The page number '3' is centered at the bottom.

Fig. 83. *Preludio a 11 cc. 19-30.* Obsérvese la polimétrica. A pesar de estar escritos en diversos compases, los patrones se repiten cada nueve negras y vuelven a empezar al principio de cada sistema. Manuscrito autógrafa.

Triángulo $\text{H } \frac{3}{4}$  A)

Claves $\text{H } \frac{5}{8}$  B)

Güiro $\text{H } \frac{6}{8}$  C)

Maracas $\text{H } \frac{5}{4}$  D)

Bongós $\text{H } \frac{3}{4}$  E)

Yunque $\text{H } \frac{5}{8}$  F)

Tambor africano $\text{H } \frac{3}{4}$  G)

Platillo $\text{H } \frac{7}{8}$  H)

Caja $\text{H } \frac{2}{4}$  I)

Piano $\text{H } \frac{4}{4}$  J)

Bombo $\text{H } \frac{6}{8}$  K)

Fig. 84. *Preludio a II*, patrones rítmicos de cada instrumento.

La partitura contiene varios errores. El primero aparece en el patrón del yunque que está escrito en compás de 5/8 (fig. 84F), sin embargo, en la parte individual está escrito correctamente, ya que en realidad debe ser en 3/4, y faltaría agregar la ligadura o la indicación de proporción numérica, es decir, señalando que las figuras deben tocarse como si fuese un quintillo de dos tiempos, o sea, 5 notas en lugar de 4, como se muestra a continuación:

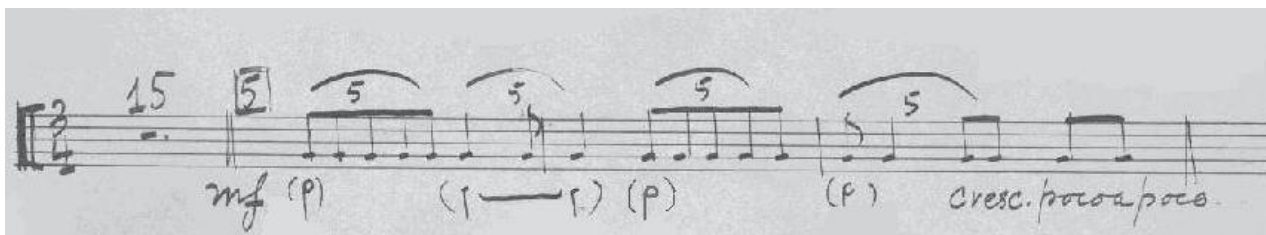


Fig. 85. *Preludio a 11*, manuscrito de la parte del yunque, cc. 1-18. Obsérvese la diferencia de escritura con el patrón del yunque anterior, fig. 84F.

El siguiente error se encuentra en el patrón que ejecuta el platillo suspendido (fig. 84H), que de forma similar al ejemplo anterior, se debería haber escrito en 3/4, y faltaría agregar la ligadura y el número 7 para indicar que todo el compás es un setillo, y que se deben tocar 7 notas en lugar de 6, como en el siguiente ejemplo:



Fig. 86. *Preludio a 11*, patrón del platillo corregido. Obsérvese la diferencia con el patrón anterior, fig. 84H.

Ha de insistirse en que estos errores aparecen únicamente en la partitura general, pues las partes individuales están escritas correctamente, tal y como se ha indicado.

4.4.3. Timbre

En 1942 ya se puede observar una mayor consolidación de la estética promovida por el movimiento panamericanista planteado por Roldán, Varèse, Cage, Cowell, Harrison y otros tantos autores, en la que instrumentos de percusión de extracción popular eran comúnmente usados en obras pensadas para ser ejecutadas en una sala de concierto. Estos nuevos elementos ya estaban integrados en la paleta sonora de los por entonces jóvenes compositores como parte fundamental de

su lenguaje compositivo. *Preludio a II* no es una excepción en ese sentido, al igual que sus anteriores obras, *Estudio* y *Suite*, José Ardévol muestra su capacidad de sintetizar e incorporar los nuevos elementos tímbricos en su discurso, y se mantiene fiel a esta tendencia de incluir sonoridades “exóticas” de instrumentos autóctonos en obras sinfónicas y de cámara, que formaba parte de la búsqueda del sello personal que impulsaba la creación.

La obra presenta grandes grupos tímbricos que contrastan entre sí por la diferencia de sonoridad. Timbres metálicos son mezclados con sonoridades de idiófonos afrocubanos, sonidos de membranófonos y piano. Por un lado, se encuentran los timbres metálicos: triángulo, yunque y platillo suspendido, que poseen un sonido muy definido y penetrante. Uno de ellos -el triángulo-, tiene la responsabilidad de mantener el pulso y la simetría rítmica durante toda la pieza, que permite construir el entramado tímbrico del resto de sonoridades. Los otros dos -el yunque y el platillo-, tienen la responsabilidad contraria, es decir, rompen la simetría creada por los demás sonidos realizando patrones irregulares que crean tensión e inestabilidad; establecen polirritmias complejas que dan lugar a texturas que a su vez engendran masas sonoras.

Por otro lado, los sonidos de idiófonos afrocubanos -claves, güiro y maracas-, se encargan de realizar acentuaciones diversas sobre el pulso simétrico del triángulo creando diferentes fraseos. No es casualidad que la obra comience con los timbres de estos instrumentos, lo que persigue el compositor es presentar al oyente primero las sonoridades más “exóticas”, para luego combinarlas con otras más convencionales y conocidas por el público. Estos idiófonos se distinguen claramente al ser los protagonistas de las partes menos intensas de la pieza, es decir al principio y al final, en el proceso de construcción de la masa sonora y antes de la coda, cuando ya está prácticamente deconstruida la obra.

Los sonidos de los membranófonos están distribuidos en dos grupos, el de parches de piel y el de parches de plástico, y a su vez en cada grupo hay un sonido agudo y otro grave:

Parches de piel	Afinación	Parches de plástico	Afinación
Bongós	Sonido agudo	Redoblante	Sonido agudo
Tambor africano	Sonido grave	Bombo	Sonido grave

Tabla 29. *Preludio a II*. Distribución de los membranófonos en la obra.

El orden en el que van apareciendo los membranófonos es el siguiente, primero los de parches de piel: bongós, tambor africano; y luego los de plástico: redoblante y bombo. Entre cada uno de ellos se intercala otro instrumento con otro timbre: después de los bongós aparece el yunque,

después del tambor africano se presenta el platillo, y tras el redoblante, el piano. Los sonidos de parches dan cuerpo al conjunto y es fácil distinguirlos entre sí de acuerdo a su distribución tímbrica: se exhiben primero los agudos, se intercala otro sonido y posteriormente se muestran los graves que -junto al piano-, otorgan solidez a la textura y tienen una presencia fundamental en la obra.

El tratamiento del piano en *Preludio* tiene un sentido eminentemente rítmico. No se busca un desarrollo armónico ni melódico del mismo, se evita cualquier tipo de relación o asociación tonal y es utilizado como un instrumento más de percusión del conjunto sonoro. Aparece en las partes climáticas y lo hace con fuerte protagonismo para consolidar e imprimir intensidad a la textura creada. Ejecuta *clusters* de notas graves que deben ser tocadas con los antebrazos para así abarcar todo el registro que pide el compositor, y realiza un patrón ternario regular -toca cada tres corcheas- durante cinco veces y posteriormente dos corcheas seguidas (fig. 84J). En la coda, vuelve a tener gran protagonismo junto al bombo, al ser los únicos dos timbres graves que dialogan con el resto de sonoridades agudas.

4.4.4. Instrumentación

Al igual que en *Estudio y Suite*, la instrumentación utilizada en *Preludio a II* puede clasificarse en tres grupos debido a sus características:

Instrumentos afrocubanos	Claves Güiro Maracas Bongós Tambor africano
Instrumentos convencionales de la orquesta sinfónica	Triángulo Platillo suspendido Redoblante Bombo Piano
Instrumentos de efecto	Yunque

Tabla 30. Organización de instrumentos en el *Preludio a II*.

En cuanto a los aportes a las técnicas de ejecución, no hay mucho que destacar en la obra. Contrario a las *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán, *Preludio a II* no explota la gran variedad de sonidos que se pueden obtener de los diversos instrumentos empleados. No pretende una búsqueda armónica ni melódica, ni un desarrollo técnico de los instrumentos. En este sentido ha de señalarse que el redoblante, los bongós o el piano, ofrecen grandes posibilidades rítmico-melódicas y no

fueron tratados en esta condición. Por citar otros ejemplos que pone en evidencia una escasa explotación de los recursos instrumentales en instrumentos de percusión: utiliza exclusivamente una sonoridad en los membranófonos -en el caso de los bongós se toca sólo en un parche y no en los dos que posee-; en las maracas no especifica la digitación que se debe usar, y en el caso del güiro tampoco existen indicaciones de la dirección en la que se debe frotar la varilla sobre el instrumento.

El manuscrito emplea una notación tradicional clara y perfectamente legible. Utiliza dos voces por pentagrama -con excepción del piano-, y separa las voces superiores de las inferiores con la colocación de las plicas hacia arriba o hacia abajo según sea el caso. Llama la atención que cuando las voces que se ubican en el mismo pentagrama tienen compases diferentes, las barras de compás no coinciden porque los mismos acaban en diferente lugar, pero el compositor lo soluciona de forma que las barras ocupan sólo la mitad del pentagrama para evitar confusiones entre las voces:

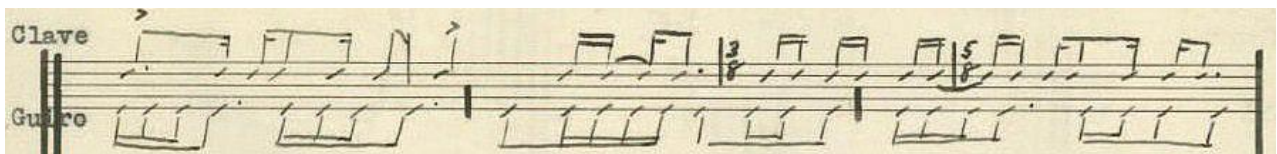


Fig. 87. *Preludio a 11*, cc. 7-9, clave y güiro. Obsérvese las barras de compás que no coinciden en el mismo sitio.

Como parte del desarrollo musical mencionado anteriormente, ha de destacarse que la notación y la grafía han sufrido modificaciones a lo largo del tiempo. Con el objetivo de especificar con exactitud donde comienzan y terminan los grupos y las figuras irregulares y facilitar la lectura y fraseo de los mismos, en la práctica musical contemporánea se han precisado y simplificado la notación de estas agrupaciones asimétricas. En *Preludio a 11*, el patrón del yunque se podría escribir más claramente utilizando un compás de 2/4 de la siguiente manera:

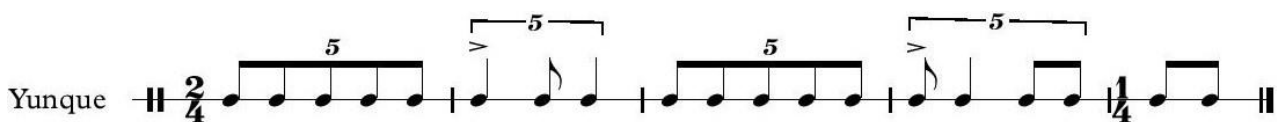


Fig. 88. *Preludio a 11*, escritura del patrón del yunque que proporciona una claridad mayor al intérprete.

La obra no pretende establecer diálogos entre instrumentos, ni una exploración de sonidos obtenibles, ni lograr un desarrollo técnico-interpretativo de los mismos, sino únicamente una combinación y mezcla de timbres. Ardévol recurre a generar puntos climáticos por medio del

timbre y la textura, parámetros centrales en la construcción de esta partitura. A diferencia de sus composiciones anteriores que utilizan formas clásicas como la fuga para desarrollar un discurso musical con elementos puramente rítmicos, *Preludio a II* es un planteamiento de proporciones, regularidad y simetría rítmicas, articulados por la superposición de compases y patrones, que busca experimentar con la construcción de masas sonoras y texturas diversas, dentro de una estructura formal libre.

4.5. Interpretaciones de las obras para percusión de José Ardévol

Hasta el momento, las obras percusivas de Ardévol sólo han sido interpretadas en Estados Unidos. John Cage fue el responsable de los estrenos de la *Suite* y el *Preludio a II*, únicas ocasiones en que fueron ejecutados por su grupo, como se muestra en la tabla 7, donde se detallan estos eventos. En ambos casos, las obras de Ardévol compartieron programa con las *Rítmicas V* y *VI* de Roldán. Con relación a *Estudio*, John R. Hall señala las interpretaciones posteriores que ha tenido:

Estudio fue interpretado por el ensemble de percusión de la Universidad de Illinois durante 1960 y 1970, y fue ejecutado al menos tres veces en 1990 por los miembros de la *Appalachian State University* y el ensemble de percusión de la *UNC-Asheville*. Más recientemente, *Estudio* fue interpretado en la convención de 2002 de *Percussive Arts Society* (PASIC) por miembros del ensemble de percusión de la Universidad de Akron, así como por el ensemble del Conservatorio de Música del *Cincinnati College* y el *Oberlin Percussion Group*.⁵⁴³

Se han encontrado únicamente las siguientes fechas con interpretaciones de *Estudio*: 24 de febrero de 1980, *Oberlin Percussion Group*; 21 de abril de 2012, *The Hartt Percussion Ensemble* en el auditorio *Millard*. Asimismo, el ensemble de percusión de la *Appalachian State University*, grabó su interpretación de *Estudio* en un concierto de 1997, dirigido por Robert Falvo, que amablemente me cedió su grabación. Por otra parte, la FC guarda un registro de los préstamos de la obra, que se deduce tenían como objetivo la interpretación de la misma, pero no se tiene la certeza. Se detallan a continuación: Universidad de Illinois, otoño de 1995; *Appalachian State University*, otoño de 1997 -probablemente para la grabación de Falvo recién mencionada- y por último, la universidad de *Millikin*, a principios de 2012.

En el caso de la *Suite*, con motivo de la búsqueda de información relacionada con estas partituras, he obtenido copias de los manuscritos de algunas de sus particellas, pertenecientes a la colección de Paul Price y el *Manhattan Percussion Ensemble*. Las anotaciones que aparecen en las mismas, permiten deducir que la obra fue interpretada en varias ocasiones por dicho grupo, pero

⁵⁴³ Hall, John Richard: *op. cit.*, p. 47.

tampoco se sabe la fecha exacta. En cambio, Max Neuhaus, discípulo de Price, certifica que éste último, dirigió una interpretación de la *Suite* el 14 de marzo de 1961 en el *Hubbard Auditorium*, Nueva York, con dicho ensemble⁵⁴⁴. Por su parte, Robert Falvo también ha dirigido la *Suite* varias veces. Se tiene la certeza de al menos el 18 de abril de 2013 con el *Appalachian Percussion Ensemble*. Tal y como me comunicó de forma escrita, realizó una grabación de la misma de uno de sus conciertos, pero no la he podido obtener aún.

Por último, del *Preludio a II* se puede inferir que teniendo en propiedad la única copia existente del mismo, Paul Price lo interpretara en varias ocasiones posteriores a su estreno por Cage, aunque no se ha podido comprobar. En el manuscrito, aparece su firma autógrafa con la siguiente fecha: “1/31/53”, que bien puede ser la fecha de algún concierto dado con la misma, o bien la fecha en que obtuvo la obra de manos de John Cage. Asimismo, existe una grabación dirigida por Ronald Coulter, con el *Percussion Art Ensemble* y el *SIUC Percussion Group* titulada *Origins: forgotten percussion works*, vol. 1, de 2012, que incluye además *Changing Tensions* de Franziska Boas, *Strive, Percussion* y *Horizons* de Johanna M. Beyer, así como *Canticle No. 5* y *Oriental* de Lou Harrison, un verdadero tesoro que sin duda contribuirá al rescate de dichas composiciones.

4. 6. Reflexiones y valoraciones en torno a las obras para percusión de José Ardévol

La primera audición de la *Fanfarría para despertar a un romántico cordial* de José Ardévol, el 30 de abril de 1933 -como fue referido en el capítulo primero-, compartió programa con el estreno de *Ionisation* en Cuba, y constituye la única obra de este compositor que se interpretó durante los años de existencia de la PAAC (1928-1934). Cabe recordar que Ardévol acepta su participación como miembro de dicha asociación en carta dirigida a Henry Cowell fechada 11 de mayo de 1933, un mes después del concierto antes mencionado (fig. 3). Una vez integrado como miembro, lamentablemente la PAAC no volvió a ejecutar otra obra de su autoría debido al cese de sus actividades en abril de 1934, poco menos de un año con posterioridad a su ingreso, lo cual significa que la membresía duró once meses. Es importante aclarar este hecho, puesto que en repetidas ocasiones se ha considerado que la obra musical de Ardévol se vio impulsada internacionalmente gracias al respaldo de dicha institución, cuando en realidad esta afirmación habría que ponerla en duda, pues los datos anteriores confirman que no es del todo cierta.

Clara Díaz menciona: “Tal es así, que a partir de la fecha en que ingresaron a la asociación

⁵⁴⁴ Ver: Murph, Megan: *Max Neuhaus and the Musical Avant-Garde*, Louisiana State University, Tesis de maestría, agosto de 2013, p. 86.

[PAAC], comenzaron a incorporarse en los programas de conciertos de vanguardia en los Estados Unidos, títulos de las autorías de Roldán, Caturla y Ardévol.⁵⁴⁵ Si bien es verdad que Ardévol llegó a pertenecer a la PAAC, en cuyo seno se encontraban figuras muy destacadas que vieron impulsada su creación musical gracias a la misma, una vez contrastados los programas interpretados por la PAAC durante su existencia⁵⁴⁶, se encontraron innumerables interpretaciones, entre las que resaltan composiciones de varios autores latinoamericanos pertenecientes a la institución como Roldán, Caturla, Chávez y Villa-Lobos, pero en cambio sólo se interpretó una composición de José Ardévol, tal como muestra la siguiente tabla:

Compositor	No. de obras presentadas	No. de ejecuciones realizadas	Total de ejecuciones
Ardévol, José	1	1	1
Chávez, Carlos	5	12 (3)	15
García Caturla, Alejandro	9	16 (3)	19
Revueltas, Silvestre	2	3	3
Roldán, Amadeo	7	11(2)	13
Sanjuán, Pedro	1	4	4
Villa-Lobos, Heitor	12	13 (5)	18

Tabla 31. Número de ejecuciones realizadas en los conciertos de la PAAC entre 1928 y 1934 de los autores relacionados. Entre paréntesis las emitidas por la estación radial WEVD, en Nueva York.

Por su parte, John R. Hall menciona con relación a Ardévol: “Fue un miembro influyente en la *Pan American Association of Composers*, y trabajó en estrecha colaboración con los demás integrantes de la asociación.”⁵⁴⁷ Con respecto a estas palabras, no hay duda sobre la influencia de su obra o su colaboración con otros compositores de la vanguardia norteamericana, pues los datos aportados en esta tesis respaldan esta afirmación. En todo caso, lo que habría que poner en tela de juicio, es si estas colaboraciones e influencias a las que alude Hall se desarrollaron mientras la PAAC estaba en activo, o si fueron realizadas con posterioridad a la desintegración de la misma. Es difícil aceptar que habiéndose ejecutado únicamente la *Fanfarría para despertar un romántico cordial* en aquel concierto de La Habana -al cual seguramente no asistieron compositores, editores ni críticos norteamericanos-, y una breve membresía de apenas once meses en la asociación, fueran

⁵⁴⁵ Díaz, Clara: *op. cit.*, p. 16.

⁵⁴⁶ Los programas de los conciertos de la PAAC están reproducidos en: Root, Deane L.: *op. cit.*, pp. 49-70; Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*, pp. 171-180.

⁵⁴⁷ Hall, John Richard: *op. cit.*, pp. 39-40.

suficientes como para que la influencia y colaboración de Ardévol en esta organización haya sido tan significativa como menciona Hall.

La influencia y difusión de la obra ardevoliana fuera de las fronteras cubanas fue realizada a través de otros canales y con posterioridad a la desaparición de la PAAC. Habría que situarla al margen de las labores de gestión e interpretación llevadas a cabo por esta asociación, pues es poco probable que fuese la responsable de impulsar su obra. Es evidente que el prestigio que otorgaba la PAAC, por reducida que hubiese sido su membresía, le ofreció a Ardévol la posibilidad de mantener un contacto posterior con muchos de los integrantes de esta plataforma. Quizá la labor individual de Henry Cowell, mediante la sistemática recopilación y estudio de partituras de nueva música que constantemente recibía, así como la exhibición de las mismas a sus discípulos como parte de sus cursos de composición, fueron suficientes como para difundir la obra de Ardévol en Estados Unidos, a mediados de la década de 1930. Los que realmente valoraron y mostraron admiración por su música, fueron justamente los alumnos de Cowell, es decir, John Cage y Lou Harrison, sin embargo esto ocurrió varios años después de desaparecida la mencionada asociación, y con escasas posibilidades de haber escuchado alguna obra suya.

Si se analiza este hecho detenidamente, tiene más mérito lo alcanzado por Ardévol de manera individual, que lo conseguido por una buena parte de otros autores latinoamericanos cuyas composiciones fueron ejecutadas en múltiples ocasiones en diversos escenarios internacionales, mediante la plataforma institucional de la PAAC. El Anexo V muestra el número de obras presentadas así como el número de ejecuciones de latinoamericanos realizadas por intermedio de esta asociación.

Una vez desaparecidos Roldán y Caturla, José Ardévol se convirtió en el líder natural de la música contemporánea cubana, así como en el fundador de la escuela de composición del post-afrocubanismo, un factor determinante que le permitió ganarse el reconocimiento internacional, a lo que habría que añadir su labor al frente de la Orquesta de Cámara de La Habana (OCH) entre 1934 y 1952. Aunque los programas de dicha orquesta reflejan una marcada tendencia neoclásica, con ella llevó a cabo innumerables conciertos durante sus dieciocho años de existencia, en los que se incluyeron títulos de autores de la vanguardia. Destacan sobre todo las obras de Copland, Roldán, Caturla y las suyas propias⁵⁴⁸. Ardévol, en definitiva fue un referente del panorama musical cubano, y se ganó el prestigio no sólo como compositor, intérprete, crítico, programador, gestor y promotor cultural, sino también como maestro y mentor de las nuevas generaciones de compositores.

Las tres obras para percusión de José Ardévol, fueron compuestas en un momento crucial

⁵⁴⁸ Los programas de la OCH están reproducidos en Vega Pichaco, Belén: *La construcción de la música nueva...*, op. cit., pp. 569-581.

del surgimiento del género. Sus piezas fueron conocidas por prestigiosos e influyentes compositores a partir de mediados de la década de 1930, y gracias a ellas, su nombre se sumó a la élite de la vanguardia de compositores experimentales y pioneros de la música compuesta íntegramente para este formato: Henry Cowell, Edgar Varèse, John Cage, Lou Harrison, William Russell, John J. Becker, Johanna M. Beyer, Harold Davidson, Gerald Strang, Ray Green, y los latinoamericanos Amadeo Roldán y Carlos Chávez.

En los conciertos en que fueron incluidas estas obras, se estrenaron otros títulos actualmente convertidos en iconos de la literatura para percusión, como *Pulse y Ostinato Pianissimo* de Henry Cowell; *Canticle No. 1 y Counterdance in the Spring* de Lou Harrison; *First y Second Construction* así como *Imaginary Landscape No. 3 y Amores* de John Cage, o las *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán. Si bien no todas las composiciones presentadas han tenido la misma trascendencia, sí nos permite valorar el lugar en que se situaron las obras percusivas de Ardévol en aquel momento. A ello habría que añadir que el *Estudio en forma de Preludio y Fuga* fue no sólo una de las pioneras del género, sino también una de las primeras de gran formato al emplear 37 instrumentos de percusión -incluyendo dos pianos- y 31 ejecutantes.

Contrario a lo que se pueda suponer, las obras de percusión de Ardévol guardan más relación con el lenguaje modernista y universalista planteado por las obras de Varèse y Cowell, que con la propuesta afrocubanista de Roldán y Caturla en Cuba. Con ellas, se aleja de lo exótico, lo folclorista y del discurso basado en el empleo de ritmos y elementos estilísticos heredados de la música de tradición popular. Es comprensible que a escasos dos años de su llegada a Cuba, intentara mantenerse al margen de la estética de Roldán y Caturla, a pesar de que siempre estuvo de acuerdo con las ideas de ambos, “que en su momento hicieron lo que más convenía a la música cubana”⁵⁴⁹, por citar sus propias palabras. Por el contrario, Pedro Sanjuán, un caso similar al de Ardévol -en tanto español residente en Cuba-, al cual se le señala como uno de los fundadores del movimiento afrocubanista⁵⁵⁰, se vinculó de manera activa a dicha tendencia, lo cual le permitió insertarse en el núcleo de la vanguardia panamericana⁵⁵¹. Sin embargo, su implicación en esta corriente está colmada de grandes controversias dada su condición de extranjero ya que “desde su tierra natal adquiere un pintoresco vislumbre exótico, mientras desde la Isla surgiera cierto intrusismo.”⁵⁵² José

⁵⁴⁹ Ardévol, José: “Entrevista”, en *Avance*, noviembre de 1956, p. 71.

⁵⁵⁰ Según Gorosabel Garai, Amaia en “Sanjuan Nortes, Pedro Eugenio”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, debido a que entre sus discípulos se encontraban Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, máximos exponentes de dicha tendencia.

⁵⁵¹ El catálogo de Pedro Sanjuán -aún pendiente de ser completado-, presenta al menos cuatro composiciones sinfónicas afrocubanistas: *Liturgia negra, cuadros sinfónicos: Iniciación, Changó, Oggún, Elegua y Babalúayé* (1929-31); *Danza ritual* (1942); *La Macumba, sinfonía ritual* (1948); y *Parade, comparsa yoruba* (1949).

⁵⁵² Perón Hernández, Greta: “Pedro Sanjuán y el afrocubanismo musical en el contexto de la vanguardia cubana de la década de 1920”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 23, 2012, p. 95.

Ardévol en cambio, coherente con su situación de inmigrante reciente, procuró buscar un lenguaje propio, desvinculado en gran medida del movimiento afrocubanista, pero acorde con la estética del modernismo según era entendido por la plataforma de compositores norteamericanos, un acierto que le brindó la posibilidad de ingresar con éxito en la escena musical internacional, de forma similar a lo que ya estaba ocurriendo en su momento con los citados compositores cubanos, así como Carlos Chávez en México, a los que se sumaba la polémica figura de Pedro Sanjuán.

Al terminar el *Estudio en forma de Preludio y Fuga*, su siguiente obra *Nueve pequeñas piezas* concluida en agosto de 1933, ya enunciaba un proceso de asimilación e integración de la música cubana, donde incorpora elementos estilísticos del danzón, toques de clave de son cubano, reminiscencias de una antigua guaracha y la elaboración estilizada de un ritmo de conga. Sin embargo, con su posterior composición, *Suite para instrumentos de percusión* de abril de 1934, Ardévol retomaba los planteamientos estéticos modernistas y universales formulados en su anterior *Estudio*. Coincidiendo con Belén Vega, las composiciones para percusión de Ardévol en consonancia con la vanguardia norteamericana muestran, una faceta del autor que desentona con los discursos estéticos y la trayectoria creativa seguida por él durante esos años⁵⁵³. No obstante, en mi opinión, esta dualidad o indecisión estética en esta etapa de su carrera debe entenderse como una búsqueda de definición del lenguaje personal, en un medio en el cual convivían diversas tendencias de carácter modernista con discursos y objetivos diferentes: algunas provenientes del folclore musical, otras del dodecafonismo, de la vertiente neoclásica, la corriente universalista-ultramodernista, así como las propuestas radicales de Cowell, Cage y Harrison, siendo difícil decantarse por una u otra, sin antes haber realizado experimentos de primera mano.

Una década después de terminado *Estudio*, Ardévol fue el principal promotor de una estética que rechazaba los valores de una música nacionalista en favor de técnicas neoclásicas y seriales. Creó en 1942 el *Grupo de Renovación Musical* en Cuba, en el que fomentaba una música nacional-universal, fundamentada en el empleo de las grandes formas instrumentales, fundando la necesidad de la creación de esencia cubana sobre la base de técnicas sólidas y completas, combatiendo el nacionalismo rapsodista, colorista, provinciano o anecdótico⁵⁵⁴. Coincidiendo con Stephanie Stallings, Ardévol está asociado actualmente de forma primaria, con su rechazo hacia el afrocubanismo en favor de un nacionalismo cubano que no dependiera de los géneros como el son y la rumba, ligados en gran medida a las clases trabajadoras⁵⁵⁵. Su discípulo Edgardo Martín, miembro de dicho grupo, menciona lo siguiente:

⁵⁵³ Vega Pichaco, Belén: *La construcción de la música nueva...*, *op. cit.*, p. 203.

⁵⁵⁴ Martín, Edgardo: *op. cit.*, p. 134.

⁵⁵⁵ Stallings, Stephanie N.: *op. cit.*, pp. 58-59.

[Ardévol] no participó del ideario nacionalista cubano [...] predicaba y practicaba un universalismo abstracto, teñido en sus obras juveniles de un hispanismo perfectamente natural a su origen y formación, [...] contrario por principio a todo nacionalismo, alertaba a sus alumnos contra las limitaciones nacionalistas. Sin embargo, algunas de sus obras [...] apuntan por aquí y por allá leves rasgos, que indicaban que el artista sensible no podía actuar de espaldas a un medio sonoro tan rico en sugerencias y con una materia prima que estaba lejos de quedar agotada en su explotación culta.⁵⁵⁶

En palabras de Iliana Ross, estudiosa de la obra ardevoliana:

Criticaba el intento de muchos compositores de fomentar un desarrollo de sus músicas cultas partiendo de la utilización del folclore, con recursos técnicos de corte romántico y escasa imaginación creativa, a través de una imagen pintoresca del medio latinoamericano. A su vez entendía que el nacionalismo en su más directa esencia era una etapa necesaria en países de rica tradición popular como Cuba, aunque ello no justificaba la incapacidad creativa de los compositores de formación académica, que poseían herramientas técnicas para elaborar este material.⁵⁵⁷

Posteriormente en su carrera, a Ardévol se le señala como continuador de los principios estéticos que plantearon a mediados de la década de 1920 Roldán y Caturla. En obras como *Tríptico de Santiago* (1949) se encuentran materiales derivados del danzón, el punto campesino y el son. Con respecto a la percusión y el tratamiento orquestal en esta composición, su autor coincide con los planteamientos estéticos ya señalados por Roldán en su artículo de 1933, *La posición artística del compositor americano*, publicado por Henry Cowell en *American Composers on American Music*⁵⁵⁸. Con relación a dicha obra, señala Ardévol:

Me interesa mucho decir que, con el uso abundante de varios instrumentos de percusión, entre los que figuran tres de nuestra música popular, en ningún momento he pretendido algún tipo de alusión exótico a la creación de ambientes pintorescos. Estoy convencido que las claves, las maracas y los tambores afrocubanos son instrumentos de posibilidades sonoras por lo menos en nada inferiores a los de percusión de cualquier otro tipo.⁵⁵⁹

Si bien se desconocen las causas que le impulsaron a componer para percusión, los motivos por los que fue concebido el *Estudio en forma de Preludio y Fuga* se pueden deducir en gran medida. Sin embargo, no ocurre lo mismo con su siguiente obra *Suite para instrumentos de percusión*, terminada poco menos de un año después que la anterior, con una instrumentación y estilos muy similares. En el caso de su última pieza, el *Preludio a 11*, los motivos son obvios pues fue un encargo de John Cage.

El impacto causado por la audición de *Ionisation* en Ardévol es evidente. Un mes después de haberla escuchado, tendría terminada la partitura de *Estudio*, con características y planteamientos

⁵⁵⁶ Martín, Edgardo: *op. cit.*, p. 132.

⁵⁵⁷ Ross, Iliana: *La obra y proyección artística...*, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁵⁸ Roldán, Amadeo: "La posición artística...", *op. cit.*, en Gómez García, Zoila: *Amadeo Roldán...*, *op. cit.*, p. 167-169.

⁵⁵⁹ Ardévol, José: "Obra Nueva: Tríptico de Santiago", en *La Música*, No. 8, La Habana, abril de 1951, p. 6.

musicales cercanos a la obra del francés. A ello se suma, el ofrecimiento de Henry Cowell de integrarse como miembro de la PAAC, que además del prestigio que ello conllevaba, le ofrecía la posibilidad de interpretar y editar algunas de sus obras fuera de Cuba, a través de las labores de gestión del norteamericano. Por este motivo, Ardévol necesitaba quizás, aumentar su catálogo con obras más consecuentes y afines con la modernidad según era entendida por la PAAC, de cara a la potencial exposición internacional de su figura que dicha plataforma representaba. Sin embargo, a menos de un año de haber terminado el *Estudio*, sin posibilidad ni ofrecimiento de que fuese estrenada ni editada, sin tener un objetivo claro, se lanza a componer *Suite*, una obra con características similares que probablemente correría con la misma suerte que la anterior. Quizá la respuesta a esta interrogante pueda estar en el título de las mismas, que sugiere el carácter de las composiciones. *Estudio* pudo haber sido justamente un primer contacto con la música de percusión, un experimento previo para su posterior *Suite*. Esta última emplea prácticamente la misma cantidad de instrumentos, pero con la mitad de los ejecutantes, un gran punto a favor que sin duda facilita su interpretación. Cabe recordar que *Estudio* requiere 37 instrumentos y 31 ejecutantes, en cambio *Suite* emplea 30 instrumentos y sólo 15 intérpretes. Asimismo, la primera de ellas tiene un preludio y una fuga, en cambio, a simple vista, esta última da la impresión de estar mejor lograda en cuanto a su organización estructural y distribución instrumental. Se compone de tres movimientos de los cuales el primero tiene características semejantes al preludio de su anterior *Estudio*, luego un segundo movimiento lento y contrastante, y termina con otra fuga. Además de utilizar estructuras similares, en ambas obras explora casi los mismos elementos: la polimétrica y la escritura fugada aplicada a instrumentos de percusión.

Hacia finales de la década de 1930, las obras compuestas exclusivamente para percusión seguían por regla general, dos modelos distintos. En primer caso, el modelo de orquesta, que utiliza un instrumento por persona, al igual que la disposición de la mayoría de las obras orquestales. En segundo caso, el modelo de multi-percusión, que coloca múltiples instrumentos en las manos de un sólo ejecutante. La evolución de un modelo a otro es notable entre las dos primeras obras percusivas de Ardévol, pues el *Estudio* emplea el modelo orquestal, en cambio la *Suite* utiliza el de multi-percusión. Ambos modelos se continúan empleando en la actualidad, sin embargo, tanto en las obras camerísticas, como las de ensemble de percusión, a menudo tienden a utilizar el segundo, pues no sólo reduce la cantidad de ejecutantes, sino que se logra una mejor distribución pues el percusionista no descansa, sino que se aprovechan las pausas de unas sonoridades para generar otras.

No obstante -y paradójicamente-, lejos de haber dado un paso de avance con *Suite*, el *Estudio* parece haberla superado. Como se ha visto en esta investigación, si se comparan el número

de análisis que se han realizado de las mismas, así como las interpretaciones posteriores y la proyección actual de las obras, *Estudio* se sitúa a la cabeza con gran ventaja sobre *Suite*. En cambio, a pesar de no ser su composición más significativa, las circunstancias han hecho que *Preludio a II* fuese la obra que expusiera con mayor amplitud internacional la figura de Ardévol.

CAPÍTULO V

TOCCATA PARA INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN (1942) DE CARLOS CHÁVEZ

“I want to live in the whole world of music”

Henry Cowell

La *Toccata para instrumentos de percusión* es una de las obras más significativas de la literatura para percusión, una partitura brillante y de sólida concepción. Carlos Chávez cierra con ella el primer periodo de composiciones relevantes de la etapa formativa del ensemble de percusión que comienza en 1930 y termina hacia finales de 1942 y principios de 1943 con la *Toccata y Amores* (1943), del norteamericano John Cage. Chávez es además, el primer compositor mexicano en escribir para este género, que retomó posteriormente en 1964 con *Tambuco*, otra obra emblemática del repertorio.

De acuerdo con la carta enviada por John Cage a José Ardévol, mostrada en la fig. 8, se deduce que el primero ya se había puesto en contacto con Chávez para el encargo de alguna obra suya, tal y como había hecho con otros compositores jóvenes. La intención de Cage era incluir la nueva obra de Chávez en el concierto que se celebraría el 7 de febrero de 1943 en el MoMA, y que contaría además con otras piezas nuevas de Ardévol y el propio Cage, así como otras composiciones de Harrison, Cage y Roldán. Al parecer, Chávez terminó su obra a tiempo, sin embargo, no pudo ser estrenada en esa ocasión, ni compartir programa con figuras y piezas tan notables.

Ya para 1941, el crítico Alfred Frankenstein se había percatado de las limitaciones técnicas por parte de los ejecutantes de Cage, notando en sus conciertos la ausencia de instrumentos de percusión convencionales como timbales, xilófonos y redoblantes. A su vez, Lou Harrison había mencionado que con excepción de dos, ninguno de los otros miembros del grupo eran percusionistas formalmente entrenados. Al respecto señala Cage: “Nosotros podíamos hacer cualquier cosa relacionada con contar, pero no podíamos hacer un redoble. Entonces, éramos incapaces de tocar algunas piezas como aquella enviada por Chávez”⁵⁶⁰, refiriéndose a la *Toccata para instrumentos de percusión*. Acerca de esta pieza, el propio Cage mencionó en una entrevista en 1976:

⁵⁶⁰ Williams B. Michael: “John Cage: Professor...”, *op. cit.*, p. 57.

Una de las cosas que han resultado más embarazosas en mi “vida social” musical, ha sido la relación con Carlos Chávez. A finales de los 30 y principios de los 40 tenía yo una orquesta de percusión. Era mi costumbre escribir a los compositores que pensaba podrían componernos una pieza para percusión -sin preocuparme por su estética- y pedírsela. Carlos Chávez, muy generosamente escribió la *Toccata* pero no pudimos tocarla por falta de habilidad técnica. Además se necesitaban timbales; había coleccionado todos los instrumentos que pude encontrar, exceptuando los habituales de las orquestas. En una palabra, no teníamos timbales. Estaba tan avergonzado y era tan joven entonces que no supe siquiera cómo pedir una disculpa. Creo que en cierta forma “metí la pata”. Todavía estoy avergonzado. Por otra parte, la obra es muy bella y quizá resultó buena suerte para esa partitura que yo no haya podido tocarla porque ha corrido muy bien por el mundo.⁵⁶¹

La dificultad técnica que representaba la *Toccata*, superaba las capacidades de los ejecutantes de Cage. Dicha composición se reemplazó por *Ostinato Pianissimo* de Henry Cowell, que tuvo su estreno mundial en esa ocasión, al igual que *Preludio a 11* de José Ardévol y la ya mencionada *Amores* (fig. 9). Además de incluir redobles en diversos tambores, y una parte de timbales de alto grado de dificultad, el instrumental de la *Toccata* está compuesto por gran cantidad de instrumentos convencionales que no figuraban en la colección del grupo de Cage: timbales, tambores militares de varios tamaños, redoblante, campanas tubulares y glockenspiel.

La obra exige un gran dominio técnico para su interpretación, incluso para los percusionistas más experimentados, pues incluye redobles en todos los tambores, pero sobre todo, requiere gran destreza para ejecutar tales redobles en los timbales y los redoblantes, en un rango dinámico que abarca desde *pp* hasta *fff*. Sin dudas, esto era algo imposible de ejecutar para los nuevos integrantes del grupo de percusión que John Cage estaba reuniendo en Nueva York para ese evento, compuesto en su mayoría por músicos amateurs, bailarines, compositores y estudiantes de música de otras especialidades. Cabe recordar que Cage se mudó primero a Chicago a finales de 1941 por cuestiones laborales y al año siguiente a Nueva York, dejando atrás a los viejos -y ya experimentados- integrantes de su antiguo ensemble de percusión formado en 1939 en la costa oeste del Pacífico norteamericano. Con excepción de su esposa Xenia Cage, el coreógrafo Merce Cunningham y Renata Garve, el concierto del 7 de febrero de 1943 contó con diez nuevos intérpretes (Ver Anexo III).

También se debe puntualizar, que el repertorio interpretado por Cage con su grupo de percusión estaba orientado hacia una dirección mucho más experimental. Cage iba a la búsqueda de nuevas sonoridades empleando el piano preparado así como instrumentos de origen oriental o latinoamericano, objetos encontrados o fabricados por ellos mismos: latas, cuencos de porcelana, campanas, macetas, frenos de automóviles, botellas, etc., en combinación con otros tales como

561 Alcaráz, José Antonio: “Entrevista de José Antonio Alcaráz con John Cage”, en *Plural*, No. 56, mayo de 1976, p. 71.

tonos deslizantes o sonidos producidos por artefactos eléctricos. En cambio la *Toccata* está concebida para instrumentos convencionales de láminas y de percusión sinfónica, con los cuales no contaba el grupo de Cage. Al respecto, Chávez apuntó:

John [Cage] me pidió escribir una pieza para un grupo que estaba formando. [...] Yo estaba dirigiendo en Chicago, la Orquesta Sinfónica de Chicago. En aquellos días John estaba viviendo en Chicago, se me acercó y dijo: “Estoy planeando formar un grupo de percusión ¿podría escribir algo para nosotros?” En efecto escribí la pieza para él, pero John no estaba pensando en percusión tradicional sino en aquello fuera de lo común como cadenas, rieles, yunques y todo lo de la cocina. Yo escribí algo para tambores y no era lo que él esperaba, así fue como se originó la pieza.⁵⁶²

La *Toccata* tuvo que esperar hasta el 31 de octubre de 1947 para ser ejecutada en primera audición en México, por miembros de la Orquesta del Conservatorio bajo la dirección de Eduardo Hernández Moncada. Su estreno norteamericano tuvo lugar en 1953 bajo la batuta de Chávez y la Orquesta Sinfónica de Los Ángeles. A pesar de los tropiezos que tuvo la partitura en sus inicios, se convirtió rápidamente en un clásico, en una de las composiciones más interpretadas y grabadas de la literatura para percusión y de toda la obra de Chávez, sólo superada por la *Sinfonía india* (1936)⁵⁶³.

Con una duración de quince minutos, el compositor mexicano se arriesgó con una obra que quizá resultase extensa para un público no acostumbrado a esta formación y a su resultante tímbrica, lo cual podría haberle traído graves consecuencias en el estreno. Pero el desarrollo de los materiales planteados, las complejas e inteligentes propuestas rítmicas y las aventuras de color emprendidas por su autor, sumadas a la intensidad, dramatismo y gran virtuosismo colectivo, hacen de la *Toccata* un referente del repertorio de la percusión del siglo XX. El manejo individual de voces, planos tímbricos, texturas, dinámicas y motivos musicales dan como resultado una orquestación que demuestra dominio del género, un sobrado conocimiento orquestal y la incuestionable capacidad compositiva del autor.

Carlos Chávez, el compositor que más influencia ha ejercido hasta el momento en la historia de la música mexicana, se convirtió en una figura internacional, en embajador artístico y cultural de su país, y sin duda, gozó y goza de reconocimiento y popularidad a nivel mundial. Viajó a Europa en 1922 y posteriormente pasó varios años en Nueva York, donde conoció y relacionó con artistas de la vanguardia, junto a los cuales fundó instituciones como la ICG y la PAAC tal como ha sido

⁵⁶² Hardt, Herb y Summer, J.D.: “An interview with Carlos Chavez”, en *Percussionist*, vol. 13, No.1, otoño de 1975. p. 31.

⁵⁶³ La *Toccata* se encuentra entre las primeras obras en la lista de las composiciones más frecuentemente ejecutadas para ensemble de percusión. Ver: Ward, Matt: “Percussion’s Top 75 Compositions”, en *Percussive Notes* 10, No. 3, primavera de 1972, pp. 16-18; Eyler, David P.: “The Top 50 Percussion Solo and Ensemble Compositions of Today”, en *Percussive Notes* 18, No. 1, otoño de 1979, pp. 38-41; y Eyler, David P.: “The Top Ten Ensemble Works”, en *The Instrumentalist*, vol. 34, No. 10, mayo de 1980, pp. 20-24.

mencionado en el primer capítulo, organizaciones que fueron claves en la historia de la música nueva del continente americano. Desde su interés por la innovación, estudió y analizó las obras de influyentes autores de principios del siglo XX con muchos de los cuales tuvo una relación profesional y de amistad, como: Stravinsky, Schoenberg, Falla, Honegger, Hindemith, entre otros.

Antes de concebir la *Toccata*, ya había explotado con éxito elementos e instrumentos de percusión de la cultura prehispánica en sus composiciones, logrando un sello indigenista propio, una identidad nacional basada en la utilización de teponaztlis, huéhuetls, omichicahuastlis, sartales de capullos de mariposa, pezuñas de venado, huéhuetls, tlapanhuéhuetls, raspadores, tambores yaquis, sonajas de barro, jícaras de agua, y otros, en obras como el ballet *Los cuatro soles* y la *Sinfonía india*, en las que emplea gran cantidad de instrumentos de percusión convencional mezclados con instrumentos calificados como prehispánicos. A lo largo de su vida, Chávez mostró gran fascinación por la percusión y la exploración de sus fronteras. Realizó una amplia labor investigativa de la música anterior a la conquista y publicó varios textos sobre instrumentos precortesianos, que estudió cuidadosamente a través de la arqueología, la pintura y la documentación colonial relacionada con los supuestos que describían la música de los aztecas del siglo XVI. Sus composiciones además de emplear el instrumental mencionado, integran ritmos y figuras melódicas de extracción prehispánica en combinación con técnicas compositivas de vanguardia.

En 1940 dirigió una serie de conciertos en el MoMA de Nueva York, que incluía nueva música de compositores de México, América del Sur, Estados Unidos y Europa. Para esta ocasión compuso la fantasía azteca *Xochipilli-Machuilxóchitl* (1940), para cuatro instrumentos de viento y seis percusionistas en la que incluyó instrumentos reconstruidos e “imaginados” de esta civilización, que usa tanto melódicamente como para obtener diversos colores y efectos rítmicos. Los vientos empleados son flautín, flauta, clarinete en MiB y trombón, que intentan imitar los sonidos de la flauta azteca, la ocarina, el silbido y el caracol de mar. La percusión por su parte incluye teponaztli, huéhuetl, sonajas de varios tipos, campanas y raspadores, entre otros. *Xochipilli* es considerada por los expertos como la obra precedente a la *Toccata* en cuanto al empleo de la percusión. En el prefacio a la edición de la partitura, Chávez apunta lo siguiente:

Esta pieza es un intento de reconstruir, lo más posible, la música de los antiguos mexicanos. Los elementos que tenemos en la mano para lograr el experimento con un mínimo de fidelidad son extremadamente limitados, y si he decidido hacerlo es porque tenemos cuando menos un aspecto que puede ser considerado como base sólida para el intento: los instrumentos musicales precortesianos que se encuentran en los museos arqueológicos de México, la capital y otras ciudades, y lo escrito en códices y crónicas de la Conquista. La existencia de este material sonoro, las afinaciones de los instrumentos y su realidad,

constituyen una base sólida que si bien no nos dan idea de la música en sí misma, en cambio sí nos permiten tener una idea de la sonoridad global posible de los grupos formados con estos instrumentos.⁵⁶⁴

Sin embargo, con la *Toccata*, Chávez intenta alejarse del acento indigenista de sus composiciones anteriores, construyendo una obra que emplea exclusivamente instrumentos convencionales de percusión sinfónica, con excepción de dos tambores indios, maracas y claves. Esta obra marca un vuelco en su carrera como compositor, y representa el inicio de una nueva etapa en la que su estética indigenista queda atrás. En la *Toccata* emplea la percusión dentro de un lenguaje moderno y original, que posee muy pocos elementos folclóricos explícitos, y por ende contrasta con sus obras precedentes así como con las *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán. Únicamente hace alusión a este carácter folclórico en una pequeña sección del tercer movimiento que reproduce el acompañamiento de una danza en la que emplea maracas y claves. Al respecto, el propio Chávez apuntó el 1 de diciembre de 1953 cuando dirigió el estreno de la obra en Estados Unidos con la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles:

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.⁵⁶⁵

No obstante, -tal y como se verá a lo largo de este capítulo-, a pesar de que el autor busca evitar lo exótico y folclorista, la obra presenta gran cantidad de “rasgos” nacionales que se esconden en la misma, en lo que he denominado un nacionalismo *implícito*, a diferencia de las *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán, donde estos elementos son evidentes y están expuestos de manera totalmente explícita.

5.1. Análisis musical

5.1.1. Características generales de la obra

La partitura requiere seis ejecutantes con la siguiente instrumentación: 3 timbales, 2 tambores indios, 2 tambores militares, 2 redoblantes, bombo, 2 platos suspendidos, glockenspiel, xilófono, campanas tubulares, claves, maracas y 2 gongs (pequeño y grande). Como se puede apreciar, al igual que las obras para percusión de Roldán y Ardévol, la *Toccata* integra instrumentos

⁵⁶⁴ Chávez, Carlos: *Xochipilli*, una música azteca imaginaria, prefacio a la edición de Mills Music, Nueva York, 1964.

⁵⁶⁵ Freed, Richard: Notas al programa: National Symphony Orchestra, dir. Leonard Slatkin, mayo 11-13, 2006, en http://www.kennedy-center.org/calendar/index.cfm?fuseaction=composition&composition_id=3183 consultado el 20 de febrero de 2010.

convencionales de la orquesta sinfónica con algunos autóctonos y otros de origen afrocubano como los tambores indios, las claves y las maracas.

Gran conocedor y estudioso de las formas clásicas, Carlos Chávez retoma con la *Toccata* los conceptos e ideas musicales de un género ampliamente conocido en la tradición musical occidental. La obra no sólo hace referencia a la tocata en el título, sino también posee elementos de la forma sonata, utiliza técnicas contrapuntísticas, y en general cumple con prácticamente todos los requisitos del género tocata de los periodos Renacentista y Barroco -pieza para teclado que debe ser “tocada”, en oposición a la pieza “cantada”, cantata-. La tocata era generalmente usada para enfatizar la destreza del ejecutante, pues la ejecución es tan veloz que los dedos no se demoran en las teclas, sino que las abandona tan pronto como se produce el sonido. Suelen ser composiciones en las cuales una mano y luego la otra, realizan pasajes virtuosos “corridos y en cascada”, alternando con acordes y partes fugadas. Con menor frecuencia, el término tocata también se utilizaba para referirse a obras para múltiples instrumentos. La tocata barroca es más seccional y tiene una mayor longitud, intensidad y virtuosismo que la renacentista, y alcanzó niveles de complejidad equivalentes a los abrumadores detalles vistos en la arquitectura de dicho período.

En la *Toccata* de Carlos Chávez, se pueden apreciar con claridad muchos de estos elementos. Busca enfatizar la destreza de los ejecutantes, el sonido no se prolonga en los parches sino que lo abandona tan pronto como es ejecutado, realiza virtuosos pasajes en cascada con un acompañamiento de fondo, adorna su arquitectura con múltiples detalles extravagantes e incluso llega a introducir partes fugadas. Los seis percusionistas deben sonar como una sola voz y lograr que la melodía viaje rápidamente de un lado a otro del espacio sonoro en que se ejecute. Se requiere además de virtuosismo, una gran concentración para insertar una única nota en medio de un veloz diseño melódico-rítmico que viaja sin cesar. La *Toccata* es un fugaz ir y venir de una melodía colectiva, donde cada uno de los intérpretes tiene un papel fundamental dentro del discurso musical. La complejidad consiste en hacer sonar la melodía como si fuera un sólo ejecutante cuando en realidad está distribuida entre todos. En el primer movimiento, el sonido viaja de grave a agudo, si miramos al escenario de frente y colocando al percusionista VI a la derecha y al I a la izquierda, la melodía viaja rápidamente siguiendo esa dirección. El oyente-espectador se convierte en partícipe de la interpretación, y se ve obligado a “perseguir” la melodía con la mirada (fig. 89):

Fig. 89. *Toccata*, primer movimiento, cc. 136-148. Obsérvese a partir del c. 138 la distribución de la melodía del grave al agudo sucesivamente.

Este efecto se puede comparar con la espacialidad musical o sonora que Iannis Xenakis (1922-2001) exhibe en *Persephassa* (1969), obra fundamental para la percusión del siglo XX. *Persephassa* está escrita para seis percusionistas distribuidos en círculo rodeando al público, en la cual los planos tímbricos “envuelven” literalmente al oyente, viajando simultáneamente el sonido de los metales de izquierda a derecha y el sonido de las maderas de derecha a izquierda, un movimiento que describen dos “espirales” sonoras que viajan simultáneamente pero en sentidos opuestos. En ese sentido, Chávez es pionero al emplear el recurso de la espacialidad en la escritura para percusión.

Un elemento de suma importancia y muy explotado por Chávez a lo largo de toda la partitura es el trémolo o redoble. Utilizado en un principio como un motivo de fondo o de acompañamiento, al final del primer movimiento se va a convertir en el motivo en sí, única y

exclusivamente, no sólo como elemento dramático, sino como la parte climática de este movimiento. Esto refleja el interés del compositor por darle protagonismo a elementos que habían tenido una función secundaria con anterioridad, y transmitir la idea de que todos los materiales son igual de importantes, sólo depende cuál desea resaltar en determinado momento (fig. 90).

12

170 (27) (28)

(con B. - S. on)
senza dim. *f senza dim.* *p senza dim.* *pp*

179 (29)

con dos palillos
with two sticks

(sin B. - S. off)
pp

(sin B. - S. off)
pp

188 (30) (31)

coperto

p *mf* *f* *ff* *ff sempre*

p *mf* *f* *ff* *ff sempre* *coperto* *ff sempre*

p *mf* *f* *ff* *ff sempre* *coperto* *ff sempre*

p *mf* *f* *ff* *ff sempre* *ff sempre* *coperto*

p *mf* *f* *ff* *ff sempre* *ff sempre* *coperto*

ff sempre

177 (32) scoperto (33)

177 *ff* senza dim. *ff* senza dim. *f* senza dim. *p* senza dim. *pp* *mf*

ff senza dim. *ff* senza dim. *f* senza dim. *p* senza dim. *pp* sempre

ff senza dim. *ff* senza dim. *f* senza dim. *p* senza dim. *pp* sempre

ff senza dim. *ff* senza dim. *f* senza dim. *p* senza dim. *pp* sempre *scoperto*

ff senza dim. *ff* senza dim. *f* senza dim. *p* senza dim. *pp* *mf*

ff senza dim. *ff* senza dim. *f* senza dim. *p* senza dim. *pp* sempre

205 (34)

scoperto con B.S. on *mf*

pp sempre

pp sempre

mf (*mf*)

pp sempre

12 *Attacca*

p *pp* *pp* *pp*

pp sempre *pp* sempre

pp sempre *pp* sempre

mp *p* *pp* *pp*

pp sempre *pp* sempre *pp* *pp*

Attacca

Fig. 90. Toccata, primer movimiento, cc. 170-219. Obsérvese el protagonismo del redoble o trémolo en todos los instrumentos, utilizado como material temático.

Por la manera en que utiliza este elemento, se puede entablar un paralelismo con el estilo compositivo de Varèse y sus obras *Amériques* (1921), *Hyperprism* (1923), *Integrales* (1925), y posteriormente *Ionisation* (1931). Varèse refleja en estas obras su concepto de “bloque sonoro”, en el cual configura una masa sonora de gran densidad, considerado a veces por muchos críticos como brutalista. En la última sección del primer movimiento Chávez refleja ese concepto y muestra que no estaba al margen de la obra de sus contemporáneos europeos, pues ambos eran miembros fundadores de la PAAC. Carlos Chávez conocía bien la obra de Varèse, dirigió el estreno de *Octandre* en México el 18 de diciembre de 1925, al que asistió Alejo Carpentier (1904-1980), según relata en sus escritos⁵⁶⁶. Estas circunstancias han sido habitualmente subestimadas y relegadas a anécdotas de escaso valor histórico, sin embargo demuestran la estrecha relación existente entre ambos creadores y el respeto que tenía Chávez por compositores vanguardistas tanto europeos como norteamericanos.

De acuerdo con Moreno Rivas, entre las características fundamentales que conforman el aspecto compositivo de la obra se encuentra “la preferencia por la construcción y la estructura lineal en oposición a la armónica, la precisión y cuadratura rítmica.”⁵⁶⁷ Chávez hace uso de grandes contrastes dinámicos a lo largo de toda la pieza, otro aspecto de suma importancia. No sólo utiliza un espectro dinámico amplísimo, sino que con cambios súbitos de volumen logra efectos sorprendentes e inesperados para el oyente, cuando de repente hace un veloz pasaje fortísimo para luego regresar a otro matiz más suave. Además, emplea sutiles cambios dinámicos entre un instrumento y otro para darle continuidad al discurso y mantener la expectativa del espectador.

En sentido general, la estética musical de Carlos Chávez muestra con cada obra una preocupación central por las estructuras formales. Sobre este punto en particular, las reflexiones de los estudiosos de la música del mexicano son de un valor inestimable. Moreno Rivas apunta que el autor comprendió que para su obra:

[...] 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.⁵⁶⁸

En el siglo XX han surgido algunos compositores que han tratado de escribir obras que intentan eludir o apartarse de las estructuras formales tradicionales, es decir, aquellas que están

⁵⁶⁶ Carpentier, Alejo: “Varèse vivant”, en: *Separata de Le Nouveau Commerce*, París, 1980, p. 21.

⁵⁶⁷ Moreno Rivas, Yolanda: *op. cit.*, p.137.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, p. 144.

supeditadas al sistema armónico-tonal occidental y que ha tenido una importancia decisiva durante más de cuatrocientos años. La forma musical obedece un doble principio, otorgar unidad y variedad, y este precepto debe estar presente en todas las composiciones. Pero es evidente que desde principios de la pasada centuria, la forma ya no es considerada como un elemento que tiene que ser determinante -ni determinado-, para construir una obra musical. Con la *Toccata*, Chávez intenta romper con la manera de plantear el contenido presente dentro de la forma, usando como punto de partida una estructura formal clásica. Al escribir una obra en las que se prescindía de instrumentos de afinación definida durante gran parte de la misma, quedan descartadas las relaciones tonales y melódicas, sobre las cuales se sientan las bases estructurales de casi cualquier composición musical anterior a la música escrita exclusivamente para percusión.

En el segundo movimiento, que en efecto emplea instrumentos de afinación definida, es notable que el autor intente alejarse de la tonalidad. Por medio de acordes alterados y con un abierto rechazo de lo estético y la belleza sonora como valor en sí, más bien propone un acercamiento a la simplicidad compositiva. Desde sus primeras composiciones, Chávez elabora cuidadosamente obras de pura y abstracta invención donde destaca la experimentación formal o tímbrica como en *Espirales para violín y piano* (1934), los *10 Preludios para piano* (1937) y el *Concierto para piano* (1938-1940). El intento de alejarse lo más posible de la tonalidad en sus primeras obras, queda mejor explicado por Moreno Rivas: “en una forma directa, aunque aún imprecisa, Chávez hacía eco de las transformaciones que ya tenían vigencia en la música europea: el rechazo de la delimitación mayor-menor del sistema diatónico, y la pérdida de significado de las viejas relaciones armónicas [...]”⁵⁶⁹

5.1.2. Aspectos formales

Si bien se desarrolla como una pieza unitaria y continua, tienes tres movimientos contrastantes que deben ser ejecutados *attacca*. Posee una estructura seccional en la que los dos movimientos exteriores son rápidos, están escritos principalmente para membranófonos de varios tipos. Ambos movimientos tienen forma sonata y poseen un material relacionado entre sí, además enmarcan un movimiento central lento, escrito para sonidos metálicos y que introduce una breve parte fugada. Con una duración aproximada de 15 minutos, el esquema general de la forma general se resume de la siguiente manera:

⁵⁶⁹ Moreno Rivas, Yolanda: *op. cit.*, p.133.

Movimientos	Secciones o partes
I Allegro, sempre giusto	Introducción, A, B, A', Coda
II Largo	Introducción, A, interludio, B (parte fugada), interludio, A'
III Allegro un poco marziale	A, B (sección “folclórica”), C, A', Coda

Tabla 32. Estructura general de la *Toccata para instrumentos de percusión*.

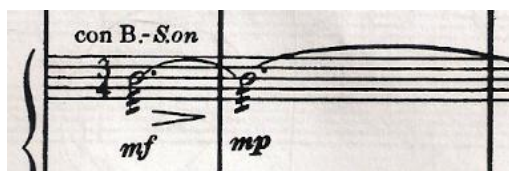
Antes de continuar con el análisis de la estructura general de la *Toccata*, debe destacarse que su forma queda establecida gracias al estrecho vínculo y dependencia que logra el compositor entre el ritmo y la forma. Estos dos elementos van de la mano, y son interdependientes. Para comprender mejor este concepto basta esta definición: “Se puede señalar también una tendencia general al desarrollo gradual de un movimiento partiendo de breves motivos, en lugar de la exposición bien aparente de temas definidos y de cierta extensión a los que sigue su desarrollo y recapitulación -es decir, algo que se parece más al crecimiento de un árbol que a la construcción de un edificio.”⁵⁷⁰ Estrechamente vinculada con la estructura formal de la obra, también se encuentra el timbre, pero tanto el ritmo como el timbre son tratados por separado para hacer un análisis más profundo.

5.1.2.1. Primer movimiento

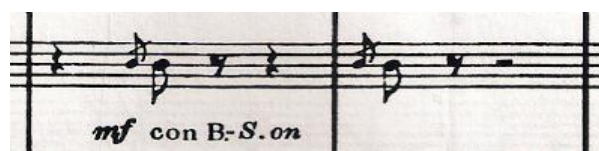
El primer movimiento utiliza solamente instrumentos membranófonos: 2 tambores indios, 2 tambores militares, 2 redoblantes, timbales y bombo. Determinar con exactitud la forma del primer movimiento, resulta sumamente complicado. A diferencia del tercer movimiento, Chávez evita todo tipo de modelo temático preestablecido, intentando construir el discurso musical a través de pequeños motivos o células rítmicas -más que melódicas- y algunos de estos motivos son a veces prolongados hasta conformar frases o temas musicales. No pretende desarrollar temáticamente el material, sino una repetición o sucesión constante de motivos -los cuales a veces permanecen intactos o con cambios poco perceptibles-, que son retomados una y otra vez en diferentes partes de este movimiento. La figura 91 muestra los motivos rítmicos utilizados en el primer movimiento.

Después de escuchar el primer movimiento, es evidente que hacia el final hay una reexposición del contenido temático presentado al principio, aunque la recapitulación no es literal, da la sensación de estar en presencia de una forma ternaria. Sin embargo, al no haber temas completamente definidos, sino motivos rítmicos, cualquier intento por seccionar este primer movimiento es muy arriesgado. Como ya se ha mencionado, el tema de la preocupación estructural en la obra de Chávez y su idea de renovación constante tomando como punto de partida un molde

570 Scholes, Percy A.: *op. cit.*, p. 1127.



Motivo A (redoble o trémolo)



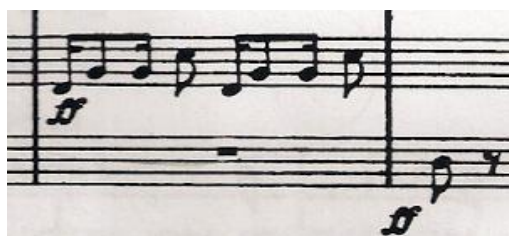
Motivo B



Motivo C



Motivo D (la melodía viaja de grave a agudo pasando por todas las membranas)



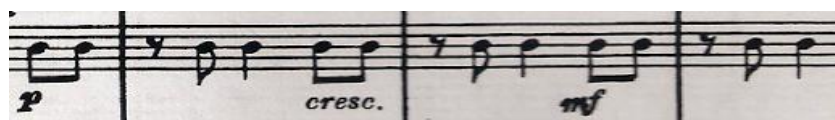
Motivo E



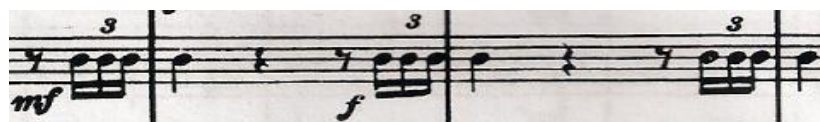
Motivo F



Motivo G



Motivo H



Motivo I

Fig. 91. Motivos rítmicos utilizados en el primer movimiento de *Toccata*.

que había demostrado ser más que eficaz durante varias centurias, se pone de manifiesto en este primer movimiento. Chávez intenta con gran maestría darle un enfoque modernista a la forma sonata, llevando sus fronteras hasta el límite. En este caso, realiza pequeñas modificaciones en sus detalles, como por ejemplo una pequeña introducción, episodios y coda, pero estas secciones no son independientes y no están claramente definidas, de repente aparecen motivos de otras secciones, o bien pueden aparecer motivos nuevos dando a entender que es una nueva parte, pero después los mezcla con motivos de otra sección, con lo cual tiende a confundir al oyente. Es evidente que las composiciones construidas de esta manera son difíciles de “entender” en una primera audición.

5.1.2.2. Segundo movimiento

El segundo movimiento tiene forma ternaria con una breve introducción y dos interludios, y en su segunda parte introduce un tema fugado. Presenta un gran contraste con el primer movimiento, no sólo por un marcado cambio de tempo, sino por un fuerte cambio instrumental, representado por los instrumentos melódicos como el glockenspiel, el xilófono y las campanas tubulares, en combinación con instrumentos metálicos de afinación indefinida -plato suspendido y dos gongs de diferente tamaño-. Ahora con tres instrumentos que emiten sonidos afinados dentro de la escala cromática -glockenspiel, xilófono y campanas tubulares-, no sólo se puede pensar en diseñar una melodía a la manera tradicional, sino que se buscan además relaciones armónico-tonales. De cualquier manera, el compositor no pretende establecer relación alguna de este tipo, el glockenspiel presenta acordes de cuarta aumentada, cuartas y quintas justas, que son acompañadas por acordes de segundas mayores y menores en el xilófono y las campanas tubulares, formando *clusters* que evitan todo tipo de relaciones armónico-tonales tradicionales (fig. 92).

Fig. 92. *Toccata*, segundo movimiento, cc. 1-6. Obsérvense los intervallos que se forman entre los diferentes instrumentos, evitando cualquier relación armónico-tonal.

Este movimiento enfatiza los timbres metálicos y sonidos de afinación determinada, otorgando gran prominencia al glockenspiel y el xilófono para proveer un efecto melódico sorpresivo. Una breve introducción con el plato suspendido obliga a disfrutar del descanso que proporciona un instrumento no utilizado hasta el momento y de una sonoridad completamente diferente a lo que se venía escuchando anteriormente. Después presenta unos acordes en el glockenspiel y aparece el xilófono marcando lo que viene a ser el pulso de todo el movimiento, para presentar al siguiente compás el tema A. Posteriormente hace un interludio que se comienza con un *crescendo molto* en el gong pequeño, y termina cuando el xilófono presenta el tema B o la breve parte fugada mencionada con anterioridad, imitada posteriormente por el glockenspiel, mostrada en la fig. 93. Este pequeño pasaje en imitación es un guiño al concepto de *tocata* barroca que Chávez demuestra dominar con gran soltura.

Fig. 93. *Toccata*, segundo movimiento, cc. 19-21. Tema B o parte fugada. Motivo presentado por el xilófono -voz inferior- e imitado por el glockenspiel -voz superior-.

El siguiente -y breve- interludio, irrumpe bruscamente con unos golpes secos en el plato suspendido, para después presentar nuevamente el tema A, esta vez de manera ligeramente diferente en su final.

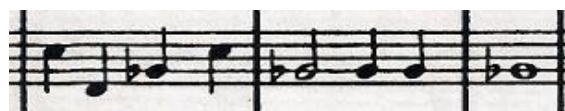
Jerrold Michaelson hace una observación de gran interés en su artículo *El uso de instrumentos de percusión indígenas en la música de Carlos Chávez*, sobre el tratamiento de los instrumentos melódicos de percusión en la *Toccata*: “xilófono, campanas tubulares y glockenspiel, son tratados con mucha moderación. En otras palabras, son tratados dentro de las antiguas limitaciones de sus predecesores mexicanos”⁵⁷¹, un rasgo que denota el nacionalismo implícito mencionado con anterioridad. El tratamiento melódico de este segundo movimiento, utiliza un material abstracto y de invención propia. Con excepción de la breve parte fugada, en la que sí se podría encontrar alguna relación con melodías y danzas populares, éstas son tratadas de forma muy particular, como el mismo Chávez afirma que algunas de estas melodías podían ser halladas en su música, sin embargo no representan la base constructiva de la obra sino sencillamente coincidían con su forma de auto-expresión.

5.1.2.3. Tercer movimiento

El tercer movimiento se enmarca dentro de la forma sonata más convencional. De vuelta a una instrumentación semejante a la utilizada en el primer movimiento -agrega además maracas, claves, glockenspiel y un plato suspendido-, comienza con un extenso solo de timbales que presentan el tema A, al que luego se suman progresivamente, a partir del c. 42, cuatro diferentes motivos repetitivos e independientes, creando diversos planos tímbricos. En esta sección se observa la cabeza del tema que da inicio al tercer movimiento, que no es más que una reminiscencia de uno de los temas presentados con anterioridad en el primer movimiento (motivo G, cc. 92-93). Este pasaje sirve para otorgar unidad a la obra (fig. 94).



A) Motivo G del I Mov., timbales, cc. 92-93.



B) Motivo A del III Mov., timbales, cc. 3-5.

Fig. 94. Obsérvese la similitud melódica de los motivos ejecutados por los timbales entre el primer y el tercer movimientos.

Esta sección desemboca en la parte B -c. 55-, donde el elemento “exótico” se hace presente

⁵⁷¹ Michaelson, Jerrold M.: “The Use of Indigenous Percussion Instruments in the Music of Carlos Chávez,” en *Percussionist* 14, No. 2, invierno de 1977, p. 40.

por primera vez en la pieza: el timbre mismo de las maracas y el patrón rítmico utilizado es acompañado por el tambor militar, que parece estar inspirado en ritmos de la música latinoamericana (fig. 95):



Fig. 95. *Toccata*, tercer movimiento, cc. 54-67. Obsérvese la polirritmia entre las maracas (Perc. IV), el tambor militar (Perc. III) y los timbales (Perc. V).

Una vez que el tambor termina, introduce brevemente el glockenspiel -una sonoridad del segundo movimiento- para “insinuar” la idea de una melodía y evocar un ritmo danzario (fig. 96). El patrón rítmico repetitivo de las maracas, acompañadas por los timbales marcando el pulso, son capaces de invitar a la danza:



Fig. 96. *Toccata*, tercer movimiento, cc. 76-79. Obsérvese la misma polirritmia a la que se agrega el motivo melódico del glockenspiel (Perc. I), esta vez sin el tambor militar.

Este patrón rítmico es imitado nuevamente por las claves unos compases después -cc. 93-100-, esta vez con un acompañamiento totalmente diferente, para dar paso a la parte C -c. 103-, la más violenta y dramática de toda la pieza, en la cual presenta motivos nuevos y destaca el uso de los timbales como gran protagonista, mientras el tambor indio marca en esta sección un ostinato rítmico constante (fig. 97):



Fig. 97. *Toccata*, tercer movimiento, cc 103-105. Obsérvese el ostinato rítmico marcado por el tambor indio (Perc. I), el motivo de los timbales (Perc V) y el resto de los tambores (Perc. II).

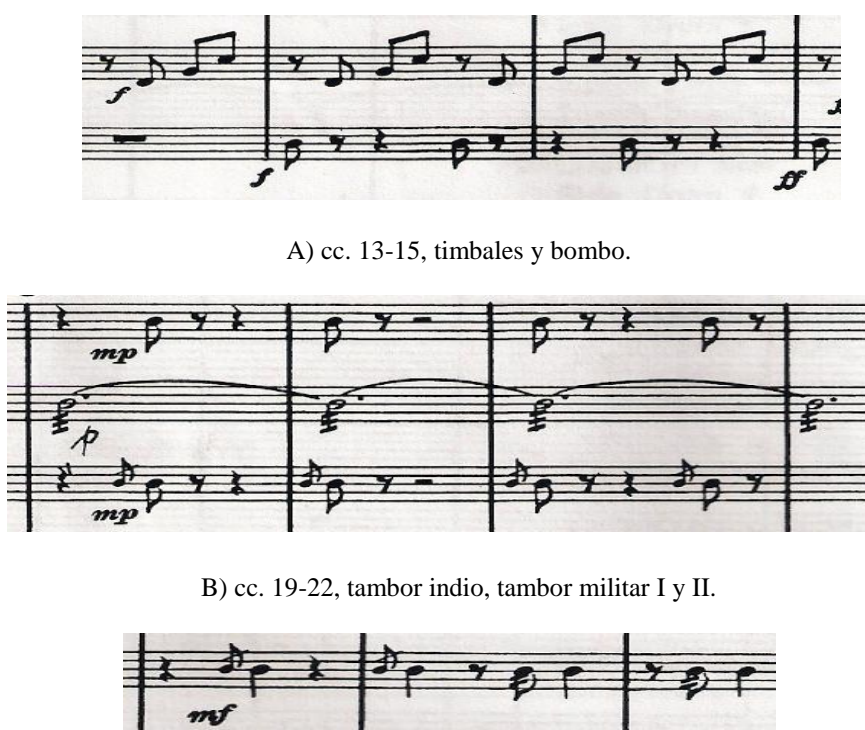
La sección C, desemboca en la reexposición del tema A -c. 133-, aunque no es presentado de la misma manera, sino sintetizando sus elementos y motivos. No obstante, el sujeto es perfectamente reconocible, y agrega una pequeña Coda al final con elementos anteriormente empleados tanto en el primer movimiento como en este último.

5.1.3. Ritmo

A lo largo del análisis se ha resaltado la relación tan estrecha que logra el compositor entre el ritmo y la forma de la pieza. Fuera del aspecto estructural, hay que destacar que el ritmo en esta obra es un elemento identitario característico. Se puede agregar que más allá de la construcción motívica, otorga gran importancia a las relaciones temporales o de duración entre los sonidos, la acentuación, la formación de grupos y la regularidad e irregularidad de los eventos rítmicos. Utilizando breves motivos individuales para cada instrumento, es fácil reconocerlos cuando estos son tocados una segunda vez. Se identifican no sólo porque el compositor les asigna un timbre único a cada motivo -que muy rara vez es imitado por otro timbre-, sino también por su brevedad musical. El oyente se “queda” literalmente con estas pequeñas células que dan forma y a su vez

imprimen continuidad a la obra musical.

Se debe destacar también que la regularidad e irregularidad de los eventos rítmicos utilizados, tanto en el primer como en el tercer movimiento, se debe al uso de hemiolas -del griego *hemiolia*-, es decir, articular frases o motivos en 2/4 dentro de un compás de 3/4 en el primer movimiento, y viceversa, frases de 3/4 en un compás de 2/2, en el tercer movimiento (figs. 98 y 99). Son motivos regulares que por estar acentuados de forma diferente a la acentuación normal del compás, se van desplazando en el tiempo dando la sensación de irregularidad. Es importante señalar que esta característica es muy común entre los diferentes complejos folclórico-musicales latinoamericanos, introducir motivos ternarios en compases binarios y viceversa, así como la alternancia de metrórritmo entre 6/8 y 3/4, se puede apreciar claramente en: el zapateo, la guajira y el punto cubanos, la mejorana panameña, el joropo venezolano, el galerón venezolano y colombiano; y en México aparece muy frecuentemente en el jarabe, y los sones huasteco, michoacano, jarocho y huapango.



A) cc. 13-15, timbales y bombo.

B) cc. 19-22, tambor indio, tambor militar I y II.

C) cc. 65-67, tambor militar II.

Fig. 98. *Toccata*, primer movimiento, ejemplos de hemiolas. Motivos binarios articulados en un compás de 3/4.

La estructura rítmica de cada uno de estos planos obedece a un fraseo diferente, y es resultado de una individualización tímbrica, que a su vez forma parte de la textura global de la obra.

Esta característica de la obra de Chávez es común en muchas de sus partituras y demuestra una preocupación recurrente en los conceptos estilísticos de los compositores vanguardistas latinoamericanos, relacionados con la renovación de las formas musicales durante la creación.

A) cc. 18-20, tambor militar II.

B) cc. 21-23, timbales.

C) cc. 29-31, bombo.

D) cc. 89-92, Perc. II (tambor indio, tambor militar, redoblante) y timbales.

Fig. 99. *Toccata*, tercer movimiento, ejemplos de hemiolas. Motivos ternarios articulados en un compás de 2/2.

Chávez estuvo enfrascado durante muchos años de su carrera en una dualidad de la cual pocos de sus contemporáneos lograron salvarse: por un lado reproducir los modelos europeos y por otro lado identificarse e involucrarse con la realidad social y política propia de su país. Con la *Toccata para instrumentos de percusión* logró expresarse dentro de un lenguaje musical con elementos propios del folclore de su tierra, utilizando viejos moldes europeos que le sirvieran como punto de partida para su discurso y llevar a otro plano las conocidas formas clásicas. Ya en su muy difundida *Sinfonía india* (1936) se pueden distinguir los elementos esenciales del arte indigenista

utilizados por Chávez, y que de una manera similar están presentes en la *Toccata*: “la gran fuerza expresiva del arte indígena radica en su variedad rítmica, en la libertad y amplitud de sus escalas y modos, en la riqueza del elemento sonoro instrumental, en la sencillez y pureza de las melodías.”⁵⁷²

5.1.4. Timbre

Hasta ahora se ha aludido al timbre de una manera general, pero es importante comenzar este apartado por destacar que además del ritmo, el timbre es otro de los elementos fundamentales presentes en la *Toccata*. El contraste tímbrico es lo que le imprime a la obra su sello más característico: el segundo movimiento contrasta con los otros dos básicamente por el cambio tímbrico, que deviene el elemento esencial de este contraste.

El timbre incide directamente en la forma de la obra puesto que le otorga variedad, unidad y síntesis. Variedad al segundo movimiento por su contraste tímbrico con los otros dos; unidad al usar los mismos timbres en el primer y tercer movimientos; y síntesis, al mezclar en el tercer movimiento, elementos tímbricos del primero y segundo, introduciendo el glockenspiel y el plato suspendido, además de agregar timbres nuevos en el tercer movimiento, como las maracas y las claves, que le otorgan a la obra uno de sus elementos nacionalistas. El glockenspiel es empleado brevemente en el movimiento final para lograr lo que el mismo Chávez describió en sus propias notas como una “insinuación de un elemento melódico”, y sintetizar ambos mundos tímbricos.

El segundo movimiento de la *Toccata* representa no sólo un cambio de tempo, sino también un reposo auditivo -después de la gran intensidad del “bloque sonoro” del primer movimiento-, donde el elemento tímbrico es esencial. Los timbres metálicos como platillos, gongs, campanas tubulares y glockenspiel, son utilizados no sólo para buscar variedad, sino también porque son instrumentos capaces de mantener una resonancia mucho mayor que una membrana y establecer así un mayor contraste tímbrico entre el primer y tercer movimientos. Aquí el oyente puede no sólo disfrutar de la sonoridad que le brindan estos elementos, sino también de la lograda atmósfera sonora que crea el compositor.

Chávez construye sus ideas temáticas sobre la base de modelos rítmico-melódicos utilizando las diferentes alturas que le puede brindar un extenso grupo de instrumentos membranófonos con los más extremos registros. En el primer y tercer movimientos, el compositor se encargó de ampliar al máximo la paleta sonora dentro de un mismo grupo instrumental, utilizó la membrana más grave (bombo) y la más aguda (tambor indio) para crear una melodía con todos los timbres que entran dentro de esta gran paleta y distribuirlos espacialmente.

⁵⁷² Gómez García, Zoila y Eli Rodríguez, Victoria: *op. cit.*, p. 353.

En el caso de los tambores militares y el redoblante, Chávez también tuvo en cuenta un elemento de suma importancia, y es el uso de los bordones o bordonera -los muelles que gracias a una palanca se pegan al parche inferior del instrumento-, y que otorgan dos sonoridades muy diferentes. Es como si utilizara dos tambores en lugar de uno; y dentro de una misma sección, cuando son ejecutados con o sin bordones, cambia el timbre por completo. Utiliza al final del primer movimiento y en todos los tambores, la técnica de *coperto* -del italiano “cubierto”-, que no es más que colocar un paño o tela encima del parche para evitar completamente su resonancia, y pasar en un instante de tener mucha resonancia a no tener ninguna dentro del mismo instrumento.

5.1.5. Instrumentación y aportes a las técnicas de ejecución

En el proceso creativo, las únicas limitaciones son aquellas impuestas por la disponibilidad y las limitaciones técnicas de los instrumentos que se utilicen, así como las de sus ejecutantes. Chávez tuvo en mente estos requerimientos básicos antes de empezar a componer, porque debió tomar decisiones que no necesitaran muchos cambios de instrumentos durante el discurso musical, otro gran acierto de la obra.

Al escribir para instrumentos de percusión de afinación indeterminada, membranófonos, platillos, maracas, claves, gongs, entre otros, el compositor tiene en sus manos un “arma de doble filo”. Por un lado tiene que excluir las relaciones armónico-tonales -lo cual no significa que no existan acordes o intervalos como tal, pero si éstos son tocados por instrumentos membranófonos difícilmente se pueden reconocer intervalos diatónicos, a no ser que se utilicen los timbales de orquesta, los únicos de este grupo capaces de producir sonidos definidos dentro de la escala cromática-; y por otro lado, la manera de plantearse cuestiones melódicas o temáticas se vuelve aún más complicada. ¿De qué manera escuchamos una melodía tocada por un instrumento que sólo es capaz de emitir un único sonido? En todo caso, si queremos que se escuche, se tendrían que utilizar varios de esos instrumentos con diferentes alturas, de forma que se establezca una referencia de sonidos graves, medios y agudos.

Chávez era perfectamente consciente de este hecho, y esta manera de pensar a la hora de escribir para percusión le volvió a premiar con grandes aciertos. Utilizó una escritura musical sensitiva e integral en el uso de la instrumentación:

[...] teniendo en cuenta las diferencias relativas de afinación e indeterminación que ocurren entre los diferentes instrumentos, entre el mismo instrumento en diferentes medidas, o el mismo instrumento percutido en diferentes lugares, hace que sea posible escribir

“melódicamente” para los instrumentos de percusión de afinación indeterminada.⁵⁷³

Es importante detenerse y reflexionar sobre este punto. Así como en la *Toccata* los timbales son los únicos que pueden ejecutar sonidos exactamente definidos y pueden utilizarse en pasajes melódicos, su melodía está limitada al uso de tres o cuatro notas. Pero los instrumentos de afinación indeterminada pueden ocasionalmente simular un “contorno afinado”, para referirnos al término utilizado por Owen Reed⁵⁷⁴. Esto significa que pueden llegar incluso a dar la sensación de ser sonidos definidos cuando imitan o repiten un motivo anteriormente expuesto por un instrumento afinado, aunque se debe reconocer que no tienen manera de “absorber” las notas cuando éstas son dobladas por instrumentos de afinación definida como un contrabajo o un trombón (fig. 100):



Fig. 100. *Toccata*, primer movimiento, cc. 124-129. Ejemplo de imitación de sonidos de afinación definida por sonidos indeterminados. En este caso, los timbales (voz inferior), son imitados por tambores de sonidos indeterminados (Perc. II, voz superior). Estos “absorben” las notas de los timbales y dan la sensación de estar afinados.

Es común en el análisis musicológico aludir a motivos y submotivos como parte de la definición de los elementos estructurales de una obra, y en lo que respecta a la percusión, los timbales han sido tradicionalmente utilizados en la orquesta sinfónica para reforzar estos motivos. Pero gracias a su capacidad de solista, también se pueden usar para reforzar arpeggios y melodías de tres o cuatro notas, y de esta manera emplearlos melódicamente. Este elemento es característico a lo largo de toda la *Toccata* y es uno de los puntos que más destacan. El uso que hace Chávez de los timbales y el papel protagonista que les otorga es digno de resaltar. Los utiliza de diversas maneras, como generadores principales de los motivos temáticos, como solista indiscutible en los movimientos rápidos, como delimitador de las diferentes secciones -interludios y episodios-, como

⁵⁷³ Owen Reed, H. y Leach Joel T.: *Scoring for Percussion*, Miami, Belwin Mills Inc., 1969, p. 130.

⁵⁷⁴ *Ídem.*

generador de intensidad, y para crear tensión y distensión. Al sólo utilizar tres sonidos o alturas en los timbales, se ve obligado a utilizar motivos cortos y breves, y esto es justamente el pilar fundamental sobre el que descansa la obra. En la tercera parte del tercer movimiento, destaca una vez más el uso de los timbales como gran protagonista, sumado al percusionista II que utiliza tres tambores para “simular” o imitar el motivo melódico de los timbales (fig. 101).

Asimismo, es necesario hacer una reflexión sobre el uso de los instrumentos latinoamericanos utilizados en la obra. El tambor indio, de doble parche de piel, tensado con cuerdas también de piel, es un tambor pequeño de origen prehispánico que se utiliza en danzas nacionales mexicanas para acompañar melodías de flautas, ocarinas y otros instrumentos de viento. Su empleo por Chávez en el primer movimiento, es igual al resto de sus compañeros, es decir lo utiliza como un tambor más para su discurso rítmico-melódico, pero no tiene intención alguna de otorgarle su función habitual dentro de la música y los bailes populares. Pero en la tercera parte del tercer movimiento el tambor indio marca un ostinato rítmico constante, donde sí muestra su función concreta y la forma usual de utilizar este instrumento en la música y las danzas populares mexicanas de ascendencia prehispánica (figs. 97 y 101). También pide que se toquen con un solo palillo durante toda la obra, con excepción de los redobles, que necesariamente debe colocarse horizontalmente y emplear dos palillos. Esto se puede comparar con el empleo que usualmente suele tener el tambor indio en las danzas y bailes populares de origen prehispánico en México, en el cual el ejecutante lo toca con una mano mientras lo sostiene con la otra, para poder bailar, moverse, cantar y acompañarse del ritmo que él mismo interpreta.

El tercer movimiento es el único de toda la obra que refleja una inclinación por utilizar elementos típicos de la música folclórica mexicana y latinoamericana y que otorga a la obra su sello más nacionalista, puesto que hasta el momento como se ha podido analizar, no ha sido la intención del compositor. Al utilizar maracas y claves con ritmos de danzas en esta sección, el compositor integra instrumentos convencionales con otros de marcado acento latinoamericano que no eran parte de la orquesta sinfónica como lo son hoy en día. Logra mezclar elementos y sonoridades que hasta ese momento muy pocos se habían atrevido a hacer: busca acercar la instrumentación general a su instrumentación latinoamericana, su sonido nacional, no “exótico” ni “folclorista” como suele ser llamado en Europa el uso de instrumentos autóctonos.

Una gran aportación de Chávez, y algo que valdría la pena indagar más a fondo, es el uso de cuatro baquetas para el glockenspiel en el segundo movimiento. Esta técnica no fue desarrollada sino hasta mucho después de que la *Toccata* fue estrenada, lo cual obliga a detenerse en este punto, para rastrear los orígenes y el desarrollo que esta técnica ha tenido durante la pasada centuria. Pero

55 Vivo $\text{♩} = 132$
 Tambor Indio pequeño - *Small Indian Drum*

03

06

56

09

ff *ff sempre*

ff *con B. - S. on* *ff* *cresc.*

mf *cresc. molto*

mf *mf subito* *(mf)*

Fig. 101. *Toccata*, tercer movimiento, cc. 103-111. Obsérvese la imitación del motivo de los timbales (Perc. V, voz inferior) por el percusionista II. En este caso, los tambores simulan la misma melodía, a pesar de no tener sonidos determinados.

podemos atrevernos a afirmar, que Carlos Chávez fue uno de los primeros -sino el primero-, en utilizar la técnica de cuatro baquetas en una obra sinfónica o de concierto, como es la *Toccata*. Los orígenes de esta técnica, en el momento del estreno de la obra, se pueden encontrar sólo en la música popular del sur de México y Guatemala, como se verá a continuación, pero es importante

destacar este aspecto porque forma parte de los objetivos que persigue el análisis: afirmar que la *Toccata* lleva implícitamente un marcado sello nacional.

El empleo de instrumentos de láminas en la orquesta, ya se había intentado desde mucho tiempo atrás. Mozart había escrito un pasaje solístico para *campanelli* -glockenspiel- en su última ópera *La flauta mágica* (1791); Saint-Saëns (1835-1921) utilizó un pasaje de xilófono en su *Danse macabre* (1874), y lo volvió a emplear unos años después en *El carnaval de los animales* (1886)⁵⁷⁵, y poco a poco se fueron incorporando estos instrumentos al arsenal de la orquesta sinfónica. Se puede afirmar sin temor que con Igor Stravinsky en obras como *El pájaro de fuego* (1910), *Petrushka* (1911) y *Les Noces* (1923), el papel que desempeñan el xilófono y el glockenspiel en las mismas, las convierte en dignos solistas en determinados pasajes.

Otro gran aporte a los instrumentos de láminas, se debe al músico norteamericano Clair Omar Musser (1901-1998), un virtuoso de la marimba, gran pedagogo, compositor y arreglista. Sus composiciones para marimba incluyen preludios, estudios, caprichos y conciertos, así como transcripciones de Chopin, Mendelssohn, Bach, Paganini y otros, internacionalmente reconocidos por los instrumentistas y el público. Musser dedicó gran parte de su vida a manufacturar, diseñar e inventar instrumentos de láminas hechos por encargo, como marimbas, vibráfonos, xilófonos y glockenspiels, hasta que fundó su propia compañía en 1948. Sus innovaciones en baquetas, agarre y técnicas de ejecución, revolucionaron la interpretación de la marimba, el vibráfono y los instrumentos de láminas. Organizó conciertos con orquestas de marimbas, entre los que se encuentran: *The 25 Piece "All-Girl"*, Orquesta de Marimbas para la *Paramount Pictures* y su concierto de apertura en el Teatro Oriental de Chicago, en 1929, *The 100 Piece Century of Progress*, Orquesta de Marimbas para la Exposición Internacional de Chicago en 1933, y *The 100 Piece International Marimba Symphony Orchestra*, en 1935⁵⁷⁶. Musser desarrolló la técnica a cuatro baquetas en sus composiciones y arreglos de obras clásicas, y fue el creador de los primeros métodos de enseñanza que utilizan esta técnica con ejercicios progresivos.

Pero como se puede apreciar, esto no ocurrió hasta mucho después que se estrenó la *Toccata*. La literatura y métodos de enseñanza disponibles hasta el momento para cuatro baquetas eran muy escasos, y el uso de esta técnica estaba en su fase más experimental, pues consistía en transcripciones de obras clásicas y pequeñas composiciones para marimba hechas por un percusionista, -sin restarle importancia alguna a la figura de Musser y su aportes fundamentales para el desarrollo de la percusión en el siglo XX-, pero no había detrás un compositor en toda la extensión de la palabra, ni un sólido método de enseñanza de esta técnica tan extendido como existe

⁵⁷⁵ Blades, James: *op. cit.*, p. 294.

⁵⁷⁶ www.meredithmusic.com/bios3.html, consultado el 20-02-2010.

hoy en día en prácticamente todos los conservatorios del mundo.

Por lo tanto el empleo de cuatro baquetas para ejecutar un instrumento de láminas era totalmente desconocido en la orquesta sinfónica hasta bien entrado el siglo XX. Entonces los orígenes de la técnica a cuatro baquetas se deben ubicar en la música popular, sobre todo en Guatemala y el sur de México con el empleo de la marimba chiapaneca.

En estos dos países, uno de los instrumentos más populares ha sido la marimba. Según Schaeffner “la marimba les fue transmitida a los centroamericanos por esclavos negros, y los guatemaltecos han hecho de ella su instrumento nacional.”⁵⁷⁷ Frecuentemente se emplea la combinación musical de dos marimbas o más, y en muchos casos tocan dos o más intérpretes en el mismo instrumento. “H. H. Bancroft, hablando de la música de Guatemala en 1876, hacía referencia a una baqueta en forma de horquilla que se utilizaba para golpear dos láminas a la vez [...]. Schaeffner dice que cada uno de los intérpretes que toca las armonías usa tres baquetas generalmente.”⁵⁷⁸ Como queda demostrado, el uso de varias baquetas por mano, ya era común en la música popular del sur de México y Guatemala. Chávez -que tenía estos elementos en su propia cultura- seguramente estaba familiarizado con esta técnica, y decidió utilizar una variante prácticamente inexplorada, es decir el uso de instrumentos autóctonos -precolombinos y actuales- ejecutados en forma tradicional o implementando técnicas nuevas.

En este caso, Chávez no utilizó instrumentos autóctonos, pero sí sus técnicas de ejecución, que no eran hasta el momento conocidas en la orquesta sinfónica, sin embargo, en la música popular de su tierra natal eran empleadas con gran éxito desde mucho tiempo atrás. Y para reforzar esta búsqueda de elementos nacionales en la *Toccata* se puede afirmar que “el uso de estos elementos en la creación musical ha llegado a contribuir a la definición de la identidad nacional de nuestros países”⁵⁷⁹, puesto que Chávez se convirtió en pionero entre sus contemporáneos en utilizar cuatro baquetas para un instrumento de láminas en el espacio sinfónico, más allá de sus fronteras y extractos populares.

El glockenspiel es un instrumento pequeño y de un registro relativamente reducido -dos octavas y media-, que no permite realizar grandes polifonías o melodías con acompañamiento, a diferencia de la marimba o el vibráfono. Por lo reducido del tamaño -el ancho de las láminas oscila entre 1 y 1 ½ pulgadas-, tocar con cuatro baquetas dificulta mucho su interpretación, pues hay que mantener una reducida abertura de las baquetas en cada mano, y acertar las notas correctas se vuelve todo un reto para el intérprete, o al menos mucho más complicado que cuando las láminas

⁵⁷⁷ Blades, James: *op. cit.*, p. 438.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, p. 439.

⁵⁷⁹ Linares, María Teresa: *La música y el pueblo*, La Habana, Pueblo y Educación, 1974, p. 23.

son más anchas. El empleo que hace Chávez de la técnica a cuatro baquetas en la *Toccata* es probable que haya sido sólo de manera experimental debido a la sencillez de los pasajes, puesto que no requiere gran complejidad técnica, manteniendo una abertura fija en cada mano y los intervalos constantes. Es decir está utilizada con mucha precaución y pensada para que pueda ser interpretada incluso por alguien ajeno por completo a esta técnica, como se muestra a continuación:



Fig. 102. *Toccata*, segundo movimiento, glockenspiel, cc. 1-9. Obsérvese la necesidad de emplear tres o cuatro baquetas.

Más adelante en su carrera con su obra *Tambuco* (1964), Carlos Chávez escribió pasajes a cuatro baquetas para marimba, xilófono, vibráfono y glockenspiel que hoy en día siguen siendo sumamente difíciles de interpretar, no sólo por su complejidad técnica y contrapuntística, sino también por la gran velocidad requerida, contribuyendo a llevar de esta manera los instrumentos de láminas a su máxima expresión y desarrollo técnico.

5.2. Influencia y proyección internacional

Después de su estreno, las numerosas interpretaciones que se han hecho de la *Toccata*, fueron seguidas por una cantidad importante de grabaciones. En la biografía de Carlos Chávez publicada originalmente en 1960, el musicólogo argentino Roberto García Morillo registra cinco grabaciones

en viejos discos LP de 33 rpm⁵⁸⁰. A éstas se añaden las versiones grabadas por la Orquesta de Percusiones de la UNAM y *Les Percussions de Strasbourg* -también en LP-, y complementan la lista otras dos versiones en disco compacto: la del conjunto húngaro *Amadinda*, y la estupenda versión del grupo mexicano *Tambuco*, bajo la dirección de Eduardo Mata, en la que fue la última grabación realizada por este destacado director. En su tesis doctoral, John R. Hall realizó una recopilación de las grabaciones existentes de la *Toccata*, en la que aparecen más de veinte versiones de diversos ensembles de todo el mundo, desde 1950 hasta la actualidad⁵⁸¹.

Otros compositores de música de percusión de la talla de Edgar Varèse, Henry Cowell, John Cage o Lou Harrison, sentían gran respeto por la obra Chávez. La investigación y el estudio que este último realizó sobre muchos instrumentos prehispánicos, así como su recreación e integración en composiciones que empleaban un discurso musical modernista y vanguardista, contribuyó a que estos nuevos elementos pasaran a formar parte de una práctica común entre sus contemporáneos, y en la actualidad, estos instrumentos han alcanzado el calificativo de estándar dentro de la familia de la percusión. Prueba de ello, es la extensa utilización de instrumentos mexicanos como teponaztlis, caracol de mar y diversos tipos sonajas en composiciones de John Cage y Lou Harrison.

Aunque desafortunadamente la *Toccata* resultó ser muy difícil para el grupo de Cage, no constituyó un impedimento para que la misma corriera con gran suerte por el mundo y se convirtiera en un clásico del repertorio. Tanto la *Toccata*, como su sucesora *Tambuco*, ejercieron gran influencia en compositores posteriores, el éxito de las mismas, ayudó a legitimar la idea de que el ensemble de percusión era un medio viable con un futuro en continuo desarrollo. La *Toccata* ha sido una de las composiciones más ejecutadas y grabadas de la literatura para percusión del siglo XX, y ha tenido una importancia capital para el desarrollo del género.

⁵⁸⁰ Todas realizadas por grupos norteamericanos.

⁵⁸¹ Hall, John Richard: *op. cit.*, pp. 92-93.

CONCLUSIONES

El propósito de esta investigación se ha centrado en el papel que ha desempeñado la percusión en la música académica de la primera mitad del siglo XX. El análisis realizado a lo largo del trabajo, permite otorgarle un lugar protagonista dentro del proceso de construcción de una “verdadera” música nacional entre los compositores latinoamericanos. La búsqueda de esta identidad giraba en torno al empleo y la “novedad” de los instrumentos de percusión. Su utilización fue decisiva en la definición de un arte nacional, que fuese a la vez moderno y vanguardista, y les permitiera a los compositores insertarse en el panorama musical internacional. Ese deseo de afianzamiento identitario se manifestó no sólo por el empleo de la percusión, sino además, a través de la búsqueda de nuevas estructuras musicales, sonoridades, instrumentos y formatos.

Ha resultado sumamente complicado hilvanar coherentemente el discurso narrativo. El principal obstáculo lo ha constituido la estrecha relación de unas figuras con otras, en un entretreído de autores que apostaban todos por las mismas causas: la búsqueda de nuevos lenguajes, la consolidación identitaria, la difusión de la nueva música, la modernidad y la experimentación, pero a su vez, mostrando gran atención hacia los índices de aceptación y popularidad. Ha sido inevitable volver a datos y situaciones abordados con anterioridad, sin embargo se ha intentado evitar la reiteración de la información, y mostrar aspectos diferentes en cada ocasión. Aún así el lector encontrará puntos de convergencia de cuestiones expuestas en anteriores momentos, pero he tratado de aprovechar el obstáculo que ello representa, para ilustrar las diversas facetas de un mismo hecho.

Después de analizar la trayectoria de la música académica de 1900 a 1940, se ha podido corroborar que los compositores nacionalistas latinoamericanos, introdujeron en sus obras casi exclusivamente instrumentos de percusión. No integraron a la música sinfónica instrumentos de cuerda, viento o arco, como la guitarra, el laúd, o el tres en el caso de Cuba, o flautas de barro, arpa mexicana, vihuela, chirimía, guitarrón, u otro tipo de instrumento armónico-melódico en el caso de México. El empleo de nuevas sonoridades, presentes en sus propias culturas como búsqueda de una identidad nacional, se basó casi exclusivamente en la percusión, con excepción de la ocarina y el caracol de mar en algunas obras de Carlos Chávez, que a su vez suele asignar a los percusionistas, a pesar de no entrar en esta categoría. La respuesta se debe a que dichos compositores estaban interesados justamente en el abandono gradual de los instrumentos tonales, por aquellos de afinación indeterminada. Ello les permitía explorar otras posibilidades, ajenas al sistema armónico-tonal tradicional, y acorde con la postura estética planteada por el modernismo, la vanguardia, y posteriormente, la música experimental norteamericana.

Desde mediados de la década de 1920 y hasta finales de 1940, se estableció una alianza

cultural entre los compositores latinoamericanos con Estados Unidos, que fue empleada en beneficio mutuo. Esta filiación respondió a la necesidad de emplear la plataforma estadounidense por parte de los compositores latinoamericanos, en una clara intención de inserción en el panorama musical internacional, que sin duda, les brindó la posibilidad de ganarse el prestigio y el reconocimiento tanto dentro como fuera de sus países. Por su parte, Estados Unidos reafirmaba con esta alianza, su supremacía a nivel continental y por tanto, su hegemonía como súper potencia mundial. No sólo utilizó la música creada en su territorio, sino que se apropió de otras músicas de pertenencias nacionales ajenas a su periferia, producida por sus cercanos vecinos del sur para crear un discurso panamericano basado en la pluralidad de estilos.

La percusión, en sus variedades morfológicas y tímbricas, fue adquiriendo rápidamente dimensiones épicas, y se despertó un interés general por utilizarla como elemento fundamental en la búsqueda de nuevos discursos musicales, contribuyendo significativamente a la afirmación de este modelo de identidad surgido a la par en varios países del nuevo continente. Con ello, Estados Unidos logró plantear un arte nuevo, americano, nacido de la herencia futurista italiana impulsada por Busoni y Russolo, y de la nueva *Machine Age*, e integrado con elementos “primitivos”, “exóticos”, folclóricos y populares de lugares “desconocidos”. Su propósito consistía en plantear un proyecto musical “americano”, que fuese capaz de contrarrestar la creciente invasión de la tradición musical europea, o el impacto causado a su llegada a América de las nuevas vanguardias como el impresionismo francés, el dodecafonismo de la Segunda Escuela de Viena, o el folclorismo de Stravinsky, Bartók o Manuel de Falla, con una clara intención de invertir el flujo musical de occidente hacia oriente.

Los autores incluidos en esta investigación, además de haber compuesto música de percusión, tienen varios puntos de convergencia: su interés por el reconocimiento personal, la renovación musical, la modernidad y las vanguardias, la preocupación por otorgarle a su arte una función social, la difusión de la música nueva, la integración de un proyecto cultural panamericano, la filiación con Estados Unidos, y por último, su deseo de inserción en el panorama musical internacional. Entre las facetas involucradas con la modernidad y la vanguardia, se encuentra en un primer plano el debate sobre la identidad y el *ser* americano. Roldán, Ardévol y Chávez dotaron a sus composiciones de simbolismos y cargas ideológicas subyacentes, cada uno a su manera y por distintos caminos. Intentaron otorgarle una función social a la música con la pretensión de reivindicar la idea de crear un arte musical del pueblo y para el pueblo, basándose en el discurso de mestizaje como paradigma de lo auténtico, lo americano y lo moderno.

La vinculación cultural que establecieron los músicos de la vanguardia mexicano-cubana con Estados Unidos, como intento de trascender la política hegemónica estadounidense en favor de

un proyecto de carácter universalizador, cuando la situación política en América Latina estaba sometida al capitalismo norteamericano, y en el caso de Cuba, a la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933), son posturas ideológicas que entran en contradicción. Sólo encuentran explicación en el deseo y la firme intención de inserción en la escena musical internacional de nuestros protagonistas, utilizando el proyecto panamericanista y la plataforma estadounidense con fines meramente utilitarios, más que sociales o políticos. La alianza con el “enemigo materialista” del Norte, fue utilizada en su propio beneficio artístico. Esta postura discrepa con la defensa de una “izquierda” político-social y los proyectos revolucionarios a los cuales pertenecían, pero por encima de todo, con los elementos marginales supuestamente representados en su arte, como lo eran el indio, el negro y las clases más explotadas.

En oposición a lo que se puede suponer, la adopción del indigenismo o el afrocubanismo por parte de estos compositores, no supuso ninguna mejoría en cuanto a la condición social del indio, negro o mestizo, ni en cuanto a los índices de aceptación. Entre los agentes culturales, revistas o medios de divulgación, no se reflejaban actuaciones, conciertos, actividades o reseñas relacionadas con indios, negros o mulatos, más allá del ámbito de la música académica. De igual manera, la presencia de intérpretes indios o negros en la ejecución de obras indigenistas o afrocubanistas es prácticamente nula o anecdótica. Tampoco se encontraban indios, negros o mulatos entre los actores, productores o entidades relacionadas con la Música Nueva, ni entre los colaboradores de sus órganos oficiales de difusión, es decir, no participaron ni se integraron al movimiento musical. Por el contrario, existía una preeminencia del componente blanco, que contribuyó en gran medida a “ensombrecer las desigualdades sociales y raciales, mostrando un discurso utópico de mestizaje.”⁵⁸²

Es necesario enfatizar la trascendencia de varias personalidades que realizaron una intensa labor a favor de la difusión de la música nueva. Me refiero por una parte, a la actividad desplegada por el matrimonio español emigrado a la isla conformado por María Muñoz y Antonio Quevedo en la vida musical contemporánea de Cuba, como gestores y difusores musicales, pero sobre todo, como agentes creadores de un estado de opinión, que promovieron, de acuerdo con Vega, el discurso afrocubanista como tendencia artística de vanguardia, y que “perseguía el paradójico ideal de 'nacionalismo universalizador’”, haciendo frente a la “estética conservadora y blanqueizante de Sánchez de Fuentes”. La propuesta afrocubanista planteada por los jóvenes Roldán y Caturla, y su empleo de elementos musicales de la cultura africana presentes en la isla, eran puestos al servicio de la creación de un arte nacional, que a su vez, estaba en sintonía con la integración panamericanista, el creciente impulso de la moda primitivista europea, y era capaz de insertarse en la vanguardia

⁵⁸² Vega Pichaco, Belén: “Discursos de vanguardia...”, *op. cit.*, p. 76.

internacional. La trayectoria de ambos autores, así como la difusión de la nueva música de compositores de la vanguardia internacional, se vio impulsada en gran medida, gracias a la plataforma conformada por *Musicalia* y la SMCH, entidades gestionadas por el matrimonio antes mencionado.

Por otra parte, la figura de Alejandro García Caturla cobra especial importancia en esta investigación. Junto a Amadeo Roldán, Caturla está considerado como el principal impulsor del afrocubanismo. Si bien, como se ha podido comprobar, la muerte no le permitió escribir una obra para ensemble de percusión, el manejo de estos instrumentos en sus obras afrocubanistas merece ser destacado, pues demostró las posibilidades que ofrecían a la composición musical. Por primera vez, los instrumentos de la música popular cubana asumieron papeles de importancia y se integraron en el conjunto sinfónico. Gracias a su labor como compositor, crítico y gestor musical, contribuyó en gran medida al proceso de construcción y difusión de la música nueva en Cuba. Su vínculo con las esferas “ultramodernistas” como *Musicalia* o la SMCH permitió que sus obras fueran interpretadas en su país y logró despertar el interés por la composición y el mundo del concierto cubano, así como el reconocimiento de las generaciones posteriores. Gracias a su integración como miembro de la PAAC, su música fue escuchada más allá de las fronteras caribeñas, aunque fue prácticamente por medios propios que logró ganarse un lugar emblemático en la escena musical internacional, como se puede corroborar tras un análisis de su correspondencia personal.

Por último, a lo largo de la tesis doctoral, el lector habrá podido constatar que la figura de Henry Cowell es omnipresente y aparece como protagonista en diversas esferas. Es el único que se relaciona de manera directa con todos los compositores incluidos en esta investigación. La prominencia indiscutible de este autor en el desarrollo de la música nueva y el repertorio de percusión, dificulta la labor de hilvanar la narrativa elegida, pues además de ser el enlace, en torno a él, giran gran parte de los actores, agentes, productores, gestores, asociaciones, sociedades e instituciones culturales relacionados la vanguardia y la música experimental, tanto en Estados Unidos como en México y Cuba. Son pocos los músicos que como él, tienen la posibilidad de abarcar tantos ámbitos y ejercer tanta influencia. Su actividad es difícil de enmarcar, pues envuelve prácticamente todas las facetas artísticas: composición musical, interpretación, docencia, recopilación de información, crítica musical, difusión de la música nueva, edición de partituras, grabaciones, programación y gestión cultural. Esta última labor comenzó a mediados de la década de 1920, y en una primera etapa como miembro de asociaciones internacionales como la ICG, *New Music Society*, o la *League of Composers*, se relacionó con destacadas figuras. A partir de la fundación de la PAAC, incluyó en la actividad a sus vecinos del sur, solicitando la integración de Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Pedro Sanjuán, Silvestre Revueltas y José Ardévol.

Además, fue profesor y maestro de los representantes del experimentalismo, entre los que se encuentran William Russell, John Cage y Lou Harrison.

Las aportaciones de Henry Cowell al pensamiento musical del siglo XX son verdaderamente amplias. Sus textos como *New Musical Resources*, o su compilación ensayística *American Composers on American Music*, permanecen como importantes referentes en la composición y la musicología actual. Sus artículos y publicaciones periódicas en *Modern Music*, *New Music Quarterly*, *Dance Observer*, entre otros, muestran que fue un verdadero precursor del modernismo, las vanguardias y el experimentalismo, tanto en la composición como desde la crítica musical que desarrolló. Dentro de su producción, implementó nuevos recursos musicales, inventó nuevos instrumentos y experimentó ampliamente con sonoridades diversas y técnicas extendidas. Creó nuevas formas musicales y compuso música para danza, así como para ensemble de percusión, integrando elementos de culturas orientales, africanas, latinoamericanas y europeas, dentro de un lenguaje “ultramoderno”, con planteamientos estéticos revolucionarios. A lo anterior se suma que fue uno de los principales encargados de recopilar y difundir las obras tanto de los tres autores protagonistas de esta tesis, como de la gran mayoría de los músicos de la vanguardia panamericana. Si bien la musicología norteamericana ha destacado su faceta de gestor y difusor musical, la historiografía latinoamericana no le ha otorgado el lugar que merece esta labor a favor de la nueva música de *todo* el continente americano.

Tal y como expresó su discípulo Lou Harrison, fue gracias a Henry Cowell que las composiciones de Roldán, Caturla y Ardévol llegaron a ser conocidas e influyentes entre sus alumnos, así como entre los músicos de la vanguardia y la música experimental en Estados Unidos. Por el prestigio y la importancia de la producción musical de “Los Tres Cubanos”, como les llamaba Cowell, que empleaban generosamente los instrumentos de percusión y los ritmos de origen “primitivo” en sus obras, Cowell eleva a categoría de “escuela” la creación de los compositores cubanos, dentro de su propia clasificación de las cuatro fuentes que dieron origen al desarrollo del repertorio para percusión. Asimismo, en un plano general, define -quizá por primera vez en la historia- al trinomio antes mencionado como *Escuela Cubana de Composición*.

Por los motivos anteriores, Henry Cowell aparece como recurrente en varios capítulos. A raíz de esta investigación se ha puesto de manifiesto la importancia de su trayectoria artística en todas las esferas, lo cual sin embargo, constituyó un verdadero obstáculo a la hora de proyectar el discurso narrativo. No obstante, he intentado no repetir la información relacionada con su persona, sino de tratar aspectos diferentes en cada momento. He considerado oportuno enfatizar su influencia eligiendo esta alternativa, con el objetivo de dar una visión global más real de la figura de Cowell, que se consagra como un mecenas de la música nueva y la vanguardia musical a nivel continental.

Sirva este trabajo para resaltar sus aportaciones en todos los ámbitos.

Muchas de las obras percusivas incluidas en el periodo formativo del ensemble de percusión, como por ejemplo ciertas composiciones de Johanna M. Beyer, Ray Green o Gerald Strang, entre otros autores que incursionaron en la percusión durante esta primera etapa, han sido consideradas como curiosidades menores. Si bien es cierto que algunas de ellas son quizá más interesantes socialmente que musicalmente, también muestran el desarrollo musical y estético que tuvo lugar en la codificación de los vocabularios de percusión y el modernismo experimental en sí mismo. Todo este repertorio cuenta la historia de una emergente Música Nueva.

Otra figura central en esta investigación ha sido la de John Cage. Se convirtió en el principal impulsor y difusor de la música de percusión a nivel mundial, promovió la composición de obras para este género y estrenó gran cantidad de los títulos escritos entre 1930 y 1943. Su labor contribuyó a que el ensemble de percusión se consolidara como nuevo formato instrumental. Las obras percusivas de Roldán y Ardévol se ejecutaron exclusivamente bajo su patrocinio en Estados Unidos, entre 1938 y 1943. Las *Rítmicas* tuvieron que esperar hasta 1960 para ser estrenadas en Cuba, y las obras para percusión de Ardévol, aún no conocen su estreno fuera de las fronteras norteamericanas.

Las actividades de percusión llevadas a cabo en la costa del Pacífico norteamericano por John Cage y Lou Harrison tuvieron sus orígenes en la danza debido a los puestos que ambos desempeñaban como músicos acompañantes de dicha especialidad. Gracias a su colaboración con ésta, estos dos compositores encontraron los sonidos de percusión como ideales y adecuados para la tarea de acompañamiento de coreografías, y a su vez, la gama de los nuevos medios sonoros - incluyendo los instrumentos “encontrados”-, también les permitía durante los ensayos, una salida creativa para sus improvisaciones. La relación entre música experimental de percusión y la danza moderna desarrollada por Cowell, Cage y Harrison, llevó a la culminación de la etapa formativa del ensemble de percusión, pues eventualmente, la música se desligó de su labor de acompañamiento, alcanzó una validez propia e independiente, y logró establecer a estos autores como los máximos exponentes de la música experimental en la escena norteamericana. La producción y difusión musical realizada por estos compositores tanto en la costa del Pacífico como posteriormente en Nueva York, muestra el valor que otorgaban a *todas* las sonoridades, integrando instrumental latinoamericano con objetos encontrados, así como el ruido y los sonidos electrónicos, ya desde sus composiciones percusivas para danza.

Para John Cage y Lou Harrison, el arte de componer se extendió más allá de la música, abarcaba poesía, danza, pintura, física, matemáticas y política. Para estos autores, la música de percusión fue el medio ideal para experimentar, ambos acumularon y emplearon instrumentos de

diversas procedencias, que emplearon dentro de un formato nuevo que admitía todo tipo sonoridades, desde los instrumentos convencionales, hasta los de tradiciones culturales “exóticas”, incluyendo el ruido, los sonidos electrónicos, los sonidos manipulados, los tonos deslizantes y cualquier otro medio u objeto sonoro, en una verdadera integración en su más amplio sentido. En sus composiciones percusivas se observa una síntesis de estéticas y elementos extraídos tanto de la música occidental como de culturas extraoccidentales, poniendo de manifiesto la influencia ejercida en ambos por las ideas de su maestro y amigo Henry Cowell, quien también abogaba por una incesante búsqueda de nuevos instrumentos y medios sonoros.

Las obras de Roldán y Ardévol fueron estrenadas en el contexto que floreció de la colaboración entre danza moderna y percusión -iniciada por Cowell y continuada por Cage y Harrison-, una “escuela” a la cual supuestamente no pertenecían. Según la clasificación de Cowell, los compositores cubanos constituían la tercera “escuela”, que se desarrolló a través del contacto con “ritmos e instrumentos folclóricos primitivos de origen afrocubano”, diferente a la cuarta “escuela”, desarrollada por los jóvenes compositores de la costa del Pacífico norteamericano gracias a la relación establecida entre danza y percusión. Por tanto se deduce que a pesar de pertenecer a escuelas diferentes, no obstante, eran compatibles y eventualmente intercambiables.

Al núcleo de compositores de música de percusión en su etapa formativa, se hubiesen podido sumar otras dos grandes figuras del panorama latinoamericano en aquel momento: el mexicano Carlos Chávez y el cubano Alejandro García Caturla. En el caso del primero, de no haber sido por la dificultad técnica que representaba su *Toccata* para los músicos de Cage que les impidió realizar la interpretación de la misma, el norteamericano también hubiese sido el primer promotor de la música de percusión del compositor mexicano. Si bien no fue estrenada en esta primera expansión de la música de percusión, hoy en día el nombre de Carlos Chávez también está asociado a los que figuran en el núcleo antes mencionado. Chávez fue un músico que cultivó grandes éxitos en vida, llegando a alcanzar el calificativo de celebridad. Su *Toccata* se encuentra entre las obras de percusión más interpretadas y grabadas del siglo XX, y es una de sus composiciones más populares, por detrás de la *Sinfonía india*. En el caso de Alejandro García Caturla, como se aprecia en el segundo capítulo, su inesperada muerte le impidió componer una obra para percusión, a pesar de la insistencia y entusiasmo de John Cage en que lo hiciera.

Una vez analizado el contexto en el que se estrenaron -y en otros casos comisionaron- las obras de percusión de los latinoamericanos, es cuando realmente se puede valorar el papel y poner de manifiesto la importancia e influencia tanto de las obras como de los compositores y los instrumentos latinoamericanos dentro de la escena musical de la vanguardia norteamericana. Desafortunadamente las obras de Roldán y Ardévol sólo se interpretaron en territorio

norteamericano, por tanto el análisis de su recepción queda remitido exclusivamente a dicho contexto. Por el contrario, la recepción de la *Toccata* de Chávez, es un aspecto que ha quedado fuera del periodo de estudio de esta tesis. Ello se justifica debido a que su estreno tuvo lugar en 1947 en México y en 1953 en Estados Unidos, por tanto no fue influyente durante el periodo formativo del ensemble de percusión (1930-1943), pues al no haber sido escuchada dentro del mismo, se descarta su importancia en ese momento. Solamente se puede afirmar, gracias a la documentación encontrada, que John Cage llegó a tener la partitura en sus manos, y que tras su consulta no se atrevió a estrenarla. De lo anterior se deduce que posiblemente este contacto con la obra de Chávez pudo haber influenciado a Cage de manera directa, o a aquellos que tuvieron acceso a la misma, pero tal deducción no se puede corroborar. Sin embargo, la proyección posterior que ha tenido la *Toccata*, demuestra que fue -y sigue siendo en la actualidad-, una obra verdaderamente fundamental del repertorio de percusión, convirtiéndose en una de las composiciones más emblemáticas de la extensa producción de Carlos Chávez.

Las obras de percusión de los cubanos Roldán y Ardévol, muestran una síntesis de tendencias supuestamente antagónicas: las *Rítmicas V* y *VI* no sólo eran novedosas por su instrumentación, sino por emplear estructuras semi-abiertas heredadas de la música africana dentro de un lenguaje moderno y “primitivo”. Por el contrario, el *Estudio* y la *Suite* de Ardévol empleaban estructuras clásicas heredadas de la tradición occidental, en cambio se observan planteamientos musicales innovadores, como la sustitución de la armonía por el timbre, de la melodía por el ritmo, y la integración de instrumentos convencionales con autóctonos cubanos e instrumentos de efecto, para plantear -en correspondencia con Varèse y Cowell- una música de la Nueva Era, una concepción futurista del arte. Ardévol buscar evitar lo exótico y lo folclorista, alejándose -al menos con sus obras de percusión- del empleo de ritmos y elementos estilísticos basados en la música de extracción popular. Su *Preludio a II*, muestra un planteamiento modernista de proporciones, articulado por la superposición de compases, patrones y ostinatos rítmicos yuxtapuestos, que busca experimentar con la construcción de masas sonoras y texturas diversas, dentro de un lenguaje universalista. En cambio, la síntesis de tendencias que muestra la *Toccata* de Chávez puede calificarse de un neoclasicismo brutalista, basado en la configuración de masas sonoras, a través de sonoridades de parches, o bien empleando sonidos metálicos. La obra busca experimentar con el timbre como su principal elemento, e intenta romper sutilmente las normas de una forma sonata “clásica”, donde no existen planteamientos tonales, pero sí melódicos, aunque puramente percusivos.

Con excepción de las partes de bongós y timbales cubanos, el resto de partes individuales de las *Rítmicas* de Roldán son relativamente fáciles de ejecutar, una vez que se dominan las técnicas

interpretativas del instrumental empleado, así como los diversos sonidos obtenibles. Sin embargo, es importante señalar que la sencillez aparente de las partes no quita, en absoluto, relevancia a las obras, pues son enormemente significativas gracias a otros factores, como el planteamiento conceptual, tímbrico y de integración instrumental. En ese sentido, existe un gran paralelismo entre las *Rítmicas*, y obras como *Ostinato Pianissimo* de Henry Cowell, que sólo se requiere un intérprete formalmente entrenado para afrontar la parte de xilófono, pues el resto son realmente simples - incluso más que las *Rítmicas*-, sin que este hecho demerite el valor musical e histórico contenido en estas obras. En cambio las composiciones de Ardévol no tienen partes individuales complicadas, sin embargo, la polimétrica empleada a lo largo de las mismas las convierte en obras de difícil ejecución en conjunto. A ello se añade el gran número de intérpretes e instrumental requerido -sobre todo en el *Estudio* y la *Suite*-, que limita en gran medida las posibilidades de audición. Si bien no tiene figuraciones complejas como las *Rítmicas*, o polimétrica como en las obras de Ardévol, la dificultad en la *Toccata* de Chávez radica en el nivel y dominio de las técnicas requerido por sus intérpretes, que aún en la actualidad continúa siendo un reto para los percusionistas entrenados. El empleo de redobles en todos los tambores, una parte de timbales de carácter virtuoso, la velocidad de algunos pasajes así como su amplio rango dinámico, y la estrecha relación que existe entre las seis partes, la convierten en una obra de alto grado de dificultad camerística.

Amadeo Roldán declaró en varias ocasiones que intentaba crear nuevas formas que no tuvieran relación con la tradición europea. Los intentos por alejarse de las formas heredadas, le incitaron a buscar nuevas soluciones a los problemas de cómo organizar su material musical. La música cubana es particularmente conocida por sus numerosos patrones rítmicos y variaciones presentes en los géneros populares de ascendencia africana y española. Los procedimientos contrapuntísticos empleados por Roldán en su música, para la disposición de los elementos rítmicos, demostraron ser determinantes en la formulación de los principios organizativos de sus partituras. Su empleo de técnicas fugadas y contrapuntísticas es similar a los métodos que utilizaron Stravinsky y Bartók para los dispositivos de manipulación del contrapunto, mientras son abandonadas las implicaciones tonales y los procedimientos armónicos, de forma similar a lo propuesto por Henry Cowell en su libro seminal *New Musical Resources*, con nuevas formas de organización musical que no giran en torno a la armonía o la tonalidad. Las *Rítmicas V* y *VI* son partituras extraordinarias en cuanto a su alcance y proyección, que desde el punto de vista conceptual, “presionan los límites de lo que se entendía por música 'culto' o 'erudita' en 1930.”⁵⁸³

A diferencia de los planteamientos estructurales de Roldán, Cowell y posteriormente John

⁵⁸³ Ramos, Julio: *op. cit.*, p. 53.

Cage, en cuanto a los conceptos de modernidad y vanguardia y la creación de nuevas formas musicales desvinculadas de la tradición occidental, José Ardévol y Carlos Chávez se decantaron por emplear “viejas” estructuras para experimentar con otros elementos -timbre, armonía, textura, ritmo, instrumentación-, con la garantía que ofrecía el marco estructural de una fuga o una forma sonata. Aplicando estas grandes formas que dominaban con maestría a un repertorio completamente nuevo, tanto uno como el otro supieron construir obras masivas y bien logradas. Su vanguardismo radica en el empleo *per se* de un nuevo formato, con nuevas sonoridades, combinaciones tímbricas y nuevos discursos musicales en un género en el que la ausencia de melodía y armonía planteaban verdaderos retos, pero nuevas fronteras.

El análisis de las tres obras para percusión de José Ardévol, arroja la existencia de rasgos y elementos estilísticos cubanos, aunque son empleados de forma muy sutil. Junto a Roldán y Caturla, la figura de Ardévol contribuyó a despertar el interés por los instrumentos afrocubanos, muchos de los cuales están presentes en obras percusivas posteriores a las suyas. Empleó sonoridades de bongós, güiros, claves, maracas, tambores africanos, así como figuraciones rítmicas sincopadas, y es notable la integración de estos elementos y sonoridades con instrumentos convencionales así como otros de efecto. No obstante, el análisis también demuestra que su discurso musical estaba más cercano a los objetivos ultramodernistas y universalistas de ciertos compositores norteamericanos de 1930 como Henry Cowell y Edgar Varèse, que a los del afrocubanismo planteado por Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla en Cuba. Sus obras muestran el deseo acercar su arte al creado por el núcleo de los primeros, que empleaba un lenguaje modernista en un medio de expresión inédito como lo era el ensemble de percusión. Sin embargo, contrario a las *Rítmicas V* y *VI* de Roldán, pensadas para instrumentos de percusión afrocubana, Ardévol busca evitar lo exótico y lo folclorista, alejándose -al menos con sus obras de percusión- del empleo de ritmos y elementos estilísticos basados en la música de extracción popular.

De sus tres obras, a mi juicio, *Estudio en forma de Preludio y Fuga* es su composición más emblemática, por ser una obra monumental, su primera del género y sin duda la mejor lograda desde el punto de vista conceptual. Además de haber sido escrita en el tiempo récord de cinco días, la obra se muestra como un verdadero tesoro histórico por razones muy significativas: el gran número de ejecutantes que involucra, la instrumentación empleada, la maestría de su escritura y la fecha de su composición que la sitúa entre las primeras cinco de su género, la convierten en una obra sin precedentes.

Probablemente, el impacto de las obras percusivas de Ardévol fue desconocido para el compositor, pero la repercusión de las mismas fue mucho más allá de lo que él hubiese podido imaginar. Sus estrenos se llevaron a cabo en ciudades lejanas a su residencia, lo cual le impidió la

posibilidad de escucharlas. Sin embargo, en Estados Unidos José Ardévol estaba considerado como uno de los grandes de la literatura para percusión, habiendo contribuido al repertorio con obras muy significativas, estrechamente ligadas a los orígenes del género. Su calidad como compositor se añade al momento en que fueron compuestas dichas obras, que le permitieron codearse con autores de la talla de Henry Cowell, Edgar Varèse o John Cage, hecho que lo sitúa actualmente entre los grandes maestros del repertorio. Desafortunadamente ha tenido que pasar mucho tiempo para que su figura sea reivindicada en este contexto. Por suerte, estas composiciones se han mantenido con vida y se han seguido interpretando ocasionalmente en Estados Unidos con posterioridad a su estreno, gracias a John Cage y Paul Price, los principales divulgadores de su música en aquel país. Sirva esta investigación para contribuir al rescate y difusión de estas tres joyas de la composición que pusieron en alto el nombre de Latinoamérica y sin embargo se han mantenido en la oscuridad durante muchos años.

Como se ha podido apreciar a lo largo del presente trabajo, la música de percusión fue precursora en cuanto a la integración sonora en su sentido más amplio. En este repertorio confluye el empleo de todo tipo de sonoridades, ya fueran musicales o no, así como el ruido, utilizado como elemento musical, a los que se sumaron los nuevos descubrimientos tecnológicos como parte del fenómeno compositivo-interpretativo. La integración de instrumentos de percusión “exóticos” de diversas pertenencias nacionales, así como otros no convencionales, objetos encontrados e instrumentos inventados con aparatos y medios electrónicos como generadores, moduladores, filtros, grabadoras, mezcladoras, altoparlantes, tocadiscos, osciladores de frecuencia y sonidos manipulados electrónicamente, permitió a los creadores, la producción, manipulación, transformación y reproducción de sonidos para incluirlos en la elaboración de sus trabajos, constituyendo uno de los nuevos recursos para expandir el ámbito de la creación.

Así pues, el desarrollo de las técnicas asociadas a la electrónica que comenzó con la música de percusión, está directamente relacionado con el surgimiento de nuevos instrumentos como el Theremín, el Trautonium, las ondas Marthenot, el órgano Hammond, así como nuevas tendencias musicales cuyos sonidos provienen de la generación eléctrica de ondas. Me refiero a la música concreta, la música electrónica y la música electroacústica, tendencias que se expandieron rápidamente hacia distintos espacios, cobrando auge en gran cantidad de composiciones y centros musicales, que continúa incluso en la actualidad.

El primer repertorio de literatura para ensemble de percusión, se muestra multicultural desde sus orígenes. Dentro del periodo comprendido entre 1900 y 1943, tuvo lugar un complejo proceso de evolución musical que giró en torno a los instrumentos de percusión, en el cual se establecieron diversos contactos en una línea de transmisión entre Norte y Centro América, que fluyó hacia

ambos lados de la misma. El análisis musical e historiográfico de la trayectoria del repertorio revela que las obras de percusión formaban parte de un mismo contexto, compartían más puntos en común que diferencias entre las mismas. A pesar de tener cuatro orígenes o fuentes diferentes según la clasificación de Cowell, el repertorio de percusión en su etapa formativa, sintetizó la estética de todas ellas.

Las prácticas musicales de carácter universalista y ultramoderno de compositores como Varèse y Cowell, no dejaban de emplear e integrar ritmos e instrumentos de percusión “primitivos” en sus obras. La música de percusión de John J. Becker, compuesta para danza, tenía una fuerte tendencia neoprimativista. Las obras de William Russell, ponen de manifiesto su debilidad por las sonoridades del jazz y los ritmos caribeños. De igual manera, la música surgida de la colaboración con la danza moderna de Cage y Harrison, asimiló como propios tanto los instrumentos cubanos como los indígenas mexicanos empleados por Chávez en sus composiciones, que fueron mezclados con objetos encontrados, ruidos y sonidos electrónicos, y a pesar de utilizar “ritmos e instrumentos primitivos”, estos compositores se convirtieron en los máximos exponentes de la *avant-garde* y la música experimental.

El punto de intersección entre las *Rítmicas V y VI* de Roldán, con la experimentación de John Cage, pone de manifiesto aspectos poco conocidos de ambos compositores: “Al ser interpretada por Cage la obra cobra relieves inusitados, a la vez que nos permiten repensar a Cage fuera del contexto de la vanguardia euroamericana al que habitualmente se suscribe.”⁵⁸⁴ El análisis de los objetos sonoros presentes en el experimentalismo de Cage, implica, coincidiendo con Julio Ramos, la problemática de la contemporaneidad y coetaneidad de las sonoridades, pues por un lado se encuentran aquellas ligadas a la era industrial, y por otro, los “contenidos antropologizados” de instrumentos tradicionales que están relacionados más frecuentemente con la función ritual de la música en otros contextos, dos aspectos que sin duda entran en contradicción. No obstante, la música de percusión demostró que se podía ser moderno ya fuera empleando sonoridades de la era industrial, o bien sonoridades “primitivas”. La última obra interpretada por John Cage en su carrera percusiva fueron justamente las *Rítmicas V y VI*, una “modernidad primitiva” que lo situó como el mayor exponente de la música experimental en el ámbito internacional.

Sorprende sintomáticamente, que las únicas obras percusivas no pertenecientes a compositores norteamericanos que interpretó John Cage con su grupo, fueron las *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán así como la *Suite* y el *Preludio a II* de José Ardévol. La respuesta es simple: no existían más obras latinoamericanas escritas para percusión, lo cual demuestra que Cuba -junto a

⁵⁸⁴ Ramos, Julio: *op. cit.*, p. 54.

Estados Unidos- no sólo fue pionera, sino que se encontraba entonces a la vanguardia de la música experimental.

Es quizá un caso excepcional en la historia de la música, el hecho de que únicamente en el repertorio de percusión surgido entre 1930 y 1943 se hayan aportado a la creación musical tal cantidad de nuevas formas musicales, que actualmente resultan estar entre las contribuciones más significativas al arte musical, más allá de lo que se ha descrito anteriormente sobre el ritmo y las nuevas sonoridades. Citando únicamente las estructuras utilizadas en las composiciones de percusión en este periodo, el lector apreciará la trascendencia de este legado⁵⁸⁵:

- estructuras heredadas de la música africana (*The Abongo: A primitive dance, Ogou Badagri: A Voodoo Ballet*)
- estructuras abiertas o semi-abiertas (*Rítmicas V y VI, Percussion Studies in Cuban Rhythms*)
- estructuras de ostinatos rítmicos superpuestos (*Ostinato Pianissimo, Preludio a II*)
- estructuras de patrones rítmicos fijos reciclados dentro de una unidad (*Quartet, Trio*)
- estructuras micro-macrocósmica o fórmula de la raíz cuadrada (las *Construcciones* de Cage)
- estructuras preconcebidas o prefabricadas (*Double Music*, las *Construcciones* de Cage)
- estructuras que utilizaban la indeterminación y la aleatoriedad (*Imaginary Landscapes, Living Room Music*)
- estructuras basadas en el *control-ictus* (*She is Asleep, Amores*)
- estructuras libres (*Credo in US, Forever and Sunsmell, Preludio a II*)
- estructuras basadas en la danza moderna (*Vigilante: A Dance, Dance Rhythms*)
- estructuras elásticas (*Elastic Musics, Sound Form No.1*)⁵⁸⁶
- estructuras heredadas de la música oriental -talas, ragas, etc.- (*Ostinato Pianissimo, Oriental*)

Todas estas nuevas estructuras son ajenas por completo a las heredadas de la tradición europea, incluyendo los impresionistas franceses y el dodecafonismo de la Segunda Escuela de Viena, pues como mencionó John Cage, los compositores europeos no buscaban nuevas estructuras, sino nuevos métodos de organización. Aun así, hubo muchos autores de música de percusión que

⁵⁸⁵ Entre paréntesis, algunos ejemplos de obras para percusión que emplean estas estructuras.

⁵⁸⁶ Si bien estas dos piezas no son exclusivamente para percusión, sus estructuras “elásticas” surgieron de la colaboración entre danza moderna e instrumentos de percusión.

optaron por mantener formas clásicas, pues la fuga, el preludeo, la suite o la forma sonata se mantuvieron entre las favoritas.

El uso común de instrumentos latinoamericanos como claves, maracas y teponaztlis en la música académica, se remonta a Roldán, Ardévol y Chávez. Con anterioridad a la expansión del repertorio para percusión, se concebía al percusionista sinfónico ejecutando únicamente los instrumentos convencionales como timbales, bombo, platillos, redoblante o triángulo, para dar algún color “exótico” dentro de algún pasaje. Esta situación comenzó a cambiar a partir de 1930, con la introducción en la orquesta de instrumentos latinoamericanos que encontraron un lugar definitivo en la nueva institución. Hoy en día es difícil encontrar una orquesta sinfónica o un ensemble camerístico que no cuente con bongós, congas, cencerros, güiros, timbales cubanos o shekerés como parte integral de su arsenal sonoro. El grupo de los instrumentos de percusión continúa en aumento, se han incorporado una incalculable cantidad de ejemplares pertenecientes a tradiciones culturales diversas. A esta verdadera revolución e integración instrumental contribuyeron en gran medida, la corriente indigenista y afrocubanista, la modernidad y el experimentalismo vanguardista llevado a cabo por nuestros autores. Paradójicamente, “en muchos casos, los mismos académicos que al escribir sobre instrumentos de percusión emplean términos como “estándar” o “convencional” para describir los instrumentos de origen latinoamericano, son los mismos eruditos que desprecian las composiciones de autores latinoamericanos. Aceptan lo que conocen como instrumentación estándar sin reconocer o entender sus orígenes.”⁵⁸⁷

Coincidiendo con John R. Hall, existe una distintiva huella latinoamericana en lo que actualmente se denomina ensemble de percusión. Muchos de los ritmos, estructuras musicales e instrumentos de percusión de América Latina, constituyen características comunes del repertorio percusivo en general. Es importante que esta influencia sea reconocida en la historia del género, así como las figuras que han contribuido a la configuración y desarrollo del mismo, entre las que se encuentran Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez: “fueron compositores de sólida formación musical, que estuvieron profundamente inspirados por la cultura de sus países nativos. Todos ellos combinaron técnicas occidentales de composición con elementos musicales de sus culturas para crear obras de percusión extraordinarias. Estas composiciones afectaron significativamente el desarrollo del ensemble de percusión en su totalidad.”⁵⁸⁸ Como parte de la búsqueda de una identidad musical verdaderamente americana, los compositores nacionalistas latinoamericanos introdujeron nuevos conceptos de estructura y forma, nuevos ritmos y recursos

⁵⁸⁷ Hall, John Richard: *op. cit.*, p. 79.

⁵⁸⁸ *Ídem.*

armónicos, rítmicos y tímbricos, nuevos instrumentos en la orquesta, y nuevas notaciones musicales.

Roldán fue pionero en la introducción de una nueva notación de instrumentos cubanos, secundado por Ardévol. Creó una grafía donde explica de manera coherente y clara, los diversos sonidos obtenibles y la manera de hacerlo, que enviaba junto a sus obras cuando iban a ser ejecutadas. Con la incorporación de nuevo instrumental a la orquesta, también se incorporaban nuevas técnicas de ejecución, habilidades en muchos casos desconocidas para percusionistas sinfónicos. Algunos instrumentos requieren años de práctica para su correcto dominio, razón por la cual, abarcar el estudio y las técnicas de todos los miembros de esta familia resulta una labor prácticamente imposible. Por ese motivo, aún en la actualidad es normal ver a un percusionista tocando un pasaje de bongós con baquetas, por no saber obtener los sonidos adecuados con las manos. Hay instrumentos que necesitan ser raspados, sacudidos o frotados, otros percutidos con las manos en lugar de utilizar baquetas o mazas, y otros requieren ser tocados en diferentes lugares del mismo para obtener distintas sonoridades. Roldán se dio cuenta de la necesidad de emplear una notación musical -inexistente hasta ese momento-, capaz de reflejar los patrones rítmicos y los movimientos específicos.

Como ya se ha citado, John Cage fue el primero en crear su propio grupo de percusión de manera más o menos estable y componer para él a partir de 1935 no sólo con instrumentos convencionales, sino también con latas, conchas, brake drums y todo tipo de objetos encontrados, que pasaron a formar parte indisoluble de su lenguaje compositivo. Años más tarde, Paul Price inició el primer programa universitario de enseñanza de percusión en la Universidad de Illinois alrededor de la década de 1950, y estableció el primer grupo de percusión acreditado. Sus actividades contribuyeron al crecimiento, consolidación y asentamiento definitivo de esta formación en Estados Unidos, tras el cual comenzó una expansión que permitió el ingreso del ensemble de percusión en los programas curriculares de muchos otros países, gracias a la labor iniciada por Price. Posteriormente, grupos de percusión profesionales como *Nexus*, o *Les Percussions de Strasbourg*, *Amadinda*, *Kroumata* o *Tambuco*, han fomentado esta forma de arte a través de comisiones e interpretaciones de repertorio para este formato en el ámbito internacional. Además, han obtenido premios significativos, realizado numerosas grabaciones, y se han ganado el prestigio y reconocimiento a nivel mundial. Actualmente, el catálogo de obras que existe para este formato es muy abultado y resultaría difícil afirmar con exactitud el número de ensembles de percusión que desempeñan una carrera profesional, estable e independiente, muchos de los cuales cuentan con trayectorias significativas.

El ensemble de percusión se ha convertido en la actualidad en una disciplina permanente

dentro de la enseñanza musical. El programa curricular de muchas universidades, conservatorios y escuelas de música en la esfera internacional, cuenta con una asignatura que lleva este nombre y se imparte a distintos niveles. A su vez, muchas de estas instituciones cuentan con una formación estable de este tipo, que además de realizar labores de difusión del repertorio, contribuye a la formación profesional de los percusionistas. Los docentes reconocen claramente los beneficios que aporta la práctica de conjunto llevada a cabo a través del ensemble de percusión durante el desarrollo musical del estudiante de esta especialidad. Contribuye a mejorar las capacidades durante este periodo y fomenta el trabajo en equipo entre la sección de percusión. A su vez, complementa el perfil y la práctica creativa del alumno, y desarrolla habilidades aplicables a otros contextos orquestales o camerísticos que cuentan regularmente con percusionistas. El establecimiento de un ensemble de percusión, proporciona al estudiante una oportunidad única de tener una experiencia musical valiosa y duradera. A ello se suma que los percusionistas cuentan hoy en día con una organización internacional de más de cincuenta años de existencia, *The Percussive Arts Society* (PAS), que además de tener varias publicaciones periódicas, organiza una convención internacional con periodicidad anual, la *Percussive Arts Society International Convention* (PASIC), así como master-classes, talleres y conciertos a lo largo del año en diversos puntos del planeta.

Al finalizar la etapa formativa del ensemble de percusión en 1943, se observa una plena consolidación del empleo e integración de instrumentos de percusión de extracción popular de tradiciones musicales diversas, en composiciones sinfónicas o camerísticas. Estos nuevos elementos ya estaban incorporados a la paleta sonora de los por entonces jóvenes compositores Roldán, Varèse, Cowell y Chávez como parte fundamental de su lenguaje. Esta integración instrumental surgida de la colaboración e intercambio que propiciaba la estética promovida por el movimiento panamericanista planteado por dichos autores, trascendió a generaciones posteriores, entre cuyas figuras se encontraban John Cage, Lou Harrison o William Russell.

Las obras para percusión de Amadeo Roldán y José Ardévol, compartieron programa con otros títulos que hoy en día son obras fundamentales de la literatura para este género: *Pulse* y *Ostinato Pianissimo* de Henry Cowell; *Canticle No. 1* y *Counterdance in the Spring* de Lou Harrison; *First*, *Second* y *Third Construction* así como *Imaginary Landscape No. 3* y *Amores* de John Cage. Ello permite valorar el lugar en que se situaron dichas obras en aquel momento. Gracias a la labor de interpretación, promoción y difusión de la música de percusión que realizaron Henry Cowell, John Cage y Lou Harrison, los cubanos Amadeo Roldán y José Ardévol también fueron conocidos en la escena norteamericana como compositores de música de percusión, y no únicamente por sus composiciones sinfónicas o de cámara. Los tres primeros, formaron un fuerte núcleo en la esfera del desarrollo de este repertorio, alrededor del cual giraron otros compositores

norteamericanos importantes como William Russell, John J. Becker, Johanna M. Beyer, Ray Green y Gerald Strang. Este núcleo constituido por compositores, que se conoce hoy en día como la vanguardia musical de la música experimental norteamericana de los años 30 y 40 de la pasada centuria, también incluyó a Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez, únicos latinoamericanos que pertenecieron a esa reducida élite de grandes creadores asociados con la música experimental de percusión. Todos ellos son actualmente conocidos y estudiados en el ámbito anglosajón como los principales impulsores del desarrollo inicial de este género. Sirva esta tesis doctoral para que las aportaciones de los tres últimos, también sean reconocidas en la historiografía latinoamericana.

ANEXO I

CATÁLOGO DE OBRAS PARA ENSEMBLE DE PERCUSIÓN (1930-1943)		
Año de composición	Compositor	Título
1930	Roldán, Amadeo	<i>Rítmicas V y VI</i>
1931	Varèse, Edgar	<i>Ionisation</i>
1931-32	Russell, William	<i>Fugue for Eight Percussion Instruments</i>
1933	Russell, William	<i>Three Dance Movements</i>
	Ardévol, José	<i>Estudio en forma de Preludio y Fuga</i>
	Becker, John J.	<i>The Abongo: A primitive dance</i>
	Beyer, Johanna	<i>Percussion Suite in Three Movements</i>
	Russell, William	<i>Ogou Badagri: A Voodoo Ballet</i>
1934	Ardévol, José	<i>Suite para instrumentos de percusión</i>
	Cowell, Henry	<i>Ostinato Pianissimo</i>
	Harrison, Lou	<i>Waterfront</i>
	Harrison, Lou	<i>Oriental</i>
1935	Cage, John	<i>Quartet</i>
	Davidson, Harold G.	<i>Hell's Bells</i>
	Russell, William	<i>Percussion Studies in Cuban Rhythms: Rumba, Habanera, Son</i>
	Beyer, Johanna	<i>IV</i> ⁵⁸⁹
	Beyer, Johanna	<i>Percussion</i>
	Davidson, Harold G.	<i>Auto Accident</i>
	Humphrey, Doris	<i>Dance Rhythms</i>
1935-36	Strang, Gerald	<i>Percussion Music for Three Players</i>
1936	Russell, William	<i>March Suite</i>
	Green, Ray	<i>Three Inventories of Casey Jones</i>
	Cage, John	<i>Trio</i>
1937	Russell, William	<i>Made in America</i>
Anterior a 1937	Baetz, Jessie	<i>Six Dances for Percussion</i> ⁵⁹⁰

⁵⁸⁹ *IV* es en realidad el cuarto movimiento de la obra *Percussion* de Johanna M. Beyer. Durante años se pensó que era una pieza en sí misma, puesto que fue editada por Henry Cowell en *New Music Orchestral Series* No. 18.

⁵⁹⁰ Se deduce que es anterior a 1937, puesto que las obras de Jessie Baetz fueron interpretadas en el *Composer's Forum*,

CATÁLOGO DE OBRAS PARA ENSEMBLE DE PERCUSIÓN (1930-1943)

1938	Becker, John J.	<i>Vigilante 1938 (A Dance)</i>	
1939	Cage, John	<i>First Construction in Metal</i>	
	Cage, John	<i>Imaginary Landscape No. 1</i>	
	Harrison, Lou	<i>Fifth Simfony</i>	
	Harrison, Lou	<i>Bomba</i>	
	Boas, Franziska	<i>Changing Tensions</i>	
	Beyer, Johanna	<i>Three Movements for Percussion</i>	
	Beyer, Johanna	<i>March for 30 Percussion Instruments</i>	
	Beyer, Johanna	<i>Percussion, Opus 14</i>	
	Beyer, Johanna	<i>Waltz for Percussion</i>	
	Harrison, Lou	<i>Counterdance in the Spring</i>	
	Cowell, Henry	<i>Pulse</i>	
	Cowell, Henry	<i>Return</i>	
	Anteriores a 1940 ⁵⁹¹	Harrison, Lou	<i>Tribute to Charon</i>
		Harrison, Lou	<i>Two Antibangs</i>
		Harrison, Lou	<i>6th Simfony</i>
1940	Russell, William	<i>Chicago Sketches</i>	
	Cage, John	<i>Living Room Music</i>	
	Harrison, Lou	<i>Rune</i>	
	Harrison, Lou	<i>Canticle No. 1</i>	
	Cage, John	<i>Second Construction</i>	
1941	Harrison, Lou	<i>Song of Quetzalcoatl</i>	
	Beyer, Johanna	<i>Strive</i>	
	Harrison, Lou	<i>Simfony No.13th</i>	
	Cage, John	<i>Third Construction</i>	
	Harrison, Lou	<i>Labyrinth No. 3</i>	
	Harrison, Lou/ Cage, John	<i>Double Music</i>	
1942	Harrison, Lou	<i>Canticle No. 3</i>	

el 15 de diciembre de 1937.

⁵⁹¹ John Cage envió a la *Fleisher Collection* el 12 de marzo de 1940 una total de quince composiciones para ser añadidas a dicha colección. Además, menciona que haría otro envío con más obras, entre las que se encontraban *Tribute to Charon*, *Two Antibangs* y *6th Simfony*, con lo cual se deduce que la existencia de las mismas son anteriores a dicha fecha (Ver Anexo IV).

CATÁLOGO DE OBRAS PARA ENSEMBLE DE PERCUSIÓN (1930-1943)		
	Harrison, Lou	<i>Canticle No. 5</i>
	Harrison, Lou	<i>Suite for Percussion</i>
	Cage, John	<i>Credo In US</i>
	Cage, John	<i>Imaginary Landscape No.2</i>
	Harrison, Lou	<i>In Praise of Johnny Appleseed</i>
	Beyer, Johanna	<i>Horizons</i>
	Cage, John	<i>Imaginary Landscape No. 3</i>
	Cage, John	<i>Forever and Sunsmell</i>
	Hovhaness, Alan	<i>October Mountain</i>
	Harrison, Lou	<i>Fugue for Percussion Instruments</i>
	Cage, John	<i>The City Wears a Slouch Hat</i>
	Chávez, Carlos	<i>Toccata para instrumentos de Percusión</i>
	Ardévol, José	<i>Preludio a 11</i>
1943	Cage, John	<i>She is Asleep</i>
	Cage, John	<i>Amores</i>

ANEXO II

OBRAS PARA PERCUSIÓN QUE INCLUYEN OTROS INSTRUMENTOS (1930-1943)		
Año de composición	Compositor	Título
1932	Pomar, José	<i>Preludio y fuga rítmicos para instrumentos de percusión</i>
1937	Russell, William	<i>Trumpet Concerto</i>
1937	Harrison, Lou	<i>Changing World</i> ⁵⁹²
1938	Harrison, Lou	<i>We Are Always Winter</i> ⁵⁹³
1939	Harrison, Lou	<i>First Concerto for Flute and Percussion</i>
1942	Harrison, Lou	<i>Concerto for Violin and Percussion Orchestra</i>

⁵⁹² Para dos pianos, tres percusionistas y flauta de pico.

⁵⁹³ Para coro hablado y tres percusionistas. Sin publicar, no está autorizada para su interpretación.

ANEXO III
CONCIERTOS DE PERCUSION REALIZADOS POR JOHN CAGE (1938-1943)⁵⁹⁴

*Estrenos

9 de diciembre de 1938. Cornish School, Seattle, Washington

Coreografías de Bonnie Bird y bailarines de la *Cornish School*.

Composiciones editadas por *New Music Orchestra Series*, No. 18, publicación de Henry Cowell, a las que se añadieron *Trio* y *Quartet* de John Cage.

John Cage, *Trio**

John Cage, *Quartet*

Ray Green, *Three Inventories of Casey Jones* (interpretada dos veces, la segunda con danza)

William Russell, *Waltz* y *Fox Trot* (de *Three Dance Movements*)

Gerald Strang, *Percussion Music for Three Players*

19 de mayo de 1939. Cornish School, Seattle, Washington

Intérpretes: Xenia Cage, Merce Cunningham, Doris Dennison, Imogene Horsley, Lenore Hovey, Margaret Jansen, y Lenore Thayer.

John Cage, *Trio*

Henry Cowell, *Pulse**

William Russell, *Waltz* y *Fox Trot* (de *Three Dance Movements*)

William Russell, *March Suite*

William Russell, *Percussion Studies in Cuban Rhythms**

Lou Harrison, *Counterdance in the Spring**

Lou Harrison, *Fifth Simfony**

Johanna M. Beyer, *Three Movements for Percussion (Restless, Endless, Tactless)*

27 de julio de 1939. Mills College, Oakland, California

Modern American Percussion Music

Con el auspicio de *The Bennington Summer School of the Modern Dance*.

Intérpretes: John y Xenia Cage, Doris Dennison y Margaret Jansen.

John Cage, *Quartet* (primer movimiento)

Lou Harrison, *Counterdance in the Spring*

Johanna M. Beyer, *Three Movements for Percussion* (extractos)

Franziska Boas, *Changing Tensions*

William Russell, *March Suite*

William Russell, *Percussion Studies in Cuban Rhythms*

William Russell, *Three Dance Movements*

⁵⁹⁴ La información contenida en este apartado ha sido recopilada de fuentes diversas, por lo que pueden existir inexactitudes. Puesto que no se han podido consultar directamente todas las fuentes primarias, en algunos casos se citan las obras pero no en el orden interpretado.

9 de diciembre de 1939. Cornish School Theatre, Seattle, Washington

Intérpretes: Marie Balagno, Mary Ann Bier, Xenia Cage, Doris Dennison, Denise Farwell, Dorothy Fisher, Imogene Horsley, Lenore Hovey, Margaret Jansen, Marjorie Livingood, Lenore Thayer, Lenore Ward.

Henry Cowell, *Pulse*

William Russell, *Fugue for Eight Percussion Instruments*

Mildred Couper, *Dirge**

Amadeo Roldán, *Rítmicas V y VI**

John Cage, *First Construction (in Metal)**

Henry Cowell, *Return**

William Russell, *Three Dance Movements*

8 de enero de 1940. Auditorio de la Universidad de Idaho, Moscow, Idaho

Intérpretes: *The Cage Percussion Players*: John y Xenia Cage, Doris Dennison, Margaret Jansen.

John Cage, *Quartet*

Johanna Beyer, *Endless y Restless* (de *Three Movements for Percussion*)

Ray Green, *Three Inventories of Casey Jones*

Lou Harrison, *Counterdance in the Spring*

William Russell, *Three Dance Movements*

William Russell, *March Suite*

William Russell, *Percussion Studies in Cuban Rhythms*

9 de enero de 1940. Universidad de Montana

Programa idéntico al concierto del 8 de enero de 1940.

11 de enero de 1940. Auditorio Student Union. Whitman College, Walla Walla, Washington

Programa idéntico al concierto del 8 de enero de 1940.

14 de febrero de 1940. Reed College, Portland

Programa idéntico al del 8 de enero de 1940.

Se añadió:

John Cage, *Second Construction**

18 de julio de 1940. Lisser Hall, Mills College, Oakland, California

Dirección: John Cage, Lou Harrison, William Russell

Intérpretes: Phoebe Appy, Xenia Cage, John Cage, Marian Constable, Doris Dennison, Norma T. Dorfman, Gerry Egbert, Renata Garve, Lou Harrison, Margaret Jansen, Marina Lee, Irving Morrow, Laura Jean Nast, Laura Piccirillo, William Russell, Evelyn Semenza, Gwendolyn Thomas.

Henry Cowell, *Pulse*

John Cage, *Second Construction*

William Russell, *Chicago Sketches**

Lou Harrison, *Canticle* [No.1]*

José Ardévol, *Suite**

Amadeo Roldán, *Rítmicas V y VI*

14 de mayo de 1941. Auditorio del California Club, San Francisco, California

Dirección: John Cage, Lou Harrison

Intérpretes: John y Xenia Cage, Doris Dennison, Elizabeth Hall, Lou Harrison, Margaret Jansen, Brabazon Lindsey.

Lou Harrison, *Song of Quetzalcoatl*

John Cage, *Quartet*

Lou Harrison, *Canticle* [No. 1]

John Cage, *Third Construction**

Lou Harrison, *Simfony No. 13th**

John Cage, *Trio*

John Cage/Lou Harrison, *Double Music**

26 de julio de 1941. Mills College, Oakland, California

Concierto de percusión y danza titulado: *Percusión, Cuartos de Tono, Danza, Sonidos Eléctricos*.

Dirección: John Cage y Lou Harrison.

The Marian Van Tuyl Dance Company.

John Cage, *Third Construction*

John Cage, *Imaginary Landscape No. 1* (grabación como música para danza)

Marian Van Tuyl, *Horror Dream**

Amadeo Roldán, *Rítmicas V y VI* (una de ellas con coreografía de Van Tuyl)

Mildred Couper, *Dirge*

Mildred Couper, *Rumba*

Lou Harrison, *Simfony No. 13th*

William Russell, *Three Dance Movements*

1 de marzo de 1942. Arts Club of Chicago, Illinois

Organizado por Frederick Stock. Auspiciado por The Arts Club of Chicago

Intérpretes: John y Xenia Cage, Dorothy Fisher, Ruth Hatfield, Brabazon Lindsey, Stuart Lloyd, Rachel MacHatton, Katherine Manning, Claire Oppenheim, Marjorie Parkin.

William Russell, *March Suite*

William Russell, *Three Dance Movements*

Lou Harrison, *Counterdance in the Spring*

Lou Harrison, *Canticle* [No. 1]

John Cage, *First Construction (in Metal)*

John Cage, *Imaginary Landscape No. 3**

18 de marzo de 1942. Universidad de Chicago, Leon Mandel Assembly Hall, Chicago, Illinois

Programa mixto, compartido con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chicago, dirigida por Frederick Stock y Charles Buckley.

Intérpretes: John y Xenia Cage, Katherine Manning, Brabazon Lindsey, Marjorie Parkin and Stuart Lloyd.

Gustav Holst, *St. Paul's Suite*
Ludwig van Beethoven, *Romanza en Fa Mayor*
Lou Harrison, *Canticle* [No. 1]
William Russell, *Three Dance Movements*
Otras obras de J. S. Bach, Saint-Saëns, Abert y Dvorák

7 de mayo de 1942. Hotel Fairmont, Holloway Playhouse, San Francisco, California⁵⁹⁵

Director: Lou Harrison
Intérpretes: Harold Bellach, Lena Bellach, William Brown, Doris Dennison, Margaret Jansen.
The Modern Ballet Theater.

John Cage, *Imaginary Landscape No. 2** (presentada como *Fourth Construction*)
Johanna Beyer, *Two Movements**⁵⁹⁶
Lou Harrison, *Canticle No. 3**
Lou Harrison, *In Praise of Johnny Appleseed** (con coreografía de Carol Beals y Bodil Genkel)
Henry Cowell, *Return*

7 de febrero de 1943. Museo de Arte Moderno, Nueva York

Presentado por *The League of Composers* en asociación con el Museo de Arte Moderno.

Director: John Cage
Intérpretes: Ruth Stuber Jeanne, marimba. Ensemble: Mary Anthony, Xenia Cage, David Campbell, Jean Campbell, Arthur Christie, Merce Cunningham, Renata Garve, Molly Howe, Cecil Kitcar, Helen Lanfer, Edward McLean, Joan Palmer.

John Cage, *First Construction (in Metal)*
Lou Harrison, *Counterdance in the Spring*
Henry Cowell, *Ostinato Pianissimo**
Lou Harrison, *Canticle No. 1*
John Cage, *Imaginary Landscape No. 3*
José Ardévol, *Preludio a II**
John Cage, *Amores**
Amadeo Roldán, *Rítmicas V y VI*

⁵⁹⁵ John Cage no estaba presente en este concierto, en estas fechas ya se encontraba en Chicago o Nueva York.

⁵⁹⁶ No se sabe con precisión de cual de las obras de Beyer escogió Harrison estos dos movimientos. Según Leta E. Miller, pudo haber sido de *Percussion Suite*, terminada en 1933. Ver Miller, Leta, E.: "The Art of Noise. John Cage, Lou Harrison and the West Coast Percussion Ensemble", en Saffle, Michael (ed.): *Perspectives on American Music, 1900-1950*, Nueva York, Garland Publishing, 2000, p. 247.

ANEXO IV

Carta de John Cage a la *Fleisher Collection*, 12 de marzo de 1940, Edwin A. Fleisher Collection of
Orchestral Music, FLP, archivo electrónico: Cage.19400312.

c /o Cornish School
Roy at Harvard N.
Seattle, Washington
March 12, 1940

Arthur Cohn
Free Library of Philadelphia
Logan Square
Philadelphia, Pennsylvania

Dear Mr. Cohn:

Thank you for your last letter, in
which you asked me to forward the scores of
percussion music. I have by express sent 18
different items which I insured for \$500.00 and
which I shall proceed to describe:

1. Jose Ardevol's SUITE. Original score.
15 players as indicated. Has never, to
my knowledge, been performed.
2. Jose Ardevol's ESTUDIO EN FORMA DE PRELUDIO
Y FUGA. Original score. Requires 31 players
and 22 parts disposed as follows:
1st part: pito (de policia) y campana alta
.....1 player
2nd part: 2 sirenas: alta y baja...2 players
3rd part: 2 claves.....2 players
4th part: 2 guiros (I and II)....2 players
5th part: III guiro y maracas....1 player
6th part: latigo pequeno y campanilla de
mango.....1 player
7th part: latigo grande y platillos
.....1 player
8th part: 3 palmadas.....3 players
9th part: triangulo.....1 player
10th part: 2 yungues (2 martillos para cada uno)
.....2 players
11th part: campana baja y gong...1 player
12th part: platillo percutido con baqueta
.....1 player
13th part: tam tam.....1 player
14th part: tambor militar (pequeno) 1 player
15th part: 2 redoblantes.....2 players
16th part: bongos y tambor africano bajo
.....1 player
17th part: 2 tambores africanos...2 players
18th part: timbal pequeno.....1 player
19th part: timbal grande.....1 player
20th part: 2 bombos.....2 players
21st part: First piano.....1 player
22nd part: Second piano.....1 player

see letter
Cage Oct 3, '40
for 1st part

2.(cont.)

Has never, to my knowledge, been performed.

3. J.M.Beyer's MARCH. Original Score. 6 players arranged as follows:

1st player: 3 triangles, 2 metal bowls

2nd player: 3 woodblocks, 4 rice bowls.

3rd player: dragon's mouth, tambourine, and 4 tom toms.

4th player: 2 cymbals, 1 anvil and 4 temple gongs.

5th player: gong, snare drum, bass drum.

6th player: thundersheet, lion's roar.

(If I remember correctly, the 5th player requires an assistant.) Has never to my knowledge been performed.

4. J. M. Beyer's PERCUSSION OPUS 14. Original score. 6 players arranged as follows:

1st player: timpani

2nd player: 2 metal bowls

3rd player: 4 dragon's mouths and 1 tom tom

4th player: cymbal, anvil, gong

5th player: triangle, lion's roar

6th player: snare and bass drums.

Has never to my knowledge been performed.

5. J. M. Beyer's THREE MOVEMENTS FOR PERCUSSION. Original score. 6 players arranged as follows:

For Restless:

1st player: triangle, woodblock

2nd player: tambourine, gong

3rd player: snare drum, 2 timpani

For Endless:

3rd or 4th player: woodblock

2nd or 5th player: cymbal, bass drum

1st or 6th player: lion's roar

For Tactless:

1st player: tom tom, snare and bass drums

2nd player: bell, gong

3rd player: 2 triangles

4th player: 2 woodblocks

5th player: 2 hand cymbal, suspended cymbal

6th player: lion's roar.

Seeming lack of logic in the arrangement of these parts results from their relative difficulty. Has been performed at the Cornish School, Seattle, complete. (1939) The first 2 pieces have been performed at the University of Idaho, Moscow; at the University of Montana, Missoula, at Whitman College, Walla Walla, Wash.; at Reed College, Portland, Ore.; and at Mills College, California.

6. J. M. Beyer's WALTZ. Original score. I have not determined the best arrangement for parts. Never, to my knowledge, has been performed.
7. John Cage's IMAGINARY LANDSCAPE. Original score. 4 players as indicated. Has been performed as a recording at the Cornish School Seattle (1939), Lial's Concerts, Monterey, California. Private performances in Los Angeles and San Francisco.
8. Henry Cowell's Ostinato piannissimo. Original score. Requires 8 players, 7 parts disposed as follows:
- 1st part: String piano.....2 players
 - 2nd part: Xylophone.....1 player
 - 3rd part: 8 rice bowls.....1 player
 - 4th part: tambourine, 2 woodblocks,
guiro.....1 player
 - 5th part: bongos.....1 player
 - 6th part: 3 low drums.....1 player
 - 7th part: 3 gongs.....1 player
- Has never, to my knowledge, been performed.
9. Henry Cowell's OSTINATO PIANNISSIMO. Composer's directions for playing.
10. Henry Cowell's PULSE. Original score. 5 players as indicated in score. 2 assistants are also necessary. First assistant plays temple gongs from beginning through measure 103; this assistant then plays woodblocks to the end. Second assistant mutes gongs and cymbals. Has been performed at the Cornish School, Seattle, twice. (1939)
11. Henry Cowell's RETURN. Original score. I have found it advisable to use 6 players and a wailer.
- 1st player: 3 woodblocks
 - 2nd player: 3 dragon's mouths, and pane of glass
 - 3rd player: 3 gongs
 - 4th player: bells, windbell, and 3 tom toms.
 - 5th player: 3 Japanese cup gongs.
 - 6th player: 3 drums. (Performed, Seattle)
12. Lou Harrison's BOMBA. Copy of original score. 5 players as indicated. Has never, to my knowledge been performed.
13. Amadeo Roldan's RITMICA V. Original score. 11 players. One for each instrument or staff. Has been performed Cornish School, Seattle.
14. Amadeo Roldan's RITMICA VI. Original score same as above no. 13.

15. Amadeo Roldan's RITMICAS V AND VI. Composer's directions for playing. Note: Marimbula requires amplification.
16. William Russell's FUGUE FOR 8 PERCUSSION INSTRUMENTS. New Music Edition.
17. WILLIAM Russell's FUGUE. Composer's new simplified timpani part. This makes this work much more playable. (Performed, Seattle)
18. William Russell's MARCH SUITE. Original score. 3 players as indicated. The pencilled corrections are Russell's. Two metronomes are used in the School March, set to go about 76 and 80. First player uses 2 cowbells and 2 woodblocks, then same for grupetto of 4, 2 cowbells and 1 woodblock for grupetto of 3; 1 woodblock and 1 cowbell followed by 1 cowbell alone for grupetto of 2; and woodblock grace note with cowbell before ending with tom tom. From the point in the score where the bar lines coincide, the first and second players stop their metronome, following that of 3rd player. Bass drum should end mf. 9th, 10th and 11th measures, Hunger March, 3rd part, are incorrectly notated: should read 1/16 rest, two 32nds, 1/8th note (rather than dotted 1/8 note,) etc.

Thank you for your interest in the percussion music. I am sorry not to see your Concerto, but shall look forward to a new work this summer. I hope it will be ready for our Mills Concert, July 18. When I can manage it I shall prepare the following scores and send them to you for copying:

Franziska Boas: 2 Changing Tensions

Tribute to Charon: Lou Harrison

OK ~~1st Concerto for Flute with percussion ostinati: Harrison~~

2 Antibangs: Harrison

OK ~~5th Simfony: "~~

6th Simfony: "

Johnny Appleseed's Overture: Harrison

OK ~~Studies in Cuban Rhythms: Russell~~

Construction in Metal: Cage

OK ~~Second Construction: Cage~~

Quartet: Cage

Trio: Cage

Very sincerely,

~~P.S.S.~~ Please let me know that the MSS. have been received and also when I may expect to receive them back again.

John Cage

ANEXO V

a) Obras de compositores hispanos presentadas en los conciertos de la PAAC entre 1928-1934.

Compositor	Obras	No. de ejecuciones
Allende, Pedro Humberto	<i>Mañana es domingo</i>	1
	<i>Cotón colorado</i>	1
	<i>Comadre rana</i>	1
	<i>El surtidor</i>	1
Ardévol, José	<i>Fanfarria para despertar un romántico cordial</i>	1
Broqua, Alfonso	<i>Cantos del Paraná Guazú</i>	1
	<i>Noche campera</i>	1
Campmany, Montserrat	<i>Tonada</i>	1
Chávez, Carlos	<i>Sonatina</i>	1
	36	1
	<i>Sonatina para violín y piano</i>	4
	<i>Energía</i>	4
	<i>Sonata para piano</i>	2
Cuevas, Abelardo	<i>Kid Chocolate</i>	1
Fabini, Eduardo	<i>La isla de los ceibos</i>	1
García Caturla, Alejandro	<i>Tres danzas cubanas</i>	3
	<i>Dos canciones afrocubanas</i>	2
	<i>Bembé</i>	5
	<i>Primera suite cubana</i>	1
	<i>Fanfarria para despertar espíritus apolillados</i>	1
	<i>Dos piezas cortas para piano</i>	1
	<i>Mari-Sabel (de Poemas afrocubanos)</i>	1
	<i>La rumba</i>	1
	<i>Juego santo</i>	1
Hahn, Reynaldo	<i>Fiesta en casa de Teresa</i>	1
Paniagua, Raúl	<i>Leyenda maya</i>	1
Pedrell, Carlos	<i>Cuatro canciones</i>	1

	<i>Allá vienen las carretas</i>	1
	<i>En la mañana azul</i>	1
	<i>En amore fueron criadas</i>	1
	<i>Oración por las novias tristes</i>	1
Revueltas, Silvestre	<i>Colorines</i>	2
	<i>8 x Radio</i>	1
Roldán, Amadeo	<i>Dos canciones populares cubanas</i>	2
	<i>Tres canciones</i>	1
	<i>Rítmica IV</i>	2
	<i>La rebambaramba</i>	3
	<i>Mulata No. 3</i>	1
	<i>Llamada para despertar a Papá Montero</i>	1
	<i>Motivos de son</i>	1
Rolón, José	<i>Cuauhtémoc</i>	1
	<i>In color</i>	1
	<i>El sembrador</i>	1
Salzedo, Carlos	<i>Preambule et Jeux (para arpa y nueve instrumentos)</i>	1
	<i>Sonata</i>	1
	<i>Concierto para arpa y siete instrumentos de viento</i>	1
Sanjuán, Pedro	<i>Sones de Castilla</i>	4
Villa-Lobos, Heitor	<i>O ginete do pierrozinho</i>	1
	<i>Prole do Bèbé (No. 1)</i>	1
	<i>Incantation</i>	1
	<i>Dolorosa</i>	1
	<i>Cánticos primitivos</i>	2
	<i>Dansas dos mestiços do Brasil</i>	1
	<i>Choros No. 7</i>	1
	<i>Canção do carreiro</i>	1
	<i>Makoce-ce-Maka</i>	1
	<i>Ua la loce</i>	1
	<i>Seis canciones</i>	1
	<i>Trio No. 3</i>	1

b) Obras de compositores hispanos emitidas por la PAAC en 1933 a través de la estación radial WEVD, Nueva York.

Compositor	Obra	No de ejecuciones
Allende, Humberto	<i>Dos canciones infantiles</i>	1
	<i>Ave María</i>	1
	Obra sin especificar	1
Campmany, Montserrat	Obra sin especificar	1
Chávez, Carlos	36	1
	Canción sin especificar	1
	Obra sin especificar	1
García Caturla, Alejandro	<i>Bito Manué</i>	1
	Canción sin especificar	1
	Obra sin especificar	1
Pedrell, Carlos	<i>Allá vienen las carretas</i>	1
	<i>Oración por las novias tristes</i>	1
	Obra sin especificar	1
Roldán, Amadeo	<i>Mulata</i>	1
	Obra sin especificar	1
Villa-Lobos, Heitor	<i>Mokoce-ce-Maka</i>	1
	<i>Saudades da minha vida</i>	1
	<i>Canção do carreiro</i>	1
	Canción sin especificar	1
	Obra sin especificar	1

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Leonardo: *Música y descolonización*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1982.
- _____: *Del tambor al sintetizador*, La Habana, Letras Cubanas, 1983.
- Alcaráz, José Antonio: *En la más honda música de selva*, México D.F., Conaculta, 1998.
- _____: “Entrevista de José Antonio Alcaráz con John Cage”, en *Plural*, No. 56, mayo de 1976.
- _____: *Hablar de Música. Conversaciones con compositores del Continente Americano*, México, UAM Iztapalapa, 1982.
- Ardévol, José: “Entrevista”, en *Avance*, noviembre de 1956.
- _____: *Introducción a Cuba: La música*, La Habana, Instituto del Libro, 1969.
- _____: *Música y Revolución*, La Habana, Ediciones Unión, 1966.
- _____: “Palabras en el primer concierto de mi música ofrecido en Cuba”, en *Música y Revolución*, La Habana, UNEAC, 1966, pp. 13-16.
- _____: “Obra Nueva: Tríptico de Santiago”, en *La Música*, No. 8, La Habana, abril de 1951.
- Baker, Don Russell: *The Percussion Ensemble Music of Lou Harrison, 1939-1942*, Tesis doctoral, Universidad de Illinois, Urbana-Champaign, 1985.
- Bajzek, Dieter: *Percussion: an annotated bibliography with special emphasis on contemporary notation and performance*, Metuchen, N.J., Scarecrow Press, 1988.
- Beck H. John (ed.): *Encyclopedia of Percussion*, New York, Garland Publishing Inc., 1995.
- Béhague, Gerard: “La problemática de la posición sociopolítica del compositor en la música nueva en Latinoamérica”, en *Revista de Música Latino Americana/Latin American Music Review*, vol. XXVII, núm. 1, Austin, 2006, pp. 47-56.
- _____: *Music in Latin America: An Introduction*, New Jersey, Prentice Hall, 1979.
- Beltrando-Patier, Marie-Claire: *Historia de la música. La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1996.
- Blades, James: *Percussion Instruments and Their History*, Londres, Faber and Faber Ltd., Segunda Edición, 1974.
- Blanquer Ponsoda, Amando: *Análisis de la forma musical*, Valencia, Editorial de Música Piles S.A. 1989.
- Boudler, John E.: *Brazilian Percussion Compositions Since 1953: An Annotated Catalogue*, Tesis doctoral, American Conservatory of Music, 1983.

- Boulez, Pierre: *Relevés d'apprenti*, París, Seuil, col. Tel Quel, 1966.
- Bowles, Paul: "Percussionists in Concert Led by John Cage", en *New York Herald Tribune*, 8 de febrero de 1943, en Mangan Timothy y Herrmann, Irene. (ed.): *Paul Bowles on Music*, University of California Press, 2003, pp. 89-90.
- Bringas Sánchez, Alfredo: *Música mexicana para ensamble de percusiones. Antología, catálogo, y análisis musical de tres obras, con recomendaciones interpretativas: Tambuco de Carlos Chávez, Políptico de Manuel Enríquez y La Chute des Anges de Federico Ibarra*. Tesis doctoral, Escuela Nacional de Música (ENM), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2012.
- Brouwer, Leo: *La música, lo cubano y la innovación*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982.
- Cage, John: *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, Londres, Marion Boyards Publishers, 1980.
- _____: *Silencio. Conferencias y escritos de John Cage*. Madrid, Árdora Ediciones, 2012.
- Carmona, Gloria: *Carlos Chávez. Escritos periodísticos (1916-1939)*, vols. 1 y 2, México, El Colegio Nacional, 1997
- _____: *Carlos Chávez. Escritos periodísticos (1940-1949)*, vols. 1 y 2, México, El Colegio Nacional, 1997.
- _____: "Paseo por las revistas musicales mexicanas (en aeroplano)", *Pauta*, No. 9, México, enero de 1984.
- Carpentier, Alejo: *América Latina en su música*, México, Siglo XXI, 1977.
- _____: *La música en Cuba*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1946.
- _____: "Varèse vivant", en *Separata de Le Nouveau Commerce*, París, 1980.
- Carredano, Consuelo y Eli, Victoria: *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XX*, vol. 8, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Castañeda, Daniel y Mendoza, Vicente T.: *Instrumental precortesiano*, México, D.F., Publicaciones del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933.
- Chávez, Carlos: "La música indígena", en Gloria Carmona (ed.), *Carlos Chávez. Escritos periodísticos (1916-1939)*, vol. 1, México, El Colegio Nacional, 1997, pp. 235-242.
- Conciertos de la Filarmónica*, Boletín mensual de la Sociedad de la Orquesta Filarmónica de La Habana, Año IV, No. 37, abril de 1933.
- Cowell, Henry: "A Discussion of Percussion", en *Dance Herald*, vol. 1, No. 4, febrero de 1938.

- _____: *American Composers on American Music*, Stanford University Press, 1933.
- _____: “Drums Along the Pacific”, en *Modern Music* 18/1 (noviembre-diciembre 1940).
- _____: “Music”, en *The Americana Annual: An Encyclopedia of Current Events*, Nueva York, A. H. MacDannald, 1929-1936.
- _____: *New Musical Resources*, Nueva York, Cambridge University Press, 1995.
- _____: “New Sounds for the Dance”, en *Dance Observer*, vol. 8, No. 5, mayo de 1941.
- _____: “Relating Music and Concert Dance”, en *Dance Observer*, vol. 4, No. 1, enero de 1937.
- _____: “Roldán and Caturla of Cuba”, en *Modern Music* 18/2 (enero-febrero 1941).
- _____: “The New Music Society”, en *The Argonaut*, 18 de octubre de 1930.
- _____: “Towards Neo-Primitivism”, en *Modern Music*, 10/3 (marzo/abril 1933).
- Díaz, Clara: *José Ardevol, correspondencia cruzada*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2004.
- Durán, Manuel: *Antología de la revista Contemporáneos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Eli Rodríguez, Victoria y Gómez García, Zoila.: *...haciendo música cubana*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1989.
- Estrada, Julio: *Canto roto: Silvestre Revueltas*, México, Fondo de Cultura Económica/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013.
- _____ (ed.): *La Música de México*, México D.F., UNAM, Tomo 5, 1984.
- Eyler, David P.: “The Top 50 Percussion Solo and Ensemble Compositions of Today”, en *Percussive Notes* 18, No. 1, otoño de 1979, pp. 38-41.
- _____: “The Top Ten Ensemble Works”, en *The Instrumentalist*, vol. 34, No. 10, mayo de 1980, pp. 20-24.
- Falvo, Robert: “Uncovering a Historical Treasure: José Ardevol’s ‘Study in the Form of a Prelude and Fugue’ (1933)”, en *Percussive Notes* 37, diciembre de 1999.
- “Fingersnaps and Footstomps”, en *Time*, 29 de julio de 1940.
- Frankenstein, Alfred: “A Program of Percussion”, en *San Francisco Chronicle*, 28 de julio de 1939.
- _____: “Music: A Recital on Percussion Instruments”, en *San Francisco Chronicle*, 8 de mayo de 1942.
- _____: “A Splendid Performance Opens Red Cross Series”, en *San Francisco Chronicle*, 19 de julio de 1940.

- _____: "A Varied and Rich Concert", en *San Francisco Chronicle*, 16 de mayo de 1941.
- Galván, Gary: "Historians' Corner, The ABCs of the WPA Music Copying Project and the Fleisher Collection", en *American Music*, vol. 26, No. 4, invierno de 2008, pp. 514-538.
- García Caturla, Alejandro: "Música cubana", en *Atalaya*, Remedios, 30 de julio de 1933.
- _____: "Posibilidades sinfónicas de la música afrocubana", en *Musicalia*, núm. 7, La Habana, julio-agosto de 1929.
- _____: "Realidad de la utilización sinfónica del instrumental cubano", en *Atalaya*, Remedios, 15 de julio de 1933.
- Garramuño, Florencia: *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- George, Matthew: *An Examination of Performance Aspects of Two Major Works for Percussion Ensemble: Toccata by Carlos Chávez and Cantata para América mágica by Alberto Ginastera: a Lecture Recital, Together with Four Recitals of selected works of I. Stravinsky, R. Vaughan Williams, W. A. Mozart, V. Persichetti, and P. Hindemith*, Tesis doctoral University of North Texas, 1991.
- Giró, Radamés (ed.): *Alejo Carpentier. Temas de la lira y el bongó*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- ____ (ed.): *Imagen de Silvestre Revueltas*, La Habana, Arte y Literatura, 1980.
- Girsberger, Ross: *A practical guide to percussion terminology*, Ft. Lauderdale, FL., Meredith Music, 1998.
- Gómez García, Zoila: *Amadeo Roldán*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977.
- _____: *Musicología en Latinoamérica*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1984.
- ____ (ed.): *Carpentier, Alejo: Ese músico que llevo dentro*, vols. 1-3, La Habana, Letras Cubanas, 1980.
- Gómez García, Zoila y Eli Rodríguez, Victoria: *Música latinoamericana y caribeña*, La Habana, Pueblo y Educación, 1995.
- González, Hilario: "La rumba de Alejandro García Caturla", en *Boletín Música*, No. 38, La Habana, Casa de las Américas, 1973, pp. 2-19.
- Gramatges, Harold: *Grupo Renovación Musical de Cuba*, La Habana, Ediciones Museo de la música, 2009.
- _____: "Nota Crítico Biográfica", en *Catálogo de obras de los compositores cubanos contemporáneos*, No. 3, José Ardévol, La Habana, Conservatorio Municipal, 1946.

- _____: *Presencia de la revolución en la música cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1983.
- Guérmes, Sarai: *José Ardévol: dos décadas de discusiones en torno a lo cubano. Un acercamiento*, Tesis doctoral, La Habana, Instituto Superior de Arte, 2013.
- Hall, John Richard: *Development of the percussion ensemble through the contributions of Latin American composers Amadeo Roldán, José Ardévol, Carlos Chávez and Alberto Ginastera*, Tesis doctoral, The Ohio State University, 2008.
- Hardt, Herb and Summer, J.D.: “An interview with Carlos Chavez”, en *Percussionist*, vol. 13, No. 1, otoño de 1975.
- Henríquez, María Antonieta (comp.): *Alejandro García Caturla*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2006.
- _____: *Alejandro García Caturla. Correspondencia*, La Habana, Arte y Literatura, 1978.
- _____ (comp.): *Amadeo Roldán: Testimonios*, Letras Cubanas, La Habana, 2001.
- Holland, James: *Percussion*, Londres, Kahn and Averill, 1997.
- Ibarra, Jorge: “La música cubana: de lo folclórico y lo criollo a lo nacional popular”, en *Panorama de la música popular cubana*, selección y prólogo de Radamés Giró, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1995.
- Iturria, Miguel: *Españoles en la cultura cubana*, Sevilla, Ed. Renacimiento, 2004.
- Kent LeVan, Richard: *African Musical Influence in Selected Art Music Works for Percussion Ensemble: 1930-1984*, Tesis doctoral, Universidad de Pittsburgh, 1991.
- Kolb Neuhaus, Roberto: *Contracanto. Una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*, México, UNAM, 2012.
- Kostelanetz, Richard (ed.): *John Cage: Documentary Monographs in Modern Art*, Nueva York, Praeger, 1970.
- _____ (ed.): *John Cage: Writer*, Nueva York, Limelight, 1993.
- Klöwer, Töm: *The joy of drumming: drums & percussion instruments from around the world*, Diever, Holanda, Binkey Kok Publications, 1997.
- Kyle Gann: “The percussion music of John J. Becker”, en *Percussive Notes Research Edition*, marzo de 1984.
- Larrick, Geary: *Bibliographic analysis of percussion literature*, Lewiston, NY., E. Mellen Press, 2003.
- León, Argeliers: *Del canto y el tiempo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984.
- León, Ithiel: *Catálogo de obras de los compositores cubanos contemporáneos: José Ardévol*, La

Habana, Conservatorio Municipal, 1946.

Linares, María Teresa: “La música cubana en la República”, en *Temas*, Nos. 24-25, enero-junio de 2001.

_____: *La música y el pueblo*, La Habana, Pueblo y Educación, 1974.

Madrid, Alejandro L.: *Sounds of the Modern Nation: Music, Culture, and Ideas in Post-Revolutionary Mexico*, Filadelfia, Temple University Press, 2008.

_____: *Writing Modernist and Avant-garde Music in Mexico: Performativity, Transculturation, and Identity after the Revolution, 1920-1930*, Tesis doctoral, The Ohio State University, 2003.

Mangan Timothy y Herrmann, Irene. (ed.): *Paul Bowles on Music*, University of California Press, 2003.

Marco Aragón, Tomás: *Historia de la música occidental del siglo XX*, Madrid, Editorial Alpuerto S.A., 2003.

Martín, Edgardo: *Panorama histórico de la música en Cuba*, Universidad de La Habana, 1971.

Michaelson, Jerrold M.: “The Use of Indigenous Percussion Instruments in the Music of Carlos Chávez,” en *Percussionist* 14, No. 2, invierno de 1977, pp. 38-41.

Miller, Leta E.: “Cultural Intersections: John Cage in Seattle (1938-1940)”, en Patterson, David W. (ed.): *John Cage, Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950*, Nueva York, Routledge, 2008.

_____: “Henry Cowell and John Cage: Intersections and Influences, 1933-1941”, en *Journal of the American Musicological Society*, vol. 59, No. 1, primavera de 2006, pp. 47-112.

_____: “Henry Cowell and Modern Dance: The Genesis of Elastic Form”, en *American Music*, vol. 20, No.1, primavera de 2002.

_____: “The Art of Noise. John Cage, Lou Harrison and the West Coast Percussion Ensemble”, en Saffle, Michael (ed.): *Perspectives on American Music, 1900-1950*, Nueva York, Garland Publishing, 2000.

Miller, Leta E. y Lieberman, Fredic: *Composing a World: Lou Harrison, Musical Wayfarer*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2004.

Monsiváis, Carlos: “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2010, vol. 2, pp. 957-1075.

Moore, Robin: *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, Pittsburg, University of Pittsburg Press, 1997.

Moreno Rivas, Yolanda: *Historia de la música popular mexicana*, México D. F., Editorial Océano de México, 2008.

- _____: *La composición en México en el siglo XX*, México D.F., Lecturas mexicanas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- _____: *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. México D.F., Escuela Nacional de Música, UNAM, 1995.
- Morgan, Robert P.: *Antología de la música del siglo XX*, Madrid, Akal Música, 1998.
- _____: *La música del siglo XX*, Madrid, Akal Música, 1994.
- Murph, Megan: *Max Neuhaus and the Musical Avant-Garde*, Tesis de maestría, Louisiana State University, 2013.
- Morris Lang, Larry Spivack: *Dictionary of percussion terms as found in the symphonic repertoire*, Brooklyn, N.Y., Lang Percussion Inc., 1997.
- Neira, Lino: “De la sonoridad a la notación musical: cuatro preguntas a Lino Arturo Neira Betancourt”, en *Revolución y Cultura*, No. 1, enero-marzo de 2014, La Habana, pp. 72-73.
- _____: “Rítmicas V y VI de Amadeo Roldán: Golpe al centro de la percusión”, en *Revista Clave*, Año 8, No. 1, La Habana, Instituto Cubano de la Música, 1999.
- Ortiz, Fernando: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- _____: *La africanía de la música folklórica de Cuba*, La Habana, Editora Universitaria, 1965.
- _____: *La clave xilofónica de la música cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1984.
- _____: “La música afrocubana”, en *Musicalia*, No. 5, La Habana, enero-febrero de 1929, pp. 169-174.
- _____: *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, La Habana, Imp. Cárdenas y Cía., 1951.
- _____: *Los cabildos afrocubanos*, La Habana, Imp. La Universal, 1921.
- _____: *Los instrumentos de la música afrocubana*, Madrid, Música Mundana, 1996.
- Oullette, Fernand: *Edgard Varèse*, La Habana, Arte y Literatura, 1989.
- Owen Reed, H. y Leach Joel T.: *Scoring for Percussion*, Miami, Belwin Mills Inc., 1969.
- Oveson, Vicky: *Cuban Nationalism from 1920 to 1935: The Contextualization of Afrocuban Poetic and Musical Themes in Motivos de Son by Nicolás Guillén and Amadeo Roldán*, Tesis doctoral, Universidad de Calgary, Alberta, 1999.
- Pacheco Valera, Irina: *La sociedad Pro-Arte Musical. Testimonio de su tiempo*, La Habana, Ediciones La Memoria, 2011.

- Padrón Díaz, Sigryd: *La Sociedad Pro-Arte Musical*, La Habana, Ediciones Unión, 2009.
- Parker, Don Nigel: *An Analysis of Borrowed and Retained West African, Cuban, and Haitian Rhythms in Selected Percussion Ensemble Literature*, Tesis doctoral, Universidad de Texas, Austin, 1996.
- Patrick Byrne, Gregory: *Musical and Cultural Influences that Contributed to the Evolution of the Percussion Ensemble in Western Art Music*, Tesis doctoral, Universidad de Alabama, 1999.
- Peinkofer, Karl and Fritz, Tannigel: *Handbook of percussion instruments: their characteristics and playing techniques, with illustrations and musical examples from the literature*, New York, Belwin-Mills, 1976.
- Pence James: “People Call it Noise-But He Calls it Music”, en *Chicago Daily News*, 19 de marzo de 1942.
- “Percussion Concert: Band Bangs Things to Make Music”, en *Life*, 15 de marzo de 1943, pp. 42-44.
- Perón Hernández, Greta: “Pedro Sanjuán y el afrocubanismo musical en el contexto de la vanguardia cubana de la década de 1920”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 23, 2012.
- Ramos, Julio: “Disonancia afrocubana: John Cage y las *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán”, en *Revolución y Cultura*, No. 1, enero-marzo de 2014, La Habana, pp. 52-63.
- Ramos López, Pilar (ed): *Discursos y prácticas musicales nacionalistas: (1900-1970)*, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2012.
- Reiss, Karl Leopold: *The History of the Blackearth Percussion Group and Their Influence on Percussion Ensemble Literature, Performance, and Pedagogy*, Tesis doctoral, University of Houston, 1987.
- Revueltas, Rosaura (recop.): *Silvestre Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico*, México, Era, 1989.
- Rodríguez Cuervo, Marta: *Tendencias de lo Nacional en la creación instrumental cubana contemporánea (1947-1980)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2001
- Roldán, Amadeo: “La posición artística del compositor americano”, en Cowell, Henry: *American Composers on American Music*, Stanford University Press, 1933.
- Root, Deane L.: “The Pan American Association of Composers (1928-1934)”, en *Anuario Interamericano de Investigación Musical*, vol. 8, 1972, pp. 49-70.
- _____: *The Performance Guilds of Edgar Varèse*, Tesis de maestría, Universidad de Illinois, 1971.
- Ros-Fábregas, Emilio: “Nicolas Slonimsky (1894-1995) y sus escritos sobre música en Latinoamérica: reivindicación de un ‘fishing trip’”, en *La música y el Atlántico*, Universidad de Granada, 2007.

- Ross, Iliana: *La obra y proyección artística del compositor José Ardévol Gimbernat (1911-1981)*, Tesis de grado (inédita), Instituto Superior de Arte, La Habana, 2000.
- Russolo, Luigi: *The Art of Noises*, Prendagon Press, New York, 1986.
- Saavedra, Leonora: “Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica”, en Yael Bitrán y Ricardo Miranda (eds.): *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, Conaculta, Col. Ríos y Raíces, 2002, pp. 125-136.
- Sánchez Cabrera, Maruja: *Orquesta Filarmónica de La Habana. Memoria (1924-1959)*, La Habana, Editorial Orbe, 1979.
- Schick, Steven: *The Percussionist's Art, same bed, different dreams*, Nueva York, University of Rochester Press, 2006.
- Schloezer, Boris de y Scriabine, Marina: *Problèmes de la musique moderne*, París, Editions de Minuit, 1979.
- Shultis, Christopher: “Historians' Corner, A ‘New Deal’ for American Composers: How the WPA Music Copying Project Added American Music to the Edwin A. Fleisher Collection”, en *American Music*, vol. 27, No. 1, verano 2009, pp. 87-101.
- Siwe, Tom: “Lou Harrison at The University of Illinois, with Tom Siwe”, en *Percussive Notes* 18, No. 2, invierno 1980.
- Slonimsky, Nicolas: *Music of Latin America*, Nueva York, Da Capo Press, 1972.
- _____: *Music Since 1900*, Nueva York, Schirmer, 1937.
- _____: *Perfect pitch. A life story*, Nueva York, Oxford University Press, 1988.
- Smith, Cecil: Nota de prensa sin título en *Chicago Daily Tribune*, 2 de marzo de 1942, en cuaderno de notas *John Cage, Professor, Maestro, Percussionist, Composer*, vol. II, archivos de John Cage.
- Smith, Jack W.: *The Development of the Percussion Ensemble as Influenced by Symphonic Repertoire*, Tesis de maestría, San Jose State University, 1980.
- Sociedad de la Orquesta de Cámara de La Habana: *José Ardévol, Nota biográfica y catálogo*, abril de 1958.
- Solomon, Samuel Z.: *How to write for PERCUSSION*, Eastman University Press, 2004.
- Stallings, Stephanie N.: *Collective Difference: The Pan-American Association of Composers and Pan-American Ideology in Music, 1925-1945*, Tesis doctoral, Florida State University, College of Music, 2009.
- “They Break Beer Bottles Now to Make Music in Chicago”, en *New York World-Telegram*, 2 de marzo de 1942, en cuaderno de notas *John Cage, Professor, Maestro, Percussionist, Composer*, vol. II, archivos de John Cage.

- Tranchefort, Francois-René: *Los instrumentos musicales en el mundo*, versión española de Carmen Hernández Molero, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- Valdés, Carmen: “Amadeo Roldán, músico ejemplar”, en *Revista de Música de la Biblioteca Nacional*, Año I, No. 3, La Habana, julio de 1960.
- Vanlandingham, Larry Dean: *The Percussion Ensemble: 1930-1945*, Tesis doctoral, The Florida State University School of Music, 1971.
- Varèse, Edgar: “Organized Sound for the Sound Film”, en *The Commonweal*, vol. XXXIII, No. 8, 13 de diciembre de 1940.
- Vega Pichaco, Belén: “Discursos de vanguardia e identidad en una revista musical cubana. La presencia de México en Musicalia (La Habana, 1928-1932)”, en Ramos López, Pilar (ed.): *Discursos y prácticas musicales nacionalistas: (1900-1970)*, Universidad de La Rioja, 2012, pp. 53-79.
- Vega Pichaco, Belén: *La construcción de la música nueva en Cuba (1927-1946): del afrocubanismo al neoclasicismo*, Tesis doctoral, Universidad de la Rioja, España, septiembre de 2013.
- Vivier, Odile: *Varèse*, París, Editions du Seuil, 1973.
- Ward, Matt: “Percussion’s Top 75 Compositions”, en *Percussive Notes* 10, No. 3, primavera de 1972, pp. 16-18.
- Williams B. Michael: *John Cage: Professor, Maestro, Percussionist, Composer*, en *Percussive Notes* 36, No. 4, Agosto de 1998.
- White, Charles W.: *Alejandro García Caturla: A Cuban Composer in the Twentieth Century*, Lanham, MD, The Scarecrow Press, 2003.
- Yates, Peter: “Organized Sound: Notes in the History of a New Disagreement Between Sound and Tone”, en *California Arts and Architecture*, 65, 11 de Marzo de 1941.

Partituras

- Ardévol, José: *Estudio en forma de Preludio y Fuga* para 37 instrumentos de percusión, fricción y silbido (manuscrito), Fleisher Collection, FLP, Filadelfia.
- _____: *Suite* para 30 instrumentos de percusión, fricción y silbido (manuscrito), Fleisher Collection, FLP, Filadelfia.
- _____: *Preludio a II* para once instrumentos de percusión (manuscrito), archivos Sousa, American Music Center, University of Illinois.
- Boulez, Pierre: *Pli Selon Pli*, Universal Edition, Viena, 1984.
- Cage, John: *Third Construction*, Edition Peters, Nueva York, 1970.

Cowell, Henry: *Ostinato Pianissimo*, New Music Edition, 1953.

Chávez, Carlos: *Xochipilli*, una música azteca imaginaria, Mills Music, Nueva York, 1964.

_____: *Toccata para instrumentos de percusión*, Mills Edition of Orchestra Literature, Nueva York, 1982.

Roldán, Amadeo: *Rítmicas*, EGREM, La Habana, 1969.

Varèse, Edgar: *Ionisation*, Colfranc Music Publishing Corporation, Nueva York.

Diccionarios y enciclopedias

Composers of the Americas: Biographical Data and Catalogs of Their Works, vol. 1, Pan American Union Music Section, Washington, D.C., 1955.

Diccionario de la música española e hispanoamericana, vol. 9, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002.

Ewen, David: *American Composers: A Biographical Dictionary*, Nueva York, G.P. Putnam's Sons, 1982.

Orovio, Helio: *Diccionario de la música cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981.

Scholes, Percy A.: *Diccionario Oxford de la Música*, La Habana, Arte y Literatura, 1980.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. S. Sadie and J. Tyrrell, London, Macmillan, 2001.

Páginas Web

Freed, Richard: Notas al programa: *National Symphony Orchestra*, dir. Leonard Slatkin, Mayo 11-13, 2006, en http://www.kennedy-center.org/calendar/index.cfm?fuseaction=composition&composition_id=3183 consultado el 20-02-2010.

Kennedy, John: *Total Eclipse: The Life of Johanna Magdalena Beyer*, en <http://johnkennedymusic.com/writings/total-eclipse-the-life-of-johanna-magdalena-beyer> consultado el 08-02-2015

Kennedy, John: *William Russell, an American-Original*, en <http://johnkennedymusic.com/writings/on-william-russell> consultado en 08-02-2015.

Paraskevaïdis, Graciela: “Edgard Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo”, en *Revista Musical Chilena*, N° 198, julio-diciembre de 2002, en www.latinoamerica-musica.net/compositores/varese/paras-es.html consultado el 01-03-2014.

Paraskevaïdis, Graciela: “Edgar Varèse visto desde América Latina. Nuevos documentos epistolares”, en *Revista Musical Chilena*, <http://www.latinoamerica-musica.net> consultado el 12-02-2015.

www.meredithmusic.com/bios3.html, consultado el 20-02-2010.

<http://www.latinoamerica-musica.net/compositores/pomar/picun-portrait.html> consultado el 20-02-2010.

<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/13407.html> consultado el 31-01-14.

<http://cagecomp.home.xs4all.nl/1912-1971.htm> consultado el 28-12-2013.

DISCOGRAFÍA

Antología de la música mexicana contemporánea de percusiones, Orquesta Percutoris de la Escuela Nacional de Música e invitados, director y compilador: Julio Viguera, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2007.

Restless, Endless, Tactless. Johanna Beyer and the Birth of American Percussion Music, Meehan/Perkins Duo & the Baylor Percussion Group, New World Records, 2011.

Made in America. The Complete Works of William Russell, Essential Music, dirección artística: John Kennedy y Charles Wood, Mode Records, 1993.

Origins: Forgotten Percussion Works, vol. 1, Percussion Art Ensemble/SIUC Percussion Group, Kreating Sound, 2012.

Quartet Romantic, New World Records, 80285, 1998.

Rítmicas, Dorian Records 90245, Ensamble de percusión Tambuco y Camerata de las Américas, dir. Ricardo Gallardo, México, 1997.