



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Programa de Doctorado en Arte:
Producción e Investigación

**Una visión holística del movimiento en el arte de la percusión actual a
través de la aplicación de una concepción kinética personal**

TESIS DOCTORAL

Presentada por Joan Soriano Morales

Dirigida por el Dr. Jorge Sastre Martínez

València, abril de 2021

Agradecimientos

Al Dr. Jorge Sastre, por sus aportaciones en el desarrollo de este trabajo.
Por sus consejos y consideraciones. Por su diligencia y dedicación.

Al Dr. Miguel Molina, por su entusiasmo y apoyo.

A la Dra. María Zárraga por su gestión y paciencia.

A todas las personas con las que directa o indirectamente he compartido
una forma de ser y estar a través de los proyectos vividos.

A quienes día tras día siguen ensanchando
las fronteras del conocimiento y los límites del arte de la percusión.

A los músicos que pasaron y siempre permanecerán.

RESUMEN

El propósito fundamental perseguido en esta tesis es el de establecer las relaciones entre el movimiento y la interpretación. Se ofrece una perspectiva global del fenómeno, a partir de la concepción holístico-kinética personal centrada en el repertorio actual para percusión.

Las decisiones teórico-interpretativas son fruto de la reflexión y la continua praxis artística y docente realizada a lo largo de los años. Por una parte, a través de recitales tanto como solista como en diferentes proyectos relacionados con la creación, interpretación y difusión del arte de la percusión y por otra, en el desempeño de la función docente como especialista en distintos ámbitos y niveles.

Se establecen las bases conceptuales necesarias para extrapolar unos principios comunes a los diferentes instrumentos o conjuntos de instrumentos a través de la interpretación del gran repertorio contemporáneo. El trabajo de investigación se lleva a cabo a partir del análisis, grabación, entrevistas a grandes intérpretes, estudios y trabajos similares en otros campos asociados por su empleo del movimiento como medio de expresión.

La tesis cristaliza en diferentes resultados y conceptos teórico-prácticos que se ven reflejados en la edición de una partitura, la definición de unos principios generales interpretativos y la grabación en distintos formatos de las diferentes piezas que conforman el corpus principal de estudio. Los registros audiovisuales se agrupan en dos bloques: la edición de un CD de audio con 5 piezas del repertorio contemporáneo para percusión y clarinete bajo, y la grabación de las tres piezas fundamentales de la tesis en formato de video de alta calidad de acceso libre en la red.

RESUM

El propòsit fonamental perseguit en aquesta tesi és el d'establir les relacions entre el moviment i la interpretació. S'ofereix una perspectiva global del fenomen, a partir de la concepció holíctic-cinètica personal centrada en el repertori actual per percussió.

Les decisions teòric-interpretatives són fruit de la reflexió i la contínua praxi artística i docent realitzada al llarg dels anys. D'una banda, a través de recitals tant com a solista com en diferents projectes relacionats amb la creació, interpretació i difusió de l'art de la percussió i per una altra, en l'exercici de la funció docent com a especialista en diferents àmbits i nivells.

S'estableixen les bases conceptuals necessàries per extrapolar uns principis comuns als diferents instruments o conjunts d'instruments a través de la interpretació del gran repertori contemporani. El treball de recerca es porta a terme a partir de l'anàlisi, gravació, entrevistes a grans intèrprets, estudis i treballs similars en altres camps associats que empren el moviment com a mitjà d'expressió.

La tesi cristal·litza en diferents resultats i conceptes teoricopràctics que es veuen reflectits en l'edició d'una partitura, la definició d'uns principis generals interpretatius i l'enregistrament en diferents formats de les diferents peces que conformen el corpus principal d'estudi. Els registres audiovisuals s'agrupen en dos blocs: l'edició d'un CD d'àudio amb 5 peces del repertori contemporani per a percussió i clarinet baix, i l'enregistrament de les tres peces fonamentals de la tesi en format de vídeo d'alta qualitat d'accés lliure a la xarxa.

ABSTRACT

The fundamental purpose pursued in this thesis is to establish the relationships between movement and interpretation. A global perspective of the phenomenon is offered, starting from the personal holistic-kinetic conception centered on the current repertoire for percussion.

Theoretical-interpretative decisions are the result of reflection and continuous artistic and teaching practice carried out over the years. On the one hand, through recitals both as a soloist and in different projects related to the creation, interpretation and dissemination of the art of percussion and, on the other, in the performance of the teaching function as a specialist in different fields and levels.

The necessary conceptual bases are established to extrapolate some common principles to the different instruments or sets of instruments through the interpretation of the great contemporary repertoire. The research work is carried out from the analysis, recording, interviews with great interpreters, studies and similar works in other fields associated with their use of movement as a means of expression.

The thesis crystallizes in different results and theoretical-practical concepts that are reflected in the edition of a score, the definition of general interpretive principles and the recording in different formats of the different pieces that make up the main corpus of study. The audiovisual records are grouped into two blocks: the edition of an audio CD with 5 pieces of the contemporary repertoire for percussion and bass clarinet, and the recording of the three fundamental pieces of the thesis in free access high-quality video format in network.

APROXIMACIÓN A LA INVESTIGACIÓN

Capítulo 1. Introducción	7
1.1. Introducción.....	7
1.2. Objeto de la investigación.....	9
1.3. Justificación.....	10
1.4. Aspectos Preliminares.....	13
1.4.1. Consideraciones previas	13
1.4.2. Antecedentes	16
1.4.3. Limitaciones.....	33
1.5. Planteamiento de la investigación	34
1.5.1. Génesis y discusión	34
1.5.2. Evidencias	35
1.5.3. Necesidades.....	36
1.5.4. Objetivos.....	37
1.5.5. Metodología	38
1.5.6. Estructura de la investigación	40

I PARTE. MARCO CONCEPTUAL

Capítulo 2. El gesto en la percusión	42
2.1. Aproximación al gesto musical en la percusión	42
2.2. El gesto como comunicación.....	44
2.3. El gesto de control	45
2.4. El gesto como metáfora.....	46
2.5. Aspectos funcionales de los gestos musicales	49
Capítulo 3. Bases interpretativas y performativas	
3.1. Introducción	52
3.2. Hacia una cognición corporeizada	56
3.3. Hacia la Eutonía: Relajación-Tensión.....	60
3.4. Percusión, articulación y movimiento	62
3.5. El movimiento en la vertical, el plano y la esfera.....	76

II PARTE. MARCO METODOLÓGICO

Capítulo 4. Diseño y desarrollo de la investigación

4.1. Justificación del diseño	86
4.2. Temporalización y cronograma.....	88
4.3. Desarrollo de la investigación	95
4.3.1. Síntesis y reflexión sobre la práctica como intérprete	95
4.3.2. Síntesis y reflexión sobre la práctica docente	95
4.3.3. Síntesis y reflexión con intérpretes y compositores	96

III PARTE. MARCO PERFORMATIVO

Capítulo 5. Selección de piezas de estudio

5.1. Introducción	108
5.2. <i>Rebonds A</i> (1987-1989) Iannis Xenakis (1922-2001).....	109
5.2.1. Introducción.....	109
5.2.2. Descripción de la interpretación	112
5.2.3. Consideraciones	120
5.3. <i>African winds</i> (1998) José Manuel López López (1956-).....	124
5.3.1. Introducción.....	124
5.3.2. Descripción de la interpretación	130
5.3.3. Consideraciones	138
5.4. <i>Kung-fu</i> (1998) DeQing Wen (1958-).....	141
5.4.1. Introducción.....	141
5.4.2. Consideraciones	145
5.4.3. Descripción de la interpretación	155
5.4.4. Conclusiones.....	166

Capítulo 6. Resultados

6.1. Introducción.....	168
6.2. Principios generales kinético-interpretativos	169
6.2.1. Principio de causalidad	170
6.2.2. Principio de movimiento continuo	170
6.2.3. Principio de articulación u orden	171
6.2.4. Principio de polarización o extremos	171
6.2.5. Principio de parsimonia o economía	172
6.2.6. Principio de lateralización o mano guía.....	172
6.2.7 Principio de ergonomía o adaptación	173
6.2.8. Principio de integración	173
6.2.9. Principio de pre-propiocepción	174
6.2.10. Principio de eutonía	175
6.2.11. Principio de practicidad o pragmatismo	175
6.2.12. Segunda ley de Newton	176
6.2.13. Principio holístico o de universalidad	177
6.3. Edición partitura	178
6.4. Registro audio de las obras seleccionadas en formato CD	178
6.5. Registro audiovisual de obras seleccionadas	179

IV Parte. CONCLUSIONES

Capítulo 7. Conclusiones.....	180
--------------------------------------	------------

Bibliografía	183
--------------------	-----

ANEXOS

- I. Anexos Documentales. Partituras
- II. Anexo Audio
- III. Anexos Audiovisuales

ANEXOS

Anexos Documentales. Partituras

AD I. *Rebonds A*. Iannis Xenakis.

AD II. *Alternation II*. Maki Ishii.

AD III. *Star-fall dances*. Frank Wiley.

AD IV. *African winds*. José Manuel López.

AD V. *African winds II*. José Manuel López.

AD VI. *African winds III*. José Manuel López.

AD VII. *Aranea*. Jaume Botella.

AD VIII. *Kung-fu*. DeQin Wen.

AD IX. *Chacona Partita II*. BWV 1004. Adaptación para marimba. Joan Soriano.

Anexo Audio

AA I. CD *Aranea / Ap-Art Duet*

Joan Soriano - Percusión

Gabriel Calabuig – Clarinete Bajo

Anexos Audiovisuales

Av I. *Rebonds A* <https://youtu.be/pDr4qH3ZZI4>

Av II. *Alternation II* <https://youtu.be/xt7cNfv-KmY>

Av III. *Star-fall dances* (mba-cl.Bb) <https://youtu.be/WZeF27-pi4Q>

Av IV. *Star-fall dances* (mba- bass cl.) https://youtu.be/RwEGz_-UHSY

Av V. *African winds* <https://youtu.be/xsShHLvpzU4>

Av VI. *Kung-Fu* https://youtu.be/f7udakiz_pg

Av VII. *Aranea* <https://youtu.be/yscG9MsAUZI>

Índice de Figuras

Figura 1 Kinesfera. Laban 1963.

Figura 2. Detalle baquetas *African winds*.

Figura 3. Edición *Chacona-marimba*. Joan Soriano, 2016.

Figuras 4. Esquema movimiento *Full*. *Revista Percusiones n.2* 1998.

Dibujo de Joan Ponsoda.

Figuras 5. Esquema Movimiento *Down-Full-Up*. *Revista Percusiones n.2* 1998.

Dibujo de Joan Ponsoda.

Figura 6: Esquema Movimiento independiente. *Revista Percusiones n.2*.1998.

Dibujo de Joan Ponsoda.

Figura 7. Sistema de notación de movimiento Eshkol-Wachman. Bartal L. y Ne'eman, N. (2010, pg. 226).

Figura 8. Sistema esférico de movimiento. Bartal L.y Ne'eman, N. (2010, pg. 228).

Figura 9. Entrevista a Philippe Spiesser.

Figura 10. Entrevista a Jean Geoffroy.

Figura 11. Entrevista a Joan Castelló.

Figura 12. Entrevista a Jean-Claude Gengembre.

Figura 13. Entrevista a Claudio Stay.

Figura 14. Entrevista a Nuno Aroso.

Figura 15. Detalle setup *Rebonds A*.

Figura 16. Detalle parches *Rebonds A*.

Figura 17. Setup *Aranea*. Jaume Botella. Ap-Art Duet.

Figura 18. Detalle partitura *Alternation II*. Maki Ishi.

Figuras 19-20. Detalle partitura *Star-fall dances*. Frank Wiley.

Figura 21. Setup *African winds*. Jose Manuel López López. Ap-Art Duet.

Figura 22. Detalle partitura *Star-fall dances*. Frank Wiley.

Figura 23. Detalle baquetas en *African winds*. José Manuel López.

Figura 24. Detalle posición en *African winds*. José Manuel López.

Figuras 25-26-27. Detalle acción mecanismo pedal en *African winds*. José Manuel López.

Figuras 28-29. Detalle partitura *Aranea*. Jaume Botella.

Figura 30. Vista general setup *Kung-fu*. DeQing Wen.

Figura 31. Esquema instrumental setup *Kung-fu*. DeQing Wen.

Figura 32. Vista general setup *Kung-fu*. DeQing Wen.

Figura 33. Vista general lateral setup *Kung-fu*. DeQing Wen.

Figura 34. Detalle mecanismo triángulo y cortina bambú. Setup *Kung-fu*. DeQing Wen.

Figura 35. Vista lateral vibráfono-taiko. Setup *Kung-fu*. DeQing Wen.

Figura 36. Detalle colocación baquetas. Setup *Kung-fu*. DeQing Wen.

Figura 37. Detalle gesto final. *Kung-fu*. DeQing Wen.

APROXIMACIÓN A LA INVESTIGACIÓN

Capítulo 1. Introducción

*Diré tan solo cosas elementales, nada complicado,
como todo debería ser, empezando por la vida.
Pero deben saber que las cosas más sencillas
son las únicas que cuentan.*

Pablo Casals en Blum, D. (2000).

1.1 Introducción

Las nuevas posibilidades y enfoques, que brindan los desarrollos científicos y tecnológicos hacen necesario construir un entramado complejo de retroalimentaciones en los diferentes campos de actuación como músico para comprender, evolucionar y avanzar en una realidad cambiante. También en el campo de construcción del conocimiento, la interpretación y la docencia.

El presente ofrece la posibilidad de diluir las viejas fronteras que proporcionaban los estudios de musicología historiográfica, al tiempo que elimina las restricciones de encuadrar la investigación musical en aquellos formatos donde no tenía cabida o no era considerada como tal. El trabajo que se presenta es una investigación musical performativa y se ciñe a los presupuestos que la caracterizan.

Esta disertación se enmarca dentro de las nuevas tendencias y perspectivas etnomusicológicas postulados por Merriam (1977) y las advertencias de Marshall quien incide en que la nueva etnomusicología “Se preocupa por reflexionar sobre el fenómeno musical tal y cómo se presenta en cualquier tipo de sociedad no podemos eludir la

obligación de poner bajo el punto de mira de la investigación nuestras propias prácticas musicales” (1972, p.75).

Entendiendo la investigación y al propio investigador como elementos de amplio espectro en relación a la musicología y a la investigación tradicional, este trabajo se sitúa siguiendo la estela del enfoque enunciado por Martí cuando expone que:

El objeto de estudio de la etnomusicología es el hecho musical como fenómeno cultural, la música en su totalidad, como fenómeno que, tal como cualquier otro aspecto de la cultura es creado por las personas, les sirve y al mismo tiempo también las determina (2000 p.43).

Abundando en este sentido se encuentra el concepto que Marshall presenta incidiendo en la idea y necesidad de que si la etnomusicología: “Se preocupa por reflexionar sobre el fenómeno musical tal y como se presenta en cualquier tipo de sociedad no podemos eludir la obligación de poner bajo el punto de mira de la investigación nuestras mismas prácticas musicales” (1972, p.75).

Desde estos supuestos, el presente estudio, está legitimado y da respuesta a una inquietud transversal a los tres ámbitos generales de actuación en los que se desarrolla el trabajo del investigador como:

- Estudioso del arte de la percusión,
- Intérprete de percusión centrado en la tradición clásico-contemporánea
- Docente de esta especialidad instrumental.

La realidad actual de la práctica musical, la interpretación, la investigación y el proceso de enseñanza-aprendizaje forman un corpus único amalgamado que hacen necesario investigaciones en este ámbito. Son necesarias reflexiones más profundas en torno a la simple praxis instrumental, un autoconocimiento más agudo de la forma de hacer y entender la interpretación musical y una necesidad de extrapolación e implementación de este conocimiento nuevo en la constante retroalimentación de la acción docente.

Desde un punto de vista subjetivo, por las características del estudio, se aporta una revisión o actualización de algunos elementos y aspectos del corpus conceptual en torno a la interpretación del repertorio actual, en un intento y aproximación de ofrecer una visión

holística de la relación del movimiento en sus diferentes aspectos y su incidencia en la praxis instrumental.

1.2 Objeto de la investigación

Hablar del arte de la percusión, es hablar del arte del movimiento. El gran coreógrafo Rudolf Laban en 1950 en su importante contribución desde el enfoque del campo de la danza en *El arte del movimiento* distingue entre un fluir ilimitado o fluir libre y uno limitado o fluir controlado. El gesto y movimiento controlado como herramienta productora y realizadora de la idea musical es el elemento de estudio. Éste no es fortuito, y es a su vez el resultado conjunto de unas capacidades-habilidades y una toma de decisiones conscientes basadas en los distintos conocimientos transversales que precisa el intérprete-percusionista para llevar a cabo su interpretación.

El objeto sobre el que se reflexiona es el movimiento y su estudio, la velocidad, el tempo-rítmo, la pausa, el uso de la energía muscular o fuerza, así como el control del tono muscular adecuado fundamental para la interpretación en cualquier instrumento y especialmente en la percusión. El centro de gravedad corporal, el equilibrio, en definitiva, la consciencia del esquema corporal que es modificado conscientemente en el momento del estudio y la interpretación.

La disertación se centrará en su forma más sintética en el trabajo de la vertical al percutir en un único instrumento como por ejemplo un tambor. Las traslaciones y desplazamientos de esta vertical en el plano como en los instrumentos de láminas o los juegos de timbales sinfónicos, entre otros. Y también el movimiento radial en las diferentes dimensiones del espacio al que se refiere el concepto de esfera de movimiento en la interpretación de piezas de multipercusión de gran envergadura tanto espacial como instrumental (Laban, 1950).

El movimiento, la gestualidad y la respiración en esta extensa familia instrumental cobra un sentido especial y se hace patente de forma significativa en las situaciones de concierto en vivo, donde la corporalidad es fundamental.

Esta tesis centra el foco de estudio, desde una perspectiva personal, en la relación existente entre el movimiento y la interpretación de la percusión actual dentro del repertorio clásico-

contemporáneo, y ofrece una perspectiva global del fenómeno que posibilita un marco conceptual y epistemológico.

1.3 Justificación

La música para instrumentos de percusión en el marco de la música clásica-occidental-contemporánea (enmarcada en los siglos XX y XXI) ha experimentado la que es, posiblemente, la evolución más considerable de todos los instrumentos a lo largo de la historia. En la década de los años 30 del siglo pasado aparecen las primeras obras para grupo de percusión (Rodríguez, 2017).

A partir de ese momento la evolución de la música, su escritura, su interpretación, su técnica y las reflexiones en torno a todo ello avanzarán de manera exponencial de la mano de los grandes compositores que, no solamente cambiarán el concepto de música y arte sonoro, en concreto en el campo de la percusión, sino que sentarán las bases y los paradigmas de la música y el arte contemporáneo en general.

La literatura para instrumentos de percusión se desarrolló profusamente a partir de la segunda mitad del siglo XX en especial con la aparición de nuevas grafías, lenguajes, investigación tímbrica, nuevos instrumentos y elementos y objetos implementados como tales. Al mismo tiempo las nuevas posibilidades tecnológicas abrían novedosos horizontes junto con la fusión interdisciplinar de las artes (Schick, 2006).

En el caso particular de la literatura en materia de percusión en España, comparativamente con el resto de países del ámbito europeo y anglosajón se encuentra en un estadio inicial si se atiende a la cantidad, variedad y profundidad de ésta. No es hasta los años 70, con el fin de la autarquía fruto de la dictadura vigente, cuando los compositores e intérpretes empiezan realmente a establecer conexiones e influencias relevantes para la evolución de la escritura y composición para percusión (Llorens, 2019).

Este hecho coyuntural es uno de los detonantes que provoca la voluntad de solucionar una necesidad que afecta al profesorado y al alumnado de estudios medios y superiores en España en la actualidad.

Los primeros tratados y métodos datan de los años 50-70, y suponen un abismo total entre la técnica que exigían las composiciones relevantes del ámbito internacional y la concepción técnico-interpretativa de la enseñanza reglada del momento (Llorens, 2019). Por otra parte, la falta de publicaciones en español es patente y queda reflejada en el escaso material con un enfoque pedagógico-didáctico exclusivamente centrado en el ámbito de la orquesta sinfónica. Esto es fruto de una mentalidad conservadora que poco a poco transita hacia una concepción más aperturista del instrumento.

Es muy clarificadora la posición del director español y percusionista José Luis Temes al respecto en su libro *Instrumentos de percusión en la música actual* de donde se deduce la escasez en cantidad y calidad de textos divulgativos y científicos en torno a la interpretación de la percusión.

La bibliografía sobre didáctica de la percusión en lengua castellana no es todavía abundante. Hay, eso sí; algunos libros arcaicos, muy curiosos, en los que se habla de percusión en orquestinas, bandas y charangas. Esos libros, que quedaron ya muy atrás, son libros hacia los que los percusionistas de hoy día sentimos un gran cariño, que son hasta cierto punto “heroicos” por la época en la que fueron escritos; pero de ninguna manera pueden valernos para introducirnos en los grandes temas de la percusión en la Música Contemporánea (1979, p.27).

Cabe destacar que desde esta cita la situación no ha cambiado significativamente y se continúa en una clara inferioridad en cuanto a número y profundidad de textos que hagan referencia al campo. Los existentes tratan sobre catalogación, instrumental, organología, etc. Aunque las nuevas posibilidades a partir de la instalación del espacio europeo de educación superior han supuesto un cambio de tendencia y cada vez más intérpretes y docentes ven una oportunidad de desarrollo personal y proyección de conocimiento en la investigación y la producción de textos y literatura.

A nivel interpretativo y compositivo, el nivel general en el estado español, se encuentra en un plano de igualdad en cuanto a calidad y reconocimiento. Una clara muestra de ello es que piezas para solo de percusión y *ensemble* de compositores españoles conforman programas de recital, de grado y posgrado de los principales centros de Europa y son valorados por su calidad, innovación y nivel técnico interpretativo.

El presente trabajo se justifica en consonancia con las palabras de Luca Chiantore en el prólogo a López, San Cristóbal:

La investigación-en música como en cualquier otro ámbito- es tan sólo una de las muchas formas que tenemos para aportar nuestro granito de arena al mundo que nos rodea. Del mismo modo que no todos los médicos investigan, ni todos los químicos están volcados en proyectos de vanguardia, la investigación para un músico es tan sólo una opción entre otras. Pero es allí donde se experimentan nuevas coordenadas y se busca aquello que, algún día, puede ser un mundo compartido por todos (2014, p.13-14).

Como refiere Jürgen (1973, p. 14), este texto se concibe como: “Un ejercicio práctico de entender la ciencia como algo que pretende construir modelos teóricos que nos permitan conocer la realidad musical” y con ello avanzar en la construcción de esta ciencia.

Así, desde una visión personal se considera ineludible la problematización de múltiples aspectos de la actividad artística y del entorno de ésta para ofrecer diagnósticos, análisis, reflexiones y soluciones. Es necesaria la construcción de un discurso personal acerca de la propuesta artística que ponga en primer plano una argumentación eficaz sobre la aportación personal a la música actual.

El mismo hecho de la reflexión crítica obliga al intérprete ahora músico-investigador, a abandonar su zona de confort para acceder a un espacio lleno de interrogantes e incertidumbres situándose en constante reflexión. En este sentido y de acuerdo con lo expresado en torno a la investigación por Zaldívar en su conferencia *Investigar desde el arte* presentada en Santa Cruz de Tenerife, 2008, esta investigación:

[...] No se centra en el objeto artístico, ni en el documento que lo explica de una u otra manera, ni en la biografía del creador, ni en la respuesta del público o el eco en sus diversos medios de difusión y múltiples interpretaciones. La investigación “desde el arte” se centra en el propio proceso de creación [...] (2008. Ponencia: Investigar desde el arte).

Es desde este sentido desde el que se justifica el presente estudio. En la línea de la consecución y aproximación a este ordenamiento desde una modesta contribución y punto de vista personal, aportando una visión holística del fenómeno. No se pretende presentar

un Método Instrumental Completo de cualquier instrumento sino, más bien, llegar a un concepto de base del que pueden derivar múltiples y variadas líneas de desarrollo. Éste, lógicamente, está ligado al aprendizaje y a la enseñanza como proceso catalizador de la reflexión. De nuevo la amplitud del campo de estudio que sigue expandiéndose y evolucionando continuamente, compromete la posibilidad de una clara línea de contorno de lo abarcable.

Llegado este punto es necesario recordar las palabras atribuidas al filósofo griego Diógenes: “*Solvitur ambulando*”, El movimiento se demuestra andando. El estudio del movimiento en relación a la praxis y la interpretación de la percusión actual que se presenta ofrecen una reflexión personal. Esta podrá servir de apoyo y punto de partida de nuevas reflexiones propias y ajenas que, sustentadas por el camino ya recorrido y fruto de una cierta madurez y comprobación de su validez, sin dogmatismos, aportan una partícula más a ese universo en expansión que es el arte de la percusión.

1.4 Aspectos Preliminares

1.4.1 Consideraciones previas

Ofrecer una visión holística del movimiento en relación a la interpretación de la percusión plantea en primera instancia visitar los lugares comunes a este tema. La música, su disfrute y su enseñanza, desde siempre han estado íntimamente relacionadas con la corporalidad y su expresión en diferente medida. Atendiendo al conocimiento que de esta relación nos llega a través de los grandes métodos de enseñanza-aprendizaje de la música del pasado siglo XX se puede entender en mayor grado la variedad de enfoques, aplicaciones e interés tanto artístico como investigador que este tema despierta en la actualidad.

Los principales métodos de pedagogía musical del siglo XX, aun partiendo de principios diversos, coinciden en la importante relación entre psicomotricidad y música como elemento globalizador, sobre todo, en las primeras etapas de formación. En primera instancia cabe señalar las metodologías Dalcroze, Willems, Kodaly y Orff destacan principalmente. Las ideas de Jacques Dalcroze y Edgar Willems son el detonante de un pensamiento y articulación general del discurso en esencia del presente trabajo.

Dalcroze introduce el concepto de Eurytmia que permite la relación con todo lo que nos rodea por medio de movimientos, trascendiendo el simple acto motor y dotando al movimiento de una carga expresiva. En Willems, aunque el concepto rítmico está menos desarrollado que en el anterior, comparte la voluntad de construir un individuo completo en quien la experiencia previa sensorial y afectiva antecede la racionalización y conceptualización teórica de contenidos.

En este sentido, se podría abstraer la idea de que la Eurytmia, es a la vida como el movimiento es al arte de la percusión. En consonancia con Willems, es necesario en gran medida, tener la experiencia, sentir, vivir el movimiento y el gesto de forma introspectiva para después y a partir de otros conocimientos llegar a conclusiones y formulaciones intelectuales abstractas, que de otra forma no serían significativas para el propio intérprete.

En segundo lugar cabe citar algunas de las más recientes que apuntan a un mayor interés por todo lo que implique al elemento corporal. Cabe destacar el método práctico creado por el australiano Frederick Matthias Alexander (1869-1955) donde se tratan los problemas y soluciones en torno a una buena conducta e higiene corporal aplicable a la vida diaria. Esto ha tenido múltiples desarrollos en las diferentes técnicas instrumentales tratando el tema de la rigidez, las tensiones, fluidez, equilibrio y respiración. Si bien el valioso conocimiento aportado por Alexander, no apunta de forma directa y explícita al planteamiento principal y exposición de esta tesis, sus planteamientos en relación con su concepto de ergonomía y economía están íntimamente ligados con esta exposición.

En conexión con las ciencias biomédicas, la etnomusicología, la educación y la neuromotricidad se han tenido en cuenta las aportaciones y conceptos transversales puntuales que de diferentes autores y disciplinas consideradas substanciales forman parte del presente discurso. Cabe destacar el método Bapne creado por el Dr. Javier Romero Naranjo en 1998 quien a través de una metodología interdisciplinar basada principalmente en la percusión corporal busca el desarrollo de las inteligencias múltiples, en especial la inteligencia ejecutiva (Marina y Pellicer, 2015).

En este apartado se debe considerar el vasto repertorio instrumental y campo de actuación que existe y que de alguna manera presenta una vinculación movimiento-gesto-interpretación-arte.

El movimiento y el gesto en la composición actual vive un claro momento de interés. Ya desde mediados del siglo XX, con grandes creadores como el argentino Mauricio Kagel (1931-2008), consagrado en Darmstadt a partir de 1960. En él la vertiente dramática y actoral del intérprete se desarrolla a un nivel no visto hasta el momento en la música clásica occidental y donde es imposible disociar su música del elemento teatral.

Corporel de 1973 es, sin duda, el gran clásico de la percusión corporal clásico-contemporánea del compositor esloveno afincado en Francia Vinko Globokar (1934-). A través de una presencia corporal radical y el empleo de la voz hablada y el uso de onomatopeyas explora la expresión y complejos desarrollos rítmicos corporales, que a su vez necesitan de una dramatización y puesta en escena marcadamente teatral. Cabe destacar esta pieza en su producción por ser la primera entre otras de su catálogo para solo y diferentes ensembles. En esta línea se enmarcan también los trabajos realizados por el griego Georges Aperghis (1945-) con un importante catálogo de piezas para solo y conjuntos diversos donde se explora la faceta músico-teatral de una forma experimental.

Estos junto a otros muchos, como Frederic Rzewski y su pieza *To the Earth* de 1985, con recitación de un himno homérico, o el gran clásico del mismo año *Musique de table*, del compositor belga especializado en vídeo danza Thierry De Mey (1956-), para trío, su solo *Silence must be* de 2002 para intérprete-director solo, o el trabajo junto al percusionista Jean Geoffroy en el proyecto fusión de música electrónica e imagen y movimiento *Light Music*. Todas ellas son claros ejemplos de la estrecha relación entre gestualidad-movimiento-creación actual.

Existen otros interesantes ejemplos como los realizados conjuntamente por el percusionista Philippe Spiesser junto al compositor Alexander Vert en el proyecto *Gekipe* (2015) donde se aúna movimiento, música electrónica, video-arte a través del gesto, el dispositivo Kinect y la percusión, como lo hace también junto al compositor Pierre Jodlowski en el proyecto *Mad Max* de 2019.

Las piezas del americano Mark Aplebaum (1967-), el italiano Francesco Filidei (1973-) o del francés François Sarhan (1972-) tanto de solo como para diferentes *ensembles* junto a otros muchos compositores actuales dan una buena muestra de la rápida evolución de la

relación e hibridación del teatro, la música, la expresión y el movimiento y las nuevas tecnologías.

Todos estos ejemplos suponen un interesante campo de desarrollo de la música actual para percusión, y si bien se han tomado en consideración no son exactamente el centro de la investigación en curso.

En otra dirección cabe destacar los estudios realizados en el campo más biomecánico naturalista que atañen a la sincronización del cuerpo en individuos solos como es el caso de los estudios y métodos para batería, o las técnicas e instrumentos de *hand-drumming* que principalmente se basan en enfoques anatomistas y biomecánicos que han sido tenidos en cuenta y conforman interesantes conexiones para otras líneas de investigación futuras diferentes a ésta.

La música en conjunto o música de cámara tiene sus propias codificaciones e implicaciones kinético-gestuales. La expresión corporal a nivel de comunicación y estructura del discurso se ha tenido en cuenta en los trabajos que relacionan la corporalidad y comunicación en la música-grupo como es el gamelán balinés, la música para percusión africana o desde el aspecto interpretativo más concreto, la música como coreografía o la coreografía como música de los grupos de kodo japoneses, las baterías de samba brasileñas y las *drum-lines* americanas o suizas por ejemplo.

Todos estos conocimientos ofrecen un enriquecimiento a este estudio y representan una base importante. No obstante, la necesidad de acotar y centrar el foco de interés en la música actual clásico-contemporánea y la interpretación y codificación de unos movimientos y gestos señalan que la búsqueda de esta visión personal nutrida de todos estos ejemplos y conocimientos no se encuentra en el campo de disertación de éstos.

1.4.2 Antecedentes

El enfoque de este trabajo ha requerido reparar en la observación y atención de diferentes fuentes como publicaciones, metodologías instrumentales y últimas investigaciones a lo largo de las últimas décadas. Tras esta indagación se procede a resumir desde un enfoque amplio de temas relacionados directa e indirectamente con el objeto de estudio todas aquellas publicaciones con las que guarda relación. En este ejercicio se aprecia la escasez de literatura específica sobre el tema en relación a la percusión. Se ha realizado un recorrido

que incluye desde los aspectos transversales generales como son: historia, organología, anatomía y resuelve con la revisión de todos aquellos que prestan atención a contenidos más específicos en relación al análisis, interpretación y pedagogía.

Se ha atendido a las diferentes publicaciones específicas pero generalistas en referencia a la percusión desde un punto de vista teórico-interpretativo y con una base de catalogación instrumental y técnica marcada. Por otra parte, se han revisado distintas publicaciones periódicas especializadas en el sector de la música para percusión, al igual que ha sido de interés la observación de diferentes catálogos de obras y *ensembles* de percusión desde un punto de vista más general y trabajos de catalogación más específicos en referencia al movimiento y la percusión.

La base teórico-conceptual, es diversa y se tomado en consideración aportaciones como las de Bert (2010), en torno a la adquisición de rutinas y movimientos que posteriormente se convierten en técnicas. Es importante comprender éstas en su estado primigenio en relación al hombre que en un primer estadio completará y se sublimarán como expresión, como arte, como la elaboración intelectual que trasciende este estadio primario.

La base de conocimiento de la anatomía, la respiración y el gesto con un acercamiento más biomecánico no conforman el objeto principal de estudio, pero, sin duda, no sería posible entender el movimiento sin comprender los elementos que de él participan. En este sentido, se han tenido en cuenta textos básicos, pero de gran valía para un conocimiento mayor de la biomecánica del arte de la percusión como son *A tono* de Jaume Rosset y Silvia Fábregas (2005) y *En forma: ejercicios para músicos* de Esther Sardà (2003) que presentan un gran catálogo de ejercicios estructurados y especializados por familias instrumentales.

Los volúmenes I, II, III de *Anatomía para el movimiento* (Blandine, Calais-Germain, 1994) se presentan como una herramienta esclarecedora a cerca de esta cuestión, en donde se presentan los tipos de movimiento y cómo trabajan los músculos y los grupos musculares coordinados en los diferentes planos corporales.

En el volumen II se hace referencia a la especial atención que deben prestar los artistas que trabajen con el cuerpo en especial la danza, y que deben asumir un conocimiento anatómico y fisiológico válido para el análisis del movimiento. La enseñanza de estas artes no fundamentada en estos conocimientos cabe pensar que será transmitida por imitación y de

forma oral de lo aprendido por las generaciones precedentes, sin una mayor reflexión, análisis acerca de la anatomía y su función.

El volumen IV de la colección está destinado a la respiración y el gesto respiratorio y aporta un conocimiento biomecánico de este necesario para lanzar a un nivel creativo y artístico en la línea de la reflexión anterior. Lach Bartal y Nira Ne'eman (2010) en su libro *Conciencia del movimiento y creatividad* han sido los autores de referencia para comprender la variabilidad del cuerpo, sus estados y la organización y uso de este de los que se comparte los conceptos que desarrolla en torno a eutonía, imagen del cuerpo, espontaneidad, intencionalidad, reversibilidad y conciencia kinestésica fundamentales para la formulación del principio de movimiento continuo, circular y eficiente.

Este estudio, de marcado carácter personal y subjetivo, como suelen ser los trabajos performativos, basa gran parte de sus decisiones interpretativas como reflejo de una abstracción teórico-expresiva que en gran medida emana de una base corporal (Rink John, 2002). La propia experiencia, el propio bagaje, el repertorio acumulado en relación a otros estilos y la mirada atenta a otros artistas han sido una fuente de inspiración y de conocimiento. La asimilación, la imitación y la transmisión oral, por otra parte, conforman una parte esencial de los conocimientos adquiridos durante toda la trayectoria como músico-intérprete.

El cariz performativo de esta investigación precisa la atención a las cuestiones interpretativas que, aunque han conformado el trabajo cotidiano de praxis instrumental necesitan de lectura y fundamentación de textos. En este sentido hay que atender a las cuestiones interpretativas y toma de decisiones fruto del análisis previo. Han sido fundamentales el trabajo, por una parte, de Jean LaRue (1989) en especial su concepto de crecimiento de los elementos que conforman el discurso musical y el de acento en todas sus subcategorías definido por el musicólogo y compositor venezolano Ryan Lynus Reboredo Chocano (2007). Ambos refutan la necesidad de jerarquización de los ritmos y sus elementos que se presentan como base sustancial de todo estudio.

Textos como el de Deschaussées (2009), han supuesto una afirmación en los conceptos de base en relación al ritmo. El repertorio del trabajo se encuadra en estéticas alejadas en los textos consultados como también lo es el de Dart Thuston (2002), aunque anclados al

pensamiento romántico y anterior, ofrecen visiones argumentadas a cerca de la expresión y que deben considerarse en gran medida en todo momento.

Los trabajos de Mantel Gerard (2007) conceptualizan la base interpretativa en cuanto al ritmo, articulación, acentos, silencios, etc. al igual que el texto de Blum en referencia a *Casals y el arte de la interpretación* de Blum (2000).

Aunque no se trata de conceptos referidos al movimiento y a la música actual ofrecen un valioso conocimiento de la música pretérita y que puede y debe ser empleado como base conceptual e interpretativa atendiendo a nuevas formulaciones y estéticas aunque estas partan de otros principios y *a priori*.

La literatura específica existente de percusión es mínima, aunque variada en el ámbito español. Ésta centra su temática en cuestiones no directamente relacionadas con el estudio o por otra parte, su contenido aporta un conocimiento básico como ya se ha referido en la introducción. Otros trabajos más recientes como el II volumen del *Tratado de orquestación* de Agustín Charles (2015), expresa con claridad las cuestiones referentes a rangos tímbricos y las soluciones compositivas y la tendencia actual de la implementación de esta gran familia instrumental en la música orquestal.

El *Manual de Percusión* de Carlos Vera publicado por la Universidad Católica de Chile en 2001 ofrece información precisa sobre la interpretación múltiple sobre la interpretación así como información precisa a cerca de otros repertorios solistas para percusión.

Manel Ramada en 2000 publica el *Atlas de la percusión* un catálogo inventario de instrumentos y sus países de origen donde aparece alguna referencia a la interpretación de la percusión actual a través de fragmentos, partituras y pictogramas, que aunque es una herramienta básica válida para compositores y estudiantes, su interés es limitado con respecto al estudio que se trata en esta tesis.

El batería Felipe Cucciardi en su publicación *La batería acústica* (2000) aporta una visión del instrumento desde la organología, su evolución, acústica, historia y configuración del set y estilos de diferente interpretación. Un valioso recurso para iniciarse en el conocimiento general en torno a este instrumento particular de la familia de la percusión. Como se ha comentado anteriormente las características de este conjunto de multipercusión

ya establecido necesitaría un estudio diferenciado y específico que no es el objeto de este trabajo.

Los textos en el ámbito anglosajón son mucho más abundantes. Han supuesto diferentes puntos de apoyo del discurso. James Blades en 1970 con su gran tratado *Percussion, Instruments and their History* se presenta como uno de los textos de referencia para percusionistas con amplio catálogo organológico e historiográfico pero no tan abundantes en referencias en cuanto a la interpretación en relación al movimiento. Es un punto de partida a tener en cuenta en lo que respecta a la percusión orquestal, su sonido y sus técnicas.

Un interesante y reciente trabajo es el de Christian Dierstein, Miche Roth y Jens Ruland de 2018 *The techniques of Percussion Playing*. Un gran y minucioso catálogo de las diferentes técnicas empleadas en lo que se podría denominar técnicas extendidas de los diferentes objetos e instrumentos de percusión. Incluye una amplia catalogación de baquetas, mazas, varillas y otros objetos empleados en la producción de sonidos con referencias a pasajes y piezas donde se implementan del repertorio clásico-contemporáneo.

El texto puede ser usado como un manual para cualquier percusionista actual interesado por este repertorio, al igual que de gran interés para compositores. De él se han tomado importantes consejos en referencia a la elección de baquetas, mazas, interpretación y organización-disposición de materiales y logística para el estudio de las piezas de multi-percusión que se registran en el presente trabajo.

Steven Schick en su texto *The percussionsit's art. Same Bed different Dreams* de 2006, al igual que Dierstein realiza una aproximación al arte de la percusión contemporánea trascendiendo ampliamente al texto de Blades en este aspecto.

Desde una visión filosófico-interpretativa personal acompañada de un CD con grabaciones de las piezas que trata. Hace un recorrido por importantes y significativas obras de repertorio para percusión solo y ensemble de percusión del siglo XX. En especial el capítulo dedicado a Iannis Xenakis y sus solos para percusión han servido de punto de partida e inspiración para el análisis e interpretación de la pieza *Rebonds A*. Su punto de vista interpretativo conforma un referente por su acercamiento filosófico-estético, aunque

su concepto de la articulación en esta pieza en concreto, no coincide en la concepción que aquí se propone.

Nick Petrella (2000) en *The multiple percussion book. Concepts for a musical performance* desde su experiencia como intérprete recoge una serie de reflexiones y elementos básicos a considerar para estudiantes a la hora de emprender el estudio de piezas de multipercusión. Ejemplos sencillos y elementos ya asumidos y superados por los percusionistas en la actualidad. Por otra parte, se comparte plenamente con el autor su concepto de articulación y énfasis de los grupos rítmicos como necesidad discursiva para hacer comprender al oyente con claridad la música. El autor se refiere a grupos métricos, macro-golpes de compás, inicios de grupos y otros subelementos.

Jean Charles François en su texto *Percussion et musique contemporaine* de 1991 realiza un estudio similar al de Schick (2006) con una visión más general del fenómeno, aunque coincidiendo en los principales compositores con especial atención al repertorio francés. Cabe destacar sus reflexiones en torno al gesto y la producción de sonido en lo que el autor denomina como teatro sonoro, que son una fuente de información precisa con ejemplos variados al respecto, y con las que se coincide en relación a la interpretación que se trata en este estudio.

El gran percusionista francés Jean Geoffroy, por su parte, en *La classe de percussion: un carrefour* del año 2000 ofrece una visión general de lo que significa la enseñanza de la percusión actual, sus retos y sus posibilidades. Un texto genérico, pero con importantes y sólidas ideas que sirven de base y justificación de este estudio y una primera reflexión acerca del gesto y la importancia de la introspección y la respiración del intérprete con el que se coincide desde diferentes ángulos.

Como se ha expresado anteriormente la familia instrumental de la percusión ha experimentado unos cambios y desarrollos fabulosos a lo largo del siglo XX. Esta exponencial evolución se ve acelerada a partir de la segunda mitad del siglo y se refleja y retroalimenta en los desarrollos compositivos e interpretativos (Schick, 2006).

En EEUU, además de publicaciones e investigaciones diversas, se cuenta con una publicación periódica: *Percussive Notes*. Se trata de la revista de divulgación de la P.A.S. (*Percussive Arts Society*) en donde se refleja la actividad en torno al repertorio,

compositores y artistas estadounidenses principalmente, dejando salvo contadas excepciones poco margen para referencias de otras latitudes.

En Francia se encuentra una publicación análoga de características similares en cuanto a contenido como es la publicación periódica oficial de la *A.F.P. (Association Française pour la Percussion)*. La revista *Percussions* tiene continuidad desde 1999.

En España, en 1997 fue creada la A.E.P. (Asociación Española de Percusionistas) en clara sintonía con las ya existentes AFP y PAS, con la intención de dar voz al panorama percusivo español a través de la organización de convenciones nacionales de percusión, encuentros... y la publicación de la revista “Boletín Informativo de la Asociación Española de Percusionistas”, surgida a raíz de la Tercera Convención Nacional de Percusión celebrada en Madrid en 1997.

La publicación llegó a 9 ediciones hasta 1999. En ella se trataban diferentes temas de interés para estudiantes y profesionales de la percusión a través de artículos, entrevistas, divulgación de actividades y conciertos y publicaciones discográficas entre otros. A partir de 1999 la AEP se difuminó y cesó su actividad abandonando la publicación. Esta iniciativa tuvo más de un intento de ser retomada, incluso fui propuesto en ese momento por la antigua dirección junto a otro destacado percusionista como Joan Ponsoda para continuar su labor. La gestión no se materializó, y al no haber candidatos que recogieran el testigo de la junta rectora fundacional, la AEP paulatinamente cayó en el olvido. Actualmente he observado diferentes opiniones y anhelos en las redes sociales de jóvenes percusionistas con cierto interés por lo que fue el proyecto. Tendrá que pasar más tiempo para que surjan iniciativas altruistas, que en otros tiempos y con una coyuntura percusivo-social nacional incipiente fueron posibles, y que actualmente con los medios, la tecnología y las redes disponibles parecen paradójicamente resistirse.

Por otra parte, existen trabajos de catalogación de piezas para percusión tanto de solo como de conjunto o con otros instrumentos que se han valorado para obtener una perspectiva general del repertorio para percusión editado y que refleja los nombres autores, formaciones y creadores que han posibilitado la evolución del instrumento.

Textos como *Percussion solo literature* del editor Thomas Sime de 1995 y *10 ans avec la percussion vol. 1: peaux et batterie* y *vol. 2 Les claviers* han constituido una herramienta

básica de catalogación y vaciado de métodos y piezas dedicadas al instrumento, que aunque solamente sirven al estudio de forma instrumental, dan una amplia visión de los principales referencias existentes en la materia siendo un punto de partida básico en la búsqueda de literatura en el campo, con la consiguiente limitación de su relativa “no actualidad” a causa del rápido desarrollo de textos y nuevas obras y conceptos para percusión desde el año respectivo de la publicación de estas.

De interés más inmediato en relación al objeto de estudio es la aportación de Natalie Grant, de 2006, con una catalogación de piezas para percusión donde el texto y el movimiento son esenciales dentro del discurso musical, cuando no son directamente el propio discurso. Una visión que, como se ha visto, actualmente es una tendencia en auge y de la que Grant ofrece una panorámica básica pero ilustradora desde 1950 a 2006.

La línea conceptual en torno al gesto, el movimiento y la expresión musical se han considerado a partir del trabajo de Godoy, R.I. y Leman, M. (2010). *Musical gestures: Sound, movement and meaning* que conforma la base conceptual, junto con los trabajos de Albert Nieto, *El gesto expresivo del músico* (2015) y, *El gesto expresivo del pianista* (2016), aportan una clara información apoyada con referencias audiovisuales de la relación existente entre el discurso musical y el gesto que la acompaña.

Estos han servido de base para la conceptualización del propio discurso aportando una clasificación y definición de los diferentes gestos, funcionalidad, significado e imagen que se comparten y se consideran en sus diferentes acepciones terminológicas.

Para tratar de tener una visión general del movimiento en la interpretación de la percusión clásico-contemporánea es necesario entender y valorar las principales aportaciones que aun hoy siguen vigentes y que ofrecen información valiosa a cerca de la evolución y desarrollo de la concepción técnico-kinética de los diferentes instrumentos. El discurso centra en los diferentes registros bibliográficos como fuente tangible en donde se refieren los conceptos de técnica, movimiento, expresión e interpretación.

Estos métodos son usados en gran parte de los centros de enseñanza musical y en ellos encontramos compilaciones de ejercicios, obras, estudios, etc. Y diferentes explicaciones del acercamiento a ellas. La selección incluye diferentes instrumentos de parches y láminas

y ofrece una imagen clara de cómo se ha constituido el discurso de la técnica instrumental, atendiendo a una variedad de países de publicación, de instrumento y de autores.

Por lo general los métodos dirigidos al estudio de la caja clásica o caja orquestal centran el mayor de su contenido en propuestas de ejercicios, estudios y obras y breves explicaciones que se aportan al movimiento del tren superior, sobre todo muñeca y dedos. Estos se refieren al trabajo de flexibilidad, eliminar tensiones y fortalecer la muñeca. Están ilustrados con imágenes de la posición del agarre de la baqueta o *grip*.

Es el caso del *Méthode de Caisse-Claire* del francés Jacques Delécluse de 1969, o del holandés Jan Putjens de 2009, *Snare Drum Workout Book*, el alemán Siegfried Fink con sus diferentes volúmenes de *Percussion Studio für Kleine Trommel* de 1978 o el *Modern Scholl for Snare Drum* del americano Morris Goldenberg de 1995. Todos ellos siguen la estructura de estudios o piezas que se articulan de forma consecutiva y gradual a lo largo de diferentes volúmenes donde la dificultad rítmica y la densidad del lenguaje va aumentando progresivamente de más sencillo a mayor dificultad.

Otros autores como Mitchell Peters que desde su primera publicación de 1967 *Odd meter Rudimental for snare drum* y hasta sus últimas como el *Advanced for snare drum* de 2003 no aportan texto alguno ni imagen ilustrativa, como suele ser por lo general en los libros y métodos de estudio en los libros de caja rudimental americana.

Esto aporta una idea general del concepto en la caja donde el movimiento se puede reducir al estudio de éste en la vertical y la biomecánica del tren superior. Salvo breves apuntes ergonómicos, referencias a la necesidad de relajación y la búsqueda de un buen sonido a través de un movimiento natural, no encontramos a penas justificación teórica o conceptual.

Es interesante el estudio y progresión de ejercicios como el *Stick control for snare drummer* de Lawrence Stone de 1963. Éste refleja la lógica de la sucesión de ejercicio tras ejercicio, la práctica en sí como herramienta y objetivo.

En los timbales se encuentra una mayor profusión de texto en referencia al sonido, mecanismo, agarre, organología, historia y evolución del instrumento, como es el caso del *Fundamental Method for Timpani* del americano Mitchell Peters de 1993. No es así el caso de los estudios del anteriormente citado Siegfried Fink o Richard Hocharainer, entre otros.

El apartado metodológico de los timbales centra su interés en la función de estos dentro de la orquesta. Se han tenido en cuenta los trabajos de Edward Martin Reifel (2011) *Timpani: New suggestion for except pratique based a survey of literature* y *The importance of timpani in today's percussion education and as a solo instrument* de Nicholas Share Meyers (2014). Reifel centra su estudio en el trabajo específico de pasajes orquestales desde un nuevo enfoque más específico en cuanto a la realización de ejercicios propedéuticos a pasajes concretos. Meyers remarca la importancia del repertorio solista de timbal en la formación del percusionista actual reivindicando el papel independiente del instrumento fuera de las formaciones clásico-orquestales y la necesidad del estudio del repertorio de solo en las diferentes etapas de formación.

Una visión panorámica, sencilla y significativa de los diferentes métodos, compilaciones de ejercicios, piezas, etc. Ofrece una evolución clara desde la década de los años 30-40 para el estudio de los instrumentos de láminas donde estos experimentaron un primer momento de esplendor y desarrollo de la mano de la música swing, que hizo proliferar gran cantidad de músicos bandas que incluían el vibráfono y el xilófono en sus conjuntos.

La influencia del jazz en estos métodos americanos para instrumentos de láminas es una constante. *Mallet Control* de 1949 de George Lawrence, *Modern School for Xylophone, marimba and vibraphone* de Morris Goldenberg, de 1960. *Calisthencics* de 1978 de Elden Bailey, *Instruction course for Xylophone* de Georges Hamilton Green de 1984 nos muestran una vez más, la visión mecánica del aprendizaje del instrumento, con una fuerte influencia del ragtime y el jazz. Cabe destacar el acercamiento más meticuloso del libro de Bailey por el empleo de diferentes articulaciones-digitaciones y un pequeño texto inicial donde se ofrece una perspectiva general de conceptos como el empleo de doble golpe, el fraseo, acentos, etc. que no encontramos en los otros métodos.

Se aprecia un punto de vista diferente en los trabajos de los franceses François Dupin y Jacques Delécluse donde sí se refleja un claro interés por el trabajo y estudio diferenciado con manos separadas en diferentes ejercicios mecánico-técnicos del que se desprende una concepción de la lateralidad diferente al visto en los tratados americanos.

El estudio de la técnica y movimiento con empleo de cuatro baquetas, es sin duda, el que posibilita la proliferación de literatura al respecto. Por una parte, el vibráfono, a través del

jazz, a partir de los años 30 y con el desarrollo de la técnica cruzada o tradicional y su adaptación por Gary Burton, se convierte en un estándar hasta nuestros días. No obstante, se pueden encontrar adaptaciones particulares de esta pinza o grip como es el caso de Mike Manieri quien sujeta la baqueta solo con los meñiques o la posición de la palma hacia arriba, en este caso, para las dos baquetas de Milt Jackson (Pérez, 2015).

El caso de la marimba y su técnica, así como su literatura es especialmente prolífica. Por una parte cabe diferenciar los tipos de agarre o *grip* de las cuatro baquetas. La técnica cruzada tradicional, que cuenta con su mayor exponente en la figura de la japonesa Keiko Abe se extiende por gran parte del continente asiático principalmente. La técnica de Gary Burton cuenta con una gran aceptación en todo el mundo como explica (Pérez, 2015) y en el campo de la música clásica actual cuenta con adaptaciones personales como es el caso de Jean Geoffroy quien para facilitar las aperturas mayores en la mano izquierda varía la posición de la baqueta optimizando el movimiento y las aperturas en las grandes dimensiones del teclado.

Es interesante observar las aportaciones desde la música popular en Guatemala donde se desarrolla un especial repertorio que posibilita tocar acordes con la mano izquierda con la derecha e interior izquierda para las melodías. Esto es claramente una influencia y primer momento de los avances posteriores desde otro punto de vista como afirma Sherry (1989).

A partir del *grip* desarrollado por Musser, Leigh Howard Stevens y tomando influencias de Burton, Morello y la marimba guatemalteca, en 1979 aparece el *Method of movement* para marimba de Stevens donde desarrolla su particular agarre y donde ofrece una visión sistemática del estudio e interpretación de este instrumento (Sherry, 1989). En él encontramos una detallada explicación del agarre o pinza, posición de las baquetas, de la realización de diferentes intervalos y la codificación de los movimientos independientes, alternados, dobles y movimientos de rotación. Esta concepción marca un punto de inflexión en el instrumento y hoy en día sigue siendo un referente principal.

Existe literatura y métodos que complementan esta idea como es el *Ideo-kinetics* del marimbista y compositor americano Gordon Stout (1993) en donde se incide en las rutinas y habilidades a desarrollar para una mayor precisión y control al mismo tiempo que dedica un breve desarrollo a la improvisación.

Otros enfoques como el de Nancy Zeltsman de 2003 con su *Four- Mallet Marimba Playing* siguiendo la concepción de Stevens, pero difiriendo de éste en cuanto a su concepto de la articulación. Para esta marimbista el trabajo del brazo adquiere una importancia mayor en relación a la capacidad de este en la modificación del sonido. Además se incluyen adaptaciones de músicas de todos los estilos a modo de piezas formativas a diferentes niveles.

Otros trabajos como el de James Moyer de 1988 son una compilación de ejercicios y pequeñas piezas con marcado carácter técnico sin aportar explicación alguna.

En Europa se puede encontrar la interesante aportación del italiano Antonio Buonomo que a través de diferentes volúmenes trata la interpretación de los instrumentos de percusión. El volumen dedicado a la marimba, de 1998, además del desarrollo de ejercicios viene introducido por un prólogo teórico conceptual.

Un acercamiento al desarrollo de la técnica y la interpretación de los instrumentos de láminas a cuatro baquetas desde la perspectiva del jazz y la improvisación es *Imagine* del belga Bart Quartier (2009). Su enfoque progresivo es ciertamente más creativo, basado en la improvisación.

Este trabajo está en relación con otra publicación de piezas titulada *20 Children's songs for marimba*. Los ejercicios y propuestas melódico-armónicas se refieren a la estructura y problemas que estas presentan.

El ruso-griego Theodor Milkov, a partir del desarrollo de la técnica Moeler es posiblemente el claro exponente actual de un acercamiento a la técnica de marimba desde una concepción técnico-pianística con el empleo de combinaciones de golpes dobles, triples, etc. en combinación de un movimiento más grande del brazo en donde la rotación facilita la interpretación de piezas con una característica estética definidas y ajustadas a los recursos virtuosos que estos movimientos ofrecen. Sin duda, un desarrollo y avance en la interpretación de pasajes y piezas de textura contrapuntística y melodías acompañadas que se refleja en su proyecto *Fluent Movements for Marimba*. Desde 2017 ha sido el detonante de la creación de nuevos repertorios adaptado a estas habilidades y combinaciones. Un acercamiento pianístico a la interpretación de la marimba y la técnica de 4 baquetas del que

recientemente ha visto la luz la publicación de este método en la editorial Svitzer en 2021 bajo el título *Four Mallets Method*.

En el apartado de los métodos y tratados de láminas debe atenderse también al creciente interés y desarrollo de la técnica de 6 y 8 baquetas. Si bien, no es una novedad, la interpretación a 6 baquetas empieza a cobrar cierta relevancia con mayor existencia de piezas e intérpretes que trabajan en su desarrollo. La técnica de 6 baquetas actualmente está en un estadio inicial de desarrollo y es posible que en un futuro pueda ser un nuevo estándar generalizado en las próximas décadas.

Actualmente no ofrece mayores ventajas en la alternancia, control y precisión de golpes independientes, así como desarrollos virtuosos y de velocidad en cambios de acordes, por lo que cabe esperar que vayan surgiendo paulatinamente nuevos materiales, investigaciones y futuros desarrollos en este campo en los años venideros.

Los trabajos de investigación consultados ofrecen de igual modo una visión general que abarca estudios histórico-descriptivos de carácter más global y un recorrido paulatino que acerca el foco a la relación entre movimiento y la interpretación.

En el apartado histórico-descriptivo se enmarcan los trabajos de Rodríguez (2017), quien presenta las principales aportaciones en el campo de la creación para percusión desde 1930 a 1943. Aunque de gran interés para comprender la evolución del instrumento no trata ningún aspecto relacionado con el objeto de estudio.

Entre otros trabajos de carácter histórico general se encuentra el de Sherry (1976), que será complementado y ampliado, centrandó el foco en territorios concretos como el trabajo de José Israel Moreno de 2016 *The marimba in México and Guatemala*, descriptivo-histórico principalmente pero valioso para obtener información precisa a cerca de las influencias de la técnica tradicional de marimba su génesis y evolución en la actual técnica Stevens, como describe Moreno (2016).

Otras investigaciones nacionales son: “La percusión en la música tradicional de la Cornisa Cantábrica” de Julio Sánchez (2004), conforma un detallado catálogo de instrumentos y técnicas de la percusión tradicional de esta zona. El mismo autor en 2016 publica *La pedagogía de la percusión en el grado superior de los conservatorios españoles: el patrimonio como referencia para innovar en equidad*. En esta tesis, Sánchez, expone su

visión del estado actual del proceso de enseñanza de la percusión, su problemática, transversalidad, así como sus reflexiones en torno a la formación y especialización del docente y del alumno.

El vibráfono jazzístico en España de Rafael Pérez de 2016, *Propuesta performativa y didáctica para la interpretación de la obra para percusión de Polo Vallejo a partir de su estudio comparado: aplicación en el aula* de Sergio Izquierdo, 2016 o la reciente de Baldomero Llorens en 2019, *La multipercusión. Un enfoque interpretativo de las primeras propuestas de la música española (1964-1977)*.

Pérez (2016) realiza un recorrido minucioso en cuanto al desarrollo histórico, estilístico y organológico del instrumento, pero no profundiza en el aspecto técnico-interpretativo en general, ni en particular del movimiento en relación a la técnica de 4 baquetas y sus enfoques.

Los trabajos de cariz más histórico y teóricos como son los de Julio Miguel Sánchez refutan la idea y necesidad de la implementación de nuevas investigaciones y perspectivas del músico como docente-intérprete-investigador como se ha tratado en las primeras páginas de la introducción. Aunque el desarrollo de su línea de investigación diverge en gran medida del tema que en esta investigación se trata. Izquierdo (2016) y Llorens (2019) son un buen complemento como punto de partida de nociones concretas de interpretación, en su caso, de autores puntuales, pero que ofrecen reflexiones interesantes que pueden ser extrapolables a este u otros trabajos performativos en el campo de la percusión actual.

La técnica de 4 baquetas, sus movimientos, gestos, análisis, percepción, así como su génesis, historia, evolución y expansión centran gran parte de las investigaciones de los últimos años.

El estado del arte en cuanto a investigaciones directamente relacionadas con la percusión y el movimiento en conexión con la interpretación, de igual modo como el resto de referencias presentadas se decanta principalmente por el ámbito anglosajón y de EEUU. En los últimos años se encuentran proyectos emergentes que en un futuro próximo verán su continuidad en estudios de mayor profundidad y calado una vez esté más consolidada la base investigadora en esta ambigua relación.

El estudio de Kendra McLean de 2015 *Improving note accuracy and tone consistency on marimba through the practice of four mallet chorales* plantea la problemática de la precisión y el control del movimiento y la expresión a través de la repetición del golpe doble vertical como punto de partida de los desarrollos y ejercicios kinestésicos que toman como base el trabajo de Gordon Stout. Aunque es un trabajo descriptivo, principalmente, plantea interesantes relaciones que se comparten como es el concepto de control de base del movimiento en la vertical como principio que puede ser extrapolable a los diferentes instrumentos con sus correspondientes matizaciones.

El trabajo de Ruoying Ke, de 2014 *Differences in Physical Movement between the techniques use the Marimba and the vibraphone* relata las principales diferencias y elementos productores del sonido en los instrumentos de láminas. Se comparte con este la necesidad del intérprete de mostrar la línea melódica, de expresar a través de movimientos y gestos lo que las limitaciones del instrumento con poca resonancia, como es el caso de la marimba en relación al vibráfono. Se apunta a la necesidad o al carácter accesorio de gestos y movimientos en ciertos repertorios e instrumentos que tienen de este modo una relación causal, organológico- acústica.

Developing a four mallet marimba technique featuring the alternation of mallets in each hand for linear passages and the application of this technique to transcription of selected keyboards by J.S. Bach es un trabajo de investigación de Thomas Allen Zirkle de diciembre de 2003 y conforma un valioso punto de partida para el trabajo anterior desarrollado en la fase propedéutica.

La Chacona de la II partita BWV 1004. Propuesta analítica y kinético-performativa para marimba del año 2015 dio como resultado posterior la publicación de parte de la investigación en forma de la edición de la transcripción y justificación de la personal visión de esta obra editada en la editorial Sis i Set en 2016. AD IX.

Es evidente la existencia de relación entre gesto, movimiento y expresión-comunicación con el público. Trabajos conjuntos como el de Brongthon, M. Steven, K. y Malloch, S. (2006) certifican esta relación a través de experiencias perceptivas básicas y que son el punto de partida e interés a cerca de la marimba.

Otros trabajos más específicos relacionan la interpretación y sus posibles influencias al implementarse disciplinas marciales como el Ki-aikido y técnicas corporales como el Taichí. Chin, en la línea del trabajo realizado por Ludwing Albert (2016), *Movin Grips: Body controlled marimba sound production acoustic, fundamental and artistic evolution of the Albert Method of movement in marimba education*, refleja la idea de un acercamiento más introspectivo y fenomenológico en contraposición al enfoque biomecánico y motor para la obtención de un sonido propio y natural del instrumento.

Chin Cheng Lin en su estudio de 2019 *A study Applied Tai Chi movements in marimba playing* aporta la idea de necesidad de la autopercepción, introspección en línea con el pensamiento fenomenológico aplicado a la marimba. Se comparte la idea de la búsqueda de la relajación y el control de la respiración para la optimización y el dominio-control psicomotor, pero este trabajo puede ser el resultado del estudio de múltiples disciplinas y metodologías, entre ellas, por supuesto, el autoconocimiento corporal derivado de la práctica del Tai Chi.

Henrik Larsen (2019) en *Marimba mallet and mind enhancing the marimba sound by Ki-aikido approach*, obtiene unos resultados similares a los de Lin (2019). Se comparte la relación entre relajación, visualización y autoconocimiento en pro de la obtención del sonido deseado y los elementos importantes a tener en cuenta para ello como serán el gesto y el movimiento.

Estos dos estudios coinciden en una subjetividad manifiesta fruto de la obtención de datos tras estudios y experimentos cualitativos y del campo de la percepción que son traducidos después a aportaciones cuantitativas como resultados.

La ambigua línea entre unos y otros, la pequeña muestra empleada en la investigación y el empleo de un procedimiento científico de desigual implementación en cada caso de estudio, entre otros aspectos, hacen que los resultados obtenidos aunque van en la dirección de una relación causal y justifican la hipótesis, dan a entender que estos conformarán el punto de partida de futuras experiencias sólidas en este campo en los próximos años.

Estos intentos incipientes fruto de la juventud y las técnicas de investigación en este campo por parte de investigadores provenientes del mundo de la interpretación no parecen aportar mucho más allá de lo expresado por Mario Peixoto en su tesis doctoral *O Tai chi Chuan na*

percussão (2013). De este estudio se comparte la necesidad del control respiratorio y el autoconocimiento que puede aportar la práctica de una disciplina como el Tai Chi y que sin duda es el punto de partida de interesantes reflexiones en relación al gesto y a la interpretación independientemente de que el intérprete practique o no esta disciplina.

Fernando Martín en su investigación *O gesto na performance en percussão: uma abordagem sensorial e performativa* (2012) aporta una esclarecedora visión y diferenciación del gesto musical y el gesto percusivo e interpretativo que sirven como base de otras clasificaciones en este campo tan ambiguo y del que se abundará en el marco conceptual.

Nuno Mendes Moreira en su investigación *The gesture's narrative. Contemporary music for percussion* de 2014 concluye y afirma con la importancia del gesto como elemento determinante en la comprensión y percepción de la interpretación y no solo como representativo de una emoción. Estudiados en otros contextos estos devienen como configuraciones sónicas que pueden aportar una significación específica en un momento concreto. Todos ellos son interesantes puntos de partida y visiones complementarias desde el punto de vista de la percepción que serán implementados en la interpretación y matizados en los capítulos correspondientes.

Adam B. Davis (2018) en *The art of marimba articulation: A guide for composers, conductors, and performers on the expressive capabilities of the marimba* refuta muchas de las intuiciones y pensamiento acerca de la articulación de los instrumentos de láminas y en general de los instrumentos de percusión a los que se referirá en el apartado performativo del estudio.

Diferentes investigaciones como: Stauffer, D. (1968), Moore, J. (1970), Chaffee, G. (1972), Saoud, E. (2003), Schutz, M. y Manning, F. (2013), Solomon, S. (2016) avalan con diferentes experiencias la base teórico-científica sobre la que fundamenta la propuesta performativa que en esta tesis se presenta.

Expuestos los principales puntos de referencia directos, indirectos y transversales que fundamentan el discurso, detectada la desactualización de procedimientos y métodos, y observadas las contadas experiencias específicas en relación al campo de estudio, se pretende articular un discurso que responda a las necesidades actuales. Este, por una parte, deberá recoger el testigo de conocimientos consolidados y fundamentales y, por otra,

intentará dar un pequeño y modesto aporte a este vasto campo de conocimiento. No obstante, se es consciente de toda una serie de limitaciones que condicionan de una u otra manera un trabajo de estas características descritas en el apartado siguiente.

1.4.3. Limitaciones

Un trabajo de estas características parece tener su principal limitación en la subjetividad de la aproximación cualitativa al problema. El presente estudio necesita de esa subjetividad y enfoque particular. Es a la vez su límite y su necesidad de ser. Se ha atendido en todo momento la prudencia en la obtención de resultados y conclusiones con respecto a la interpretación, el gesto y el movimiento.

Como se ha expuesto es un campo ambiguo con experiencias diversas desde el enfoque de la percepción y con múltiples categorizaciones y subdivisiones terminológicas atendiendo a diferentes textos y autores.

El objeto de estudio sigue siendo hoy en día un campo donde se desarrollan nuevas teorías que surgirán de la implementación de nuevas tecnologías y nuevas aportaciones desde la neurociencia. Es altamente probable que estos futuros avances cuestionen conocimientos y terminología actual en el corto y medio plazo. Si bien, algunos principios matizados son fruto de experiencias de años, también es cierto que el desarrollo de la percusión, sus técnicas, posibilidades, lenguajes compositivos, etc. sigue avanzando en clara progresión geométrica y se puede observar una cierta especialización en diferentes instrumentos como es actualmente el caso de la marimba.

Existen a día de hoy múltiples experiencias que avanzan en el control y dominio de técnicas de 6 baquetas y experiencias con 8. Por otra parte, existe un claro enfoque hacia desarrollos tímbricos en el lenguaje y estéticas de muchas de las nuevas composiciones.

El timbre aportó a esa primera evolución del instrumento ese gran redescubrimiento. Piezas como *Tocatta* de Chávez (1930) o *Ionisation* de Edgard Varèse (1931) construían melodías tímbricas mediante el empleo de gran cantidad de instrumentos. El desarrollo del ritmo y su complejidad es deducible al observar estas primeras piezas y las que les siguieron en las décadas posteriores y las actuales. Cabe esperar una mayor profundidad e investigación de

las posibilidades de un solo instrumento u objeto que acompañado del empleo de nuevas tecnologías está dando un nuevo impulso a la composición e interpretación de la percusión.

La sensación de ser intérprete de un instrumento joven que sigue avanzando a grandes y rápidos pasos, y ahora con varias líneas de actuación más definidas que en las últimas décadas, hacen que se traslade una sensación de fugacidad a las reflexiones y conclusiones que actualmente se tienen y que pueden ser superadas en un tiempo relativamente corto si este es comparado con otros muchos instrumentos clásicos cuyo bagaje sólido y experiencia viene dada por siglos de conocimiento (Geoffroy, 2000). Esto se presenta como una oportunidad de avanzar, de construir. Al mismo tiempo la lectura atenta de textos de las últimas décadas incide en esta idea de fugacidad de lo aprendido y de la necesidad, una vez más, de seguir en movimiento.

1.5. Planteamiento de la investigación

1.5.1. Génesis y discusión

Desde la perspectiva de intérprete-docente se reflexiona a diario a cerca de cómo la práctica debe estar ligada a una base conceptual en constante revisión, a la reflexión y validación en pro de criterios de coherencia, estilo, inteligibilidad y personalidad, entre otros.

Este proceso se repite en diferentes grados o niveles y se erige como el motor de creación, introspección y continua curiosidad. El presente trabajo surge de la necesidad y el intento de aproximación a unos principios que aporten una visión general del problema así como punto de partida para explorar la forma personal con la que cada uno deberá recorrer su propio camino hacia el autoconocimiento, el movimiento y la interpretación. Por otra parte, es en sí una autorreflexión y puesta en orden de enseñanzas de transmisión oral, textos literarios, métodos, entrevistas, conciertos, etc. que conforman el bagaje personal de conocimiento.

No se trata pues de llegar a una teoría general que pueda dar explicación a todo el problema, ya que éste, como muchos de los relacionados con la interpretación y el arte en general y en particular, la música y la percusión, deben ser entendidos y comprendidos como una foto en movimiento, como algo fugaz, pero que dota de sentido el momento anterior a éste y el posterior.

La investigación artística en España como se refiere Pérez (2010), es todavía un fenómeno de relativa juventud, por lo que en un futuro será deseable de esta una mayor retroalimentación entre el mundo académico, el empírico, el interpretativo y el docente que cristalicen en nuevas investigaciones y textos de divulgación y metodología de todo tipo normalizando la praxis investigadora a todos los niveles.

Esta forma de entender las relaciones entre estos mundos todavía separados entre sí debe ser fomentada desde una actitud de acercamiento ya desde el principio en los estudiantes que devendrán en futuros profesionales.

1.5.2 Evidencias

La práctica de diferentes instrumentos plantea al intérprete la cuestión de sintetizar, ser práctico y poder adaptarse en cada momento a situaciones y contextos diversos. Cuestiones surgidas en relación a la constatación de evidencias observables a diario y observadas en la etapa pre-investigadora y posteriormente en la de diagnóstico sirven de unto de inicio para la plantear el problema a resolver. Estas evidencias son:

- Actualmente un especialista de percusión debe dominar distintos instrumentos¹ y técnicas² que obligan a sintetizar conocimiento a otro campo u otro instrumento.
- La educación instrumental sigue teniendo un importante componente de transmisión oral y este siempre será necesario.
- Muchos de los textos actuales no ofrecen, en la mayoría de casos, resolución a problemas sencillos y de base.
- Para que un pensamiento o conocimiento significativo sea ampliamente extrapolable a otros ámbitos de conocimiento debe ser interrelacionado desde la propia vivencia y conectado a otros conocimientos conformando así una nueva abstracción intelectual.

¹ Láminas: marimba, vibráfono, xilófono, lira...Parches: caja, timbales, multipercusión... Instrumentos orquestales y de pequeña percusión: bombo, platos, triángulo, castañuelas... Instrumentos tradicionales (afro-cubanos, latinos) e instrumentos de *hand-drumming*...Instrumentos de nueva creación y del arte sonoro entre otros.

² Diferentes técnicas de dos baquetas como la de caja o timbal o instrumentos de láminas, técnicas de 4-6 baquetas con un uso principal en los instrumentos de láminas, técnicas de dedos y manos para los instrumentos de *hand drumming* y técnicas extendidas para diferentes instrumentos y objetos, entre otros.

- Tocar un instrumento con una carga físico-corporal como es el caso de la percusión, implica conocer los elementos que participan en la interpretación tanto a nivel bio-mecánico como a nivel gestual-comunicativo.
- La percusión es un instrumento en desarrollo. Su relativa juventud necesita el afianzamiento de bases y fundamentos en su continuo desarrollo, diversificación y evolución.
- Los estudiantes en la actualidad disponen de múltiples medios a su alcance que pueden ayudarles en su formación, pero, se necesitan enfoques que revaloricen los conceptos básicos, que ellos puedan usar o desestimar, y que en todo caso les permita cuestionar su aprendizaje y conocimientos.
- La práctica es necesaria pero no es suficiente.

1.5.3 Necesidades

Los músicos percusionistas contemporáneos gozan del privilegio de trabajar con un instrumento relativamente joven. La evolución de las técnicas, tanto en los instrumentos de parches como en los de láminas necesita de la actualización de los diferentes planteamientos pedagógico-interpretativos existentes y lógicamente de la creación de otros nuevos que complementen y profundicen en esta constante evolución.

Por ello, dada la situación juventud-expansión constante, se comparte la afirmación de Geoffroy (2000) en la que indica, que para la percusión, no es factible la idea de método estandarizado como sí existe en otros instrumentos con siglos de bagaje histórico-evolutivo. Sin embargo, es necesario ir trazando desde la reflexión y la experiencia ideas y conceptos generales que se presentan como imprescindibles la hora de definir y delimitar lo que en un futuro devendrá en un *corpus* conceptual y teórico en torno a este arte y su práctica.

La necesidad de la reflexión continua sobre la práctica musical, no solamente se sitúa en el ámbito de la educación, sino, que ha sido una constante ya que como percusionista clásico-contemporáneo se ha entendido como necesaria desde la época de estudiante.

Desde la perspectiva como intérprete-docente, a lo largo del ejercicio de la profesión, se ha sentido la necesidad de ordenar, adaptar, abstraer y extrapolar en diferentes niveles

conocimientos diversos para desempeñar la función dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje tanto con alumnado de iniciación instrumental como de posgrado.

Junto a la necesidad de obtener una visión holística que tenga validez para el máximo posible de situaciones y casuísticas instrumentales e interpretativas a nivel personal, está la necesidad de transmitir esta idea al alumnado. Encontrar la fórmula que pueda mostrar el contenido y el proceso a los discentes desde el primer momento es la pretensión que se persigue. De este modo se intentará modular las pedagogías centradas en la técnica y la repetición de movimientos y aquellas que compartimentan el conocimiento.

La búsqueda de procedimientos que lleven al alumnado a aprender toda la riqueza y la complejidad del instrumento desde el primer momento, en aras a conocer que el sonido producido es fruto de su acción y su intención y no solo de su movimiento es la necesidad que late en el interior de esta propuesta.

1.5.4 Objetivos

Están centrados en dar respuesta a la problemática que se plantea desde la triple perspectiva de docente-intérprete-estudioso del arte de la percusión:

- Constatar las relaciones posibles entre movimiento e interpretación.
- Extrapolar principios conceptuales de movimiento en relación a la interpretación de la percusión.
- Establecer criterios conceptuales generales personales en relación al movimiento y la interpretación para futuros desarrollos en el campo de la pedagogía instrumental.
- Dejar constancia en grabación de vídeo y audio de la interpretación de diferentes piezas del repertorio clásico-contemporáneo elegidas para constatar el resultado del proceso estudiado. Estas grabaciones de acurada factura pueden servir de referentes para otros intérpretes y estudiosos.

1.5.5 Metodología

Siguiendo a Martí: “Los tres aspectos de gran importancia para la práctica investigadora son la curiosidad, la duda y el saber evitar esquemas preconcebidos” (en Cámara, 2003 p. 9). La curiosidad es el elemento detonante de este trabajo y ha sido una constante a lo largo de años de formación y desempeño de la actividad artística y docente. La duda siempre acompaña a la curiosidad y está especialmente presente en las investigaciones performativas, con marcado carácter subjetivo.

El investigador-intérprete debe superar sus propios temores acerca de la validez y el alcance de su aportación desde la observación atenta y la reflexión, desde el estudio comparado de los grandes autores y voces autorizadas. Los temores se disipan reforzando posiciones o desechando hipótesis en su caso, pero auto-afianzándose y creciendo siempre.

La investigación artística, como apunta López-Cano y San Cristóbal (2014), asume diferentes roles inmersa en un sistema que pendula entre la homologación de la práctica artística que se erige como investigación en sí misma y la asimilación que supone la exigencia institucional para el músico el tener que realizar un trabajo propio de la actividad académica universitaria. Buscando un equilibrio entre estos dos conceptos, el presente trabajo, se apoya en el planteamiento sugerido por Jürgen, donde expresa los objetivos que deben regir las investigaciones científicas.

Construir modelos teóricos que nos permitan conocer la realidad rigiéndose por el criterio de la verdad, aunque sea en el sentido de las verdades parciales y por otra parte debe aspirar a que estos conocimientos puedan ayudar a mejorar la vida de la persona. Es decir, el criterio que regiría este objetivo es la utilidad (citado en Martí, 2000, p.282).

La experiencia personal y bagaje acumulado a lo largo del tiempo, por inmersión, asimilación no siempre consciente, es fundamental para poder articular un discurso válido. La práctica artística interpretativa, en este sentido, es fundamental pero insuficiente. El proceso ha seguido un doble recorrido de retroalimentación. Por una parte, de lo general a lo particular buscando la reducción a elementos constituyentes comunes en el modo de hacer y entender. Por otra parte, de lo particular a lo general con la observación atenta de la praxis cotidiana en relación a conocimientos amplios.

El proceso metodológico seguido abarca tres aspectos desde los cuales se investiga:

- Revisión bibliográfica
- Reflexión y síntesis de conocimientos particulares de la práctica como intérprete y como docente.
- Reflexión y síntesis con intérpretes y compositores.

Las estrategias de la investigación auto-etnográfica empleadas han pretendido describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal y llegar a comprender algunos de los aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa como se refiere (Ellis, Adams y Boucher, 2011, p.273) citado en López-Cano y San Cristóbal (2014).

La auto-etnografía comparte rasgos de la autobiografía en relación a la atención de la praxis cotidiana atenta, fruto de un largo periodo de tiempo que conforma la vida del artista, en este caso del investigador-intérprete. Tras el planteamiento de la hipótesis y definición del objeto de estudio se ha atendido a las diferentes fuentes en relación al tema.

La parte performativa del presente estudio ha sido, en gran medida, fruto de la reflexión anterior, durante y tras la interpretación durante muchos años de las piezas en estudio. La experiencia y formación del investigador en años anteriores a la investigación son sin duda una parte muy importante. La realización del máster en música de la UPV en 2015 sumada a la formación como intérprete en el centro de estudios Neopercusión y los correspondientes estudios superiores y de postgrado constituyen una base consistente para iniciar la empresa que se pretende. Así mismo, la continuidad en la práctica artística a lo largo de la vida y del periodo de realización del trabajo se presenta necesariamente como una constante fundamental.

La reflexión en profundidad sobre las piezas que conforman el núcleo principal de estudio, se ha visto complementada en el trabajo realizado en diferentes ámbitos de la interpretación en relación a la música actual. Junto a ello, otras piezas interpretadas en este periodo del repertorio de solista junto con obras para formaciones camerísticas distintas y el trabajo desarrollado como intérprete en diferentes ensembles de percusión.

La praxis musical en grupo, afirma las tesis personales ya que, en cierto modo, ésta puede ser vista como grupo focal o de discusión en los que la mirada atenta y reflexiva es capaz

de extrapolar conocimientos y experiencias que, contextualizadas en el ámbito personal, reforzarán y matizarán el propio conocimiento y discurso de la investigación.

Tratándose de repertorio actual, es necesario atender al presente en cuanto a la creación y la interpretación se refiere. En este sentido se han realizado diferentes encuentros y conversaciones con compositores e intérpretes de reconocido prestigio nacional e internacional. Estas reflexiones de destacadas figuras del panorama de la interpretación de la percusión, en especial, de la percusión clásico-contemporánea han aportado una fuente de información directa que de otro modo sería difícilmente accesible, y que nutre y refuerza en gran medida la línea práctica argumental personal.

1.5.6 Estructura de la investigación

La investigación está estructurada en las siguientes partes:

Aproximación a la investigación.

I Parte: Marco conceptual

II Parte: Marco metodológico

III Parte: Marco performativo

IV Parte: Conclusiones

Cada una de estas partes contiene y desarrolla los capítulos siguientes:

La introducción presenta la aproximación a la investigación. Esta a su vez queda dividida en distintos subapartados donde se presentan el objeto de estudio y la justificación del trabajo. El cuarto epígrafe expone los aspectos preliminares que se han tenido en cuenta partiendo de las consideraciones previas, los antecedentes (junto a la revisión bibliográfica) y las limitaciones diagnosticadas.

El quinto subapartado plantea la génesis y discusión del objeto de estudio en primer lugar. Presenta las evidencias y necesidades que están en la base del argumento y expone los objetivos que se pretenden alcanzar. A partir de esto se detallan la metodología seguida.

Tras la introducción se estructuran las diferentes partes de la investigación con el siguiente orden.

I Parte. Marco Conceptual

Este bloque queda dividido en dos grandes capítulos. El capítulo 2 fundamenta las acepciones y conocimientos acerca del gesto en la percusión. El tercer capítulo explica y clarifica los fundamentos interpretativos y performativos que sirven de base al argumentario. Los diferentes apartados que reflejan estos principios a su vez centran el foco en los distintos aspectos más concretos que articularán el contenido de la investigación.

II Parte. Marco Metodológico

El capítulo 4 está dedicado al diseño y desarrollo de la investigación. Se expone la temporalización y el cronograma correspondiente. El desarrollo metodológico se subdivide en tres apartados. El primero hace referencia a la autorreflexión y síntesis de los conocimientos particulares que forman la base de actuación personal del intérprete-investigador. El segundo presenta las diferentes reflexiones y síntesis conceptuales propias en torno al desempeño de la función docente. El tercero revela la información y conocimiento contrastado a partir de las entrevistas y conversaciones con figuras destacadas del panorama nacional e internacional del ámbito de la creación y la interpretación de la percusión clásico-contemporánea.

III Parte. Marco performativo

El capítulo 5 muestra la selección de piezas de estudio que conforman el núcleo principal de la investigación. En cada uno de los tres ejemplos se realiza una introducción a la obra, se explican las consideraciones previas y se describe la interpretación realizada minuciosamente.

El capítulo 6 está constituido por los resultados de la investigación. Se muestran mediante la interpretación, edición de partitura y el registro en formato audiovisual de las piezas. Junto a ello la síntesis de los principios kinético-interpretativos que configuran la visión holística personal ejemplificada en la interpretación de las piezas seleccionadas, así como en las diferentes piezas que conforman los diversos anexos audiovisuales.

IV Parte. Conclusiones

El capítulo 7 contiene las conclusiones finales de la tesis y los futuros y posibles desarrollos.

I Parte. MARCO CONCEPTUAL

Capítulo 2. El gesto en la percusión

2.1 Aproximación al gesto musical en la percusión

Desde un enfoque kinésico el movimiento es el cambio que experimenta un cuerpo en relación a un periodo de tiempo o desde una localización a otra. El movimiento corporal es el desplazamiento de un segmento corporal que tiene lugar en un momento dado y con una velocidad determinada.

Las acciones hacen referencia a una organización de movimientos dirigidos a un fin. Es por ello que en, este caso, las acciones llevan implícitas un propósito. En la investigación musical el movimiento humano, a menudo, está relacionado con el concepto de gesto. La interpretación, la danza, la dirección y el baile, entre otras, son artes que necesitan del movimiento y en las que éste es evocador de contenidos y significados diversos. El gesto, pues, está ligado a la intencionalidad comunicativa del intérprete.

En el caso de la percusión estos son los que originan el sonido y a la vez pueden dotarlo de capacidad expresiva. Los gestos son causa de lo sonoro imaginado en la concreción abstracta anterior por parte del intérprete, y a la vez retroalimentación de este sonido. En

este sentido, gesto y sonido conforman una unidad semántica inseparable en la que se refuerzan mutuamente los elementos.

Los diferentes contextos en que pueden aparecer el gesto y su estrecha relación con el movimiento y el significado, parecen mostrar una definición ambigua o demasiado amplia. Sin embargo, en las últimas tendencias en investigación artística, en donde las ciencias cognitivas parecen experimentar un cambio de paradigma se está poniendo el movimiento humano en el centro de la investigación, como expresan Godoy y Leman (2010). En este sentido se permite trazar líneas de unión entre movimiento y su significado.

Existen diferentes enfoques, terminología y conceptualización en torno al gesto y al movimiento. Movimiento y acción son constitutivos de los gestos. Además, existe toda una serie de acciones que conllevan una superposición de gestos que pueden tener una finalidad específica. La de comunicar. Así mismo existen acciones que se constituyen en gestos en esencia, de *per se*, en la interpretación de los diferentes instrumentos de percusión.

Se hace necesario delimitar las definiciones que actualmente gozan de mayor aceptación o consenso en el campo de la investigación. En ellas se diferencian varios aspectos funcionales de los gestos en relación a la interpretación musical en general y en particular de la percusión.

El arte de la percusión actual implica al cuerpo a diferentes niveles. Como se ha expresado anteriormente gran parte de la metodología se refiere al movimiento del cuerpo centrandolo el foco principalmente en el movimiento de la muñeca, los dedos y los brazos independientemente de si se trata de un método de caja, timbales o láminas. La mención de otras funcionalidades o segmentos corporales mínima o inexistente. De alguna manera parece reducirse el movimiento a desplazamiento obviando las connotaciones de significado que puede denotar.

Este enfoque biomecánico es fundamental, pero es necesario entender que el gesto entendido en un sentido más reflexivo y, desde un punto de vista fenomenológico, disuelve la división cartesiana entre materia y mente, entre la praxis la vivencia y su conceptualización. Por ello la noción de gesto aplicado a la interpretación permite una mayor permeabilidad entre el mundo físico-corpóreo y el reflexivo-mental. Se debe entender, como apunta Leman (2007), que las acciones en este contexto son fragmentos de

gestos, o segmentos delimitados del movimiento humano con un aspecto funcional e intencionalidad.

La terminología en torno al gesto de forma general se ha utilizado en múltiples significados, y es por ello, que se necesita una descripción general primera de algunas definiciones al respecto. De este modo se obtiene una visión más clara de la terminología específica en torno a las definiciones particulares concretas en relación a la percusión.

A partir del trabajo de McNeill (2000), es posible la definición de un marco general que considera los gestos desde el punto de vista de la comunicación, el control y la metáfora.

La primera implica que los gestos portadores de significado son vehículos de comunicación en las diferentes interacciones sociales en general y en particular de la interpretación.

Desde el punto de vista del control los gestos funcionan como un elemento del sistema, como en el control de sistemas computacionales e interactivos como es por ejemplo la creación de campos de interacción humana-computación y experiencias similares.

El gesto como metáfora hace referencia a la capacidad de los gestos de proyectar movimientos físicos, evocando sonidos u otros elementos perceptivos que aluden a un campo referencial cultural. En este último caso la metáfora es de uso generalizado en las ciencias cognitivas, la psicología y la musicología.

Reparando en esto, y según se plantean Jensenius y Wanderley en (Godoy y Leman, 2010) se localizan diferentes definiciones de gestos atendiendo a tres categorías principales según el gesto sea visto como elemento de comunicación, gesto de control o como metáfora.

2.2 El gesto como comunicación

De las definiciones de Kendon (2004) y Mc Neill (1995, 2005) se deduce que el gesto denota acciones ligadas al habla, en particular se refieren a movimientos corporales y expresiones faciales, visibles como expresión, con intencionalidad. No se trata de movimientos aleatorios que acompañan al habla, sino, que se constituyen como elementos integrados del hecho comunicativo.

Para Feyereisen y Lannoy (1991), el término gesto puede ampliarse a cualquier movimiento de un segmento corporal. Este puede abarcar aquellos que se realizan en las distintas

profesiones y que pueden implicar el uso de herramientas. El gesto, en este sentido, implica que éste no se restringe a la comunicación humano-humano, sino que también debe ser usado en la comunicación humano-máquina. Desde este punto de vista los instrumentos musicales y en concreto los diferentes instrumentos y objetos de percusión que pasan a realizar esta función deben ser considerados como máquinas, independientemente de que estos se percutan con o sin baquetas o empleando otras técnicas. Para estos autores el gesto a la vez que origina el sonido es capaz de otorgarle su capacidad expresiva.

2.3 El gesto de control

En el epígrafe referido a antecedentes se han presentado las diferentes y recientes interacciones entre el movimiento humano en relación a las computadoras con empleo e interfaces de comunicación en el campo de la ciencia actual. En el caso de los trabajos mencionados en relación a los proyectos desarrollados, entre otros muchos como es el caso de los percusionistas Philippe Spiesser y Jean Geoffroy en sus diferentes proyectos como son *Gekipe* o *Light Music* respectivamente. Se trata de gestos expresivos que se transmiten a un procesador que finalmente los convertirá y expresará en términos de luz y sonido.

En el campo de la interacción humano-procesador existen actualmente enfoques para conseguir que las computadoras comprendan el significado de los gestos humanos. Paulatinamente va emergiendo un interés en la creación de sistemas informáticos que puedan detectar una amplia gama de expresiones humanas.

Para los humanos es sencillo contextualizar y diferenciar, por ejemplo, saludar y decir adiós levantando la mano o hacerlo para alejar una mosca. No lo es tanto para una máquina. El significativo está directamente relacionado con el contexto y nuestra experiencia vital cultural. En relación a este problema Camurri (2001) introduce el término gesto expresivo para denotar aspectos del movimiento corporal que transmiten información sobre el afecto o la emoción. De esta concepción se desprende que el gesto puede denotar lo que es observable del movimiento corporal e implica la posibilidad de extraer características expresivas de estos movimientos.

En el campo de la música Miranda y Wanderley afirman que: “El gesto se usa en sentido amplio para referirse a cualquier acción humana para generar sonidos. El término se refiere

a acciones como agarrar, manipular y movimientos sin contacto, así como movimientos corporales voluntarios generales” (2006. p.5).

2.4 El gesto como metáfora

En el caso del gesto como comunicación o gesto de control aparece una implicación o existencia de movimiento físico corporal. Se puede considerar el uso de la noción del gesto en sentido metafórico como explica Metois (1997). Este autor afirma que los gestos físicos y auditivos presentan la capacidad de comunicar intenciones musicales a un nivel mayor que una onda de audio. Hatten sugiere pensar en el gesto musical como una entidad mental que puede evocarse a partir del sonido musical. Para él un gesto musical es: “Una forma energética significativa a través del tiempo. Se basa biológica y culturalmente en el movimiento comunicativo humano” (2004. p. 95).

François Delalande (1988) define el gesto musical como la intersección de acciones observables e imágenes mentales. Para este autor los gestos musicales pueden estudiarse en diferentes niveles que van desde el estrictamente funcional al estrictamente simbólico. Los define como efectivos de acompañamiento o figurativos. El gesto efectivo se corresponde con el que produce el sonido. El gesto acompañante es aquel que apoya de alguna manera a los efectivos en su tarea. El gesto figurativo se refiere a una imagen mental que no está directamente relacionada con ningún movimiento físico pero que puede ser transmitida a través del sonido como sería por ejemplo dibujar una línea curva con el brazo y la mano en caída descendente, asemejando el apagado progresivo de un sonido justo después de su ataque.

A partir de estas acepciones se puede definir el gesto musical como un patrón de acción que produce música, que está codificado en música o que se hace en respuesta a ella. Se puede establecer cuatro tipos de gestos:

- Gestos que modifican el sonido,
- Gestos que acompañan al sonido,
- Gestos sonoros
- Gestos de reproducción.

En el caso de la percusión, como apunta Martins (2012), se localizan tres tipos:

- Gesto percusivo
- Gesto percusivo-interpretativo
- Gesto percusivo-expresivo.

Llegados a este punto cabe asentar la utilización del término gesto y así superar la división cartesiana entre lo físico y lo mental aportando una visión más allá de lo puramente físico. Según presentan Godoy y Leman (2010), los aspectos espaciales que conforman el entorno de actuación en el que se desarrollan los gestos musicales se pueden entender desde el punto de vista conceptual, desde tres localizaciones diferentes:

- Escena
- Posición
- Espacio

La escena se refiere al espacio físico identificado como tal por quien realiza la acción y por quien la percibe. En situación de sala de concierto se identifica fácilmente con el escenario o parte de él, pero, en el contexto de la performance, instalaciones, arte callejero, etc. fuera de los lugares establecidos a tal fin, se pueden referir a un espacio físico fruto de la construcción social.

La posición hace referencia a la posición inicial a la que el intérprete, sentado o de pie, está preparado para comenzar la interpretación. Se puede observar un claro cambio a la posición de interpretación que estaría conformada por una o varias posiciones durante la actuación. En este sentido, durante la posición o posiciones en el caso de la percusión en concreto se puede hacer referencia a un conjunto de espacios o un espacio personal. Éste es variado y puede ser más reducido en el caso de la interpretación de música con un solo instrumento como es por ejemplo la caja en posición de sentado, o de mayor envergadura, como en la interpretación de piezas en marimba o con un set de timbales sinfónicos o de mayores dimensiones como es el caso de las piezas de multipercusión conformadas por sets que incluyen instrumentos variados de parches, láminas y otros objetos e instrumentos.

En definitiva, se presenta un amplio espectro de posibilidades y variables que en el caso de la percusión va desde un espacio mínimo y reducido a la posición de interpretación de un

solo instrumento a un gran espacio por el cual el intérprete se desplaza en todas las direcciones.

Rudolf Laban en 1963 introduce el concepto de kinesfera. Este término hace referencia a una caja imaginaria que rodea a la persona y en la que se definen todas las posibilidades de movimiento desde un punto en el espacio. Para Laban la kinesfera o esfera personal de movimiento es una construcción mental en la que uno siempre es consciente de la interacción con el medio y los demás.

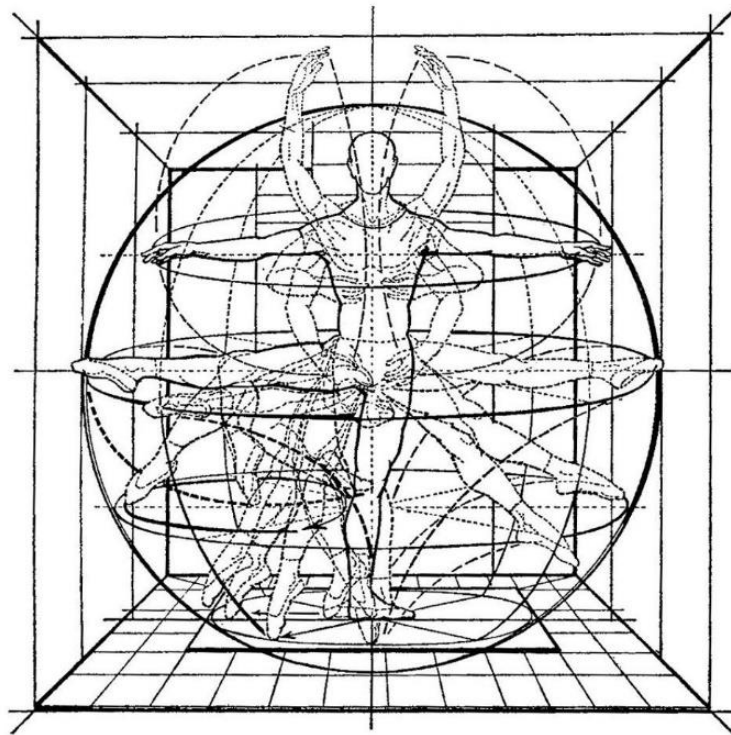


Figura 1. Kinesfera. Laban 1963

Dentro de la kinesfera es posible diferenciar aún más entre diferentes espacios de actuación o espacios de gestos. Es posible trazar líneas que subdividen y delimitan cuadros internos dentro de ella, diferenciando, por ejemplo, la posición inicial de la posición de actuación en la marimba, por ejemplo.

El concepto de espacio de actuación, en el caso de la percusión, es más complejo. En un piano, por ejemplo, se espera que el movimiento y el gesto se centre en el teclado, y es inesperado que el músico se levante y realice acciones de pulsado, rascado o percutido de

cuerdas directamente, cambiando de este modo el espacio de actuación; a no ser que se trate de repertorio actual, donde puede ser más frecuente con todo tipo de técnicas extendidas.

En el caso de la percusión no hay un estándar definido ni permanente. Dependerá de las baquetas, del instrumento y de la elección del intérprete que el espacio sea uno u otro. Por otra parte es necesario tener en cuenta que existe un sinfín de posibilidades sonoras e interpretativas que se desprenden de la exploración de objetos sonoros e instrumentos que son frotados, raspados, sacudidos, etc.

Así mismo, es posible tocar un instrumento de parche en diferentes zonas del mismo parche, en el casco, en el aro, etc. y de igual modo un instrumento que el imaginario común tiene en su memoria, como es el tam-tam, puede ser tocado de múltiples formas: rasado con un objeto, frotado con un arco, en el borde, en el centro, con apagados...Las posibilidades son siempre variadas y se multiplican infinitamente.

2.5 Aspectos funcionales de los gestos musicales

Un gesto productor de sonido se puede definir como aquella acción excitadora, que pone en movimiento algún objeto (en este caso un instrumento) percutiéndolo, acariciándolo, inclinándolo, etc. Para Godoy (2008) el gesto productor de sonido puede analizarse en tres fases:

1. Excitación se corresponde con aquella en la que existe contacto y transferencia de energía al instrumento.
2. Prefijo o fase en la que se traza la trayectoria hasta el punto de contacto.
3. Sufijo o trayectoria subsiguiente que se aleja del punto de contacto con vuelta a la siguiente situación de equilibrio o posición inicial.

Después de la excitación adoptando la terminología de Kendon (2004) cabe considerar la unidad de gestos. De este modo se entiende que un gesto puede definirse como una serie de movimientos dirigidos a un objetivo que comienzan y terminan en una situación o posición de inicio.

Al realizar una escala, por ejemplo, en un registro de dos o tres octavas de modo ascendente y descendente podemos centrarnos en el golpe individual y movimiento de dedos y muñecas de cada una de las notas, considerando la escala como una serie de acciones separadas. Así mismo también se puede apreciar esto como un conjunto de gestos coherentes y centrar el foco en el tren superior: brazos, incluso movimiento de caderas y pies para desplazarse y podemos percibir de este modo muchas acciones simultáneas y concurrentes entendidas como integrantes de lo que podría denominarse una textura musical.

De acuerdo con los trabajos de Gibet (1987), Cadoz (1988), Delalande (1988) y Wanderley y Depalle (2004) se discriminan los gestos musicales en cuatro categorías según su funcionalidad. A saber:

- Gestos que producen sonido
- Gestos comunicativos
- Gestos facilitadores
- Gestos que acompañan al sonido

Los gestos productores son aquellos que efectivamente producen el sonido. A su vez, estos pueden ser subdivididos en gestos de excitación y de modificación del sonido. Kadoz (1988) se refiere a ellos como gestos instrumentales. A su vez Delalande (1988) los considera como gestos efectivos.

Los gestos comunicativos, como su nombre indica, están destinados principalmente a la comunicación. Ésta puede ser subdividida bien se produzca entre ejecutante y ejecutante o entre ejecutante y el preceptor. Estos gestos comunicativos en Kadoz y Wanderley (2000) son denominados como gestos semióticos.

Los gestos facilitadores son aquellos que apoyan los gestos productores. Estos a su vez pueden ser subdivididos en gestos de apoyo, fraseo o gestos acompañamiento. Para Delalande (1988) los gestos facilitadores son denominados como acompañantes. En Wanderley (1999) son considerados como gestos no obvios del ejecutante. En Wanderley y Depalle (2004) son denominados como gestos auxiliares.

Los gestos acompañantes no están involucrados en la producción sonora, sino que siguen la música. Pueden seguir el contorno de los elementos sónicos o imitar los gestos productores como indica Godoy (2006).

Estas distintas categorías abordadas desde diferentes autores no son excluyentes ni pretenden ser compartimentos estancos. Se debe comprender el gesto desde la multifuncionalidad del mismo. Por ejemplo un golpe final en *forte* en un instrumento de larga resonancia como un plato suspendido, un tam-tam, bombo, etc. acompañado de un movimiento consistente en un gesto del brazo o los brazos en ascenso y posterior descenso junto con el decaimiento del sonido, por una parte tiene una función de producción y facilitación, al mismo tiempo una clara función comunicativa.

Del recorrido a través del estudio y atención de diversos autores y su reflexión en torno al gesto se concluye que no existe una noción claramente definida de gesto que aúne una única exposición. En lo que sí se coincide por parte de la gran mayoría de enfoques es en la relación que los gestos tienen en cuanto que movimiento corporal y significado. En este sentido, los recientes enfoques y estudios en torno a la cognición musical y corporeidad consideran el gesto como vehículo de comunicación musical humana.

La ciencia y la investigación en relación al estudio y comprensión del gesto se encuentran en un momento de efervescencia y es abordado desde diferentes enfoques utilizando combinación de diferentes metodologías de las ciencias humanas y naturales.

A través de un enfoque interdisciplinar, en un futuro inmediato, verán la luz nuevos resultados aunando criterios y afianzando conocimientos. Los futuros estudios de investigación deberían participar de las diferentes disciplinas como son: la biomecánica, la física musical y acústica, la percepción visual y auditiva, la interpretación, la danza y teoría musical, tecnología musical, estética, robótica y diversas ciencias sociales, conductuales y estudio de la emoción.

Es por ello que en relación a los estudios de percusión incipientes que abordan el tema se observa un estadio inicial de la ciencia en el que los resultados, aunque en el buen camino, desprenden ambigüedad. Diversos estudios a los que se referirá, aunque interesantes y facilitadores de nuevas vías de desarrollo de conocimiento, adolecen en algunos casos de la extrapolación de datos resultantes de procesos cuantitativos o cualitativos que son

compartidos y validados en ambos campos de experiencia. Esto redundará en la ambigüedad y resultados no definitivos científicamente. No obstante, el creciente interés en el campo por parte de los percusionistas anuncia, en un futuro a corto y medio plazo, de interesantes y prometedores resultados que fraguarán en investigaciones de más profundo calado afianzando la ciencia en este arte y dotando a las futuras investigaciones de un punto de partida unitario y sólido.

Capítulo 3. Bases interpretativas y performativas

3.1 Introducción

La relación existente entre el movimiento desde todos sus enfoques y la interpretación es evidente en todos los sentidos. El movimiento corporal desde la concepción gestual es a su vez portador de significado que, a diferentes niveles, refuerza, apoya y completa la información que el intérprete-percusionista transmite consciente e inconscientemente.

La interpretación con instrumentos de percusión ha evolucionado de forma exponencial en las últimas décadas. Igualmente lo ha hecho la exigencia y virtuosismo que requieren los nuevos repertorios clásico-contemporáneos de esta disciplina.

El percusionista clásico actual asume el reto de la especialización en las que diversas técnicas que son requeridas para afrontar estos repertorios. Desde mi personal punto de vista se hace necesario poseer una visión global de la interpretación que englobe de forma general a todos y cada uno de los instrumentos de algún modo.

Los conocimientos, recursos, habilidades y enriquecimiento de la interpretación y del mismo intérprete serán mayores, cuanto mayor sea la retroalimentación de todos los conocimientos concretos de cada instrumento y repertorio específico. Estos deben de

conectarse obteniendo una visión general del arte de la percusión al mismo tiempo que se apuesta por un alto grado de especialización en cada uno de los instrumentos.

El repertorio para instrumentos de láminas: marimba, vibráfono, etc., instrumentos de parches: caja, timbales, etc. o repertorio de multipercusión, con todas sus variantes y posibilidades, ofrecen un vasto campo de actuación que requiere unificación de criterios, síntesis y abstracción de conocimiento útil a la generalidad de los problemas que plantea la interpretación atendidas las peculiaridades concretas (en cuanto a técnica, estética e interpretación) particulares que a cada uno se refiere.

Si bien en el capítulo primero se ha tratado de dar una perspectiva general del gesto, sus definiciones y posibilidades, es necesario plantear cuestiones concretas en referencia a la técnica y el movimiento en el arte de la percusión.

Estas reflexiones generales son fruto de la experiencia propia y la compilación de diversos conocimientos a lo largo de mi educación y estudio. La principal influencia en este sentido se encuentra en los años de formación en el desaparecido centro de estudios de la percusión Neopercusión de Madrid. En este centro a través de un nutrido equipo de profesionales de distintos ámbitos de la percusión y bajo la dirección de Juanjo Guillem (actualmente solista internacional y primer percusionista de la Orquesta Nacional de España) y Juanjo Rubio (percusionista solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid, titular del Teatro Real de Madrid) realizaron una importante renovación de la percusión española tanto a nivel pedagógico como interpretativo.

Este centro, fundado en 1994, permaneció activo como centro de enseñanza durante una década y en 2004 finalizó su actividad docente. La actividad del *ensemble* de percusión y sus miembros a día de hoy continúa y estos siguen su magisterio en diferentes centros nacionales y realizando una importantísima labor de difusión del repertorio actual de percusión.

Durante mi etapa de formación como instrumentista formé parte como alumno e integrante del *ensemble* Neopercusión. Las enseñanzas, con el tiempo, han sido matizadas, moduladas en ciertos sentidos y afianzadas en otros y forman un *corpus* principal de las bases interpretativas y los principios que trazan la línea directora del trabajo que se presenta.

La madurez personal como intérprete y la retroalimentación constante con la práctica docente, junto con el estudio y la investigación han afianzado la visión y las reflexiones que se han ido construyendo a lo largo del tiempo a cerca de mi forma de hacer y entender la interpretación en relación con el movimiento.

A continuación se presentan las bases generales que sustentan conceptualmente la interpretación y que sin duda no tratan de ser exclusivas ni excluyentes de otras formas de hacer y entender sino, más bien, una ordenación personal de los *a priori* que, en todo caso, son susceptibles de ser modulados, incluso obviados, llegado el momento en la interpretación. En relación a esta idea general se encuentra lo expresado por Gerhard Mantel en Interpretación del texto al sonido cuando afirma que: “La interpretación gestual no puede juzgarse como correcta o incorrecta...” (2010, p. 221).

Ciertamente el gesto y el movimiento en percusión deben corresponderse con la expresión de la música aunque, como indica Mantel (2010) hay gestos y movimientos que no dicen nada sobre la música y son únicamente reflejo de la imagen que el intérprete tiene de sí mismo. Los gestos exagerados, voluptuosos y desmesurados que trascienden la partitura quedan fuera del interés de esta investigación y serían objeto de estudio en el marco de la percepción, estudios conductuales o la psicología, entre otros.

Es necesario tener un punto de partida con cierto carácter absoluto y que al mismo tiempo se atienda a la relatividad y contextualización de todo lo que concierne al arte de la interpretación musical y, en especial a un instrumento en desarrollo como es la percusión, cuyo recorrido es mínimo si lo comparamos con otros instrumentos y familias instrumentales en el ámbito de la música clásica y contemporánea. En resumen, se concluye atendiendo a lo expresado por John Rink en su texto *La interpretación musical* que:

La interpretación musical es una actividad sumamente expresiva y abstraída que emana de una base corporal. Para el intérprete es necesario un equilibrio cuidadoso entre el control y la entrega, entre obedecer ciertas reglas y desobedecer otras. La interpretación supone un conocimiento profundo de la música, el instrumento y del propio yo en la música. No es tarea fácil llegar a ser un intérprete, mucho menos un solista, por la enorme preparación que requiere pero presentar una interpretación parece ser una oportunidad inusual para los intérpretes de compartir con otros quién es y qué es lo que son exactamente en ese momento. (2006, p. 180)

3.2 Hacia una cognición corporeizada

Se puede afirmar que, para que una interpretación fluya, en el sentido amplio de la palabra, los movimientos que la provocan deben de ser fluidos. De acuerdo con lo expuesto por Laban (1950), la analogía entre el cuerpo y su transformación en sonido es indiscutible. Desde mi personal visión considero que tocamos con todo el cuerpo.

Cada parte del cuerpo tiene una función específica en un momento concreto y es tarea de cada intérprete reflexionar acerca de la naturaleza y finalidad de los gestos y movimientos. Estos no pueden ser vistos solamente desde el foco biológico-mecanicista. Solo a través de un acercamiento y enfoque que implique procesos mentales, pensamiento e ideas se puede llegar a comprender nuestra particular visión de nosotros mismos y de nuestra música en relación a nuestro cuerpo.

En el estudio y repetición de movimientos debemos intentar comprender y sentir la implicación o necesidad del empleo de las distintas partes del cuerpo. En este apartado centramos el foco en el empleo de dedos, muñeca y brazos, pero no debemos obviar y prestar atención al resto del cuerpo que de algún modo siempre interviene en el acto.

La reducción a la concepción técnica-mecánica del movimiento de las baquetas a los tres movimientos de la vertical (*down, full y up*) descritos por Guillem (1998) entre otros, o los diferentes golpes de la técnica de 4 baquetas descritos por Stevens (1979) no pueden explicar todo el proceso del movimiento. Es cierto que muchos de los métodos de percusión existentes se centran en el estudio de estos elementos centrando la atención y explicando los elementos que principalmente intervienen en el movimiento. El resto del cuerpo: tronco, espalda, piernas y pies son mencionados en relación a la posición y situación con respecto a una idoneidad ergonómica ante el instrumento.

El movimiento de muñeca se convierte en el movimiento básico al que en ocasiones se añaden otras partes del cuerpo. Desde mi punto de vista, este no es un enfoque válido y se debe comprender el movimiento desde un prisma global que comprenda la intervención de cada una de las partes como un complejo juego de funcionalidades que varía constantemente.

Lógicamente se asimila las partes grandes del cuerpo a movimientos grandes y de mayor volumen dinámico. Las partes pequeñas del cuerpo serán las encargadas de la realización de movimientos rápidos y sutiles. El trabajo individual de cada percusionista debe consistir en asumir las capacidades y el autodomínio de secciones corporales contradiciendo en ocasiones, la lógica anteriormente expuesta. En este proceso, cada intérprete debe ser un atento observador consciente e investigador de las posibilidades que cada segmento corporal ofrece y las combinaciones de estos para conseguir el objetivo sonoro deseado.

Como se ha descrito, las diferentes velocidades de impacto del golpe de percusión permiten múltiples posibilidades y elecciones personales que surgen de nuestra voluntad de responder a distintos problemas, estímulos o visiones diversas interpretativas. Cuando observamos y reflexionamos acerca del movimiento en relación a la interpretación, este puede cambiar según el enfoque y actividad que se esté llevando a cabo.

Según expresa Werner Heisenberg (1979), nuestra actitud y forma de reflexión condicionan la comprensión de la naturaleza (en este caso la percusión). Esto que parece lógico y evidente es de gran trascendencia ya que, de alguna manera, explica que aquello que damos por absoluto es simplemente una idea que será entendida y asumida por cada uno de modo diferente.

Las sensaciones de unos movimientos u otros para un resultado musical concreto deben ser conscientes y no han de existir desvinculadas de nuestra voluntad y atención que conforman nuestra actitud ante la interpretación.

Desde un punto de vista fenomenológico no se puede atender al movimiento de nuestros segmentos corporales solamente como una sensación del cuerpo, sino como un sentir el cuerpo, como experiencia total de este y no por la parte por sí sola, sino por la sensación de la suma de las sensaciones de las distintas partes.

El grado de participación de cada uno de los segmentos será diferente en cada momento concreto. Desde punto de vista físico-naturalista el movimiento es lo opuesto a la quietud. Este concepto o enfoque físico-naturalista, anula en cierto sentido la existencia misma del cuerpo inmóvil y es evidente que este es y participa de la acción aun cuando su función sea el no movimiento.

Es necesario reflexionar acerca de las implicaciones de cada una de las partes que conforman una cadena de enlaces y movimientos. Estos no serán comprendidos si no es atendiendo a las diferentes secuencias y movimientos que los posibilitan. El tratamiento del trabajo técnico y la comprensión del movimiento en la vertical y sus traslaciones necesitan de un enfoque cualitativo perceptivo que trascienda lo meramente físico.

En modo alguno es necesario que esta autopercepción sea completa y abandone el tradicional enfoque que centra la atención en los segmentos que intervienen de manera más activa y directamente en el movimiento. Como se ha descrito el concepto de posición se limita y, a veces, se reduce a tener una buena posición como se describe en muchos métodos. La pinza de sujeción se encuentra de nuevo como un elemento estático parejo al de la posición. Es necesario repensar las baquetas como un elemento que se incorpora al cuerpo. Los puntos exactos de presión, la dirección de los dedos, el apoyo en la mano y las múltiples variaciones en las distintas técnicas que se emplean deben ser observados e interiorizadas desde un punto de vista dinámico. Cada uno de los pequeños detalles de cambio conforman la experiencia concreta personal a la que se debe atender en todo momento y en todo proceso. Debemos sentir nuestro cuerpo, posición y agarre desde una experiencia total de sensación que trascienda la básica modelización mecánica vista como modelo ideal a imitar.

Moverse, corporalmente, implica la creación de movimiento. Se entiende, como lo hace Laban (1950) que se trata de una experiencia que implica al individuo como persona y que inevitablemente posee una intencionalidad.

Así y, de acuerdo con Geoffroy (2000), se concluye que el sonido final es consecuencia de aquel sonido y gesto imaginado y pensado con anterioridad. Esto deja entrever una poética de lo abstracto del pensamiento necesario que abre la puerta a la imaginación y experimentación que es anterior a la percusión. Juanjo Guillem en la línea de esta concepción expone esta misma idea con la necesidad de que para un percusionista las acciones importantes y determinantes del sonido son aquellas que se realizan con anterioridad a éste.

Se ha tratado la capacidad expresiva del gesto, pero este, desde mi punto de vista y de acuerdo con lo expuesto por Nieto (2015, 2016) debe obedecer a una experiencia

integradora entre el pensar y el sentir, entre la mente y el cuerpo. No tocamos con el brazo, muñeca, con el cuerpo. Somos ese cuerpo. No tenemos segmentos corporales, somos esos segmentos.

La necesidad de ser siempre pro-activos y conscientes siempre en nuestra interpretación es determinante para la consecución de nuestro personal modo de hacer y entender que de esta forma crecerá y evolucionará con nosotros. Y en este punto cabe recordar las palabras de Edgar Willems en su texto *El oído musical* donde expresa:

Sin vida física no hay emoción ni inteligencia. Sin ritmo no hay melodía y armonía. Para hacer todavía más evidente el carácter físico del ritmo diremos que mediante la inteligencia podemos comprender el ritmo a través de la sensibilidad podemos sentirlo, pero no podemos vivirlo, ejecutándolo más que gracias al dinamismo corporal (2001, p. 86).

Llegados a este punto es conveniente desde una reflexión personal, realizar una escucha atenta y sensible del movimiento, sin que su gestualidad exceda la capacidad misma del sonido de expresar. Una gestualidad mal entendida centrada en aportar más información del ego del intérprete que de la música que interpreta no implica una mayor comunicación con el público, y en el caso de la percusión puede llevar a interpretaciones y convenciones culturales y de moda pasajeras que contradicen la física del sonido. El artista a mi modo de ver no es aquel que se mueve voluptuosamente, como inmerso durante la interpretación en una especie de trance. Es posible que eso conecte con el gran público, pero en muchos casos puede cubrir las carencias que la interpretación posee. La conexión y empatía con el público es necesaria en todo acto de comunicación e interpretación, pero debemos situar el mensaje sonoro en primer plano, el sonido como primera vía de comunicación directa con el público, intentando huir de los estereotipos marcados por el marketing, las modas en cuanto a género, el físico, vestimenta, atrezzo, etc. Estos elementos, como se ha expresado no se pueden descuidar, deben balancearse y ponderarse siempre en pro de una interpretación más rica, pero desde mi punto de vista supeditados a una interpretación rigurosa.

3.3 Hacia la Eutonía: Relajación-Tensión

El concepto de Eutonía deriva del griego *eu* que significa bueno, justo armonioso y óptimo y la palabra *tonus* que significa tono o tensión. Gerda Alexander en su texto *La Eutonía* de 1959, desarrolla una disciplina corporal transdisciplinar de autodesarrollo con fines terapéuticos y educativos considerando el cuerpo como la base fundamental del ser y como el centro de la experiencia. La Eutonía busca el equilibrio armonioso de la tonicidad muscular y corpórea en constante adaptación a la actividad y las diferentes acciones que las personas realizan en los diferentes momentos de su vida.

Los objetivos de la Eutonía descritos por Alexander (1959) en su sistema son:

- Desarrollar una consciencia más profunda de la realidad corporal y espiritual que debe ser asumida como verdadera unidad.
- El “descubrimiento de uno mismo” orientando la exploración del cuerpo en este sentido.
- Fomentar el análisis y observación de la propia observación.
- Identificar y profundizar, a través de la investigación personal, los “vínculos íntimos que existen entre la tonicidad y lo vivido consciente e inconscientemente”
- Adquirir un tono adecuado que sea extensible a todas las acciones y momentos de la vida y no solo enmarcado en la búsqueda y consecución de la relajación.

Abordar con una mínima profundidad la relación entre la interpretación de la percusión con una marcada exigencia física y la relajación muscular o tensión sobrepasaría el marco de este estudio. Se trata de un tema transversal a todo acto interpretativo musical que debe ser determinado por mínimo autocontrol del tono muscular y la propiocepción.

Coincidiendo por lo expresado por Bartal y Ne’eman (2010) el intérprete debe conseguir el equilibrio de su actividad muscular. Demasiada tensión se transmite en desperdicio de energía, que a su vez derivan en bloqueos e imposibilidad de ejecución de pasajes virtuosos, en primera instancia, de forma tangible, y de la consecución de sutilezas en pasajes menos físicos y evidentes corporalmente. En este sentido, el concepto de eutonía y su dominio mediante la relajación de la tensión superflua o el aumento del tono muscular es determinante para cualquier músico.

A través de del concepto de escucha muscular al que apunta Germain (2003), el intérprete adapta el esfuerzo a las justas necesidades. De este modo se mejora la calidad del reposo de los músculos que no intervienen en la situación-acción inmediata.

Como se ha expresado, es necesario tender a una imagen mental y propioceptiva total de nuestro cuerpo sintiendo su presión, peso, equilibrio, coordinación y forma, de todo el cuerpo entero y de sus partes. La velocidad de ataque en cada percusión es el elemento principal que articula y organiza el movimiento y significa corregir un grado de tonicidad en el que el cuerpo se encuentra en un estado de preparación total para la realización de cualquier gesto o movimiento (rápido, lento, explosivo etc...) y no en tensión. La reversibilidad de cada uno de estos movimientos debe ser posible en cualquiera de ellos, como expresan Bartal y Ne'eman (2010).

Todo ello debe pasar por una consciencia e intencionalidad sin permitir que estos se generen automáticamente. Esta cualidad de reversibilidad e intencionalidad es fruto de un alto grado de entrenamiento y toma de consciencia kinestésica que será el objetivo y *modus operandi* del percusionista. En definitiva, se ha de tratar de superar en todo momento del estudio y la interpretación la tradicional división cartesiana cuerpo-mente. Esto se conseguirá a través de la relajación y la propiocepción, como apunta Klöppel (2005), y desde un enfoque práctico mental que conlleve paulatinamente a una inmediata representación sonora del movimiento.

En sintonía con lo expuesto por García (2015), se puede afirmar que no es posible conseguir la excelencia sin un estudio eficaz atendiendo a cada uno de los diferentes elementos que intervienen en cada fase del estudio, preparación del concierto y en la misma ejecución. La libertad corporal que en percusión se transmite en una precisión de ejecución determinada por una voluntad concreta debe trabajarse desde un enfoque mental psicológico. García (2015) apunta a la técnica de visualización como herramienta determinante en este sentido. Esta técnica consiste en la proyección de imágenes positivas y agradables que posteriormente deben de ser convertidas en realidades concretas. Un ejercicio mental de gran utilidad que es empleado en diferentes ámbitos como el deporte, y que es aplicable al campo de la interpretación y situación de concierto.

Por otra parte, el aspecto físico corporal en el instrumento es de vital importancia. Instrumentos como la marimba, por su envergadura, y sobre todo, piezas de multipercusión, como las que en este estudio se presentan, requieren del intérprete un estado de forma física que sea acorde al esfuerzo, resistencia y flexibilidad que técnicamente exigen.

Trabajos como el de Sardá (2003) y Rosset-Fábregas (2005) suponen un elemento y herramienta fundamental transversal antes, durante y después del estudio-interpretación, con una extensa y variada propuesta de ejercicios por segmentos corporales junto con propuestas de respiración-relajación, calentamiento, estiramiento y ergonomía aplicada a la interpretación musical. La búsqueda del equilibrio cuerpo-mente apuntando al adagio tomado del latín clásico del poeta romano Décimo Junio Juvenal (60-128): “*Mens sana in corpore sano*”. Esta afirmación, podemos actualizarla y contextualizarla en el ámbito de este estudio, en intento de comprensión profunda que se traduzca en arte, desde la propiocepción y la conciencia corporal plena y el autoconocimiento.

Así mismo cabe tener muy en cuenta y no perder de vista los enfoques cognitivos y psicológicos para el entrenamiento-estudio y la interpretación musical que actualmente se encuentran en una importante fase de desarrollo de la mano de los avances de la neurociencia.

3.4 Percusión, articulación y movimiento

La articulación es un elemento fundamental de la expresión musical y afecta al ataque, sostenimiento del sonido y decaimiento de este. Coincidiendo por Davis (2018), existe aún hoy en día, una gran cantidad de puntos de vista contradictorios y conflictivos en torno a la problemática de la articulación.

Esta ambigüedad se refleja en métodos pedagógicos y literatura así como en el imaginario de compositores, directores e incluso los propios percusionistas. La comprensión y notación de tono y ritmo en las partituras es precisa y objetiva. Es necesario comprender la subjetividad de los signos y marcas de articulación que conforman un terreno complejo a la vez que determinante en toda interpretación.

La contextualización, atendiendo al discurso musical, las características del instrumento, la estética y la voluntad interpretativa del músico, entre otros elementos, hacen que los signos

de articulación sean polisemánticos y deban ser adecuados en todo momento a una voluntad y circunstancias concretas. La base de la articulación discurre entre la dicotomía, *Legato-Staccato* y las posibilidades extremas superlativas *Legatissimo, Staccatissimo*, junto con las variantes intermedias que existen entre dos o más notas ya que este concepto se torna aún más ambiguo en la percusión aplicado a una sola nota.

El concepto *staccato* se refiere a una separación entre dos notas acortando el final de un sonido, acortando su decaimiento. El *legato* por el contrario alarga la duración de la nota primaria minimizando el ataque de la secundaria pasando de una nota otra de la forma más suave.

Este concepto en los instrumentos de viento y cuerda tiene una clara ejecución y comprensión por parte del oyente, no así en el caso de la percusión. Como se plantea en la introducción, son muchos los libros y métodos que no hacen mención a la articulación y otros que, si lo hacen, expresan contradicciones.

En un intento de asentamiento conceptual y teórico a través de la evolución de los instrumentos de percusión y su técnica interpretativa, frecuentemente, los percusionistas han adoptado terminologías y conceptos que tradicionalmente son empleados en otras disciplinas fruto de siglos de práctica, reflexión y evolución a todos los niveles. En el caso que nos ocupa las primeras referencias escritas se encuentran en el *Grand Traite d'Instrumanetation et d'orchestration Moderne* escrito por Hector Berlioz en 1844.

En él, Berlioz apunta distintas ideas acerca del tratamiento de los instrumentos de percusión más centrado en la cualidad del sonido como un color y timbre especial en un momento dado. Para Berlioz (1844), los instrumentos de percusión pueden aportar mucho más allá que su empleo básico y tradicional como instrumento de ritmo, refuerzo de fanfarrias o momentos puntuales de efecto como venía siendo habitual herencia de la música heráldica y del periodo clásico. Para ello recomienda el uso de diferentes materiales que recubren las baquetas consiguiendo sonidos con diferentes ataques y apunta la necesidad de percutir de diferentes modos. En definitiva, se trata de una voluntad de poner en valor la articulación y el sonido diferente que se puede obtener de los instrumentos de percusión. Este ejemplo tan vago y tardío da una clara imagen de la realidad del problema y de la juventud del instrumento.

Sobre todo en el caso de la marimba, y por extensión el resto de instrumentos, los conceptos de *legato* y *staccato* son complejos en su definición, y como explica Davis (2018) son un punto de discrepancia entre distintos autores, no pudiéndose encontrar una definición universal.

Esto, como músico docente, presenta una problemática en cuanto a la capacidad de conceptualización y entendimiento por toda la comunidad. Intérpretes, docentes, compositores y estudiantes de percusión necesitan de una puesta en común que favorezca el desarrollo y evolución en mayor grado de la comprensión, educación y ejecución del instrumento. Este tema, desde mi punto de vista, es uno de los más importantes de la interpretación musical y como se ha visto el más ambiguo debido a su naturaleza contextual. La especial acústica de los instrumentos de percusión, no basados en la serie natural armónica, presenta otro elemento a tener en cuenta ya que la percusión de una nota en una dinámica suave puede favorecer la sensación de tono y esa misma nota tocada fuerte potencia los parciales superiores modulando el timbre. La elección de baquetas, su peso, su composición, la zona de percusión y la velocidad de impacto, entre otros muchos elementos, son determinantes y deben ser conscientes y coherentes.

Atención especial merecen las baquetas como elemento fundamental del instrumento y del gesto. Así, de los experimentos y estudios de Davis (2018) se desprenden las distintas relaciones que la dureza de una baqueta, tamaño, velocidad, masa y tiempo de contacto tienen en relación al timbre y duración del sonido.

Según la fórmula de la energía cinética de un objeto donde m es la masa y v la velocidad a la que se desplaza se puede expresar $E_c = \frac{1}{2} \cdot m \cdot v^2$ que la energía mecánica que se transforma en sonido al ser percutido un instrumento se ve afectada exponencialmente al cuadrado por la velocidad, mientras que el efecto de la masa podemos considerar que se reduce a la mitad.

Mayor energía implica mayor movimiento vibratorio, mayor sonido y duración de este a la vez que puede afectar al timbre activando las franjas de parciales superiores que conforman el espectro armónico del sonido del instrumento. Moore (1970) a través de diversas experiencias constata que una baqueta con una cabeza blanda y en contacto relativamente grande con una lámina produce una sensación de tono con una fundamental fuerte y

parciales menos prominentes. Una cabeza grande con gran superficie de contacto tiende a amortiguar las partes de la lámina con vientos en el área de percusión. Por el contrario, una cabeza de pequeño tamaño y de material duro obtendrá mayor número de parciales y estos serán más fuertes.

Se suele pensar que la dureza de la baqueta afecta al volumen, principalmente, pero en realidad la flexibilidad y el tiempo de contacto en superficie junto con el área de contacto son las principales causantes de las variaciones tímbricas.

Por otra parte coincidiendo con lo expresado por Sauffer (1968) se puede encontrar una clara relación entre velocidad, tiempo de contacto y timbre. Reinterpretando la 3ª ley del movimiento de Newton, también llamada de acción y reacción, se puede concluir que un objeto (baqueta) que ejerce una fuerza sobre otro (instrumento-lámina), este segundo ejerce una fuerza en sentido contrario e igual magnitud sobre la baqueta. Esto lleva a la conclusión de que, a mayor velocidad, menor tiempo de contacto.

Por tanto, como también sucede en el piano, en relación al macillo y el tiempo de contacto con la cuerda un golpe rápido permanece un corto lapso de tiempo de contacto, no cancela armónicos superiores y obtiene un sonido brillante en comparación a un golpe a velocidad lenta. Un golpe de alta velocidad, no solo será más fuerte y tendrá mayor duración, además, su espectro armónico será mayor.

Muchas de las visiones actuales acerca de la interpretación se basan en criterios de percepción visual, generalmente, y como demuestran Schutz (2013), Chaib (2012) Larsen (2019), Lin (2019), Aroso (2014) se ha de tener en cuenta la capacidad del gesto y el movimiento en la creación y simulación de imágenes sonoras y contenidos significativos que son asumidos y comprendidos por el público general.

La ciencia experiencial cuantitativa indica, como se desprende de los trabajos de Moore (1970), Chaffee (1972), Stevens (1979) y especialmente Davis (2018), la relación entre los elementos que intervienen en la interpretación y su resultado sonoro. Coincidiendo con estos autores se debe considerar la baqueta como factor fundamental del cambio. Cada baqueta tiene unas características únicas en términos de masa, forma y tamaño de la cabeza, materiales del núcleo y en su caso materiales que lo recubren, etc. que van a afectar al sonido que producen. Existen infinidad de modelos, fabricantes, artesanos manufactureros,

etc. que diseñan y construyen baquetas genéricas o específicas para una obra concreta, unos instrumentos concretos, un pasaje concreto, etc... o una técnica implementada particular de un intérprete. En muchos casos la necesidad y búsqueda de un sonido concreto adaptado a una técnica concreta en los nuevos repertorios para percusión crean la necesidad de nuevas herramientas que surgen de la comunicación entre intérpretes, compositores y artesanos. Como ejemplo las baquetas utilizadas para la interpretación de *African winds* en la que en posteriores capítulos se profundizará.



Figura 2. Detalle baquetas African winds, manufactura de PBP Mallets para Joan Soriano.

Llegados a este punto es necesario advertir que la elección de baqueta es fundamental y al mismo tiempo se ha de considerar la imposibilidad de encontrar una baqueta homogénea en los distintos registros de los instrumentos de percusión y láminas.

El factor peso influye lógicamente, como se ha visto en la ecuación y es un elemento que modula la cantidad de energía que se transmite. Muchos percusionistas suelen situarlo como determinante, pero se ha de recordar que un aumento de masa siempre se reduce a la mitad, al mismo tiempo que la velocidad se eleva al cuadrado. Cabe concluir que perceptivamente los cambios de velocidad de los ataques serán más reconocibles auditivamente que los cambios de peso. El concepto de peso va ligado, por otra parte, a un empleo mayor del brazo y un movimiento más lento que visualmente produce una asimilación de mayor masa, pero, este gesto solamente es posible en ejecuciones lentas o

medias en velocidad o golpes únicos. Lo que nos lleva a concluir que no se puede tocar utilizando “el peso” en pasajes de gran virtuosismo y velocidad. Afirmar lo contrario es un absurdo.

Es una contradicción físico-kinética pretender tocar con movimientos lentos y empleando el brazo en pasajes de gran virtuosismo y velocidad. Sí es posible tocar con un ataque de velocidad lenta y mayor contacto en superficie obteniendo una sensación de mayor gravedad y un tono con mayor fundamental en pasajes con notas sueltas o consecutivas a una velocidad lenta, pero no es así en notas consecutivas a media y alta velocidad.

En la marimba, atendiendo a la zona de percusión de las baquetas empleadas y su forma, modulando el ángulo de ataque y percutiendo en la zona más extrema de la baqueta, con una cabeza de lana o hilo suave, se puede obtener una variación de la energía, el área de contacto y flexibilidad. Cambiando el tipo de ataque se modifica el timbre. Se obtiene un notable cambio con un ataque atenuado.

Un ejemplo de la implementación de esta técnica fue desarrollada en la transcripción de la Chacona de la Partita en Re menor BWV 1004 de J.S. Bach. (Soriano, 2016). Este trabajo explora las capacidades tímbricas atendiendo a una concepción personal de la interpretación en pro de la claridad expositiva del contrapunto, discriminando las diferentes voces en la medida de lo posible.

CHACONA
de la
PARTITA en Re menor para violín solo de
J. S. BACH

Adaptada
para
MARIMBA de 5 octavas
por
JOAN SORIANO MORAES

© Joan Soriano Moraes
Sti 1 Set, Didácticos Musicals
ISBN: 979-0-801288-98-1
Deposito Legal: V-2932-2016

El punto de partida de esta transcripción ha sido partitura autógrafa de Bach, (disponible en edición facsimilar en la *Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz*, Berlin), así como las diferentes versiones de violín existentes. Las agógicas, dinámicas, elementos de expresión, organización de las variaciones, cambios de registro, timbres, duplicación de notas y digitaciones introducidas en la presente transcripción, obedecen a decisiones personales del transcriptor, fruto del análisis, estudio y reflexión guiadas, todas ellas, por el ánimo de una adaptación lo más fiel posible al espíritu y estilo de la ejecución violinística, al tiempo que, acomodadas a la sonoridad y capacidad dramático-técnica de la marimba.

Se han tomado las decisiones, siguiendo la estela de las grandes transcripciones para guitarra realizadas por los grandes maestros españoles tales como Andrés Segovia (1934) o Narciso Yepes (1960), sin supeditar las elecciones a elementos y facilidades técnicas propias de los rudimentos para marimba, que puedan distanciarse de la energía que transmite la interpretación del violín.

La elección de baquetas y digitaciones responde a la visión del transcriptor, ofreciendo una interpretación de mayor riqueza en cuanto a contrastes tímbricos entre las variaciones, que dejan ver con mayor claridad los diferentes diseños melódicos y contrapuntísticos así como la perpetua estructura descendente desde la tónica a la dominante del bajo.

Notas de interpretación:

- ✓ La Chacona como heredera de la antigua zarzuela española del S. XVI, debe tener el acento agógico en el segundo tiempo del ritmo ternario.
- ✓ La numeración de las variaciones, responde a la necesidad de organizar mentalmente la estructura de la pieza según la transcripción, y facilitar el estudio. Siendo posible llegar a diferentes conclusiones tras un análisis personal.

✓ La baquetas que se proponen:

- Baqueta 1: muy blanda.
- Baquetas 2, 3 y 4: medio blandas, pero, con definición de ataque, con la capacidad de cambiar el ataque a más suave, percutiendo con la punta de la cabeza, con un golpe en posición oblicua de la baqueta.

✓ Los acordes de 3 y 4 notas, pueden de ser interpretados percutiendo en bloque, destacando la voz apropiada, desplegando el acorde a modo de arpeggio de grave a agudo, o secuenciado el arpeggio en bloques como realizan los violinistas. La elección del modo arpeggiado, puede ser interesante en pro de una consecución de mayor expresión pudiendo modular la velocidad y dirección de este. El criterio de coherencia en la ejecución debe prevalecer en toda la pieza.

✓ Indica percutir la lámina en la zona nodal, obteniendo un sonido de mínima resonancia («**al nodo**»).

✓ Indica retorno a la zona genérica de percusión. El tránsito de una a otra zona de percusión dependerá de la elección del intérprete, atendiendo a criterios de preferencia de fraseo («**normal**»).

✓ Indica tocar el pasaje, o la voz independiente, percutiendo con las baquetas en el ángulo necesario que permita obtener un sonido con un ataque suave y el consiguiente cambio tímbrico («**cabeza oblicua**»).

✓ Indica volver a la posición habitual de percusión («**cabeza normal**»).

✓ Las indicaciones entre paréntesis (1)... (ej: compás 16), indica que se ha de continuar el pasaje con la misma secuencia de digitación propuesta entre paréntesis.

Joan Soriano Moraes

CHACONA
de la Partita en re menor para violín solo
para Marimba de 5 octavas

J.S. BACH
Transcripción de Joan Soriano Morales

Copyright © SES I SFE, DM - Valencia - España
Reservados todos los derechos para todos los países

SES I SFE, Ediciones Morales

Figura 3. Edición Chacona-Marimba. Joan Soriano, 2016

A través del empleo de diferentes baquetas e indicaciones precisas de combinaciones de golpes, articulaciones y zonas de percusión en la lámina se identifican las diferentes voces y estructuras que se clarifican a nivel discursivo a través del timbre que pasa de ser un elemento interpretativo a ser el mismo discurso. AD IX.

En diferentes contextos tanto de la música actual como de otros repertorios es interesante el empleo de dobles golpes coincidiendo con lo expuesto por Chaffee (1972), quien apunta la posibilidad de obtener una sensación de *legato* con empleo de dobles golpes. Conviene que el uso de golpes alternativos en cada mano daría como resultado el *staccato*. Ciertamente, se puede admitir que esto es así siempre y cuando no se supere una dinámica mínima y se empleen unas baquetas con un ataque que acompañe esta sensación de *legato*. A velocidad media y alta las notas se articularían de dos en dos. Esto es observable por ejemplo en la escucha de los primeros compases de la pieza *African winds* (A.A.I) o (A.v. V) o la sección central lenta de *Star-fall dances* (A.A.I), (A.v.III minuto 11'15"). En el primer ejemplo se emplea una baqueta media (fig. 2) que manteniendo una dinámica mínima, sin ataques en excesivos en las primeras notas de la ligaduras como se puede ver en los anexos documentales (A.D. III, IV, V y VI) de las partituras, favorece la sensación

de *legato*, esto, se pierde por otra parte en los pasajes de mayor dinámica, ya que la articulación de los ritmos se hace presente y el ataque rápido de cada golpe impide conseguir la ilusión de *legato* al modo que se obtiene en los pasajes en piano. El movimiento continuo y la homogeneidad de ritmo y dinámica serán ahora determinantes, como se expondrá más adelante. En el segundo ejemplo el empleo de baquetas más blandas y una angulación en el modo de ataque, junto con un fraseo recto y plano favorecen el *legato*. En las dinámicas de mayor volumen la obtención del *legato* va asociado a elementos visuales principalmente más que a una realidad objetiva como describe Stevens (1979) o Davis (2018). Por otra parte, la economía de movimiento, empleo de movimientos continuados y circulares (no abruptos ni discontinuos) la economía de esfuerzo será percibida como *legato* como se detallará en capítulos posteriores. El perceptor una vez más es susceptible de realizar analogías visuales con respecto a la realidad del sonido pero que no siempre se corresponden con la realidad físico-musical.

Un interesante trabajo con respecto a este concepto es el realizado por el marimbista ruso-griego Theodor Milkov quien en su texto *Transparent Fluidity* (2014) y su reciente Método de 4 baquetas de 2021, desarrolla este concepto a un nivel extremo. Este autor a partir del desarrollo de la técnica creada por Sanford Moeller agrupa varias notas en un solo golpe. Milkov traslada este concepto tomado de la técnica de caja de Moeller descrito por el autor en Moeller (1955) al movimiento de brazo y rotación de la muñeca en la técnica de cuatro baquetas. Desarrolla toda una serie de ejercicios y combinaciones consiguiendo un acercamiento pianístico de la interpretación de la marimba y creando una ilusión de *legato* tanto visual como auditiva. Ciertamente esta concepción abre múltiples posibilidades de desarrollo al mismo tiempo que se suscribe a repertorios transcritos y de nueva creación que son resueltos técnicamente y cuyo discurso musical se desarrolla a partir de las premisas que este movimiento permite. Esto supone una concepción valiosa a tener en cuenta para ser aplicable por cualquier músico, pero por otra parte no es una solución para muchos repertorios que no se adaptan a estas especiales características. Los repertorios con diferenciación de voces y texturas de contrapuntísticas, melodías acompañadas en el estilo idiomático pianístico deben ser abordados desde este concepto, pero lenguajes idiomáticos contemporáneos para marimba y grandes dinámicas principalmente limitan enfoque. Un ejemplo claro de esto es la partitura *Alternation II* de Maki Ishii (AD II).

En definitiva, el tema de la articulación requiere siempre de la contextualización en un momento musical dado. Al igual que en otros instrumentos, como los de cuerda o viento, todos los signos de articulación deben ser relativizados y debidamente contextualizados. El intérprete debe ser consciente de que la solución estará en función de las necesidades de la interpretación y, en todo caso, sometida a las posibilidades físicas reales que dependerán principalmente de factores determinantes comunes a todos los instrumentos como es la velocidad de ejecución.

En percusión, se puede generalizar que, en pasajes lentos, el empleo de un gesto continuado, fluido, apoya la idea de articulación y en pasajes rápidos el agrupamiento de notas acentuando la primera de cada grupo estructural (cambio de ritmo, armonía, textura, etc.) del discurso se hace determinante, resaltando los puntos de énfasis sobre el resto de elementos a todos los niveles, como se detallará coincidiendo por lo descrito por Revoredo (2007) o Petrella (2000) como se detallará en los siguientes capítulos. En estos casos se trata de articulación musical no escrita o identificable mediante signos de articulación como puede ser *legato*, *staccato*, *sforzato*, acentos, acentos dobles etc. pero sin duda conforma la esencia de lo que se quiere transmitir en la partitura como se verá.

El énfasis del discurso musical es determinado durante la interpretación por una amplia casuística. El intérprete ha de conjugar un complejo entramado de tensiones y distensiones, de puntos climáticos y contrarios, de notas individuales y agrupadas, acentos, articulaciones, inicios y pausas de todo tipo, de estructuras atendiendo a una voluntad concreta fruto del estudio y atención, estética, coherencia, historia, etc. El análisis es primordial y éste, una vez más, entra en el campo de la multiplicidad de enfoques y verdades que finalmente atienden a lo expresado por Werner Heisenberg (1976), en relación al estudio de objetos cuya comprensión es condicionada por el mismo observador.

Jan LaRue (1998) en su tratado *Análisis de estilo musical* (p. 9) indica que:

Un mismo ejemplo puede ser valorado de modo diferente por varias personas, porque en realidad, el análisis también es un arte, un arte eminentemente sutil, puesto que el análisis del estado es, en última instancia el gran arte de la interpretación.

Este autor apunta la idea de crecimiento en el análisis. LaRue (1998) explica en él, el modo en como los elementos del sonido, (armonía, melodía y ritmo) se combinan,

conjugan y contribuyen en las pequeñas, medianas y grandes dimensiones. Estos desarrollos son por analogía, repetición, yuxtaposición, contradicción y oposición implementando todas las posibilidades que articulan y constituyen a la percepción del discurso musical. A su vez, todo ello está íntimamente ligada a la percepción y a la capacidad humana de percibir relaciones de distinta naturaleza que pueden ser cuantificadas estadísticamente e identificadas a distintos niveles dependiendo de la formación y cultura del que escucha.

El intérprete debe atender, pues, a esta multiplicidad de elementos y relaciones, decidiendo y poniendo en valor la necesidad de significar o no cada uno de estos elementos en sus procesos de tensión-distensión que comprenderán una interpretación concreta.

Entre las diferentes artes la música tiene un especial valor, sus materiales y símbolos no poseen connotaciones fijadas desde un absoluto, y dejan a veces amplios márgenes a la interpretación. Una misma sucesión de elementos, estructura, notas, etc. pueden tener infinidad de significados distintos tanto para el compositor, el intérprete o el auditor.

El complejo diseño de análisis que propone LaRue (1998) implica valorar la capacidad de cada elemento en explicar su función y relación con otros dentro de una estructura mínima de notas, células, etc. o estructura media (frase, fragmento), al igual que en las grandes estructura o dimensiones. Lo que es explicable a un nivel puede estar en contradicción con un nivel superior o inferior en dimensión de estudio.

Elementos sencillos tomados de la prosodia como la idea del *arsis* y *thesis* (elevación y caída) pueden resultar confusos e irrelevantes como expresa el autor, pues los procesos musicales de tensión (culminación) y relajación (calma) y transición (conclusión-dirección) son infinitamente más complejos y variables. Para La Rue: “*La preparación de una anacrusa puede durar un compás entero mientras el efecto de la caída puede extenderse sobre la mayor parte de la frase*” (1998, p.72).

Atendiendo a lo expresado por este autor existe la posibilidad de trazar puentes de conexión con las ideas acerca de los elementos conceptuales que se desprenden del texto *Física de la música* de Revoredo (2007).

Es interesante también prestar atención a la percepción de los elementos estructurales y procesuales de la música en relación a la composición-interpretación y percepción por parte

del oyente. Partiendo de la idea de las relaciones y la información que es sensible al oyente y que estructura comprensión del hecho musical se puede afirmar que un elemento o discurso musical simple, una nota o acorde aislado pueden no causar mucho interés a quien lo percibe, pero si este es seguido de un elemento simple a su vez, pero contrastante, el sistema perceptivo se activa a otro nivel encontrando un valor que apreciar. Es así como el contraste de información musical y el conflicto de estructuras organiza el hecho musical.

Se coincide con lo expresado por Revoredo cuando expresa: “*La trascendencia y lo atractivo (que causa interés al oyente) de la música está relacionado con su cualidad para la síntesis de conflictos de estructuras perceptivas*” (2007, p. 40). Por ello, se puede afirmar que la interpretación debe enfatizar por exceso o por defecto, es decir, remarcar o minimizar dentro del juego de tensiones esos elementos y estructuras que entran en conflicto. El concepto de acento en este sentido cobra un significado determinante en la interpretación y el análisis.

En el análisis y la interpretación se dará preferencia al énfasis y articulación de aquellos acentos que pongan en relevancia algún conflicto. Revoredo (2007) apunta a la idea de acento grupal, acento melódico y acento posicional. Estos acentos marcan el inicio de grupos que por convención en su discurso y agrupamiento marcan el inicio de cada grupo o posición interna dentro de cada grupo. El acento melódico se da en aquellas notas implícitas en una melodía que difieren de su contexto inmediato. Esta concepción de puntos, de intensidad o acentos que marcan referencias perceptivas estructura la forma y se puede afirmar que, realizando una equivalencia formal, permiten la reafirmación de la estructura del hecho musical. Cada elemento estructural puede transformarse en algún modo y afirmar la misma estructura siendo estas referencias de percepción marcadas con un acento. La posibilidad contraria de interpretación daría como resultado una interpretación plana totalmente, inerte. Esta, no es más que una posibilidad como opción dentro de las casuística interpretativa, pero su radicalidad hace que se limite a momentos muy concretos señalados como tal por el compositor, como podrían ser por ejemplo pasajes y partituras de la música repetitiva o minimal de autores como Steve Reich o Arvo Part por ejemplo.

Un ejemplo claro de esto es la escritura de *Alternation II* de Maki Ishii (A.D.II) con toda una serie de elementos rítmicos que se suceden, cambios de velocidad, textura, melodías, etc. Se hace necesario la articulación de la primera o primeras notas de cada uno de estos

elementos y cambios, que crean contraste y estructura. Podemos escuchar esto claramente en el anexo audiovisual (A.V. II) y el anexo de audio (A.A.I)

De acuerdo con este autor:

Un acento grupal es aquel que ocurre sobre cada referencia sonora por convención al comienzo de esta [...] Una referencia sonora está representada por aquel o aquellos elementos musicales que para la percepción captan algún proceso de reafirmación. La reafirmación puede ocurrir con participación de la memoria a corto o largo plazo (Revoredo, 2007, p. 53).

El perceptor, mediante la memoria, puede inducir agrupamientos, relacionando partes semejantes o transformadoras mediante la memoria a corto plazo, o relacionando aspectos armónicos o estilísticos mediante la memoria a largo plazo. A pesar de los conflictos de recursos y los distintos estilos a lo largo de la evolución musical, el principio general sigue siendo el mismo basado en el conflicto de estructuras perceptivas.

Este mismo autor introduce tres tipos de acento:

- El acento agógico que, en la línea de relación al melódico, sería el que ocurre en las duraciones que difieren de su contexto inmediato (duración precedente y siguiente).
- El acento estructural. Es aquel que ocurre ante cambios de textura (melódica, armónica o rítmica) justo en su comienzo.
- El acento tímbrico. Es aquel que ocurre en los timbres que difieren de su contexto inmediato (dentro de una variada escala de valores que pueden alcanzar este parámetro).

En su estructura, la música lleva implícita el mensaje de la inteligencia en la elaboración del discurso que atenderá a cada estilo, época y cultura particular. Por otra parte, como afirma este mismo autor, la música es antropomórfica en cuanto a las semejanzas con el cuerpo y sus posibilidades a las que, incorporada la gestualidad física, dota de comunicación emocional. En este sentido el mensaje musical lógicamente está íntimamente relacionado y se explica con el conocimiento del contexto histórico-cultural, la técnica y capacidades de los intérpretes en el momento de la creación-interpretación.

En este sentido, la habilidad mental del ser humano es reflejo en la habilidad y precisión en el uso de su cuerpo en general y especialmente del tren superior y de los dedos, como es el caso de la música. Llegados a este punto la gran cuestión es resolver cómo expresar todo esto a través de la percusión.

Para ello cabe hacer una organización y gradación lo más sistematizada posible. Debemos partir del análisis de elementos previos o fundamentales (las grandes estructuras), construyendo con los subsiguientes en importancia y relevancia (grupos métricos, acentos, énfasis y apoyos. Con todo ello el intérprete crea un complejo sistema de relaciones y conexiones que articulan el mensaje.

El énfasis de estos puntos de interés y primeras notas de las diferentes estructuras serán percibidas como elementos distintivos que conforman y articulan el discurso musical. Por otra parte y dejando de lado la capacidad de distinguir notas mediante su alargamiento con redobles que pueden ser dirigidos en *crescendo* o *decrescendo* según interés, la generalidad estadísticamente en las partituras de percusión obedece a una escritura idiomática de notas cortas que articulan el discurso con ataques o golpes percusivos. Estos golpes independientemente del tipo de baqueta o técnica empleada, deben transmitir perceptivamente una idea concreta, un mensaje al perceptor. Este debe abstraer y extrapolar el concepto de línea melódica y frase musical realizada de modo particular adaptándolo a la escucha de la percusión, que difiere de los instrumentos de cuerda y viento, o los que por su construcción poseen la capacidad de expresión mediante el alargamiento de notas con pedales.

Se coincide con lo expresado con Petrella (2000), en la necesidad de enfatizar grupos métricos y rítmicos para ayudar al público a reconocer dichos grupos. Para Petrella los grupos no enfatizados tienden a sonar como un *obstinato* sin la menor indicación de grupo. Los grupos métricos se distinguen más cuando cada macro golpe del compás está enfatizado, no acentuado. El autor apunta a la necesidad de enfatizar el inicio de cada grupo emitido, sin importar la denominación, bien sean un grupo de dos notas, tres, una célula más larga, etc... Estos grupos pueden a la vez trascender el concepto de compás como estructura métrica y serán determinantes en la ejecución de música que no emplee una organización notacional de compás. Este concepto genérico expresado por Petrella (2000) es compartido y por el percusionista Juanjo Guillem desde el punto de vista

interpretativo y que se explica teóricamente en profundidad en el texto de Revoredo (2007).

Es interesante la distinción y matiz de Petrella en relación al acento y el énfasis de un punto. Juanjo Guillem profundiza en este aspecto y dota a este énfasis de una capacidad determinante en cuanto a la articulación de todas las relaciones y conflictos que se desprenden de lo observado por Revoredo (2007) en relación a los diferentes tipos de acentos estructurales, melódicos, armónicos, etc. Coincidiendo con Guillem (1998), Petrella (2000), LaRue (1998) y Revoredo (2007) el concepto de apoyo, diferente al de acento (como marca escrita de articulación) se presenta como elemento determinante en la enfatización de elementos que entran en juego en el discurso musical. Será pues función del intérprete percusionista articular cada una de esas primeras notas de nuevo ritmo, compás, plica, nueva estructura armónica, *decrescendo*, *crescendo*, de principio de frase melódica, etc.

Las casuísticas son tantas como análisis y atención a los criterios personales de interpretación junto con las posibilidades físicas de cada percusionista resulten en cada partitura. De otro modo, obviando la capacidad expresiva del gesto la única posibilidad existente para un percusionista es tocar con mayor o menor dinámica una nota para remarcar su interés y percepción al oyente.

Ciertamente he podido experimentar situaciones contradictorias como músico que me han hecho reflexionar al respecto. Maestros y directores de orquesta que demandaban una corrección homogénea dinámica a los instrumentos rítmicos como caja, bombo, timbales o pequeña percusión y que entraba en conflicto con las líneas discursivas melódico-rítmicas del resto de la orquesta. Un vals centra la energía discursiva en el primer tiempo del ternario, no así la zarabanda que sería en el segundo. Estos dos sencillos ejemplos clásicos, de entre otro muchos, ejemplifican y denota la necesidad de estructurar las tensiones y opuestos junto con los procesos que los unen mediante el refuerzo o énfasis de puntos (para la percusión, primera nota, un golpe, en la mayoría de los casos) y poder transmitir a todos los niveles y en su justa medida la estructura y relaciones de todos los elementos de una partitura concreta. Esto, claro está, no se torna en un absoluto como nada lo es en interpretación y deberá atender, como ya se ha indicado, a unos criterios personales

enraizados en el estudio de los elementos estéticos, históricos e interpretativos bajo el filtro y la coherencia de la expresión y de la voluntad personal del intérprete.

3.5 El movimiento en la vertical, el plano y la esfera

Para comprender el movimiento de una forma general se ha de entender en primera instancia los principios kinéticos que sintetizan conceptualmente los movimientos que se ejecutan en una misma vertical con respecto a un instrumento.

La concepción y dominio del movimiento y el control kinético de lo que acontece en la vertical es la esencia del arte de la percusión. La abstracción y extrapolación a las diferentes superficies, materiales, técnicas e instrumentos junto con los movimientos en el plano y en la esfera personal conforman la realidad cambiante cuyo punto de partida (el movimiento en la vertical) es sencillo y básico, como se verá cuasi reducido a tres elementos esenciales. Por el contrario, las posibilidades se tornan inmensas en un universo instrumental en constante expansión. En gran parte del imaginario colectivo de los percusionistas se conviene en que los golpes de percusión básicos son cuatro: *Full*, *Down*, *Up* y *Tap*.

- *Full* (completo): golpe que inicia su movimiento con una altura determinada en relación al instrumento y que retorna a esta posición tras la percusión.
- *Down* (hacia abajo): la posición inicial es elevada y tras la percusión la posición final es menor en altura con respecto de la posición inicial.
- *Up* (hacia arriba): la posición inicial es menor en altura que la posición final tras la percusión.
- *Tap* (golpe mínimo): posición inicial de mínima altura y vuelta a esta posición tras la percusión.

Tradicionalmente se ha entendido y convenido que *Up* parte de una posición inicial de un centímetro aproximadamente de la superficie a percutir y que en su posición final se encontraría la posición inicial de *Full* o *Down* a unos 20 cm. Lógicamente esta convención no obedece a ninguna regla absoluta y se debe entender como simplemente figurativa para comprender los diferentes tipos de golpe según su diseño.

Aunque esta concepción es asumida y defendida por gran parte de percusionistas, desde mi punto de vista, adolece de cierta ambigüedad y puede ser sintetizada simplemente en tres golpes. Conceptualmente *Tap* no es diferente de *Full*. ¿En qué altura de movimiento cabe considerar que *Tap* se convierte en *Full*? Y por otra parte, *Up* necesariamente no necesita empezar a una distancia mínima siempre y cuando su posición final sea mayor en altura y lo mismo a la inversa con el concepto de *Down*. Por tanto coincidiendo con lo convenido por Juanjo Guillem y lo postulado por Davis (2018) se considera oportuno reducir los golpes a 3 y conceptualizar los golpes desde su posición de inicio en relación a la final, sin que ninguna de ellas esté predeterminada.

El movimiento en la vertical se articula, pues, a través de la combinación de estos tres golpes básicos con sus repeticiones y la lateralidad y combinación de esta que cada percusionista organizará y secuenciará atendiendo a las necesidades musicales y las posibilidades físicas.

En este juego de articulaciones y combinaciones intervienen principalmente el tren superior y sus segmentos: brazo, antebrazo, muñeca y dedos. Esta sería una visión, desde un enfoque naturalista bio-mecánico. Generalmente los métodos hacen referencia casi única al movimiento de muñeca y posición de la pinza o agarre. Desde mi punto de vista es necesario un concepto más amplio y global que fenomenológicamente suponga un acercamiento el cual implique el conocimiento y consciencia de la totalidad del cuerpo no desligado de la sensación y la emoción.

El empleo de la técnica de 4 ó 6 baquetas requiere una abstracción y extrapolación de la concepción del movimiento en la vertical al que se suman la posibilidad de movimiento de rotación y las peculiaridades concretas de cada tipo de agarre. Independientemente de las distintas técnicas y pinzas el movimiento y el gesto será similar, desde mi punto de vista. Simplemente el empleo de una u otra ofrecerá unas posibilidades y habilidades diferentes en las que no profundizaré, por no tratarse del objeto principal de estudio, pero sí justificaré su empleo en la descripción de las posibilidades y la interpretación de las piezas principales de la investigación.

Por su parte, las técnicas de los instrumentos denominados de *hand-drumming* (como panderos o tabla india, por ejemplo), o con empleo de baquetas especiales y técnicas

concretas como el *Bodhran* irlandés entre muchos otros necesitaría de una concreción especial y una traslación conceptual específica que quedan fuera de este estudio.

Los diferentes movimientos que se pueden realizar en la técnica de 4 baquetas están definidos en Stevens (1979) y pueden ser trasladados a otras técnicas de 4 baquetas, como es la tradicional de mayor implementación en Asia, o la técnica de Gary Burton, descrita en Burton (1965) o Friedman (1973). Los movimientos atienden a las diferentes posibilidades que implican la combinación de dos baquetas en una misma mano junto con la rotación del antebrazo, muñeca y agarre de los dedos. No procede en este estudio valorar y explicar las distintas posibilidades que ofrecen las diferentes pinzas o agarre de 4 baquetas. Varios estudios como el de Zirkle (2003), Ruoying (2014) y Cotton (2013) han descrito la implementación y posibilidades de estas técnicas, atendiendo a sus potencialidades y debilidades en la ejecución de repertorios variados.

La conclusión general que se puede extraer de todos ellos es que el intérprete debe adaptar sus capacidades y trabajo para la potenciación y superación de posibles carencias o debilidades en cada técnica empleada. Desde mi punto de vista, el debate, en relación a las diferentes técnicas, es inexistente o inerte a causa del alto grado de especialización y avance técnico de los percusionistas actuales. En todo caso, es deseable el conocimiento de distintas técnicas, fomentando en su estudio la búsqueda de la excelencia, para conseguir los objetivos musicales deseados, pudiendo emplear una u otra en cada momento atendiendo a las posibilidades y potencialidades que ofrece al intérprete como se verá en las piezas de estudio que conforman el corpus principal performativo.

De acuerdo con Stevens (1979) los movimientos en la técnica de 4 baquetas se reducen a 4 golpes básicos:

- Doble vertical: las baquetas percuten al mismo tiempo sin movimiento de rotación del brazo.
- Simple independiente: una baqueta (exterior-interior) percute mientras la otra no interviene.
- Simple alternado: mediante el movimiento de rotación las baquetas (exterior-interior) alternan la percusión. A gran velocidad, esto se convierte en un redoble independiente.

- Doble lateral: Se trata de una abstracción concreta de un golpe a velocidad que implica el movimiento de rotación del que se obtiene un doble golpe consecutivo con cada baqueta de la misma mano que puede iniciarse dependiendo de la combinación de baquetas (exterior-interior o interior-exterior). Se podría abstraer como un caso particular del simple alternado a gran velocidad y relajación.

Stevens añade un capítulo de movimientos y combinaciones mixtas con las anteriores en relación a aquellos rudimentos o combinaciones que son susceptibles de organizar el discurso musical en la marimba. Uno de los conceptos que se comparten y se considera como fundamental apuntado por Stevens (1979) es el que está en relación a la conexión entre los distintos movimientos a realizar. Para Stevens la organización de los movimientos tiene que ser tal que el final de cada uno de ellos debe conectar con el punto de partida del siguiente manteniendo el impulso generado por un golpe hasta colocar las baquetas en el punto exacto del inicio del siguiente golpe.

Guillem (1998), expresa igualmente la necesidad de conectar los movimientos en relación, ejemplificando esto en un sencillo ejercicio de tres notas del que podemos desprender y abstraer una concepción kinética acorde a lo propuesto por Stevens (1979) pero extrapolándolo a todos los instrumentos. Asumiendo y compartiendo la totalidad de lo expuesto por Stevens y Guillem en relación a la necesidad de continuidad y unión de movimientos se puede afirmar que el concepto de movimiento continuo se torna inevitable a cierta velocidad de ejecución.

El matiz se encuentra en los tempos y texturas con velocidades lentas, en cuyo caso la unión del movimiento entre los distintos golpes podría llevar a un cierto paroxismo, el cual solamente estaría justificado atendiendo a la capacidad gestual de comunicación para unir dos ideas musicales, sonidos, mantener la tensión dramática, etc. De otro modo, esto resulta incoherente e incluso puede llegar a convertirse en una parodia.

El concepto de movimiento continuo en la vertical es aplicable a cualquier vertical, a cualquier instrumento. La conexión entre estas verticales la debemos enfocar desde lo apuntado por Stevens (1979) con el que se coincide en la necesidad de coordinación y unión de todos los elementos para producir movimientos curvos. Abstrayendo este concepto se puede comprender que el paso de un instrumento o un ataque en una vertical a otra se realiza

describiendo una forma parabólica que uniría los dos puntos de percusión, y donde el vértice es el punto de inicio del movimiento del segundo golpe, véase figuras 4-6

La visualización del gesto a partir de movimientos curvos es esencial como se apunta desde otras artes que emplean el movimiento como es la danza para una consciencia del movimiento.

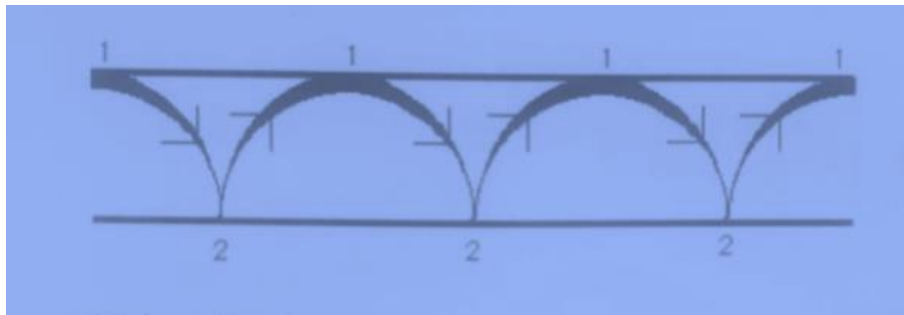


Figura 4. Esquema Movimiento Full. Revista Percusiones n. 2 1998. Dibujo de Joan Ponsoda

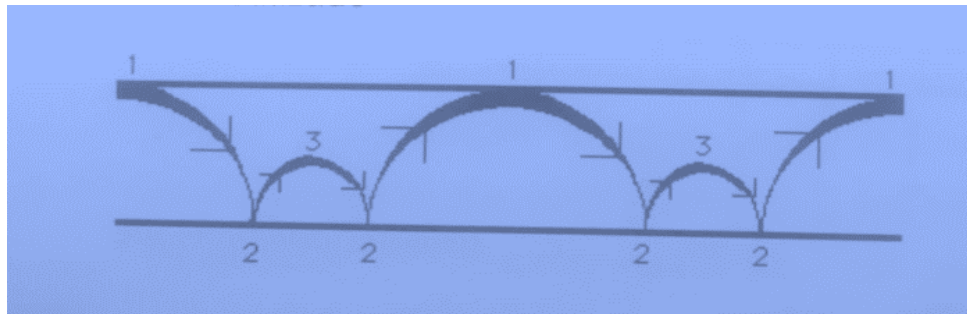


Figura 5. Esquema Movimiento Down-Full-Up. Revista Percusiones n. 2 1998. Dibujo de Joan Ponsoda

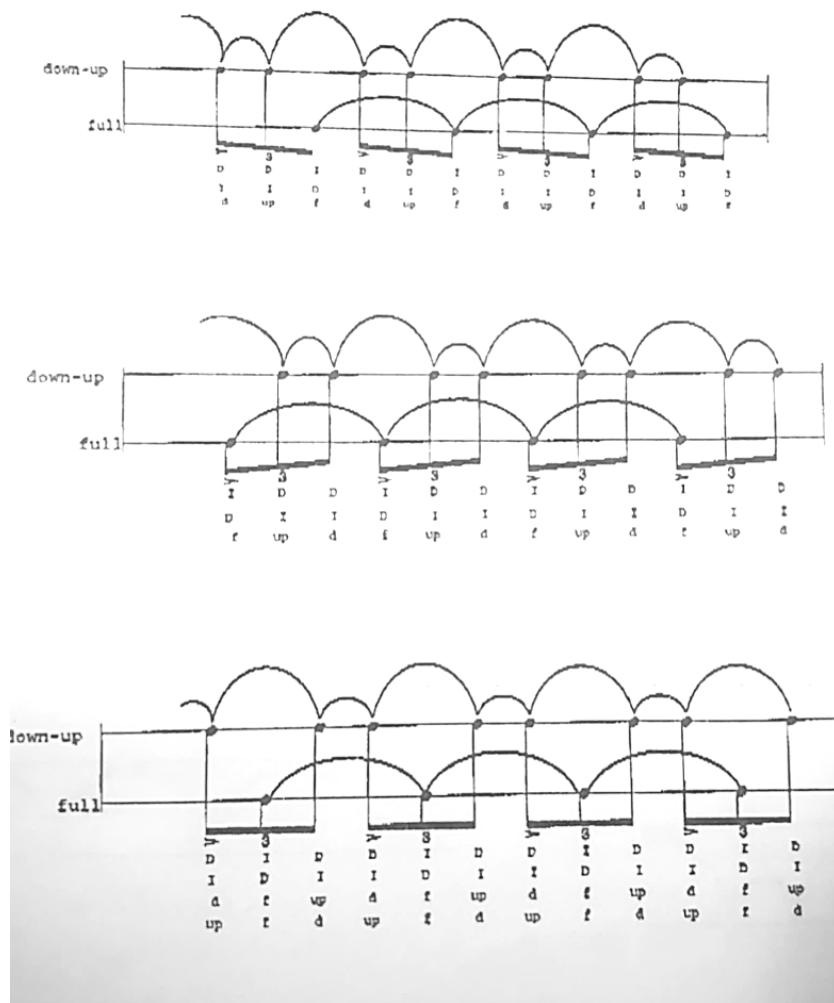


Figura 6: Esquema Movimiento independiente. Revista Percusiones n.2.1998. Joan Ponsoda.

El diseño de movimientos curvilíneos y redondos está íntimamente ligado al concepto de esfera de movimiento expuesto por Laban (1950), el concepto de movimiento Continuo de Guillem (1998) y Stevens (1979). En el III European Meeting of Contemporary Percussion celebrado en Xàbia (España) del 8-14 de julio de 2019, pude debatir a propósito del movimiento con uno de los grandes solistas internacionales especializados en la música actual. El percusionista rumano Mircea Ardeleanu, quien posee una técnica corporal muy depurada basada en la circularidad de los movimientos continuados y enlazados apuntando en la dirección expresada por los autores anteriormente citados. Interpretó en concierto dos versiones diferentes y consecutivas de *Zyklus* (1959) para multipercusión solo de Karlheinz

Stockhausen (1928-2007). Ardeleanu denominaba a su modo de moverse Técnica Radial en estrecha relación con el concepto de movimiento continuo y el de esfera de Laban.

El concepto de círculo, movimiento circular, etc. posee por otra parte una sólida base de asociaciones que lo asocian al dinamismo, movimiento continuo y la perfección como expresan Bartal y Ne'eman:

Mientras que existe una conexión muy estrecha entre el ser humano y el cuadrado (la construcción, la arquitectura, las formas de los edificios, las inscripciones y los rótulos, etc.) el círculo se relaciona con lo divino. Desde tiempos inmemoriales el círculo ha representado la eternidad, pues no tiene principio ni fin. Textos milenarios hablan de la divinidad como un círculo cuyo centro está en todas partes pero no tiene circunferencia. Esencialmente, el círculo es una figura dinámica. Es la base de todo movimiento rotatorio y de todas las búsquedas vanas de la moción perpetua (2010, p. 215).

Coincidiendo por lo expuesto por Stevens (1979), Guillem (1998) y Bartal y Ne'eman (2010) se concluye que el diseño que realiza un movimiento de tres notas en diferentes verticales, al convertirse en un ritmo perpetuo debe tender necesariamente al trazo de un triángulo equilátero inscrito en un círculo si los instrumentos están a la misma distancia entre sí, y a un triángulo no equilátero inscrito en una elipse en el resto de casos.

Una secuencia de 4 notas, a igual distancia entre ellas, formaría un cuadrilátero en el plano cuyo movimiento del brazo constituiría de nuevo un círculo. El resto de casuísticas de 4 notas, convertidas en *obstinato* tenderán necesariamente a la inscripción de un tetragono en una figura elíptica, y así sucesivamente.

En resumen, el movimiento en el plano se puede abstraer a la conceptualización de inscripción de polígonos regulares en círculos, en el caso de iguales distancias entre las verticales de ataque y la inscripción de polígonos irregulares en formas elípticas en el resto de casuísticas, siempre recordando que el movimiento que conecta estas verticales será curvilíneo en forma de parábola.

Este concepto básico de movimiento en el plano entendido este como a la misma altura del instrumento de percusión debe ser abstraído de nuevo y extrapolado adaptándolo a diferentes puntos de percusión a múltiples alturas que configuran en general los

instrumentos de percusión. Este es el caso de instrumentos de láminas cuyos teclados se sitúan a dos alturas diferentes para notas naturales y alteradas, como por ejemplo marimba y xilófono, no así el vibráfono. De especial y clara disposición en conjuntos de multi-percusión formado por instrumentos diversos que pueden combinar membranófonos, instrumentos de placas, maderas, metales, y un sinfín de objetos que hacen necesario la atención al concepto de esfera de movimiento.

Noa Eshkol (1958) junto a Abraham Wachman diseñan un sistema de notación del movimiento dividiendo el círculo, en cuyo centro se encuentra el individuo en sectores de 45 grados. Sitúan en el 0 la posición frontal y las secciones se mueven siguiendo las agujas del reloj, hasta 7 para volver a 0, donde 4 es la espalda, 2 es la derecha y 6 la izquierda y el resto son los espacios intermedios entre estas.

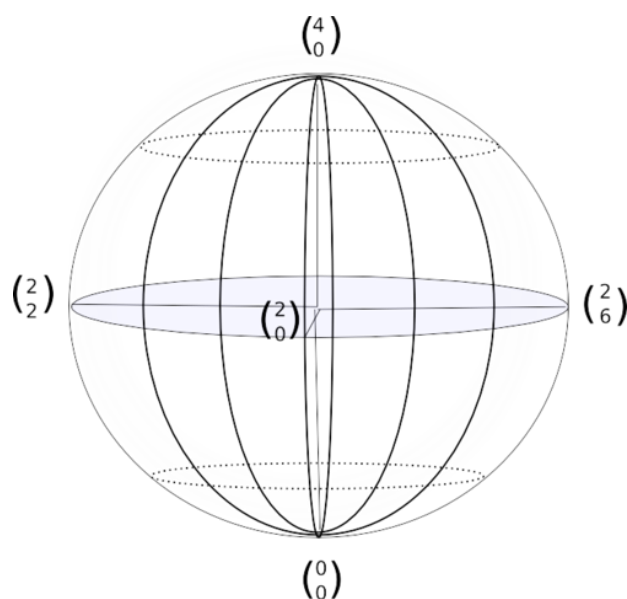


Figura 7. Sistema de notación de movimiento Eshkol-Wachman. Bartal L. y Ne'eman, N. (2010, pg. 226)

A partir de esta división se organiza el movimiento en el plano y su traslación al sistema esférico de movimiento siguiendo esta notación.

En referencia a la danza, Rudolf Laban (1950), por otra parte, llega a una sistematización y teorización tal en esta línea aportando una catalogación y sistemática de los posibles movimientos dentro de la esfera personal del bailarín. Estas aportaciones siguen vigentes

en la actualidad, y aunque matizadas, conforman la base conceptual de la danza y su teoría del movimiento. Si bien son conceptos del campo de la danza y la expresión corporal, dichos conceptos son interesantes para ser traídos e implementados al campo de la interpretación de la percusión, en especial la interpretación de piezas de multipercusión, creando en el imaginario del intérprete una sistematización, visualización, y expresión de su propio gesto sistematizada, ordenada, sentida y controlada hasta en su más mínimo detalle conformando la totalidad de todos los movimientos que se realizan acorde a la expresión concreta de una partitura.

El concepto de kinesfera en Rudolf Laban se refiere a la esfera tridimensional que podemos visualizar rodeando al cuerpo. En este sentido el cuerpo como arquitectura viva y gracias al movimiento, el bailarín traza formas en el espacio.

La esfera del movimiento tiene, pues, una traslación al campo de la interpretación en percusión donde, muy a menudo, el percusionista debe organizar movimientos atendiendo a una coreografía exacta y consciente que tendrá delimitada en principio por la partitura, la voluntad del intérprete y la disposición del *setup* o conjunto de multipercusión.



Figura 8. Sistema esférico de movimiento. Bartal L. y Ne'eman, N. (2010, pg. 228)

La concepción kinético-física vendrá delimitada por principios de economía y ergonomía, a la vez que se atiende a la necesidad y capacidad expresiva en cuanto a las posibilidades y necesidades expresivo-comunicativas del gesto. En este sentido, la conclusión es que la interpretación de los instrumentos de percusión debe ser atendida desde el enfoque kinético

de forma global y holística. Se debe atender a las características particulares de cada instrumento, unificando en la medida de lo posible esta visión particular de cada uno de ellos, en una visión amplia y general que englobe a todos.

Todo este entramado de interrelaciones conceptuales, kinéticas y procesuales se ve reflejado de manera minuciosa en el marco performativo de esta tesis mediante el estudio de las piezas elegidas.

II Parte

MARCO METODOLÓGICO

Capítulo 4. Diseño y desarrollo de la investigación

4.1 Justificación del diseño

El diseño de esta tesis parte de la premisa de considerar la vertiente artística y performativa como esencia. No obstante, como se aprecia en el índice y la estructura de la misma, tienen un peso muy importante la fundamentación conceptual, la revisión bibliográfica (incluida en la introducción), la reflexión y descripción del estudio específico realizado durante años y las aportaciones de otros profesionales, tanto intérpretes como compositores. Se es consciente de que solamente de este modo se puede llegar a conclusiones no sesgadas y legítimas que puedan contribuir a la construcción de conocimiento de artes.

Toda esta revisión ha servido para conocer a modo de visión panorámica el estado actual de los conocimientos relativos al tema de estudio. Como se ha descrito anteriormente, existe una falta de referencias notable en comparación con otras disciplinas como la danza por ejemplo que conformen un verdadero corpus teórico-práctico. Por otra parte, como se ha apuntado, en la última década están surgiendo numerosos estudios fruto del interés que este campo ofrece a la investigación artística.

A partir de los diversos conocimientos, experiencias propias y trabajos documentados relativos al campo de estudio, se establecen una serie de conceptos principios fundamentales interpretativos relativos al movimiento en la interpretación que quieren significar esta visión general personal que ofrezca al interprete un marco inicial contextual

holístico que deberá ser concretado y matizado en cada momento con la intención de ordenar una forma de hacer y entender la interpretación, pero sin querer ofrecer un “método completo de”, que como se ha argumentado y coincidiendo por lo expresado por Geoffroy (2000) es inviable.

Los diferentes conocimientos que se desprenden de las nuevas aportaciones de la biomecánica, investigaciones performativas relacionadas con el campo y la neurociencia no aparecen, por lo general, en los métodos y propuestas didácticas al alcance de los estudiantes, cuya educación en gran medida sigue marcada por un fuerte carácter de instrucción y entrenamiento físico-muscular propio de los siglos pasados. Referir todos los conocimientos necesarios para la interpretación de tan amplio abanico de obras y posibilidades que ofrece la música para percusión actual en esta tipología de publicaciones es ciertamente muy dificultoso. Ello se debe a la gran complejidad del proceso y a la gran cantidad de elementos que intervienen y sobre los que se debe incidir. Elementos de análisis, técnicos, de física acústica, estéticos, etc. Poner toda esta información por escrito resulta, cuanto menos, complicado. Es por ello que parte de los resultados de la investigación se resuelven a modo de conceptualización de unos fundamentos y principios que acompañaran futuras publicaciones y trabajos en el campo de la formación instrumental a distintos niveles. Adecuando los conceptos y su plasmación-realización atendiendo a los objetivos y contenidos propios del nivel al que van destinados.

Cabe señalar, que desde mi experiencia tras el trabajo a lo largo del tiempo a diferentes niveles, se llega a la conclusión de que como en todos los estudios y aprendizajes es precisamente en los estadios iniciales e intermedios de formación donde se considera imprescindible adquirir de base los elementos fundamentales de relación entre gesto-sonido en el sentido desde el cual se están refiriendo en este trabajo. Si bien es cierto que el repertorio trabajado requiere un alto nivel técnico interpretativo y de conocimientos, la base conceptual que de este estudio se desprende, es transversal a todos los niveles, adecuando, claro está, la profundidad y concreción en cada uno de los niveles.

La adecuación, sistematización o enfoque-implementación de los resultados o parte de ellos en los diferentes niveles, pueden ser un interesante tema a desarrollar en futuros trabajos más centrados desde un enfoque pedagógico-didáctico, que puede ver la luz a

medio plazo en forma de diversos materiales, pero que no conforman el objetivo principal de la tesis.

4.2 Temporalización y Cronograma

Durante el periodo de investigación 2016-2020 se han realizado diferentes proyectos artísticos en relación a la interpretación tanto como solista como integrante de formaciones diversas. Así mismo, se ha desempeñado la labor docente en diferentes niveles educativos y se ha realizado una importante labor de gestión y organización de proyectos encaminados a la difusión de la música clásico-contemporánea para percusión.

A continuación se especifican las principales acciones llevadas a cabo en estos tres ámbitos.

Año 2016

- Organización-dirección artística y participación en el V Festival Internacional SoXXI de Cultura y Artes Contemporáneas en Canals. Enero-mayo.

www.festivalsoxxi.com

- Profesor percusión Conservatorio Profesional de Oliva (València)
- Codirector y organizador del curso anual 2016 de especialización en percusión del Centro de Estudios València Percussion Academy.

www.valenciapercussionacademy.com

- Enero. Organización seminario-concierto monográfico Jesús Torres. Enero.
- Marzo. Organización y dirección Seminario Bach Valencia Percussion Academy. Profesor invitado Jean Geoffroy (solista internacional Francia).
- Marzo. Concierto Llanera de Ranes monográfico Bach. Febrero.
- Abril. Concierto benéfico AFA Canals monográfico Bach. Febrero.
- Abril. Organización Seminario con el profesor Pedro Carneiro (solista internacional) Portugal.

- Junio Organización Seminario timbales con el profesor Jean Claude Gengembre (timbal, solista Radio France)
- 1 de junio. Concierto UPV. *Eklektika* Recital solo percusión y electrónica.
https://www.upv.es/entidades/ACU/noticia_1075964i.html
- Grabación disco Ap-Art Duet. *Aranea* .Diferentes momentos del año.

Año 2017

- Profesor percusión Conservatorio Profesional de Oliva (València)
- Organización-dirección artística y participación como intérprete en el VI Festival Internacional SoXXI de Cultura y Artes Contemporáneas en Canals. Enero-julio.
- Codirector y organizador del curso anual 2017 de especialización en percusión del Centro de Estudios València Percussion Academy.
- Organización y dirección académica del 1er European Meeting of Contemporary Percussion y del 1er Festival Internacional Àgora Actual Percussió en Xàbia del 10-15 de julio. www.agoraactualpercussio.com
- 17 marzo. Concierto Auditorio Nacional de Música. Neopercusión/Coro Nacional. Las Bodas de I.Stravinsky - Carmina Burana C. Orff.
http://www.mcu.es/cultura20/web/guest/agenda/cultural/mcu/listado/detalle?p_p_id=MCU_AGENDA_13&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-2&p_p_col_pos=1&p_p_col_count=2&p_r_p_564233524_event=1021510
- Concierto en Vallés (Valencia), Julio 22 julio junto al *Cor Ciutat de Xàtiva*.
- 29 Julio. Recital solo percusión. XXX Festival Música a l'estiu. Xàbia (Alicante)
<https://www.javea.com/ciclo-musica-a-lestiu-concierto-solo-percusion-de-joan-soriano/>
- Concierto recital marimba y piano. Concerts de tardor. Universitat de València. Octubre

<https://www.uv.es/uvweb/cultura/es/nau/programacion/programacion-actual/joan-soriano-marimba-telmo-gadea-piano-1285874240901/Activitat.html?id=1285982745909>

- 21 de enero, recital solo percusión Festival VI SoXXI.
- Recital solo percusión en L'Alcudia de Crespins (València). Marzo
- 5 mayo. Recital solo percusión, electrónica y vídeo. Conservatorio Superior de Música de Vigo. Festival Música Nas Ondas.

<https://www.farodevigo.es/visado/2017/05/05/agenda-viernes-pop-eclectico-teatro-16325007.html>

- Recital marimba solo. 1ª Semana Cultural Canals 13 mayo.
- Concierto (acción sonora-intervención) Festival Àgora Actual Percussió de Xàbia, 10 de julio
- Concierto Tribute to Maki Ishii, como solista con Valencia Percussion Academy. Festival Nits al Castell de Montesa (València). 8 de julio.

<https://youtu.be/X43IW-aFewE>

- Participación como solista en concierto de Valencia Percussion Academy en festival Àgora Actual Percussió de Xàbia, 10 de julio. Tribute to Maki Ishii.

<https://youtu.be/igEkBIMgaog>

<https://youtu.be/FLIjn6Bby5E>

- 12 julio Concierto solista en Festival Àgora Actual Percussió de Xàbia, 12 de julio.
- 13 julio: Conferencia- concierto en el EMCP.

Año 2018

- Organización y dirección académica del II European Meeting of Contemporary Percussion y del II Festival Internacional Àgora Actual Percussió en Xàbia del 9-15 de julio. www.agoraactualpercussio.com (varios conciertos, seminarios, curso,etc.)

- Organización, participación y dirección artística del VIII Festival Internacional SoXXI.
- Profesor percusión Conservatorio Profesional de Carcaixent. (València)
https://docs.google.com/document/d/1xlFTJgGCA52I6zMKxoyZdvASTqXMM2xmTXY1ty6XP_U/edit
- Profesor visitante en la Escuela Superior de Música Musikex. (Extremadura)
<http://musikex.es/profesores/joan-soriano/>
- Codirector y organizador del curso anual 2018 de especialización en percusión del Centro de Estudios València Percussion Academy.
- 21 abril. Participación 40 Festival Ensems. Le Noir de l'etolie - Gerard Grisey. Synergiein Project.
https://www.facebook.com/watch/live/?v=629811860689369&ref=watch_permalink
- 7 junio. Concierto. Festival MEVArt UPV 2018. Solo percusión.
<https://musicaelectronica.blogs.upv.es/category/MEVArt/>
- 1 Julio. Concierto percusión VPA Ensemble. *La mirada Estocástica*. Lorxa (València)
<http://www.intercomarcal.com/noticias/C.Valenciana/l-orxa-celebra-aquesta-setmana-la-xvi-edici%C3%B3-del-festival--m%C3%BAAsica-en-la-sang-/89464.html>
- 3 Julio. Concierto percusión-cello y electrónica. *La mirada sugerente*. Lorxa (València)
<http://www.intercomarcal.com/noticias/C.Valenciana/l-orxa-celebra-aquesta-setmana-la-xvi-edici%C3%B3-del-festival--m%C3%BAAsica-en-la-sang-/89464.html>
- 5 Julio. Concierto solo percusión y electrónica. Lorxa (València)
<http://www.intercomarcal.com/noticias/C.Valenciana/l-orxa-celebra-aquesta-setmana-la-xvi-edici%C3%B3-del-festival--m%C3%BAAsica-en-la-sang-/89464.html>
- 24 julio. Concierto Drama Around. 38 Semana Internacional de Música de Cámara de Montserrat (València)
<https://www.radiobanda.com/drama-around-a-la-simc-montserrat/>

- 27 octubre. Recital solo marimba. II jornada Borgiana. Ajuntament de Canals (València)
<https://web.canals.es/noticia-completa?entryId=175088>

Año 2019

- Organización, participación y dirección artística del IX Festival Internacional SoXXI.
www.festivalsoxxi.com
- Profesor percusión Conservatorio Profesional de Carcaixent. (València)
- Profesor visitante en la Escuela Superior de Música Musikex. (Extremadura)
- Codirector y organizador del curso anual 2019 de especialización en percusión del Centro de Estudios València Percussion Academy. (cursos, seminarios)
- Concierto MEVArt UPV 2019. solo percusión.
http://www.upv.es/entidades/ACU/noticia_1075964v.html
- Grabación y edición de documentos audiovisuales de piezas del repertorio que conforman el corpus principal de estudio. Se encuentran en la plataforma de Youtube:
Rebonds A de I. Xenakis. <https://youtu.be/pDr4qH3ZZI4>
African Winds de José M. López <https://youtu.be/xsShHLvpzU4>
- Impartición taller de percusión y creación sonora instrumental. Enero-mayo.
X-Ensems. 41 edición Festival de Música Contemporánea Ensems. València.
<https://ensems.ivc.gva.es/es/xensems-metropolis>
- 12 mayo. Concierto XEnsems. Metrópolis. 41 edición festival Ensems. València.
https://www.facebook.com/watch/live/?v=1337131603102348&ref=watch_permalink
- Participación En el Festival Àgora Actual Percussió (julio 2019) junto al gran solista internacional Mircea Ardeleanu

- Organización y dirección académica del Festival III Àgora Actual Percussió y el III European Meeting of Contemporary Percussion en Xàbia del 8 al 14 de julio. www.agoraactualpercussio.com (varios conciertos, seminarios, curso, etc.)
- 27 septiembre. Concierto “Drama Around”. Ciclo de música contemporánea del Museo Vostell-Malpartida para el CNDM (Valencia Percussion Academy - Projecte SoXXI)
<http://www.cndm.mcu.es/node/21470>
- 20 octubre. concierto “La paella sónica”. Percusión, saxo, flauta electrónica y vídeo.
<https://youtu.be/JMNU3h8853c>
- Grabación y edición DVD “La paella sónica”. Percusión, saxo, flauta electrónica y vídeo. Liquen Records
<http://liquenrecords.com/2019/12/18/la-paella-sonica-adolf-murillo/>

Año 2020

- Organización participación y dirección artística de la X edición del Festival Internacional SoXXI de Canals. Valencia. Enero-Agosto.
- Profesor percusión Conservatori Professional de Carcaixent. (València)
- Profesor visitante en la Escuela Superior de Música Musikex. (Extremadura)
- Codirector y organizador del curso anual 2020 de especialización en percusión del Centro de Estudios València Percussion Academy.
- 26 de julio junto a Neopercusión con la creación de la banda sonora original de la Película muda de 1920 "El gabinete del Dr. Caligari" para siete percusionistas y electrónica alrededor del público. Festival SoXXI.
<https://youtu.be/FEwxWe-Pa7E>
- 1 de agosto. Concierto del Ensemble Projecte SoXXI. Participación como solista de marimba. Festival SoXXI.

- 6 agosto. Concierto Festival Plasencia. Projecte SoXXI. Participación como solista.
https://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/plasencia/percusion-torre-lucia-5-agosto_1243736.html
- 7 agosto. Concierto en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida. Projecte SoXXI. Participación como solista.
<https://www.hoy.es/merida/orquesta-extremadura-ofrece-20200806001113-ntvo.html>
- 1 octubre. Concierto "El gabinete del Dr. Caligari" Neopercusión-Projecte SoXXI. Centro Galileo. Madrid.
<https://www.radiobanda.com/neopercusion-y-projecte-soxxi-juntos-en-el-concierto-proyeccion-de-el-gabinete-del-dr-caligari-el-proximo-1-de-octubre-en-madrid/>
- Noviembre. Grabación y edición de documentos audiovisuales de piezas del repertorio que conforman el corpus principal de estudio, se encuentran en la plataforma de Youtube. Kung-fu de Deqin Wen. *Kung-Fu*
https://youtu.be/f7udakiz_pg
- 1 noviembre. Coordinación y participación en la interpretación de "Le noir de l'etoile" de Gerard Grisey para seis percussionistas y el estreno absoluto de ?DistantS. Proyecto colaborativo con el sistema Soundcool de creación colaborativa con móviles y tablets.
<https://soxxi.es/distants/>
<https://youtu.be/HDqMPoHeocE>
- 7 Noviembre de 2020. Projecte SoXXI. Le noir de l'etoile. Inauguración temporada de música de cámara de la OEX. Palacio de Congresos de Badajoz.
<https://taquilla.orquestadeextremadura.com/shows/details/218/griseys-le-noir-de-lettoile>

4.3 Desarrollo de la investigación

4.3.1 Síntesis y reflexión sobre la práctica como intérprete

Todo el proceso vivido y experimentado durante las diferentes fases que aparecen en el cronograma han sido recogidas y tratadas argumentalmente en este texto. Las ideas, propuestas y conclusiones que se explican en cada uno de los puntos del marco performativo son la síntesis de la reflexión realizada con la ayuda de la experiencia en estudio, consensuando y compartiendo con otros intérpretes, la experiencia en el concierto y post-concierto en el visionado de los vídeos mientras se preparaba la edición para esta tesis.

Finalmente se presentan las conclusiones, los hallazgos, las propuestas y resultados que han resultado adecuadas. No se hace una relación de todas las acciones performativas probadas, sino aquellas que en última instancia se consideran óptimas y sobre las cuales se ha hecho un trabajo de corroboración y extrapolación a otros contextos como era el objetivo de la investigación.

El trabajo realizado con cada una de ellas conlleva y aporta la información y procedimientos que se suponen a un percusionista completo capaz de defender cualquier pieza de repertorio de estas características. En este caso se ha realizado paralelamente al estudio científico y etnomusicológico el trabajo correspondiente al instrumentista solista o participante en ensembles en la preparación y conciertos desarrollados.

4.3.2 Síntesis y reflexión sobre la práctica docente

La dificultad que entraña sintetizar un manual o libro didáctico todo este complejo universo que es el estudio de la percusión y todos los instrumentos y técnicas que el alumnado debe ir conociendo y dominando a lo largo de los cursos es al mismo tiempo un revulsivo para intentar adaptar el modelo de aquellos viejos métodos al tiempo actual.

Indagar sobre cuál sería la fórmula adecuada para llegar a elaborar un procedimiento adaptado a cada nivel de la formación del alumnado no es posible en este modelo de estudio. Sí lo es sentar las bases generales desde mi punto de vista fruto de todas las experiencias y conocimientos adquiridos a lo largo de los años. Este es también uno de los cometidos de

esta tesis, que reflexiona y ordena las bases teóricas holísticas acerca del movimiento y la interpretación desde mi punto de vista personal. Aunque debe entenderse como objetivo secundario que será desarrollado en un futuro inmediato.

Sintetizar lo más importante, realizar una organización, una gradación de los elementos esenciales y procurar ejemplos válidos desde el inicio ha sido el trabajo que se ha intentado realizar desde el enfoque teórico y de interpretativo. Esto además se ve enmarcado dentro de mi vertiente como docente con un interés por comprender y ordenar las propias ideas y conocimientos que podrán conformar materiales válidos para el desempeño de la función docente.

El planteamiento metodológico propuesto pasa por intentar aplicar aquello que se considera esencial y primordial y ponerlo en manos de los alumnos. Por una parte, los principios, que de manera paulatina y sobreponiéndose en capas pueden ir adquiriéndose y afianzándose mediante la práctica en cualquiera de los instrumentos. Por otra parte, la explicación del qué, el porqué y el cómo de cada gesto. Por ello la profusión y el detalle, la descripción y narración de cada uno de los ejemplos desarrollados en cada una de las piezas y su correspondencia con el vídeo y su crono concreto.

El esfuerzo extra que supone la grabación en video de las piezas se verá recompensado por las múltiples consultas y momentos de estudio que generará en el futuro por parte del alumnado.

4.3.3 Síntesis y reflexión con intérpretes y compositores

En este punto del marco metodológico se quiere dejar patente un aspecto muy importante que está íntimamente ligado al hecho de dedicarse a la interpretación de la música contemporánea y actual.

El contacto constante y estrecho con otros intérpretes y compositores es uno de los placeres que implica esta profesión. Como se explicó en la introducción de esta tesis el hecho de ser músico y llevar a cabo un estudio sobre la propia práctica sitúa al investigador dentro mismo del contexto a estudiar. No es un observador externo que examina, mide y describe una realidad ajena. En este caso, todo lo que comporta ser músico en activo y en concreto de este tipo de repertorio contribuye y enriquece el estudio y la construcción de conocimiento.

La escucha, el encuentro, el estudio, la discusión de y sobre la música escrita recientemente da la posibilidad de solucionar, comprobar, adaptar, consensuar la funcionalidad de los principios y estrategias que se presentan.

Esto se ha llevado a cabo de manera habitual gracias a los encuentros frecuentes en diferentes contextos y proyectos diversos que ha propiciado la actividad realizada por el autor de esta tesis desde hace más de 10 años a través de los diferentes festivales y encuentros de intérpretes, compositores y otros artistas que confluyen en el *Festival Internacional de música y artes contemporáneas SoXXI* (Canals) y *Àgora Actual Percussion* y el *European Meeting of Contemporary Percussion* (Xàbia), junto con la organización y dirección de diversos proyectos pedagógicos en los diferentes centros de estudio de la percusión en donde ejerce como docente especialista.

En estos últimos años se han establecido contactos y colaboraciones con gran cantidad de artistas e intérpretes de reconocido prestigio, como se puede comprobar en el cronograma del punto 3.2 de este estudio. Este tipo de interrelaciones y trasvase de conocimientos tanto con músicos como con compositores se ha establecido como un modo de retroalimentación y de constante aprendizaje que revierte en los tres ámbitos que como músico se llevan a cabo.

Se han tenido en cuenta las aportaciones, consensos, discusiones llevadas a cabo y los aprendizajes que cada uno de ellos ofrecen a la forma de hacer y entender que en este trabajo se explica. No obstante, no se ha considerado en ningún momento la necesidad de realizar un trabajo de campo como sería aconsejable para un observador externo y ajeno. El aprendizaje y acopio de conocimiento en este sentido se realiza por inmersión durante la propia actividad artística siempre con la mirada atenta centrando el foco y el interés por parte del autor de este trabajo en los objetivos que se desean conseguir. Se trata más bien de encuentros, conversaciones y sesiones de trabajo y estudio compartido. El conocimiento que inevitablemente surge en estos momentos queda engranado en las producciones intelectuales, performativas y académicas que les siguen. Todo este curriculum oculto con todo su poder permeabiliza día tras día todos los aprendizajes tanto del intérprete como del docente.

El objetivo de esta tesis no era en ningún sentido estudiar a estos grandes intérpretes y conocer sus ideas y procedimientos sino presentar la propuesta propia que como no puede ser de otro modo, bebe de todas las experiencias y aprendizajes asumidos durante años.

La intensa actividad interpretativa a lo largo de los últimos años, junto con la organización y participación como director, promotor, intérprete, profesor, etc. ha propiciado un contacto directo e intercambio de opiniones y conocimiento con profesionales de gran prestigio nacional e internacional en los diferentes ámbitos en los que se centra el estudio.

Conversaciones informales, charlas coloquiales y debates en grupo se han generado a lo largo del tiempo dentro del marco de la organización de cursos y seminarios, asistencia a todo tipo de eventos relacionados con la percusión y también enmarcados en la praxis interpretativa y su reflexión tras los conciertos y ensayos a los que se ha asistido.

Una pequeña muestra de esto quiere quedar reflejada en la síntesis de ideas y conceptos principales que se han extraído de algunas de estas conversaciones y entrevistas abiertas que se han realizado con estos profesionales. Anteriormente se ha hecho referencia a la transversalidad del estudio y de cómo el conocimiento, la observación y la reflexión son fruto de la convergencia de diversas vías de actuación. No se ha pretendido en ningún momento realizar un estudio basado principalmente en la fundamentación teórica a partir de los datos extraídos de entrevistas formales siguiendo el método científico. No es este el cuerpo fundamental ni metodológico de esta tesis. No obstante, es oportuno y muy interesante incluir las síntesis de algunas de ellas en un formato descriptivo que arrojan una visión panorámica de los principales aspectos que se abordan conceptualmente en este trabajo de investigación. A continuación se presenta ordenadas cronológicamente algunas de ellas:

Entrevista a Philippe Spiesser.

Solista internacional de percusión. Profesor de percusión en HEM de Ginebra (Suiza) y Conservatoire à Rayonnement Regional Perpignan (Francia). 18 de abril de 2015. Haute École de Musique de Genève.



Figura 9. Entrevista a Philippe Spiesser

Spiesser considera interesante el poder trabajar y adaptar repertorios no originales para los instrumentos de percusión, como son los repertorios de música antigua del periodo barroco (Bach, Telemann y Händel, entre otros). La búsqueda de soluciones y digitaciones, así como la adaptación del gesto a estos repertorios en los instrumentos de láminas, especialmente en la marimba, es un importante campo de aprendizaje personal en la búsqueda de soluciones técnico-musicales válidas que podrán ser después extrapolables a otros repertorios.

Hace especial hincapié en la relación entre acústica de la marimba y la armonía atendiendo a los distintos registros en los que se interpreta la pieza, cuidando el ataque para no distorsionar la percepción tonal.

Para Spiesser, el percusionista clásico-contemporáneo actual debe trabajar y poder asumir los extremos a los que se somete el lenguaje de muchas de las piezas actuales del repertorio contemporáneo para percusión. Extremos de velocidad, energía, dinámicas, etc. Por otra parte este trabajo debe ser complementado con otros repertorios que incidan en la necesidad de interpretar largas líneas melódicas, que ayuden a trabajar los conceptos de legato y largos fraseos.

Desde el punto de vista de Spiesser, las antiguas identidades música-técnica fruto de la tradición de cada cultura es hoy más difusa fruto de la globalización y de la consiguiente evolución y conexión entre los profesionales de los distintos ámbitos. Aboga por un acercamiento al instrumento en la dirección que trabajan otros instrumentistas poniendo como ejemplo la realización de pasajes escalísticos con combinaciones de baquetas y no solamente con las baquetas interiores, en relación al empleo de las digitaciones de los pianistas y el estudio del paso del pulgar. Para Spiesser de otro modo sería como si los pianistas tocaran los pases solo con el dedo índice de cada mano.

Entrevista a Jean Geoffroy

Solista Internacional de percusión. Profesor del Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Lyon. 2 de mayo 2015, Rencontres Internationales de Percussions. Verzé (Francia).



Figura 10. Entrevista a Jean Geoffroy

Geoffroy defiende la libertad del músico en la búsqueda de la creatividad y su propia personalidad a través de la re-lectura interpretativa de la música del pasado. Es necesario relativizar esta re-lectura desde la perspectiva persona abordando los repertorios de la música del pasado, en especial la música de J.S. Bach con la mirada actual.

Para Geoffroy la libertad de escritura del compositor no debe chocar con la libertad de lectura del intérprete. En este sentido la libertad de interpretación de repertorios con escasas indicaciones de agógica, articulación, tempo, etc. y con pasajes de improvisación como es el caso de los materiales originales de la música de Bach, es un campo de experimentación y retroalimentación para el músico actual de percusión.

Geoffroy tiene especial predilección por la música del maestro barroco alemán, al que considera un pilar fundamental sintético de las músicas occidentales hasta su época, y que sentará las bases de toda la música occidental clásica. Geoffroy defiende la libertad de adaptación y re-lectura de las músicas antiguas que deben ser actualizadas proponiendo nuevas lecturas para nuevas escuchas desde la perspectiva contemporánea de la música actual para percusión.

El gesto en percusión está íntimamente ligado al sonido y la actitud corporal del intérprete por usa fuerte relación de coherencia junto con la respiración y el control de los distintos segmentos corporales (dedos, muñeca, brazo, cuerpo, etc.)

Geoffroy fue timbalero solista del Ensemble Orquestal de París de 1985 a 2000 y opina que el timbal como instrumento es esencial. Ofrece al percusionista la oportunidad clara de comprender y aprender las posibilidades y capacidades personales del gesto y el movimiento. El timbal amplifica las relaciones entre el empleo de los diferentes segmentos en la producción del sonido a través de las diferentes combinaciones de los segmentos corporales. La interiorización del gesto aplicado a este instrumento es extrapolable en conceptos y esencia a otros instrumentos diferentes en tamaño y cantidad de resonancia.

Geoffroy considera de gran dificultad distinguir entre los diferentes elementos que intervienen en la producción del sonido y el movimiento. Para él, debemos abordar las relaciones entre cuerpo, posición respiración y movimiento desde un punto de vista general y atendiendo a su íntima interrelación dentro del proceso de interpretación. Si bien, existen diferentes formas de acercarse a este movimiento y el gesto en relación a la interpretación, lo más importante para cada uno de los artistas será la búsqueda de su propia expresión personal que se logrará conociendo y adaptando a las propias necesidades los diferentes conceptos tomados del mayor número de técnicas y conocimiento en pro del objetivo personal a conseguir.

Entrevista a Joan Castelló.

Percusionista de la Orquesta Nacional de España.. Aiello de Malferit (València).

9 septiembre de 2016.



Figura 11. Entrevista a Joan Castelló

Castelló defiende la íntima relación entre gesto y producción de sonido entendiendo que la relación entre el movimiento corporal y el mensaje sonoro al mismo tiempo está condicionado por el tamaño del instrumento, es decir es proporcional a él.

La juventud del instrumento en creciente evolución técnica y su desarrollo constante hace complejo poder hablar de generalidades en torno a la relación entre movimiento e interpretación. Si bien Castelló observa elementos comunes entre los movimientos y gestos que realizan los percusionistas al interpretar los diferentes instrumentos, para él, lo más importante es el criterio de coherencia de los gestos realizados en relación a la interpretación y el sonido que se obtiene. En este sentido apunta a la necesidad del control de los gestos aún en los silencios, ya que estos son elementos de información que el público asume dentro del discurso musical. Este mensaje puede en diferentes momentos ser utilizado por el instrumentista para resolver las carencias y limitaciones sonoras de ciertos

instrumentos con poca resonancia. De este modo el percusionista completa la información sonora a través de la información visual para que el mensaje sea completo para el público.

Para Castelló, la principal herramienta del control de la articulación del discurso musical es el control de la velocidad de ataque. Una vez el percusionista ha atendido a las características diversas de los instrumentos de percusión empleando los diversos modos de ataque puede y debe servirse del empleo del gesto que acompaña al sonido como elemento de información complementario al mismo sonido.

Entrevista a Jean-Claude Gengembre

Timbal solista de la Orchestre de Radio France. Canals (València). 4 junio de 2016.



Figura 12. Entrevista a Jean-Claude Gengembre

Gengembre defiende la necesidad de visualización interior y exterior del movimiento y el gesto para la obtención de un sonido deseado. Esto para él, es el camino necesario para la obtención de un sonido propio. Este gesto debe ser adaptado en tamaño a las dimensiones del instrumento, de la música e incluso de la sala donde se interpreta esta música,

atendiendo a los diferentes segmentos corporales que participan del movimiento en relación a la producción de un sonido deseado.

Gengembre discrimina las diferentes articulaciones atendiendo básicamente a la velocidad y control del brazo y antebrazo tanto en el movimiento ataque del golpe, como en el movimiento rápido de ascenso de este desde una posición de ataque cercana al parche del timbal. En los instrumentos resonantes de grandes dimensiones Gengembre intenta implementar un golpe con mayor tiempo de contacto de la baqueta con el parche, en contraposición con los instrumentos de poca resonancia y pequeñas dimensiones, donde el golpe a realizar será rápido. De este modo obtiene una relación de golpes lo más homogénea posible atendiendo a sus características dentro de pasajes que impliquen el uso de diferentes instrumentos a la vez en pos del equilibrio entre sonido, movimiento y articulación. Para Gengembre la proyección del sonido está íntimamente ligada a la proyección del propio cuerpo.

Entrevista a Claudio Stay

Percusionista solista de la Orquesta Estatal de Baviera y profesor de la Universidad de Música y Artes Escénicas de Munich (Alemania). Canals (València). 25 marzo de 2017.



Figura 13. Entrevista a Claudio Stay

Stay defiende que la respuesta sonora de los instrumentos debe ser atendida desde el punto de vista del movimiento a través de movimientos curvos.

Este percusionista en principio distingue dos generalidades importantes desde las que conceptualizar los modos de ataque y producción del sonido en percusión en relación a los diferentes instrumentos a los que se enfrenta un percusionista actual. Por una parte los instrumentos con una respuesta sonora en el registro agudo deben ser interpretados con movimientos redondos que confieran al sonido una mayor dimensión y volumen. Por otra parte los instrumentos de mayor potencia sonora y respuesta grave deben ser articulados con movimientos que favorezcan la compresión del discurso.

Desde esta doble visión, Stay da respuesta de modo general al equilibrio que debe perseguir el intérprete atendiendo a la música actual para percusión. Stay apunta a la capacidad de un ataque con mayor contacto con el instrumento para obtener un sonido profundo y de mayor volumen.

Stay como percusionista de orquesta defiende la necesidad de reforzar el mensaje sonoro con información visual, especialmente para los directores de orquesta. En este sentido la discriminación entre *legato* y *staccato* no es debe ser solo sonora desde el punto de vista del percusionista. El director en este sentido, según apunta Stay, debe oír el *staccato* y el *legato*, pero es necesario también que pueda verlos. El percusionista debe desarrollar su propio lenguaje corporal y expresivo a través del conocimiento aprendido de otros músicos y culturas asumiendo y llegando al fin a su personal expresión e identidad como músico y artista.

Entrevista a Nuno Aroso.

Solista internacional. Profesor de percusión en la Universidad de Minho. (Portugal). Canals
29 de abril de 2018.



Figura 14. Entrevista a Nuno Aroso.

Aroso apunta a la importancia de la percepción por parte del público de ciertos gestos y conductas corporales que son asimiladas y entendidas en base a códigos culturales diferentes. El conocimiento de estos elementos por parte del percusionista en la interpretación de las piezas para percusión, en especial los nuevos repertorios, favorece el pleno entendimiento del mensaje que se quiere transmitir. Para Aroso, existe una clara empatía biométrica entre la actitud del artista, su actividad durante la interpretación, y la actividad biométrica que presentan los asistentes a un concierto.

Por ello, el gesto del músico transmite una información y un mensaje que debe coincidir con los códigos de interpretación que constan de este modo al músico y al oyente. Para Aroso, la percusión posee una capacidad de libertad y expresión mayor en relación a la gestualidad y el movimiento que otros instrumentos limitados físicamente por sus proporciones o su técnica.

La familia de los instrumentos de percusión y las nuevas creaciones para múltiples combinaciones de estos, ofrecen al percusionista actual unas posibilidades inmensas de desarrollo en el sentido de la expresividad y el movimiento al servicio de la interpretación. La búsqueda de una personalidad propia y original es para Aroso fundamental abordando el estudio a través del conocimiento y puesta en valor de estas capacidades expresivas y gestuales.

III Parte

MARCO PERFORMATIVO

Capítulo 5. Selección de piezas de estudio

5.1 Introducción

Tras la exposición de las líneas conceptuales principales que rigen el modo de entender e interpretar la percusión del autor, se procede a relatar las relaciones kinético-musicales a través de tres piezas principales y otras piezas de apoyo a las ideas generales. El estudio se refiere de forma concreta a la implementación conceptual en la praxis artística de forma precisa en cada una de ellas. Así mismo se extrapolan conceptos y líneas generales a otros contextos similares o heterogéneos.

Se presentan ejemplos correlacionados que explican y conectan ideas y elementos que se comparten en torno al análisis kinético al que se apunta de forma más general en algunas de las piezas que conforman el CD *Aranea* (AA I). Este es un material realizado durante el periodo de investigación aunque no conforma el corpus analítico principal de estudio, complementa y abunda en todo lo expuesto ejemplificando prácticamente conceptos en diferentes contextos musicales. Si bien se trata de un material de audio solamente, aportan

información valiosa a las ideas principales que se desprenden de los ejemplos audiovisuales.

Las piezas registradas en formato audiovisual ofrecen unas posibilidades específicas que explican mejor, desde un punto de vista personal, los elementos que son extrapolables a diversos ámbitos, como se expondrá. La selección de piezas es la siguiente:

- *Rebonds A* de Iannis Xenakis.
- *African winds* de José Manuel López.
- *Kung-fu* de DeQing Wen.

Todas ellas obras del gran repertorio internacional de percusión que forman parte de los programas de postgrado de los centros más prestigiosos a nivel mundial. Así mismo, son habituales en programas de recital y certámenes del más alto nivel. Las distintas interpretaciones que se presentan no pretenden posicionarse como verdades absolutas en el marco de la opinión interpretativa. No obstante, sin duda, conforman un valioso referente interpretativo de excelencia que servirá de referencia y punto de partida para todo aquel que quiera acercarse al gran arte de la percusión actual. En particular podrá servir como documento y punto de partida, desde el cual desarrollar su personal versión, a todos aquellos percusionistas estudiantes y profesionales interesados en su estudio. Por otra parte se presentan como valiosos documentos audiovisuales para el gran público que pueda disfrutar y apreciar el gran arte de la percusión clásico-contemporánea desde un acercamiento de curiosidad y goce estético-artístico.

5.2 Rebonds A (1987-1989) Iannis Xenakis (1922-2001).

5.2.1 Introducción

La percusión en el siglo XX experimenta una revolución como argumenta Dierstein (2018). Edgar Varèse emancipó esta familia instrumental con *Ionisation*. Varèse atendió de forma especial en todas sus composiciones a esta gran familia instrumental. Por su parte, John Cage, a través de la experimentación y el empleo de la aleatoriedad abrió el campo y las posibilidades, en relación al camino iniciado por Varèse como indica Károlyi (2000). Las piezas de Xenakis junto con las de Stockhausen conforman un caso particular de exigencia

y virtuosismo poco común en el contexto de la creación musical instrumental para percusión del siglo XX. Estos autores elevaron definitivamente la percusión a un nuevo nivel, con sus indiscutibles aportaciones a la evolución de la música clásica en general y en especial el repertorio para percusión en consonancia por lo expuesto por Tranchefort (1989) y Schick (2006).

La bibliografía y trabajos alrededor de la música de Xenakis y su concepción del arte en general es abundante, así como los trabajos específicos en relación a su música para percusión de los que cabe destacar Kanach (2010), Matosian (1986), Schick (2006) y los diferentes trabajos de Maki Solomos (2001-2003), de entre otros muchos. Especial mención merece el trabajo de difusión y conservación de la figura y la música del compositor junto con todo su legado a través de la *Association des amis de Xenakis* y su sitio

<https://www.iannis-xenakis.org/>

Rebonds es una pieza de la última época de la producción de Xenakis siendo en realidad el último gran solo de percusión escrito por el maestro griego y dedicado al gran percusionista francés Silvio Gualda, destinatario de muchas de sus piezas. Este fue estrenado en la Villa Medici de Roma en 1988. Jacques Lauchampt lo define así en la partitura en su primera edición de 1991: “*Inmenso ritual abstracto, una serie de movimientos y de martilleos exentos de cualquier ‘contaminación folklorica’ una música pura de ritmos maravillosamente multiplicados, eflorescencia, más allá del drama y las tormentas, una nueva obra maestra*”.

Ciertamente, nada anterior a la música para percusión de Xenakis es reconocible en él. Esta se convierte en base conceptual y estética de una gran producción y diversidad de obras inspiradas en su música. Esta ausencia de contaminación folklórica como apunta Lauchampt (1991) es la singular visión y método compositivo que implementó Xenakis a su obra, aplicando sus conocimientos matemáticos y arquitectónicos. A la vez que su música para percusión posee una fuerza dramática y visceral por su implacable sentido rítmico, que nos retrotrae a concepciones primitivas musicales, esta bebe de la gran influencia que su Grecia natal y el estudio del mundo clásico ejercieron sobre él en toda su concepción ligada intrínsecamente a la filosofía y a la humanidad. Xenakis, preocupado

por la naturaleza abstracta de la música, expresa la inteligencia humana a través del sonido como expone Lin (2014).

La elección de la pieza en el marco del estudio del movimiento en relación a la interpretación está justificada por la simplicidad del discurso y concepto de la misma. Su discurso está basado en el desarrollo rítmico, complejidad y densificación progresiva hasta el límite a partir de la presentación de un motivo simple basado en el ritmo yámbico. Un discurso rítmico que evoluciona desde su estado más simple y primitivo hasta la máxima densificación en constante evolución y yuxtaposición de elementos polirítmicos. Por su discurso eminentemente rítmico se presenta como perfecta para explicar y entender conceptos de articulación y movimiento desde el punto de vista personal. Se atenderá a la dimensión vertical del movimiento un único instrumento (en este caso un membranófono), y las translaciones o movimientos en el plano en relación a los distintos instrumentos que conforman el setup de *Rebonds A*.

Aunque la pieza consta de dos partes A y B, solamente la parte A forma parte del estudio por sus especiales características compositivas que le confieren el empleo de una forma creciente en tensión y densidad. Por otra el empleo de una gama tímbrica relativamente homogénea, al tratarse de un setup completamente configurado con instrumentos de parche, hace que las ideas que se expresan en relación a la interpretación de varios instrumentos a la vez sean más simples. Aun tratándose de instrumentos que abarcan un gran rango de registro en altura como se verá (fruto de la elección personal instrumental) el no disponer de diferentes materiales básicos comunes en las piezas del autor, como maderas, metales, piedras simplifica el discurso expositivo al no tener que atender a las particularidades de cada uno de los materiales.

Xenakis, en el tratamiento de los instrumentos de percusión, se decanta por sonidos básicos y no occidentales con predilección de instrumentos provenientes de culturas asiáticas y africanas entre otras. En el caso de *Rebonds A*, el compositor indica el empleo de 7 instrumentos membranófonos siendo estos dos bombos, tres toms y dos bongós. Al contrario que en su otro gran solo *Psappha* de 1975, donde divide los materiales a emplear en metales, maderas y parches a elección del intérprete, primando el ritmo sobre el timbre. Este dato aporta una visión clara acerca de la predominancia del discurso rítmico sobre los

demás construcciones que elaboran su lenguaje musical en al caso de las piezas para percusión.

La simple observación formal de la partitura de *Rebonds A* da una clara imagen de su proceso y desarrollo compositivo. Este desarrollo es un constante proceso de densificación rítmica. Tras la presentación de un motivo yámbico sencillo en los primeros compases, este evoluciona sumando en el discurso diferentes métricas irregulares y poli-rítmicas que en constante evolución y densificación incrementan la tensión dramática hasta la catarsis final. De este modo la última sección se presenta como un verdadero límite de las posibilidades físicas de ejecución por parte del intérprete.

La complejidad y reto interpretativo que supone para el músico, desde el personal punto de vista, es pareja a la complejidad que para un oyente puede suponer el entendimiento y percepción de su estructura discursiva, su mensaje íntimo, su complejidad rítmica. Esta complejidad será inteligible si los diferentes elementos que se contraponen y yuxtaponen se articulan con claridad expositiva y una dicción rítmica tal que permita identificar la evolución general del conjunto al mismo tiempo que las pequeñas partes que lo conforman interactuando entre ellas. En definitiva, valga el símil, ser capaces de observar y entender una masa gaseosa al mismo tiempo que podemos discernir sus partículas e interacciones.

La pieza puede fascinar al público y a los percusionistas en general por su virtuosismo técnico a la vez que su primitivismo estético. Este primitivismo puede mostrar, como es frecuente en muchas interpretaciones, la cara más física (en el sentido estricto) y visceral de la interpretación de las piezas para percusión, en especial las destinadas a instrumentos de parche. Se hace necesario en este sentido un enfoque claro, preciso e intelectual que prime sobre lo puramente físico, para extraer una visión personal de la interpretación que trascienda la abstracción y la complejidad rítmica. De este modo emanará un sentido musical vital y profundo, en el sentido que apunta Schick (2010), un triunfo de la mente sobre la materia.

5.2.2 Descripción de la interpretación

Como se ha expuesto en el capítulo 2 en relación a la articulación, el movimiento continuo, el movimiento en el plano vertical o sagital y el plano transversal o axial, la forma de

entender el movimiento está basada en la abstracción de ritmos a figuraciones geométricas en el plano visualizando su inscripción en formas elípticas. Este modo de entender y proceder ha sido expuesto en relación a los diferentes aspectos a los que atiende la articulación en percusión. El trabajo de Lin (2014) describe la dificultad que representa la concepción rítmico-temporal en relación a su estructura matemático-racional que cristaliza en un desarrollo rítmico de gran densidad. Por otra parte apunta a la dificultad para el oyente de la percepción e inteligibilidad de dichas estructuras fruto de la complejidad y yuxtaposición de elementos rítmicos en diferentes planos. Desde mi punto de vista, la articulación del discurso rítmico se enfoca desde el énfasis de los distintos elementos y micro-elementos que conforman la estructura discursiva en constante proceso de densificación. Este enfoque debe prestar especial atención al movimiento y el control de la velocidad de ataque que facilite el énfasis de todos los elementos a través de un diseño kinético coherente al diseño rítmico y desde la premisa del movimiento continuo. Desde este enfoque se obtiene una concepción kinético-interpretativa en la que se enlazan y yuxtaponen análogamente al desarrollo rítmico una concatenación de movimientos inscritos en formas circulares.

Atendiendo a los diferentes análisis de la pieza Schick (2010), Beyer (2005) y Lin (2014) podemos afirmar que para estos diversos autores es clara la influencia y el empleo de la sección aurea, de cuyas proporciones se desprenden la organización de las secciones y los elementos climáticos que estructuran el discurso. Esto, como en otras piezas del compositor sigue la más clásica tradición griega en la consecución de la belleza absoluta, pero desde el filtro actualizado del compositor. Al tratarse de una forma que evoluciona constantemente sin pausa alguna la comprensión y delimitación de las secciones y sus sub-partes puede atender a los criterios interpretativos personales de cada intérprete, que enfatizará y dirigirá las tensiones entre puntos álgidos desde su propia perspectiva e interés. Si bien la disposición y articulación de las notas a resaltar están perfectamente delimitados por acentos y dobles acentos, es de esperar que las tensiones y direcciones de las líneas melódico-rítmicas que los unen sean divergentes aun tratándose de una forma general creciente obvia para la generalidad del músico que se acerca a esta partitura

En el siguiente enlace se accede a mi personal interpretación de la pieza:

<https://youtu.be/pDr4qH3ZZI4>

Desde mi visión personal se trata de una pieza radical y disruptiva conceptualmente en su momento de creación entre 1987-1989. Su básico mensaje y primitivo discurso hacen que desprenda una gran fuerza dramática a la vez que contrasta con una complejidad racional. La constante densificación le confiere un implacable carácter que evoluciona desde ese elemental punto de partida.

La dinámica es constante en toda la pieza, a excepción de un cambio a mayor dinámica en el compás 55 (5'50''). Si bien el compositor demanda *forte* desde el principio, este se conseguirá con una cuidada relación de la velocidad de ataque en los distintos parches.

El setup que se propone en la interpretación busca extremar el rango sónico con el empleo de un gran bombo de 100cm., un segundo bombo construido ex profeso para esta pieza de 60cm. de radio por 100cm de profundidad (que dota al instrumento de una gran profundidad y proyección) y un set de toms de 36, 33 y 25 cm. junto con un par de bongós de 22 y 28 cm respectivamente.



Figura 15. Detalle setup *Rebonds A*

Para la ocasión se han elegido parches sintéticos de plástico, con esta configuración en todos los instrumentos se mantiene una gama tímbrica homogénea. El autor no especifica medidas exactas de los instrumentos en la partitura. La elección es bajo criterio personal y buscando la expansión máxima del rango entre la nota más grave del bombo grande y la más aguda del bongo pequeño. Esta combinación debe permitir al mismo tiempo que sonoridades profundas y graves se contrasten con extremas en los agudos al mismo tiempo

que los registros medios en los toms amalgaman los extremos si por ello desdibujan la claridad de dicción de los ritmos.

Los bombos se han afinado con la nota más grave posible (bajo criterio personal de calidad, sin que por ello pierdan cierta calidad de los graves) siguiendo indicaciones existentes en otras partituras del autor de que estos deben estar *désaccordée*, es decir, desafinados. Los bongós, por el contrario, el compositor los prefiere en su nota más aguda posible. El objetivo de esto es ampliar el espectro que abarcan los siete instrumentos donde los toms servirán de puente entre los extremos del registro. Estos tres toms a su vez han seguido el mismo criterio de afinación, buscando la nota más grave en el grave y la más aguda en el agudo quedando el central en el registro intermedio.



Figura 16. Detalle parches *Rebonds A*

La baqueta ha sido especialmente realizada para la ocasión. Se trata de una baqueta con mango de bambú de 12 mm de diámetro y 25 cm. de longitud y cabeza de haya esférica de 20 mm de radio y un peso de 85 gr. En principio puede parecer una baqueta con una fuerte desviación del peso hacia el extremo de la cabeza, pero el bambú ofrece la absorción y retorno óptimo de la energía mecánica en este caso para garantizar una claridad de articulación en parches de una tensión media baja.

En el clímax final del compás 55 (5'50'') se emplea una maza de bombo para obtener un sonido de mayor volumen y fundamental en los graves, así como una profundidad y suavidad en las dinámicas mínimas.

De acuerdo con lo expresado por Lin (2014) en su trabajo acerca de la percepción de estructuras rítmicas y temporalidad de la obra, se puede afirmar que es el ritmo el que guiará al cerebro, dando sentido a los patrones y formas acústicas y dirigiendo la atención a los momentos importantes y críticos. En este sentido, y en total acuerdo con lo expuesto por Revoredo (2007) en relación a los acentos, se trata de una pieza cuya dificultad radica en la articulación de todos y cada uno de los elementos que en constante choque articulan los sutiles y densos cambios de ritmo y polimetrías. El pulso base constante evoluciona y se densifica texturalmente hasta el límite de la tensión rítmica posible humanamente. La dificultad extrema de la velocidad metronómica indicada por el autor, es desde mi punto de vista solamente alcanzable con un gran equilibrio entre la tensión muscular y el aprovechamiento de la energía de cada golpe que debe llevar al siguiente y sucesivamente. En diversas plataformas en línea y grabaciones podemos encontrar infinidad de muestras interpretativas con tempos más lentos. Si bien esto puede realzar la percepción de cada uno de los elementos, sin duda, disminuye la sensación de presión y energía latente general. Es por ello necesaria la ejecución de la obra a la velocidad indicada por Xenakis. Para mantener la sensación de pulso de 40 negras por minuto se hace necesario en los pasajes rápidos la máxima atención al uso de los dedos. Por otra parte cobra vital importancia la energía del primer golpe que agrupará un grupo de 3 ó 4 notas (en las poliritmias) cuyo movimiento es facilitado a través de una pinza firme pero flexible. Estos grupos deben ser direccionados en creciente tensión como reflejo del flujo constante de la pieza.

Los acentos simples y dobles conforman y articulan la estructura. Distribuyen y dibujan los puntos climáticos e inflexiones entre los que transcurre el fraseo que busca un sentido melódico a las diferentes estructuras que se complementan.

La estructura de la pieza es un *in crescendo* constante de la tensión rítmica, de la actividad, del drama. Esta macro-forma debe de ser atendida de igual modo en las secciones más pequeñas o, como se ha visto, en los pequeños grupos de notas, en un sentido microscópico. La dirección y la tensión de la misma estructura debe estar en consonancia con la estructura de las dimensiones siguientes como es así en las estructuras fractales. De este modo la pieza

cobra un sentido de claridad absoluto e implacable y una energía contenida que poco a poco se va desbordando.

Los acentos que marcan las frases no obedecen a la lógica de su escritura en un compás de 4/4. Xenakis, al igual que en la parte B de *Rebonds*, emplea este compás como un mero organizador visual para el intérprete en un intento por facilitar el estudio e interpretación de la obra que de otro modo sería una sucesión de compases compuestos y quebrados con la dificultad que esto entraña desde el punto de vista de la lectura y el estudio para el músico.

La jerarquización de los acentos y dobles acentos no es clara, ya que según el autor relata en otras piezas como *Persephassa* de 1969 para sexteto de percusión, *Psappha* de 1975 o *Idmen* de 1985, estos pueden significar mayor intensidad dinámica, modulación tímbrica, o adición en ese golpe de la percusión de otro sonido o instrumento a su vez o la combinación de las diferentes posibilidades.

En este sentido, sí se ha buscado el cambio tímbrico en los pasajes de graves tocando y percutiendo más céntricamente los acentos diferenciándolos de la línea melódico-rítmica. También se ha empleado un golpe que permite la percusión con la baqueta y el puño a la vez como es el caso de los dos golpes de final del compás 51 (5'24''), obteniendo un golpe de mayor volumen y profundidad que solamente percutiendo con la cabeza de la baqueta.

A partir de este punto y permitiéndome una cierta licencia se emprende un pequeño retroceso en el tiempo para acelerar de nuevo y recuperar este en el siguiente compás resolviendo la célula final del compás 53 a modo de referencia a la célula inicial de la obra. De nuevo un pasaje de densificación y dirección que sintetiza toda la esencia de la energía de la pieza para resolver con el bombo del tercer tiempo del compás 54. (5'43''). En este punto climático se opta por el cambio rápido de baqueta a una maza para descargar la tensión dramática de la obra que pasa de la obstinación rítmica en el bombo más agudo a modo de último estertor al extremo contrario en el bombo.

Mediante el trazado de la trayectoria se enfatiza la energía de los golpes anteriores al mismo tiempo que se resuelve ésta en los graves. De nuevo un cambio rápido de la maza a la otra mano permite asignar izquierda al bombo con maza y derecha con la cabeza de madera al bombo. Todos estos cambios deben planificarse e integrarse en el discurso kinético musical que deben pasar inadvertidos al público. Este debe centrarse en el mensaje dramático-

sonoro sin que las habilidades de ningún tipo distraigan su atención. En todo caso son utilizadas para centrar el foco de este en los puntos importantes.

Es interesante observar que este punto de mayor dinámica enfrenta a dos elementos muy dispares en cuanto a respuesta de ataque se refiere. Por ello, los primeros golpes con mordente se tocarán con un gran movimiento a la vez que con la suficiente separación para que la tardía respuesta del bombo no difumine la sensación de mordente. El *diminuendo* rápido exige un mantenimiento del carácter y la energía igualmente. Golpes en *decrescendo* en altura pero rápidos en velocidad de ataque conseguirán mantener la tensión discursiva.

Los silencios finales cobran un sentido dramático extremo tras la actividad rítmica de la sección anterior. Estos pueden ser interpretados de múltiples formas en movimiento o permaneciendo inmóvil.

Se opta por un movimiento lento que mantenga la tensión y energía dramática al mismo tiempo que centra ésta en la baqueta o maza que traza e diseño en el espacio. Este movimiento lento no posibilita un ataque rápido acorde al principio de continuidad, por lo que es necesaria una aceleración anterior al momento de percusión que dote al gesto a modo de *arsis* para ejecutar los golpes independientes que adquieran una capacidad expresiva mayor al mismo tiempo que se obtiene un control del ataque acorde al carácter general de la pieza. Tras cada golpe la energía y el movimiento se relajan.

Visto el inicio de la pieza y el final de ésta se puede resolver que todo el resto funciona atendiendo a un concepto básico de movimiento. Cada golpe debe enlazar su trayectoria con la siguiente buscando una fluidez absoluta y aprovechamiento total de la energía. El concepto de movimiento continuo expuesto en el segundo capítulo se hace prioritario en relación a la ejecución y abstracción de ritmos y las figuras geométricas que estos evocan.

Cada poliritmia compuesta por ritmos de semicorcheas, tresillos de semicorcheas, cuatro fusas, quintillo de semicorcheas, etc. será articulado con un acento o apoyo en la primera nota de este grupo con dirección (generalmente hacia adelante) hasta la nota de resolución de esta estructura que a su vez estará apoyada.

El pulso que se desprende de la concepción de esta pieza no es pues el de negra 40, más bien corchea 80 o semicorchea 160.

En este sentido cada semicorchea o unidad mínima debe ser articulada dirigiendo estos pulsos hacia los acentos y dobles acentos estructurales. Aunque Xenakis implementa en la pieza su concepto de nube sónica en relación a la física de los gases de Boltzmann, atendiendo a lo expresado por el compositor en 1971, es función del intérprete mantener la pureza del sentido rítmico absoluto como discurso primitivo dominante, que de no ser articulado en todos sus elementos, se tornaría en discurso líquido cuyas partículas serían difícilmente discernibles y perceptibles para el oyente.

Es así que el gesto y organización de los polígonos inscritos en figuras elípticas cuyo inicio es la nota inicial de cada metro organizan y hacen posible una percepción de la microestructura, al mismo tiempo que contribuyen a la unión de tensión de los puntos críticos de las formas mayores y dotan a todo el movimiento de una unidad conceptual e interpretativa sólida, implacable.

Si bien el concepto general de la pieza se suscribe a lo que se ha argumentado se debe hacer una atención especial a las poli-ritmias.

En *Rebonds A* este elemento supone la yuxtaposición de dos o más elementos cuyo quebrado no daría por resultado un entero. Estos elementos serán abordados desde la lateralización de cada uno de los ritmos que lo conforman, aunque será necesaria la realización mixta, en algunos casos concretos, para poder conseguir la velocidad que de otro modo no sería posible en la ejecución como por ejemplo primera poliritmia compás 43 (4'35'') donde las últimas dos notas serán ejecutadas con la misma mano, al igual que en la primera del compás 46 (4'52''), entre otras. En todo caso se jerarquiza la relación dinámica siempre que se superpongan ritmos bajo el concepto de que dos ritmos diferentes deben sonar diferente. Dos ritmos diferentes interpretados en igualdad dinámica no ayudan a la percepción por separado de los dos elementos, sino, más bien constituyen un nuevo ente que no necesariamente es percibido como poliritmia.

Generalmente se tenderá a potenciar la dinámica del ritmo más lento dejando en un segundo plano dinámico el de mayor actividad. A gran velocidad de ejecución la velocidad de ataque necesariamente es rápida, pero será necesario mantener este carácter en las notas largas, como es el caso del inicio de la pieza y el final. Las pequeñas licencias agógicas refuerzan los puntos críticos como es la anacrusa del compás 23 (2'29'') o la insistencia en el bombo

en el último tiempo del compás 29 para emprender un nuevo diseño textural en la sección que empieza en este compás (3'05''), o la existencia de los dobles acentos en el compás 34 (3'38''-3'40''). Estas licencias han sido tomadas con suma cautela, sin perjudicar la idea general de tempo y pulso para dotar a la interpretación de una flexibilidad y expresión mayor que relanza su energía e ímpetu, pero buscando una aproximación melódica y humana que atienda tanto a su concepción racional como a su espíritu humano más primitivo y emocional.

5.2.3 Consideraciones

Desde un punto de vista holístico es necesario abstraer y extrapolar los conceptos expuestos en esta obra en atención a la interpretación de otros repertorios diversos en estilo e instrumental. Este trabajo de abstracción es un proceso largamente asumido y desarrollado a través de años de praxis interpretativa. Aunque la interpretación de Xenakis pueda parecer en principio lejana a una pieza de caja, timbales o xilófono, por ejemplo, esto no es así.

Como ejemplo apuntaré a dos piezas diferentes que se incluyen en el CD *Aranea* (2017). Por una parte una concepción radicalmente distinta, en cuanto a grafía y la organización conceptual rítmico-temporal que supone *Alternation II* del compositor japonés Maki Ishii.



Figura 17. Setup *Aranea*. Jaume Botella. Ap-Art Duet.

Se puede visionar una interpretación por Ap-Art Duet en el marco de la VI Convención Nacional de percusión celebrada en Badajoz en 2009 en el siguiente enlace:

<https://youtu.be/xt7cNfv-KmY>

Por otra parte, se puede escuchar una versión reciente solo en audio del año 2017 como contenido y proceso de la investigación realizada en esta tesis Anexo (AAI)

Este compositor a lo largo de su obra trabajó con los sonidos a través de capas estáticas que conforman la estructura. Su concepto musical principal se refiere a un espacio temporal que existe y transcurre entre distintos modos multi-temporales. Adjunto en el Anexo Documental (ADII) se muestra la partitura de esta pieza.

A modo de resumen se puede afirmar que la pieza *Alternation II* (1984) combina diferentes elementos que se van yuxtaponiendo e invirtiendo en una alternancia constante entre los dos instrumentistas. Estos elementos a su vez son secuenciados a través de un elemento rítmico perpetuo y cambiante que sigue el mismo patrón de alternancia. De nuevo la macroestructura, como en *Rebonds A*, se refleja en la microestructura a nivel conceptual.

Se trata de una pieza sin pulso al uso de Xenakis, que combina estructuras rápidas con cierto carácter rapsódico. El concepto de dicotomía, de contraste de extremos a nivel dinámico y textural es evidente. Un reflejo certero de la influencia del Yin y el Yan que trasciende la cosmovisión asiática en general y esta pieza en particular (Soriano, 2017).

A nivel interpretativo se hace necesaria la articulación de los elementos tanto en su fraseo interno como direccionalidad en los puntos climáticos pero especialmente en los elementos que se suceden en el acento grupal y estructural, en la primera nota de cada nueva estructura que rompe la estructura del diseño anterior.

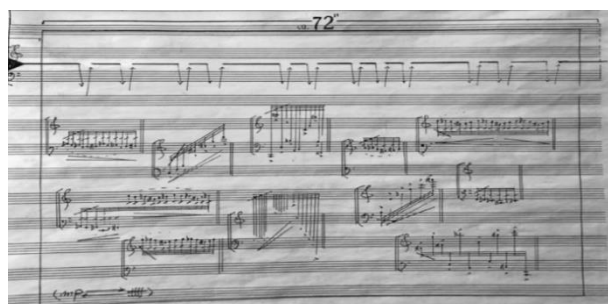


Figura 18. Detalle partitura *Alternation II*. Maki Ishi

Atendiendo al movimiento y en relación a estas dinámicas y velocidades extremas se debe ejecutar con una altura de ataque media, cuando no pequeña ya que de esto dependerá la precisión de ejecución. La dinámica será fruto de la velocidad de ataque y la concatenación de movimientos y traslaciones.

En esta ocasión se eligen baquetas extra-duras para obtener un brillo contrastante tímbricamente con el clarinete bajo. Estas baquetas extremas obtienen por contra un sonido rico en armónicos en el registro medio y agudo de la marimba, aunque difumina y desdibuja la escucha de la fundamental en los graves.

Las dinámicas extremas obligan al percusionista a afianzar la precisión de la zona de percusión en los extremos de las láminas graves, lugar en el que la lámina posee un grosor máximo que permite tocar con gran velocidad de ataque y altura obteniendo un sonido sólido y contundente.

De no utilizar este recurso cabe la posibilidad de dañar el instrumento si se percute con este gesto en el centro de la lámina. Sería posible tocar con baquetas blandas que facilitarían la ejecución de las notas graves, pero por el contrario, sacrificaríamos la articulación y brillo del registro central y superior de la marimba. En este sentido se opta por un criterio de pragmatismo.

Otro ejemplo que explica el movimiento y la articulación se encuentra en la pieza *Star-fall dances* del compositor americano Frank Willey, adjunta en el anexo documental III (ADIII). Compuesta en el año 1994 con cierta inspiración minimal a través de diferentes secciones rítmicas explora la irregularidad de los compases quebrados afines a aires de danzas de culturas no occidentales, no convencionales en la música clásica (Soriano, 2017).

En el siguiente enlace se presenta la versión de 2005 para marimba y clarinete en Bb:

<https://youtu.be/WZeF27-pi4Q>

Y otro enlace con una versión de Ap-Art Duet para clarinete bajo y marimba en la cual se amplía el espectro del dueto aprovechando las capacidades tímbricas del registro grave.

<https://youtu.be/RwEGz-UHSY>

Estos registros audiovisuales se refieren a una visión lejana en el tiempo, pero afín en concepto y que cristaliza en el trabajo discográfico adjunto (AAI).

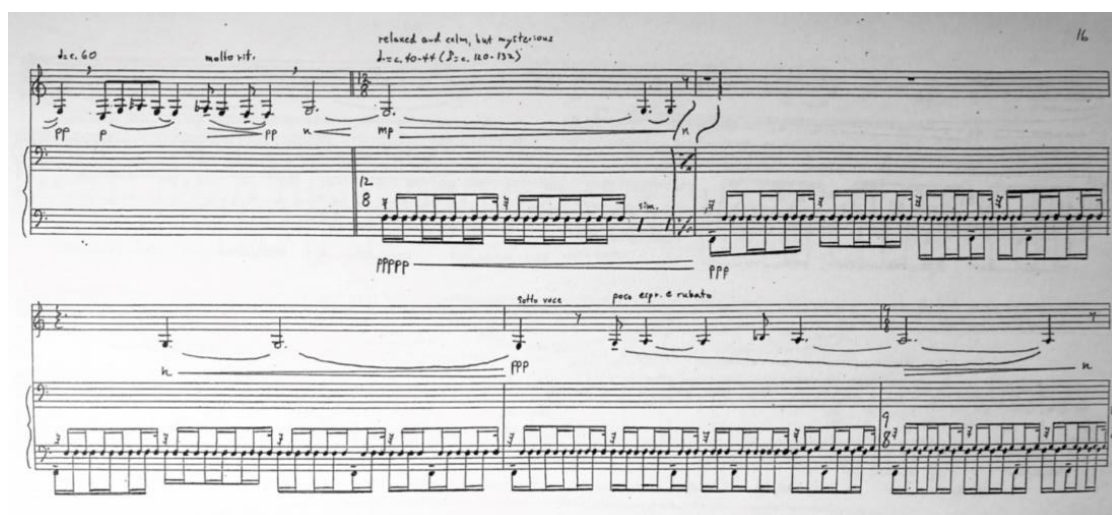
El interés de la extrapolación de conceptos en este sentido para esta pieza y de modo general radicará en la atención a los ritmos quebrados que deben ser acentuados en la primera nota inicial a lo largo de toda la pieza. Se puede apreciar en la partitura en el Anexo Documental III. Así mismo, cada nota primera de tempo o subdivisión marcada en la escritura por la separación de plicas se aplicará bajo este criterio de movimiento-articulación.

El carácter ágil y dinámico de la pieza en general se consigue a partir de la premisa de jerarquización y acentuación en los ritmos rápidos y de lo contrario en los lentos. Como se desprende de la interpretación de la sección central, en donde la articulación no es tan patente, en pro de la búsqueda de una textura ambigua atendiendo a la indicación de relajación, calma y misterio.



This image shows a handwritten musical score for 'Star-fall dances' by Frank Wiley. It consists of three systems of staves. The top system features a violin part with various articulations and dynamics, and a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. The middle system continues the violin part with an 'accel.' marking and a piano part with 'mf' and 'ff' dynamics. The bottom system shows the piano part with 'mf' and 'sffz' dynamics, and a violin part with 'mf' and 'sffz' dynamics. The score is densely written with notes, rests, and dynamic markings.

Figuras 19-20. Detalle partitura *Star-fall dances*. Frank Wiley



This image shows a handwritten musical score for 'Star-fall dances' by Frank Wiley, focusing on performance instructions and dynamics. It consists of three systems of staves. The top system features a violin part with performance instructions: 'relaxed and calm, but mysterious' and 'A.c. 40-44 (P.o. 120-130)'. The piano part has 'pp' and 'mp' dynamics. The middle system features a violin part with 'pp' and 'mp' dynamics, and a piano part with 'pppp' and 'ppp' dynamics. The bottom system features a violin part with 'ppp' and 'pp' dynamics, and a piano part with 'ppp' and 'pp' dynamics. The score is densely written with notes, rests, and dynamic markings.

5.3 African winds (1998) José Manuel López López (1956-)

5.3.1 Introducción

José Manuel López López es reconocido en nuestros días por ser uno de los máximos exponentes de la creación musical actual de nuestro país. La pieza seleccionada e interpretada en el presente estudio fue compuesta para el *Duo Contemporain* formado por el percusionista Miquel Bernat y el clarinetista Henri Bok. Fue estrenada en Espinho (Portugal) el 27 de junio de 1998.

La parte de percusión emplea marimba de 5 octavas y vibráfono de 3 octavas. La parte de clarinete está escrita para clarinete bajo en *Bb*. En el Anexo documental IV se adjunta la partitura.

José Manuel López como compositor recibe la influencia de grandes maestros de la composición como son: Horacio Vaggione, Tristan Murail, Luigi Nono, Franco Donatoni, Luis De Pablo, Cristobal Halffter, Pierre Boulez y Oliver Messiaen con los que asiste a diferentes cursos y con los cuales el compositor madrileño “se construye como compositor, y no pueden separarse unas experiencias de otras mirándose separadamente” (Rodríguez, 2012 p.3).

La obra *African winds* pertenece al periodo de madurez del autor como expone Gaspar (2020). En este período situado a partir de 1992, el compositor experimenta un giro conceptual en torno a los planteamientos y estrategias compositivas que vuelven su mirada hacia el sonido.



Figura 21. Setup *African winds*. José Manuel López López. Ap-Art Duet

La primera época creativa del autor se sitúa entre 1985-1992. Es, estética y conceptualmente, una etapa de formación y consolidación, donde junto a otros compositores nacionales de la misma generación formaría el llamado grupo del Bierzo. Este grupo toma su nombre de los cursos de verano de Villafranca del Bierzo, organizados por Cristóbal Halffter donde coincidieron diferentes compositores con visiones estéticas dispares al igual que sus técnicas que compartieron enseñanzas con el propio Halffter, Tomás Marco y Carmelo Bernaola. En adelante estos cursos con el respaldo del centro de difusión de la música contemporánea se convertirían en un referente del campo y por él pasarían los principales compositores nacionales como Luis De Pablo y Antón García Abril, entre otros e internacionales como Jean Pierre Dupuy o Helmut Lachenmann.

A partir de esto López realizaría distintas estancias fuera de España trabajando con Donatoni, Messiaen, Boulez y Vaggione en la universidad de París 8 en la que posteriormente será profesor.

La pieza que se presenta pertenece al periodo de madurez. A partir de 1992 el compositor da por finalizada su etapa de formación y se dedica exclusivamente a la creación y a la docencia. *Jenseits...Diesseits* es la pieza que inaugura ese cambio de dirección en la concepción musical donde el sonido pasa a ser el centro de su pensamiento y en el que se desprende la asunción de conceptos del movimiento espectral francés, en el que profundizará y marcará la línea estético-compositiva hasta la actualidad.

Este cambio se manifiesta con total claridad en la obra *Cálculo Secreto* (1993) para vibráfono solo, que a su vez servirá de punto de partida material para las piezas *El margen de indefinición* (2000) para vibráfono y saxo en Eb, y *La Celeste* (2004) para percusión, electrónica y vídeo.

El pensamiento de los autores vinculados a la música espectral francesa será patente desde ese momento en la poética de López y que se refleja en las siguientes palabras del compositor, como expone Gaspar.

A mí me interesa el sonido, quiero decir que (...) cuando pongo un do en una partitura no lo pongo pensando en una nota perteneciente a una escala de cualquier tipo, sino que eso es un sonido, una frecuencia, un timbre...y no solo eso sino que puede ser un

elemento constitutivo de un espectro, de un timbre global del que forma parte (2020, p. 42)

La corriente espectral francesa surge a partir del acercamiento de los compositores al timbre. La implementación de los conocimientos del sonido en sus dimensiones físico-acústicas conformarán las líneas de actuación en cuanto a creación sonora. La hibridación de los conceptos de armonía y timbre, por una parte, y el análisis de las propiedades objetivas del sonido, por otra, son el fundamento del proceso compositivo. El término espectral se consolidará como denominativo de las composiciones y en referencia a los compositores cuyos métodos siguen estas directrices a partir de 1979. Esta denominación inicial referida por Hugues Dufourt se impondrá como expone Lattra (2018) .

Este término consolidado y asumido pasará a denominar el movimiento, sus seguidores y sus creadores como Gerard Grisey y Tristan Murail a la vez que también denominará a los creadores y sus músicas en la segunda generación, también conocida como post-espectral como expone Gaspar (2020).

Esta segunda generación posee un perfil más internacional entre los que podemos destacar los finlandeses Magnus Linberg o Kaija Saariaho, el inglés Jonathan Harvey, el francés Philippe Hurel entre otros muchos afines generacionalmente a López López. Estos observarán una evolución posterior que trasciende la etiqueta post-espectral asumiendo un rol personal.

En general la música del periodo de madurez del autor y en especial *African winds* manifiesta la idea de espectro como estructura tímbrica que traducida a la partitura muestra relaciones armónicas y por ello, como se ha apuntado se puede afirmar que crea un objeto híbrido, así pues, tímbrico y armónico. El toque personal en relación a este concepto en la música de López apunta en la integración del timbre y los “elementos tímbricos” a nivel de relación contrapuntística, temática o estructural que confiere una heterogeneidad de estilo que difiere en este sentido de la generación liderada por Grisey y Murail.

African winds denota con claridad la importancia que la relación timbre ritmo adquiere para López. El propio compositor realiza adaptaciones de la pieza. En el Anexo Documental IV (ADIV) se adjunta la primera versión de la obra.

African winds II (2005) es un encargo de Miquel Bernat para el grupo de percusión Drumming de Oporto. En esta el clarinete bajo es adaptado a otra parte de percusión que se realiza en otra marimba de 5 octavas. En el Anexo Documental V (ADV) se adjunta la partitura.

African winds III (2008) es un encargo del Festival Aujourd' hui musiques de Perpignan, Francia, dedicada al percusionista francés Philippe Spiesser y el saxofonista Radek Know. En el Anexo Documental VI (ADV I) se adjunta la partitura.

La versión que se presenta en el siguiente enlace:

<https://youtu.be/xsShHLvpzU4>

Está interpretada por Ap-Art Duet. El Dueto de clarinete y percusión del que formo parte junto al clarinetista Gabriel Calabuig (actualmente profesor de la Banda Municipal de Albacete).

Con la autorización del compositor esta versión incluye elementos de las versiones posteriores en la parte del clarinete bajo y en la parte de percusión, como son un mayor número de multifónicos en ciertos pasajes y *slaps* en la parte del clarinete bajo y la inclusión en la parte de la marimba de los *marimbshots* que aparecen en estas sucesivas versiones así como los *dead stroke*. Como se puede observar en la versión primera de la obra adjunta en el AD IV, la parte de marimba es tratada por López sin empleo de técnicas extendidas. El énfasis de la estructura rítmica y de las notas a remarcar por el intérprete son referidas mediante la indicación *in rilievo el basso* (tanto en la parte de marimba como en la de clarinete), o mediante signos de articulación (-) de alargamiento de la nota con todo su valor o (·) con el punto de nota picada o corta. Si observamos las posteriores versiones de la obra por el mismo compositor en las sucesivas versiones para dos percusionistas en ADV y percusión y saxofón barítono en el ADV I, podemos observar como en la parte de percusión estas notas iniciales de las pequeñas células rítmicas que conforma en el entramado de planos rítmico-melódicos y definen la técnica de hoquetus han sido enfatizadas tímbricamente mediante el empleo del golpe especial *marimbshot* en algunas secciones. Este golpe podemos verlo reflejado igualmente en la partitura de Wiley (fig.22), y escucharlo y ver su ejecución de forma precisa en los primeros compases de la interpretación de *Star fall dances* de Frank Wiley en los anexos de vídeo AV III, AV IV y

en la pista correspondiente del cd *Aranea* en el AAI. El efecto en si es de difícil control dinámico como se expresará y abundará más adelante. Al percutir al mismo tiempo con la cabeza de la baqueta en la lámina y la varilla de la vaqueta de la forma plana, se obtiene un sonido fuerte con un interesante ataque que combina la sonoridad de la cabeza con el incisivo y brillante golpe de la caña. Si bien es de efectivo en las grandes dinámicas, en las dinámicas mínimas es poco funcional y resulta a mi modo de entender demasiado disruptor. Por ello se opta por una solución que aporte un color diferente en la línea del *marimbshot*, pero pueda ser manejado dinámicamente por el percusionista con mejor acomodo a las diferentes dinámicas y texturas de la pieza. Para ello se implementa un alargamiento de la caña de la baqueta en la cabeza (ver figura 22) ofreciendo la posibilidad de percutir oblicuamente y obteniendo un ataque combinado de cabeza y caña pero más controlado.

En el año 2010 participé en un concierto monográfico de piezas de percusión y saxofón bajo el nombre El margen de Indefinición en el Club Diario Información de Alicante. Tuve la ocasión de trabajar con el compositor la versión 3 con saxo barítono y tras manifestar la posibilidad de un futuro registro con clarinete bajo, le propuse la idea de implementar estas modificaciones. El compositor autorizó y animó a incluir estos nuevos elementos que dotarían a la pieza de una mayor riqueza rítmico tímbrica con afán de profundizar en la exploración del color propuesto por López y potenciando las capacidades de los dos instrumentos a partir de la versión primera.

El título de la obra es totalmente sugerente en relación a la cultura musical africana que lo inspira. La técnica del hoquetus empleada en la polifonía local de la tribu de los Wagogo, entre otros, es el detonante conceptual que organiza el discurso rítmico. Esta influencia conceptual surge de la relación de amistad que López tuvo con el etnomusicólogo y compositor Polo Vallejo quien realizó una profunda investigación de la música y cultura de esta tribu. Esta técnica ya empleada y definida en la Edad Media tiene, por otra parte, su representación nacional en la interpretación de la txalaparta vasca en la cual dos percusionistas de forma virtuosa alternan espacio y sonido en un discurso rítmico perpetuo de gran complejidad técnico interpretativa. Este instrumento proveniente del folklore, es usado cada vez más en composiciones de diferentes estéticas modernas y en el campo de la música clásico-contemporánea y experimental como expone Beltrán (2009).

La pieza se sustenta sobre la base del *motto perpetuo* y el empleo de la técnica del *hoquetus* casi de principio a fin. Desde el inicio los dos intérpretes van acelerando células de semicorcheas 1-3, 1-4, 1-1 donde cada número indica la cantidad de semicorcheas sucesivas que interpreta el bajo o la marimba en relación uno al otro. La pieza teje una estructura rítmica uniforme que, a través de la alternancia de células rítmicas, dota a la música de una densidad rítmica y complejidad interpretativa de gran dificultad para los intérpretes en la sincronización como apunta Soriano (2017).

Las notas que inician cada secuencia y que se van alternando marcadas *in rilievo* o mediante diferentes marcas de articulación o técnicas extendidas son la base con la cual López articula el esquema rítmico. A partir del estudio del espectro de cada una de ellas desarrolla el resto de notas de la célula o pasaje.

De este modo se produce una correspondencia entre instrumentos, células rítmicas y grupos de notas como expone Gaspar (2020). El autor en su intención de implementar la técnica del *hoquetus* busca la relación del ámbito armónico con el rítmico determinada por el espectro o lo que es lo mismo, relacionar la dimensión tiempo con la altura. Las notas en cada célula son dispuestas con libertad por López en relación al registro de partida ya que, en relación a otros grupos ocupan posiciones relativas distintas a los que corresponden en el espectro inicial del que son extraídas en una clara intención de dotar a la interpretación y estructura de mayor vitalidad y dinamismo.

Las secciones de ritmos se suceden sin solución de continuidad, pero a partir del compás 251 (5'10'') el discurso rítmico se vuelve más líquido con la aparición de secciones de ritmo ternario con estructura canónica en lo que se refiere a la entrada de las grandes líneas de *legato* y *decrecendo*. Estas a su vez alternan con nuevas secciones binarias que retornan a la idea inicial rítmico-melódica. La alternancia de estas secciones desemboca en un primer acorde a *forte* de vibráfono que hace aparición en el compás 335 (6'59''). Acordes y células rítmicas se sucederán hasta el compás 345 (7'23'') donde se inicia una nueva sección. Ésta, escrita en ritmo ternario, *quasi* homorítmica, ofrece un sugerente juego de aceleraciones y deceleraciones que atraviesan los largos *crescendos* y *decrecendos*. La resonancia demandada por el compositor es máxima en la línea de las otras piezas similares que exploran la densidad tímbrica y yuxtaposición sonora creando imágenes espectrales de gran sonoridad, como es el caso de *Cálculo secreto*, *La Celeste*, *El margen de indefinición* o el

caso de *Movimientos* (Concierto para dos pianos y orquesta del mismo año). En esta sección López explora texturas de carácter granular que se articulan de las sucesivas entradas instrumentales. El pasaje de gran sensación cristalina supone un límite interpretativo de ejecución para cada instrumentista por separado y de sincronización como dúo.

De nuevo el paso a la marimba en el compás 377 (7'57'') cierra esta sección en su punto álgido. A partir de ahí las dos voces se desintegran en un nuevo acelerando y *diminuendo* final para fundirse en trémolos y multifónicos en los graves. Esta modificación final es realizada a petición del compositor quien demanda que se alarguen estas notas produciendo el sonido más grave con multifónicos en el bajo y un trémolo a distancia de semitono de la nota real de la marimba con un pequeño crescendo final de ambos para desaparecer que dotará a este nuevo final de una relajación mayor disminuyendo la sensación abrupta de una nota corta.

5.4.3 Descripción de la interpretación

African winds se muestra en este estudio como una pieza ideal para entender la articulación en relación a los diferentes movimientos y las variaciones de velocidad de ataque expuestas en el marco conceptual. Por otra parte y a causa de su estructura y desarrollo motivico, ofrece la posibilidad de clarificar conceptos como pragmatismo y ergonomía entre otros.

Como se ha comentado, la versión que se presenta tanto en la interpretación de vídeo como de audio posee unas especiales características. Al implementar elementos de técnicas extendidas en las dos partes tomadas de otras versiones realizadas por el compositor, López manifestó su plena satisfacción en cuanto a los resultados obtenidos en los registros.

El foco de la descripción de lo expuesto se centrará en la parte de percusión (marimba-vibráfono) obviando los elementos de clarinete bajo, a los que de modo general se ha apuntado y que aportan información sustancial a la línea de trabajo que se desarrolla.

En la segunda versión de la pieza, el compositor, implementa un efecto de *marimbshot* que consiste en percutir con la cabeza y el mango a la vez que en la lámina. Este efecto está tomado del *rimshot* que se realiza en los instrumentos de parche (especialmente en

la caja) y que permite obtener un sonido explosivo lleno de armónicos metálicos a la vez que se percute en el parche con la cabeza de la baqueta y el aro atacando con la baqueta plana. En la marimba, es un efecto interesante que aporta un sonido de madera con un ataque potente que podemos escuchar en los golpes iniciales de la pieza *Star-fall dances* en los anexos audiovisuales 3 y 4 o en el CD *Aranea*.

Este efecto es muy empleado a lo largo de la pieza de Wiley como se puede observar en la partitura (Anexo Documental 3).



Figura 22. Detalle partitura Star-Fall Dances. Frank Wiley

La contraindicación de este efecto, a mi forma de entender, supone el poco control dinámico de este y la complejidad de conseguir un equilibrio de planos con respecto al clarinete que suele responder a este efecto con la realización de *slaps*. Por ello y convenido con el compositor, se fabricaron unas baquetas especiales con una pequeña prolongación de la caña de madera del mango, como se puede observar en la figura 23.

Mediante un movimiento de ataque en diagonal ajustando un preciso ángulo de ataque, e inclinando la cabeza y subiendo los brazos y codos sutilmente, estas baquetas ofrecen la posibilidad, de percudir con la cabeza de lana y el extremo de caña a la vez. Utilizando una mayor inclinación del modo de ataque obtenemos la posibilidad de percudir solo con la caña obteniendo un efecto de ataque brillante con poco sonido, como se puede observar en el compás 4 (0'16'') en dinámicas mínimas. Si bien es un recurso que funciona perfectamente

en las dinámicas pequeñas, necesita de una gran velocidad de ataque para proporcionar un sonido aceptable dentro del contexto de dinámicas fuertes o muy fuertes.

En este sentido, hasta aquí podremos obtener tres sonidos diferentes con la misma baqueta:

- Sonido solo con la cabeza o sonido genérico.
- Sonido solo de caña con el extremo o prolongación de la caña en la cabeza de la baqueta con un ataque oblicuo en el que solo se percute con el extremo.
- Sonido combinado de cabeza y caña mediante un golpe oblicuo percutiendo con cabeza y extremo de caña a la vez con un ángulo de ataque preciso.

A estos tres sonidos podemos sumar la posibilidad de tocar con la cabeza normal en el nodo de la lámina (zona de la cuerda de sujeción) o en el vientre (zona central), la riqueza tímbrica de la interpretación se enriquece, dotando a la propuesta interpretativa de una mayor rango tímbrico en comparación con la propuesta inicial del compositor en su primera versión de la pieza. Ello puede observarse ya desde el inicio en el compás 4 los golpes separados y de mayor volumen a partir del compás 10 (0'23'').



Figura 23. Detalle baquetas en *African winds*. José Manuel López López

Este efecto, ciertamente, ofrece un mayor control dinámico más ajustado a las posibilidades dinámicas reales del clarinete bajo. Si bien se estudió la posibilidad de emplear el

marimbshot se optó por una interpretación homogénea en relación a la parte de marimba y por analogía a la homogeneidad de *slaps* que realiza el clarinete.

El rango dinámico del efecto en este sentido es más restringido, pero válido por otra parte y coherente con el universo de sutilezas que transmite la pieza. La interpretación busca aportar desde este punto de vista tímbrico mediante pequeños cambios sutiles como la percusión en la zona nodal desde el compás 19 (0'35'') para pasar al compás 22 (0'38'') a la zona central de la lámina. Esta variación tímbricas se asocia a una nueva sección rítmica en pro de la riqueza tímbrica y la conjugación con el ritmo.

African winds es un complejo entramado de secuencias de grupos de notas que viene marcado a su vez con distintos signos de articulación, algunos de ellos contradictorios en principio.

Como se ha expresado en el marco conceptual es labor del percusionista atender a la escritura del compositor en relación a este tema y dar una solución meditada acorde a las posibilidades y necesidades que la partitura exige.

Si se atiende a la escritura se puede encontrar que diferentes grupos de notas son articulados con un punto (*staccato*) a la vez que una ligadura de expresión aglutina este mismo grupo. Encontramos acentos, dobles acentos, *sforzandos* y barras de *tenuto*. Toda una gama de sutilezas a las que se debe atender, inmersas en una inmensidad de notas y cambios de registro y ritmo que dificultan la claridad de ejecución y percepción a priori. Como se ha expuesto la forma de acortar los sonidos en percusión es realizando un *dead stroke* (golpe muerto), cuya ejecución no es viable a esta velocidad, o acortar el sonido con un apagado, como se realiza de modo puntual en el compás 28 (0'45'') para remarcar el silencio de ambos intérpretes del siguiente compás.

La técnica del *dead stroke* consiste en percutir la nota con la cabeza sin dejar de mantener el contacto de esta sobre la superficie percutida, apoyando esta misma sobre la superficie percutida (en este caso la lámina) y apagando el sonido por completo, por lo que se obtiene un golpe con un ataque sin muchos armónicos fundamentales y de corta o nula resonancia. Como se desprende de esto, esta técnica implica una limitación física en su implementación en pasajes de notas rápidos, o en combinaciones de baquetas en una misma mano.

Las ligaduras deben ser entendidas como conformantes de un mismo gesto musical e interpretativo, que a nivel de movimiento implicarán un pequeño apoyo en la primera nota de cada una de ellas. El *staccato* marcado por un punto, en ocasiones, será realizado con un cambio de timbre percutiendo con solo la caña o caña y baqueta, o, si es posible, percutiendo en la zona nodal de la lámina alternando esta zona con el centro o zona ventral en las secuencias en las diferentes secciones o secuencias.

Esta multiplicidad de signos y limitaciones físicas de la marimba hace que se entre en conflicto en ciertos pasajes debido a la ambigüedad de las posibilidades y su traslación real interpretativa que ofrecen. Es el caso del *decrecendo* en la marimba del compás 85 (1'53''). No es posible realizar golpes *staccato* en *decrecendo*. El *decrecendo* en este pasaje implica una interpretación de *legato* en todo caso a causa del menor ataque de las notas que se suceden dentro de la envolvente de la nota anterior, como sucede con el grupo de tres notas del compás siguiente. Por otra parte, cambios de timbre, etc. no serían perceptibles a esta velocidad. En estos casos el intérprete debe ceñirse a un principio de pragmatismo interpretativo, siempre posicionándose en pro de una expresión rica en matices.

A partir del compás 90 la alternancia de secuencias en *hoquetus*, empleada generalmente desde el inicio hasta este punto, cambia. Secuencias de 9 compases de ritmo constante en semicorcheas con articulaciones que recuerdan lo anteriormente expuesto al inicio entre los dos intérpretes se alternan. Mientras un intérprete realiza esta sección el otro realiza motivos sincopados de los cuales surge el nuevo espectro o grupos. Esta nueva organización en el caso de la marimba supone un elemento estructural interesante a nivel kinético. La velocidad de ejecución hace inviable atender a las diferentes articulaciones que propone el autor. La solución pasa por articular con golpes más rápidos las notas de *tenuto*, que se resaltarán de este modo sobresaliendo del tejido *moto perpetuo*.

La implementación en ocasiones del sonido *marimbshot* aporta una claridad y nitidez a la hora de destacar estas notas que han sido tomadas de las versiones posteriores utilizando solo la caña como en la sección del compás 99-107 y percusión con caña y cabeza como la que continúa a esta hasta el compás 116. A partir del compás 132 (2'50'') y hasta el compás 210, esta serie de secuencias rítmicas de 9 compases se transporta a diferentes tonos en un

ritmo perpetuo en la marimba que mantiene un pulso constante de semicorcheas durante 80 compases con pequeñas variaciones de los diseños.

La dificultad interpretativa de este pasaje es patente al tener que realizar más de 640 notas seguidas, las cuales nunca se repiten.

La interiorización kinético-gestual será decisiva en este punto. Bajo el criterio de síntesis y simplificación, al que se hace referencia en la exposición de los principios interpretativos en el apartado de conclusiones 6.2, se buscará adaptar la articulación y digitación de las células y secuencias similares, es decir, no solo se transportan los intervalos, se transporta su movimiento relativo que aunque con múltiples variaciones en cierto sentido facilitará la comprensión e interpretación. Sin un enfoque en este sentido el pasaje se tornaría extremadamente difícil.

Los criterios musicales siempre deben prevalecer sobre los técnicos, pero atendiendo al principio de parsimonia (6.2.5), al que se hace mención como principio fundamental transversal en el apartado de principios desarrollado en el punto de resultados. Este principio implementado en la ejecución, al mismo tiempo que facilita la comprensión facilita la visualización y la memoria muscular que se asociará gestualmente a una secuencia o frase. Esto, lógicamente, puede sufrir pequeñas correcciones y variantes propias de cada uno de los desarrollos. Con ello se consigue una interpretación más fluida y nítida de todos los elementos en juego. La digitación de toda esta gran sección se basará en un gran empleo del doble lateral (doble golpe) que facilita un ataque en la primera nota relajando extremadamente si se desea la segunda. Conforme la música sube y progresa en registro a medida que avanza la sección se incrementa la tensión y será necesario atacar con mayor velocidad todas las notas. De otro modo el carácter variaría y aunque dinámicamente pudiéramos obtener mayor sonido la actitud corporal y sensación general que transmitiría junto con un sonido más pobre en armónicos crearía un efecto contrario al *decrescendo* y dirección ascendente y progresiva de la tensión.

La sección que sigue del compás 210-251 es similar al del 47-89, pero con alternancia de registros que se extreman.

Para la percusión esto supone un control especial de las velocidades de ataque y preparación-anticipación de los movimientos que se precisan para equilibrar los sonidos separados por grandes distancias y de frecuencia y resonancia igualmente extrema.

A partir del compás 151 (5'10'') el ritmo cambia a binario en una sucesión de entradas consecutivas de secuencias de notas ligadas y en decrescendo. Como ya se ha expuesto la interpretación de estos pasajes la realización de ataques que no superen la envolvente de la nota anterior consiguiendo el efecto que por otra parte en el clarinete es muy obvio y natural. La alternancia de pasajes y elementos tomados de otras secuencias se suceden y finalizan con un solo de clarinete a partir del compás 27. Se debe atender a la ejecución del redoble del compás 331 (6'48'') con una articulación basada en una combinación de golpes secuenciados (1, 2, 3, 4) que ofrecen una direccionalidad y granulación del sonido de la nota larga más interesante y acorde a la estética de la pieza. En este punto, a partir del compás 331 se realiza un cambio de baquetas que favorece la articulación del vibráfono que hará su entrada en el 336.

Para la ocasión se emplean unas baquetas de marimba con cabeza de lana y núcleo de goma extra-dura, que por una parte esté en relación con el sonido obtenido durante toda la primera parte y por otra, que favorezca la articulación musical en el vibráfono. Ciertamente es complejo encontrar una baqueta que funcione y se adapte a las características de un instrumento de madera y a la vez a las láminas de aluminio del vibráfono. Se ha optado por ceder en calidad de la articulación del vibráfono en cierto sentido. Los acordes en bloque a partir del compás 335 y las secuencias a partir del compás 350 deben ser interpretados con máxima resonancia con el pedal accionado. Esto provocará la fusión de todas las notas y resonancias creando de per se un sonido amalgamado y ambiguo. Atendiendo a este concepto que busca un sonido complejo armónicamente, el empleo de una baqueta de vibráfono (que definiría la articulación en pasajes de muchas notas consecutivas) no es necesario ya que no se necesita una claridad extrema de la articulación y en general prima la resonancia, la amplitud del espectro armónico. Por otra parte, sí es necesario mantener el sonido general en la marimba con respecto a las secciones anteriores. Por todo esto se decide utilizar una baqueta dura de marimba tanto para la marimba como para el vibráfono en esta última sección a aportar del compás 345 realizando el cambio de baquetas en el silencio del compás 344, ya que después es físicamente imposible.

La disposición de los instrumentos obedece a un principio de ergonomía a partir de criterios musicales. Si bien los percusionistas suelen tocar con una disposición en V, se puede observar que no es así en este caso. La disposición que se propone favorece el poder accionar el pedal del vibráfono al mismo tiempo que se interpretan partes en la marimba. La disposición en V permitiría con una modificación de la posición del clarinetista mantener la visual con el percusionista en todo momento. La disposición propuesta impide este extremo y el percusionista da la espalda al otro intérprete cuando toca el vibráfono, pero consigue por otra parte, alargar todas las notas del vibráfono.



Figura 24. Detalle posición en *African winds*. José Manuel López López

La siguiente sección con motivos ascendentes y descendentes, *accelerandos* y *decelerandos* que se interpreta casi en su totalidad en vibráfono exige accionar el pedal de compás a compás, o medio pedal ya que de otro modo, y siguiendo las indicaciones de la partitura es físicamente imposible mantener una sincronización del dúo ya que la acumulación de resonancias metálicas acaba por desdibujar completamente los decrescendos que llegan a desaparecer y en general el discurso rítmico que sería incomprensible.

Este pasaje es sin duda un pasaje de extrema dificultad interpretativa tanto desde el punto de vista individual como camerístico, que de no implementar estos pedales o medio pedales sería inasumible. Cabe apuntar la solución técnico-mecánica que se ha implementado para poder paliar la imposibilidad física de mantener el pedal accionado en el vibráfono en el retorno a la marimba en el compás 367.

Se ha ideado y construido un sistema de sujeción por presión que con un ligero desplazamiento lateral del pie permite en este modelo de instrumento que el pedal quede sujeto y bloqueado, como se puede observar en el 7'53''. Este sistema es único y original y no patentado que permite que se mantengan todas las resonancias del vibráfono hasta el final de la obra como se exige.

A partir del compás 367 (7'57'') y tras la culminación de la sección, de nuevo las entradas se concatenan en constante *diminuendo* y *acelerando* hasta la desintegración de los dos instrumentos y fusión en la nota más grave que es capaz de hacer el bajo con armónicos y un trémolo a distancia de semitono en la marimba sobre la última nota que será alargada junto con el clarinete en último y diminuto crescendo que relajará la tensión hasta la desaparición total del sonido a *niente* con el que finaliza la obra . Cabe destacar que la percusión de este trémolo se realiza con la inclinación de las baquetas buscando un ataque mínimo que se amalgame con el sonido del trémolo del clarinete.



Figuras 25,26 y 27. Detalle acción mecanismo pedal en *African winds*. José Manuel López López

5.3.3 Consideraciones

El movimiento en esta pieza está supeditado a la escritura y la implementación de las técnicas extendidas empleadas. La primera versión de la pieza, sin empleo de técnicas extendidas, puede ser interpretada, en general, con una baqueta de doble tono que aportaría por un lado la suavidad y disminución de los ataque en las dinámicas mínimas, y activaría los parciales superiores en los golpes de mayor velocidad de ataque. El gesto y movimiento se vuelve más orgánico y continuado en todo momento.

La baqueta de doble tono a la que se hace mención en el párrafo anterior por lo general es empleada en los instrumentos de láminas. En el caso de la marimba se trata de una baqueta

con el núcleo de la cabeza duro, y con un recubrimiento de lana no demasiado tensa con lo que se consigue una textura del entrelazado de la cabeza esponjosa. Al percutir suavemente se obtendrá un sonido con poco ataque y suave, pero al incrementar la dinámica se es el núcleo el que actúa obteniéndose un sonido brillante, por ello, se definen como doble tono ya que es posible obtener dos sonidos muy dispares tímbricamente supeditados a dinámicas muy concretas con una misma baqueta.

A mi modo de entender la pieza cobra una especial riqueza con las baquetas que se han diseñado para la ocasión, cuya cabeza de lana ofrece unas características cercanas a las del doble tono pero que posibilitan un grado de riqueza tímbrico mayor. Por otra parte, la inclinación y la elevación de muñeca y codo con respecto a la altura de la cabeza de la baqueta exige un movimiento que dificulta la continuidad del gesto y enlace de todos los golpes. Este inconveniente será atendido con una cuidada digitación donde primarán los dobles golpes que serán aprovechados empleando el natural acento sobre la primera nota y lateralizando en la medida de lo posible acentos con caña o *marimbshot* con una mano y efectuando el resto de cada pequeña célula con la otra, en la medida de lo posible.

La velocidad de ataque en los acentos será determinante y se necesitará un empleo del movimiento del brazo que de alguna forma contrarreste la falta de continuidad de este tipo de golpes que, al no aprovechar el impulso natural por su ataque en inclinación, dificultan este gesto.

En contextos diferentes de texturas de gran velocidad y granulación, se organizan las digitaciones buscando una regularidad de gesto, que, a través de digitaciones y organización de la lateralización por grupos de notas dobles y simples, haga coincidir el acento o apoyo de forma sencilla manteniendo dicha regularidad. Esto es sencillamente observable en el caso de las células rítmicas presentes a lo largo de la pieza *Aranea* adjunta en el Anexo Documental 7 (ADVII). El enlace al vídeo es el siguiente:

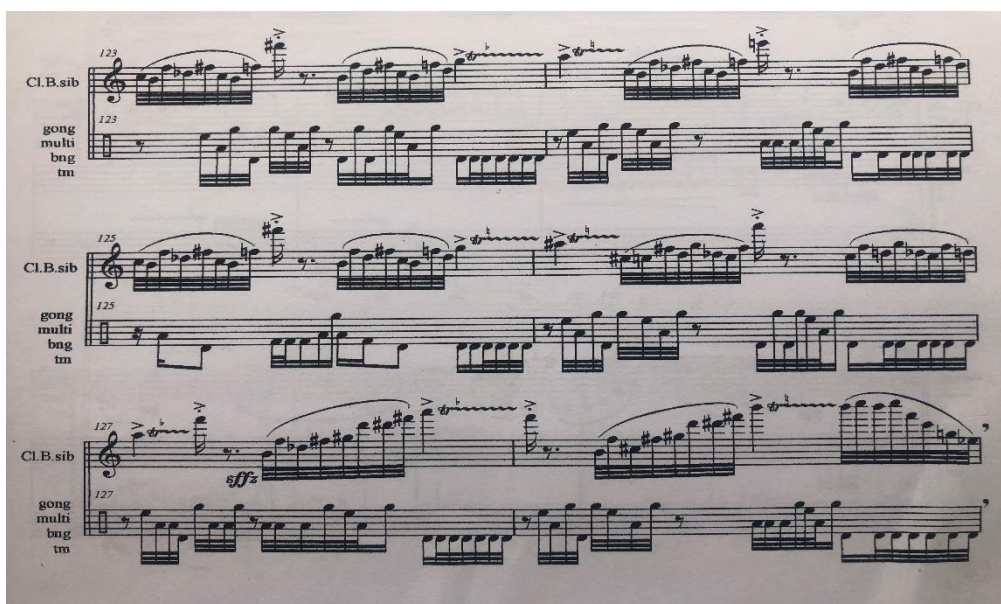
<https://youtu.be/yscG9MsAUZI>

En el CD *Aranea* se encuentra una versión en audio (AAI). En el compás 88 de la página 5, El compositor Jaume Botella propone unas notas que pueden ser agrupadas y secuenciadas libremente en cada uno de los tiempos manteniendo este material concreto

organizado en relación a la nota dada. La solución tomada en este sentido refuerza el sentido de grupo de tres o cuatro notas en su caso atendiendo a la articulación realizada por el clarinete bajo por otro lado. Lo fundamental en todo caso será que el cambio de secuencia se realice mediante un pequeño apoyo que marque la nueva organización. Esto se puede implementar en las secuencias escritas libres que marca el compositor como en otras secuencias y elementos rítmicos que dialogan a partir del compás 113.



Figuras 28-29. Detalle partitura Aranea. Jaime Botella.



Cada secuencia se inicia con un doble apoyo en cada una de las dos primeras notas iniciales afirmando la lateralización del gesto que finaliza con un movimiento ascendente que al mismo tiempo prepara y anticipa el siguiente grupo. De igual modo se hace extensible este gesto y articulación a partir del pasaje 121, donde será necesaria una articulación mayor para transmitir la seguridad necesaria que la sincronización con el clarinete necesita. El tempo y rigor de pulso adquiere una dimensión de estabilidad y dirección de la tensión que a pesar de los *fortes* exigidos mantienen un pulso vital y energía constantes. Este es un claro ejemplo de lo que en el apartado 6.2.3 se atenderá como principio de articulación, y que es fundamental en la clarificación del ritmo, las secuencias, y en general de las ideas musicales.

5.4 Kung-fu (1998) DeQing Wen (1958-)

5.4.1 Introducción

Dentro del apartado de piezas de repertorio para multipercusión al que se hace referencia a lo largo del presente estudio entrarían una multiplicidad de casuísticas referidas a un marco ambiguo conformado por un grupo muy heterogéneo. Si bien se pueden encontrar catálogos con piezas para marimba, por ejemplo, que además pueden incluir un plato, electrónica, etc. se puede considerar que esta es una pieza para marimba ya que es el instrumento principal y protagonista de la partitura. En este sentido se puede encontrar, por ejemplo, que una pieza para caja y electrónica es considerada como pieza de caja simplemente o que las piezas *Branches* y *Child of tree* de John Cage (en otro orden de instrumentación) para ramas y troncos la primera y cactus la segunda, son ejemplos de piezas que se incluyen en el apartado de percusión o multipercusión.

Estas nomenclaturas pueden hacer referencia a los materiales si la pieza está escrita para instrumentos de metal, pieza para metales o para maderas. En definitiva hablar de piezas de multipercusión o percusión en referencia a la calidad de los materiales o cantidad de instrumentos es una definición común que forma parte del acervo de los percusionistas.

Obras como *Kung-fu* de gran envergadura necesitan una atención especial al movimiento ya que como, es el caso, el intérprete se desplaza por un amplio espacio que trasciende el espacio individual de un solo instrumento. La multipercusión implica la posibilidad de

amalgamar en una misma obra o fragmento distintos instrumentos de parches, láminas, maderas, metales, etc. a la vez que la necesidad del empleo de diversas baquetas, varillas, mazas, etc.

DeQing Wen ofrece todas estas posibilidades y oportunidades de reflexión en una partitura llena de sutilezas extremas donde implementar y reflexionar acerca de los gestos y movimientos que comportan su interpretación.



Figura 30. Vista general setup Kung-fu. DeQing Wen.

Wen es uno de los exponentes internacionales de la música actual china reconocido internacionalmente por la crítica. Su obra ha estado presente en los más importantes festivales internacionales como el Festival Archipel de Ginebra, el Festival Viena Modern, Davos Festival, Festival Darmstadt, entre otros. Su música ha sido interpretada en diferentes países como Finlandia, Japón, Francia, Australia, etc. Es elogiado tanto en Europa como en su país natal por la calidad de su escritura que sorprende por el equilibrio entre complejidad y claridad, entre el misterio y la racionalidad. Esta discurre entre la sorpresa y la sutileza, entre la fantasía y el rigor, entre la exactitud y la profundidad. Una buena muestra de esto es la pieza que se presenta.

El compositor es un gran conocedor de los instrumentos de percusión occidentales y no occidentales los cuales trata con maestría e inteligencia. A pesar de ello su catálogo para instrumentos de solo percusión es reducido.

Su primera gran pieza para percusión es la celebérrima *Complainte* del año 1994. Una pieza camerística para trío de percusión con objetos e instrumentos de la vida cotidiana (barriles, cubos, tapas y otros objetos e instrumentos) que acompañan a un performer-recitador de la ópera de Pekín.

Kung-fu (1998) es su gran solo para percusión. Le sigue *Soliloqui* (2000) para trío. Una pieza compuesta para 12 copas de cristal afinadas con diferentes cantidades de agua que recrea una atmósfera etérea llena de sutilezas. Su última pieza en catálogo es *T'chi tei kuang* (2013) para dos hit-hat y dos ópera gong. Esta obra conjuga las diferentes posibilidades de los metales en complejos discursos rítmicos.

La producción de Wen muestra una clara predilección por la música para instrumentos de cuerda en distintas formaciones y el empleo de instrumentos de la cultura asiática, en especial los del folklore chino, tratados desde un punto de vista actual.

Importantes formaciones como la Orchestre de la Suisse Romande, Orchestre National du Capital de Toulouse, Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena, El Cuarteto Arditi, La Orquesta China de Hong Kong, Orquesta Sinfónica de Shangai o la Orquesta de la Ópera de Shangai, entre otras han interpretado su música.

La formación del compositor, con doble nacionalidad chino-suiza abarca una primera etapa de formación en diferentes centros de Shangai que continuará en Suiza, Francia y EEUU.

Sus partituras están profundamente inspiradas e influenciadas por su cultura natal, particularmente la filosofía, la pintura y la caligrafía.

Su música presenta unos trazos típicamente chinos pero con características muy personales, fruto por otra parte de las complejas técnicas occidentales, que en el compositor alcanzan una interrelación y estado de equilibrio como expone Wen (2015).

El compositor es profesor en el Conservatorio de Música de Shangai donde ejerce su magisterio en composición a la vez que combina su labor de difusión de la música actual con la dirección de diferentes proyectos como el Festival New Music Week y el Centro de

Documentación de la Música Contemporánea en Shanghái en colaboración con el CDMC de París.

Kung-fu es un encargo al compositor del Centro Internacional de Percusión de Ginebra y del Ensemble Contrechamps. Compuesta en 1998 y revisada en 1999. Está dedicada al percusionista François Volpé, miembro del Ensemble Contrechamps y fundador del grupo *Makrokosmos*. Este percusionista estrena la pieza en Ginebra el 19 de abril de 1999.

El arte del Kung-fu es habilidad, virtuosismo y técnica. Existen dos modos de Kung-fu en el arte marcial chino. El kung-fu suave asociado al yin y el Kung-fu duro, asociado al yang, como exponen Casarella y Ghetti (2018).

El elemento más importante en el Kung-fu es el Ts'i que se puede asociar con la respiración, el aire, la fuerza, la energía y la concentración.

El Kung-fu también es conocido como Gong-fu y en este caso se refiere a cualquier aprendizaje que requiera práctica y estudio continuado para alcanzar con el tiempo y la perseverancia un dominio de este.

La palabra Gong significa logro, trabajo y mérito. Fu significa hombre y en este caso utilizado como sufijo nominal se puede traducir Gong-fu como logro del hombre asociado a la consecución de un objetivo mediante el esfuerzo.

La práctica del Kung-fu como expresan Cassarella y Ghetti (2018) está enfocada al desarrollo global del individuo, tanto a nivel corporal como mental y la perfección de las habilidades. Cuando se ha logrado alcanzar un nivel de virtuosismo en una habilidad fruto del trabajo constante, en la cultura china se consideran que esa persona tiene kung-fu en ese campo.

Este concepto de asociación a la perfección alcanzada con perseverancia y trabajo duro ya emana de las lecturas y textos del neo confucionismo en relación a los procesos educativos y la cultura del esfuerzo.

Existen diferentes artes marciales que la cultura china agrupa bajo el nombre de Wushu. Este término da nombre al deporte que actualmente se practica con gran popularidad en toda China y que se ha extendido a todas las culturas occidentales.

Se trata de un estilo de lucha rápido y explosivo. Casarella y Gheti (2018) distinguen diferentes artes marciales en relación a esto. El primigenio es el kung-fu que se practicaba en el monasterio Shaolin fundado en el 495 de nuestra era.

No existen referencias claras pero sí se puede afirmar que este arte marcial tiene un recorrido de más de 1500 años y cuenta con más de 400 subestilos. Las artes marciales a lo largo del tiempo han tenido un profundo significado filosófico y espiritual dentro de la cosmovisión y cultura asiática y en particular la china desde hace miles de años. El concepto taoísta que organiza la cosmovisión del mundo y el universo a partir de la dualidad del yin y el yang se ejemplifica en el empleo de las técnicas duras y suaves del kung-fu.

Estas técnicas implican fuerza y habilidad al mismo tiempo que aprovechan el uso y la misma fuerza del agresor contra él mismo. En la obra Kung-fu, el grito es un modo de relanzar la energía que se transmite entre los elementos opuestos y las onomatopeyas están tomadas de la tradición oral china. Como expone Wen (1998) la composición está basada en sonoridades típicas y las impresiones poderosas, interiores y exteriores de su país natal. En ella se encuentra el contraste del yin-yang a través de la mezcla, la diversidad y los cambios de timbre y ritmo.

5.4.2 Consideraciones

Como se ha expresado con anterioridad las piezas para percusión, o también llamadas multipercusión ofrecen un amplio abanico de posibilidades al compositor donde amalgamar instrumentos y objetos diversos que conforman un nuevo instrumento comúnmente denominado por los percusionistas como setup.

El setup de Kung-fu está formado por 33 instrumentos diferentes que incluyen instrumentos afinados y no afinados. Entre los afinados se emplean: marimba, vibráfono, gongs tailandeses y cuencos tibetanos. El resto de instrumentos puede dividirse, según criterios de Hornbostel-Sachs en membranófonos: bongos, bombo, congas e idiófonos de metal y madera. En los metales se incluyen diferentes platos, cortina de metal, triángulo, charleston, gongs chinos y tam-tam. El grupo de maderas está conformado por temple-blocks y cortina de bambú.

Generalmente los compositores indican en la partitura los instrumentos a utilizar. Si bien esto puede ser abierto por indicación de que sean resonantes o no independientemente del timbre o indicando que sean metales, maderas, etc. sin más información, o por el contrario con indicaciones precisas y exactas de modelos y baquetas. La casuística en este campo es variada. Wen adjunta una lista de instrumentos e incluso una disposición de estos como se observa en la figura 24, a modo de guía inicial y punto de partida genérico.

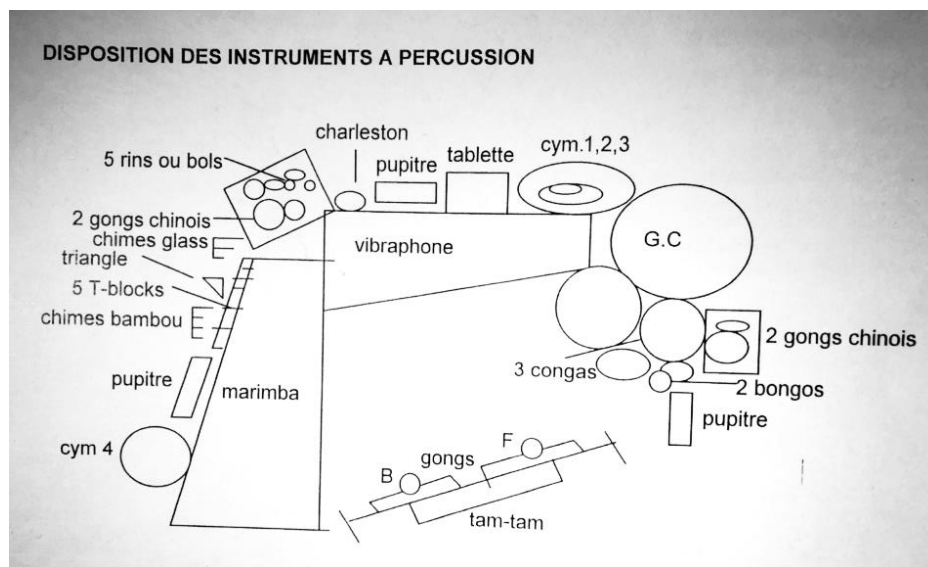


Figura 31. Esquema instrumental setup Kung-fu. DeQing Wen.

El campo de la multipercusión ofrece al percusionista la oportunidad de experimentar con los sonidos a partir de lo propuesto por el compositor, siempre desde el respeto y coherencia al sentido último de la partitura. Por otra parte el montaje de un setup de esta envergadura supone un gran reto material y de infraestructura logística, que dificulta su trabajo.

Se debe disponer del material necesario, de un espacio hábil durante un gran periodo de tiempo para su estudio. Estos siempre son condicionantes que dificultan el montaje de piezas de estas características. Por otra parte, el esfuerzo logístico que supone programar obras de estas características en salas de concierto es así mismo otra dificultad.

En el caso de la interpretación que se propone en esta investigación y superados todos los condicionantes se han realizado diferentes implementaciones en relación a los instrumentos

y las baquetas, al igual que la disposición fruto de la reflexión y el trabajo continuado durante largo tiempo.

Es necesario atender y explicar los diferentes cambios que sin duda marcan notables diferencias en cuanto a timbre, movimiento e interpretación. La disposición final del setup es la que se puede observar en la siguiente fotografía (figura 32).



Figura 32. Vista general setup Kung-fu. DeQing Wen.

El punto de partida lógicamente es el propuesto por Wen. La revisión de 1999 es fruto del consenso e intercambio de conocimientos entre Wen y el percusionista François Volpe.

El primer punto a tener en cuenta en este setup son los movimientos de traslación y los desplazamientos en el espacio a los que se atiende en una disposición circular que rodea al percusionista. Este espacio debe ser meditado atendiendo a la envergadura del propio músico y las necesidades de la partitura.

En ocasiones, los pasos de un instrumento a otro se realizan manteniendo accionado el pedal del vibráfono con el pie, en otras los cambios de una zona a otra son de extrema velocidad sin espacio ni silencios musicales que los articulen. La teatralidad de los compases iniciales y el golpe final con una patada que imita un gesto de *kung-fu* obliga al percusionista a mantener un espacio central suficiente para el desarrollo con holgura de estos movimientos.

En definitiva, se debe minimizar la cantidad de movimientos creando un espacio para el intérprete que en la medida de lo posible permita llegar a todos los puntos de la forma más sencilla y económica. En este sentido este espacio se organiza atendiendo a las capacidades y ergonomía pero priorizando, por otra parte, el sentido gestual que demanda la interpretación de la partitura. La elección y sustitución de algunos instrumentos es un *modus operandi* habitual en la música para percusión. De hecho, la multipercusión entendida como combinación de timbres obliga al percusionista en su exploración e investigación a experimentar y encontrar soluciones que aporten riqueza a lo propuesto desde una perspectiva personal, pero sin rebasar el sentido inicial propuesto por el compositor. Esto abre un debate o discusión estético-musical que no se corresponde con la línea de discusión de este trabajo.

El compositor demanda diferentes platos: pequeños, medianos y grandes, sin especificar las medidas exactas ni las cualidades de estos. Las posibilidades dentro de la familia de los platos son casi infinitas y darían para una nueva tesis en atención a ellas. Después de múltiples interpretaciones se ha elegido la siguiente configuración:

Un splash de 8'' como plato pequeño de gran brillo y ataque explosivo con corta resonancia. Un crash de 16'' explosivo pero con resonancia y espectro armónico más bien oscuro que proporciona una adecuada amalgama entre el plato pequeño y el grande que en este caso es un plato chino de 17'' con un ataque abierto y resonancia media.

Este set de platos proporciona ataques precisos con cierta resonancia, que en los pasajes de texturas rápidas respeten la claridad a la vez que son utilizados con el resto de instrumentos aportando un sonido brillante lleno de armónicos y que fusiona a la vez sonidos de la cultura occidental y asiática. El plato 4 es la vez un plato chino de 18'' que aporta una mayor resonancia ya que este está empleado por lo general, en pasajes más espaciado donde podrá aportar mayor calidez y profundidad al rango tímbrico que el de 17''.

La disposición en árbol de platos que sugiere el compositor ha sido desestimada por cuestiones técnico-musicales. Después de experimentar diferentes disposiciones de árbol, en soportes independientes, etc. se opta por colocar en árbol (uno encima del otro en el mismo soporte) los dos platos más agudos dejando el tercero en otro pie independiente al lado de estos. Esto permite una mejor adaptación y economía de movimientos, así como

apagados selectivos como se verá que optimizan el movimiento y clarifican la interpretación.

El *chimes de bambou* o cortina de bambú ha sido especialmente fabricado por mí empleando caña de bambú colombiano. Después de probar diferentes modelos ninguno se adapta a las características que se precisan. Este modelo posee un rango mayor que ninguno de los existentes en el mercado habitual de marcas y productos de acceso común. La gran longitud y especial diámetro de las cañas graves ofrece una profundidad inhabitual en este instrumento. Por otra parte su gran número de filas de cañas en disposición longitudinal de grave a agudo permite tener un gran rango. Se han dispuesto las cañas suspendidas en cuerda, pero rozándose unas con otras. Generalmente las cortinas disponen las cañas con mayor holgura entre ellas.

Esta peculiar disposición facilita el control del sonido. Al percutir o arrastrar con las baquetas las cañas entrechocan siempre y cuando el percusionista mantenga el movimiento, dejando de sonar más paulatinamente sin llegar a un sonido seco cuando el percusionista deja de hacer el gesto. Habitualmente la separación de las cañas en este instrumento provoca un balanceo mayor con un sonido más largo e incontrolado que a mi modo de entender enturbia los pasajes de velocidad y las texturas de esta obra. Esto parece baladí al estudio del movimiento pero es de gran transcendencia y determinará la amplitud, energía y velocidad del gesto del intérprete que de este modo será más controlado en relación al sonido que provoca.



Figura 33. Vista general lateral setup *Kung-fu*. DeQing Wen.

Los temple blocks igualmente han pasado por su personal proceso de reflexión. Durante largo tiempo he interpretado con instrumentos de plástico genéricos de mercado, que no ofrecen ninguna característica de especialidad o singularidad tímbrica. Por otra parte, no ofrecen la posibilidad de ejecutar redobles con una mano como demanda la partitura en la página 7. Se investigó duplicando con un instrumento de igual modelo y características pero el resultado seguía sin ser satisfactorio.

La solución, una vez más pasa por la construcción *ex profeso* de un instrumento que se adapte a las características especiales de la pieza. Para ello se construyeron cinco láminas resonantes de madera de bubinga africana que, dispuestas en cajas de resonancia independientes, ofrecen un gran sonido natural rico en matices que se aparta del canon comercial estandarizado del plástico o nylon. Este tipo de instrumentos, por otra parte, es muy preferible en otras piezas y contextos.

El instrumento construido posibilita el control y ejecución de redobles de gran volumen con una única mano como demanda la partitura.

El *chimes glass* o cortina de cristal ha sido sustituida por dos diferentes cortinas de varillas de aluminio. Una pequeña y brillante rica en armónicos superiores disponible en el mercado y otra de fabricación artesanal propia, con varillas de aluminio de gran longitud que aportan un sonido fundamental grave. De este modo y colocadas en el mismo soporte se obtiene un rango mayor y la posibilidad de accionar una u otra, o las dos a la vez, enriqueciendo el efecto que este instrumento aporta en un momento concreto.

Wen demanda un triángulo agudo, pero esto entra en contradicción con las necesidades reales de la partitura. Un triángulo agudo (pequeño tamaño) no ofrece las dinámicas que necesitan los golpes de los pasajes fuertes. Por ello se diseñó una sujeción especial que implementa una varilla situada en la zona de percusión del triángulo que puede ser percutida con una baqueta o accionada con la mano. Estos pequeños cambios y detalles que parecen mínimos son de gran trascendencia en el resultado final de la interpretación aportando una calidad sonora máxima a cada uno de los sonidos. Si bien se contactó con el compositor al principio de la investigación y se comentaron diferentes aspectos, estos cambios recientes en el tiempo no han sido avalados por este, con el que no se pudo contactar por ninguna vía (email, messenger.etc.) una vez empezados los confinamientos nacionales desde principios

de abril de 2020. Por otra parte, dado el talante colorista de su música, y la calidad del resultado de la interpretación, es de suponer que estaría de acuerdo con estas aportaciones personales a su gran música. Ciertamente el papel del percusionista se ve muy a menudo dirigido no solamente a la interpretación, sino, también al diseño de materiales, mecanismos varios, creación de nuevos sonidos y nuevos instrumentos experimentando con materiales y objetos con el único objetivo de ofrecer un mensaje sonoro especial u óptimo en relación a una obra propuesta.

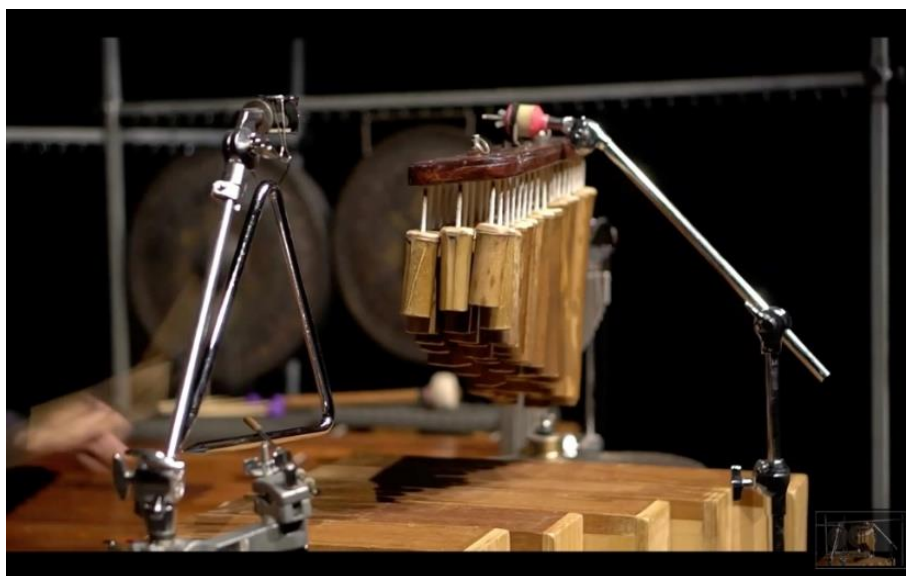


Figura 34. Detalle mecanismo triángulo y cortina bambú. Setup *Kung-fu*. DeQing Wen.

En todo caso, se obtendrá un sonido y ataque metálico de la mayor calidad posible. De percutir el triángulo con baqueta de madera con la cabeza de lana o hilo obtendríamos un sonido pobre y sin resonancia. El triángulo surgido es de mayor tamaño con una gran sonoridad, y es complementado con un pequeño triángulo de las mismas características y modelo que es empleado para los golpes mínimos. De este modo se enriquece el espectro tímbrico a la vez que se posibilita un gesto interpretativo más fluido y coherente al sonido resultante.

En el caso de los gongs chinos u ópera gongs, el agudo de cada pareja ha sido sustituido por un pequeño tam-tam de 10'' que aporta una definición mayor en los ritmos rápidos a la vez que complementa al ópera gong grave sin necesidad de apagar excesivamente el sonido de ambos.

Los instrumentos de parches, tras probar diferentes combinaciones con toms chinos, minicongas y diferentes tipos de bombo, toms chinos graves, etc. queda configurado finalmente con dos bongós, conga, quinto y tumba y un o-daiko de fabricación artesanal propia de 23'' con casco de madera de roble francés y piel de vaca asturiana. De este modo la configuración queda homogeneizada con sonidos naturales de los parches de piel.



Figura 35. Vista lateral vibráfono-taiko. Setup *Kung-fu*. DeQing Wen.

El o-daiko que sustituye al bombo busca conseguir introducir una sonoridad característica de la cultura asiática como es el daiko japonés. Este aporta un color más apropiado a mi modo de entender la partitura, a la vez que unos graves profundos con una sonoridad plena y natural que difiere del clásico bombo sinfónico o de cámara que habitualmente dispone de parches sintéticos.

El tam-tam escogido ofrece un sonido grave como demanda el compositor pero sus medidas no son extremadamente grandes. Durante largo tiempo se interpretó la pieza con un tam-tam de 100 cm de diámetro que, si bien ofrecía un sonido profundo en las notas percutidas con la maza, también es cierto que esto sucede en contadas ocasiones en la partitura. Por lo general no es posible tocar con la maza adecuada teniendo que tocar con la baqueta de marimba con lo que se obtiene un sonido con menor fundamental y gran cantidad de parciales superiores.

Por otra parte, el golpe final que debe ser realizado con una patada que imita un gesto de kung-fu, con un tam-tam de grandes dimensiones, se obtiene un ataque y respuesta lenta, que resta explosividad y tensión a ese punto álgido final. El tam-tam óptimo elegido finalmente de 75 cm de diámetro de la región de Wuhan en China, aporta una calidad sonora óptima por su respuesta sonora amplia y profunda en los golpes con maza, a la par que considerablemente plena en sonoridad con baquetas de marimba.

Kung-fu está concebida desde un punto de vista dicotómico de elementos extremos que a su vez se complementan. Las dinámicas, las texturas, las velocidades, las más etéreas sonoridades y los sonidos más extremos y enérgicos fluyen constantemente y son enfatizados y retroalimentados por el empleo de la voz y el grito que funciona dirigiendo la energía creciente y decreciente unas veces, y otras, sugiriendo un contenido dentro del discurso musical e imitando un instrumento más que se amalgama dentro del complejo entramado tímbrico. Cabe señalar el empleo de un micrófono de diadema para poder amplificar la voz en equilibrio de planos con relación al resto del setup.

El gesto y el movimiento deben ser acordes a la música y esta consecuente con su escritura flexible y cambiante cuyo diseño ya anticipa virtuosismo de movimiento y control del silencio. Este último es empleado por Wen de forma diversa, como puntos de articulación del mensaje pero que no dan pie al vacío de sonido, que, menos en un momento concreto y explícito, será dotado de contenido kinético y gestual.

Las figuraciones en general son de gran flexibilidad y permiten al intérprete fraseos que basculan entre puntos extremos de velocidad mediante *acelerandos* y *decelerandos* en el marco de agógicas relativas y una profusión de licencias rapsódicas y cadenciales. Las cortas secciones con un tempo de mayor rigidez desarrollan motivos rítmicos que tienden a la libertad de las partes más libres aun manteniendo el pulso.

En definitiva una música de extrema expresividad repleta de sutilezas y dramatismo, un inmenso juego de tensiones y distensiones que necesita del intérprete una velocidad de reacción absoluta para pasar de un estado de calma y suavidad a un gesto ágil y contundente en fracciones de segundo. Paráfrasis sonora del milenario arte marcial que da título a la pieza y que a través del más milenario arte de la percusión cristaliza en un discurso poético y espacial de arquitectura móvil, dúctil y mutante que puede ser a la vez elástico y tierno,

extremadamente compacto e inflexible. En definitiva yin y yang expresados en términos de movimiento y sonido.

La obra puede dividirse en múltiples secciones atendiendo a diferentes posibilidades analíticas. Se han tomado 6 grandes secciones que se suceden sin apenas reposo y que se enmarcan atendiendo a criterios estructurales y kinéticos a través de los cuales se explicará a continuación los diferentes elementos que intervienen en relación al objeto de estudio.

En el siguiente enlace se encuentra la interpretación de la pieza.

https://youtu.be/f7udakiz_pg

Y la partitura adjunta en el Anexo Documental (ADVIII)

Un primer elemento a tener en cuenta tras el visionado del video y la lectura de la partitura nos da una imagen clara del gran número de cambios de baquetas que se realiza. Por otra parte, en la partitura Wen no propone a penas ningún tipo de baqueta. Se ha cuidado al detalle el uso de estas, así como su colocación estratégica atendiendo al objetivo primero de obtener la mejor calidad sonora de cada instrumento en cada momento.



Figura 36. Detalle colocación baquetas. Setup *Kung-fu*. DeQing Wen.

Para ello se han empleado diferentes baquetas, varillas y mazas que distribuidas por diferentes lugares estratégicamente permiten conseguir este objetivo a la vez que la acción de tomar y dejar después de su uso no supone una ruptura de la tensión discursiva ni un elemento ajeno a la música. Todo movimiento y gesto expresado y realizado bajo el principio de integración se debe al discurso artístico musical y cuando se trata de movimientos instrumentales técnicos para cambiar de accesorio, baqueta, arco, etc. se deben supeditar al mensaje, al protagonismo del sonido y su discurso.

5.4.3 Descripción de la interpretación

Los primeros compases alternan movimientos que imitan gestos del Tai-chi y suaves golpes en el daiko con el dedo. La importancia del gesto del gesto dramático en este sentido es puramente teatral. Introduce al oyente (ahora observador-vidente) en un universo de imágenes que sitúan al público en una estética concreta. Estos gestos empiezan de una situación de reposo y dibujan figuras parabólicas en diferentes direcciones.

Es importante el seguimiento con la mirada, la atención al extremo del punto de fuga que se dibuja en constante movimiento la proyección de manos y brazos. Este gesto no es solo un movimiento. Lleva implícita una tensión latente, un contenido de energía que se resuelve en cada golpe de daiko. El primer golpe es estático, mientras que en el segundo una mano ascendente alarga su contenido. La secuencia siguiente en aceleración antes del 3/4 (0'44'') es articulada en su anacrusa de semicorchea y en su primera nota marcando el inicio hasta llegar al a tempo del siguiente compás.

A partir de ahí la forma de obtener una sensación de *legato* con redobles es no marcar el paso de cada nueva nota implementando un pequeño crescendo y decrescendo relativo en cada uno de los parches. Empezando con los dedos (dos dedos) y sumando dedos progresivamente para acabar con la palma de la mano en el final del tercer compás con un ataque rápido que al mismo tiempo prepara la nueva subida con golpes articulados de gran velocidad de ataque cuyo crescendo finaliza con un golpe de mayor velocidad y un grito que relanza la energía mientras se toman las baquetas. El ataque de cada grupo siguiente en alternancia de redobles tendrá un acento que marque su inicio. Se ha implementado una

digitación que posibilita el ataque de las notas de redoble en bloque, es decir las dos notas al mismo tiempo.

En la medida de lo posible se evitará atacar estos redobles de forma lateralizada que darían una posible sensación de trino al mismo tiempo que su inicio es confuso poco preciso y falta de energía. Se irá disminuyendo progresivamente la velocidad y altura de los ataques que darán paso a la sección segunda que empieza con un *obstinato* en el temple block. Antes, y situada de forma estratégica la maza sustituye a las baquetas de marimba en un gesto integrado que no detiene la continuidad musical en ningún momento.

Es necesaria la integración, anticipación e inclusión de todos los gestos y movimientos que, al mismo tiempo que ofrezcan y posibiliten una economía, conecten unos con otros de forma efectiva sin accesoriedad y sin interferencias cumpliendo su cometido.

El ritmo de corcheas que inicia la mano derecha es articulado mediante un movimiento (Down-Up) articulando sensiblemente el tempo mientras la otra mano realiza con gestos continuados las notas espaciadas.

A partir del segundo compás de la página 2 (1'55'') la mano izquierda realiza el *obstinato* en tresillos, ahora articulados en grupos de 3 (Down-Full-Up) mientras la mano izquierda realiza los movimientos independientes con gesto continuado. De nuevo en el penúltimo compás del pentagrama se invierten los roles pero ahora el ritmo en progresión ascendente en velocidad es de semicorcheas con un pequeño apoyo cada cuatro notas (Down-Full-Full-Up). El siguiente acelerando pasa a quintillos y después a seisillos que son articulados siguiendo el mismo criterio. El paso a seisillos es realizado como una pequeña respiración que permite retomar la energía desde un nuevo punto de apoyo para relanzarla y llegar al último pentagrama de la página en fortísimo.

El interés de este pasaje desde el punto de vista técnico kinético obedece a la necesidad de gradación de las dinámicas relativas, ya que el músico muy a menudo debe crear una cierta ilusión de posibilidad de crescendo, más que realizar un verdadero crescendo. Esta ilusión se crea articulando cada nuevo punto de llegada para bajar a continuación y retomar rápidamente el crescendo a partir de la siguiente nota.

No es posible ni aconsejable realizar crescendos progresivos linealmente en texturas como las de Kung-fu ya que darían como resultado una menor direccionalidad de la tensión dramática que se tornaría lineal, estática.

Llegado el 4/4 del último sistema se resaltarán los metales que dibujan un nuevo diseño que sobresale de los grupos de 7 que a su vez son articulados en cada una de sus primeras notas. El pedal del vibráfono en este final de página no está indicado. Se opta por un sonido abierto que amalgame el resto de metales y que finalmente produzca una brusca pausa que deje tercera paso a un corto silencio con una nueva intervención de la voz en piano.

En la página siguiente y con el ataque de metales seguido del crescendo de voz se descarga de nuevo en figuraciones rápidas pero ahora en el vibráfono con grupos rápidos en alternancia de redobles que contrastan con la intervención similar de la primera página. Se opta por la estaticidad de movimiento en la palabra en piano e iniciar el gesto ascendente y enérgico en el *forte* que resolverá en el vibráfono. De este modo un gesto corporal redonda en un gesto musical. El cuerpo, una vez más crea contenido y asociaciones entre yin y yang, *piano*-estático, *forte*-movimiento. Este por otra parte, no puede ser un gesto amplio ya que la precisión de la nueva entrada exige control. La energía de nuevo se conseguirá a través de la velocidad de ataque.

El diseño melódico de esta progresión descendente denota la articulación de cada grupo, el ataque conjunto en el redoble y la entrada al nuevecillo. Movimiento continuado y nuevos ataques en la marimba con pérdida de velocidad y altura relajan el gesto y la tensión del discurso.

Los últimos grupos del sistema se interpretan con movimientos que rompen la continuidad, creando una imagen visual de separación de elementos y atendiendo a los silencios escritos. La subida a *forte* enlaza con un gesto lento la nueva distensión en el segundo sistema.

A partir de aquí la necesidad del crescendo obliga a la realización de mayor altura, que provoca un incremento de la tensión en cada nueva entrada y articulación. El punto culminante en fortísimo, que a su vez es punto de inicio de la nueva desescalada, es una secuencia de gran velocidad que ha sido articulada con empleo del doble vertical. Este golpe ofrece una gran velocidad y homogeneidad del grupo. Otra posibilidad sería la

interpretación con combinación de golpes simultáneos y simples alternados que articularían en exceso cada dos notas.

De nuevo en el punto más piano de este sistema, movimientos discontinuos asociando rotura de gesto y silencio, con empleo de apagados con la mano buscando un contraste y actitud inquietante con respecto al punto homólogo del sistema anterior. La primera mitad del siguiente sistema cierra la sección con un gran crescendo. Nótese los golpes finales en *forte* en la mano izquierda (3'24'') percutidos en la zona donde la lámina tiene mayor grosor para no dañar la marimba.

La sección tercera empieza tras el pequeño puente que se sitúa entre estos dos extremos en forma de anacrusa mínima entre los que se bascula de un fortísimo a un pianísimo y vuelta al fortísimo. El piano en este punto es tratado y articulado a mínima altura, pero con cierta velocidad de ataque manteniendo la energía y el carácter latente.

El siguiente pasaje es un claro ejemplo de coordinación de los diferentes elementos que intervienen en el tren superior. Se pasa de golpes de gran velocidad y altura con amplitud de movimiento a golpes que progresivamente delegan su movimiento cada vez en segmentos menores del tren superior para finalizar en piano con pulsaciones mínimas de dedos.

De nuevo y con movimiento inverso de todo, como si de un espejo se tratara se llega al punto álgido. El pasaje siguiente iniciado en el último grupo en piano se realiza con gran anticipación del gesto que permita la eficacia y exactitud para llegar rápidamente a un nuevo punto álgido que de nuevo se desintegra. En este punto que arranca con un pianísimo, página 4 (3'49'') se suceden crescendos y decrescendos hasta el gran golpe de tam que cierra esta subsección.

Nótese la especial atención a la integración y anticipación de gestos y movimientos accesorios que se realizan para cambiar de baquetas y mazas. Se hace necesario para el percusionista posibilitar siempre la mayor calidad de cada sonido en cada instrumento. Si bien no siempre es posible, en este punto la solución dada a los golpes de gong aportan una profundidad especial con la maza. De otro modo la baqueta de marimba aportaría un sonido falto de fundamental y de escasa resonancia.

La nueva llegada al punto climático que representa el golpe de tam-tam en fortísimo en el segundo sistema página 4 (4'08'') inicia la nueva sección. Después del golpe y con gesto estático se centra la atención en el sonido, en la resonancia. Se hace necesario la implementación del secado del tam-tam de forma progresiva con el cuerpo una vez la nueva entrada de la marimba en piano es realizada, amalgamando la resonancia final del tam-tam y la nueva entrada de la marimba. Esto desoye el *laiser vibrer* que indica Wen, pero se gana en claridad de articulación discursiva.

El nuevo crescendo se inicia llegado este punto y se debe mantener el pedal del vibráfono accionado en todo momento. Es de vital importancia una correcta planificación de los pasos y posiciones del tren inferior que posibilitarán los diferentes movimientos. Por ello la necesidad de reflexionar sobre el espacio interior de evolución del intérprete. Sin estos pedales el pasaje queda discontinuo, heterogéneo, roto. Este crescendo dirige la música hasta el inicio del tercer sistema en la página 4 (4'30'').

Después de unos golpes de gran velocidad de elevación del gesto en pro de un dramatismo máximo, la extrema entrada en la marimba debe realizarse tocando las notas en la zona de mayor grosor de la lámina. Generalmente tenderemos a tocar en la zona central como norma básica. Es aquí donde se obtiene el mayor espectro.

La extrema dinámica que exige esta ejecución necesita la búsqueda de soluciones que en momentos concretos prioricen la tensión dramática aún a costa de la calidad sonora puntual. Por otra parte, el daño a la lámina percutiendo en la zona central sería irreparable. Tocando en el extremo de la lámina a partir de la zona nodal que supone la cuerda de sujeción se obtiene un sonido de menor resonancia pero de gran volumen en el ataque, al mismo tiempo que una resistencia física a la energía mecánica de este tipo de golpes.

Cabe destacar, de nuevo, la necesidad en este punto álgido de la articulación de redobles y su dirección enfatizando la dirección in crescendo la dirección de la tensión. Esta se dirige hasta llegar a la secuencia final marcada con el signo (X15), que indica que esta célula se debe repetir 15 veces. Se realiza articulando con un pequeño apoyo cada grupo de 4 descargando y relajando velocidad y altura de ataque hasta nuevo punto antagónico que inicia la nueva sección.

Destacar el cambio de baquetas que se realiza en este punto para obtener desde la primera nota del vibráfono la máxima calidad sonora. El pasaje combina pequeños golpes y notas largas con arco que es interpretado con gesto regular y suave, al mismo tiempo que reviste una cierta tensión interna. Aunque la imagen que se transmite exterior es calma, la velocidad de anticipación de cada movimiento a cada nuevo instrumento implica una vida interior vital y ágil. Esto, sin duda, es un curioso contraste con la percepción que de estos gestos se transmite al público.

En la ejecución de este pasaje se quiere hacer atención en la sujeción de una especial baqueta en el arco de contrabajo que permite obtener una calidad de sonido mayor a la propuesta por Wen. Se ha colocado mediante una sujeción con cinta plástica una pequeña baqueta con cabeza de baquelita, que ahora, sujeta a la madera del arco proporciona la posibilidad de percutir los cuencos con ella sin necesidad de movimientos accesorios ni extra. Wen demanda que los cuencos sean percutidos con el mango de la baqueta cuyo sonido sería desde mi punto de vista demasiado brillante y falto de fundamental. Una varilla o caña de madera como el mango de la baqueta no ofrece la posibilidad de un sonido suave y pleno que se obtiene como se puede observar en el (5'20'').

La sección 4 que se inicia en la quinta página funciona como fragmento de mayor calma y relajación de la pieza. Nótese en el tercer compás del segundo sistema, página 5 (5'53'') la percusión del triángulo mediante el sistema de sujeción ideado indicado anteriormente.

Este golpe con baqueta de marimba o mango de caña resultaría totalmente descontextualizado a mi entender, dada la sutileza de todo el pasaje que puede quedar difuminada con un sonido de pésima calidad como es el golpe de una pequeña varilla de madera en un metal de sección considerable como es el triángulo elegido. Es por ello, que se han buscado siempre distintas soluciones para obtener la máxima calidad sonora. En los tres compases siguientes Wen demanda la realización de un *vibrato* con la mano en las notas largas del vibráfono. Este efecto sutil funciona bien en las frecuencias agudas como la lira. Desde mi punto de vista es de dudosa viabilidad y percepción en las más graves como es el caso.

Ciertamente en este punto resultaría más un recurso visual que sonoro. Se opta por la modulación del sonido con apertura y cerramiento del tubo resonador, accionando con un pequeño balanceo la correa de transmisión de los rotores y motor del vibráfono de forma manual. De este modo se optimiza el recurso que imita lo deseado por Wen, a la vez que se obtiene un control del fraseo mayor del mismo como puede observarse en el minuto 5'58''. Se debe atender en primera instancia al sonido que es puesto en primer plano ante aquellas acciones más determinantes en lo visual.

A partir de este punto una nueva progresión se inicia con alternancia de notas largas con *vibratos* que se modulan con apertura y cerrado de la boca cerca de la lámina. Wen indica que en el último grupo el *vibrato* de la nota larga sea realizado con la mano. Esto no funciona. Se realiza accionando de nuevo la correa del vibráfono.

En esta sección Wen indica pedales solamente para las notas largas. Si bien esto se interpreta, por otra parte, los grupos de notas marcados sin pedal se realizan con un medio pedal progresivamente que se va abriendo conforme avanza la sección hacia el punto álgido. De este modo se obtiene el contraste necesario pero se mantiene un sonido más homogéneo.

El pentagrama final de la página 5 es un interesante juego de movimientos constante en tensión y distensión, un juego de extremas sutilezas que terminan en suave golpe de triángulo ejecutado con la mano.

Nótese la preparación de todos los gestos de anticipación de los golpes a gran velocidad en pro de la exactitud y eficacia de estos que como resultado ofrecen una interpretación rica en matices con una energía latente contenida.

El golpe de gong del último compás (6'46'') es un ejemplo claro de golpe de gran velocidad. Una concatenación de movimientos ágiles. Al mismo tiempo anticipa y prepara la trayectoria de una nueva posición para la realización de un nuevo grupo rápido, que a su vez prepara una sutil resolución en el triángulo (6'50'').

La página 6 (6'56'') se inicia con un movimiento integrado de giro de las baquetas a la vez que un desplazamiento hasta los cuencos para retornar de nuevo al vibráfono y vuelta a los cuencos después del punto álgido.

La integración de gestos es fundamental. Un gesto continuado debe incluir diversas acciones (coger baqueta, girarlas, accionar dispositivos, etc.) pero en la medida de lo posible, este gesto debe ser silencioso e integrado en el discurso kinético sonoro como es el caso. De este concepto como principio se hablará y definirá en el apartado de principios interpretativos de las conclusiones.

En la ejecución del *crescendo* y *ritardando* de cuencos del minuto 7'10'' cabe destacar el movimiento de rotación interpretado, que permite la percusión del gran cuenco con la cabeza de la baqueta. De ser percutido con el mango obtendríamos un sonido a mi entender poco interesante y de mínima calidad dado el tamaño del cuenco y ser el que de alguna forma representa la base fundamental sonora que sostiene la secuencia rítmica. Por ello se opta por la percusión con cabeza de goma y lana obteniendo una sonoridad más amplia en la base que haga de empaste con los ataques de los cuencos superiores con varilla de rattan. El golpe de triángulo de la partitura en este sistema se realiza con un segundo triángulo de menor tamaño. Este es percutido con una pequeña varilla tomada en la trayectoria del gesto hacia dicho triángulo. Esta colocación estratégica de la varilla del triángulo hace que se mantenga el movimiento constante y eficaz, sin ruido, sin interferencias (7'21'').

Nótese la interpretación de la cortina de metal de mayor tamaño que en esta ocasión se realiza, iniciando la percusión en la cortina pequeña para continuar el gesto en la parte grave de la cortina grave con la intención de relajar y ampliar el espectro ahora con mayor fundamental (7'24''). Esto es sutilmente diferente en relación a la anterior y similar aparición de la cortina de metal en la página 4, primer compás, segundo sistema (5'46''). La combinación de cortinas metálicas realizada en *Kung-fu*, con la implementación de una pequeña cortina aporta, un extra de varillas de registro agudo diferente a la construida en aluminio. Las varillas de la de mayor tamaño y longitud proporcionan una sonoridad especial en los graves, no usual en este instrumento, pero ofrecían una carencia de calidad en los agudos, perfectamente suplida con esta segunda cortina de material diferente.

Una vez dejadas las baquetas progresivamente e integrando el gesto, comienza una nueva figuración in *crescendo* interpretada con la percusión de los dedos en el vibráfono. La dinámica que se puede conseguir de este modo no es muy elevada y se debe relativizar las dinámicas. Por ello, tras la ejecución de los platos, se apoya con un gesto amplio de la mano

izquierda tras los rápidos ataques (7'46'') dibujando y enfatizando en el espacio la tensión y resolución que tal vez el sonido no ha podido alcanzar en este punto concreto.

Tras la pausa y el silencio de los compases siguientes se inicia la 5ª sección solo con voz. En esta sección se irán sumando nuevos elementos hasta llegar al siguiente *fortissimo*. Esta progresión, es articulada dotándola de una fuerte sensación de tempo realizada con gestos circulares que implican un movimiento binario lateralizado. De este modo se obtienen una precisa articulación del tempo a la vez que homogeneidad del discurso obstinado y de cierto carácter hipnótico.

El nuevo acelerando posterior a las voces se articula atendiendo a movimientos independientes en cada mano. La mano izquierda progresa en las maderas (8'33'') en movimiento binario (*Down-Up*) y en la mano derecha (*Down-Full-Up*) en constante *crescendo* hasta el *fortissimo* de (8'38'').

A partir de este punto se inicia una sección de marcado carácter cadencial y libre, que reviste especial dificultad a causa de la gran actividad kinética que comporta. La posibilidad de ejecutar los redobles con una mano agiliza y homogeneiza todos los trémolos.

Nótese la necesidad de atacar con la otra mano en momentos puntuales cada uno de estos redobles, marcando los inicios y enfatizando las nuevas entradas de este importante elemento que dirige y conecta la sección. A estos redobles se yuxtaponen los elementos y movimientos de la otra mano con desplazamientos ágiles entre los distintos instrumentos hasta la última gran subida del compás 7 página 7 (8'58''). En este punto se reposa de nuevo con un golpe mínimo de triángulo en el siguiente compás.

De nuevo y sin pausa, se emprende un *crescendo* que culmina con un giro corporal rápido y un ataque en el vibráfono (9'7''). A partir de aquí este desciende mientras que la voz y el grito ascienden hasta llegar al nuevo punto álgido. Este extremo es enfatizado con el grito y el fortísimo que marca la entrada de la marimba que descarga la tensión rápidamente.

Nótese la articulación de la figuración de la marimba en el *decrecendo* con una intención de búsqueda de contraste de texturas con las largas notas anteriores y posteriores de nuevo en redoble (ahora en la marimba). Este juego de redobles y células rítmicas rápidas, es una constante en la pieza, que pueden ser percibida como una cierta pérdida del pulso. Esta articulación enfatizada recupera esta sensación flexible y difuminada de pulso.

Después de este nuevo punto mínimo dinámico, de nuevo, se prepara una subida con *in crescendo* de la tensión. Mediante el aumento de velocidad interna de los redobles para una nueva llegada al punto álgido final que cierra esta página. Nótese los últimos golpes con ataque lento y movimiento de brazo ascendente, que buscan transmitir la calma y la relajación tras la tensión-distensión creada.

En la página 8 se inicia la nueva y última sección final sobreponiéndose al sonido residual de la cortina de bambú y la resonancia del tam-tam de la sección anterior. Aprovechando el espacio que permite el silencio con que inicia esta página se realiza un último cambio de baquetas integrando el gesto de tomar las baquetas que de nuevo han sido colocadas en una posición y lugar estratégicos para minimizar la distorsión del gesto, del discurso y de la continuidad y fluidez del conjunto. Estas baquetas duras de vibráfono, son similares en dureza a las de marimba, pero de mayor grado de dureza que las utilizadas en el vibráfono en la sección central de la obra. El cambio y empleo a estas nuevas baquetas está justificado aunque el sonido de la marimba en el registro grave no es el la mayor calidad deseable. Ciertamente esta baqueta sería demasiado dura para este registro concreto, pero no así al no sobrepasar una dinámica pequeña, y no llegar a obtener un sonido demasiado duro al tratarse de un pasaje corto que progresa rápidamente al registro agudo en *crescendo*. Por otra parte, esta baqueta es la óptima para la ejecución del resto de la pieza con grandes dinámicas y pasajes rápidos que combinan múltiples instrumentos de materiales diversos.

Este cambio de baqueta, es necesario por otro ello. Mantener este pasaje con baquetas de marimba implica un “mal mayor” que es solucionado aplicando una lógica musical de pragmatismo y eficacia. Cabe destacar las sutiles articulaciones del diseño ascendente así como la articulación del último grupo antes del gran golpe de cortina de bambú X7 (9’41’’) que sirven en su conjunto como introducción y preparación de la sección de cierre de la obra. Un ataque en los graves de la cortina con un movimiento de arrastre sostenido da comienzo a la textura rítmica regular agrupada en diferentes grupos de notas en el temple block, cuyos pequeños espacios son ocupados con las apariciones de metales y la voz.

De la misma forma que en otros contextos, la articulación en esta sección culminante se resuelve lateralizando las dos primeras notas con apoyo de cada grupo y con movimiento ascendente final que prepara, a su vez, la nueva entrada.

Todo el pasaje hasta el final es de extrema dificultad por la velocidad, dinámica y la ejecución rápida de cambios. Este pasaje es interpretado con un cambio de *grip* o pinza de las 4 baquetas. Si bien es posible realizar toda la obra con la misma técnica, se opta por la pinza de Burton (1965) para obtener un plus de ataque directo y rápido en la última sección de parches.

La velocidad de ejecución hace inevitable el movimiento continuo, y es necesario la realización de dobles golpes con una misma mano para facilitar el desplazamiento de la otra a un instrumento más lejano. A esta velocidad no existen ataques lentos. Todos son rápidos o muy rápidos.

El discurso se articula destacando los golpes que sobresalen de un *moto perpetuo* de velocidad extrema. Esta velocidad debe reunir dos requisitos, a mi entender. Ser lo suficientemente rápida y transmitir el vigor y energía de la actividad frenética y, a la vez, no ser excesiva, permitiendo una clara escucha de todos los elementos.

El equilibrio de estos dos factores es decisivo. Si bien se podría interpretar a mayor velocidad, esto provocaría una confusión del discurso en detrimento del objetivo de transmitir una tensión dramática comprensible.

El último sistema se corresponde con la sección de cierre final (10'16''). Se articula cada grupo o secuencia con acentos que se remarcan y enfatizan conjuntamente con la voz. En la última secuencia se varía la digitación junto con el último golpe de gong, aportando una mayor contundencia que la utilizada en las tres secciones anteriores a base de golpes simples alternados.

En esta última parte (10'24'') se tocará con dos baquetas en cada mano con una apertura mínima, intentando conseguir más masa, más superficie de contacto para un sonido más pleno, y mayor volumen conduciendo la tensión hasta el extremo final.

Nótese que se reduce la velocidad en los últimos golpes con la clara intención de enfatizar y resolver con la máxima fuerza y dramatismo a la vez que se prepara el gran golpe final. Sin este pequeño *sostenuto* dramático el final resultaría abrupto y falto de energía aunque pudiera ser fuerte.

Tras el golpe final con metales tam-tam con el pie y grito con *glissandi* descendente la tensión se relaja y es teatralmente acompañada en un movimiento descendente de las baquetas con una clara alusión al cierre final, distensión, exhalación, relajación física, mental y sonora desapareciendo a *niente* en movimiento mientras hay sonido.



Figura 37. Detalle gesto final. *Kung-fu*. DeQing Wen.

5.4.4 Conclusiones

La pieza *Kung-fu*, como se ha presentado, posee especiales características que ilustran, amplifican y desbordan el concepto presentado en los anteriores capítulos por su alto grado de movimiento a todos los niveles.

En *Rebonds* el foco ha sido centrado generalmente en el estudio de la vertical y sus traslaciones mínimas. *African winds* ha servido de base para atender a las sutilezas de la concreción de la forma de entender el movimiento y la articulación. Estos ejemplos a su vez han sido conectados con otros contextos de forma general que pueden ser asumidos en otros variados y múltiples desarrollos. Atendiendo a una escucha atenta de los materiales complementarios que se presentan en los Documentos Audiovisuales y enlazados en relación a lo expuesto en la investigación y las partituras adjuntas, se puede rápidamente

conectar ideas y contextualizar conceptos que, de este modo, ofrecerán una visión global y conjunta de todo lo expuesto.

Kung-fu aglutina, en cierto modo, todo cuanto se ha presentado ya que es una obra rica en matices, texturas, ritmos, movimientos, instrumentos, etc. La lectura atenta y la especial producción audiovisual narran y ejemplifican, poniendo en valor la personal visión de la percusión actual. Esto es fruto del camino recorrido a lo largo del tiempo en que se ha ido fraguando conocimientos y puntos de referencia tomados de distintas fuentes, alcanzando un cierto estado de *Kung-fu* como sería apreciado en la cultura china. Como todo recorrido emprendido en el arte en general y en particular la música y la interpretación, los objetivos tienden a la excelencia a largo plazo, con constancia y enriquecimiento diario, con una meta fija tal vez inalcanzable.

Resumiendo, se han presentado diversas piezas de estéticas y lenguajes heterogéneos, algunas de las cuales forman o formarán parte de lo que se conoce como clásicos contemporáneos en el sentido más estricto de la palabra. Como con la gran literatura, el intérprete revisa y relea los clásicos a lo largo del tiempo. Variarán las energías, los pequeños matices y detalles, que, aunque pequeños, marcan las diferencias. Sin embargo, en líneas generales el discurso kinético podrá seguir siendo la base general holística y argumental que sustentará nuevos conocimientos.

Capítulo 6. Resultados

6.1 Introducción

El trabajo realizado en esta tesis atiende a los objetivos marcados en el punto 1.5.4:

- Constatar las relaciones posibles entre movimiento e interpretación.
- Extrapolar principios conceptuales de movimiento en relación a la interpretación de la percusión.
- Establecer criterios conceptuales generales personales en relación al movimiento y la interpretación para futuros desarrollos en el campo de la pedagogía instrumental.
- Dejar constancia en grabación de vídeo y audio de la interpretación de diferentes piezas del repertorio clásico-contemporáneo elegidas para constatar el resultado del proceso estudiado. Estas grabaciones de acurada factura pueden servir de referentes para otros intérpretes y estudiosos.

Tras el trabajo realizado, la tesis cristaliza en diferentes resultados y conceptos teórico-prácticos que se ven reflejados en la edición de una partitura, la definición de unos principios generales interpretativos y la grabación en distintos formatos de las diferentes piezas que conforman el corpus principal del estudio performativo. Este bloque principal de resultados compuesto por diferentes formatos audiovisuales se divide en dos apartados:

Por una parte, la edición de un cd de audio con 5 piezas del repertorio contemporáneo para percusión y clarinete bajo, y por otra, la grabación de las tres piezas fundamentales de la tesis en formato de video de alta calidad de acceso libre en la red.

6.2 Principios generales kinético-interpretativos

Como se ha expuesto, la interpretación de percusión clásica contemporánea es un amplio mundo de repertorios y posibilidades en los que el intérprete se sumerge a cada nueva interpretación. El trabajo a realizar en una pieza de marimba puede guardar similitudes en cuanto a enfoque, planificación, recursos, etc. con respecto a otra pieza de marimba similar o no en características. Igualmente, una obra de caja puede suponer un trabajo similar al de otra obra de caja, etc. También es cierto que las especiales características de la música para percusión entrañan un proceso singular que puede ser diferente a otra y necesitar una planificación ad-hoc solo por su diferentes logística, medios, instrumentos, baquetas, etc. que condicionan en gran modo el enfoque que es necesario para un trabajo efectivo.

En este apartado se plantean unos principios genéricos brevemente expuestos que ofrecen un enfoque global a toda una serie de cuestiones transversales que atienden a todas y cada una de las posibilidades y casuísticas que me he encontrado en el desempeño de mi labor como intérprete docente. Estos se reflejan fielmente a lo largo de los diferentes registros de las piezas de la tesis. A ellos se ha hecho mención en repetidas ocasiones en la descripción de las distintas interpretaciones. Atienden a cuestiones generales que están íntimamente relacionadas con el movimiento y el gesto, y resumen de forma holística mi visión personal y conceptos a priori que tomo como punto de partida en el ámbito de la interpretación. Por otra parte, y como no puede ser de otro modo, conforman el corpus teórico-práctico en mi función docente en los diferentes niveles en que desempeño mi labor como docente.

En definitiva, tales principios constituyen una síntesis de conocimientos y experiencias que se materializan fruto de la reflexión y continuo aprendizaje a lo largo del tiempo.

A continuación se exponen los principios holísticos básicos que hacen referencia a la visión personal que el autor tiene de la percusión en el repertorio actual y que son fielmente reflejados en las distintas aportaciones de los registros audiovisuales que conforman el corpus performativo principal de estudio de esta investigación

6.2.1 Principio de causalidad

Un gesto, un movimiento, tienen una correlación sonora que se expresa en términos físicos. Desde este punto de partida, la simplicidad y sencillez de este gesto o movimiento se conforma como la verdad del intérprete atendiendo a su personalidad. El músico se convierte en actor, pero no debe hacer teatro. En este sentido se expresa el director teatral Constantin Stanislavski:

Los gestos superfluos son basura, son manchas... cada actor debe, en primer lugar contener sus gestos de forma que no le dominen, sino que él sea quien los domine... La gestualidad excesiva es semejante al agua que diluye el buen vino (2009, p. 321).

6.2.2 Principio de movimiento continuo

El arte de la interpretación instrumental en general es el arte del control y dominio del movimiento que genera sonido. En la percusión esto cobra un sentido especial por su eminente discurso físico. Si pretendemos una música fluida es necesario un gesto y movimiento fluidos a todos los niveles. Tanto a nivel gestual plástico-artístico como a nivel biomecánico-físico. La claridad discursiva será el reflejo de la naturalidad gestual. Cada sonido conectado con el siguiente y sucesivamente ordenará una continuidad musical melódico-rítmica. En este mismo sentido, cada gesto y movimiento que prepare, genere y acompañe cada sonido deberá ser conectado con el siguiente y sucesivamente, como apunta Guillem (1998) y Stevens (1979).

La ausencia de sonido, por otra parte, no debe relacionarse necesariamente con la ausencia de movimiento. Será frecuente que el intérprete conecte estos silencios o espacios entre golpe y golpe, entre ataque y ataque con un gesto que conecte los movimientos individuales de cada uno de estos ataques. Estos a su vez podrán dotar de expresión y carga semántica al discurso corpóreo-musical. El silencio tiene su razón de ser como parte del sonido y del ruido. Uno da sentido al otro. El silencio y su movimiento en relación deben ser entendidos como la línea del pensamiento que no es interrumpida, manteniendo toda la expresividad como apunta Casals (2000, p. 108): “El arte del silencio”.

6.2.3 Principio de articulación u orden

Todos los elementos constituyentes de la música factibles de ser percibidos podrán serlo si son correctamente articulados. De acuerdo con lo descrito por Revoredo (2007), Petrella (2000) y Davis (2018), el intérprete debe atender a los diferentes signos de articulación escritos, enfatizando los diferentes puntos de interés que puedan mostrar y transmitir el mensaje que cada partitura propone. Además de los signos claros de articulación de la partitura, en un plano más profundo y menos evidente, pero no por ello eludible, existen nuevos planos de articulación y elementos que vienen indicados en cada una de las nuevas estructuras, frases, nuevo tempo, secuencia, melodía, ligadura, ritmo, crescendo, punto de llegada, etc. Todos estos elementos poseen un principio, un primer momento, un golpe o golpes iniciales que deben ser apoyados, enfatizados, pero no acentuados. El análisis, la voluntad y carácter del intérprete jerarquizará estas sutiles estructuras.

El hecho musical, su interpretación y su percepción apuntan a la necesidad del intérprete de categorizar, organizar y subordinar los diferentes elementos que participan de este con el objetivo de transmitir un discurso claro y eficaz.

Atendiendo al análisis de las grandes, medias y mínimas estructuras y los elementos que las conforman se marcarán y enfatizarán por exceso o por defecto los puntos iniciales de cada una de ellas al nivel correspondiente. La interrelación e implementación de otros principios, como por ejemplo el de economía y movimiento continuo entre otros, facilitarán el movimiento y gesto adecuado que permita apoyar y enfatizar en su exacto nivel cada uno de los elementos dentro del discurso fluido y del juego de relaciones tensión-distensión.

6.2.4 Principio de polarización o extremos

Una interpretación rica en matices atenderá necesariamente a una riqueza de actividad gestual física y comunicativa. Si bien diversos repertorios y estéticas puntuales o discursos musicales concretos pueden exigir una linealidad como discurso, la generalidad de la música actual para percusión exige al percusionista la capacidad de poseer y desplegar un gran espectro de emociones que a través de un gran abanico de movimientos y gestos expresan el discurso cambiante de repentinos matices, a menudo extremos. La agilidad psico-emocional y un grado de eutonía corporal óptimo permitirán al percusionista tomar

riesgos, salir de la zona de confort y crear un discurso atractivo en la línea de lo expuesto por el violonchelista Gerard Mantel (2010, p. 218): “Únicamente en el cambio de carácter puedo cautivar al público”.

6.2.5 Principio de parsimonia o economía

También llamado principio de la navaja de Ockam expresa que en igualdad de condiciones, la explicación más sencilla, suele ser la más probable.

Este principio extrapolado a la praxis interpretativa no lleva a la reflexión acerca de la sencillez o dificultad en cuanto a una solución interpretativa en referencia a una partitura, digitación, cambio, etc. La falta de criterio un objetivo, sin duda, puede llevar al sesgo y a la intuición.

Atendidos los conocimientos que transversalmente intervienen en la praxis musical la certeza de lo que es sencillo estará avalada por la reflexión y el estudio en profundidad. Llegado el momento la respuesta será la solución más sencilla y eficiente desde el punto de vista físico y emocional y que al mismo tiempo consagre un equilibrio expresivo-comunicativo sin detrimento de la riqueza de la interpretación en la línea de lo expresado por Davis (2018).

6.2.6 Principio de lateralización o mano guía

Este está relacionado con el de parsimonia. Todo ritmo, secuencia, *obstinato*, célula puede ser digitado atendiendo al contexto de fraseo y velocidad de ejecución de múltiples formas. El intérprete deber ser consciente de su lateralidad dominante fruto de la supremacía de un hemisferio cerebral sobre otro. El establecimiento de esta lateralidad desde las edades más tempranas permitirá la organización y orientación del propio cuerpo, de la noción de espacio físico, espacio gráfico, facilitación de los procesos de integración perceptual, etc. que conformarán, definirán y condicionarán las habilidades de cada persona.

Esta lateralidad diestra o zurda debe marcar en todo caso la asignación de las digitaciones posibles atendiendo a las potencialidades de cada uno. Si bien, el intérprete debe trabajar por conseguir la excelencia en la habilidad, control del gesto y sus sutilezas en cada

segmento independientemente de su lateralidad dominante, el trabajo debe ordenarse desde un criterio de simplicidad. Debemos considerar la lateralización como una oportunidad de consecución de la máxima eficiencia y control de cada una de las acciones, no como un hándicap que superar.

Se asignará la configuración de movimientos atendiendo a esta lateralidad dominante, de forma que los distintos diseños independientes de los movimientos que realiza cada segmento sean lo más sencillos y regulares posibles, obteniendo el máximo control y eficiencia. Todo esto relativizado atendiendo a las capacidades del intérprete en relación a la velocidad de ejecución.

6.2.7 Principio de ergonomía o adaptación

El intérprete en general y el percusionista en su caso debe abordar el conocimiento de la interacción con el instrumento desde un punto de vista global y personal como expresa Nieto (2015). Una vez atendidas las relaciones y particularidades con los distintos instrumentos se debe hacer especial atención a las piezas conformadas para conjuntos diversos de instrumentos de percusión en la que se ha de implementar un diseño que optimice y facilite el desempeño de la praxis interpretativa personal. Se hace necesario diseñar los espacios, distribución y disposición de instrumentos e incluso los instrumentos mismos si es necesario, de manera que en la medida de lo posible coincidan con las características anatómicas, psicológicas y las capacidades del intérprete. De este modo, y con un enfoque que sitúe en primer plano el músico y la música junto con su interpretación, se optimiza la expresión y creatividad en pro de una interpretación eficaz y fluida.

6.2.8 Principio de integración

El percusionista se expresa principalmente a través del ruido y el sonido que viene determinado en la partitura. Todos aquellos sonidos-ruídos ajenos a ella como rozamientos, acción de coger y dejar baquetas y mazas, accionar palancas, pedales, desplazamiento de objetos, instrumentos, etc. y un sinnúmero de casuísticas deben ser evitados en la medida de lo posible y en todo caso, todas las acciones y movimientos necesarios para su realización integrados en el discurso musical.

Esta variada y amplia casuística de gestos y movimientos que se realizan durante la interpretación deben obedecer a un plan meditado y meticuloso que minimice la dispersión de la atención del espectador del mensaje principal que conforma el sonido. Si bien son movimientos imprescindibles en muchos casos como son por ejemplo: coger y dejar baquetas, instrumentos, colocar sordinas, accionar palancas, etc. el modo de realización, su velocidad y tempo deben ser acordes al discurso y contexto musical en el que se realizan, creando la mínima distorsión posible en el discurso sonoro.

Otros movimientos y gestos como desplazamiento en el espacio del percusionista a otra zona del setup, o registro de un gran instrumento como la marimba por ejemplo, debe abordarse desde el mismo enfoque de integración de estos dentro del discurso gestual y musical, manteniendo el carácter y actitud corpórea, o bien sirviendo de puente y conexión en un momento de pausa de la música anticipando a modo de anacrusa el carácter, tempo y energía de la música inmediatamente siguiente.

Para ello, el intérprete debe realizar un estratégico plan de cambios de pedales, accionado de palancas, acción de tomar y dejar baquetas situadas estratégicamente, desplazamientos y todo el resto de movimientos que deben ser planificados y ejecutados en momentos estudiados concretos, no dejados al azar ni en carácter, ni en velocidad o modo de ejecución, ni en semántica o imagen que estos pueden producir al perceptor y oyente.

En definitiva se trata de eliminar o integrar todo ruido o distorsión ajena a la partitura que pueda desviar la atención del público que no aporta una información musical relevante pero si desdibuja el mensaje artístico principal.

6.2.9 Principio de pre-propiocepción

No solo tocamos con el movimiento o gesto que interviene principalmente en la acción. Tocamos con todo el cuerpo y debemos esforzarnos en sentir y comprender la implicación de todos los segmentos corporales en cada acción y momento. La adaptación y el cambio constante a nuevos ejes corporales y posiciones debe ser visualizada y anticipada atendiendo a criterios de propiocepción y anticipación de los segmentos, manteniendo el equilibrio en las líneas de balance y punto de gravedad al mismo tiempo que visualizamos y anticipamos la nueva posición.

Visualizaremos ordenadamente el cambio de balance con el movimiento de pies, piernas, cambio de línea de balance y punto de gravedad, movimiento de brazos, manos y dedos. Desde la base, en contacto con el suelo, hasta el contacto con el instrumento, se articulan toda una cadena de movimientos enlazados que previamente debe ser anticipada visualmente. Debemos sentir durante el proceso y en constante retroalimentación la efectividad de todos estos movimientos tras el sonido que provocan. De otro modo, el intérprete puede llegar a modificar movimientos y posiciones de segmentos mínimos como sujeción de la pinza de baquetas con los dedos o adopción de la muñeca por ejemplo que a su vez pueden crear nuevos problemas provocando una nueva cadena de errores al no ser atendido el problema en su base, como puede ser una correcta posición del cuerpo, base de los pies, punto de gravedad, etc. Esto necesita de un proceso constante de conciencia corporal que no debe limitarse solo al enfoque naturalista biomecánico sino también mental y sensible. En definitiva asumir plenamente la idea expresada por Somplatzki, (1976, p.19) *“no es que tengamos un cuerpo: somos un cuerpo”*.

6.2.10 Principio de eutonía

Toda interpretación está supeditada al equilibrio entre la relajación y la tensión y debe ser llevada a cabo con un adecuado tono muscular. La eutonía como indica Alexander (1979) es el estado óptimo que relaciona la tensión y relajación. Se debe desarrollar una conciencia más profunda de la realidad corporal y espiritual como verdadera unidad de ser y sentir. La conciencia corporal tiene tantos matices de tonicidad como emociones existen y conducen a desarrollar la propiocepción y la conciencia total que no solo atiende a movimientos funcionales y desplazamientos, sino a todas las acciones posturales, modos de sentir, de pensar y de actuar.

6.2.11 Principio de practicidad o pragmatismo

Ser práctico y pragmático en el ámbito de la interpretación en general, y en particular en el de la percusión significa enfocar el trabajo en la realización de acciones concretas, que tenderán al logro de objetivos claros y útiles con un esfuerzo adecuado, evitando tomar riesgos poco calculados o irracionales. En este sentido, este principio está íntimamente

relacionado con el principio de parsimonia o economía y puede ser considerado como transversal en modo alguno a todos los principios.

La cantidad de elementos, medios, infraestructura instrumental, y casuística de toda índole que se materializa en una pieza para percusión de grandes dimensiones y medios físicos, es en este sentido muy superior a la mayoría de casos análogos que se dan en la interpretación de otros repertorios e instrumentos.

El principio de practicidad o pragmatismo hace referencia a la necesidad de identificar aquellas acciones, elementos e implementaciones personales que en la praxis cotidiana funcionan y cumplen con los objetivos del intérprete. Estos modos de hacer deben ir configurando un catálogo de habilidades y forma de hacer a las que de nuevo se recurrirá en otras prácticas similares o no, de forma inteligente en pro del objetivo interpretativo concreto.

La actitud, pensamiento, reflexión e implementación del conocimiento adquirido durante la práctica artística interpretativa son puestos en valor atendiendo a sus funcionalidades, condicionados y relativizados al mismo tiempo por los otros principios y la voluntad artística personal concreta.

Como se ha descrito las especiales características del instrumento hacen necesario desarrollar y potenciar en alto grado este sentido y visión práctica de la praxis interpretativa y el estudio que rodea a esta optimizando a la vez el esfuerzo, y simplificando los procedimientos. Esto permitirá conseguir el mayor número de objetivos desde la reducción y simplificación de todo funcional a tales fines.

6.2.12 Segunda Ley de Newton

La II Ley de la dinámica de Isaac Newton establece que la aceleración que experimenta un cuerpo es proporcional a la fuerza que actúa sobre él. Entendiendo la fuerza como energía mecánica que se torna en sonido, la aceleración en relación a la velocidad de ataque de percusión y el cuerpo como todo aquel segmento corporal, objeto, baqueta, maza, varilla, etc. que será empleado para percutir, rascar, etc. se priorizará el control de la velocidad de ataque como elemento fundamental de interpretación en los distintos instrumentos de percusión. Si bien movimientos y gestos diversos pueden ayudar a la percepción,

matización y énfasis de una idea musical como apuntan Schutz (2013), Chaib (2012), Larsen (2019) y Aroso (2014), esta idea musical y su realización desde el punto de vista kinético, físico y acústico está principalmente condicionada a las leyes que rigen el movimiento en física. Situando el discurso sonoro en primer plano entendiendo el arte musical como arte sonoro y de los sonidos en primera instancia, y atendiendo a la ciencia experiencial cuantitativa como se desprende de Moore (1970), Chaffee (1972), Stevens (1979) y Davis (2018), el intérprete empleará la variación de la velocidad de ataque como herramienta principal en la elaboración y exposición de su discurso sonoro. Si bien el componente visual se tendrá en cuenta, conscientes de su relativa importancia en la percepción del discurso musical, los gestos y movimientos que realiza el intérprete entendido en primera instancia como artesano del sonido, deben estar supeditados a la coherencia con el conocimiento que nos aportan las ciencias de la física, acústica y organología.

6.2.13 Principio holístico o de universalidad

El percusionista debe valorar la necesidad de entender y acercarse al hecho musical percusivo desde un enfoque humanístico a través de una concepción renacentista actualizada. Todas las acciones y principios que conforman el conocimiento de su personal praxis y elementos transversales a ella han de estar encaminados a satisfacer el mayor número de situaciones instrumentales e interpretativas posibles. La excelencia no se conseguirá pues a través de la especialización y la excepcionalidad. Los conocimientos extrapolables e implementados en diversos contextos e instrumentos conformarán una plenitud en relación a lo que el arte de la percusión representa, tanto en el ámbito de la interpretación como en la docencia.

6.3 Edición partitura

Edición de la adaptación para marimba de la Chacona de la Partita para violín solo en Re menor BWV 1004 (1720) de J.S. Bach (1685-1750). Adaptación realizada por Joan Soriano y editada por Sis i Set, Didàctiques Musicals. ISMN: 979-0-801288-98-1 y Depósito Legal: V-2932-2016.

El trabajo realizado en la partitura de J.S. Bach tiene su génesis en el master en música, realizado en la UPV en 2015. La edición es de 2016 y matiza los resultados obtenidos en su día en el trabajo de fin de master. Se profundiza en la línea de tratamiento musical que expresa el enfoque interpretativo desarrollado en *African winds* de José Manuel López López. Un acercamiento tímbrico más profundo que el que en su momento dio como resultado la investigación. AD. IX.

6.4 Registro audio de las obras seleccionadas en formato CD

Aranea para la formación de clarinete bajo y percusión por parte de Ap-Art Duet.

Gabriel Calabuig Juan – clarinete Bajo y Joan Soriano Morales – percusión.

Grabado en los estudios RC-Records de Xàtiva y el Conservatorio Profesional de Oliva durante 2016-17. Editado por Audivisuales del Sarrià con nº de referencia 52688 y depósito legal B-29868-17. Obras incluidas en el CD:

ISRC ES-523-17-08899

Star-fall dances (1993). Frank Wiley (1949-)

Clarinete bajo-marimba

Duración: 18:14

ISRC ES-523-17-08900

Preparations for coma (1974, rev. 1993). Robert Nasveld (1955-)

Clarinete bajo y máquina de escribir antigua

Duración: 4'37''

ISRC ES-523-17-08901

Alternation II op. 59 (1984). Maki Ishii (1936-2003)

Clarinete bajo y marimba

Duración: 13'04''

ISRC ES-523-17-08902

African winds (1998) José Manuel López López (1956-)

Clarinete bajo y percusión (marimba y vibráfono)

Duración: 8'

ISRC ES-523-17-08903

Aranea (2005). Jaume Botella (1963-)

Clarinete bajo y multipercusión

Duración: 13'37''

6.5 Registro audiovisual de las obras seleccionadas

Rebonds A (1987-89) Iannis Xenakis (1922-2001)

Solo multipercusión. Duración: 7'

Link del vídeo en el canal personal:

<https://youtu.be/pDr4qH3ZZl4>

African winds (1998) José Manuel López López (1956-)

Clarinete bajo y percusión (marimba y vibráfono). Duración: 8'20''

Link del vídeo en el canal personal:

<https://youtu.be/xsShHLvpzU4>

Kung-fu (1998). De-Qin Wen (1958-)

Solo multipercusión. Duración: 11'

Link del vídeo en el canal personal:

https://youtu.be/f7udakiz_pg

IV Parte

Capítulo 7. Conclusiones

Conclusiones

La presente tesis performativa planteaba responder a la problemática existente en la relación entre el movimiento y la interpretación de la percusión actual desde una visión global atendiendo a mi personal posición como docente-intérprete y estudioso de este arte.

Se han constatado las relaciones existentes entre movimiento e interpretación contemplando las diferentes concepciones y trabajos realizados afines en el mismo campo que han conformado el corpus teórico-práctico principal. Estos sirven de base para articular la visión holística que en relación a este tema se posee.

La investigación acerca del propio proceso creador y entendiendo la ciencia como herramienta para la construcción de modelos que expresen y expliquen la realidad ha servido para reflexionar y ordenar conceptos en torno a las relaciones kinético-gestuales y el sonido.

La personal forma de entender y hacer queda reflejada en los distintos documentos audiovisuales que como resultado se aportan. Estos, explicados y narrados, conforman una reflexión de la que se desprende un *modus operandi* que puede ser compartido o no. En todo caso representa un válido punto de partida para otros trabajos en esta línea.

Se han extrapolado una serie de principios conceptuales que ofrecen una visión holística de la interpretación y su movimiento. Estos ofrecen una visión panorámica de mi personal forma de entender la interpretación y aunque fundamentados teórica y procesualmente, no atienden necesariamente a la realidad de otros intérpretes. Son fruto de múltiples experiencias y conocimientos en los distintos ámbitos que transversalmente han aportado y conformado una construcción firme, fraguada a lo largo del tiempo.

Se han establecido y ordenado diferentes elementos y conceptos que en constante reflexión se convierten en importantes conocimientos. Estos podrán ser implementados en el desempeño de la función docente de forma ordenada y sintética con la total convicción e intención de crear en los discentes (independientemente de su nivel académico o grado de especialización) la necesidad de volver la mirada hacia los aspectos esenciales expuestos. Estos conocimientos no solo conforman una forma de entender y actuar, sino, que construyen un modo de aproximación al conocimiento y la construcción de uno mismo como interprete.

A través de diferentes documentos audiovisuales y documentales la presente investigación deja constancia de la visión personal de la interpretación. Dichos documentos se reflejan en un completo anexo documental. Por una parte, en formato de audio solo, el CD *Aranea* con diferentes piezas de repertorio para clarinete y percusión que a su vez es complementado con una serie de enlaces a documentos audiovisuales de apoyo. Por otra, los documentos audiovisuales en red, alojados en plataformas de difusión de vídeo en abierto que conforman el corpus principal de estudio.

Las obras referenciadas en el marco de la percusión clásico-contemporánea representan un documento que ofrece un valioso punto de partida para aquellos estudiantes de música en general y, en particular percusionistas en formación y profesionales que compartan criterios comunes con lo expuesto y deseen acercarse a este repertorio. Así mismo constituyen una

interpretación con el más alto grado de exigencia para que el público pueda acercarse y entender el gran arte de la percusión actual.

Como se ha expresado, el estado de la ciencia y la investigación en relación al tema, este vive un especial momento de efervescencia que ha cristalizado en trabajos diversos como los de Martin (2012), Ke (2014), Aroso (2014) Albert (2017) Larsen (2019) y Lin (2019) en el marco de los nuevos campos de desarrollo del conocimiento e investigación artística. El conocimiento, aunque en constante avance en el campo de la investigación, difiere significativamente en su implementación en el campo de la educación. Este se aplica a ritmo mucho más pausado en el ámbito de la docencia, en especial, de la enseñanza musical. En el caso de España, de algún modo, continúa en muchos aspectos anclada a concepciones y formas decimonónicas con un fuerte componente de instrucción en algunos casos.

Una vez establecido un marco global de conocimiento en relación al tema es posible observar la casuística concreta de repertorios específicos y/o instrumentos concretos que pueden ser tratados desde este enfoque de manera precisa tomando este marco referencial.

Sería deseable articular estos conceptos en materiales y recursos que faciliten y apoyen el desempeño de la función docente. De este modo se pondría en valor el estudio y la auto-reflexión como elementos fundamentales dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje. Su adaptación en profundidad y concreción a cada nivel educativo en los que desempeño mi función como especialista en percusión, se presenta como una interesante vía de desarrollo.

Es necesario seguir creando ciencia en los distintos ámbitos afianzando el conocimiento común compartido y sirviendo de base a futuros estudios. Fruto del avance de la tecnología y el mayor acceso a la información dichos estudios alumbrarán futuras investigaciones de mayor calado y profundidad a medio y largo plazo. Esto enriquecerá por una parte, la formación integral de los músicos y, por otra, la valoración y consideración acerca de la praxis musical en general y en particular la de la percusión que actualmente se encuentra en proceso de expansión y afianzamiento tras la gran eclosión que supuso el siglo XX a partir de la década de los años 30.

Bibliografía

- Albert, L. (2017). *Movin's Grips: Body Controlled marimba sound production*. Tesis Doctoral. University of Antwerp.
- Alexander, G. (1979). *La eutonía. Un camino hacia la experiencia total del cuerpo*. Paidós.
- Aroso, N. (2014). *The gesture's narrative. Contemporary Music for Percussion*. Tesis doctoral. Universidad Católica Portuguesa.
- Bapne creado por el Dr. Javier Romero Naranjo en 1998
- Bartal, L.; Ne'eman, N. (2010). *Conciencia del movimiento y creatividad*. Dilema editorial.
- Beltran, J.M. (2009). *Txalaparta*. Ed. Nerea
- Bert, J.F. (2010). *Des gestes aux techniques*. Editions Quae.
- Beyer, G. (2005). All is Number. Golden Section in Xenakis "Rebonds". Percussive Notes, Febrero, 2005. Pp. 40-50.
- Blum, D. (2000). *Casals y el arte de la interpretación*. Idea Books.
- Bonzon, C.; Cals, M., Geoffry; J. Mcarez, F.; Séjourné, E.; Van Gucht, G.(1997). La percussion.10 ans avec la percussion Vol 1: peaux et batterie. Cité de la musique
- Bonzon, C.; Cals, M., Geoffry; J. Mcarez, F.; Séjourné, E.; Van Gucht, G.(1997). La percussion. Vol. 2 "Les claviers". Cité de la musique
- Bosch, A. (ed.) (1982). *Iannis Xenakis. Música Arquitectura*. Casterman. (Primera edición 1976).
- Broughton, M.; Stevens, K.; Malloch, S; 82006). *Music, movement and marimba: An investigation of the role of movement and gesture in communicating musical expression to an audience*. (pp. 1127-1135). 9th International Conference on Music Perception and Cognition.University of Bologna.
- Burton, G. (1965). *Introduction to Jazz Vibes*. Creative Music.

- Buxton, W. (1986). *Chunking and phrasing and the design of human-computer dialogues*, in *Information Processing*. Elsevier Science Publisher.
- Cadoz, C. (1988). Instrumental gesture and musical composition, en *Proceedings of the 1998 International Computer Music conference*. Den Haag, Netherlands, pp.60-73
- Calais-Germain, B. (2015). *Anatomía para el movimiento. Tomo I. Introducción al análisis de las técnicas corporales*. La liebre de marzo.
- Calais-Germain, B. (2015). *Anatomía para el movimiento. Tomo II. Bases de ejercicios*. La liebre de marzo.
- Calais-Germain, B. (2015). *La respiración. Anatomía para el movimiento. Tomo IV*. La liebre de marzo.
- Cámara, E. (2003). *Etnomusicología*. Ediciones ICCMU.
- Camurri, A. De Poli, G; Leman, M. y Volpe, G. (2001). A multi-layered conceptual framework for expressive gesture applications, in *Proceedings of the International Mozart workshop*, November 2001. Barcelona.
- Casarella, A.; Ghetti, R. (2018). *A complete guide to Kung-Fu*. Enslow Publishing
- Chaffee, G. (1972). Sticking Patterns: A Musical Approach. *Percussionist 10*, nº 2 (47-49).
- Chaffee, G. Sticking Patterns: A Musical Approach. *Percussionist 10*, nº 2 (Winter, 1972) pp.47-49.
- Charles, A. (2015). *Tratado de orquestación clásica y contemporánea*. Vol 2. Impromptu.
- Colton, M. (2013). *Typologies of Movement in Western Percussion Performance: A Study of Marimbists' Gestures*. University of Toronto.
- Cucciardi, F. (2000). *La batería acústica*. Editorial Rivera
- Dalcroze, E. (1965). *La rítmica, la música y la educación*. Lausana. Foetish Freres.
- Davis, A. (2018). *The art of Marimba articulation: A guide for composers, conductors, and performers on the expressive capabilities of the marimba*. Tesis doctoral Universidad del Norte de Texas.

- Delalande, F. (1988). *La gestique de Gould: Elements pour une sémiologie du geste musical*, in G. Guerin, ed. *Glend Gould Pluriel*. Québec: Louise Courteau, pp.85-111-
- Deschaussées, M. (2009). *El intérprete y la música*. Rialp
- Dierstein, C.; Roth, M.; Ruland, J. (2018). *The techniques of Percussion Playing. Mallets, Implements and Applications*. Bärenreiter.
- Eshkol, N. (1958). *Movement Notation*. Londres: Weinderfeld and Nicolson.
- Feyereisen, P. y Lannoy, J.D. (1991). *Gestures and Speech*. Cambridge University Press.
- Frederick Matthias Alexander (1869-1955)
- Friedman, D. (1973). *Vipraphone Technique: Dampening and pedaling*. Berklee Press Publications.
- García, R. (2015). *Cómo preparar con éxito un concierto o audición*. Redbook Ediciones.
- Gaspar, J. (2020). *José Manuel López López: de la música de notas a la música de partículas*. Dos Acordes.
- Geoffroy, J. (2000). *La clase de percusión: un carrefour*. Cité de la musique
- Geoffroy, J. (2006). *Le geste dans l'oeuvre musicale la musique et le mouvement*. En línea: <https://archive.gramme.fr/Recherche/Rencontres/Ressources/RMPD/RMPD2006/pdf2006/geoffroy-v3.pdf>
- Germain, P. (1993). *La armonía del gesto*. La liebre de marzo.
- Gibed, S. (1987). *Codage, representation et traitement du geste nstrumental: Aplicacion a la synthese de sons musicaux par simulation de mecanismes instrumentaux*. Tesis doctoral. Institut national Plytechnique de Grenoble.
- Godoy, I.R. y Leman, M. (2010). *Musical gestures: Sound, movement and meaning*. Routledge.
- Grant, N. (2006). *Text, movement and music: an annotated catalogue of (selected) percussion works 1950-2006*. Victoian College of arts
- Guillem, J. (1998). *¿Cómo trabajan nuestros profesionales? Percusiones nº 2 (11-12)*.

- Hatten, R.S. (2004). *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert, Bloomington*. Indiana University Press.
- Heisenberg, W. (1976). *La imagen de la naturaleza en la física actual*. Barcelona. Editorial: Ariel
- <https://www.ensembleintercontemporain.com/fr/2015/09/new-music-week-a-shanghai-entretien-avec-deqing-wen-compositeur/>
- Izquierdo, S. (2016). *Propuesta performativa y didáctica para la interpretación de la obra para percusión de Polo Vallejo a partir de su estudio y análisis comparado: aplicación didáctica en el aula*. Tesis Doctoral. Universidad CEU.
- Jürgen, F. (1973). *Methoden empirischer Sozialforschung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Kanach, S. (2010). *Performing Xenakis*. Pendragon
- Károlyi, O. (2000). *Introducción a la música del siglo XX*. Alianza Musical.
- Ke, R. (2014). *Differences in Physical Movement between the techniques used on the Marimba and the vibraphone*. Tesis Doctoral. Universidad de Miami.
- Kendon, A. (2004). *Gesture: Visible Action as Utterance*. Cambridge University Press.
- Kendra McLean de 2015 “Improving note accuracy and tone consistency on marimba through the practice of four mallet chorales”
- Klöppel, R. (2005). *Ejercitación mental para músicos*. Idea Books.
- Laban, R. (1999). *El arte del movimiento*. Coop Ephemera Editrice. (Original publicado en 1950)
- Larsen, H.K. (2019). Marimba, mallet and mind-enriching the marimba sound by Ki-aikido approach. *Journal of New Music Research*.
- LaRue, J. (1989). *Análisis del estilo musical*. SpanPress Universitaria.
- Lin, Chin-Cheng. (2019). *A study of Applied Tai Chi Movements in Marimba Playing: Exploring the Relation of Physical Motion, Educational Performing Technique, and Artistic Inspiration Between Marimba and Tai Chi*. University of Antwerp.

- Llorens, B. (2019). *La multipercusión. Un enfoque interpretativo de las primeras propuestas de la música española (1964-1976)*. Universidad Complutense de Madrid.
- López-Cano, R; San Cristóbal, U. (2014): *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo Nacional para la cultura y las artes, ESMUC.
- Mantel, G. (2010). *Interpretación. Del texto al sonido*. Alianza Música.
- Marina, J.; Pellicer, C. (2015). *La inteligencia que aprende. La inteligencia ejecutiva explicada a los docentes*. Santillana Educación.
- Marshall C. (1972). Two Paradigms for Music: A short History of Ideas in Ethnomusicology. *The Cornell Journal of Social Relations*, 7 75-83
- Martí, J. (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Deriva
- Martin, F. (2013). *Tres perspectivas gestuais para uma performance percussive: técnica, interpretativa e expressiva*. (pp159-181). En línea: <https://doi.org/10.1590/S1517-75992013000100015>
- Martins de Castro Chaib, F. (2012). *O gesto na performance em percussao: uma abordagem sensorial e performativa*. Tesis doctoral Universidad Aveiro.
- Matossian, N. (1986). *Xenakis*. Editor Kahny Areril. Universidad de Michigan
- McClean, K. (2015). *Improving Note Accuracy and Tone Consistency on Marimba Through the Practice of Four-Mallet Chorales*. Tesis doctoral. Universidad de Arizona.
- McNeill, D. (2000). *Language and Gesture*. Cambridge University Press.
- McNeill, D (2005). *Gesture and Thought*. University of Chicago Press.
- Merriam, A.P. (1977). Definitions of Comparative Musicology and Ethnomusicology. An historical theoretical perspective. *Ethnomusicology* 21/2,189-204.
- Metois, E. (1997) *Musical Sound Information: Musical Gestures and Embedding Synthesi*. Tesis doctoral Massachusetts Institue of Techology. Cambridge.
- Milkov, T. (2021). *Four Mallet Method*. Edition Svitzer.

- Milkov, T. (2014). *Transparent Fluidity*. Theodor Milkov.
- Miranda E. R. y Wanderley, M. (2006). *New digital Musical Instruments: control and Interaction Beyond the Keyboard*. Vol. 21 of The Computer Music and Digital Audio Series, A-R Editions, Inc. Middleton, WI.
- Moeller, S.A. (1956). *The Moeller book*. Ludwig Music publishing. Cliveland.
- Moore, J. (1970). *Acoustics of Bar Percussion Instruments*. Tesis doctoral. Universidad de Ohio.
- Moreno, J.I. (2016). *The Marimba in Mexico and Guatemala*. Universidad de Graz
- Nieto, A. (2015). *El gesto expresivo del músico o cómo disfrutar de un concierto*. Boileau.
- Nieto, A. (2016). *El gesto expresivo del pianista. El espíritu del directo*. Boileau.
- Peixoto, M.J. (2013). *O Tai Chi Chuan na Percussao*. Tesis doctoral Universidad Aveiro
- Pérez, H.J. (2010). Método y experimentalidad en una tesis doctoral artística. Libro de actas. 1er congreso internacional "Investigación en música. IseaCV
- Pérez, R. (2015). *El vibráfono en el jazz: el vibráfono jazzístico en España*. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de València.
- Petrella, N. (2000). *The Multiple Percussion Book. Concepts for a musical performance*. Carl Fischer.
- Quartier, B. (2009). *Imagine: Une approche mentale du jeu du marimba*. Morsk Musicforlag
- Reifel, M. (2011). *Timpani: Nex suggestion for except pratique based a survey of literure*. Tesis doctoral. Universidad de Toronto
- Revoredo, R.L. (2007). *Física de la Música*.
https://www.academia.edu/7926906/F%C3%ADsica_de_la_M%C3%BAsica_Trabajo_anal%C3%ADtico_epistemol%C3%B3gico
- Rink, J. (ed.) (2006). *La interpretación musical*. Traducción de Zitman, B. Alianza Música.
- Rodríguez, L. (2017). *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). Universidad Complutense de Madrid.

Rosset, J. y Fábergas, S. (2005). *A tono: ejercicios para mejorar el rendimiento del músico*. Paidotribo.

Sánchez, J.M. (2017). *La pedagogía de la percusión en los conservatorios superiores españoles: el patrimonio como referencia para innovar en equidad*. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo.

Sardá, E. (2003). *En forma: ejercicios para músicos*. Paidós.

Saud, E. (2003). The Effect of Stroke Type on the Tone Production of the Marimba. *Percussive Notes* 41, nº 3 (40-46).

Schick, S. (2006). *The Percussionist's Art. Same Bed, Different Dreams*. University of Rochester Press.

Schick, S. (2010). *Xenakis Percussion Works*. CD. Mode Po box 1262. Recorded Warren Studios. New York.

Schutz, M.; Manning, F. (2013). Effectively Using Affective Gestures: What Percussionists need to know about movement and perception. *Percussive Notes* 51, nº 2. (26-31)

Share, N. (2014). *The importance of timpani in today's percussion education and as a solo instrument*. Tesis doctoral. Universidad de Dakota del norte.

Siwe T. (ed.). (1995). *Percussion Solo Literature*. Media Press.

Solomon, S. (2016). *How to Write for Percussion: A Comprehensive Guide to Percussion Composition*. Oxford University, Press.

Solomos, M. (2001). *Presénces de Xenakis*. CDMC.

Solomos, M. (2003). Iannis Xenakis, Gérard Grisey. La métaphore lumineuse. L'Harmattan

Somplatzki, H. (1976). *Entrenamiento corporal y motricidad en el juego dramático*. Recklinghausen.

- Soriano, J. (2016). *Chacona de la Partita en Re menor para violín solo de J.S. Bach. Adaptación para marimba de 5 octavas*. Editorial 6 i 7.
- Soriano, J. (2017). Notas programa Aranea.CD. RC Records. DL.B-29868-17
- Stanislavski, K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Alba Editorial.
- Stauffer, D. A Motion and Muscle Study of Percussion Technique. *Percussionist 5, n°3* (March 1968) pp.290-298.
- Steevens, L.H. (1979). *Method of Movement for Marimba, with 590 exercises*. Marimba Productions.
- Teixeira, M. (2013). *Tai Chi Chuan na percussao*. Tesis Doctoral Universidad de Aveiro.
- Temes, J.L. (1979). *Instrumentos de percusión en la música actual*. Ed. Digesa.
- Thurston, D. (2002). *La interpretación de la música*. Mínimo tránsito.
- Tranchefort, F. (1989). *Guide de La musique de chambre*. Fayard.
- Wanderley, M. y Depalle, P. (2004). *Gestural control of soud synthesis. Proceedings of the IEEE 92(4)*, pp 632-644.
- Wen D. (2015). Entrevista en línea
- Willems, E. (1965). *L'oreille musicale. La préparation auditive de l'enfant*. Pro Musica.
- Willems, E. (2001). *El oído musical. La preparación auditiva del niño*. Barcelona. Paidós
- Zaldivar, A. (2008). *Investigar desde el arte* Conferencia Santa Cruz de Tenerife
- Zeltsman, N. (2003). *Four-mallet marimba playing: a musical approach for all levels*. Hal Leonard Corporation.
- Zirkle, T.A. (2003). *Developing a four-mallet marimba technique featuring the alternation of mallets in each hand for linear passages and the application of this technique to transcriptions of selected keyboard works by J.S. Bach*. Tesis doctoral. Universidad de Louisiana.

Anexos Documentales. Partituras

- AD I. *Rebonds A.* Iannis Xenakis.
- AD II. *Alternation II.* Maki Ishii.
- AD III. *Star-Fall dances* (mba-cl. Bb). Frank Wiley.
- AD IV. *African wind.* José Manuel López.
- AD V. *African winds II.* José Manuel López.
- AD VI. *African winds III.* José Manuel López.
- AD VII. *Aranea.* Jaume Botella.
- AD VIII. *Kung-fu.* DeQing Wen.
- AD IX. *Chacona. Partita en Re menor.* J.S. Bach.
Adaptación marimba 5 octavas. Joan Soriano.