



# **Aspectos históricos de la multipercusión. Una aportación de Luis de Pablo: Le Prie-Dieu sur la terrasse.**

---

J. Baldomero Llorens

**Aspectos históricos de la multipercusión. Una aportación de Luis de Pablo: *Le Prie-Dieu sur la terrasse*.**

INDICE

<b>1. La multipercusión.</b>	2
1.1. Primeros conceptos.	2
<b>2. La revolución de la percusión en la orquesta.</b>	5
2.1. Las primeras apuestas sonoras.	6
2.2. Primeras propuestas nacionales.	8
<b>3. El compositor: Luis de Pablo.</b>	10
3.1. Los <i>Encuentros de Arte</i> .	11
3.2. La aventura americana: <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> .	12
3.2.1. El gráfico.	13
3.2.2. Forma.	14
3.2.3. Interpretación.	17
<b>4. Conclusiones.</b>	19
<b>Bibliografía.</b>	20

## **1. La multipercusión.**

Consideramos como *multipercusión* a la reunión de diferentes instrumentos de percusión para ser ejecutados por un solo intérprete. Esta reunión de instrumentos, también conocidos por su anglicismo *set*, ha sido una de las grandes revoluciones dentro de la historia de la percusión en la segunda mitad del S XX, revolución a la que los compositores más relevantes de este período se acercaron para, usando un solo intérprete, ampliar las posibilidades tímbricas y sonoras que la percusión estaba aportando a la música de este nuevo tiempo, de esta nueva generación.

Así pues, haremos un breve recorrido por la historia de este instrumento y aquellos utensilios que hicieron posible el paso de la percusión desde la calle hasta el escenario, desde la unicidad instrumental hasta la poli-instrumentalidad, cuyas características han hecho trabajar una inventiva para evolucionar tanto la música escrita para él como la técnica con la que se hace posible la puesta en sonido del pensamiento del compositor.

### 1.1. Primeros conceptos.

Las posibilidades performativas que los instrumentos de percusión ofrecen desde la unicidad interpretativa son muy limitadas por lo que, desde las primeras obras compuestas para este instrumento, la adición de más instrumentos para ser ejecutados por un solo intérprete será la fórmula que ampliará las posibilidades tímbricas. Así pues, desde las nácaras llevadas por la caballería turca hasta las primeras composiciones en las que los timbales comienzan a ser parte relevante de la orquesta, el intérprete deberá de hacer frente a la especialización interpretativa, considerando la agrupación de varios instrumentos individuales como un solo instrumento.

En la historia de la música occidental, será el compositor y organista Nicolaus Hasse quien, en 1656 realizará el primera composición en la que se usarán los timbales en su *Aufzüge für 2 Clarinde und Heer Pauken*, siguiéndole otros autores en los que los timbales tendrán un papel relevante como Jean-Baptiste Lully en el acto I, escena 9 (marcha y entrada) de su ópera *Thésée* (1675), Hery Purcel con el primer fragmento a solo para percusión en una ópera en *The Faerie Queene* (1692), y así hasta la inclusión de más timbales, como el *Concerto for 8 timpani obligato* que Johann Carl Fischer compuso en 1785, la primera pieza escrita para un solo ejecutante con ocho timbales,

J. Baldomero Llorens

alcanzando el ámbito de afinación de una octava. En este punto quiero destacar, por original y curiosa para la interpretación de la percusión, la historia contada en la página 437 del libro de James Blades: *Percussion instruments and their history*, donde el músico inglés Sir George Smart nos narra una anécdota ocurrida en el París de primeros del siglo XIX:

*At the turn of nineteenth century (1802), Sir George Smart, whilst in Paris with Friends, wrote: 'all five went underground to another coffee-room to hear a concert and a man upon five drums, triangle and small bells at once...'<sup>1</sup>*

Sin embargo, y tras estos primeros apuntes sobre la ejecución de varios instrumentos por un solo intérprete, la mayoría de los avances conceptuales para el denominado *set de percusión* vendrán del mundo de la música ligera, donde la batería será el mayor exponente de esta familia y será obligatoriamente un solo ejecutante el encargado de hacer sonar toda esta agrupación instrumental.

Los inicios de la batería son a principios del S XX en Norteamérica donde dos o tres percusionistas se encargaban de hacer sonar los diferentes instrumentos de manera individual: Uno para el bombo, otro para la caja y el tercero para los platillos. Dos inventos anteriores en el tiempo, harán evolucionar esta familia desde la concepción como instrumentos individuales hasta la interpretación conjunta de todos ellos por un solo ejecutante, exigiendo independencia rítmica y física de sus extremidades y evolución en la técnica. Nos referimos al soporte de caja y al pedal de bombo. El primero de ellos, el soporte de caja, fue inventado por Ulysses G. Leedy en 1899 permitiendo al ejecutante separarse del instrumento colgado habitualmente en correas obteniendo así mayor libertad de movimientos; y el segundo de ellos, el pedal de bombo, se empezó a utilizar sobre 1900, con primeros modelos fabricados enteramente de madera; pero será William F. Ludwig quien realizará el primer pedal metálico y con una mayor utilidad y perfeccionamiento hacia 1909. Le seguirán otros buenos intentos de construcción como la patente de Harry Carney en 1911 y el de Leedy Fraser de 1914.

---

<sup>1</sup> Blades, James: *Percussion instruments and their history*. The Bold Strummer, Ltd. Connecticut, 2005. Pág.437.

J. Baldomero Llorens

*Hasta ese momento, los baterías utilizaban sillas o correas para este cometido. Los primeros pies de caja eran simplemente trípodes con tres brazos, muy parecidos a los actuales. Este invento junto con el pedal de bombo, pueden considerarse como los detonadores de la invención de la batería.*

*Con estos nuevos inventos, pedales y pies de caja, se conseguía finalmente fundir en un solo músico las funciones que hasta hace poco desempeñaban tres.*

*Con ello, se conseguía no tener que pagar a tantos músicos y aliviar los problemas de espacio que se sufrían en los escenarios de vodevil.<sup>2</sup>*

El salto de la batería en música de vodevil a la multipercusión en la música sinfónica, vendrá marcado por una obra que tendrá, en principio, los mismos problemas de producción y reducción de intérpretes: A un primer nivel económico-social, crisis marcada por la I Guerra Mundial que impide la producción de grandes espectáculos que financien grandes orquestas y, en un segundo nivel musical, nacimiento del Jazz en Estados Unidos que determinará la plantilla instrumental, el colorido y el uso de la imitación de un nuevo estilo de música popular. Me refiero a *La historie du soldat* de Igor Strawinsky quien en 1918 compone una obra pensada para ser representada en pequeños teatros: “...Como no había teatros disponibles a causa de la guerra, era necesario diseñar un teatro móvil, con decorados que pudieran ser montados con facilidad en cualquier sala, incluso al aire libre; es decir, un teatro itinerante que pudiera dar la vuelta a Suiza, y hacer representaciones en ciudades y pueblos”.<sup>3</sup> La plantilla instrumental vendrá determinada por los siguientes instrumentos: clarinete, fagot, trompeta, trombón, percusión, violín y contrabajo. La parte de percusión está formada por un bombo, un tambor militar, dos cajas, una pandereta, un triángulo y un plato suspendido y debe ser interpretada por un solo ejecutante en un set claramente influenciado por el rápido desarrollo de la batería en Estados Unidos.

<sup>2</sup> Cucciardi, Felipe: “*La batería acústica*”. Rivera Editores. Valencia. 2000. Pág. 174.

<sup>3</sup> Walter White, Eric: “*Strawinsky*”. Salvat Editores, S. A. Barcelona. 1986. Pág. 56.

J. Baldomero Llorens

## **2. La revolución de la percusión en la orquesta.**

La instrumentación orquestal a finales del siglo XIX y principios del XX, quedaba marcada por una jerarquía heredada de los grandes maestros clásico-románticos. Así, mientras la cuerda era la encargada del discurso melódico-armónico y el viento-madera se limitaba a un papel colorista, el viento-metal y la percusión eran los encargados de resaltar las dinámicas y el ritmo. Esta jerarquía de sonidos empezó a ser olvidada a finales del siglo XIX y principios del XX con autores como Mahler, Strauss, Debussy, Ravel... sin olvidarnos del ritmo con Strawinsky y de la evolución del concepto de la orquesta en la primera mitad del S XX como masas de sonido en movimiento, destacando obras de autores como Varèse y Charles Ives, en las que la percusión será parte importante de las nuevas creaciones sonoras. Será Edgard Varèse quien cambiará las reglas de la percusión en el orgánico orquestal, poniendo a esta familia en un lugar preferente y destacado de la masa sonora en detrimento de la melodía tradicional.

*La percusión, en cuanto a su esencia sonora, tiene una virtud que los otros instrumentos no poseen. De entrada, dispone de una extensión que no tienen los demás instrumentos. (...) Tiene un aspecto vivo; un aspecto sonoro que es más vivo que en los otros instrumentos. Más inmediato. El ataque del sonido es percibido más nítidamente, más rápidamente. En fin, las obras rítmicas de percusión están liberadas de los elementos anecdóticos que nos encontramos constantemente en nuestra música. Desde que domina la melodía, la música se ha vuelto soporífera. Se está forzado a seguir la melodía desde que comienza y, con la melodía, penetra la anécdota. La melodía aparece insidiosa y rápidamente. No se soluciona esto más que oponiéndole el ruido de los timbales y de aquellos instrumentos de sonido indeterminado.<sup>4</sup>*

Tras *La historie du soldat* (1918), un nuevo repertorio comenzará a aparecer, dando un papel mucho más protagonista al intérprete de percusión y en el que el modelo musical usado por Strawinsky con el jazz como forma parte importante de la música, se repetirá, dando así a una institucionalización de la batería como reducción de la sección orquestal de percusión en un solo intérprete: “the drum set also has its genesis

---

<sup>4</sup> Maderuelo, Javier: *Varèse*. Colección: “Músicos de nuestro siglo”. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1985. Páginas 55-56.

J. Baldomero Llorens

in the reduction of a percussion section to a single player”.<sup>5</sup>De esta combinación de estilo e instrumentos musicales, saldrán otras obras como *La création du monde* de Darius Milhaud (1922) o *Façade* de William Walton (1922). En composiciones como la *Sonata para dos pianos y percusión* (1937) de Béla Bartók, se usarán los instrumentos que conforman la parte orquestal, consolidando a la percusión como un instrumento capaz por sí mismo de formar parte importante e imprescindible del discurso sonoro.

### 2.1. Las primeras apuestas sonoras.

El nacimiento de estas nuevas obras, más exigentes en grado técnico y musical, hará plantearse la creación de la primera cátedra de percusión en un conservatorio europeo la cual se creará en el año 1930 en Bélgica, siendo Theo Coutelier, el timbalero de la Orquesta Nacional de Bélgica el encargado de comenzar la enseñanza oficial de este instrumento. Gracias a la colaboración entre Theo y Darius Milhaud, nacerá el primer concierto que eleva al percusionista a un nivel de solista con acompañamiento de orquesta. Será en el año 1930 con la composición por parte de Milhaud del *Concerto pour batterie et petit orchestre, Op 109*. A destacar la minuciosa explicación sobre la colocación del set y la fabricación de baquetas que el autor indica en la partitura, así como las indicaciones a la interpretación.

Dentro de este somero recorrido, no nos podemos olvidar de las obras compuestas para grupo de percusión, ya que desde las primeras composiciones de Amadeo Roldán *Rítmica nº 5 y nº 6*, y Edgard Varèse con *Ionisation*, ambas en 1930, será un período en el que comenzará a surgir toda una nueva literatura, una serie de composiciones que darán vida a este curioso nuevo grupo instrumental, al grupo de percusión. Así, a finales de los años '30 y primeros '40 del pasado siglo, Lou Harrison y John Cage redefinieron las ideas de la percusión tradicional, abriendo la puerta a nuevas maneras de producción de sonido, no sólo con los instrumentos clásicos sino con todo tipo de objetos que fuesen capaces de producir sonido. El *Concerto for flute & percussion* (1939) en el que intervienen dos percusionistas; el *Concerto for violin with Percussion Orchestra*, con cuatro intérpretes de percusión; y la *Suite fo rpercussion* (1942) para

---

<sup>5</sup> Schick, Steven: *Multiple Percussion* en “*Encyclopedia of Percussion*”. Taylor & Francis Group, LLC. New York. 2007. Página 290.

J. Baldomero Llorens

cinco percusionistas, obras todas estas de Lou Harrison, son claro ejemplo de la incursión de objetos cotidianos en las sonoridades de la percusión y pasión por el gamelán que compartía con John Cage. De este último, considerado como un auténtico revolucionario de los instrumentos de percusión, no podemos dejar de citar obras imprescindibles del repertorio para ensemble de percusión como son su *First Construction in metal* (1939), *Imaginary Landscape nr 1* (1939), *Living room music* (1940), o *Amores* (1943). Todas ellas aportarán una evolución de los conceptos tradicionales de sonoridad e interpretación, sin olvidarnos de la aportación técnica que esto representará.

Pero la separación definitiva del *set* de percusión como instrumento autónomo e independiente en el escenario vendrá de mano de otra colaboración: la del percusionista Christoph Caskel y el compositor Karlheinz Stockhausen, cuyo trabajo conjunto dará a luz a *Zyklus* en el año 1959 y que será considerada como una de las más destacadas obras de multipercusión y la primera obra compuesta para este conjunto de instrumentos a solo. La disposición del *set* viene especificada en la partitura, conformando los instrumentos un círculo en el que el intérprete queda posicionado en el interior de éste y cada instrumento, cada timbre, queda dirigido en el espacio aportando una paleta de ideas orquestales que se desarrollan según las directrices marcadas por el autor. Con posterioridad a *Zyklus*, pronto comenzarán a surgir nuevas obras que ampliarán el repertorio para percusión solo: Reiner Bredemeyer, *Schlagstück 1* (1960); Morton Feldmann, *The King of Denmark* (1964); Helmut Lachenmann, *Interieur I* (1966); Reginald Smith Brindle, *Orion M-42* (1967); Nguyễn Thiên Đạo, *Máy* (1972); Iannis Xenakis, *Psappha* (1975); Per Nørgård, *I Ching* (1982)...

Como punto común y destacable, señalar que todas estas obras tienen un *set* de instrumentos de percusión bastante amplio, buscando la variedad tímbrica en la adición de instrumentos, y no en la explotación y búsqueda de nuevos recursos en un solo instrumento o en el cambio de baquetas.

J. Baldomero Llorens

## 2.2. Primeras propuestas nacionales.

La historia de la percusión en España, tanto en la parte compositiva como en la pedagógica e interpretativa, es bastante reciente. No obstante, la evolución que ha tenido este instrumento desde sus inicios en el conservatorio de Madrid hasta la actualidad ha sido de dirección siempre creciente, notándose en muchos de los puntos de referencia de la especialidad. Así, ha habido una gran ampliación y compra de los siempre poco económicos instrumentos en las aulas de percusión de nuestros conservatorios; también, y en el caso del repertorio, tanto el pedagógico como el concertístico han evolucionado ya que la gran cantidad de literatura que hoy en día se encuentra a disposición del profesorado y el alumno no tiene comparación con el discreto y limitado material con el que estudiábamos hace apenas 30 ó 40 años., disponiendo hoy en día de tiendas especializadas en el repertorio para percusión.

La primera cátedra de percusión en España se creó en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en el año 1965 gracias al interés que su director, Cristóbal Halffter, tuvo en impulsar una especialidad aún no reglada en España. El nombramiento recaerá en el nombre de José María Martín Porrás,<sup>6</sup> joven percusionista que realizaba constantes colaboraciones con la Orquesta Nacional y quien había sido el artífice del estreno de los *Dos movimientos para timbal y cuerda* de Cristóbal Halffter en 1957. Años después, otro percusionista procedente de la Orquesta Nacional y con una trayectoria muy vinculada al mundo del jazz y de la batería, Enrique Llácer “Regolí”, complementará la actividad docente en el conservatorio. Con posterioridad a esta plaza en Madrid, se institucionalizarán las de Valencia con Roberto Campos y Barcelona con Roberto Armengol y Xavier Joaquín.

Ya desde un principio, Martín Porrás educará a sus alumnos en las vanguardias, al comprender que esta es la posición donde la percusión tiene su mayor forma de ser. Iñaki Martín, percusionista de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, quien fue alumno en Madrid en la primera mitad de la década de los años '80, nos dice: “Tuve la suerte de que Don José María Martín Porrás nos inculcó a los alumnos, tanto a los de mi generación como a los anteriores, el gusto y el amor por la música contemporánea, y

---

<sup>6</sup> BOE número 128, del 30 de mayo de 1966. Pág. 6757.

J. Baldomero Llorens

sobre todo el descubrimiento de las nuevas corrientes, de lo nuevo, y entre ello las nuevas grafías.”<sup>7</sup> Sus primeros alumnos serán los encargados de llevar al escenario alguna de las primeras obras para multipercusión que los principales compositores más vinculados a las vanguardias europeas habían compuesto. Así, la primera obra compuesta para multipercusión dentro del catálogo español vendrá de la mano de Tomás Marco quien en 1969 compuso *Floreal (música celestial II)*, definida por el propio autor como “... una obra de virtuosismo basado en la delicadeza y la transparencia, carente completamente de alardes técnicos”.<sup>8</sup> La obra será encargo de uno de los percusionistas más relevantes del momento en Europa, Siegfried Fink, y será por él mismo quien se realizará el estreno de la obra en Nüremberg en junio de ese mismo año. Dos obras más surgirán al año siguiente dentro de este repertorio español: La primera de ellas será *C-3* de Carlos Cruz de Castro, obra que será presentada el 23 de abril de 1971 en Salamanca por un joven percusionista alicantino, Juan García Iborra, quien varios años después será profesor del Conservatorio Superior de Música “Oscar Esplá” de Alicante. La segunda, *Vivencias* del compositor alicantino Agustín Bertomeu, será estrenada el 26 de julio de 1971 en el Patio del Reloj del Alcázar de Segovia dentro de la *II Semana de Música de Cámara de Segovia* por Pedro Vicedo, quien centrará su actividad profesional y pedagógica en el Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla. 1972 será el año de composición por Joan Guinjoan de *Tensión-Relax*, obra “... que es un claro ejemplo del eclecticismo de Guinjoan. En ella encontramos, desde elementos rítmicos de absoluta precisión hasta elementos de total libertad, coronados en una improvisación que deja entera libertad de elección al intérprete.”<sup>9</sup> El estreno de la obra tendrá que esperar hasta el año 1974 y será interpretado por Roberto Armengol en la Escuela de Ingenieros Industriales en Barcelona.

Dentro de este grupo de obras primerizas en la composición en España para multipercusión, nos encontramos con *Le Prie-Dieu sur la terrasse* de Luis de Pablo. La obra fue compuesta durante el período de exilio que el autor pasó en Canadá tras la

<sup>7</sup> En entrevista realizada por J. Baldomero Llorens a Iñaki Martín el 2 de mayo de 2014.

<sup>8</sup> Entrevista a Tomás Marco publicada en el libreto del CD de grabación de la obra, GASA 9G0444.

<sup>9</sup> Charles Soler, Agustí: *Análisis de la música española del siglo XX*. Valencia, Rivera Editores 2002. Pág.56.

J. Baldomero Llorens

organización de los admirados y odiados por igual *Encuentros de Arte* celebrados en Pamplona en el año 1972. Encargada por el percusionista francés Sylvio Gualda, fue estrenada por Jan Williams en el “Festival de Música Contemporánea” que se realizó en el Hospital de Santa Cruz de Barcelona el 22 de febrero de 1974. Cabe destacar, en relación al dato de estreno de la obra, que el periódico El País publicó un artículo el domingo 11 de noviembre de 1984 en relación a la interpretación de la pieza en el ciclo de conciertos *Cada loco con su instrumento* que se realizaba a las 12 del mediodía en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En esta ocasión, el percusionista Pedro Estevan era el encargado de interpretar el concierto en el que el periodista consideró la interpretación de *Le Prie-Dieu...* como estreno. El titular: “Luis de Pablo estrena hoy una obra para bombo”, no coincide con las fechas aportadas en conversaciones con el propio compositor y en las diferentes listas de catálogo.<sup>10</sup>

### **3. El compositor: Luis de Pablo.**

El decenio conformado por los años 1965 a 1975, será un período de grandes cambios en la vida de Luis de Pablo. Éste será un período en el que fundará el primer Laboratorio de Música Electrónica de España (1965) gracias al mecenazgo de la familia Huarte y, posteriormente, el centro privado ALEA, centro de actividades culturales que presentará al público madrileño la música de cámara actual y las músicas no europeas: “(...) la fundación de ALEA (1965), que vino a sustituir y a incrementar la actividad concertística y difusora de *Tiempo y Música* y que supuso la constitución del primer laboratorio (bien que modesto) de música electroacústica del país”.<sup>11</sup> También será el período en que verá a la luz su libro “Aproximación a una estética de la música contemporánea”, tratado que reúne las conferencias celebradas en el Instituto Francés de Madrid como inauguración de las actividades de ALEA en 1967, de asistencia junto con Horacio Vaggione y Eduardo Polonio a los seminarios de *Generación Automáticas de Formas Plásticas* que se realizaban en 1968 en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, actual Universidad Complutense de Madrid. Impartirá cursos durante el año 1971 en diferentes ciudades argentinas: Buenos Aires, Rosario, La

<sup>10</sup> Podemos encontrar el dato del estreno de la obra en: De Volder, Piet: “*Encuentros con Luis De Pablo*”. Madrid, Fundación Autor 1998. Pág. 224.

<sup>11</sup> De Volder, Piet: “*Encuentros con Luis De Pablo*”. Madrid, Fundación Autor 1998. Pág. 21.

J. Baldomero Llorens

Plata... y será nombrado profesor de análisis de la música contemporánea en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Pero la organización de los *Encuentros de Arte de Pamplona* de 1972 será el evento que hará que Luis de Pablo traiga a la España de los últimos años del franquismo la vanguardia más representativa a nivel global.

### 3.1. Los *Encuentros de Arte*.

Los *Encuentros de Arte* celebrados en Pamplona en el año 1972, fueron organizados por Luis de Pablo y se celebraron entre el 26 de Junio y el 3 de Julio de ese mismo año. Celebrados enteramente con mecenazgo privado por parte de la familia Huarte, trajeron a la España de los finales de la dictadura las propuestas más vanguardistas que se venían realizando tanto en Europa y América como en otras partes del mundo. Cabe destacar la presencia de autores como Lejaren Hiller (música generada por computador), Luc Ferrari (música electroacústica de carácter poético con su obra *Allo, ici la terre*), Mauricio Kagel (con algunas de sus obras para cine), John Cage (con sus *62 Mesostics Re Merce Cunningham*), el destacable estreno en Europa de *Drumming*, de Steve Reich...

Los *Encuentros* no fueron del agrado de un sector del mundo del arte ya que las propuestas que se mostraron, algunas de ellas extremadamente vanguardistas y excesivamente radicales, hicieron que tanto el mundo del arte como el político no apoyara el evento, evento que recibiría una serie de sabotajes desde diferentes puntos e ideologías: La cúpula neumática del arquitecto José Miguel Prada Poole amaneció llena de cortes, y hubieron dos atentados de ETA<sup>12</sup> durante el desarrollo de los *Encuentros*. Pasados los encuentros, Luis de Pablo nos comentará al respecto:

*Los Encuentros de Pamplona de 1972, para mí fueron la constatación de algo que venía sospechando desde hacía tiempo, y es que la extrema derecha y la extrema izquierda son lo mismo y comparten objetivo: el poder total. Los Encuentros de Pamplona, que tenían la aspiración de convertirse en Bienal, fueron atacados de*

---

<sup>12</sup> Hubieron dos bombas-ETA durante su desarrollo. La primera de ellas el lunes 26 de junio a las 04:10 horas, y la segunda de ellas el miércoles siguiente, día 28, a las 17:25 horas.

J. Baldomero Llorens

*una forma salvaje tanto por la extrema derecha como por la extrema izquierda y desaparecieron en su primera edición: ¡demasiada libertad!*<sup>13</sup>

### 3.2. La aventura americana: *Le Prie-Dieu sur la terrasse*.

La decepción política y artística que supusieron los *Encuentros*, hará que Luis de Pablo busque nuevos horizontes en el continente americano. Será nombrado en 1973 “Visiting Slee Professor” en Buffalo, desarrollando en este período su actividad en ciudades como Albany, Nueva York, Montreal, Ottawa y Toronto. Fue en una de estas ciudades, Buffalo, donde conocerá al fundador del grupo de música contemporánea de la Universidad, Lukas Foss, y de cuya colaboración nacerán obras como *Very Gentle*, *Affettuoso* o *Le Prie-Dieu sur la terrasse*: “Yo estaba en la Universidad de Buffalo, que tenía un conjunto de música contemporánea de primer orden que había fundado Lukas Foss. Por primera vez en mi vida tenía a mi disposición un conjunto así para trabajar con ellos como quisiera”<sup>14</sup>

*Le Prie-Dieu...* será una de las obras que surgirán en esta época, compuesta entre los meses de Octubre y Diciembre de 1973, y será trabajada en colaboración con el percusionista del grupo de música contemporánea de la Universidad de Buffalo, Jan Williams. Luis de Pablo, nos cuenta la génesis de la idea de la obra:

*Le Prie-Dieu sur la terrasse* nació de una visión de una imagen extraña: un reclinatorio que estaba en una terraza cubierta de nieve en Canadá. Desde un piso catorce, se veía allí abajo con unas huellas humanas que llegaban y se marchaban. Aquella imagen me afectó mucho y dio título a la siguiente obra que compuse. El título está en francés porque la pieza fue un encargo del percusionista francés Silvio Gualda.<sup>15</sup>

La instrumentación elegida por Luis de Pablo para la obra es, contrariamente a las obras compuestas para multipercusión de esta época, muy reducida: apenas dos bombos. El primero de ellos, un bombo de concierto lo más grande posible; el

<sup>13</sup> Barja, Juan; Panisello, Fabián y Téllez, José Luis: *Luis de Pablo. A Contratiempo*. Madrid. Ediciones arte y estética. Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2009. Página 27.

<sup>14</sup> *Ibidem*. Página 30.

<sup>15</sup> *Ibidem*. Página 63-64.

J. Baldomero Llorens

segundo, un bombo algo más pequeño con parche de piel que debe ser perforado en el centro donde se colocará la cuerda Re de violonchelo y desde donde será colgado en un soporte, preferiblemente en forma de portería, y con una altura aproximada de dos metros. Destaco el dato de que mientras las obras para multipercusión del momento exigen grandes sets de percusión con el intérprete rodeado de instrumentos, llegando incluso a la saturación instrumental, de Pablo, quien está fascinado por el timbre, minimiza el set, la fuente sonora, para poder expresar de ella todas las posibilidades tímbricas:

*Hay compositores que utilizan los instrumentos de una manera insólita con resultados positivos. Buscan formas de ataque diferentes para producir formas intermedias entre el ruido y el sonido. A mí me interesa más utilizar todos los recursos de un instrumento tal y como es.<sup>16</sup>*

### 3.2.1. El gráfico.

Para conseguir todo este mundo sonoro, Luis de Pablo se apoyará en una manera poco utilizada por él para componer sus obras: el gráfico, que en este caso estará acompañado del texto como indicaciones a la interpretación para la comunicación puntual entre compositor e intérprete. No existen en el catálogo de Luis obras gráficas, ya que este modelo de transmisión del discurso sonoro no era para él sinónimo de creación de nuevos lenguajes:

*Es de una extrema ingenuidad por parte del compositor pensar que escribiendo música con una notación insólita el resultado sonoro será completamente nuevo.*

*Sin embargo, no estoy convencido de que el solfeo tradicional sea capaz de integrarlo todo. Yo mismo he necesitado largos años para llegar a una cierta flexibilidad del discurso. Mirando por ejemplo partituras como “Comentarios” o “Sinfonías”, salta a la vista la sobreabundancia de irracionales.*

---

<sup>16</sup> Ibídem. Página 48.

J. Baldomero Llorens

*Después me di cuenta de que ese fenómeno llegaba a ser agobiante para los músicos y también que se podía llegar a resultados más interesantes limitando la duración de los pasajes libres.*

*Por ejemplo, pueden señalarse intervalos de tiempo precisos y en su interior escribir cierta cantidad de notas determinando las alturas y eventualmente la articulación. Se indican también pausas de duración flexible. Tal notación permite jugar con el material de una manera plástica. Ésa es también mi respuesta al tipo de música hipercontrolada de esos mismos años cincuenta cuya ejecución resultaba más bien teórica.<sup>17</sup>*

Sin embargo, y como bien nos dice Luis en *Hacia una música propia*, capítulo 6 de *Luis de pablo. A contratiempo*, no siempre está claro de qué manera escribir las ideas que van surgiendo sobre el papel para poder ser interpretadas por el intérprete:

*Ha habido momentos en los que no he sabido cómo escribir algunas ideas que me venían a la cabeza. Un ejemplo extremo es Le Prie-Dieu sur la terrasse [El reclinatorio en la terraza]. Para esta pieza, una obra para dos bombos que se tocan de mil maneras, la manera tradicional de escribir música no vale: es preciso describir las acciones que debe hacer el percusionista sobre el bombo. No hay un signo preciso para indicar que se frote con una determinada baqueta sobre un cencerro determinado encima de un parche. Es necesario describir las acciones con palabras y dibujos.<sup>18</sup>*

### 3.2.2. Forma.

La obra se encuentra dividida en 14 secciones, con una cantidad variable de sub-secciones en algunas de ellas, y una duración total de diecisiete minutos y diez segundos. Cada una de estas secciones se compone de una parte gráfica y otra textual. Cabe destacar que algunas de las sub-secciones sólo son indicaciones al intérprete sin ninguna acción interpretativa, y las reconoceremos por no tener acción sonora en la parte gráfica de la partitura. Sin embargo, estas acciones forman parte de la obra en

<sup>17</sup> De Volder, Piet: "Encuentros con Luis De Pablo". Madrid, Fundación Autor 1998. Pág. 160-161.

<sup>18</sup> Barja, Juan; Panisello, Fabián y Téllez, José Luis: *Luis de Pablo. A Contratiempo*. Madrid. Ediciones arte y estética. Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2009. Página 38-39.

J. Baldomero Llorens

un nivel plástico, escénico, con movimientos cercanos al ritual. Así como ejemplo, las sub-secciones B.1: *He takes the largest cow-bell and places it on the skin*; y B.2: *He takes the superbball mallet. He bends over the cow-bell and he put his face in it*, sólo indican al intérprete los movimientos que debe de realizar para seguir la interpretación de la pieza en B.3, indicaciones, como ya hemos comentado, de un marcado estilo plástico-ritual. Vemos a continuación las diferentes secciones y sub-secciones con su duración:

SECCIÓN	DURACIÓN	Nº DE PARTES
A	15''	1
B	2'00''	6
C	1'15''	6
D	20''	2
E	1'15''	3
F	30''	2
G	30'	3
H	1'	4
I	45''	4
J	1'10	8
K	4'20''	2
L	1'15''	4
M	1'15''	2
N	1'20''	7

**Tabla 1: Secciones y sub-secciones con su duración.**

#### 1.1.1. Necesidades de material.

Una de los detalles previos más importantes en cualquier interpretación de una obra para multipercusión es el de conocer el material que vamos a utilizar. Dejando aparte el gráfico de distribución de instrumentos, los accesorios que necesitamos para la interpretación de cualquier pieza de multipercusión deben de estar claramente identificados y localizados. Las diferentes baquetas a utilizar y los diversos utensilios

J. Baldomero Llorens

que nos van a ayudar en la interpretación forman parte del orgánico de la obra y de su puesta en escena. La siguiente lista (tabla 2) reproduce los accesorios que se necesitan para la interpretación de *Le Prie-Dieu...*, lista bien indicada por el autor en el orgánico de la obra:

- **Una mesa pequeña cubierta con un pequeño mantel; sobre la mesa:**

- **Dos grandes cencerros (tan grandes como sea posible, pero de diferente tamaño);**
- **Un arco de violonchelo;**
- **Un círculo de goma, 4-5 pulgadas de diámetro [10-12 cms];**
- **Una cadena metálica de eslabones no excesivamente grandes;**
- **Un plato tan grande como sea posible (de diámetro inferior al parche del bombo mayor);**
- **20 pequeñas monedas;**
- **Cronómetro.**
- **Baquetas:**
  - **2 Superball;**
  - **2 mazas de bombo de fieltro; de cabeza lo más grande posible, pero de diferente tamaño;**
  - **2 baquetas de caja (de madera);**
  - **2 baquetas de vibráfono, para el cencerro en la sección C;**
- **Una alfombra situada en el suelo cerca del bombo mayor, para silenciar la caída de las monedas en la sección H.**
- **Un soporte desde el cual se suspenderá el bombo menor. El soporte debe medir como mínimo 6 pies de alto [2 metros]:**
- **Eventualmente, 2 micrófonos para la amplificación:**
  - **Uno en frente del agujero que normalmente existe en el cuerpo del bombo mayor;**
  - **Cuando se encuentre suspendido, otro situado debajo del bombo menor. Este último micrófono debe ser usado en la sección G.**
- **Un foco sobre el percusionista.**

*Tabla 2: listado de accesorios.*

J. Baldomero Llorens

En cuanto a las necesidades escénicas que demanda el compositor, éstas sirven para mejorar el resultado final de la obra, siempre y cuando sea practicable su uso: un básico sistema de amplificación y otro de iluminación. La amplificación consiste en un par de micrófonos, uno enfrente del agujero de respiración del bombo mayor, y otro situado debajo del bombo que se encuentra colgado, para ser usado de manera eventual en el pasaje G de la obra. De esta manera, los diferentes recursos sonoros podrán llegar con mayor claridad a los oyentes, aunque se puede prescindir de la amplificación si la sala es de tamaño reducido. La iluminación que requiere la obra consiste en direccionar un foco de luz hacia el intérprete y el instrumento desde una posición superior, usando, si es necesario, luz de atril adicional. La luz debe ser clara y brillante, dando así una imagen escénica de recogimiento, de rito ancestral en el que el sonido del instrumento será el protagonista del discurso. Sobre este detalle escénico, resaltamos la puesta en escena que realizó Pedro Estevan, en su concierto celebrado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, ya que cambió la posición del foco de luz: en vez de estar posicionado desde arriba, éste lo colocó desde abajo, iluminando completamente el parche bombo desde su parte inferior, resaltando así la visión del instrumento desde el público: “Para la ocasión, Pedro Estevan salió vestido con una túnica blanca. Con su aspecto, con su barba y su melena, parecía un auténtico monje, y cuando le vi recordaba las palabras de Luis de Pablo sobre la génesis de la obra. Realmente esta puesta en escena me metió todavía más en el papel de la obra: Yo veía un monje que iba a rezar”.<sup>19</sup>

### 3.2.3. Interpretación.

Le *Prie-Dieu...* es una obra gráfica y no por esto su interpretación debe de ser libre. No nos encontramos ante una obra aleatoria sino ante una obra que usa el gráfico para expresar un discurso sonoro que, como ya nos comenta anteriormente su autor en la cita nº 18 de este trabajo: “Ha habido momentos en los que no he sabido cómo escribir algunas ideas que me venían a la cabeza. (...) Para esta pieza, una obra para dos bombos que se tocan de mil maneras, la manera tradicional de escribir música no vale: es preciso describir las acciones que debe hacer el percusionista sobre el bombo”.

---

<sup>19</sup> En entrevista realizada por J. Baldomero Llorens a Iñaki Martín el 2 de mayo de 2014.

J. Baldomero Llorens

Así pues, el gráfico es empleado por Luis al no disponer de una manera pentagramática para plasmar la idea sonora y las acciones a realizar. No nos encontramos ante una obra aleatoria, sino ante una obra que utiliza el gráfico como canal de comunicación: “En el caso de la pieza que nos ocupa, la utilización de una curiosísima grafía está justificada por tratarse de un material sonoro tan difícilmente precisable con la grafía convencional”.<sup>20</sup> Una clara muestra de la exactitud del discurso sonoro en cuanto al gráfico nos lo da la sección M de la partitura, donde las acciones a interpretar se encuentran perfectamente controladas e indicadas, como si de notas en un pentagrama se tratase, al marcar una dirección exacta de dónde interpretar sobre el parche, qué interpretar y en qué volumen de sebe de hacer, articulaciones y otras indicaciones musicales que conformarán el fragmento musical.

Incluyo aquí el comentario acerca de la experiencia del percusionista Iñaki Martín en cuanto a la interpretación de la obra y sus encuentros con el gráfico, vivencias que me contó en la entrevista realizada el 2 de mayo de 2014:

*Lo que más me llamó la atención era cómo podía sacar adelante una música desde esa grafía, cómo podía edificar una obra a base de estos signos, de estos símbolos. Empecé a ver varias posibilidades y a pensar de qué recursos sonoros disponía como percusionista para reflejar el gráfico. Podría ser un redoble más abierto, más irregular... Reconozco que la obra me aportó mucho al abrirme la visión como percusionista clásico, en el que todo se encuentra escrito.*

---

<sup>20</sup> Temes, José Luis: *La percusión en las obras de Luis de Pablo*, en: José Luís García del Busto (coord.), *Escritos sobre Luis de Pablo*. Taurus Ediciones. Madrid, 1987. Pág. 206.

#### **4. Conclusiones.**

*Le Prie-Dieu sur la terrasse*, es una de las primeras obras compuestas para percusión solo en España, en un momento en el que el instrumento se encontraba en sus primeros años de vida. Obra de importancia no sólo histórica para el mundo de la percusión en nuestro país, sino también por la elevación de la percusión a un nivel de concierto solista, por el reto de descubrir en un instrumento de simplicidad sonora la complejidad tímbrica, y por el reto para componer una verdadera obra de repertorio que dignifique una profesión incipiente.

Sin embargo, veo cómo los conciertos que habitualmente se programan no incluyen esta pieza, quedando excluida de la mayoría de repertorios solista, y quedando apartada y olvidada en favor de una constante ansiedad por estrenar obras de nuevos compositores. Lo mismo ocurre en nuestros conservatorios de música: centros educativos que olvidan el repertorio “clásico” de nuestro instrumento, algo impensable en otras especialidades, un repertorio que nos ha hecho crecer al principio como verdaderos concertistas, a favor de nuevas obras, algunas de dudosa aportación musical y pedagógica.

No nos podemos olvidar de un repertorio que ha creado los pilares sobre los que nos asentamos ya que nos condenamos a no comprender nuestro presente. El conocimiento del pasado reciente nos ayuda a la comprensión del presente actual, y el conocimiento del repertorio pasado es imprescindible para conocer las tendencias más actuales.

**Bibliografía.**

Blades, James: *Percussion instruments and their history*. The Bold Strummer, Ltd. Connecticut, 2005.

*En torno a la Generación del 51*. Rivera Editores. Valencia, 2002.

Cucciardi, Felipe: *“La batería acústica”*. Rivera Editores. Valencia. 2000.

De Pablo, Luis: *Una historia de la música contemporánea*. Fundación BBVA. Bilbao, 2009.

De Volder, Piet: *Encuentros con Luis de Pablo. Ensayos y entrevistas*. Fundación Autor. Madrid, 1998.

Maderuelo, Javier: *Varèse*. Colección: “Músicos de nuestro siglo”. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1985.

V.V.A.A.: *Encyclopedia of percussion*. Taylor & Francis Group, LLC. New York. 2007.

V.V.A.A.: *Escritos sobre Luis de Pablo*. Taurus Ediciones. Madrid, 1987.

V.V.A.A.: *Luis de Pablo. A Contratiempo*. Madrid. Ediciones arte y estética. Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2009.

Walter White, Eric: *Stravinski*. Salvat Editores, S.A. Barcelona, 1986.

Otros:

Entrevista realizada a Iñaki Martín, percusionista de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, el 2 de mayo de 2014.

Partitura consultada: *Le Prie-dieu sur la terrasse*, editada por Subini Zerboni-Milano. Nº referencia: S. 7028 Z.

J. Baldomero Llorens



**J. BALDOMERO LLORENS** es intérprete de percusión especializado en la música actual. Es miembro fundador de Taller Sonoro ([www.tallersonoro.com](http://www.tallersonoro.com)) con el que ha realizado conciertos por España,

Europa, Estados Unidos e Iberoamérica. Ha realizado clases magistrales en conservatorios de España, Alemania y Perú. Desde 1996, es profesor de percusión en la Banda Sinfónica Municipal de Sevilla y recientemente ha ampliado su faceta investigadora realizando el Máster en Investigación Musical por la Valencian International University.

[www.baldollorems.tallersonoro.com](http://www.baldollorems.tallersonoro.com)