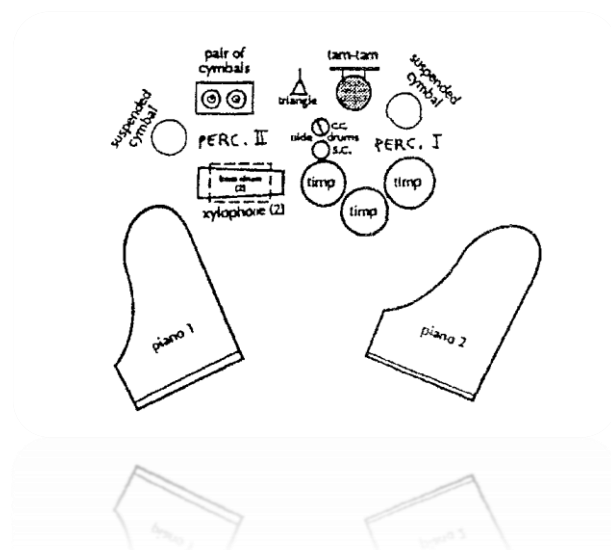


ARTÍCULO EN COLABORACIÓN CON:



LA ESCRITURA EN LA MULTIPERCUSIÓN. LA REVISIÓN DE UN NUEVO CONCEPTO DE INSTRUMENTO Y LA TRANSCRIPCIÓN DE SUS PRIMEROS PLANTEAMIENTOS. (I)

DR. J. BALDOMERO LLORENS



La escritura en la multipercusión. La revisión de un nuevo concepto de instrumento y la transcripción de sus primeros planteamientos. (I)

Dr. J. Baldomero Llorens

INDICE

1.	LA REVOLUCIÓN DE LA PERCUSIÓN EN LA ORQUESTA.....	2
2.	UN NUEVO MODELO PARA LA INTERPRETACIÓN: LA MULTIPERCUSIÓN	3
	2.1. <i>El soporte de caja.....</i>	5
	2.2. <i>El pedal de bombo.....</i>	8
	2.3. <i>La ampliación del espacio interpretativo: los trap-drums.....</i>	14
3.	LA MULTIPERCUSIÓN Y SU ESCRITURA: LAS PRIMERAS APUESTAS SONORAS EN EL ÁMBITO ORQUESTAL.....	16
	3.1. CONCEPTOS BÁSICOS DE ESCRITURA. LA MULTIPERCUSIÓN	16
	3.2. LAS PRIMERAS APUESTAS DE LA MULTIPERCUSIÓN EN LA MÚSICA DE CÁMARA.....	19
	3.2.1. <i>La historia del soldado (1918).....</i>	19
	3.2.2. <i>Paul Hindemith: Kammermusik Nº 1, Op. 24 (1921).....</i>	22
	3.2.3. <i>Aaron Copland: Music for the theatre (1925)</i>	24
	3.3. EL PERCUSIONISTA COMO CONCERTISTA CON ACOMPAÑAMIENTO ORQUESTAL	27
	3.3.1. <i>Darius Milhaud: Concerto pour batterie et petit orchestre, Op 109 (1929-1930).....</i>	28
	3.3.2. <i>Béla Bartók: Sonata for two pianos and Percussion (1937).....</i>	30
4.	CONCLUSIONES	33
	BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS REFERENCIAS.....	35



La escritura en la multipercusión. La revisión de un nuevo concepto de instrumento y la transcripción de sus primeros planteamientos. (I)

Dr. J. Baldomero Llorens

Resumen

El presente artículo ofrece una aproximación a la escritura para percusión solo. Un planteamiento que se presenta en dos partes donde en este primer artículo me centraré en las primeras propuestas escritas durante la primera mitad del siglo XX, años de adelantos en la técnica de construcción de instrumentos y accesorios cuyo resultado será el avance técnico de los instrumentistas y el mayor interés por parte de los compositores hacia esta familia instrumental.

El objetivo de este artículo es mostrar brevemente las primeras partituras, la evolución de un modelo de escritura principalmente orquestal que deberá adaptarse a la concepción y evolución del nuevo instrumento: la multipercusión.

Palabras clave: multipercusión, trap-drum, concertista de percusión.

Abstract

This article offers a brief approach to writing for solo percussion. An approach that is presented in two parts where in this first article I will focus on the first proposals written during the first half of the 20th century, years of advances in the construction technique of instruments and accessories whose result will be the technical advance of the instrumentalists and the greater interest in part of the composers towards this instrumental family.

The objective of this article is to show the first scores, the evolution of a mainly orchestral writing model that will have to adapt to the conception and evolution of the new instrument: multipercussion.

Keywords: multi-percussion, trap-drum, percussion concert.





1. 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 tímbrica 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 Berlioz, Mahler, Strauss, Debussy, Ravel... sin olvidarnos del impulso del ritmo con Stravinski y de la (r)evolución, en la primera mitad del siglo XX, del concepto de la orquesta como masas de sonido en movimiento, donde destacamos a autores como Edgard Varèse y Charles Ives. Todas estas nuevas concepciones sonoras situarán a los instrumentos de percusión en una posición destacada en sus discursos sonoros.

La influencia de la música americana y la continua disolución de la tonalidad en la música europea, junto con las nuevas vanguardias estéticas, serán factores determinantes para mayor aporte de protagonismo a los instrumentos de percusión.¹ Esta nueva posibilidad tímbrica será potenciada por los compositores, ampliando de esta manera el espectro armónico orquestal con sonoridades nunca antes empleadas. Si bien el mejor ejemplo de la ampliación del espectro sonoro que podríamos comentar sería el de Edgard Varèse con obras como *Amériques* (1918-21) o *Hyperprism* (1922-23), no podemos olvidar el uso del tam-tam en *La Gran Puerta de Kiev* en la orquestación realizada en 1922 por Maurice Ravel de los *Cuadros de una Exposición* de Modest Mussorgsky, o la importancia que se le da a la familia de la percusión en obras como *Les Noces* (1923) de Igor Strawinsky, *Pacific 231* (1923) de Arthur Honegger o el movimiento sinfónico *La Fundición de Acero* (1926) de Aleksandr Mossolov.

Centrándonos en la figura de Edgard Varèse, será este compositor quien cambiará radicalmente las reglas de funcionamiento de la percusión en el orgánico orquestal,

¹ «[...] los primeros años del siglo XX ven florecer una gran cantidad de movimientos nuevos, algunos directamente radicales, como el dadaísmo, que afectan, por supuesto, a la música. La aventura más importante es la del futurismo italiano, que preconizaba el culto al maquinismo, la velocidad y lo nuevo», en Tomás MARCO: *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*. Fundación BBVA. Bilbao, 2017, p. 30.





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.²

Es en este período cuando los compositores comenzarán a dar a la percusión una mayor importancia, despojando al intérprete del tradicional rol orquestal y acercándose poco a poco al concepto de solista a través de su inclusión en la música de cámara donde la familia de la percusión comenzará a considerarse como un miembro más del grupo: «La importancia creciente de la percusión hacía que fuera cuestión de tiempo el que los compositores se plantearan escribir piezas solo para este tipo de instrumentos».³

2. UN NUEVO MODELO PARA LA INTERPRETACIÓN: LA MULTIPERCUSIÓN

Para alcanzar esta posición dentro del mundo orquestal y de música de cámara será necesario un cambio de paradigma en cuanto a la concepción tradicional de los instrumentos de percusión. La interpretación de estas partituras necesita de la asimilación por parte del compositor y de los intérpretes del concepto de multipercusión, una idea que

² Javier MADERUELO: *Varèse*. Colección: «Músicos de nuestro siglo». Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1985, pp. 55-56.

³ Tomás MARCO: *Escuchar... op. cit.* p. 30.





permite ejecutar simultáneamente varios instrumentos de percusión al ser considerados todos ellos como un solo conjunto, como una misma unidad: «Los instrumentos de percusión interpretados normalmente por una sección completa fueron combinados para un solo intérprete obteniendo así eficiencia».⁴

El surgimiento de la multipercusión como una sub-disciplina de la percusión vendrá dado desde el mundo de la música de jazz y vodevil. La invención del pedal de bombo y del soporte de caja a finales del siglo XIX serán impulsores para la creación de la batería, instrumento principal de percusión en estas bandas, que en sus inicios dará su salto a la música sinfónica en forma de multipercusión como una solución a problemas producción y reducción de intérpretes:

A principios del siglo xx las bandas usaban [...] un músico para tocar la caja y otro para tocar el bombo hasta que Ulyses G. Leedy inventó el pie de caja en 1899. [...]

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

Con ello, se conseguía no tener que pagar a tantos músicos y aliviar los problemas de espacio que se sufría en los escenarios de vodevil.⁵

Examinemos brevemente estos dos objetos necesarios para el que se transformarán en piezas indispensables para el surgimiento de la multipercusión: el pedal de bombo y el pie de caja.

⁴ [The instruments normally played by an entire section of percussionist were combined and played by one player for the sake of efficiency]. Steven SCHICK: «Multiple Percussion», en John H. Beck (ed.): *Encyclopedia of Percussion*, Nueva York: Taylor & Francis group, 2007, p. 289.

⁵ Felipe CUCCIARDI: *La batería Acústica*. Rivera Ediciones, Valencia, 2000, p. 147.





2.1. El soporte de caja

En Nueva Orleans, a la finalización de la Guerra Civil Americana a finales del siglo XIX, los músicos que tocaban el tambor provenían mayoritariamente de las milicias y tocaban este instrumento colgado, enganchado a una correa al hombro quedando el instrumento de un lado y usando las dos manos para tocar. El movimiento limitado del instrumentista estaba enfocado y centrado exclusivamente en percutir el instrumento: el tambor.



Ilustración 1. *The Colonial Drummer*, en *Stick Control*⁶

Serán los propios percusionistas quienes idearán diversos sistemas para separarse cada vez más de su instrumento y alcanzar una mayor libertad de movimiento. Uno de los sistemas empleados será ideado por Harry A. Bower⁷ intérprete bastante activo a principios del siglo XX –quien llegará a ser percusionista de la Boston Symphony Orchestra desde 1904 hasta 1907– y un constante inventor de utensilios para facilitar la

⁶ George LAWRENCE STONE: *Stick Control*. Geortge B. Stone & Son, Inc. Randolh, Massachusetts, EEUU, 1935. Imagen de portada.

⁷ Harry A. Bower (1867-1949). Percusionista e iniciador de diversos mecanismos para facilitar la interpretación de la percusión. Entre sus patentes podemos encontrar un pedal de bombo con plato de pie (1897), una abrazadera para unir la caja a una silla (1897) y un sistema de afinación de los timbales (1904), en Stephen L. BARNHART: *Percusionist. A biographical dictionary*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2000, p. 45.





Dr. J. Baldomero Llorens

interpretación de la percusión. Entre todos estos inventos se encuentra una interesante patente del año 1897 que nos muestra un soporte que permite ajustar la caja a la silla, manteniendo una posición inclinada de ésta y dejando libre las manos y los pies para la interpretación de otros instrumentos de percusión.⁸

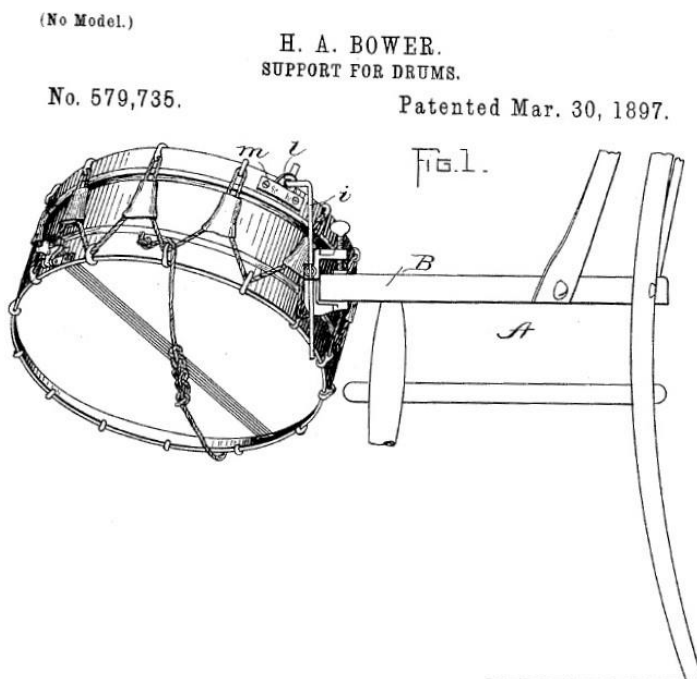


Ilustración 2. Soporte de caja. Patente de H. A. Bower (1897).

Para Harry A. Bower «[...]este invento tiene como objeto proporcionar soporte para un tambor, fabricado para mantener este último en posición frente al percusionista en una orquesta o banda, de modo que sus manos y pies estén libres para tocar el bombo, los platillos, las castañuelas, u otros instrumentos a su alcance.»⁹ El sistema inventado por Bower consiste en un soporte que sujeta la caja a la silla, a modo de torniquete, y cuya novedad es la de permitir su ajuste, el de la caja, tanto en altura en relación al percusionista como en posición e inclinación del instrumento.

⁸ <http://www.freepatentsonline.com/0579735.html>, patente 579,735. Consultada el 25 de abril de 2022.

⁹ [This invention has for its object to provide a support for a snare-drum constructed to maintain the latter in position before the drummer in an orchestra or band, so that his hands and feet are free to play the bass drum and cymbals or the castanets or other instruments under his control.], en Oficina de Patentes de Estados Unidos. Patente 579,735 de Harry A. Bower, consultada en <http://www.freepatentsonline.com/0579735.html>. Consultada el 25 de abril de 2022, página 1 de las especificaciones, líneas de texto 8 a 14.



Dr. J. Baldomero Llorens

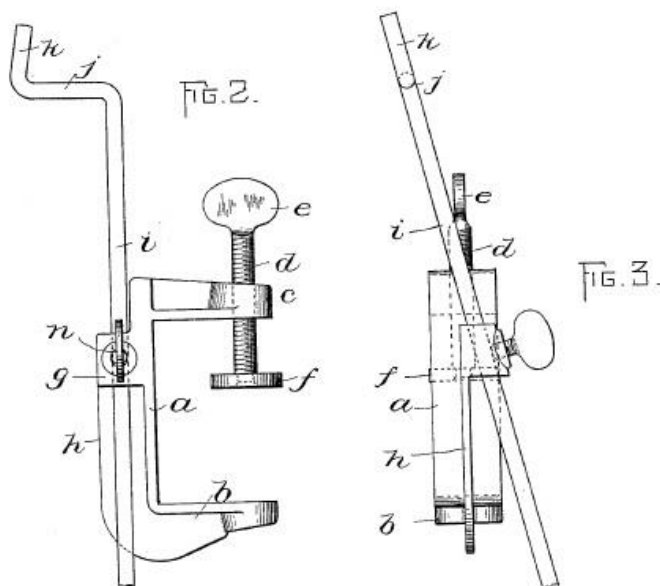


Ilustración 3. Sistemas de agarre y ajuste en altura e inclinación del soporte de H. A. Brown. Patente 579, 735 (1897).

El percusionista continuará buscando una mayor libertad y separación del instrumento, y de esta manera surgirá el soporte de caja completamente independiente. Esta invención se le atribuye a Ulysses G. Leedy¹⁰ (1867-1931), quien en el año 1898 presentará un soporte en forma de trípode con las principales características de ser abatible y ajustable tanto en su altura como en el ancho de sus brazos superiores donde se sostiene la caja. La patente¹¹ se encuentra registrada el 9 de mayo de 1899 en Indianapolis (estado de Indiana, Estados Unidos) y nos indica el registro de invención de «[...] ciertas nuevas y útiles mejoras en los soportes de caja»¹². Es de suponer que, si bien los soportes de caja existían anteriormente como hemos visto con el soporte creado en 1897 por Harry A. Bower, Ulises G. Leedy inventó mejoras a los ya existentes, creando

¹⁰ Encontramos una amplia biografía de Ulises Grant Leedy (1867, Fostoria, Ohio; 1931, Indianapolis, Indiana) en Stephen L. BARNHART: *Percussionists. A Biographical Dictionary*. Westport, CT: Greenwood Press, 2000, página 227.

¹¹ La solicitud de la patente se realizó el 16 de diciembre de 1898, siendo efectiva el 9 de mayo de 1899. Podemos consultar la información de la patente del Drum-Stand de Ulises G. Leedy en <http://www.freepatentsonline.com/0624662.pdf>. Consultada el 22 de abril de 2022.

¹² [... certain new and useful Improvements in Drum Stands], en patente del *Drum-Stand* de Ulises G. Leedy (ver pie de página 10).

básicamente el soporte tal y como lo conocemos hoy en día: un soporte independiente, plegable, y ajustable en ancho y altura para la colocación de la caja.

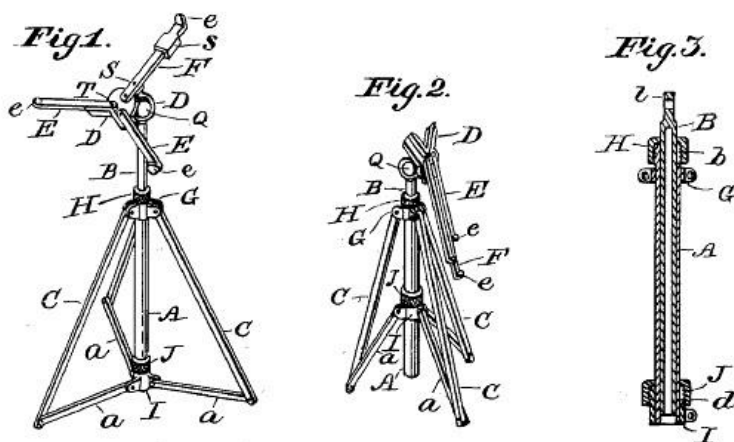


Ilustración 4. Soporte de caja. Figuras 1, 2 y 3 de la patente de Ulises G. Leedy (1899)

El soporte inventado por Leedy permite la separación definitiva instrumento-intérprete, dando libertad de movimiento al percusionista y ampliando las posibilidades de ejecución con el resto de extremidades. En la actualidad, estas ideas continúan siendo la base de las principales características de los actuales soportes de caja.

2.2. El pedal de bombo

El segundo de los inventos que considero precursor e indispensable para el nacimiento y desarrollo de la multipercusión será el pedal de bombo, objeto que tendrá una primera rudimentaria aparición en Nueva Orleans gracias a Edward “Dee Dee” Chandler (ca. 1870 - ca. 1925), percusionista de la Excelsior Brass Band¹³, quien ideará en 1894 un sistema de pedal fabricado en madera para percutir el bombo con el pie: «“Dee-Dee” Chandler fue, quizás, uno de los primeros percusionistas en usar un pedal

¹³ Con un grupo formado entre 10 y 12 músicos, la Excelsior Brass Band nacerá en 1885 y tendrá una vida activa hasta 1931. En 1891, John Robichaux se unirá a la Excelsior Brass Band como percusionista de bombo, que junto con Edward “Dee Dee” Chandler a la caja, formarán la parte rítmica de la orquesta. Samuel BARCLAY CHARTERS IV en *Jazz: New Orleans 1885-1957. An index to the Negro Musicians of New Orleans*, nos indica en su página 5 que probablemente será John Robichaux quien sugerirá a Chandler la construcción de un sistema que permita tocar ambos instrumentos (bombo y caja) por un solo intérprete.



Dr. J. Baldomero Llorens

improvisado para tocar el bombo con su pie mientras tocaba la caja con las manos»¹⁴

La ilustración 4 muestra a Edward “Dee Dee” Chandler en la Robichaux Orchestra, imagen en la que podemos observar su primitivo sistema de pedal para el bombo. En la ilustración 5, ampliamos el detalle del bombo con el pedal.



Ilustración 5. Robichaux Orchestra. A la izquierda de la fotografía “Dee Dee” Chandler y su sistema de pedal para el bombo. Fotografía tomada en 1896. Catálogo de Carl Fisher en www.theblackpage.net¹⁵

¹⁴ [Dee Dee Chandler was perhaps one of the first drummers to use a makeshift pedal to play the bass drum with his foot while playing snare with his hands], en Nick JAINA: “The birth of the snare drum set”, *Smithsonian Folkways Magazine*, Winter/Spring 2015, en <https://folkways.si.edu/magazine-winter-spring-2015-the-birth-of-the-drum-set/article/smithsonian>. Consultada el 25 de abril de 2022.

¹⁵ Fotografía consultada en The Black Page: <https://www.theblackpage.net/articles/pedal-evolution>. Consultada el 22 de abril de 2022 En la imagen podemos ver la Robichaux Orchestra de Nueva Orleans en una fotografía tomada en 1896 donde apreciamos el sistema de pedal para el bombo inventado por “Dee Dee” Chandler. Sentados de izquierda a derecha: “Dee Dee” Chandler, percusiones; Charles McCurdy, clarinetes; John Robichaux, violín y líder del grupo; Wendell Mac Neil, violín; (de pie detrás) Baptiste De Lisle, trombón de varas; James Wilson y James MacNeil, cornetas; Oak Gaspard, contrabajo. La imagen es cortesía del Archivo de William Ranson Hogan en la Universidad de Tulane en Nueva Orleans, estado de Luisiana, Estados Unidos.

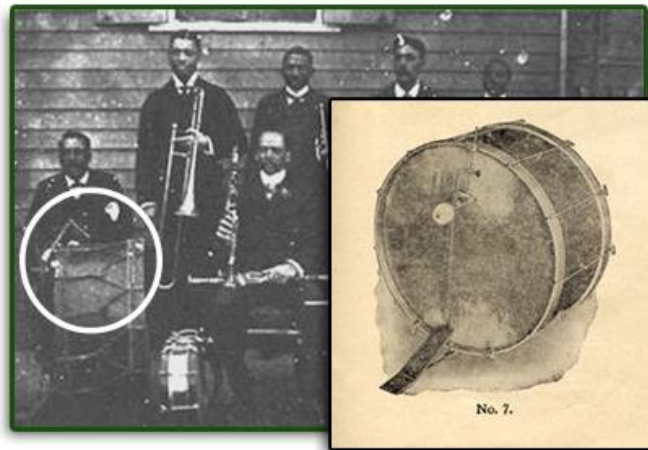


Ilustración 6. Sistema de pedal de bombo ideado por “Dee Dee” Chandler.

Como nos explica Samuel Barclay Charters en *Jazz: New Orleans 1885-1957. An Index to the Negro Musicians of New Orleans*, el sistema ideado consistía en una lámina de acero atornillada a la parte superior del bombo con una cadena que llegaba al pedal ubicado en el suelo y cuyo funcionamiento era gracias a unos muelles que tensaban la cadena al presionar el pedal, permitiendo que la maza colocada en el extremo de la varilla de acero percutiera el parche:

Chandler cogió un bombo estándar de banda y atronilló una pieza de acero doblada como muelle en la parte superior, de manera que el extremo suelto quedara sobre el centro del parche del bombo y a unos escasos centímetros de él. En el extremo suelto, añadió un bloque de madera forrado para percutir sobre el parche. En el suelo, colocó un pedal de madera con bisagras, recortado de una caja de Magnolia Milk Company que había comprado en King Grocery, donde trabajaba, y una cadena estirada desde el extremo elevado del pedal hasta el final del resorte. Cuando pisaba el pedal, la cadena tiraba del bloque que percutía el parche del bombo y cuando soltaba el pedal, el muelle tiraba de la pieza hacia atrás. Con una cuerda ató a un lateral del bombo un trap-drum. Probablemente el sonido no era preciso, pero Chandler fue toda una sensación y ampliamente imitado. Algunos percusionistas



Dr. J. Baldomero Llorens

mejoraron su diseño usando una barra de acero y una pelota de béisbol en lugar del muelle y el bloque de madera.¹⁶

El sistema ideado por Chandler permitía tocar el bombo con el pie y la caja con las manos, pero este rudimentario mecanismo tendrá deficiencias de sonido y precisión en cuanto a la percusión. Esta primitiva idea será el germen que permitirá a otros inventores aportar nuevos sistemas con mayor precisión y calidad sonora. Una idea similar a la de “Dee Dee” Chandler será patentada en Chelsea (estado de Massachusetts) el 14 de septiembre 1897 por Harry A. Bower.¹⁷ Esta nueva patente aventaja a la idea de Chandler en permitir la percusión simultánea o independiente del bombo y de un platillo colocado en él, permitiendo el control del pie y dejando libertad de las manos para usar otros instrumentos:

[...] han inventado ciertas mejoras, nuevos accesorios y útiles para tocar bombo y platos, [...] Estos inventos tienen relación con dispositivos para hacer sonar el bombo y el plato al unísono o separadamente, controlados por el movimiento del pie del músico empleando sus manos con otros instrumentos.¹⁸

¹⁶ [Chandler took a standard brass band bass drum and bolted a piece of spring steel on the top of it, bent so that the loose end of the spring was over the center of the drum head and a few inches away from it. He put a covered block of wood on the loose end so that the block would hit the drum head if the spring were bent. On the floor he put a hinged wooden pedal, cut out of a Magnolia Milk Company carton he'd gotten from the King Grocery where he worked, with a chain stretched from the raised end of the pedal to the end of the spring. When he stepped on the pedal the chain pulled the block against the drum head, and when he released the pedal the spring pulled the block back. He tied a trap drum onto the side of the bass drum with a rope. The sound was probably erratic, but Chandler was a sensation and was widely imitated. Some of the drummers improved on his design by using a steel rod and a baseball instead of the spring and wooden block.], en Samuel BARCLAY CHARTERS: *Jazz: New Orleans 1885-1957. An Index to the Negro Musicians of New Orleans*. Belleville, N. J.: Walter C. Allen, 1958, p. 6.

¹⁷ La solicitud de la patente se realizó el 22 de octubre de 1896, siendo efectiva el 14 de septiembre de 1897. Podemos consultar la información de la patente del “attachment for playing bass drums and cymbals” de H. A. Bower en <http://www.freepatentsonline.com/0590182.html>. Consultada el 22 de septiembre de 2017.

¹⁸ «[...] have invented certain new and useful Improvements and Attachments for Playing Bass Drums and Cymbals, [...] This invention has relation to devices for sounding a drum and a cymbal in unison or separately and so controlled by the movement of the foot that a musician may employ his hands with other instruments», en Oficina de Patentes de Estados Unidos. Patente 590,182 consultada en <http://www.freepatentsonline.com/0590182.html>. Consultada el 26 de abril de 2022, página 1 de las especificaciones.

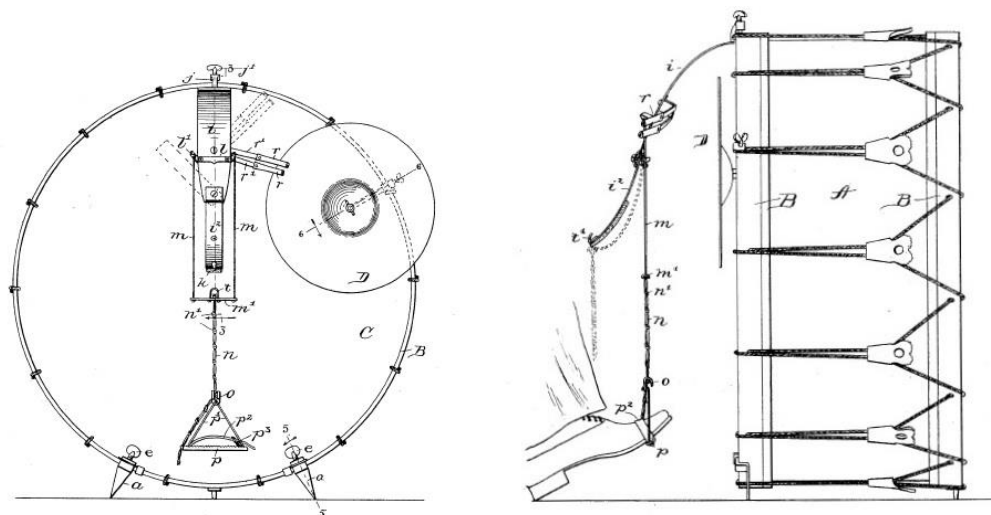


Ilustración 7. Sistema de pedal de bombo y plato. Patente de Harry A. Bower (1897)

Los mayores avances en el pedal de bombo aparecerán con los primeros años del siglo XX gracias a la aportación de William F. Ludwig¹⁹ (1879-1973) quien realizará hacia el año 1909 el primer pedal metálico de mayor utilidad y perfeccionamiento técnico²⁰ al que le seguirán otros buenos intentos de construcción como la patente de Harry Carney en el año 1911²¹ y el *Pedal Fraser* del año 1914.²²

¹⁹ Encontramos una amplia biografía de William Frederick Ludwig (1879, Nideroth, Alemania; 1973, Chicago, Illinois) en Stephen L. BARNHART: *Percussionists. A Biographical Dictionary*. Westport, CT: Greenwood Press, 2000, pp. 239 a 241.

²⁰ Podemos consultar la información de la patente del *Drum and Cymbal Playing Apparatus* de W. F. Ludwig en <http://www.freepatentsonline.com/0922706.html>. Consultada el 26 de abril de 2022.

²¹ La solicitud de la patente se realizó el 20 de abril de 1910, siendo efectiva el 3 de enero de 1911. Podemos consultar la información de la patente del *Bass Drum Heel Pedal* de H. Carney en <http://www.freepatentsonline.com/0980488.html>. Consultada el 26 de abril de 2022.

²² El pedal *Fraser* aparecerá en el catálogo de la marca Leedy en 1914, con un mecanismo similar al pedal Ludwig de 1909.

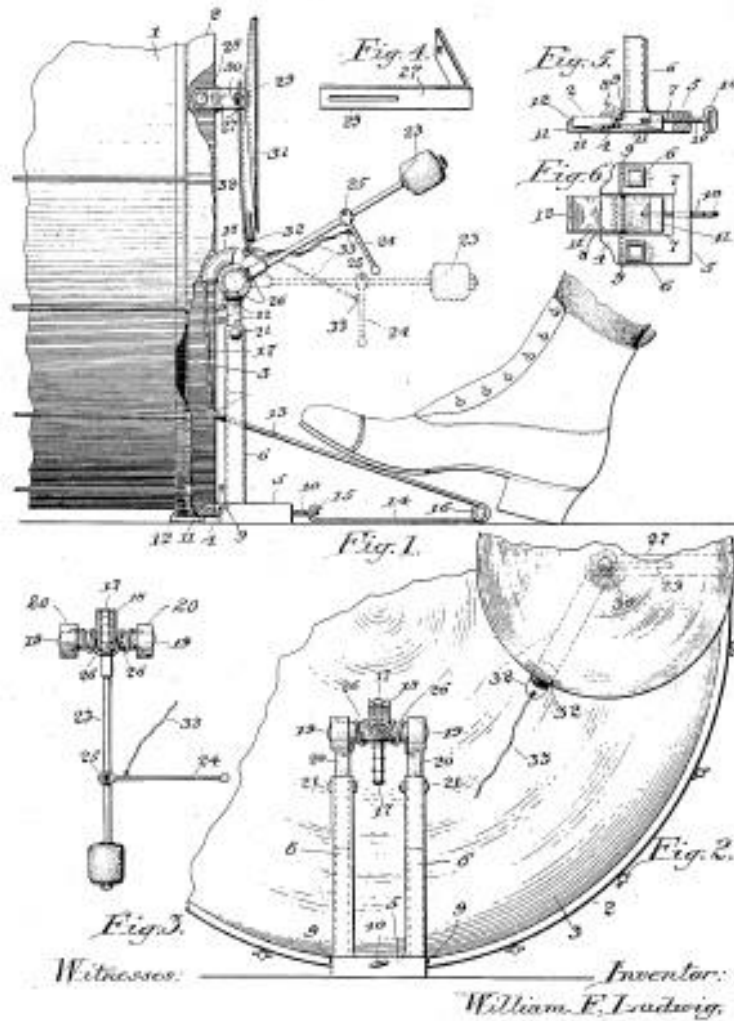


Ilustración 8. Sistema de pedal bombo y plato. Patente de W. F. Ludwig (1909)

Como hemos podido comprobar, los dos objetos que acabamos de estudiar –el soporte de caja y el pie de bombo– serán el empuje que necesitarán los intérpretes de percusión, junto con el avance técnico-interpretativo, para cambiar su concepto de instrumento unitario al de unificación de varios instrumentos en uno solo. La adición de más instrumentos a los principales generadores del ritmo (bombo, plato y caja) dará pie a una obligada ampliación de la técnica interpretativa y la cada vez mayor independencia de las extremidades inferiores y superiores del percusionista. Como nos comenta Steven



Schick en su artículo *Multiple Percussion*: «La batería tiene su génesis en la reducción de la sección de percusión en un solo intérprete»²³

2.3. La ampliación del espacio interpretativo: los *trap-drums*.

La posibilidad de percusión simultánea que acabamos de examinar será el inicio conceptual y técnico de lo que hoy estudiamos y conocemos como multipercusión y que en este período tendrá su reflejo en el denominado *trap-drum*, cuerpo unitario formado por todo un equipamiento de instrumentos de pequeña percusión interpretados por un solo ejecutante y destinados a la realización de efectos de sonido característicos de la música teatral en los primeros años del siglo XX. En la siguiente ilustración²⁴ podemos ver una primeriza batería que incluye una *trap-table*, bandeja que se colocaba encima del bombo y cuya finalidad era la de colocar diferentes baquetas o accesorios de pequeña percusión.



Ilustración 9. Batería de los años 1920 con *trap-table* y diversos accesorios de percusión.

La situación musical en los primeros años del siglo XX consistía en gran parte en la interpretación de música teatral, que demandaba un amplio surtido de efectos sonoros. De la interpretación de estos efectos de sonido se encargaba el percusionista, que los unificaba en un *set* colocado sobre una pequeña mesa que ataba con cuerdas encima del

²³ [The drum set also has its genesis in the reduction of a percussion section to a single player], en Steven SCHICK: “Multiple Percussion”, en BECK, John H. (ed.) *Eyclopedia of Percusion*. New York: Taylor & Francis Group, LLC, p. 290.

²⁴ Consultada en www.polarityrecords.com.



bombo. Estos *trap-drums*, precursores de la actual multipercusión, fueron añadidos a la base del ritmo ya existente (caja y bombo) y se encontrará formado por toda una variedad de diversos instrumentos de pequeña percusión:

Junto con el bombo y los toms, los bateristas comenzaron a añadir una variedad de parafernalia a sus sets. Comenzaron a usar woodblocks, temple blocks, cencerros, platos, gongs, toms chinos y múltiples accesorios individuales. Los temple block y los cencerros se usaban en sets de diferentes alturas, así como platos Zildjian y platos chinos. De uno a cuatro toms chinos se colocaban alrededor del set, [...].²⁵

Wood-block, cencerros, silbatos de diferentes sonidos de aves (pato, canario...), maullido de gato, látigo, cascabeles... son sólo una pequeña muestra de los diversos instrumentos que aparecen en los catálogos de las marcas de fabricación de instrumentos de percusión Leedy (catálogo de 1914 y 1925) y Ludwig (catálogo de 1914 y 1926).²⁶

En este punto, serán dos las particularidades que incidirán en la consolidación del set de multipercusión. A un primer nivel económico-social, la crisis marcada por la Primera Guerra Mundial impedirá la producción de grandes espectáculos que financien orquestas de un buen número de músicos,²⁷ y en un segundo nivel musical, el nacimiento del jazz en Estados Unidos y todas las músicas asociadas de carácter más popular, que determinarán una plantilla instrumental, un nuevo sonido y el uso generalizado de la imitación de un nuevo estilo de música.

²⁵ [In addition to the bass and snare drums, drummers began adding a variety of other paraphernalia to their sets. They started using woodblocks, temple blocks, cowbells, cymbals, gongs, Chinese tom toms, and other individual accessories. The temple blocks and cowbells were generally used in tuned sets, and both heavy Zildjian and Chinese cymbals were used. From one to four Chinese tom-toms were placed around the set,] en Thomas SHULTZ, *A History of Jazz Drumming*. Percussive Notes 16, n° 3, 1979, 109-110.

²⁶ El listado se puede consultar en John ALDRIDGE: *Guide to vintage drums*, Centerstream Publishing, Anaheim Hill, CA, 1994, p. 11.

²⁷ Encontramos una breve génesis de las dificultades económicas que hicieron componer a Stravinski *La Historia del Soldado* en Claude SAMUEL: *Panorama de la música contemporánea*, ediciones Guadarrama, S. L. Madrid, 1965, página 42: «Impulsado por las dificultades materiales surgidas a causa de la guerra, Strawinsky (sic.) monta con Ramuz un espectáculo ambulante; éste será *La Historia del Soldado*, estrenado en Lausana, con decorados de Auberjonois y bajo la dirección de E. Ansermet.».



Dr. J. Baldomero Llorens

Con estas primerizas características tanto sociales como técnicas, los compositores de primeros del siglo XX aportarán su contribución a la evolución de la percusión como verdadera protagonista del discurso musical con partituras como *L'Historie du soldat* (1918) de Igor Stravinski, *Kammermusik N° 1*, Op 24 (1921) de Paul Hindemith, *Music for the Theatre* (1925) de Aaron Copland, el *Concerto pour batterie et petit orchestre*, Op 109 (1929-30) de Darius Milhaud, o la *Sonata para dos pianos y percusión* (1937) de Béla Bartók.

3. LA MULTIPERCUSIÓN Y SU ESCRITURA: LAS PRIMERAS APUESTAS SONORAS EN EL ÁMBITO ORQUESTAL.

Para continuar en esta revolución instrumental y técnica que unifique la amplia variedad de instrumentos que se pueden reunir en un mismo set, será necesario buscar un sistema de notación que clarifique el discurso rítmico y musical. Si bien las mayores transformaciones a la escritura para multipercusión surgirán en la segunda mitad del siglo XX, las primeras expresiones presentadas presentan una lógica continuidad gráfica en cuanto al código ya establecido en el discurso orquestal. Estas primeras partituras serán las pioneras en posicionar a la familia de la percusión en una situación preferente y, a través de las nuevas necesidades técnicas, aportar nuevas perspectivas a la escritura.

3.1. Conceptos básicos de escritura. La multipercusión

En una breve introducción, y tomando como relación el estudio del significado de los signos lingüísticos, todo sistema de notación debe satisfacer tres condiciones semánticas: que el símbolo no sea ambiguo,²⁸ que las normas del sistema se cumplan de manera separada²⁹ y que la diferenciación semántica de cada signo sea acotada.³⁰ Estos

²⁸ Un sistema de notación debe ser inequívoco. Cada signo escrito debe corresponder a una referencia precisa e invariable: «[...] el propósito fundamental de un sistema de notación sólo puede cumplirse si la relación de subordinación es invariable.» en GOODMAN, Nelson: *Los lenguajes del Arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Ed. Paidós, Madrid, 2010, p. 141.

²⁹ Un signo no puede representar dos o más significados y un significado no puede representarse por dos símbolos diferentes: «[...] si dos clases de subordinación se cruzan, habrá inscripciones con dos subordinados, de modo que uno de ellos pertenezca a una clase de subordinación a la que no pertenezca el otro» en GOODMAN, Nelson: *Los lenguajes...*, p. 141.

³⁰ Entre cada uno de los símbolos, deben existir unos parámetros de espacio neutro que separen las respectivas definiciones de los significantes.



preceptos de la semántica son completamente aplicables a la escritura musical –como código creado para transmitir un mensaje– y deben ser tenidos en cuenta en la plasmación de los sonidos en una partitura.

La escritura para multipercusión dentro del contexto orquestal da sus primeros pasos en 1918 con la composición –por parte de Igor Stravinski– de *La Historie du soldat*, partitura que supone un nuevo reto en cuanto a la adaptación de una grafía que permita el salto representado por la tradición de la interpretación en el entorno orquestal y las nuevas necesidades con mayor protagonismo de los instrumentos de percusión. En la actualidad, los compositores continúan desarrollando ideas que permitan una notación de múltiples instrumentos en un sistema que posibilite la máxima claridad de lectura para el intérprete.

Para el percusionista, pianista, compositor y director Jean-Charles François, las principales técnicas de escritura a disposición del compositor para identificar los diferentes instrumentos de percusión sobre la partitura, técnicas que se pueden combinar entre ellas, se pueden definir como:³¹

- Atribuir a cada instrumento por separado, o grupo de instrumentos, un lugar fijo en el eje vertical de la partitura.³²
- Cada instrumento o grupo de instrumentos se identifica por su nombre o por una abreviatura.
- Los instrumentos se identifican en la partitura por símbolos pictográficos.
- Aunque de uso muy personal, el empleo del color como manera rápida para identificar en la partitura los diferentes grupos de timbre.
- Identificación de los instrumentos mediante el uso de diferentes formas gráficas en la escritura de las notas, principalmente en el cambio de la cabeza de nota.³³

³¹ FRANÇOIS, Jean-Charles: *Percusion et musique contemporaine*. Ed. Klincksieck, Paris, 1991, pp. 188-191.

³² Con esta escritura, el ojo establece una conexión directa y rápida entre la posición en la partitura y el instrumento que se debe percutir.

³³ Estos ejemplos de escritura, pueden indicar desde el cambio de timbre y de instrumento, hasta el uso de una baqueta o maza específica para ese instrumento. Sin embargo, y como indica J. C. François: «[...] Esta técnica plantea problemas de representación de los ritmos (confusión entre valores de blanca y negra, por ejemplo) o de ambigüedades visuales suscitadas por las pequeñas dimensiones de las notas o por demasiados símbolos», en FRANÇOIS, Jean-Charles: *Percusion...* pág. 191.



Dr. J. Baldomero Llorens

La elección de un sistema u otro de escritura por parte del compositor dependerá del contexto musical y el estilo de la obra, y su finalidad será la transmisión del discurso de la manera más efectiva posible al intérprete.

Como instrumento unitario, el set de percusión admite una infinita variedad de combinaciones de instrumentos que dificultan la unificación de un sistema de escritura. Para la colocación de diferentes instrumentos en el pentagrama –modelo gráfico para la redacción tradicional en la música–, Anthony J. Cirone³⁴ nos sugiere un sistema de notación que permite posicionar el mayor número de instrumentos dentro de las cinco líneas. Sin ser una solución cerrada debido a todas las amplias posibilidades de escritura que necesitaría las diferentes organizaciones instrumentales, esta idea permite concentrar un gran número de instrumentos aprovechando las posibilidades de las cinco líneas y los cuatro espacios.

Two instruments on a staff.

One instrument on a staff. Snare Drum Snare Drum Timbales

Three instruments on a staff. Wood Blocks Triangles Bell Plates

Four instruments on a staff. Tom Toms Sus. Cymbals

Five instruments on a staff. Temple Blocks Cow Bells

Multiple Percussion - OnePlayer

Bass Drum Bongos Timbales Cymbals

Ilustración 10. A. Cirone. Ejemplos de escritura para multipercusión en un pentagrama.³⁵

³⁴ Anthony J. Cirone (1941-), estudió en la Juilliard School con Saul Goodman, obteniendo la plaza de percusionista en la Orquesta de San Francisco que ocupó hasta 1965. Ha publicado diferentes estudios para percusión centrados en los ensembles de percusión y en la percusión orquestal.

³⁵ Anthony J. CIRONE: «*The Soldier's Tale (l'Historie du Soldat)*», en *Percussion Master Class on works by Carter, Milhaud and Stravinsky*. Galesville, Maryland, Estados Unidos: Meredith Music Publications, 2010, p. 45.



Como primeros ejemplos de la escritura para percusión en su rol más cercano a la música solista, me detengo brevemente en algunas de estas partituras para exponer las características en cuanto a la escritura para este nuevo comportamiento de los instrumentos de percusión.

3.2. Las primeras apuestas de la multipercusión en la música de cámara

Como ya hemos comentado, las primeras apuestas de la percusión como parte importante del discurso musical aparecerán dentro del mundo de la música de cámara con una grafía que corresponderá a una clara continuidad en cuanto a la escritura tradicional en el mundo orquestal. En este período, la evolución en el lenguaje musical que cada uno de estos compositores aporta no implica el desarrollo de la grafía musical:

Varias de las figuras fundamentales de la creación musical de nuestro siglo pudieron llevar a cabo su trascendente labor sin tener que recurrir a una notación innovadora y contrastante con la tradicional. El interés renovador del lenguaje podía desarrollarse sin cambiar el alfabeto.³⁶

En este grupo nos encontramos partituras ya clásicas dentro del repertorio de cámara como son *La historie du soldat* de Igor Stravinski, *Kammermusik N° 1* de Paul Hindemith o *Music for the theatre* de Aaron Copland.

3.2.1. *La historia del soldado* (1918)

L' historie du soldat de Igor Stravinski es obra compuesta en 1918 y pensada para ser girada y representada en pequeños teatros. Su plantilla instrumental está compuesta por los siguientes instrumentos: clarinete, fagot, trompeta, trombón, percusión, violín y contrabajo. Los instrumentos que forman la parte de percusión son un bombo, un tambor

³⁶ Jesús VILLA ROJO: *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Iberautor Promociones Culturales, Madrid, 2003, p. 43.

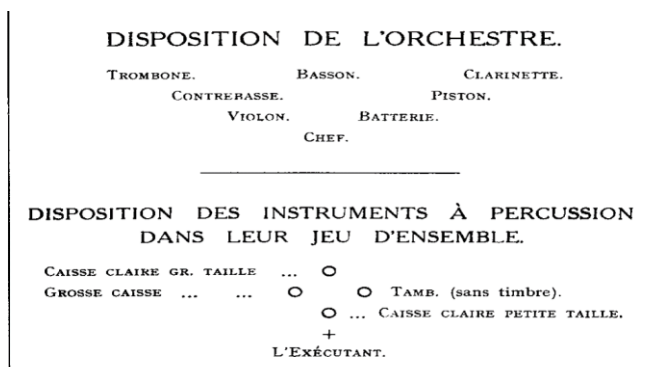


La escritura en la multipercusión. La revisión de un nuevo concepto de instrumento y la transcripción de sus primeros planteamientos. (I)

Dr. J. Baldomero Llorens

militar, dos cajas, una pandereta, un triángulo y un plato suspendido y debe ser interpretada por un solo ejecutante. Este es el primer ejemplo en la percusión sinfónica donde encontramos la unificación de varios instrumentos de percusión para ser interpretados por un solo percusionista.

En la ilustración 9 tomada de la partitura de dirección vemos la disposición de parte de los instrumentos de percusión como guía al intérprete para agruparlos como un único set.



Reproduced from one of the 1924 instrumental parts (JWC 43a).
 This differs from the 1924 score (JWC 44) in one respect: "Cymbales" has been replaced with "Une Cymbale".

Ilustración 11. Disposición del percusionista y de los instrumentos de percusión. Partitura JWC 43a. Chester Music Limited, London, 1987, p. VI.

Las primeras ediciones de la partitura de percusión muestran una concepción individualista de los instrumentos (ver ilustración 10) mientras que la revisión de la parte de percusión realizada por el percusionista James Blades³⁷ unificará la escritura en un solo pentagrama, facilitando de esta manera su lectura y comprensión del ritmo y del discurso musical (ver ilustración 11).

³⁷ El percusionista James Blades (1901-1999) interpretó *L'histoire du soldat* bajo la batuta de Igor Stravinski en 1957. Sus revisiones de la parte de percusión unificarán en un solo pentagrama la parte rítmica.



Dr. J. Baldomero Llorens

Ilustración 12. Parte de percusión *Historie du Soldat* (1918). *Marcha Triomphale du diable*, cc. 99 a 113. Partitura JWC 43a, Chester Music Limited, London, 1987, p. 88.

96 *pp*

102 *pp*

108 *p*

113 *sf*

Le rideau tombe lentement.
The curtain falls slowly.
Der Vorhang fällt langsam.

[17]

[sempre *p* al fine] **

Fin
Morges, 1918

**Vi. 90⁴. Both mss. and Piano Score: *p*

**Bat. 100 to the end. The concluding bars remain *p*. The present editor of the percussion part played on occasions under the composer and can confirm that this is what he preferred.

Ilustración 13. Revisión por James Blades de la parte de percusión *Historie du Soldat* (1918). *Marcha Triomphale du diable*, cc. 96 a 113. Chester Music Limited, London, 1987, p. 80.



Para la lectura de esta nueva partitura, es necesario una leyenda que indique la posición de los diferentes instrumentos en el pentagrama, así como una unificación de los diversos instrumentos en un solo set de percusión.

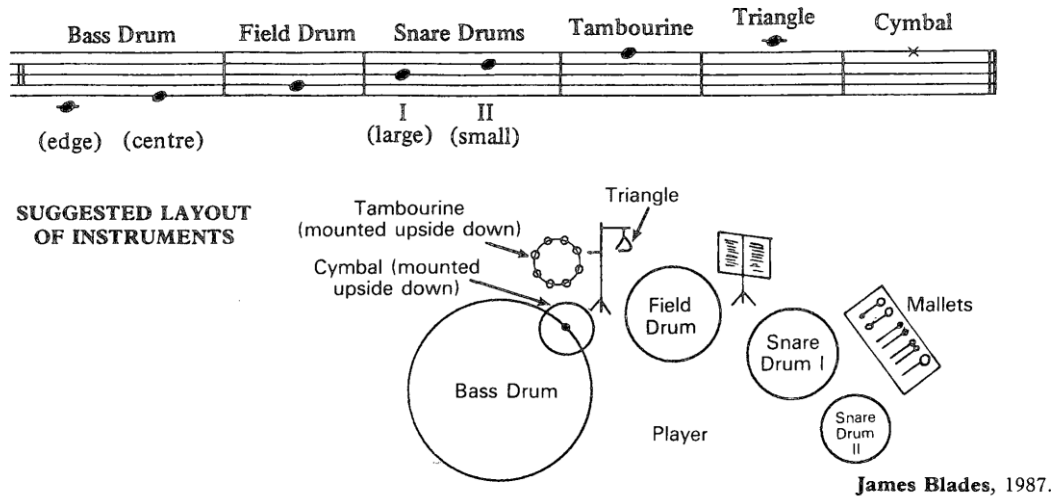


Ilustración 14. Posición de los diferentes instrumentos de percusión en el pentagrama y sugerencia de disposición del set de percusión por James Blades.

L'histoire du soldat es una obra fundamental del repertorio camerístico e indispensable dentro del repertorio para percusión, una obra abierta en sus conceptos técnicos cuyas sugerencias de interpretación siguen hoy en día adaptándose a los nuevos recursos técnicos y físicos, como lo demuestra el estudio realizado por J. A. Cirone en su Master Class *The Soldier's Tale*.³⁸

3.2.2. Paul Hindemith: *Kammermusik N° 1*, Op. 24 (1921)

Unos años más tarde es Paul Hindemith quien realiza la composición de *Kammermusik N°1*, Op 24 para pequeña orquesta compuesta de flauta/piccolo, clarinete,

³⁸ Anthony J. CIRONE: «*The Soldier's Tale (l'Historie du Soldat)*», en *Percussion Master Class on works by Carter, Milhaud and Stravinsky*. Galesville, Maryland, Estados Unidos: Meredith Music Publications, 2010, pp. 46-63.



Dr. J. Baldomero Llorens

fagot, trompeta, percusión, armonio, piano y quinteto de cuerda. Para puntualizar el nuevo concepto interpretativo de la multipercusión, en el orgánico de la edición en 1922 por Schott aparece la anotación *para un intérprete* (von einem Spieler zu bedienen) como aclaración inequívoca de que la percusión se encuentra escrita para un solo ejecutante.

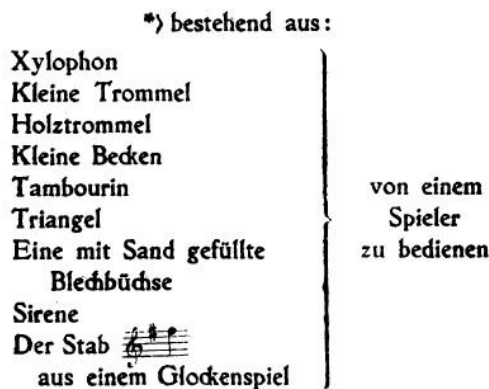


Ilustración 15. *Kammermusik No 1*, Op. 24. Orgánico de percusión. Editorial Schott, 1922

La parte de percusión se encuentra escrita sobre pentagrama y utiliza los siguientes instrumentos para un solo intérprete: xilófono, caja, wood block, plato suspendido, pandereta, triángulo, caja de hojalata llena de arena, sirena y glockenspiel, instrumento del que utiliza solo la nota fa#5.

Para la escritura de los diversos instrumentos de percusión, Hindemith utiliza el pentagrama, que se encuentra iniciado con una clave de sol a pesar de que la mayoría de los instrumentos que forman el set de son de altura indeterminada. Para reconocer los diferentes instrumentos a interpretar en cada momento del discurso Hindemith utiliza las dos primeras técnicas de escritura definidas por Jean-Charles François³⁹ y comentadas en este trabajo: atribuir a cada instrumento de altura indeterminada una posición fija en el pentagrama (ilustración 14), e identificar cada instrumento por su nombre o una abreviatura del mismo (ilustración 15).

³⁹ FRANÇOIS, Jean-Charles: *Percusion et musique contemporaine*. Ed. Klincksieck, Paris, 1991, pp. 188-191.



Dr. J. Baldomero Llorens

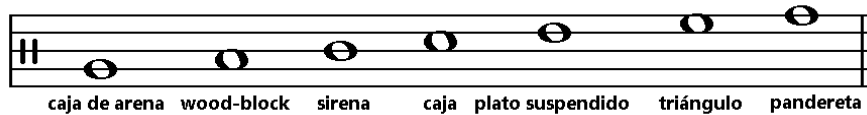


Ilustración 16. *Kammermusik No 1, Op. 24*. Posición en el pentagrama de los instrumentos de altura indeterminada.

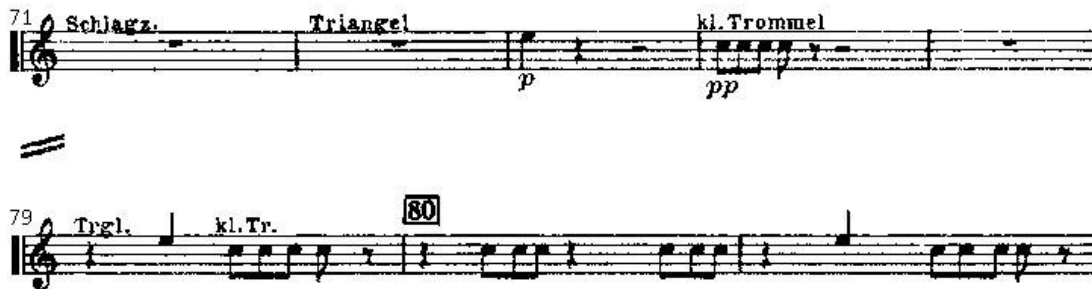


Ilustración 17. Paul Hindemith: *Kammermusik N° 1, Op 24*. Ed. Schott's Söhne Mainz, 1922 cc. 71 a 75 y 79 a 81.

El método que encontramos en la obra de Hindemith, anotar el nombre del instrumento o una abreviatura cada vez que éste aparece en la partitura, es un sistema poco útil si el volumen de instrumentos a interpretar por el percusionista es considerable. Por el contrario, es el mejor sistema para partituras de corte orquestal de reducidas intervenciones musicales y escaso número o combinación de instrumentos de percusión.

3.3.3. Aaron Copland: *Music for the theatre* (1925)

El compositor estadounidense Aaron Copland utilizará este mismo sistema de notación en *Music for the Theatre* (1925) para flauta/piccolo, oboe/corno inglés, clarinete sib/mib, fagot, dos trompetas, trombón percusión, piano y cuerdas, obra que surge dentro del neorromanticismo no vanguardista como un intento de componer música de carácter americano, contrastando así con el sonido europeo de su anterior *Sinfonía para Órgano y*



La escritura en la multipercusión. La revisión de un nuevo concepto de instrumento y la transcripción de sus primeros planteamientos. (I)

Dr. J. Baldomero Llorens

Orquesta (1924). La música popular, el jazz, el blues y la polirritmia serán influencias que aparecerán en los cinco movimientos que componen esta obra. La parte de percusión, escrita para un solo intérprete, abarca los instrumentos siguientes: xilófono, glockenspiel, plato suspendido, wood block, bombo y caja⁴⁰.

INSTRUMENTATION

Flute (doubling Piccolo)
Oboe (doubling English Horn)
Clarinet in B \flat (doubling Clarinet in E \flat)
Bassoon

2 Trumpets in C*
Trombone

Percussion (1 player):
Snare Drum, Bass Drum, Cymbal**
Wood Block, Xylophone & Glockenspiel

Piano

2 1st Violins
2 2nd Violins
2 Violas
2 Cellos
1 Contrabass

} ***

Ilustración 18. Orgánico de *Music for the Theatre*, de Aaron Copland. Boosey & Hawkes, HPS 699, p. 2.

Copland utiliza la escritura en una sola línea –con la cabeza de nota centrada sobre ella– para los instrumentos de altura indeterminada y la escritura en pentagrama para los de altura determinada. De esta manera, sigue la preferencia anteriormente descrita de carácter orquestal: poco uso simultáneo de los instrumentos para un solo intérprete, aporte puntual al discurso sonoro, escritura de cada instrumento en una línea diferente e indicaciones de cambio de instrumento por su nombre o una abreviatura del mismo.

⁴⁰ En este caso, existe una diferencia en cuanto a la nomenclatura del instrumento utilizado. Mientras la instrumentación general en la partitura indica *Snare Drum* –ver Boosey & Hawkes, HPS 699, p. 2 (ver ilustración 18)– las indicaciones sobre la partitura para este instrumento vienen apuntadas como *Tamburo Militare* (ver ilustración 21). Este matiz en cuanto a la diferencia de instrumento condiciona su sonido, algo más grave el tambor militar que la caja, y el uso del aro de madera como recurso expandido.

Dr. J. Baldomero Llorens

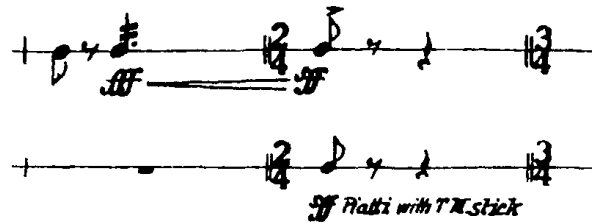


Ilustración 19. Uso de dos líneas para cada instrumento en Aaron Copland: *Music for the Theatre*, mov. II. Tambor militar y plato en cc. 138-139. HPS 699, p. 38.

A pesar del número reducido de instrumentos de percusión usados, Copland amplía las posibilidades tímbricas de la caja percutiendo sobre el aro⁴¹ que, como se indica, deberá ser de madera.

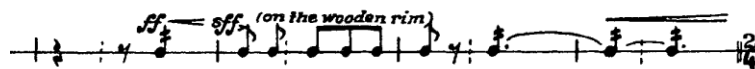


Ilustración 20. Aaron Copland: *Music for the Theatre*, mov. II. Tambor militar en cc. 41-44. HPS 699, p. 25.

Junto con la indicación de texto, Copland diferencia gráficamente el recurso *sobre el aro* en el tambor militar de dos maneras diferentes: como una continuación de la escritura del tambor militar (ilustración 20) y con una diferenciación entre sonidos mediante la posición de las plicas (ilustración 21).

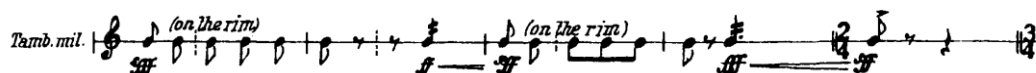


Ilustración 21. Diferenciación del sonido por posición de plica en Aaron Copland: *Music for the Theatre*, mov. II. Tambor militar en cc. 135-139. HPS 699, p. 38.

⁴¹ Es de destacar que, por regla general, los tambores militares tradicionales poseen el aro de madera.



Dr. J. Baldomero Llorens

Para la indicación la escritura del bombo y del plato suspendido escritos ambos sobre una misma línea, su diferenciación vendrá determinada tanto por el texto como por la dirección de la plica: hacia arriba para el plato, hacia abajo para el bombo y ambas para *tutti*.

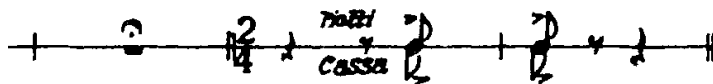


Ilustración 22. Aaron Copland: *Music for the Theatre*, mov. II. Dobles plicas en bombo y platos, cc. 145-147. HPS 699, p. 39.

Los sistemas gráficos utilizados en estas primeras partituras para un solo percusionista presentan, de manera obvia, una continuación de la escritura lineal usada en las partituras orquestales, sistemas de escritura que favorecen la diferenciación de instrumentos y de timbres de una manera clara e invariable, aportando un significado sonoro preciso y con una claridad en la transmisión del mensaje entre compositor e intérprete.

3.3. El percusionista como concertista con acompañamiento orquestal

Es en este momento cuando estos primeros conceptos de la interpretación de la percusión múltiple –simultaneidad en la ejecución de instrumentos con una mayor precisión, concepción del set como una sola unidad tanto desde el punto de vista compositivo como del interpretativo, y homogeneidad y uniformidad en el estilo interpretativo– dan un paso más hasta convertir la percusión en el instrumento solista que técnicamente está comenzando a ser capaz de abordar.

Las primeras partituras que sitúan al percusionista como solista, surgen de la colaboración directa entre intérpretes y compositores. Estas serán el *Concerto pour batterie et petit orchestre, Op 109* (1929-30) de Darius Milhaud y la *Sonata for two pianos and Percussion* (1937) de Béla Bartók.



Dr. J. Baldomero Llorens

3.3.1. Darius Milhaud: *Concerto pour batterie et petit orchestre, Op 109* (1929-1930)

La colaboración entre compositor e intérprete es el origen del primer concierto que eleva al percusionista a un nivel de solista con acompañamiento de orquesta. Esta cooperación surge en 1929 entre el timbalero de la Orquesta Nacional de Bélgica, Theo Coutelier, y el compositor Darius Milhaud⁴² y dará pie a la composición por parte de Milhaud del *Concerto pour batterie et petit orchestre, Op 109*. Compuesto en Francia en un momento de gran popularidad de las músicas de jazz, en esta obra el percusionista debe abordar un *set* heredado conceptualmente de los *trap-drums* y las primeras baterías de jazz. Vemos en la especificación del autor la colocación de ciertos instrumentos de pequeña percusión sobre el bombo y el uso del pedal habitual en la interpretación de la música popular durante este período que permite la percusión simultánea de bombo y plato mediante el pequeño accesorio que lleva instalado.⁴³

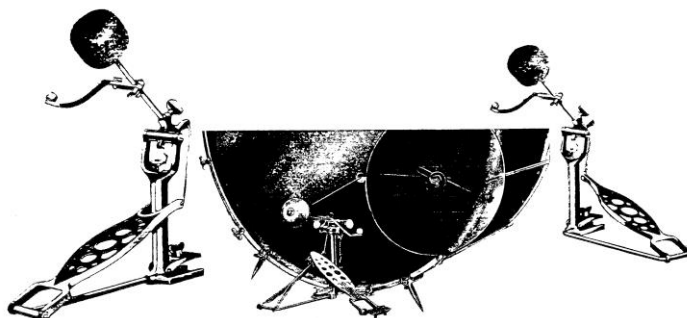


Ilustración 23. Pedal de bombo con accesorio para plato y situación del plato en el bombo.⁴⁴

⁴² La génesis de esta composición queda reflejada en la página web de la editorial Universal Edition. En palabras del propio Milhaud: «Siempre me han interesado mucho los retos de la percusión. En mis obras *Choéphores* y *L'homme et son désir* he usado masivamente la familia de la percusión. ¿Son las investigaciones llevadas a cabo en este campo por Berlioz las que me han llevado por este camino? ¡Puede ser! Después del concierto de *Choéphores* en Bruselas, un excelente timbalero, Theo Coutelier, quien daba clases de percusión en Schaerbeek, cerca de Bruselas, me preguntó si quería componer un concierto para un solo intérprete de percusión. Quería usar esta obra para los exámenes de sus alumnos. La idea me atrajo y de esta manera comencé a componer el *Concierto*.», en <https://www.universaledition.com/darius-milhaud-480/works/konzert-3188> [consultada el 02 de abril de 2022).

⁴³ El bombo a pedal con plato es característico de los inicios de la batería y los *trap-drums* donde un plato era colocado sobre el aro y de manera paralela al bombo. Los primeros pedales de bombo tenían un suplemento que permitía percutir el plato al mismo tiempo que se percutía el bombo (ver ilustraciones 7, 8 y 21).

⁴⁴ John ALDRIDGE: *Guide to Vintage Drums*. Centerstream Publishing, Anahem Hills, California, EEUU, 1994, p. 8.



Dr. J. Baldomero Llorens

En el *Concerto pour batterie et petit orchestre* los instrumentos que deben fijarse sobre el bombo son: triángulo, plato suspendido, bloque de metal y bloque de madera; los instrumentos que quedan libres en su colocación son los platos de choque, castañuelas, látigo, carraca y pandereta; formando el grueso del set: un tam-tam, cuatro timbales sinfónicos (afinados en fa_1 , si_1 , re_2 , mi_2) y bombo a pedal con plato. 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. En la actualidad, los actuales avances en cuanto a soportes y baquetas permiten una actualización de la distribución del set de percusión que propone la partitura de Universal Edition UE 6453.⁴⁵

Su escritura reúne más de 16 instrumentos de percusión en un único sistema que en momentos resulta excesivamente amplio al otorgar, de manera exclusiva, una línea completa a cada instrumento. La agrupación de los instrumentos del set en conjuntos poco interpretativos obliga a mantener líneas completas sin discurso musical. Una elección gráfica que extiende la partitura dificultando la focalización de la lectura en un punto determinado.

Ilustración 24. Darius Milhaud: *Concerto pour batterie et petit orchestre*, Op 109, UE 6453, cc. 92-97.

⁴⁵ Encontramos una distribución adaptada y actualizada del set de multipercusión para el *Concerto pour batterie et petit orchestre*, Op 109 en Charles DOWD: «*Concerto for Percussion and Small Orchestra*», en *Percussion Master Class on works by Carter, Milhaud and Stravinsky*. Galesville, Maryland, Estados Unidos: Meredith Music Publications, 2010, p. 37.



3.3.2. Béla Bartók: *Sonata for two pianos and Percussion* (1937)

Del año 1937 es la *Sonata for two pianos and Percussion* (1937) de Béla Bartók, partitura que posiciona a la percusión en el rango de la música de cámara y cuyos dos percusionistas abarcarán los principales instrumentos de la orquesta sinfónica agrupados en dos sets. Para esta obra, Bartók utiliza tres timbales sinfónicos, xilófono, caja con bordones, caja sin bordones, plato suspendido, platos de choque, bombo, triángulo y tam-tam. La obra trata a los instrumentos de percusión como una extensión del piano, situando a los dos instrumentos en un mismo nivel de importancia dentro de la música de cámara. Para Schick, la Sonata para dos pianos y percusión es “[...] una obra de calidad perdurable en el tiempo”.⁴⁶

PERCUSSION I

3 Timpani (Timp.)
Side Drum with snares (S.D.c.c.)
Side Drum without snares (S.D.s.c.)
Triangle (Trgl.)
Tam-Tam
Cymbal suspended (Cym.)
Pair of Cymbals (Cym. a 2)

PERCUSSION II

Xylophone (Xyl.)
Bass Drum (B.D.)
Side Drum with snares (S.D.c.c.)
Side Drum without snares (S.D.s.c.)
Triangle (Trgl.)
Tam-Tam
Cymbal suspended (Cym.)
Pair of Cymbals (Cym. a 2)

Ilustración 25. Béla Bartók: *Sonata for Two Pianos and Percussion*. Listado de instrumentos a utilizar por cada percusionista. Boosey & Hawkes 8816, p. 1.

⁴⁶ Steven SCHICK: «Multiple Percussion»... p. 289.

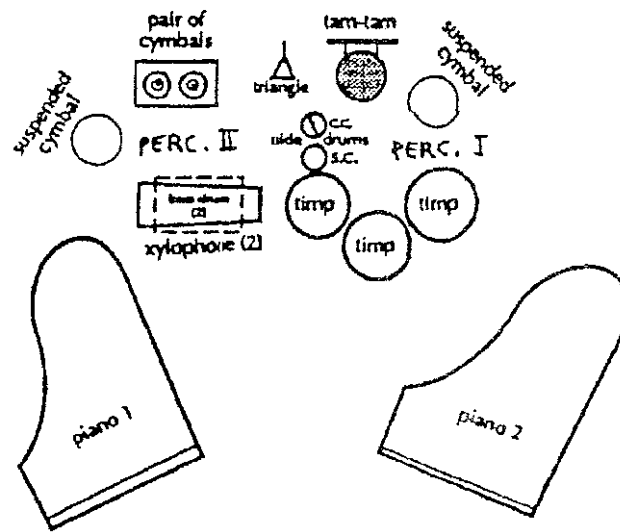


Ilustración 26. Béla Bartók: *Sonata for Two Pianos and Percussion*. Posición de los dos pianos y los instrumentos de percusión en escena. Boosey & Hawkes 8675, p. 5.

Para la escritura del discurso, y de la misma manera que en las obras anteriores, Bartók utiliza una sola línea para los instrumentos de altura indeterminada y el pentagrama para los instrumentos de altura determinada. La posición en la línea de los instrumentos de altura indeterminada será siempre en el mismo lugar, colocar la nota centrado sobre la línea e indicando con el texto el instrumento con el cual se debe interpretar. El texto es también la fórmula adoptada para indicar los diferentes recursos tímbricos utilizados en el plato suspendido y en la caja.

II

Lento, ma non troppo, $\downarrow = \text{ca. } 60$

with a thin wooden stick
on the extreme edge

5

PERCUSSION I

Cymbal

PERCUSSION II

Side Drum e.e.

Side Drum s.c.

* means: on the extreme edge of the head, \downarrow means: in the centre.

Ilustración 27. Béla Bartók: *Sonata for Two Pianos and Percussion*. Diferentes recursos tímbricos y posición de escritura en la línea. Boosey & Hawkes 8816, p. 15.



La excepción a esta regla básica la encontramos en el segundo movimiento, compás 2 y siguientes del percusionista II, al indicar en la caja dos sonidos diferentes: bajo la línea se debe percutir en el borde del parche y sobre la línea percutir en el centro del parche.

*♯ means: on the extreme edge of the head, ♯ means: in the centre.

Ilustración 28. Béla Bartók: *Sonata for Two Pianos and Percussion*. Indicación de lugares de percusión en la caja. Boosey & Hawkes 8816, p. 15.



4. CONCLUSIONES

Los instrumentos de percusión, como generadores del ritmo, han tenido a lo largo de la historia diferentes competencias dentro del orgánico orquestal, desde sus primeras prácticas de carácter rudimentario enfocadas exclusivamente a impulsar el ritmo hasta las actuales propuestas con funciones más amplias, propuestas que abarcan desde el ya mencionado impulso del ritmo hasta la posición de solista.

La creciente demanda por parte de los compositores en ampliar la instrumentación orquestal a favor de los instrumentos de percusión, tendrá su reflejo en el avance técnico e instrumental de esta familia. Su mirada técnica hacia los percusionistas de las músicas populares y el jazz tomará de este mundo la posibilidad de percusión simultánea de varios instrumentos, la independencia rítmica, aplicando estas técnicas a la música de concierto.

Un nuevo concepto instrumental necesita de un nuevo sistema de notación que debe ser plasmado en una partitura. La necesidad de un nuevo código para satisfacer la transmisión del mensaje tiene su primera propuesta en *L'histoire du soldat* (1918), de Igor Strawinski, propuesta interpretativa que es rápidamente empleada tanto por Paul Hindemith como por Aaron Copland. Todas estas primeras propuestas comentadas mantienen un sistema gráfico de transmisión del código musical claramente heredado de la tradición orquestal.

El siguiente paso es ubicar al percusionista como verdadero solista, acción que será posible gracias al perfeccionamiento de la técnica del instrumento, del continuo avance en el desarrollo de los utensilios e instrumentos y de la colaboración entre compositor e intérprete. El *Concerto pour batterie et petit orchestre, Op 109* (1929-30) de Darius Milhaud, inspirado en las músicas de jazz, y la *Sonata for two pianos and Percussion* (1937) donde la percusión forma parte del grupo de cámara, hacen que la evolución de este instrumento sea ya imparable.

Si bien las obras estudiadas en este primer artículo tienen una clara continuidad del código musical tradicional, las siguientes propuestas que se presentarán en un segundo número darán impulso a la percusión desde la posición exclusiva de solista, sin acompañamiento orquestal. Son propuestas que surgen a partir de la segunda mitad del siglo XX y cuyos movimientos estéticos dan pie a una mayor ampliación del sistema de





La escritura en la multipercusión. La revisión de un nuevo concepto de instrumento y la transcripción de sus primeros planteamientos. (I)

Dr. J. Baldomero Llorens

notación. Propuestas estéticas que tienen como puntos de anclaje el video, la aleatoriedad, el ritmo y el desarrollo del gráfico como canal de transmisión donde el intérprete forma parte de la creación. Un gran avance técnico e interpretativo que no deja de lado el código tradicional de transmisión de un mensaje musical escrito.



BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS REFERENCIAS

ALDRIDGE, John: *Guide to vintage drums*, Centerstream Publishing, Anaheim Hill, CA, 1994.

BARCLAY CHARTERS, Samuel: *Jazz: New Orleans 1885-1957. An Index to the Negro Musicians of New Orleans*. Belleville, N. J.: Walter C. Allen, 1958.

BARNHART, Stephen L.: *Percussionist. A biographical dictionary*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2000.

CIRONE, Anthony J. : *Percussion Master Class on works by Carter, Milhaud and Stravinsky*. Galesville, Maryland, Estados Unidos: Meredith Music Publications, 2010.

CUCCIARDI, Felipe: *La batería Acústica*. Rivera Ediciones, Valencia, 2000.

DOWD, CHARLES: «*Concerto for Percussion and Small Orchestra*», en *Percussion Master Class on works by Carter, Milhaud and Stravinsky*. Galesville, Maryland, Estados Unidos: Meredith Music Publications, 2010.

FRANÇOIS, Jean-Charles: *Percussion et musique contemporaine*. Ed. Klincksieck, Paris, 1991.

GOODMAN, Nelson: *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de símbolos*. Ed. Paidós, Madrid, 2010.

JAINA, Nick: “The birth of the snare drum set”, *Smithsonian Folkways Magazine*, Winter/Spring 2015, en <https://folkways.si.edu/magazine-winter-spring-2015-the-birth-of-the-drum-set/article/smithsonian>. Consultada el 25 de abril de 2022.

LAWRENCE STONE, George: *Stick Control*. Geortge B. Stone & Son, Inc. Randolh, Massachusetts, EEUU, 1935.

MADERUELO, JAVIER: *Varèse*. Colección: «Músicos de nuestro siglo». Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1985.



La escritura en la multipercusión. La revisión de un nuevo concepto de instrumento y la transcripción de sus primeros planteamientos. (I)

Dr. J. Baldomero Llorens

MARCO, TOMÁS: *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*. Fundación BBVA. Bilbao, 2017.

SCHICK, Steven: «Multiple Percussion», en John H. Beck (ed.): *Encyclopedia of Percussion*, Nueva York: Taylor & Francis group, 2007.

SHULTZ, Thomas: *A History of Jazz Drumming*. Percussive Notes 16, nº 3, 1979.

VILLA ROJO, Jesús: *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Iberautor Promociones Culturales, Madrid, 2003.



J. BALDOMERO LLORENS



Nace en Algemés (Valencia). Realiza estudios de percusión en los Conservatorios de Valencia y Murcia, obteniendo en el Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valencia, el Título Superior de Percusión. Ha realizado cursos de

perfeccionamiento con el grupo de percusión Amores (Valencia) y con Juanjo Guillém en Madrid, desarrollando estudios de percusión contemporánea con Miquel Bernat en Oporto (Portugal). Es Doctor en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid con su tesis doctoral *La multipercusión. Un enfoque interpretativo de las primeras propuestas de la música española (1964-1976)*.

Miembro fundador de Taller Sonoro con el que realiza constantes colaboraciones con compositores actuales. Sus conciertos con Taller Sonoro, le han llevado a actuar en diversas ciudades de la geografía española e internacional. Ha recibido invitaciones para la realización de master-class de percusión e interpretación de la música actual española en la Hochschule für Darstellende Kunst (Frankfurt am Main, 2005), «V Ciclo de Clases Magistrales» del Conservatorio Superior de Música de Murcia (2007), «Conservatorio Nacional de Música» en Perú (2008), Universidad Ricardo Palma de Bogotá (2012), Centro Nacional de las Artes, México (2016, 2017 y 2018) y Universidad Nacional Autónoma de México (2019).

Es percusionista del grupo especializado en música actual Taller Sonoro y Profesor de la Banda Sinfónica Municipal de Sevilla en la especialidad de Percusión.

baldollorems@yahoo.es