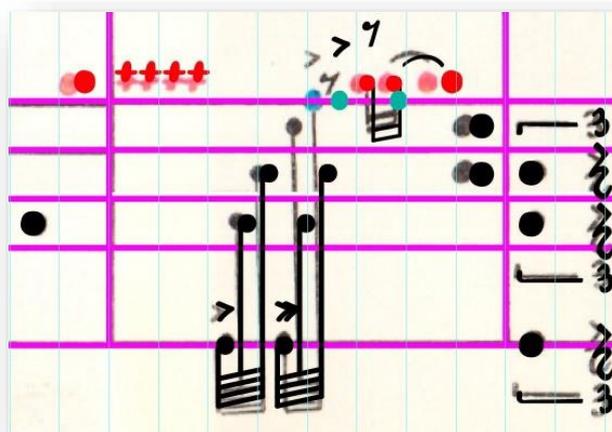


**«EL TUMBAO» [H. O. N° 59] PARA  
PERCUSIÓN SOLO, DE VICENTE  
RAMÓN RAMOS VILLANUEVA.  
CONTEXTUALIZACIÓN,  
RECUPERACIÓN Y PROCESO DE  
EDICIÓN (I).**

JORDI SIMÓ MARTÍN



# ***El Tumbao* [H. O. nº 59] para percusión solo, de Vicente Ramón Ramos Villanueva. Contextualización, recuperación y proceso de edición (I).**

**Jordi Simó Martín**

## INDICE

<b>1.</b>	<b>PRESENTACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y JUSTIFICACIÓN.....</b>	<b>3</b>
<b>2.</b>	<b>CONTEXTO HISTÓRICO Y DATOS BIOGRÁFICOS. ....</b>	<b>3</b>
	2.1. PRIMERA ETAPA: FORMACIÓN EN DÜSSELDORF (1972-1983).....	3
	2.2. SEGUNDA ETAPA: INICIO DE SU ETAPA COMO DOCENTE A SU REGRESO A VALENCIA (1983-1989) ...	5
	2.3. TERCERA ETAPA: CONSOLIDACIÓN DE SU LENGUAJE. ETAPA PEDAGÓGICA EN ALICANTE (1990-1997) .....	6
	2.4. ÚLTIMA ETAPA: TRASLADO A VALENCIA Y FINAL DE SU ETAPA COMPOSITIVA (1998-2007).....	8
<b>3.</b>	<b>LA MULTIPERCUSIÓN COMO BLOQUE RELEVANTE A NIVEL INSTRUMENTAL. INTRODUCCIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN A DISTINTOS NIVELES. ....</b>	<b>9</b>
	3.1. LA MULTIPERCUSIÓN A NIVEL GLOBAL.....	9
	3.2. LA MULTIPERCUSIÓN EN ESPAÑA.....	11
	3.3. LA MULTIPERCUSIÓN EN LA OBRA DE RAMÓN RAMOS. ....	12
<b>4.</b>	<b><i>EL TUMBAO</i>. ....</b>	<b>12</b>
	4.1. BREVE CONTEXTUALIZACIÓN ACERCA DE SU CREACIÓN .....	12
	4.2. INFLUENCIAS ESTILÍSTICAS PARA SU COMPOSICIÓN .....	13
	4.3. INFLUENCIAS SEMIÓTICAS. ....	14
	4.4. SOBRE LA EDICIÓN DE LA PARTITURA. CRITERIOS Y PROCESOS A APLICAR.....	17
	4.5. REVISIÓN CRÍTICA. ESTUDIO DE LOS MANUSCRITOS, DIFERENCIAS SUSTANCIALES.....	20
<b>5.</b>	<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>23</b>
	<b>BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS REFERENCIAS.....</b>	<b>24</b>



Jordi Simó Martín

## ***El Tumbao* [H. O. nº 59] para percusión solo, de Vicente Ramón Ramos Villanueva. Contextualización, recuperación y proceso de edición (I).**

**Jordi Simó**

El presente artículo se basa en el Trabajo de Fin de Máster *El Tumbao* (1993) [H.O. nº 59] de Vicente Ramón Ramos Villanueva (1954-2012), contextualización y análisis para la edición crítica de la partitura, el cual fue presentado en la Universidad Internacional de Valencia (VIU) el 16 julio de 2021.

### **Resumen**

Dentro del repertorio para percusión sola, la multipercusión, constituye uno de los bloques capitales. Prácticamente, encontrar hoy día una obra que aporte algo novedoso, al igual que en tantos campos o familias instrumentales, resulta francamente difícil. La obra que aborda el presente estudio constituye un claro ejemplo de este hecho, y este mismo se torna más excepcional si cabe al pensar que fue escrita hace prácticamente 30 años.

La obra *El Tumbao* de Vicente Ramón Ramos Villanueva<sup>1</sup> (1954-2012), no ha gozado, por la ausencia de una partitura editada, de prácticamente ninguna difusión y este hecho constituye la principal motivación para la realización de la labor de recuperación y posterior edición.<sup>2</sup>

Se propone con este fin la contextualización y revisión crítica de la obra *El Tumbao* de Ramón Ramos. La semiótica original que el compositor utilizó para conformar la partitura es realmente atractiva, pero necesita de información concreta que la haga inteligible y la complete. A partir de la revisión de los materiales existentes se plantea como finalidad última, la de configurar una partitura definitiva que contenga toda

---

<sup>1</sup> Vicente Ramón Ramos Villanueva firmaba todas sus obras como Ramón Ramos, y así se le nombrará en lo sucesivo en el presente artículo.

<sup>2</sup> La finalidad de este trabajo consiste en la revisión y edición crítica de la obra *El Tumbao* de Ramón Ramos Villanueva. La edición crítica final se realiza en diciembre de 2021 por Ediciones Tot per l'Aire, contando con la colaboración del Excm. Ajuntament d'Alginet, ciudad natal del compositor. La partitura se encuentra disponible en la web de la propia editorial, así como en su tienda física ([www.totperlaire.com](http://www.totperlaire.com)).



Jordi Simó Martín

la información necesaria para su edición y difusión, dándole así mayor reconocimiento dentro del mundo de la percusión.

**Palabras clave:** Ramón Ramos, *El Tumbao*, multipercusión, edición crítica.

### **Abstract**

The multi-percussion repertoire constitutes one of the most important blocks both at a pedagogical and concert level. This work comes to fill an existing gap in said repertoire, which by right corresponds to the work *El Tumbao* by Vicente Ramón Ramos Villanueva (1954-2012). This work has not enjoyed, due to the absence of an edited score, practically no diffusion.

The contextualization and critical review of the work *El Tumbao* by Ramón Ramos is proposed. The original semiotics that the composer used to form the score is really attractive, but it needs concrete information that makes it intelligible and completes it. Based on the review of existing materials, the ultimate goal is to configure a definitive score that contains all the information necessary for its edition and dissemination, thus giving it a better recognition within the world of percussion.

**Keywords:** Ramón Ramos, *El Tumbao*, multi-percussion, critical editing.



## 1. PRESENTACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y JUSTIFICACIÓN.

La obra *El Tumbao* fue escrita por Vicente Ramón Ramos Villanueva en 1993. Dedicada al percusionista Josep Vicent, quien realizó la única grabación sonora existente hasta el momento en el disco *Percussion Fin de Siecle* en 1994. Desde ese momento la obra ha permanecido viva a través de diversas interpretaciones, constituyéndose como una pieza referente para estudiantes de los últimos años de carrera y para muchos profesionales. Aun así, la ausencia de una partitura editada puede haber condicionado la escasa difusión de la misma.

Para la investigación se ha tratado de recopilar en la medida de lo posible la opinión, a través de la realización de entrevistas, de la totalidad de los percusionistas que en algún momento de su carrera han abordado el estudio e interpretación de la obra. Diferentes características de la obra como las semióticas o las que derivan de la naturaleza instrumental de la obra pueden encontrar en las opiniones de dichos intérpretes un marco sobre el que asentar diversas decisiones que se tomarán a lo largo del proceso de edición.

## 2. CONTEXTO HISTÓRICO Y DATOS BIOGRÁFICOS.

A través de diferentes datos biográficos, Ramón Ramos establece unos inicios musicales ligados a su ámbito más cercano, resultando un punto de inflexión en su trayectoria compositiva su traslado a Alemania tomando así un rumbo determinado.

### 2.1. Primera etapa: formación en Düsseldorf (1972-1983)

Según podemos consultar en Oltra (2019), en 1972 y tras la reciente muerte de su padre el año anterior, Ramón Ramos se desplaza a vivir a Düsseldorf (Alemania). Su hermano mayor, Rafael Ramos, ingeniero en electrónica, se había trasladado allí para trabajar en su Tesis Doctoral sobre el sonido en el conservatorio Robert-Schumann-Institut der Staatlichen Hochschule für Musik Rheinlad de la ciudad de Düsseldorf. Ramón viajó junto a su madre a Alemania, en principio durante unos días, aunque más





Jordi Simó Martín

tarde decidió prolongar su estancia para proseguir allí sus estudios musicales y universitarios, este período acabaría prolongándose durante diez años.

Según Lozano (2014), allí entró en contacto, entre otros, con los compositores españoles Francisco Estévez Díaz, Carlos Cruz de Castro y Alfredo Marcano. Todos ellos también residían en Düsseldorf para realizar estudios de composición en el Hochschule Robert-Schumann-Institut con Milko Kelemen.

Pronto constituyeron un grupo inseparable como queda constancia en diferentes entrevistas realizadas por Oltra (2017) con motivo de su tesis doctoral a los mismos Estévez y Cruz de Castro. Todos ellos dedican entrañables palabras a la figura de Ramón, al cual por su juventud y carácter despierto e inteligente tratan casi como un hermano pequeño.

Hacia 1973 Ramón toma la decisión de prolongar su estancia en Düsseldorf, trasladándose junto a su madre del apartamento de su hermano Rafael a un apartamento nuevo para ellos dos. A nivel musical su formación entra en una fase definitiva. Constituido un círculo sólido de amistades con los mencionados Francisco Estévez y el mismo Carlos Cruz de Castro, Ramón asiste a diferentes festivales y cursos de música en los que entrará en contacto con las músicas de compositores como Ligeti, con quien más tarde coincidirá, y otros como Cage, Globokar, Penderecki o Bussotti.

Con la composición en este año de la que sabemos es su primera obra, *Declinaciones* (1973) [H.O n°1] podemos indicar un hito en su carrera, el inicio de su etapa compositiva.

En octubre de 1975, y como consecuencia lógica se produce un hecho decisivo, la entrada de Ramón Ramos como alumno activo a la asignatura de composición en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf, bajo la tutela de Günther Becker.

Como compositor, que era aquello que constituía el eje central de su actividad en aquellos tiempos, destaca su asistencia en 1978 cuando contaba con tan solo 24 años al prestigioso curso de verano *Ferienkurse für Neue Musik* en Darmstadt (Alemania). Darmstadt constituyó el epicentro para la creación de las denominadas nuevas músicas y los seminarios eran frecuentes. Ramón asistía a la mayoría de ellos y allí coincidió con compositores de la talla de Gerard Grisey, Wolfgang Rihm o Vinko Globokar que





Jordi Simó Martín

realizaron diversas ponencias y con los que a lo largo de las diferentes ediciones a las que asiste podrá incluso trabajar con ellos.

En este mismo aspecto, Josep Ruvira (1987) comenta: "[...] asiste también a las jornadas de Música de Vanguardia de Witten durante los años 1978 y 1979, asistiendo a cursos con Mauricio Kagel, György Kurtag y György Ligeti". (p.177)

Su catálogo se va incrementando durante los años que permanece en Düsseldorf. Según el catálogo de Oltra (2017) este periodo se cierra con la composición a finales de 1982 y principios de 1983 con la obra *Y en el centro (había algo) como cuatro seres* (1983) [H.O. nº29]. Según vemos en Espert (1989), esta composición constituyó su trabajo de fin de estudios en el *Robert-Schumann- Institut* de Düsseldorf.

## **2.2. Segunda etapa: Inicio de su etapa como docente a su regreso a Valencia (1983-1989)**

A su regreso a Valencia Ramón Ramos establece de nuevo su residencia en su Alginet natal. En lo musical cabe destacar la gran diferencia entre el ambiente del que Ramos disfrutaba en Alemania y el que encuentra en Valencia. Al respecto comenta Ruvira (1987):

Cuando Ramón Ramos, [...] vuelve a Valencia, contempla cuánto mayores son aquí las dificultades para desarrollarse musicalmente; toda vez que el público y el ambiente musical se encuentra mucho más alejado de la música de vanguardia, al amparo de la cual se ha iniciado el compositor. (p.178)

A pesar de este panorama, el compositor no cesa en su empeño y sigue trabajando en esta línea. Como explica Oltra (2017), pronto consiguió integrarse en lo que constituía la escena musical contemporánea en Valencia a través de su integración el grupo ACTUM, dirigido por Llorenç Barber. Se adscribió a la Asociación Valenciana de Música Contemporánea y pronto, junto a otros jóvenes músicos y compositores valencianos impulsaron la continuación del festival ENSEMS, creado en 1979.



Jordi Simó Martín

De este periodo, además, destaca la composición por parte de Ramón Ramos de diferentes obras como son: *El Exterminador* (1983) [H.O. n.º 31], *Contra* (1984) [H.O. n.º 35] y *Armagedón* (1985) [H.O. n.º 35]. La primera, escrita para un percusionista solo y dedicada a *Christian Roderburg*, profesor del conservatorio de Köln (Colonia) y con el que Ramos debió coincidir durante su recién finalizada estancia en Düsseldorf. El estreno<sup>3</sup> de *El Exterminador* se realizará en mayo de 1987 por el percusionista y compositor valenciano Joan Cerveró. Dicha obra constituye el único precedente a la obra *El Tumbao* en el catálogo de Ramón Ramos.

### **2.3. Tercera etapa: consolidación de su lenguaje. Etapa pedagógica en Alicante (1990-1997)**

Podemos decir que esta fue la etapa clave en lo que refiere al objeto de estudio del presente artículo, pero también en lo que respecta a la etapa vital y compositiva de Ramón Ramos. Según Lozano (2014) asentado dentro del panorama compositivo valenciano y nacional, Ramos acepta encargos de la OCNE (Orquesta y Coro Nacionales de España), del CDMC (Centro para la Difusión de la Música Contemporánea) del Ministerio de Cultura o de la Orquesta Municipal de Valencia con la cual estrena en 1991 su *Concierto para violonchelo y orquesta* bajo la dirección de Manuel Galduf y la violonchelista Maria Mircheva. Destaca también la grabación a cargo del prestigioso *Arditti String Quartet*, en el disco *Cinq Quators Espagnols* (ARDITTI, 1990) en el que se incluyen cuartetos de cuerda de Luis de Pablo, Ángel Mira, Tomás Marco y Cristóbal Halffter.

Como bien explica Oltra (2017), en esta época el lenguaje compositivo de Ramón Ramos, sufre una evolución creativa hacia un estructuralismo que le aleja de las férreas tendencias como el serialismo dodecafónico que durante años se había impuesto.

Un hecho totalmente relevante para su carrera lo constituye la obtención en este año 1990 mediante concurso oposición de la Cátedra de Composición, Instrumentación y Formas Musicales en el Conservatorio «Oscar Esplá» de la ciudad de Alicante.

---

<sup>3</sup> Respecto a el estreno de *El Exterminador*, no consta estreno alguno por parte del dedicatario de la obra, Christian Roderburg, y tampoco ha sido posible el contacto con el mismo. Por lo tanto, y según Oltra, se estima como estreno absoluto la interpretación de Joan Cerveró dentro del IX Festival ENSEMS el 13 de mayo de 1987 en el Palau de la Música de València.





Jordi Simó Martín

En 1991 conoce en Alicante al percusionista Josep Vicent. El cómo, sobre el inicio de esta relación profesional lo explica el propio Josep Vicent [comunicación personal, 20 de marzo de 2021] en las entrevistas realizadas para el TFM:

Ramón y yo tuvimos un poco, como un flechazo, se dice en castellano, un poco hacia las dos partes. Yo hacia él y él hacia mí, respecto a lo que hacíamos. Ramón viajaba mucho a verme, incluso pasaba días conmigo en Ámsterdam, hablábamos mucho [...] tocábamos mucho Xenakis, es la época en la que habíamos realizado el festival Xenakis, habíamos hecho [...] toda la obra, eso quiere decir todo, por supuesto *Psappha* [...] *Persephassa*, [...] *Pléiades*, [...] *Idmen*[...].<sup>4</sup>

A partir de estos encuentros y el conocimiento por parte de Ramón Ramos del *set-up* comúnmente utilizado para cualquiera de estas piezas nace la idea de trabajar en una pieza para multipercusión dedicada al propio Josep Vicent, esta no es otra que *El Tumbao*.

Queda manifiesto en *Oltra* (2017), en su catálogo y a través de las palabras del propio compositor, así como de Josep Vicent, que la influencia mutua fue notable y se plasmaría en futuras colaboraciones entre ambos con ejemplos como la composición de piezas como *Tétrade* (1997) [H.O. n° 67] compuesta para cuatro grupos instrumentales especializados.

Resulta destacable la grabación en el disco *Percussion Fin de Siècle* (1994) donde podemos encontrar el único registro sonoro existente hasta el momento de la obra *El Tumbao*.

Como el mismo Josep Vicent explica en la entrevista realizada para el TFM, en *Percussion Fin de Siècle* trató de plasmar un repertorio y unos compositores que, bajo su punto de vista, podían constituir referentes en un futuro [comunicación personal, 20 de

---

<sup>4</sup> «Ramón i jo varem tindre, una mica com... un "flechazo" diuen en castellà, cap a les dos parts. Jo cap a ell i ell cap a mí en lo que feiem. Ramón viatjava molt a vorem, inclús passa dies amb mi a Amsterdam, parlem molt [...] tocavem molt Xenakis, és la época en la que habiem fet el festival Xenakis, habiem fet[...] tota l'obra, això vol dir tot, per suposat *Psappha* [...] *Persephassa*, [...] *Pléiades*, [...] *Idmen*[...].» (Traducción propia).



Jordi Simó Martín

marzo de 2021]. En el mismo se incluyen obras de Iannis Xenakis, Miguel Ruiz, David del Puerto, Tom de Leeuw, Rafael Reina y del propio Ramón Ramos.

#### **2.4.Última etapa: traslado a Valencia y final de su etapa compositiva (1998-2007).**

Durante esta etapa, la relación profesional con el percusionista Josep Vicent continuará propiciando una parte importante de la obra del compositor, especialmente la dedicada a la percusión, colaboración que quedará plasmada en la composición de obras como *Tratado de la locura* (1998) [H.O. n° 69], escrita para cuarteto de percusiones (3 + solista) –obra que fue estrenada en el año 1998 por el grupo Amores y actuando como solista el propio Josep Vicent– y finalmente la obra *Poculum amoris* (1999) [H.O. n° 72] encargada por Josep Vicent para el *Interval Chamber* y estrenada en Amsterdam en el año 1999.

Durante estos años, Ramón Ramos se posiciona como referente en el panorama compositivo valenciano. A partir del año 2000 y en los inmediatamente sucesivos, la obra del compositor valenciano era programada asiduamente por las formaciones más destacadas como el Grup Instrumental de València o La Orquesta Municipal de Valencia. Destacan, como encontramos referenciado en Lozano (2014), el encargo del Institut Valencià de la Música de una obra para coro y orquesta, la cual sería estrenada en el concierto inaugural del Festival Ensembles 2001, y otro encargo, en este caso para el Festival de Peralada del año 2004, consistente en la colaboración con otros cinco compositores (Joan Canet, Ximo Cano, Josep María Mestres Quadreny, Ramón Ramos, Rafael Reina y Josep Vicent) para la composición de la ópera *1714-Un món de guerres*.

Como observamos en Oltra (2019) a nivel de difusión, destaca la conferencia realizada el 17 de enero de 2000 en el Club Diario Levante y en colaboración con el Colectivo para el Desarrollo Interdisciplinar de la Creación Sonora ART'S XXI y que estuvo centrada en la figura y la obra de Ramón Ramos. La importancia de esta conferencia reside, además de su propio contenido, en el título de la misma: *Del manual serial al tratado de la expresión estructurada*. En esta conferencia el mismo compositor trata de explicar esa transición que vertebra su obra y que partiendo de lo aprendido





Jordi Simó Martín

durante su estancia en Alemania camina hacia ese estilo propio, la llamada por él mismo «expresión estructural».

### 3. LA MULTIPERCUSIÓN COMO BLOQUE RELEVANTE A NIVEL INSTRUMENTAL. INTRODUCCIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN A DISTINTOS NIVELES.

Para realizar una aproximación al concepto de multipercusión como instrumento, encontramos textos y publicaciones como el apartado que dedica Steven Schick dentro de la *Enciclopedia of Percussion* que edita John H. Beck (1985) o el libro *Percussion Instruments and their history* de James Blades (1970) así como el libro *The Percussionist's Art. Same bed, different dreams* del mismo Schick (2006). Estos libros ayudan a componer una línea histórica que, aunque no se considere una fuente primaria, ayuda a establecer un contexto para la obra *El Tumbao* a través de la presentación de obras pioneras y a su vez referentes para nuestro objeto de estudio.

Para un acercamiento al repertorio para multipercusión desarrollado en España se encuentran principalmente las tesis doctorales de Izquierdo (2016) y Llorens (2019). En Izquierdo (2016) se hace referencia a un solo compositor y su obra para percusión.<sup>5</sup> Por otra parte, en Llorens (2019), se realiza una contextualización de las obras y compositores que podemos considerar como antecedentes y referentes para la percusión en España. El objetivo del trabajo realizado reside en asignar una nueva visión a estas obras –seis en concreto– y recuperarlas para la pedagogía actual en su calidad de históricas. Ambos trabajos, a diferencia de los textos de Shick, comparten una interesante vertiente pedagógica.

#### 3.1. La multipercusión a nivel global.

Schick (1985), realiza un estudio sobre los orígenes de la multipercusión como instrumento independiente, introduce así su texto: «La multipercusión como fuerza a

<sup>5</sup> La tesis doctoral de Sergio Izquierdo Pallardó indaga en la evolución de la percusión, centrandó su estudio en el uso de este instrumento en obras como *Mímesis IV* y *Tactus* del compositor Polo Vallejo.





Jordi Simó Martín

tener en cuenta en la música contemporánea empieza más o menos al mismo tiempo en el que la tonalidad deviene menos dominante»<sup>6</sup>. (p. 257)

A partir de este momento todo intento de exploración de las posibilidades de los instrumentos de percusión constituía un nuevo paso hacia la emancipación. Los compositores fueron conscientes de dichas posibilidades para dejar de realizar un papel habitual rítmico o tímbrico.

Cronológicamente podemos asociar esta evolución a la que paralelamente realiza el set, comúnmente denominado *drum set*, que traducimos como batería en castellano. Nacida también con el mismo fin, el de permitir a un mismo intérprete hacerse cargo de múltiples funciones tanto rítmicas como coloristas. A diferencia del set utilizado normalmente en determinadas composiciones, como observamos en Blades (1984) el set que entendemos como batería tiende en mayor medida a establecerse como un set estable y reconocible, en el que bombo, caja, dos o más platos suspendidos, platos charleston (con pedal) y dos o más *tom-toms* se posicionan como fijos. El set utilizado para lo que conocemos como repertorio solo para multipercusión, evoluciona de otra forma, siendo más flexible. Cada pieza demanda la asociación de unos instrumentos concretos en función de las necesidades a cubrir por el compositor.

Según Schick (*ibídem*), compositores como Stravinsky en su *Historia del Soldado* (1918), Milhaud con su *Creación del Mundo* (1923) o Bártok en su *Sonata para dos pianos y dos percusionistas* (1937) constituyen hitos que demandan a un mismo percusionista el uso de un conjunto de instrumentos tanto membranófonos como idiófonos. Estos ejemplos, aunque precedentes claros, se observan como ensembles instrumentales que incluyen partes de percusiones, mientras que los primeros verdaderos intentos de constituir el set de multipercusión como un ente independiente, esta vez en un ensemble formado solo por instrumentos de percusión, son atribuidos a John Cage (1912-1992) y Lou Harrison (1917-2003).

Según observamos en Izquierdo (2016) otro momento destacable es la composición por parte de Darius Milhaud en 1930 de su *Concerto pour batterie et petite orchestre*, como primer concierto para percusión sola y en el que el percusionista añade

<sup>6</sup> «Multiple percussion as a force to be reckoned with in contemporary music began about the same time that tonality became less dominant. » (Traducción propia).



Jordi Simó Martín

a los ya usuales timbales cromáticos un set de instrumentos de afinación indeterminada. Aunque Milhaud no hace referencia a la batería utilizada para el jazz, el set utilizado por el compositor no constituye sino un uso agrupado de los diferentes instrumentos utilizados en la orquesta sinfónica.

De nuevo Shick (*Ibidem*) enuncia lo que será absolutamente determinante para el contexto histórico del presente trabajo diciendo: «En la década de los 60 la multipercusión se había desarrollado lo suficiente para interesar a los compositores serios como medio solístico»<sup>7</sup> (p. 259). Con estas palabras podemos acotar el momento en que la multipercusión se constituye como instrumento solístico, ya que los compositores comprenden su funcionamiento y sus posibilidades.

Una de las piezas que constituyen el inicio de esta andadura es la obra *Zyklus* (1959) de Karlheinz Stockhausen (1928-2007). La obra *Zyklus* enlaza en varios aspectos con el tema que nos atañe. Por un lado, su compositor fue uno de los máximos exponentes de la escuela de Darmstadt, de la que Ramón Ramos tanto absorbió durante su etapa en *Düsseldorf* y por otra parte constituye un claro ejemplo de búsqueda de una notación diferente. Aunque según nos explica Schick (2006), Stockhausen trata diversos parámetros desde un punto de vista estrictamente constructivista mientras que compositores como Cage o el propio Ramos proponen un lenguaje claramente definido, que no deja lugar a la flexibilidad o la improvisación.

### 3.2. La multipercusión en España.

Los estudios referenciados para este apartado son básicamente Izquierdo (2016) y Llorens (2019), ambas tesis doctorales. Como bien se explica en Llorens (2019), la bibliografía existente a día de hoy sobre la multipercusión en nuestro país es escasa. Esta se reduce a textos de notas al programa o tratados sobre instrumentos de percusión y su aplicación en la composición. Estos textos fueron escritos entre otros por José Luis Temes, José María Martín Porrás o más cercano a nuestros días, encontramos a Manel Ramada. Todos ellos además de su labor docente e interpretativa como percusionistas,

<sup>7</sup> «By the 1960s multiple percussion had developed sufficiently to interest serious composers in it as a solo medium». (p. 259) (Traducción propia).





Jordi Simó Martín

realizaron o están realizando una importante labor de investigación y difusión de la multipercusión a través de diferentes publicaciones.

### **3.3. La multipercusión en la obra de Ramón Ramos.**

Existe una referencia indispensable dentro de la obra de Ramón Ramos, que es la obra *El Exterminador* (1983) [H.O. n°31] para percusión sola. La obra fue escrita en 1983, durante la recta final de su estancia en Düsseldorf y, como consta en su primera página, dedicada a Christian Roderburg, se encuentra inspirada en un versículo bíblico del Apocalipsis (Ap. 11:18) que aparece escrito al final de la partitura: «...y tu ira ha venido, y el tiempo [...] de destruir a los que destruyen la tierra.» (Oltra, 2017).

*El Exterminador* fue estrenada, según vemos en Oltra (2017) por el percusionista y compositor Joan Cerveró el 13 de mayo de 1987. Hay constancia de interpretaciones posteriores a cargo de destacados percusionistas como Miquel Bernat y Sisco Aparici. Este último realiza un registro sonoro de la misma en un CD titulado *La sombra del Exterminador* (2016).

## **4. EL TUMBAO.**

### **4.1. Breve contextualización acerca de su creación**

Para abordar este punto han sido claves como fuentes primarias, tanto las referencias a las investigaciones de Oltra para su tesis doctoral como las comunicaciones personales con el mismo Oltra a raíz de la investigación para mi propio TFM. También el bloque de entrevistas realizadas a los diferentes intérpretes que han abordado la interpretación de la obra y sobre todo la entrevista realizada a Josep Vicent.

Según Oltra [comunicación personal, 9 de marzo de 2021] Ramón Ramos se encontraba en una época de desapego de las férreas tradiciones adquiridas en Alemania. Este factor, junto con las ideas expresadas por Josep Vicent, nos orienta a entender el lenguaje expresado en la obra: una estructura claramente definida al servicio de un discurso lineal, impactante y que utiliza los elementos más populares combinados con un lenguaje sofisticado y actual para tratar de llegar al oyente con frescura y vitalidad.



Jordi Simó Martín

El mismo Josep Vicent [Comunicación personal, 20 de marzo de 2021] expresa un recuerdo acerca de las palabras de Ramón Ramos sobre la decisión de la estética de la obra: «Pues mira, vamos a hacer una cosa constructivista a partir de algo tan popular como pueda ser eso». [En referencia al tumbao latino].

#### 4.2. Influencias estilísticas para su composición

La importancia de las influencias estilísticas queda patente a través de las palabras de Josep Vicent en la entrevista realizada para el presente TFM, quien comenta cuestiones relacionadas con la concepción del set que él trataba de desarrollar en aquellos años a partir del repertorio de Xenakis y a través de obras como *Rebonds*, *Pléiades*, *Persephassa* o *Psappha*. Las palabras que lo reflejan son: «Yo le enseñé un set-up que podría ser *Psappha* o una ampliación de *Rebonds*. Entonces yo le hablo de cómo veo la amplitud de las afinaciones». El lenguaje desarrollado a partir de estas circunstancias y algunas explicadas anteriormente, claramente guardan relación sobre todo con la obra de Xenakis. El desarrollo lineal de un discurso enérgico y la constitución del set son referencias absolutamente claras a dicho autor.

Durante la investigación se plantea la hipótesis acerca de la influencia de obras como *Thirteen drums* (1986) de Maki Ishii o *She who sleep with a small blanket* (1985) de Kevin Volans. En Breithaupt (2011) encontramos la idea de que multitud de técnicas no occidentales fueron importadas a la percusión occidental moderna y estas a su vez derivaron en el uso que muchos compositores realizaron de dichas influencias. Las dos obras nombradas anteriormente comparten con *El Tumbao* el haber tomado para sus composiciones lenguajes como el asiático en el caso de Maki Ishii o el africano en el caso de Kevin Volans, de la misma forma que encontramos influencias del lenguaje latino en Ramón Ramos. Estas obras difieren sobre todo en cuanto al tratamiento del set, utilizado éste de una forma más melódica. Tímbicamente ofrecen diferencias notables en cuanto que la obra de Ramos implementa elementos metálicos y de madera que aportan la variedad de planos tímbricos de la que carecen las otras obras mencionadas, las cuales tan solo utilizan membranas.

El mismo Josep Vicent comenta [comunicación personal, 20 de marzo de 2021], al plantearse esta misma cuestión, que en efecto no constituyeron una influencia directa



Jordi Simó Martín

a la hora de abordar la composición de la obra, en cuanto a que representan diferentes usos idiomáticos del set de multipercusión. Estas son las palabras que expresan esta idea:

[...] hay una cosa que nosotros hacemos con los instrumentos, que la hacemos y no es tanta la importancia de cada uno de los elementos sino el resultado global. Entonces yo le hago 4 o 5 recorridos introduciendo el pedal y los toms [...] pero no con la idea melódica del *Thirteen Drums* de Maki Ishii, se trata simplemente de ser más idiomático a través de lo que resulta efectivo.

### 4.3. Influencias semióticas.

Anteriormente a la creación de la obra que nos atañe, podemos encontrar ejemplos de notaciones con ciertas similitudes al utilizado por Ramos. Así pues, podemos considerarlos antecedentes, quedando menos claro en algunos casos que pudiesen servir de inspiración. A continuación, se tratará de recoger una síntesis de los resultados de la investigación en este sentido.

Encontramos un ejemplo en la obra *The King of Denmark* (1964) de Morton Feldman, reflejada en la figura 1.

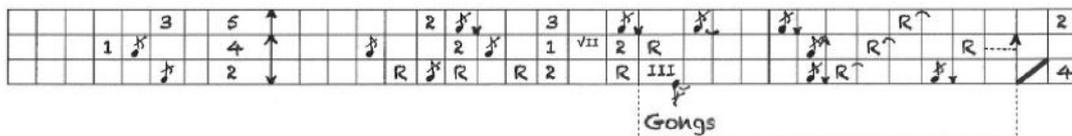


Figura 1. Extracto de la partitura de la obra *The King of Denmark* de Morton Feldmann.

La diferencia sustancial es que la notación por cuadrículas en este caso no expresa ningún pulso concreto. Las indicaciones en este caso obedecen al grupo instrumental a utilizar o la cantidad de notas a incluir en cada célula, bien simultáneamente o de forma independiente. Estas indicaciones están extraídas de la leyenda que acompaña la propia partitura.



Jordi Simó Martín

Otro ejemplo precedente lo encontramos en *Quartet*, de John Cage, obra escrita en 1935, como observamos en la figura 2.

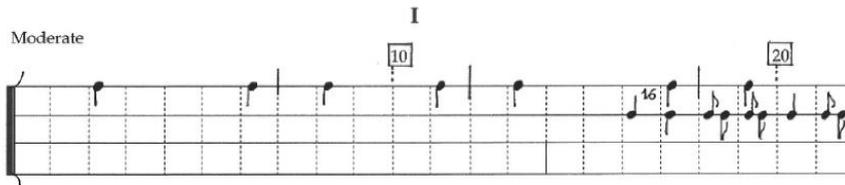


Figura 2. Extracto de la partitura *Quartet*, de John Cage.

En este caso la utilización de las cuadrículas sí expresa pulso. Además, encontramos la coincidencia de la atribución de una subdivisión simple a cada una de esas cuadrículas, de la misma manera que observamos en la obra *El Tumbao*. En este caso, Cage prescinde de la polirritmia, apoyando su discurso en el diálogo entre distintas voces enriqueciéndolo con el uso habitual de los ritmos desplazados tan habituales en su obra.

Para finalizar, una vez más encontramos relaciones innegables con la obra de Xenakis. En concreto la obra referenciada por Josep Vicent [comunicación personal, 20 de marzo de 2021] es *Psappha*, lo expresa de la siguiente forma al ser abordado el tema de la influencia Xenakiana: «Pero hay una manera muy simple de relacionarlo, que es a través de la gráfica, o sea, la obra –en referencia a *El Tumbao*– podría ser *Psappha* si la miras de lejos.»

OUVRAGE PROTEGE  
PHOTOCOPIE  
INTERDITE  
MÊME PARTIELLE  
(Loi du 11 mars 1957)  
L'éditeur assume la RESPONSABILITÉ  
Civile Pénale Art. 423

ψαπφα : psappha  
percussion solo

Commandée par la Fondation Gulbenkian pour le  
English Bach Festival de Londres. Dédicée à Sylvio Gualda

Voir note explicative page 9

≥ 152 MM

Figura 3. Adaptado de *Psappha* (pulso 1-43) de I. Xenakis. Salabert Editions.

Resultan importantes las diferencias en la forma en que ambas obras plasman el



Jordi Simó Martín

sistema sobre el que se desarrollará la notación utilizada. Para una mayor agilidad nombraremos la obra de Xenakis como la primera y la de Ramos como la segunda.

En la primera observamos que el compositor numera la partitura utilizando el pulso como unidad para el cómputo, prescindiendo totalmente del compás. Este hecho se puede observar en la figura 4. En la segunda en cambio sí se utiliza el compás como división periódica, aunque no lo coloque al inicio a través de grafía convencional (4/4).

Respecto a la ubicación de la notación (puntos) en el sistema utilizado por Xenakis respecto al de Ramos, cabe destacar diferencias notables. El primero ubica la nota que está sobre el pulso en el cruce entre las líneas y la nota a contratiempo en el centro del segmento, mientras que el segundo ubica la nota que está sobre el pulso dentro del segmento. Este hecho es constatable a través de la transcripción que encontramos en Rockwell (2015). En este caso se ha optado por una notación convencional, como observamos en la figura 5.

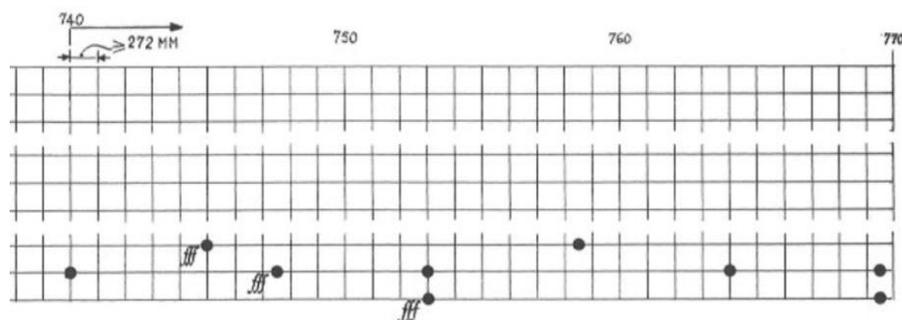


Figura 4. Fragmento de la obra *Pshappa*, notación original. Adaptado de *Psappa* (pulso 738-770) de I. Xenakis. Salabert Editions.

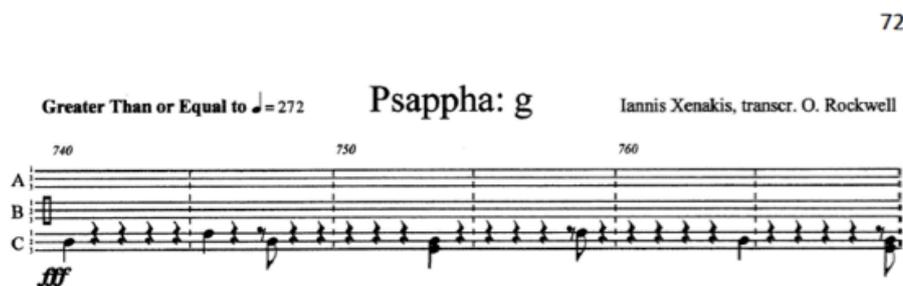
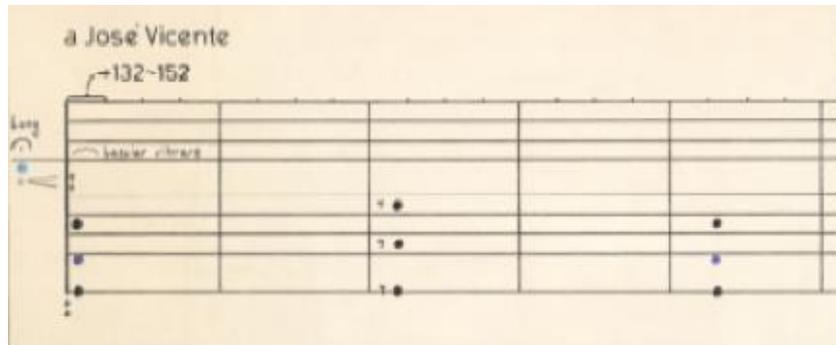


Figura 5. Transcripción del mismo fragmento a notación convencional. Nota. Adaptado de *Psappa* by Iannis Xenakis: *Developing Multiple Percussion Literacy* (p.43) por O. P Rockwell, 2015, The University of Southern Mississippi.

La figura 6 refleja estas diferencias (líneas divisorias y ausencia de compás) en la obra *El Tumbao*.



**Figura 6.** Imagen del inicio de la partitura *El Tumbao*. Nota. Recuperado del archivo familiar.

A través de la anterior reflexión se delimita lo que constituye un antecedente y lo que puede ser una influencia para Ramón Ramos en lo que respecta a la escritura. Cabe decir que, para este concepto, y como ya se ha explicado en otros apartados, la influencia alcanza campos que van más allá de la pura semiótica pues derivan en una acción más transversal. Esto significa que dicha grafía, de la misma manera que condiciona estilísticamente la pieza de Xenakis, actúa del mismo modo en Ramos, siendo pues un intento claro de expresar una idea musical concreta.

#### **4.4. Sobre la edición de la partitura. Criterios y procesos a aplicar**

La semiótica desarrollada y aplicada por el compositor, provoca que lo primero que se plantee al abordar la edición de la partitura es la de preservar la forma de la misma. Dichos aspectos semióticos, como ya se ha dicho anteriormente, constituyen uno de los mayores atractivos de la pieza, pero a su vez constituye uno de los mayores retos de cara a la edición crítica.

El siguiente párrafo del libro *La edición crítica de música. Historia, método y práctica* (2008) de James Grier viene a resumir perfectamente la postura con la que se aborda la edición de la obra objeto de estudio del presente trabajo.

A lo largo del último siglo y medio, los editores musicales han procurado, a menudo, presentar una edición neutral, que parecía



Jordi Simó Martín

preservar la objetividad y que permitía una limitada intervención editorial, o ninguna. Una vez más, un término, esta vez Urtext, revela el tipo de pensamiento editorial. [...] Pero incluso los defensores incondicionales del concepto, Günter Henle y Georg Feder, reconocen la necesidad de la participación crítica del editor. (p.9)

Tratar de ser fiel a la partitura original de manera literal implicaría dejar de decidir sobre aquellos aspectos que no quedan absolutamente claros en los materiales originales recuperados, en este caso los que están en posesión de los herederos. Dichos materiales, presentan un número destacable de imperfecciones resaltables en cuanto a la coherencia en la utilización de signos, la utilización de los colores, o la ausencia de información básica como la leyenda de símbolos. Después de ser tratados y sometidos a juicio crítico, llega con la edición el momento de tomar determinaciones al respecto. Grier (ibídem) utiliza la *Sonata Hammerklavier Op. 106* para dar un ejemplo muy claro sobre este tema. Viene a decir que para los críticos ha sido una práctica habitual reflejar todo tipo de ambigüedades, posiblemente amparándose en fórmulas de edición determinadas, pero son los editores y los intérpretes los que no podrán permitirse dichas ambigüedades. El uno a la hora de publicar o el otro a la hora de interpretar tienen que tomar una decisión. Concluye Grier (Ibídem): «La edición, por consiguiente, consiste en una serie de decisiones fundamentadas, críticas e informadas; en resumen, en el acto de la interpretación». (p. 12) Por tanto la metodología aplicada va a consistir en la revisión crítica de los materiales existentes en posesión de los herederos para, a partir de estos, elaborar un listado de posibles correcciones, lo cual facilitará la tarea de edición.

En este listado encontramos correcciones de color, añadido de elementos como plicas o crescendos, o eliminación de acentos duplicados, que se entienden como lógicos a través del contraste de información.

Las decisiones al respecto han sido tomadas en función de factores diversos. En ocasiones la misma partitura, a través de la casuística, aporta información para unificar y aplicar criterios ya expresados por el mismo compositor. Esto afecta a aspectos como la ubicación y añadido de signos dinámicos como crescendos o la unificación en la utilización de colores, plicas o corchetes. En otras ocasiones como el que afecta a las

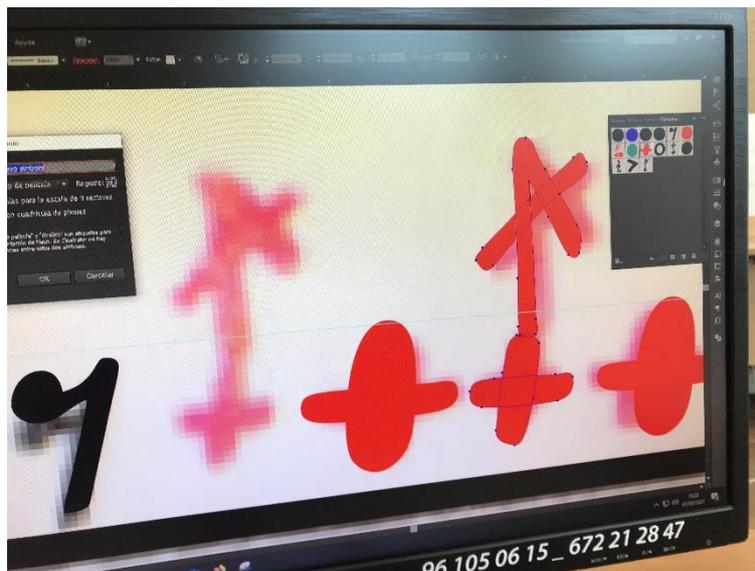


Jordi Simó Martín

indicaciones instrumentales se han utilizado los materiales originales como fuente primaria y las opiniones recogidas en las entrevistas como fuente secundaria.

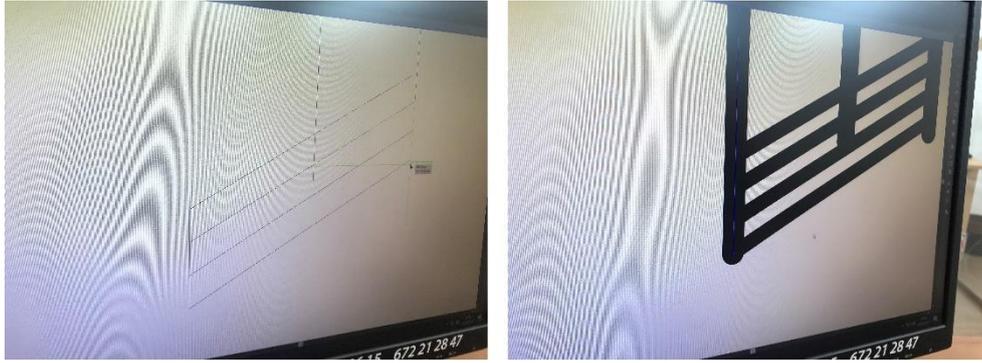
A pesar de la dificultad y la responsabilidad que puede implicar tomar decisiones como las abordadas en los puntos precedentes, encontrar el método idóneo de plasmar la partitura de Ramos ha constituido uno de los mayores retos. Como ya se ha comentado anteriormente, se ha encontrado en el campo de las artes gráficas las herramientas necesarias para su tratamiento. El proceso ha sido desarrollado utilizando el programa de diseño gráfico vectorial Adobe Illustrator concretamente la versión 23.0.5, 2019.

El proceso ha consistido en la elaboración de una paleta de símbolos, clonados en la mayoría de los casos de la partitura original o rediseñados totalmente, a los que se han aplicado ligeras modificaciones con la finalidad de unificar formas y medidas. Como se observa en la figura 18, el sistema diseñado por Ramos ha sido digitalizado de esta manera, utilizando un criterio de unificación en cuanto a medidas, formas y coloraturas.



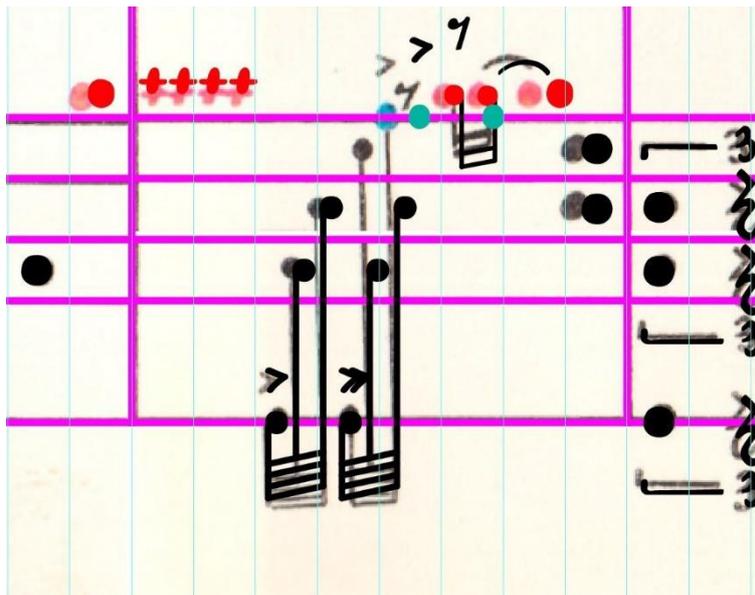
**Figura 7.** Ejemplo del proceso de digitalización. Nota: captura de pantalla realizada durante el proceso de digitalización.

Jordi Simó Martín



**Figura 8.** Proceso de evolución en el diseño de figuras. Nota: fotografías realizadas durante el proceso de digitalización.

Con la intención de obtener el mejor resultado de cara a la inteligibilidad de la partitura se han realizado numerosos ajustes de ubicación y tamaño para los diferentes elementos.



**Figura 9.** Ejemplo de reubicación de elementos para dotar de claridad la partitura final. Nota: captura de pantalla realizada durante el proceso de digitalización.

#### 4.5. Revisión crítica. Estudio de los manuscritos, diferencias sustanciales.

En los materiales originales en posesión de la familia, se encuentran dos partituras diferentes. Este hecho resulta especialmente relevante en cuanto a que entre ellos existen diferencias determinantes para la toma de decisiones en la posterior edición. Podríamos destacar dos de estos aspectos como claves:



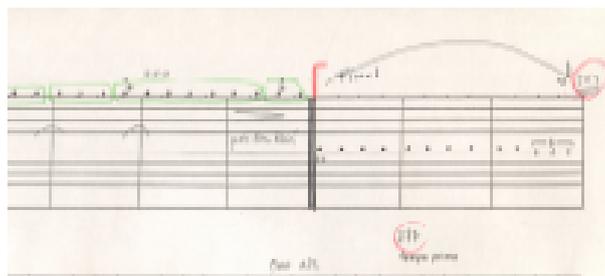
Jordi Simó Martín

- La utilización de coloraturas para las notas (puntos).
- La existencia de un final alternativo.

Respecto al primero, era un hecho que ya se conocía a *grosso modo* pero que nada conocíamos de los detalles y herramientas empleadas. Destacar que la utilización de dichas coloraturas solo se encuentra en uno de los dos materiales, mientras que el otro está realizado en blanco y negro, de lo que se deduce que pudiese ser un borrador.

Respecto al segundo, de la misma forma y gracias al Dr. Oltra, el cual en su libro *La expresión estructurada, Trayectoria vital y creativa del compositor valenciano Ramón Ramos Villanueva (1954-2012)*, en el cual encontramos reflejada ya en la ficha catalográfica dicha diferencia: la existencia de un final suplementario o, como más tarde se decidirá nombrar en la edición, alternativo.

Cabe destacar que este final alternativo se encuentra en el material en blanco y negro, que como ya se ha mencionado puede ser un borrador. La decisión final de incluirlo en la edición reside en el hecho de que a falta de la coloratura este material está completo, no presentando otra necesidad que la de transcribirlo aplicando el criterio de colores utilizado hasta ahora por el compositor.



**Figura 10.** Continuación del final extendido sin separación alguna del final definitivo. Nota: recuperado del archivo familiar.

Como dato relevante, apuntar el hecho de que ambas partituras, tanto el borrador como la definitiva se encuentran firmadas por el autor con la misma fecha. Esto nos puede hacer pensar que las consideraba ambas como válidas, como podemos comprobar en la siguiente imagen.



Jordi Simó Martín

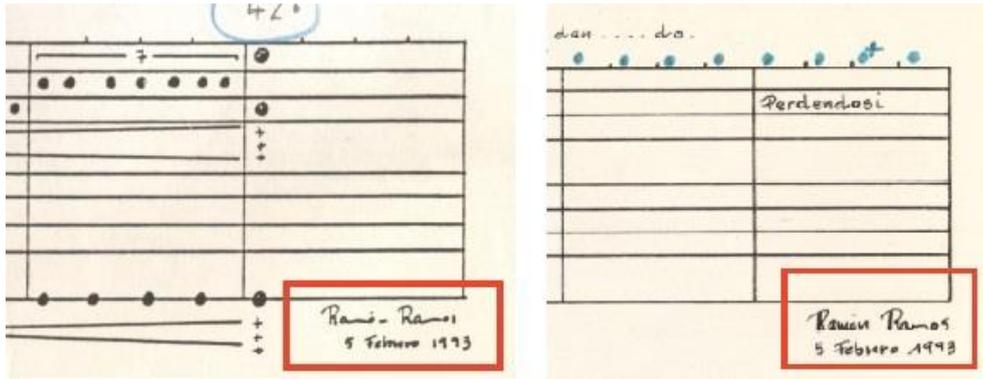


Figura 11. Imagen de ambos finales firmados por el compositor Nota: recuperado del archivo familiar.



Jordi Simó Martín

## 5. CONCLUSIONES

La consecución de la edición de esta obra representa, además de la consecución de un reto a nivel personal, un hecho de justicia cultural. Al acercarse a la biografía de Ramón Ramos, se entiende lo que el mismo supuso para el panorama musical valenciano y estatal. Sus influencias siguen hoy vigentes a través de sus compañeros, alumnos o cualquier músico que tuviese la oportunidad de compartir trabajo durante sus años de plenitud. En cuanto a la obra que representa el objeto de estudio, tanto del artículo como del TFM que motiva definitivamente el trabajo de edición, tan solo queda acompañar su evolución. La trayectoria de la misma se augura exitosa, ya que como queda patente, *El Tumbao* es una obra apreciada y esperada por tantos quienes en algún momento se han aproximado a ella como intérpretes, pedagogos o simples oyentes.

En cuanto a la edición crítica de la obra podemos comentar que se consigue el objetivo principal propuesto. Esto se resume en la presentación final de una partitura totalmente fiel, que reproduce tanto la información aportada por Ramos como aquella que se deduce, a través del estudio crítico, como necesaria para su interpretación. Además, cabe decir, que dicha fidelidad no se basa en la reproducción facsímil y esta es la clave, la partitura se digitaliza desde cero sin perder un ápice de la imagen que el autor dio a la misma a través de su puño y letra.

En una segunda parte del artículo se abordarán cuestiones analíticas, así como pedagógicas. Las primeras resultan interesantes en cuanto a que representan un claro ejemplo del estilo característico de Ramos, esa expresión estructurada que él mismo definió, y que representan un claro ejemplo de las influencias recogidas de grandes maestros como fue Iannis Xenakis. La segunda cuestión, la pedagógica, resulta interesante en cuanto a que, pasados casi treinta años desde su composición, empieza ahora a ser difundida, y cualquier estudio pedagógico escrito puede contribuir enormemente este hecho.



## BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS REFERENCIAS

- BECK, J. H.: *Encyclopedia of Percussion*. Ed. Routledge, 1995.
- BLADES, J.: *Percusión instruments and their history*. Ed. Faber & Faber, 1984.
- BREITHAUPT, P. D.: *Kevin Volans' She Who Sleeps With a Small Blanket: An Examination of the Intentions, Reactions, Musical Influences, and Idiomatic Implications* (tesis de máster). Western Michigan University, 2011.  
[https://scholarworks.wmich.edu/masters\\_theses/388/](https://scholarworks.wmich.edu/masters_theses/388/)
- ESPERT, R. M.: «La obra musical del compositor valenciano Ramón Ramos.» *Música y pueblo. Boletín informativo de la federación regional valenciana de Sociedades Musicales*. Enero-Abril 1989, nº56, pp. 39 a 42.
- GRIER, J.: *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*. Ed. Akal, 2008.
- IZQUIERDO, S.: *Propuesta performativa y didáctica para la interpretación de la obra para percusión sola de Polo Vallejo a partir de su estudio y análisis comparado. Aplicación didáctica en el aula*. Tesis doctoral, Universidad CEU Cardenal Herrera, 2016. <http://hdl.handle.net/10637/8382>
- LOZANO, Josep: *Biografía de Ramón Ramos*. Edita: Ajuntament d'Alginet, en ALJANAT V, Revista d'estudis locals: Monogràfic: *Música a Alginet*, 2014, pp.111 a 136.
- LLORENS, José Baldomero: (2019). *La multipercusión. Un enfoque interpretativo de las primeras propuestas de la música española (1964-1976)*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019.  
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/59394/>
- OLTRA GARCÍA, Héctor: *El compositor valenciano Vicente Ramón Ramos Villanueva (1954-2012): Biografía, catálogo de obras y fundamentos estéticos a través del*



Jordi Simó Martín

*análisis musical de su obra camerística*. Tesis doctoral, *Universitat Politècnica de València*, 2017.

\_\_\_\_\_: *La expresión estructurada. Trayectoria vital y creativa del compositor valenciano Ramón Ramos Villanueva (1954-2012)*. Ed. EdictOràlia Música, 2019.

ROCKWELL, O. P.: *Psappha by Iannis Xenakis: Developing Multiple Percussion Literacy*. Tesis doctoral, The University of Southern Mississippi, 2015.

RUVIRA, Josep: *Compositores contemporáneos valencianos*. Edicions Alfons El Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1987.

SCHICK, Steven: *The Percussionist's art: Same Bed, Different Dreams*. Ed. University of Rochester Press, 2017.



Jordi Simó Martín

### **JORDI SIMÓ MARTÍN**



Finaliza sus estudios superiores de percusión en el Conservatorio Superior «Salvador Seguí» de Castelló con los profesores Josep Vicent y Mike Schaperclaus, ampliando sus estudios con los profesores Grati Murcia, Nick Woud, Marinus Komst, Mark Brafhart, Ernst Hilgers, Francisco Inglés, Xavier Eguillor o Lluís Osca.

Ha formado parte de la Jove Orquestra de la Generalitat Valenciana, Orquestra Filharmònica de la Universitat de València i de la Orquestra Mundial de Juventudes Musicales. Ganador del Concurso para Jóvenes Intérpretes de Ibercaixa, del Concurso de Cámara de Vinaroz y finalista al Concurs de Cambra Montserrat Alavedra de Terrassa con el Grup de Percussions de Castelló (posteriormente Kimbala).

Ha sido timbalero de la Orquestra Simfònica de Castelló. Colabora con formaciones como la Orquestra de la Comunitat Valenciana *Palau de les Arts*, Orquestra Municipal de València, Banda Municipal de Barcelona, Orquestra de Extremadura, Orquestra Academia del Gran Teatre del Liceu o JONC Filharmonía con la que actúa como solista en el Palau de la Música de Barcelona con directores como Lorin Maazel, Zubin Metha, Riccardo Chailly, Georges Prêtre, Salvador Brotons, Mstislav Rostropóvich, Pablo González, Cristóbal Soler, Rafael Frühbeck de Burgos o Jordi Bernacer.

Ha realizado el Máster de Investigación en la Universidad Internacional de València (VIU) en el curso académico 2020-21 con su trabajo sobre la obra para percusión *El Tumbao*, de Ramón Ramos Villanueva.

En la actualidad, es profesor de percusión en el Conservatorio Superior de Música «Oscar Esplá» de Alicante.

[marimviolin@gmail.com](mailto:marimviolin@gmail.com)