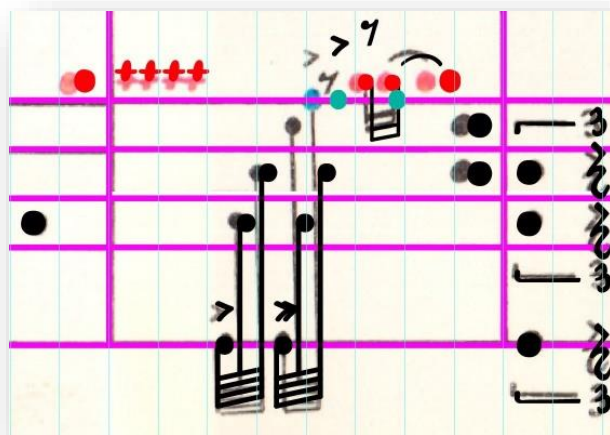


**«EL TUMBAO» [H. O. N° 59] PARA
PERCUSIÓN SOLO, DE VICENTE
RAMÓN RAMOS VILLANUEVA.
PROCESO COMPOSITIVO Y
APROXIMACIÓN ANALÍTICA (II).**

JORDI SIMÓ MARTÍN



***El Tumbao* [H. O. nº 59] para percusión solo, de Vicente Ramón Ramos Villanueva. Proceso compositivo y aproximación analítica (II).**

Jordi Simó Martín

INDICE

1.	INTRODUCCIÓN AL PROCESO COMPOSITIVO UTILIZADO.....	3
	1.1. MATERIALIZACIÓN DEL PROCESO COMPOSITIVO.	3
2.	ANÁLISIS DE LA OBRA.....	5
	2.1. NOTACIÓN.....	5
	2.2. TEMÁTICA.	13
	2.3. ESTRUCTURA. SECCIÓN ÁUREA Y SECUENCIA DE FIBONACCI.	16
3.	CONCLUSIONES	26
	BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS REFERENCIAS.....	27



Jordi Simó Martín

***El Tumbao* [H. O. nº 59] para percusión solo, de Vicente Ramón Ramos Villanueva. Proceso compositivo y aproximación analítica (II).**

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 y viene a complementar el que fue nombrado como parte primera, publicado en el número 57 de esta misma revista.

Resumen

En este segundo artículo, se propone un acercamiento analítico a los procesos compositivos utilizados por Ramón Ramos en *El Tumbao* (1993) [H.O. nº59]. Se tratará de mostrar, en definitiva, la aplicación de las mencionadas en el primer artículo como influencias estilísticas y semióticas. El análisis del resultado de este proceso de aplicación nos revelará en gran parte la esencia compositiva del maestro valenciano, la que él mismo acuñó como «expresión estructurada».

Se analizará en profundidad aspectos gráficos y semióticos, así como temáticos y estructurales desarrollados en la obra.

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

Abstract

In this second article, an analytical approach to the compositional processes used by Ramón ramos in *El Tumbao* (1993) [H.O. nº 59]. Will be treated to show, definitely, the application of those mentioned in the first article as stylistic and semiotic influences. The analysis of the result of this process of application will reveal to us the compositional essence of the Valencian master, which he himself coined as structured expression.



El Tumbao [H. O. n° 59] para percusión solo, de Vicente Ramón Ramos Villanueva. Proceso compositivo y aproximación analítica (II).

Jordi Simó Martín

Graphic, semiotic as well as thematic and technical aspects found in site will be analyzed in depth.

Keywords: Ramón Ramos, *El Tumbao*, multiple percussion, critical edition.



1. INTRODUCCIÓN AL PROCESO COMPOSITIVO UTILIZADO.

El propio Ramón Ramos acuña su estilo compositivo con el término «expresión estructurada». Esto es, en resumen, la disposición de una paleta de elementos o parámetros, tanto estructurales, gráficos o semióticos, así como motivicos a partir de los cuales el compositor construye un discurso coherente, pero sin sentir la necesidad de argumentarlo a través de series férreas. La expresión por encima de cualquier otra circunstancia.

Este fenómeno lo encontramos perfectamente explicado una vez más en el libro del Dr. Oltra que hace referencia desde el mismo título –*La expresión estructurada* (2019)– a dicha característica de la obra de Ramos:

Artísticamente se trata de una etapa en la que esta madurez propicia el inicio de una búsqueda de nuevas vías expresivas, más dirigidas hacia la libertad creativa, y en donde el autor trata de despojarse de la dependencia y el servilismo a ciertos procedimientos compositivos rígidos, en particular al serialismo, en beneficio de un Estructuralismo más abierto que le permita expresarse con mayor libertad y poner la expresión por encima de cualquier sistema compositivo. (p. 123-124)

El caso que nos ocupa, toma especial relevancia cuando se entiende la adopción de este proceso compositivo como paradigma de reacción a un estilo aprendido previamente, como es el dodecafonismo, y que como se refleja en las anteriores palabras de Oltra, el compositor rechaza al entenderlo como un corsé creativo.

1.1. Materialización del proceso compositivo.

Explicadas ya en el primer artículo las influencias a nivel de compositores y obras concretas, nos cabe ahora adentrarnos en un mayor conocimiento de los detalles que une





Jordi Simó Martín

dichas influencias con la obra de Ramos y por supuesto cabe expresar, en qué podemos decir que reside la aportación o innovación del lenguaje desarrollado por el mismo.

En la composición *El Tumbao* Ramos intenta fusionar aspectos folclóricos con otros como el lenguaje estocástico. También podemos, a partir de las palabras del propio Oltra o de Josep Vicent, quien participó de forma activa en la composición de la misma, definir la obra como una composición constructivista o estructuralista.

En la entrevista realizada con motivo de mi Trabajo de Fin de Máster, Josep Vicent rememora las siguientes palabras del propio Ramos: “Pues mira, vamos a hacer una cosa constructivista a partir de algo tan popular como pueda ser eso”. [En referencia al tumbao¹ latino].

A lo largo de la investigación previa a este artículo, se deduce que el trabajo de composición de la obra se desarrolla como un proceso empírico, en cuanto a que la colaboración intérprete compositor es continua durante la creación de la misma, quedando así constatado cada aspecto compositivo e interpretativo, en cuanto a viabilidad técnica y efectividad musical.

La utilización de aspectos compositivos como la proporción Áurea o la secuencia de Fibonacci es recurrente a partir de un determinado momento en la carrera de Ramos. Encontramos perfectamente catalogado en Oltra 2019, obras como el *Concierto para violonchelo y orquesta* (1991), *En un vasto dominio* (1995), *Tétrade* (1997) o *Maná* (1997), pertenecientes todas ellas al periodo final de su producción musical, y que muestran ejemplos de la utilización de dicho recurso.

En la obra *El Tumbao* resulta determinante el hecho de que el compositor asocie un aspecto instrumental, como es la utilización de los metales, para destacar las secciones resultantes de la aplicación de estos procesos, y esto además de dotar de una coloratura muy específica a la obra, resultará a la postre un aspecto que marcará las futuras composiciones de Ramos para o con percusiones.

¹ El término «tumbao» deriva del vocablo «tumbado» y hace referencia al instrumento que lo ejecuta originalmente, este es la conga o tumba.



Jordi Simó Martín

La mixtura de instrumentos de diferentes tradiciones, como la asiática, africana, latina u otros más occidentalizados, y la composición resultante, encuentra un precedente claro en las obras de Iannis Xenakis, aunque Ramos sí consigue en este aspecto la obtención de una coloratura característica, marcada por los anteriormente mencionados metales, los cuales, por establecer diferencias con Xenakis, tienen un carácter más resonante y casi melódico en algunas ocasiones. Otro aspecto diferenciador y que resulta absolutamente relevante es la aproximación a un carácter que refleja claramente el germen, la idea primigenia, en forma de célula rítmica. Hablamos de cómo el compositor consigue integrar células latinas derivadas del tumbao más clásico, más tradicional, y fusionarlas con un lenguaje moderno y actual sin desdibujarlas en exceso. En este hecho puede residir una de las grandezas de esta composición.

2. ANÁLISIS DE LA OBRA.

2.1. Notación.

Empezaremos el análisis por el soporte gráfico en el que plasma la escritura. Cabe destacar la originalidad y el diseño expreso del mismo para la obra a través del uso de un sistema totalmente personal y original. Cada uno de estos sistemas consta de nueve líneas, en las que Ramos emplaza los catorce instrumentos de la manera que más adelante se detalla y de alguna forma agrupados por sus características tímbricas.

Las medidas de estos sistemas son bastante exactas, sobre todo si pensamos que como todos los materiales del compositor están escritos a mano y, aunque en esta ocasión no utiliza el pentagrama convencional, él mismo es quien diseña y confecciona manualmente cada uno de los sistemas.



Jordi Simó Martín



Figura 1. Ejemplo del sistema desarrollado para *El Tumbao*.

Al realizar un análisis de proporciones entre las 4 primeras líneas (parte superior) hay 3 espacios de 3 mm. Si seguimos bajando encontramos un espacio de 6 mm y de nuevo otro grupo igual al anterior de 4 líneas y 3 espacios de 3 mm más otro de 6 mm. Por tanto, podríamos pensar que son dos grupos de espacios iguales de 3+3+3+6 mm. En la línea superior también se observa la división de las 4 partes de cada compás, que oscilan entre 6 y 7 mm cada segmento. Estas diferencias, entre otros aspectos gráficos, son subsanadas en la edición final de la obra como parte de la actuación a través de la edición crítica.

A través del uso de líneas divisorias, el compositor expresa –como ya se ha comentado anteriormente– la idea de compás, agrupados siempre en 4 pulsos.

A continuación, se observa en una tabla la distribución de instrumentos en dicho sistema.

	nº de instrumentos	Grupo	Color
3er Sistema (4 líneas)	6	Metales y maderas(<i>Thunder sheet</i> , ópera gongs y <i>wood blocks</i>)	<i>Thunder Sheet</i> en azul, ópera gongs en rojo, <i>wood blocks</i> en verde.
2º Sistema (4 líneas)	7	Membranas(Bombo de cámara, <i>toms</i> , <i>tambor agudo</i> y <i>bongos</i>)	Bombo en azul, <i>toms</i> en negro, <i>tambor agudo</i> en verde y <i>bongos</i> en rojo)
1er Sistema (1 línea)	1	Membranas(Bombo de pedal)	Negro

Tabla 1. Disposición, número y color de los instrumentos reflejados en la leyenda.



Un aspecto absolutamente determinante en cuanto a la originalidad de la obra y más concretamente de su escritura es la utilización por parte del compositor de coloraturas para los diferentes instrumentos. Ramos utiliza el verde, el rojo el azul y el negro. Aspecto que facilita enormemente la lectura e interpretación de la misma. Como ya se explicó en el anterior artículo, no podía ser de otra forma que se intentase reproducir este hecho en el proceso de edición y así se materializó.

En la leyenda que consta en la partitura definitiva, y que a continuación se muestra, se observa tanto la coloratura aplicada como la colocación en el sistema desarrollado por Ramos.

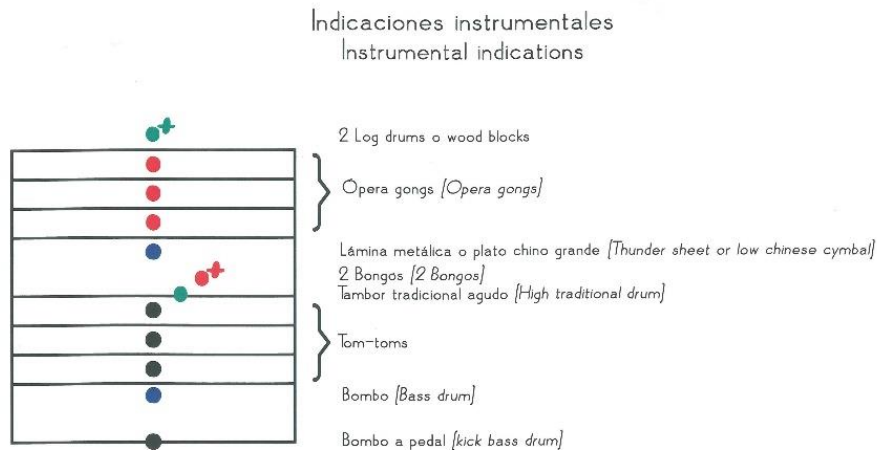


Figura 2. Leyenda instrumental diseñada para la partitura definitiva a partir de las indicaciones encontradas en los materiales originales

A continuación, una muestra de la paleta de símbolos utilizados.

Notas que carecen de plica					
Notas con plica					
Adornos					
Silencios					
Grupos irregulares					
Indicaciones dinámicas					

Tabla 2. Distribución por grupos de la simbología gráfica utilizada en la composición de *El Tumbao*.

Un aspecto relevante a explicar es la aplicación de todas estas figuras sobre el soporte gráfico, sobre el sistema diseñado por el compositor. Este se resuelve de un modo simple y fácilmente comprensible, tanto que no quedó reflejado en ningún apunte en los originales y tampoco se valora ninguna aclaración en la edición crítica, aunque sí se entiende necesaria en este contexto analítico.

El posicionamiento de figuras y valores de notas se resume en:

- Las corcheas, con o sin plica, se colocan como es lógico de dos en dos y se posicionan equitativamente dentro del espacio que les corresponde en el compás, es decir, en alguno de los segmentos que representan un pulso.
- Las semicorcheas siguen el mismo posicionamiento lógico.
- La negra, con o sin plica, ocupa un segmento de los cuatro que se entienden como un compás, situándose al inicio de dicho espacio, esto es donde se colocaría la primera de las corcheas. En este punto cabe destacar que aquí radica la diferencia básica con el uso encontrado en la obra establecida como



Jordi Simó Martín

precedente clave, *Psappha* de Iannis Xenakis, el cual sitúa las notas o puntos en el centro del espacio y sobre el cruce de líneas.

- La blanca se sitúa del mismo modo que la negra, encontrando esta un espacio vacío a continuación.
- Las figuras irregulares como tresillos, quintillos y septillos están dispuestas proporcionalmente a lo largo del compás o la parte del mismo que ocupen.
- Los silencios correspondientes a cada valor siguen los mismos criterios anteriores.
- Las indicaciones dinámicas se colocan mayormente debajo, a la manera tradicional, aunque en ocasiones se colocan encima de las notas a las que hace referencia. Esto suele ocurrir cuando una línea inferior ya se ve afectada por alguna dinámica, ya sea piano, medio piano, fuerte, *crescendo* o *diminuendo*.

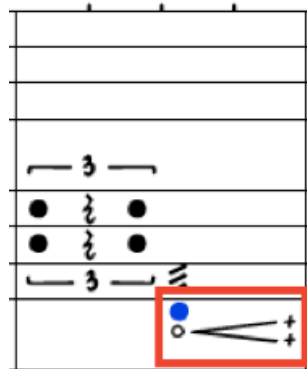


Figura 3. Ejemplo de utilización simple de dinámicas.

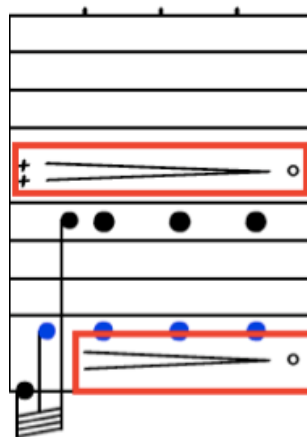


Figura 4. Ejemplo de colocación de dinámicas dobladas.



Como podemos observar en gran medida, resulta una grafía similar a la convencional, pudiéndose reconocer fácilmente los valores de blanca, negra, corchea y semicorchea tradicionales. La diferencia principal, aparte de la mencionada coloratura, radica en la utilización de las plicas. A primera vista podemos pensar que el compositor tan solo las utiliza para situar las barras que nos indican que una nota concreta se interpreta como tremolo o redoble², pero en el caso de las corcheas se observa una utilización indistinta. Parece pues, que la utilización de las plicas en las mismas obedece a un objetivo clarificador de la escritura, pensando posiblemente en la posterior facilidad de la lectura e interpretación métrica por parte del intérprete. Siendo aplicado el uso de las plicas en las negras para el mencionado efecto de redoble, así como para las síncopas.

A continuación, se muestran ejemplos de dichos usos.

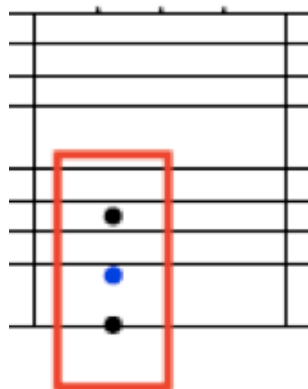


Figura 5. Utilización de la negra sin plica.

En la anterior imagen observamos como en la segunda parte del compás el compositor sitúa la notación sin plicas y a la manera explicada anteriormente. Mientras que en la siguiente se observa una negra con plica y su correspondiente indicación de redoble.

² El redoble, en general, consiste en la repetición de rebotes para prolongar una misma nota. Los distintos tipos existentes, como la alternancia de golpes simples o la utilización de un redoble *Buzz*, o multi-rebote queda en la obra *El Tumbao* a elección del intérprete, excepto en las negras, ya que el compositor especificó en las notas "Dejar rebotar las baquetas en el parche".



Jordi Simó Martín

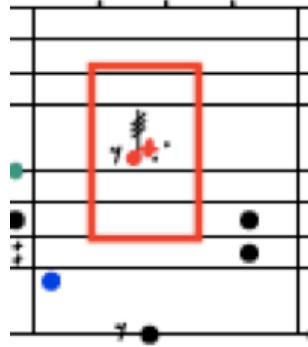


Figura 6. Ejemplo de utilización de plicas para las negras con redoble.

A continuación, se muestran ejemplos del uso de las plicas para las corcheas, donde sí difiere el uso de estas respecto a las negras.

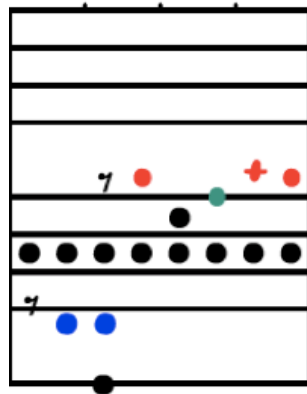


Figura 7. Ejemplo de escritura de corcheas sin las plicas.

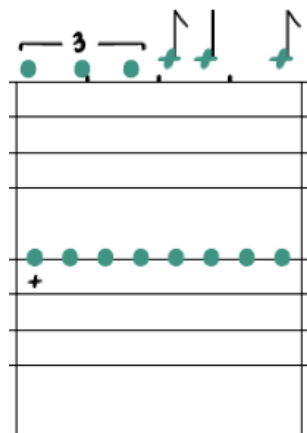


Figura 8. Ejemplo de escritura de corcheas y negras con las plicas.



Jordi Simó Martín

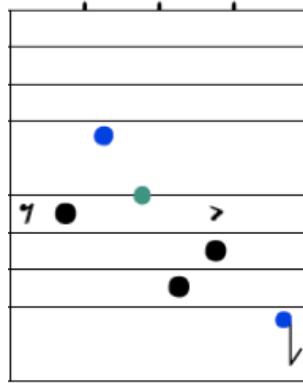


Figura 9. Ejemplo de escritura de corchea con plica.

De la observación de las figuras anteriores se deduce que tanto para las negras como para las corcheas se observa ambos usos de las plicas como comunes o válidos. Otro aspecto a destacar es el hecho de que Ramos coloca en algunas ocasiones, posiblemente también con el mismo criterio de claridad, silencios antes o después de las corcheas, mientras que en otras ocasiones los obvia.

A continuación, unos últimos ejemplos del distinto uso de las plicas, esta vez en las semicorcheas, siendo aplicado el mismo criterio explicado anteriormente.

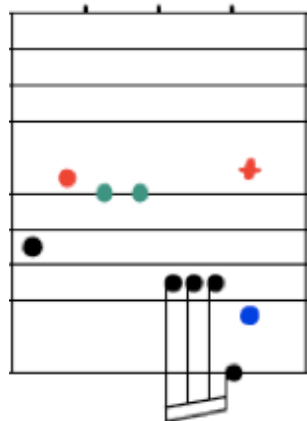


Figura 10. Ejemplo de escritura de semicorcheas con plicas.



Jordi Simó Martín

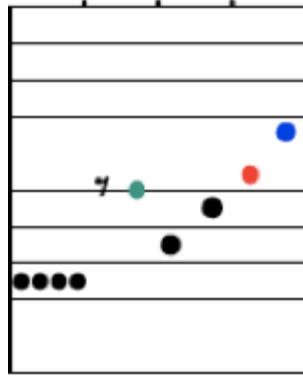


Figura 11. Ejemplo de escritura de semicorcheas sin plicas.

Destacar que, durante la edición crítica de la partitura, éste fue uno de los aspectos delicados a nivel gráfico ya que resultó extremadamente difícil conseguir a nivel gráfico un balance entre claridad y proporción. Una vez más esto viene a demostrar la meticulosidad de Ramos en la elaboración de sus manuscritos, en los cuales subsanaba con gran habilidad estas dificultades, siendo estas mayores si cabe al tratarse de un medio totalmente artesanal en su origen.

2.2. Temática.

A nivel temático, la obra *El Tumbao* consiste básicamente en la experimentación sobre el patrón básico del tumbao latino. Una simple célula de tres notas genera prácticamente la obra en sus primeras secciones, y en esto reside, en definitiva, su simplicidad y a la vez su complejidad, tanto compositiva como a nivel interpretativo.

A continuación, se muestra una imagen donde se observa la primera aparición del motivo en la obra.



Jordi Simó Martín

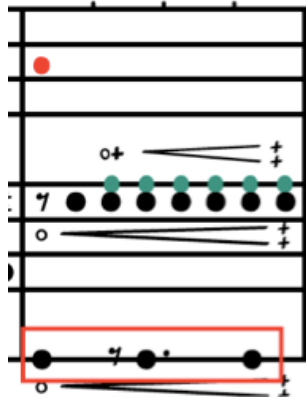


Figura 12. Identificación del motivo principal.

Este motivo va evolucionando a lo largo de las primeras secciones siendo cada vez menos evidente. A continuación, unos ejemplos de dicha evolución, pudiéndose identificar numerosas variaciones de este mismo patrón durante toda la obra.

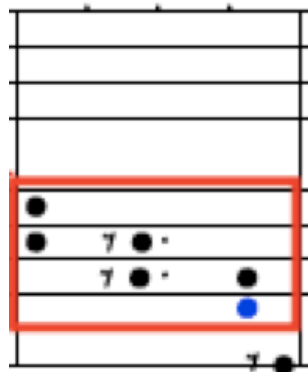


Figura 13. Ejemplo evolutivo del motivo principal.

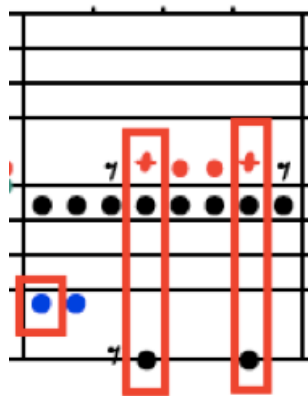


Figura 14. Ejemplo evolutivo del motivo principal.

Otros elementos temáticos relevantes en la obra son, sin duda, el uso de grupos irregulares como el septillo y el tresillo.

En el caso del septillo, constituye una influencia de lenguajes contemporáneos/no tradicionales. Este septillo representa un *ritardando* rítmico que cierra la introducción y da inicio a la segunda sección. Será utilizado de nuevo y con la misma función en otras secciones. Al principio siempre escrito en el tambor agudo, a modo de señal reconocible.

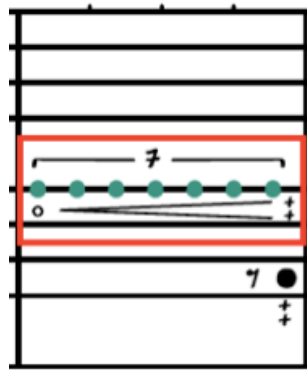


Figura 15. Ejemplo de uso del septillo.

En el caso del tresillo podemos entender que nos encontramos en un puente entre el lenguaje popular y el contemporáneo. En determinados patrones típicos del tumbao latino encontramos ya la introducción de tresillos sobre todo en las partes del bajo. En la obra de Ramos este tresillo tiene un uso notable en la creación de polirritmias de todo tipo. A continuación, se muestran ejemplos del uso del tresillo.



Figura 16. Uso del tresillo sin crear polirritmia.

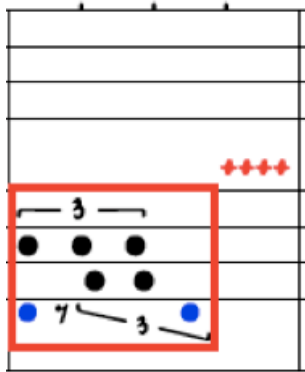


Figura 17. Ejemplo de uso del tresillo en creación de polirritmias.



Figura 18. Ejemplo de uso del tresillo en creación de polirritmias.

2.3. Estructura. Sección áurea y Secuencia de Fibonacci.

Para introducir brevemente el concepto matemático, diremos que la Sección Áurea (en adelante SA) implica la división de cualquier distancia a través de la utilización del número áureo representado mediante la letra griega *Phi* (Φ), *este es*: 1, 6180339887....

Esto se explica en Halász (1995) o Gutiérrez (2006) de la siguiente forma, una proporción en la que un segmento es dividido en dos de forma que una parte es mayor que la otra. La proporción entre estas dos partes (mayor y menor) será la misma que la relación entre la parte mayor de estas dos y el segmento total u original. Dicho cálculo se realiza a partir de la aplicación del anteriormente mencionado número *Phi* (Φ).

En la música, la Sección áurea ha sido utilizada en numerosas ocasiones, compositores como Béla Bartók nos ofrecen ejemplos de aplicaciones magistrales. En Lendvai (2003) encontramos un detallado análisis de la aplicación de la SA a su conocida *Sonata para dos pianos y percusión*. Lendvai propone como claro ejemplo los primeros 17 compases que representan la introducción de la misma, como modelo ejemplar de esta aplicación:



Jordi Simó Martín

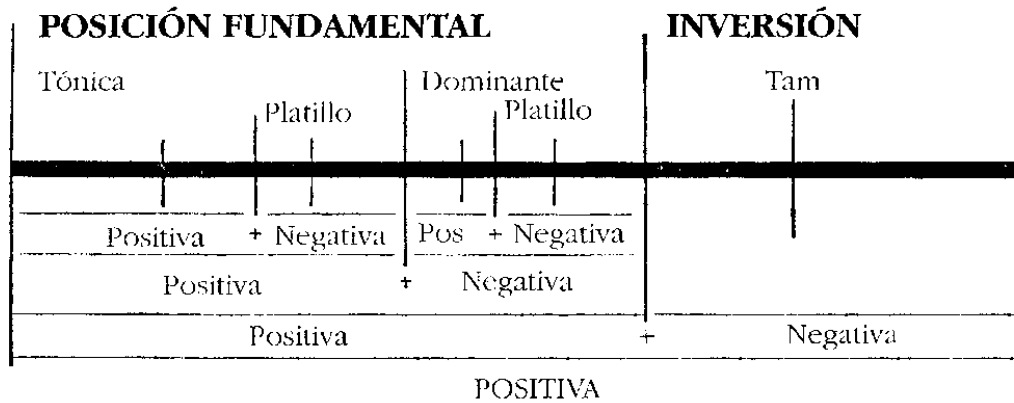


Figura 19. Esquema de la introducción del primer movimiento de la sonata para dos pianos y dos percusionistas de B. Bartók.³

En las composiciones para percusión encontramos menos ejemplos, pero existe uno absolutamente destacable y es, una vez más *Psappha* –la obra de referencia para la composición de *El Tumbao*– que además de los aspectos semióticos Ramos comparte con Xenakis la utilización de la Sección Áurea.

En la sección final de *Psappha* Xenakis introduce una secuencia de Fibonacci expresada a través del uso de acentos en una línea ininterrumpida en el bombo. Estas son las palabras de Harley (2005) que expresan esta idea: «El patrón de acentos sigue la serie, expandiéndose desde una distancia de dos pulsos hasta cincuenta y cinco (2-3-5-8-13-21-34-55), el acento final termina la pieza.»⁴ (p.97).

Este último párrafo nos sirve para introducir la secuencia de Fibonacci, concepto matemático absolutamente ligado a la SA.

En Rincón (2004) encontramos cómo se define perfectamente su progresión y la relación con la SA. En la figura 20 se observa que la división de cada nuevo número en la secuencia entre su anterior tiende al número áureo.

³ Adaptado de Ernő LENDVAI: *Béla Bartók, Un análisis de su música* (p.30), 2003, IDEA MÚSICA.

⁴ "The pattern of accents follows the series, expanding from a distance of two beats through to fifty-five (2-3-5-8-13-21-34-55), the final accent ending the piece." (p. 97) (Traducción propia)



Jordi Simó Martín

$a_1 = 1 / 1$	$= 1$	(primer término de la nueva serie)
$a_2 = 2 / 1$	$= 2$	(segundo término, etc.)
$a_3 = 3 / 2$	$= 1,5$	
$a_4 = 5 / 3$	$= 1,67$	
$a_5 = 8 / 5$	$= 1,6$	
$a_6 = 13 / 8$	$= 1,625$	
$a_7 = 21 / 13$	$= 1,62$	
$a_8 = 34 / 21$	$= 1,61538...$	
$a_9 = 55 / 34$	$= 1,61764...$	
$a_{10} = 89 / 55$	$= 1,618181...$	
$a_{11} = 144 / 89$	$= 1,617977...$	
$a_{12} = 233 / 144$	$= 1,618055...$	
$a_{13} = 377 / 233$	$= 1,618025...$	
$a_{14} = 610 / 377$	$= 1,618037...$	

y así sucesivamente.

Figura 20. Progresión de la secuencia de Fibonacci y su relación con la SA.⁵

A través del estudio de los manuscritos de la obra *El Tumbao*, en los que se encuentran indicaciones del propio compositor acerca de la utilización de la secuencia de Fibonacci, podemos establecer unas primeras pautas de la aplicación que él mismo hace sobre la obra.

Así se expresa en Oltra (2017): «[...] la secuencia de Fibonacci es utilizada en la obra como patrón para determinar las dimensiones de las secciones principales de la macroestructura, participando también en algunas microestructuras.» (p.889).

Como ya se ha mencionado anteriormente, una de las características principales a nivel estructural, se caracteriza por el hecho de que las partes relacionadas con la SA están expresadas en la obra mediante la aparición progresiva de los *ópera gong* y del *thunder sheet* (chapa metálica). De esta manera se expresa que estos elementos metálicos van a ser utilizados durante la pieza de una forma absolutamente ligada a la estructura de la misma, constituyéndose en un momento dado como elemento climático.

Para tratar de explicar gráficamente este hecho, e intentar mostrar en imágenes la sonoridad de la obra, se ha diseñado un sistema de tablas. Cada cuadrícula representa un compás. Se expresan en cuatro niveles, que son (de abajo a arriba): 1) Bombos y toms en negro, 2) Bongos y tambor agudo en azul, 3) *ópera gongs* y *thunder sheet* en rojo, 4)

⁵ Recuperado de "Fibonacci y el número áureo" (p. 79) por Antonio RINCÓN CÓRCOLES, 2004, *Manual formativo de ACTA*, nº 34, (p.73-81).



Jordi Simó Martín

wood blocks en verde. La numeración de compases en recuadros de color azul nos muestra la división en grandes secciones según la utilización de la SA.

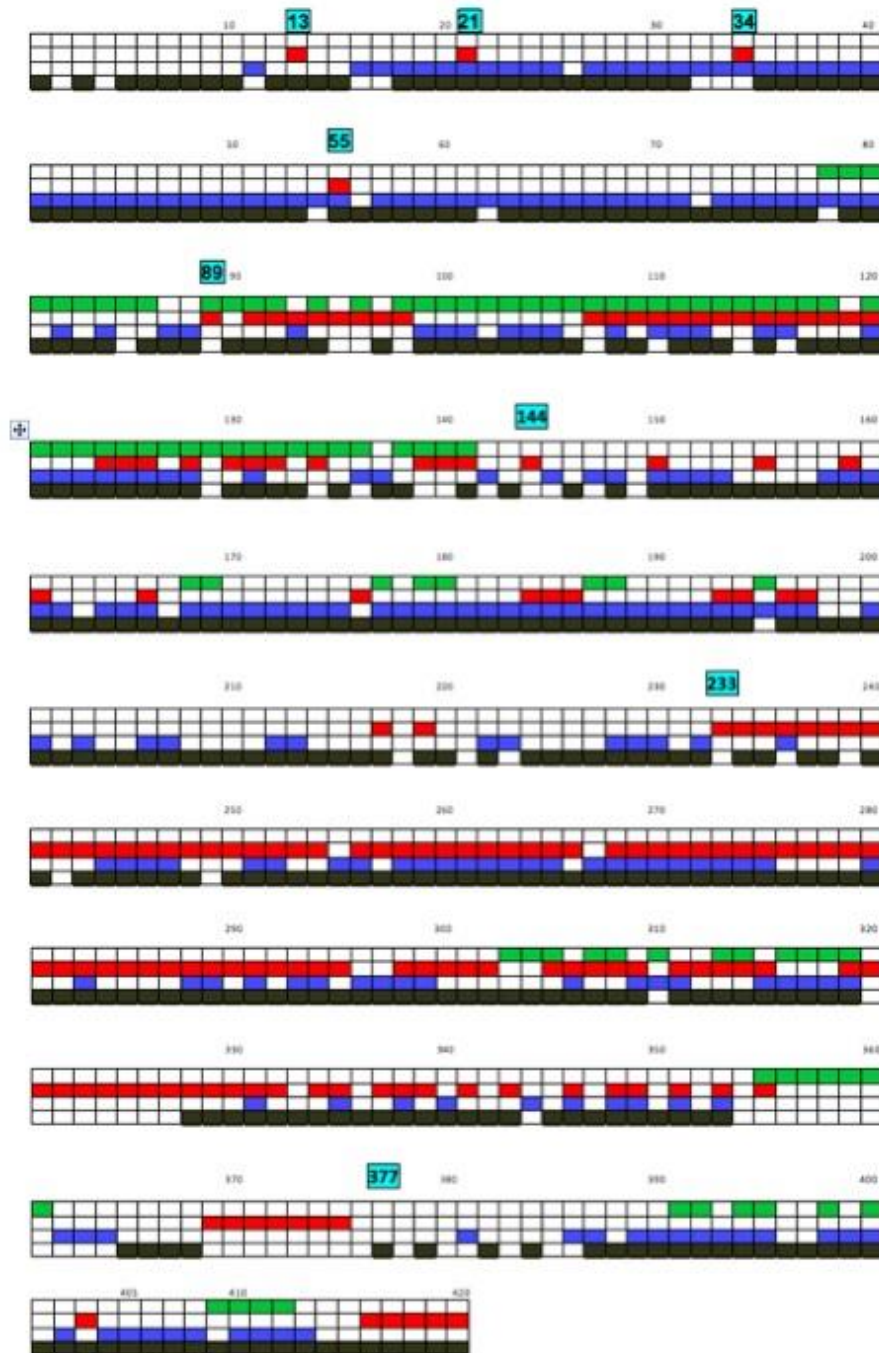


Tabla 3. Representación gráfica del uso instrumental.



Jordi Simó Martín

Como se observa en la imagen anterior la obra consta de 9 secciones si tenemos en cuenta el final inédito o extendido, este hecho está tratado ampliamente en el primer artículo.

1ªsección	2ªsección	3ªsección	4ªsección	5ªsección	6ªsección	7ªsección	8ªsección	9ªsección
CC.1-12	CC.13-20	CC.21-33	CC.34-54	CC.55-88	CC.89-143	CC.144-232	CC.233-376	CC.377 al final

Tabla 4. Distribución de secciones y compases.

A continuación, se expresará en detalle las secciones de que consta la obra y su contenido temático.

Sección 1 (cc. 1-12)

Nos fijaremos en los primeros 12 compases. Ramos utiliza la secuencia de Fibonacci para situar las primeras notas en la correspondiente corchea de cada compás, no siempre correlativos, situándolas pues en la 1ª, 2ª, 3ª, 5ª y 8ª corcheas. Llegado este punto Ramos encuentra la manera de sobrepasar la dimensión del compás, hablando en corcheas por supuesto, llevando el siguiente punto musicalmente relevante a lo que podríamos llamar la dimensión de compases completos, esto es al compás 13, siguiente número de la secuencia de Fibonacci. Además, resulta absolutamente destacable porque en este punto inicia la segunda gran sección de la obra y su asociación al uso de los metales.

En la siguiente imagen vemos una ilustración de este hecho.

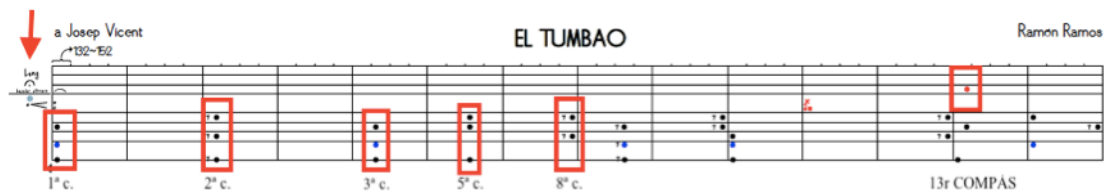


Figura 21. Representación de la aplicación de la secuencia de Fibonacci en la introducción de la obra.



Jordi Simó Martín

Un aspecto que puede resultar curioso es la apreciación de una introducción a cargo del tam-tam antes de la primera nota de la obra. Pues bien, si nos fijamos en cómo se expresa normalmente la secuencia de Fibonacci observamos que las cifras se disponen de la siguiente forma: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13 y así sucesivamente. ¿Podemos pues pensar que este redoble de Tam-tam indicado al inicio de la obra como elemento sonoro independiente constituye este elemento numérico repetido al inicio de la secuencia? A lo largo de la investigación previa no se encuentra ninguna evidencia ni ningún argumento en contra, queda pues como una mera interpretación analítica. Aun así, consideraremos como primer compás de la obra el que se encuentra dentro del sistema.

Esta primera sección constituye en sí misma, un claro ejemplo del estilo compositivo de Ramón Ramos. Utiliza herramientas o estructuras preestablecidas que posteriormente maneja con flexibilidad, poniéndolas al servicio de la expresión sin considerar ningún sistema utilizado como férreo e inamovible.

Sección 2 (cc. 13-20)

Materiales: Construcciones/deconstrucciones del esquema básico del tumbao, pero sin construir la célula completa en ningún momento.

En el compás 20, aparece el septillo anteriormente mencionado.

Sección 3 (cc. 21-33)

En esta sección y a partir del esquema básico del tumbao, el cual nos muestra ya en el compás 21 junto a la primera intervención de ópera gong, se va construyendo en los parches un material cada vez más melódico, y semejante a los patrones de congas del tumbao. El compositor desarrolla infinidad de posibilidades sobre el patrón básico, constituyendo una especie de juego de variantes.

Este es el patrón básico del tumbao latino:



Jordi Simó Martín

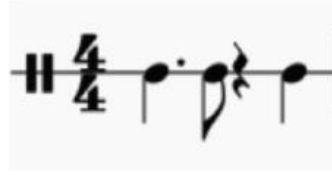


Figura 22. Patrón rítmico base del tumbao latino desarrollado en la sección 3 (fuente propia).

Sección 4 (cc. 34-54)

Esta sección, introducida de nuevo mediante la utilización del ópera gong, constituye un desarrollo progresivo de ideas sobre un patrón básico, en este caso utiliza el que se muestra en la figura 23.



Figura 23. Patrón rítmico base del tumbao latino desarrollado en la sección 4 (fuente propia).

Compás 51, Introduce el patrón en tresillo de negra. Este tresillo de negra es fácilmente reconocible dentro de los patrones menos básicos del tumbao latino, resulta interesante el uso que Ramos le atribuye a través de la polirritmia.

Compás 54, de nuevo utiliza el cierre del septillo.

Sección 5 (cc. 55-88)

Al principio parece detenerse el continuo de corcheas (dos golpes por pulso) para retomar la célula del tumbao para volver a partir del c. 62, con un compás de corcheas en el tambor agudo, a retomar el continuo melódico.

Hasta: c. 78 aparecen *wood blocks*, (*w.b* en adelante).

Este elemento, a pesar de constar tan solo de dos alturas, podríamos decir que aporta un carácter casi melódico, del modo en que resulta habitual en instrumentos étnicos



Jordi Simó Martín

como *djembés* o cencerros africanos o las congas y bongós afrocubanos o caribeños. Sus características tímbricas lo hacen destacar sobre la textura más homogénea que aportan los instrumentos de membranas.

Sección 6 (cc. 89-144)

Aparece la chapa junto al ópera gong. Elemento que nos aporta una señal inequívoca del cambio de sección, pero por primera vez utilizando ambos elementos metálicos.

Esta sección resulta contrastante, se ha llegado a través del septillo, ya un recurso de tensión y enlace. Se deshace progresivamente la textura continua a través de los *w.b* brevemente entre los c.93 y 98 para retomarse de nuevo en el c. 99.

Observamos ahora una alternancia melódica entre la línea de *w.b* y la de los parches, que crean constantes polirrítmias entre ellas (3 contra 4), entendiéndose pues que tenemos dos planos. Uno con una línea en los *w.b* y otra con el resto de instrumentos.

A partir del c.130, el material comienza a espaciarse en frases o motivos más cortos en los wood blocks para con el motivo climático del septillo, ahora aumentado con un compás de corcheas en los cc.142 y 143 nos conduce a una nueva sección en el c.144 de la sección áurea.

Sección 7 (cc. 144-232)

La siguiente sección empieza con motivos espaciados muy al estilo baterístico, realizando *breaks*, para poco a poco volver a retomar el discurso.

Este material se mantiene hasta el c. 197, en el que encontramos la primera modulación métrica. Utiliza la negra de tresillo para establecer la equivalencia a negra del nuevo tempo. Pasa de negra = 132-152 a negra = 198-228.

Un *ostinato* en toms y bombo con acentos en forma de mordente (adorno) de tres notas en diferentes alturas sin un esquema claro constituye el material principal y contrastante de esta sección. En el c. 217 de nuevo una pausa en el continuo establecido



Jordi Simó Martín

para construir una gradación que nos lleva de nuevo a la modulación métrica en el c. 231 que nos devuelve al tempo original negra = 132-152.

Sección 8 (cc. 233- 376)

En el c. 233 encontramos la nueva división de la sección áurea. Esta será la última que encontramos en la pieza, al menos en la versión definitiva.

El material utilizado en esta sección está dominado a nivel sonoro por los ópera gong. El instrumento que en parte ha servido para introducir secciones, toma ahora el protagonismo en esta última gran división de la sección áurea. Rítmicamente encontramos abundantes polirritmias entre tresillos desplazados y células más pequeñas y rápidas en semicorcheas.

Siguen apareciendo constantes referencias al ritmo del tumbao, por ejemplo en cc. 300-304 (bombo + ópera gongs) o c. 312 en ópera gongs.

Toda esta sección culmina en el c. 320 con una nueva modulación métrica similar a la anterior, por tanto volvemos a negra = 198-228.

El material que construye el final de la pieza es un *ostinato* constante que va pasando de los ópera gong a los bombos (de metales a parches) y realiza incisos acentuados en ópera gongs primero y más tarde en una combinación de ambos (de metales y parches). Una nueva modulación métrica, esta vez utilizando el quintillo de negras, nos da un nuevo tempo mucho más rápido (negra de quintillo = negra) que el inicial y que va a dar el impulso final para culminar en un final lleno de fuerza hasta el c. 353, en que queda abruptamente interrumpido para realizar un efecto con el gong afinado y *w.b* que dejan la música en suspensión para desaparecer progresivamente.

En este punto se extiende el análisis para tratar de abarcar lo que sería el final extendido que se encuentra en el borrador de los materiales originales.

Este final extendido se inicia en el c. 362, todavía dentro de la sección octava, atendiendo a las divisiones según la secuencia de Fibonacci. En cuanto al material motívico, claramente se constituye de una rápida recopilación de elementos expuestos en



Jordi Simó Martín

las secciones anteriores. El compositor utiliza de nuevo la modulación métrica para precipitar estos materiales hacia un efecto en las membranas graves.

Sección 9 (cc. 377- al final)

En el c. 377 es donde da inicio la novena y última sección, la cual continúa con el aspecto re-expositivo ya mencionado. Como curiosidad destacar que es la única sección no introducida a través del uso de los metales.

De nuevo en este final, igual que ocurría en el primero, queda abierto y la finalización de la obra no coincide con la secuencia de Fibonacci, cuyo siguiente punto sería el c. 610, quedando lógicamente bastante alejado del c. 420, el cual constituye el final de la obra según la escribió Ramón Ramos.



3. CONCLUSIONES

Resulta indispensable recalcar una vez más el aspecto de la perspectiva histórica. Cualquier acercamiento a la obra *El Tumbao*, es desde nuestra perspectiva actual interesante, pero si tenemos en cuenta las aportaciones a los distintos niveles, tanto compositivo como interpretativo, y lo situamos en el contexto en que fue escrita se torna cuanto menos excepcional.

Para cualquier percusionista de nivel avanzado resulta siempre atractivo el familiarizarse con formas de escritura e interpretación diferentes. La falta de una partitura editada y de estudios en profundidad sobre la obra, han propiciado el hecho de no haber llegado a tener el alcance que muchos intérpretes de percusión y compositores, que como el que suscribe estas palabras, entendemos como merecido.

Con la realización del trabajo de investigación y edición, así como la publicación de estos artículos pueden ser sin duda, y así se espera, un punto de inflexión en el devenir futuro de la obra.

Para finalizar, quiero mostrar mi sincero agradecimiento a Espacio Sonoro y en especial a José Baldomero Llorens por la confianza depositada y por la ayuda brindada en todos los estadios de mi trabajo de investigación, así como en la difusión del mismo.



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/
- 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.
- GUTIÉRREZ, A. (2006). La proporción áurea. *Manual formativo de ACTA* nº 42, 77-84.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5098688>
- HALÀSZ, P. (1995). Bartók y la sección áurea. *Quodlibet* nº 3, 106-112.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=186980>
- HARLEY, J. (2017) *Xenakis. His live in Music*. Ed Routledge.
- 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>
- LENDVAI, E. (2003). *Béla Bartók. Un análisis de su música*. Ed. Idea Books.



Jordi Simó Martín

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 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.

RINCON, A. (2004) Fibonacci y el número áureo. *Manual formativo de ACTA. N.º 34*, 73-81 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5098603>

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