

AL PRINCIPIO FUE EL RITMO

RAMON CHAO

Es un gaicho que salió de la Pampa con las trepidaciones del trote del caballo en el corazón para indagar por América Latina (Cuba, Brasil), por África y por Europa (España, Francia, Italia) los ritmos y el origen de los instrumentos de percusión. Mientras esto hacía, los militares de su país desenvainaron los suyos y el tamborilero, pensando que no podía competir con ellos, se quedó en nuestro continente. Merced a este accidente de la Historia pude asistir uno de los martes pasados, en la Casa de la Radio de París, a un recital de tam-tam tañido por Martin Saint Pierre, a quien hay que contar entre los grandes percusionistas del momento.

1 Un concierto en Occidente dedicado exclusivamente a la percusión era impensable hace 50 años. Con instrumentos que se denominan primitivos sigue siendo inhabitual hoy; sin embargo, se está produciendo un retorno a esta música de los orígenes. Se calcula que en las ciudades europeas de menos de 100.000 habitantes, más de 50 jóvenes estudian algún instrumento de percusión; están éstos presentes en todos los ballets modernos, en las grandes orquestas sinfónicas, en el jazz, en la música pop, en los medios audiovisuales; los grandes compositores componen obras para el Grupo de Percusiones de Strasburgo, y a Silvio Gualda, solista de la orquesta de la Opera de París, al frente de su batería se le considera igual que a un Rubinstein en su teclado o a un Corostola en sus cuerdas.

2 El fenómeno del resurgimiento de la música de percusión resulta de una evolución lenta, debida al reconocimiento por parte de la música que, aceptando un lugar común, seguirá llamando seria, y a la aceptación de las expresiones musicales extraeuropeas con sus instrumentos básicos, así como a la aparición de un reflejo ecológico musical: ante lo que se considera como una amenaza (la música electroacústica compuesta por computadoras), el hombre tiende a ampararse en los instrumentos nacidos con la vida o con la música.

Todo esto, por suerte, no está nada

claro. Hay quien sostiene que la primera forma musical fue el canto (el flamenco, según Mauricio Ohana, es el grito del hombre cuando no conocía el uso de la palabra); ese canto era

acompañado por nuestros ancestros con golpes rítmicos, primero en el suelo con los pies, luego con las manos en distintas partes del cuerpo. Otros aseguran que la primera expresión musical le llegó al hombre embrionario de los latidos del corazón de su madre y de los borbotones del líquido placentero que lo envolvía. Voz o sonido, sonido o voz, lo cierto es que desde remotas épocas y lejanos siglos el hombre seleccionó los materiales más idóneos para confeccionar instrumentos rítmicos, ya fuera golpeando unos contra otros, por medio del frotamiento o percutiéndolos con

Los militares argentinos percuten mejor que Martin Saint Pierre.





varillas. Pronto se utilizaron huesos de cuernos de animales y de la prehistoria datan los primeros conciertos de quijada.

3 Pero más que a solaces artísticos, los instrumentos de percusión de aquellas eras tenían funciones mágicas y de conjuro, a más de armonizar los trabajos colectivos y servir de medio de comunicación a distancia. Hay que esperar a los sumerios para que con sus tamborileros, a los prehelénicos para que con sus carillonistas, a los chinos y babilónicos para que con sus juegos de campanillas concibiesen la percusión como elemento melódico y, por lo tanto, lúdico. Y de 4.000 años antes de J.C. se han encontrado restos de órganos y testimonios iconográficos que permiten comprobar la existencia de instrumentos de fabricación muy elaborada, tales sistros, crótalos, timbales y tamboriles.

4 Como otras tantas cosas, la música de percusión, muy de moda todavía con los celtas y en el Imperio Romano, decayó cuando la irrupción de los bárbaros. Durante la Edad Media dejó prácticamente de existir; sólo se utilizaban los instrumentos percutientes como juguetes (las carracas) o como advertencia de la proximidad de leprosos (tablillas de San Lázaro). Y aunque los cruzados hayan aportado del Islám,

Silvio Gualda, como Corostola en el violoncello (arriba). 3: De la Prehistoria datan los primeros conciertos de quijada (abajo izquierda). Los sumerios concibieron la percusión como elemento lúdico (abajo derecha).



AL PRINCIPIO FUE EL RITMO

pasando por Hungría, instrumentos fabulosos y sin cuento, como el tamboril y la pandereta, sólo los adoptaron los trovadores de los siglos XII y XIII. Pasaron, eso sí, a las fanfarrias militares, pues resultaban muy estimulantes para el ataque. Pero no se concebía que pudieran servir el espíritu. «Estas enormes cajas ruidosas incomodan a los ancianos, a los enfermos y a los devotos que estudian y oran en los claustros, y estoy seguro de que las inventó el mismísimo diablo», escribía Sebastian Virdung en 1511.

5 Pero no se admitía a la percusión en el seno de las orquestas regulares. Desde los orígenes del canto gregoriano, codificado a finales del siglo VI el el Papa Gregorio I, hasta finales de la Edad Media, la escritura musical fue monódica (en realidad los primeros esbozos de la polifonía asoman hacia el año 995). Durante ese periodo, ritmo y melodía tienen una importancia más o menos igual, constituyendo un todo indisociable. Y a partir del siglo XV el ritmo pasa a segundo plano, detrás de la melodía y de la armonía. Esa falta de interés por el ritmo y los instru-

mentos que lo proporcionan procedía del cuidado casi exclusivo que tenían los compositores por crear sonidos perfectamente determinados (sonidos «musicales» opuestos a los «ruidos») y de alcanzar la perfección polifónica.

Lully fue el primer compositor que introdujo la percusión en una orquesta clásica, y con su ejemplo se instalaron, prácticamente solos, durante un siglo, dos timbales afinados en tónica y dominante.

Haydn, además de las partituras de segundo violín en las tertulias pagadas que organizaba Mozart para ganarse una parte de la vida, era timbalero. Utilizó este instrumento como solista en la *Sinfonía del redoble de timbales* y en la *Sinfonía del reloj*. También Mozart recurre al tambor en el *Rapto del Serrallo*. Y abierto siempre a las innovaciones y a todo lo que le llegase por el lado de la francmasonería, escribió en el mes de mayo de 1971, poco antes de su muerte, un célebre *Quinteto para armónica de cristal, flauta, oboe y violonchelo*. Esta armónica de cristal era un instrumento recientemente inventado por quien ya tenía en su haber el pararrayos, Benjamín Franklin.

6 También Beethoven innovó en cuestión de percusión. Echó mano de ella en el final de la *Octava*, donde los timbales dialogan con los fagotes, y en la *Novena* desempeñan un papel rítmico de importancia tal que Toscanini decía que el verdadero director en ella es el timbalero. Esto sin olvidarnos del tercer tiempo de la *Quinta* (*Scherzo*), ni de *La Tempestad* en la *Sexta*, donde lejos de componer música descriptiva, Beethoven es expresionista por la intensidad con que emplea los timbales. Todo ello para llegar a su *Batalla de Vitoria* (1813), verdadera experiencia espacial por la colocación de los instrumentos de percusión en dos grupos, uno a cada lado de la orquesta.

El tam-tam entra en la orquesta gracias a Meyerbeer en 1831 (*Fray Diábol*), y antes Haendel había utilizado las campanillas en *Saúl*, pero será con el desarrollo del romanticismo cuanto los instrumentos de percusión penetren de forma más concertante en la orquesta. Weber impone la pandereta en *Preciosa* (1820) y Aubert la utiliza también en *El albañil* (1825).

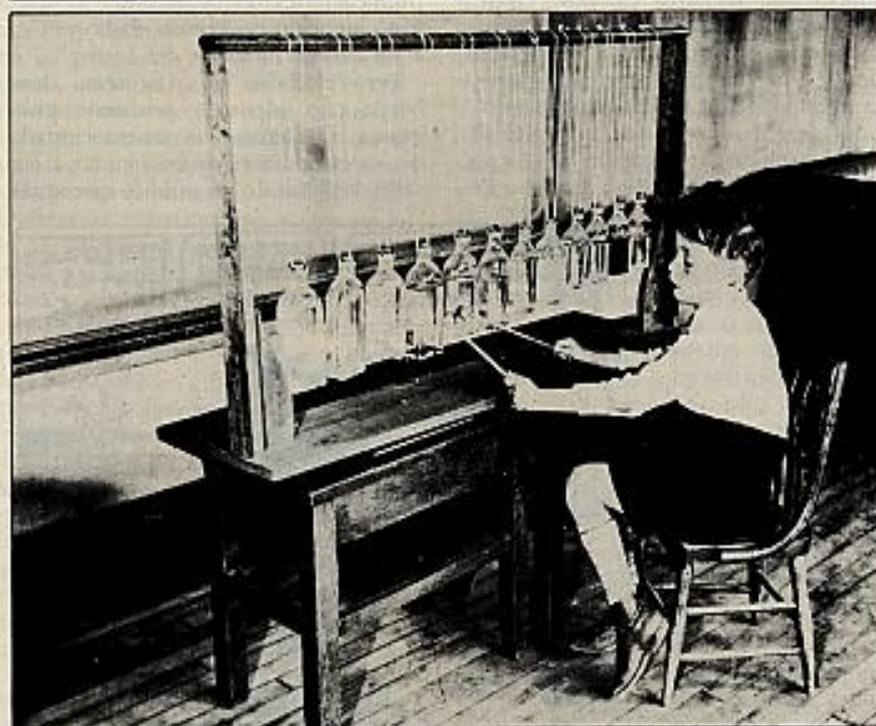
Mucho antes que Debussy en *Iberia*, Bizet hace sonar las catañuelas en

«Estoy seguro de que las inventó el mismísimo diablo». (Sebastián Virdung, 1511), a la izquierda. Benjamín Franklin tocando el instrumento de su invención, la armónica de cristal, a la derecha.





Cada inventor propone instrumentos a su imaginación.



Mozart el divino, ya había compuesto una «Sonata para vasos más o menos llenos».

Carmen, y los compositores, al parecer de sus contemporáneos, dan en abusar de ciertos instrumentos de percusión. A Rossini, por su empecinamiento en redoblar los tambores en *La garza ladra*, le dieron en llamar Tamborrissini.

Berlioz, que estudió con fervor las posibilidades musicales de todos los instrumentos de percusión, en particular de los timbales, aplicó sus teorías en la escena en los campos de la *Sinfonía fantástica* y en el *Turba mirum del Réquiem*, en 1837.

El siglo XIX aporta una serie de perfeccionamientos en la fabricación de los instrumentos de percusión. Cada inventor propone instrumentos de su imaginación, y de los hallazgos felices nos queda un sistema de peda-

les en los timbales, fruto de las experiencias de Hans Scheller, que permite modular de tono rápidamente. Gracias a estos progresos, la percusión puede seguir penetrando en la orquesta.

7 En 1875, el virtuoso Gusikov popularizó el xilófono, interpretando con brillantez en Europa y en América la *Danza macabra* de Saint Saëns, y la *Celesta* se impuso al mundo gracias al célebre ballet *Cascanueces* de Tchaikovski, quien, por otra parte, no vacila en prender la mecha de un cañón en la *Obertura 1812*.

En el siglo XX, la percusión adquiere una importancia mucho más considerable. No hablemos de los fu-

turistas italianos Luigi y Antonio Rusolo (1913), para quienes el ruido de un motor era más bello que la Victoria de Samotracia, pues sus arriesgadas teorías en pocas realizaciones se plasmaron. A menos que hayan germinado en Stravinski, el primero en restituir el lugar proeminente al ritmo en obras como *Petruchka* y la *Consagración de la primavera*, creando sus famosos «personajes rítmicos» que son en realidad «temas de ritmo» y evolucionan por ellos mismos.

A Edgard Varèse le debemos la primera gran obra (*Ionización*, escrita entre 1920 y 1931) occidental para percusiones solas. Esta composición, para trece percusionistas, reúne a las tres familias de instrumentos de percusión, las «pieles» (tambor, tambor militar, bongos, bombo), los «metales» (tam-tams, gongs, platillos, yunques, campanas, piano) y «maderas» (claves, bloques chinos, güiro) y una serie de idiófonos como las maracas, el triángulo, cascabeles, sirenas...

Con esta obra y la *Sonata para dos pianos y percusión*, de Bela Bartok, (primera introducción de la percusión en la sonata clásica: la percusión asume, en el tercer tiempo, el tema principal, mientras que el piano pasa a convertirse en instrumento de percusión), estaba abierto el camino a las experiencias de John Cage con un tam-tam sumergido en el agua después de su vibración (*Bacanal*, 1938), con placas de latón agitadas, con tambores de frenos de automóviles o con su célebre piano «preparado», en cuyo interior el intérprete frota las cuerdas graves con varillas metálicas. Pierre Boulez, por su parte, podrá utilizar la marimba y el vibráfono al mismo nivel que la flauta y la guitarra en *El martillo sin amo*, y Luis de Pablo, en nuestro país, resucitar felizmente ese instrumento de percusión vasco que es la txalaparta, constituido por dos grandes maderos que se golpean con mazas, uno de los más antiguos e interesantes que se conocen hoy (Zurreco Olerkia, 1975).

8 Todos estos compositores han abierto las vías de la música contemporánea, pero las sorpresas que nos han dado, y otras que sin duda nos aguardan, no nos cogen desprevenidos: Mucho antes que John Cage, ya Berlioz había dicho que «todo cuerpo sonoro es un instrumento de música»; Wagner, en *El oro del Rin*, había utilizado un yunque, y Mozart, el divino, ya había compuesto una *Sonata para vasos más o menos llenos*. ■ R. Ch.