

CÓMO SOLUCIONAR LOS PROBLEMAS PLANTEADOS EN *REBONDS* “B”, PIEZA PARA MULTIPERCUSIÓN DE I. XENAKIS

Carlos Mulet Tacho

Datos de contacto: mulettacho@gmail.com

Máster en Enseñanzas artísticas de Interpretación e Investigación de la música.



¿Qué percusionista no se ha planteado en algún momento de su trayectoria la interpretación de *Rebonds* “b”?

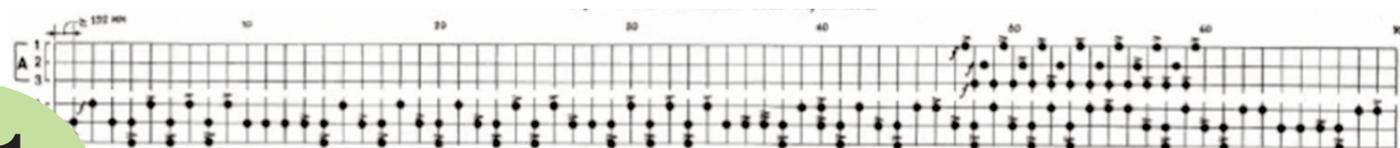
Esta pieza, compuesta entre 1987 y 1988 por Iannis Xenakis, forma parte del díptico *Rebonds*. Ambas piezas que lo conforman se pueden interpretar de forma independiente dada la entidad y duración de cada una de ellas, siendo *Rebonds* “b”, objeto del estudio, la más interpretada.

XENAKIS Y SU MÚSICA:

No se entiende la música de Xenakis sin conocer su historia. Nació en Rumanía, pero pasó desde su infancia hasta los 25 años en Grecia, donde vivió de primera mano la Segunda Guerra Mundial. Posteriormente se exilió a Francia, donde trabajó como asistente del famoso arquitecto Le Corbusier desarrollando técnicas de diseño arquitectónico basadas en las leyes de la naturaleza.

Inició su formación musical con O. Messiaen en el Conservatorio de París, aunque se alejó de esa estética para desarrollar su propio estilo, basado en la exploración de las posibilidades sonoras y rítmicas de los instrumentos y de la voz humana. Este estilo, clasificado como música estocástica, se caracteriza también por su enfoque en la textura y la densidad sonora, además del uso de técnicas matemáticas y científicas en el proceso compositivo.

Centrándonos en sus composiciones para percusión, empleó técnicas y recursos innovadores como la exploración de la espacialidad, la interacción entre los músicos y el público o el uso de instrumentos de afinación microtonal, amén de desarrollar su propio sistema de notación para el instrumento, el cual utiliza tan solo en algunas de sus composiciones .



En el año 1987, en el que finaliza la composición de *Rebonds*, Xenakis había atravesado unos años con diferentes éxitos y reconocimientos, aunque también con dificultades. Premio Kyoto por su contribución a la música contemporánea, Legión de Honor francesa por su contribución a la cultura, Premio de la Fundación Prince Pierre y inauguración del “Centre Iannis Xenakis” en Saint-Nazaire fueron grandes reconocimientos que se mezclaron con la muerte de su esposa en 1985 y el diagnóstico de miastenia gravis que recibió.

Se puede decir, por tanto, que la composición de *Rebonds* fue para Xenakis una vía de escape durante un periodo difícil de su vida.

REBONDS “B”:

El método compositivo de Xenakis supone que las diversas interpretaciones de la pieza sean muy personales y diferentes entre sí, puesto que en la partitura aparecen abundantes motivos que no se pueden interpretar tal y como se han escrito y problemas similares.

Podemos encontrar, por tanto, interpretaciones con distintos enfoques tímbricos, con diferentes instrumentos, u otras en las que se omite material de la partitura; y todas éstas, recurriendo a diferentes soluciones para los numerosos problemas y cuestiones que aparecen.

Sylvio Gualda, percusionista a quien se dedica la pieza, describe la interpretación de ésta como «un intento de minimizar la distancia entre el intérprete y el compositor, entre el instrumento y la partitura»¹. También Sylvio dijo a Xenakis antes del estreno de *Rebonds*: «“algunos pasajes son imposibles de tocar”, a lo que Xenakis respondió: “estoy seguro de que lo harás muy bien, Sylvio”»², evidenciando que era consciente de que ciertos pasajes no podían ejecutarse tal y como aparecían en la partitura.

Encontrar los diferentes medios, recursos e ideas para conseguir la interpretación de *Rebonds “b”* que más se acerque a la idea del compositor es, por tanto, el objetivo principal de la investigación.

Para dar respuesta a este objetivo, se revisa y selecciona la bibliografía que trata sobre *Rebonds “b”*, destacando el manuscrito original proporcionado por Mâkhi Xenakis, hija del compositor. También se realiza una búsqueda y selección de la bibliografía sobre Xenakis y sobre la multipercusión.

Se valoran diferentes interpretaciones utilizando una metodología cualitativa y cuantitativa basada en la observación de diferentes grabaciones y en la interpretación y comparación de los valores obtenidos en los cuestionarios realizados a 45 intérpretes de distintas partes de todo el mundo³. Simultáneamente, se procede al estudio personal de la pieza.

Se realizan tres análisis distintos de *Rebonds “b”*: Análisis formal, tímbrico y de la disposición del set. Paralelamente también se analizan tímbricamente otras 16 piezas de Xenakis, tanto de solista como de cámara u orquesta⁴.



¹ DUINKER, Ben. *Rebonds: Structural Affordances, Negotiation and Creation*. Revista MTO, a journal of the Society for Music Theory [en línea]. 2021, Vol. 4. Disponible en: <https://mtosmt.org/issues/mto.21.27.4/mto.21.27.4.duinker.html>

² DUINKER, Ben. *Rebonds: Structural Affordances, Negotiation and Creation*. Revista MTO, a journal of the Society for Music Theory [en línea]. 2021, Vol. 4. Disponible en: <https://mtosmt.org/issues/mto.21.27.4/mto.21.27.4.duinker.html>

³ Enlace al cuestionario, datos de los percusionistas que lo responden y ficha técnica: https://drive.google.com/drive/folders/1MRRgrb7nvL_dOwxJuEQLcp8IIIVFOxQuo?usp=sharing

⁴ Enlace al listado de las 16 piezas analizadas: <https://drive.google.com/file/d/1-6YfM61aHc9cfD0gba3y0tIDa-QEjFJO3/view?usp=sharing>

Posteriormente se realiza una comparación entre la información proporcionada por los cuestionarios, la proporcionada por el estudio personal y la obtenida mediante las grabaciones, con el objetivo de identificar todos los problemas que aparecen, contrastándolos posteriormente con la información obtenida de la bibliografía y los datos proporcionados por los diferentes análisis.

Para finalizar se discuten las soluciones aportadas por los videos y cuestionarios y se presentan las conclusiones y sugerencias interpretativas.

PROBLEMAS IDENTIFICADOS:

Se indican en rojo los problemas identificados mediante el análisis, en azul los identificados mediante el estudio y en verde los identificados mediante la visualización de interpretaciones de la pieza.

REBONDS

b

$\text{♩} = 60$

3 W. Bl.
Archeleone

2 Bongos
Tambor
Tera
Gr. C.

(Percus)



Musical score for page 9, measures 29-53. The score is written for a piano and includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *ff*. Annotations include a green circle around a note in measure 29, a green box around measures 31-32, a red circle around a note in measure 35, and a red circle around a note in measure 43. The instrument label "(Paux)" is present at measure 35.

Musical score for page 10, measures 45-60. The score includes dynamic markings such as *fff mf*. Annotations include a red circle around a note in measure 45, a red oval around a note in measure 47, a red circle around a note in measure 58, and a red circle around a note in measure 60. A blue box highlights measures 52-53.

Musical score for page 11, measures 63-85. The score includes dynamic markings such as *pp*, *ff*, and *pp*. Annotations include a red circle around a note in measure 63, a red circle around a note in measure 65, a red circle around a note in measure 67, a red circle around a note in measure 69, a red circle around a note in measure 71, a red circle around a note in measure 73, a red circle around a note in measure 75, a red circle around a note in measure 77, a red circle around a note in measure 79, a red circle around a note in measure 81, a red circle around a note in measure 83, and a red circle around a note in measure 85. A blue box highlights measures 67-69, and another blue box highlights measures 73-75. The instrument label "(W. Bl.)" is present at measure 65.

Musical score for page 12, measures 77-85. The score includes dynamic markings such as *pp*, *ff*, and *pp*. Annotations include a red circle around a note in measure 77, a red circle around a note in measure 79, a red circle around a note in measure 81, a red circle around a note in measure 83, and a red circle around a note in measure 85. A blue box highlights measures 81-83.

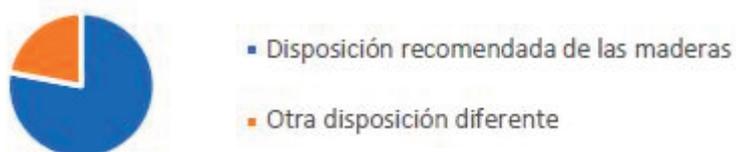
INSTRUMENTOS — AFINACIÓN Y DISPOSICIÓN:

Por lo que respecta a la elección y afinación de los instrumentos, el análisis tímbrico sugiere que los parches que se deben utilizar son un bombo sinfónico, un tom, una conga y dos bongos, todos afinados de manera progresiva entre ellos con un sonido extremadamente grave en el bombo y uno extremadamente agudo en el bongo pequeño. Las maderas, a pesar de indicarse como cajas chinas, se pueden sustituir por temple blocks⁵, empleando el registro más amplio posible sin que la más aguda pierda sonido. Se aconseja tocar la pieza con dos baquetas para no perder potencia, tal como reconocen los intérpretes que deciden ejecutarla con 4 baquetas.

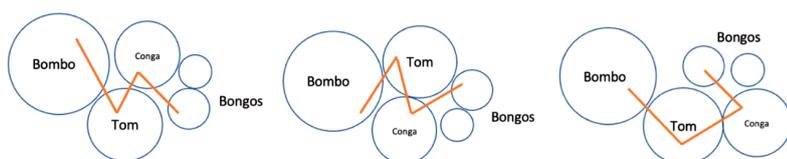
En cuanto a la disposición de los instrumentos, la sugerencia es la colocación de las maderas de forma oblicua respecto a los parches en el lado de la mano dominante del intérprete.

Para la colocación de las maderas, se sugiere disponer las cajas chinas en vertical o los *temple blocks* en horizontal, permitiendo así tocar tanto encima del instrumento como de forma oblicua y obteniendo, por tanto, el mayor rango dinámico posible. Un 78% de los intérpretes encuestados colocan las maderas en la disposición recomendada.

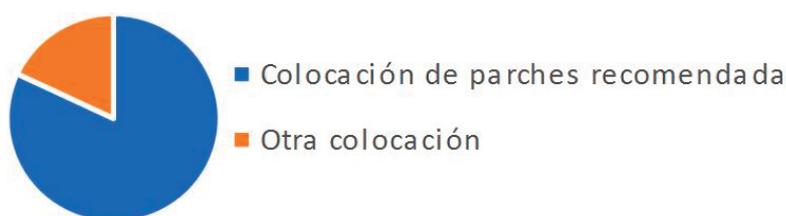
Para los parches, se sugiere colocar el bongo agudo en un extremo para no entorpecer la interpretación del



patrón melódico que aparece durante gran parte de la pieza y que permita un movimiento orgánico (indicado en color naranja) para la ejecución de los compases 84, 85 y 86. De las diferentes disposiciones que utilizan los intérpretes⁶, las indicadas a continuación son las más adecuadas:



De los intérpretes encuestados para el estudio, un 82% colocaba los parches en alguna de las tres disposiciones recomendadas.



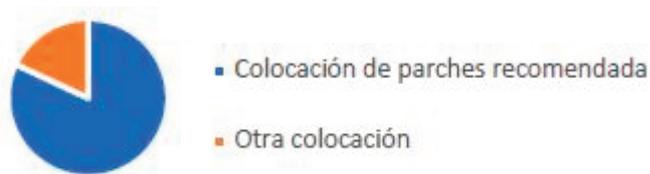
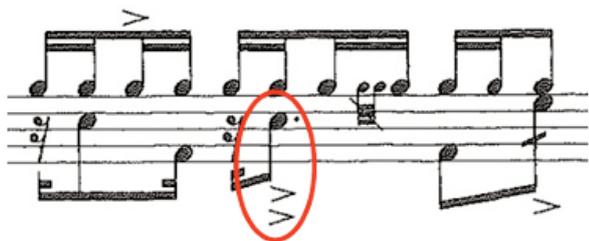
⁵- DUINKER, Ben. Rebonds: Structural Affordances, Negotitation and Creation. Revista MTO, a journal of the Society for Music Theory [en línea]. 2021, Vol. 4. Disponible en: <https://mtosmt.org/issues/mto.21.27.4/mto.21.27.4.duinker.html>

⁶- Enlace a las diferentes disposiciones utilizadas para el set de parches: https://drive.google.com/file/d/15i_4hOUBwEkmaj_2p7sc0qJNAoYXjGXJ/view?usp=share_link

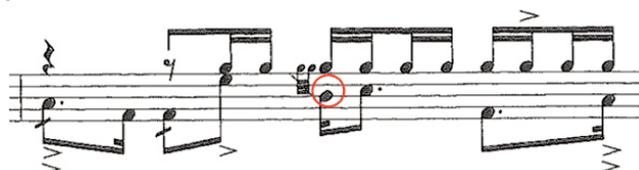


ERRORES DE EDICIÓN:

El primer error de edición aparece en el compás 16: un golpe en la conga, con doble acento, el cual debe estar escrito en el tom.

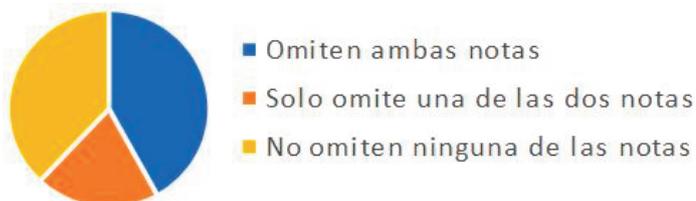


El siguiente error de edición aparece en el compás 18. Se trata de una nota en la tercera línea del pentagrama de parches, la cual debe omitirse.



Además de la nota señalada en la imagen anterior, también encontramos una nota en la tercera línea en el compás 63, que también se debe omitir.

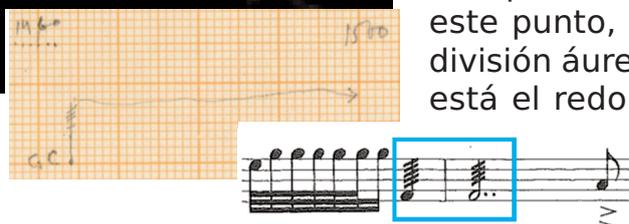
Tan solo un 42% de los intérpretes omiten ambas notas, siendo la del compás 63 la que crea más indecisión. El resto de los músicos deciden tocar estas notas en el tom, la conga o el bongo grave.



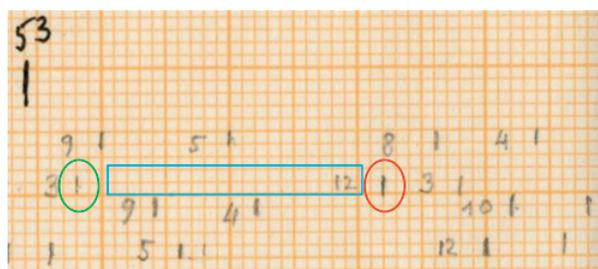
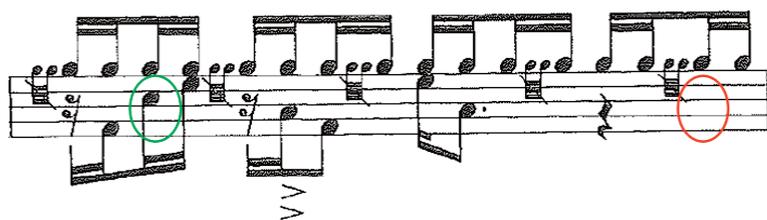
En el compás 35, un nuevo fallo de edición altera la melodía. Un error complicado de reconocer, puesto que tan solo el 4% de los intérpretes lo identifica. La nota señalada a continuación, correspondiente al tom, debe tocarse en la conga para no alterar la serie creada en esta sección de la pieza.



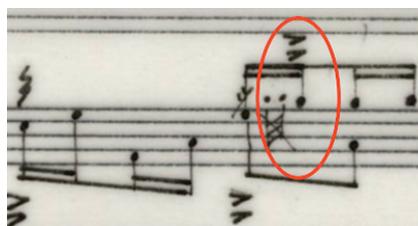
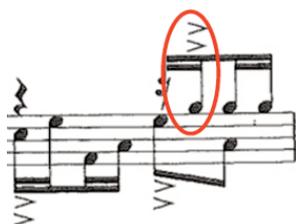
Seguidamente, en los compases 46 y 47 aparece un redoble, el cual debe estar ligado. Como sugerencia interpretativa, se propone crear una dirección hasta este punto, dado que el redoble está colocado en la división áurea de la sección, de la misma forma que lo está el redoble de bongo del compás 34 respecto al global de la pieza.



En el compás 53 se omite una nota en la conga, que debería aparecer en la señalización roja de la siguiente imagen. Un error que no puede ser identificado sin el primer manuscrito de la pieza, cosa que provoca que el 0% de los encuestados lo corrigiese en sus interpretaciones.



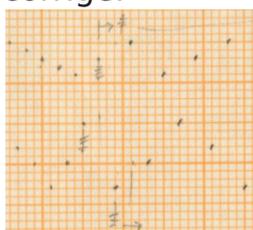
En el compás 53 se omite una nota en la conga, que debería aparecer en la señalización roja de la siguiente imagen. Un error que no puede ser identificado sin el primer manuscrito de la pieza, cosa que provoca que el 0% de los encuestados lo corrigiese en sus interpretaciones.



El siguiente fallo de edición es la primera nota del compás 66, la cual debe interpretarse en la madera correspondiente a la tercera línea y no a la cuarta. Un error que el 73% de los intérpretes corrige.



Por último, en el compás 86 se omite una indicación de redoble en la primera corchea del segundo tiempo del pentagrama correspondiente a los instrumentos de madera. Un error que el 56% de los intérpretes corrige.



SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS:

La pieza está construida con proporciones áureas, tanto a nivel global como en las diferentes series que aparecen a lo largo del discurso. Es por ello que se recomienda crear direcciones hacia las diferentes divisiones áureas, en las cuales Xenakis ha colocado motivos de especial relevancia.

Para los acentos y dobles acentos no hay que interpretar necesariamente más fuerte el doble acento, sino que se pueden utilizar los diferentes recursos que Xenakis indica para la interpretación de los acentos de su pieza *Psappa*:

1. *Más fuerte, mayor intensidad.*
2. *Cambio abrupto en el timbre.*
3. *Cambio brusco de peso.*
4. *Adición de otro sonido reproducido simultáneamente.*
5. *Combinación simultánea de todas las sugerencias anteriores.*⁷

La conclusión extraída del estudio y del análisis tímbrico sugiere que tocar el doble acento haciendo un down, aplicando así más peso al golpe; y los acentos simples, realizando un golpe con más aceleración y cambiando de esta manera el timbre, supondrían una correcta y adecuada interpretación.

Por lo que respecta al primer *ruff* de la pieza, con resolución tanto en el bongo agudo como en el tom, se aconseja tocar el *ruff* con una mano y la nota de la resolución en otro instrumento, con la otra mano. Esta decisión se respalda en los siguientes motivos:

- El doble acento del tom es el sonido más determinante del momento, además de constituir la cabeza de la melodía que se repite un total de 38 veces durante la sección.
- Un triple golpe supondría menos control del *ruff* y menos potencia en la resolución.
- Tocar las notas del *ruff* con manos alternadas es posible al principio de la pieza, pero imposible durante el resto del discurso, lo que implicaría que la serie que estos ruffs crean no sea homogénea.

En las secciones en las que se omite la constante de semicorcheas del bongo agudo, como por ejemplo en los compases 8 y 9, se sugiere continuar destacando la célula melódica, la cual se repite un total de 38 veces en la primera sección. Para ello, es importante resaltar la primera nota en cada instrumento, aunque ésta no lleve acento.

Una opción técnica que permite resaltar esta melodía durante la omisión del bongo agudo consiste en tocar la primera nota en cada instrumento con la mano dominante y las siguientes notas en ese mismo instrumento con la otra mano.



Prácticamente al final de la obra, en los compases 84, 85 y 86, aparecen fusas simultáneas en los parches y las maderas. Ante la imposibilidad de empezarlas al tempo indicado y las conclusiones extraídas del análisis, se recomienda iniciarlas a un tempo cómodo y acelerar hasta llegar al tempo indicado, sin que este acelerando se altere cuando se modifica el patrón de la mano que toca los parches en el compás 85. De esta forma, se favorecerá la saturación que Xenakis escribe para acabar la pieza.

Con esta información se pretende facilitar la interpretación de *Rebonds "b"* a todo percusionista que lo necesite. Para cuestiones más concretas que las expuestas en este artículo siéntanse libres de contactar con el autor, Carlos Mulet Tacho, a través del correo electrónico facilitado.

⁷ TINKEL, Brian Christopher. *Rebonds by Iannis Xenakis: Pedagogical Study and Performance Analysis*. Tesis doctoral. Oklahoma: Universidad de Oklahoma, 2009. [traducción propia].