

Materiales didácticos para la interpretación de ***Udlot Udlot***, de José Maceda

Organiza:

Museo Reina Sofía

En colaboración con:

Embajada de Filipinas en
España, Embajada de España
en Filipinas, Centro para
la Etnomusicología de la
Universidad de Filipinas

Comisariado:

José Luis Espejo

Programa educativo:

Fran MM Cabeza de Vaca,
Cristina Gutiérrez
y Jesús Jara

Índice

1. El autor. Maceda y la
música tradicional
2. Contexto. Filipinas en el
Palacio de Cristal
3. La obra
4. Propuestas didácticas

Miércoles 18 de septiembre, 2019 – 19:30 h

Taller práctico

Escuela Municipal de Música y Danza del Distrito Centro María Dolores Pradera

Sábado 21 de septiembre, 2019

Ensayo y concierto – 13:00 h

Parque del Retiro, Palacio de Cristal

1. El autor. Maceda y la música tradicional

José Montserrat Maceda (Manila, 1917-Quezón, 2004) es conocido tanto por sus composiciones como por sus investigaciones sobre las tradiciones musicales de Europa y el Sudeste Asiático. En 1937 viaja desde su Filipinas natal a París, donde estudia con Madame Bascouret y Nadia Boulanger y entra en contacto con compositores europeos como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen o Iannis Xenakis.

Se cuenta que, en 1947, mientras preparaba un concierto de piano de Beethoven, Maceda se hizo la siguiente pregunta: “¿Qué tiene que ver todo esto con el arroz y los cocos?” Supuestamente, ese momento le hizo replantearse su formación musical. La frase, real o ficticia, nos da dos pistas: la primera, que en 1947 Maceda sabía muy poco de la música y la vida en Filipinas –al fin y al cabo llevaba una década en París, adonde había llegado con tan solo 20 años después de haber recibido en Manila una formación académica europea en lo musical–; la segunda, que en música le seducían más las plantas que las melodías. De algún modo, este interés por las plantas, ya fueran cocos o bambú, terminó definiendo su manera de entender la música.

Maceda vuelve a Filipinas en 1952, aunque a partir de entonces entra y sale de su país, en varias ocasiones, para estudiar etnomusicología en universidades de Estados Unidos y Gran Bretaña y para realizar investigaciones de campo en África, Brasil, China, Indonesia, Malaysia, Myanmar, Tailandia y Vietnam. En esta etapa, en sus composiciones utiliza bambú, gongs de metal, aparatos de radio, cintas magnéticas y otros muchos instrumentos de tradición europea.

Por esas mismas fechas escribe publicaciones y compone partituras en las que aplica sus investigaciones, combinando el ritmo, los timbres y los materiales de las tradiciones de Europa y del Sudeste Asiático. Además, Maceda se implica en la fundación de instituciones musicales en Filipinas con el objetivo de conservar y promover un pensamiento musical propio del país, y de crear una música contemporánea separada del pensamiento europeo. Aquí se enmarca la fundación del Instituto de Etnomusicología de Filipinas en 1997 o la publicación de *Gongs & Bamboo: A Panorama of Philippine Music Instruments*, con el que pretendía rescatar sonoridades borradas por más de cuatrocientos años de dominación colonial.

- Ron Hannah, “José Maceda” en *composers 21*, 2012 [<http://www.composers21.com/compdocs/macedaj.htm>]. Última consulta: 31-5-2019]
- Michael Tenzer, “José Maceda and the Paradoxes of Modern Composition in Southeast Asia”, en *Ethnomusicology*, Vol. 47, Nº 1, University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, 2003, pp. 93-12

2. Contexto. Filipinas y el Palacio de Cristal

Manila es la capital de Filipinas, una región del Sudeste Asiático que entre 1565 y 1898 fue la principal colonia española en Asia. Su nombre hace referencia a Felipe II, bajo cuyo reinado fue conquistada, monarca por entonces en España, en otros países europeos y en territorios ocupados de América y Asia. Manila se constituyó en centro administrativo de la colonia en 1571.

Tras los conflictos armados en Cuba, colonia española en el Caribe, y la construcción en 1869 del canal de Suez, que conectaba el Mar Mediterráneo con el Océano Índico, España busca restablecer el papel comercial de Filipinas y hacerse un hueco en el comercio internacional de la región, y en especial en Japón. Con este objetivo, en 1887 se celebra la *Exposición General de las Islas Filipinas* en el Parque del Retiro de Madrid. Como en las Ferias Universales de Londres o París, se erigió un edificio de acero y cristal, en una arquitectura muy novedosa para la época. El Palacio de Cristal hizo las veces de invernadero para mostrar especies vegetales de Filipinas. Frente a él se construyó un lago artificial en el que se plantaron árboles acuáticos.

Además de las plantas, en el palacio se expusieron personas, en una suerte de zoo humano que era habitual en este tipo de exposiciones internacionales. A la vista de los asistentes, estas personas realizaban tareas cotidianas, tocaban música, fabricaban objetos de artesanía, cocinaban e incluso, en muchas ocasiones, dormían y comían en las instalaciones.

En 1898, tras la Revolución Filipina y la guerra hispano-estadounidense, Filipinas se independizó de la metrópolis española.

El Palacio de Cristal, hoy sede del Museo Reina Sofía, resulta especialmente adecuado para la celebración de este concierto, como lo fue también para la interpretación de música javanesa por el grupo Mad Gamelan en octubre de 2018. En esa ocasión, se rememoró otra Feria, la de París de 1889, donde Claude Debussy escuchó por primera vez un gamelán, iniciándose así la influencia de esta música en Occidente.

- José Luis Espejo, *Mad Gamelan*, Museo Reina Sofía, 2018
- [<https://www.museoreinasofia.es/actividades/madgamelan> y https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/gamelan_23-10-18.pdf. Última consulta: 30-5-2019]

3. La obra

3. A) Sobre la obra

Udlot Udlot fue compuesta en Manila “para cientos o miles de intérpretes” y fue ejecutada por primera vez en la Universidad de Filipinas en 1975 por unas ochocientas personas, en el contexto de la conferencia de Manila sobre música asiática. Es una pieza clave, no solo en la trayectoria del autor, sino también en el conjunto de comportamientos estéticos que, a nivel internacional y siempre vinculados entre ellos, alteraron la relación habitual entre lo escénico y lo sonoro en los años sesenta y setenta del siglo pasado.

Somtow Sucharitkul usa el término “teatro musical” para referirse a la obra de Maceda, un término muy común en distintos lugares del mundo: a partir de 1962 es utilizado por Jodorowsky, Arrabal y Topor entre México y París, y por Nam June Paik y George Maciunas entre Estados Unidos y Europa; desde 1964 por ZAJ en España y en 1975 por el propio Maceda. Pero el uso de un mismo término no tiene por qué describir aproximaciones similares a lo escénico. Si la tradición europea sigue manteniendo una separación clara entre intérprete y

público, entre acción y observación, tal distinción es imposible en la obra de Maceda. Sin embargo, a diferencia de otras situaciones dirigidas, como los *happenings* europeos, sus partituras implican una ejecución controlada, donde cada intérprete —*performer* en inglés— tiene unas instrucciones precisas que determinan el resultado final de la pieza.

Según las reseñas de 1975, la música de Maceda trataba de diluir la división entre sonidos naturales y artificios compositivos. Los críticos consideraron que al utilizar instrumentos contruidos con maderas locales, como el bambú, con sonoridades menos artificiosas que los de la tradición europea, y al incidir en la repetición, habitual en la música oficial oriental, Maceda buscaba crear una música más organicista. Hoy sabemos que esta relación de la música con la naturaleza es mucho más compleja y que, de hecho, la industria europea de luterías consiguió fabricar instrumentos de mayor potencia tímbrica gracias al comercio marítimo de las Compañías de las Indias Orientales, que entre los siglos XVII y XIX introdujeron maderas tropicales en los puertos europeos.

- Somtow Sucharitku, “Crises in Asian Music: The Manila Conference” (1975), en VVAA, *Tempo, New Series*, Cambridge University Press, 1976

3.B) Sobre los instrumentos. El bambú

Gongs and Bamboo. A Panorama of Philippine Music Instruments es un extenso estudio de José Maceda sobre la música tradicional contemporánea que había sobrevivido a las invasiones española y norteamericana, desde el siglo XVI hasta el XX, en lugares como Mindoro, Palawan, Sulu y Mindanao. El libro dedica un capítulo completo al bambú, que se utiliza para construir instrumentos musicales, extendiéndose su uso por Luzón, Java, Bali, Malaysia y otras islas de los archipiélagos filipino e indonesio. Los *gam bang* (especie de xilófonos), los tubos, los tambores o incluso los *augaung*, similares a los gongs, son solo algunos de los instrumentos que Maceda enumera en su libro.

La música ritual producida con estos instrumentos suele tender al *drone* o zumbido, es decir, a un patrón rítmico aparentemente sencillo que se desarrolla de manera orgánica. Este tipo de música asiática ha tenido una gran influencia sobre distintas corrientes europeas y norteamericanas, tanto en el ámbito académico como en el comercial/discográfico.

En este concierto se utilizarán los siguientes instrumentos: 50 *kalutang* (claves), 50 *avakkao/balingbing* (zumbadores), 50 *tongatong* (tubos) y 50 *tungali* (flautas)

- Arsenio Nicolas, “Bamboo, bronze drums and gongs, a musical exchange in maritime Asia”, University of the Philippines Center for Ethnomusicology, *Musika Jurnal* 4, 2008

4. Propuestas didácticas

¿Para qué?

Se describen aquí varias actividades pensadas para preparar la interpretación de *Udlot Udlot*, el sábado 21 de septiembre de 2019, en el Palacio de Cristal, en el Parque del Retiro de Madrid. Dadas las dimensiones y la complejidad logística de la obra, es muy difícil ensayar la pieza con todos sus intérpretes a la vez, por lo que se plantean ejercicios que pueden servir de simulacros o ensayos parciales. Así mismo, suponen una propuesta de acercamiento práctico, no solo a la obra de Maceda sino también a otras piezas de carácter colectivo y performativo de la música experimental.

¿Para quién?

La propuesta didáctica va dirigida a un público muy amplio. Se trata de una batería de actividades diversas en las que no se tiene en cuenta el nivel de formación musical. La obra no precisa de músicos profesionales y presenta distintos niveles de dificultad interpretativa. Por ello, se recomienda distribuir los materiales según los perfiles de los participantes y el tiempo de que dispongan para ensayar.

Actividades

4.A) Trabajamos el grupo “DRONE”

Practicamos el material R1: El primer grupo con el que vamos a trabajar es el del *ostinato* rítmico (R1), al que Maceda llama “DRONE”. Presenta un material rítmico repetitivo muy sencillo y se interpreta con *kalutang* (claves) de bambú y en disposición circular en movimiento. El patrón rítmico es el siguiente:

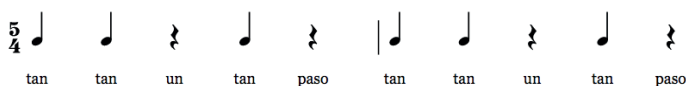


Empezamos con percusión corporal:

- 1 Formamos un círculo, interpretamos todos con palmadas las negras y hacemos sonar los silencios con el pie, para ir interiorizando el ritmo. A continuación, eliminamos el sonido de los pies y ya podemos escuchar el *ostinato*.
- 2 Ahora hacemos el *ostinato* pasando el ritmo de unxs intérpretes a otrxs en forma de relevo, e intentamos no perder nunca el pulso. Para ello, la persona que dirige puede empezar marcando el pulso con claves y luego retirar el sonido de referencia.
- 3 Una tercera práctica para interiorizar el ritmo podría ser repartir el *ostinato* entre lxs participantes, tocando una negra o un silencio cada persona del corro, sin perder el pulso.
- 4 Estos mismos ejercicios se pueden hacer usando directamente las claves, después de que demos unas sencillas pautas de su manejo para que el sonido sea unitario y resonante.

Una vez que hemos interiorizado el *ostinato*, pasamos a ensayar el movimiento del corro. La idea es que el corro avance, dando cada vez un paso que debe coincidir con el último silencio. Así, se adelanta el pie derecho con el silencio y se hace coincidir la llegada del pie izquierdo con la primera negra del siguiente ciclo. Podemos cantarlo al principio:

Tan-tan-un-tan (paso), tan-tan-un-tan (paso), etc.



Maceda propone que lxs intérpretes del “DRONE” caminen en un gran círculo, pudiendo variar las velocidades de los distintos sectores para generar un deseable efecto ondulante. Además, de manera excepcional (*ossia*), se puede hacer el *ostinato* en canon. Podríamos practicar esta forma, aunque para el concierto lo haremos en unísono y a un tempo común (*moderato*)

4.B) Trabajamos el grupo “COLOR”

Este grupo está dividido en dos subgrupos: “COLOR A” y “COLOR B”, aunque trabajan los mismos materiales. Cada subgrupo utiliza tres tipos de instrumentos: *avakkao/balingbing* (zumbadores), *ton-gatong* (tubos) y *tungali* (flautas). Dedicaremos un rato a probar estos instrumentos y hacerlos sonar correctamente. Los zumbadores

se golpearán contra la muñeca y los tubos contra una superficie dura (preferentemente una piedra).

4.B.1) Practicamos el material R2: Las parejas de cifras de este material indican el número de pulsos que debemos seguir en silencio hasta hacer sonar el instrumento SOLO en el último número de cada cuenta.

Por ejemplo, 5&7: silencio en 1 2 3 4 y sonamos en 5, silencio en 1 2 3 4 5 6 y sonamos en 7.



Como el material se interpretará indistintamente con los zumbadores y los tubos, lo practicaremos con ambos. Para ello, escribiremos sobre cartulinas distintas combinaciones de las cifras que aparecen en la partitura, las enseñaremos al grupo y las interpretaremos juntas y en unísono. Empezaremos contando en voz alta todos juntos para luego hacerlo en silencio, practicando así la cuenta interiorizada que es fundamental en esta obra.

El siguiente paso es repartir las cartulinas para que cada intérprete haga una combinación diferente y el grupo empiece a sonar en polirritmia. Si lo hacemos todos a tempo se mantendrá el pulso. Por último, liberamos el pulso para que cada unx vaya cambiando de una numeración a otra a voluntad. Maceda propone en la partitura que cada persona busque una velocidad diferente a las de su alrededor.

Es importante ensayar las entradas y salidas de las secciones, que deben ser a *tutti*. Vienen marcadas en la partitura en el cambio de minuto, y las indicaremos así en las cartulinas. Proponemos señalar los cinco últimos segundos de cada minuto con movimientos de balanceo de las cartulinas, de manera que anticipemos el cambio y provoquemos entradas a *tutti* y silencios súbitos.

4.B.2) Practicamos el material R3: El material R3 es interpretado solamente por las *tungali* (flautas), pues es el único instrumento que puede hacer sonidos mantenidos. En este caso, el par de cifras significa que debe mantenerse el sonido el número de pulsos que indica la primera cifra y permanecer en silencio el número de pulsos que indica la segunda. Para practicar, utilizaremos la misma secuencia de actividades del caso anterior: primero todo el grupo al unísono, luego con secuencias individuales simultáneas y finalmente, cambiando de secuencia a voluntad. No existe ninguna indicación específica sobre las alturas en la partitura, así que haremos un sonido agudo mantenido.

Por ejemplo, 5x6 sería



4.B.3) Practicamos el material R4: Este material también es exclusivo de las *tungali* (flautas), que se tocan durante los pulsos que indican ambas cifras, pero cambiando de altura. Puesto que en la partitura no se señala la altura, elegiremos un sonido agudo y otro grave para contrastar (también se podría elegir tocar el mismo sonido dos veces).

Por ejemplo, 4x3 sería



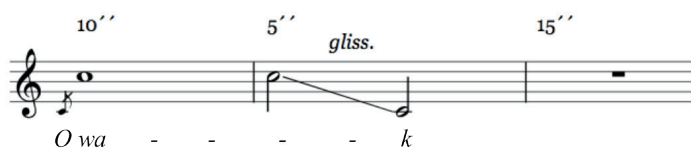
4.C) Trabajamos el grupo "MELODÍA"

Este es el grupo de las voces, por lo que trabajaremos el material como se hace en actividades de coro. Recomendamos empezar con un calentamiento, algunos ejercicios de colocación del cuerpo y de la voz y vocalizaciones sencillas. La partitura solo incluye dos tipos de melodías, que se repetirán en bucle a lo largo de las distintas secciones.

4.C.1) Practicamos el material 01: octava más *glissando*

En este material melódico se trabaja con el intervalo de octava, interpretándose tanto en un salto ascendente directo como a través de un *glissando* descendente, es decir, pasando gradualmente del sonido agudo al grave de manera continua. En los grupos con intérpretes que no alcancen el intervalo de octava por imposibilidad física, se sugiere una distribución en *divisi*, donde los que puedan, hagan tanto la nota grave como la aguda, y los que no, se sumen en unísono a la segunda. Cada intérprete cantará la nota en la octava correspondiente a su tesitura.

- 1 Empezamos practicando en unísono. Hacemos ejercicios de respiración para aguantar los 10" que marca la partitura. También se pueden hacer distribuciones de *divisi* para que no cambie la intensidad ni se ahogue el sonido al final.
- 2 Añadimos la apoyatura a la octava inferior (la más grave).
- 3 Practicamos los *glissandi* descendentes, primero en diversas velocidades, con ayuda de un gesto del que dirige (mano descendente), para llegar después a la duración indicada en la partitura (5"). Se puede acompañar la voz con el cuerpo, haciendo gestos con la mano y con la colocación del tronco.
- 4 Vamos a practicar el silencio de 15". El grupo en su conjunto intenta contar en silencio y coincidir al final, que se marca, por ejemplo, levantando el brazo. Empezamos con 5", luego subimos a 10" para, finalmente, intentar coincidir en la cuenta coordinada y colectiva de 15" de silencio.
- 5 Finalmente unimos las cuatro partes y añadimos la letra (*owak*): apoyatura (nota grave muy breve) + nota tenida (nota aguda mantenida 10") + *glissando* (descenso progresivo en 5" de la nota aguda a la nota grave) + silencio (15") y ya tenemos el material 01 de la voz, que se repite en bucle.



4.C.2) Practicamos el material 02: descenso cromático con adornos

Este material es el más complicado, así que os proponemos empezar a practicar la melodía eliminando los adornos:



- 1 Empezamos practicando el unísono.
- 2 Podemos distribuir las notas del *ostinato* entre los participantes para practicar la afinación individual.
- 3 Cuando hayamos asimilado la melodía podemos pasar a trabajar cada uno de los adornos sobre las cinco notas de la melodía principal.



Por último, sería interesante practicar mezclando los distintos grupos.

Disposición espacial

La disposición espacial sugerida por Maceda para la interpretación de esta pieza es la siguiente:

El grupo 01. "DRONE" forma un corro que gira tocando las claves, en *tempo* lento.

El grupo 02. "COLOR", dividido en dos subgrupos, A y B, se sienta dentro del corro.

El grupo 03. "MELODÍA" forma dos filas que se colocan frente a frente, también dentro del corro.

La partitura sugiere un reparto equitativo de intérpretes cuando el número es alto, asignando cien a cada grupo. El número mínimo de intérpretes es seis, asignando uno a "DRONE", uno a "MELODÍA" y cuatro a "COLOR" (dos a "COLOR A" y dos a "COLOR B")

