



Enero - junio 2023

Recibido:28/9/2022 Aceptado: 13/12/2023

Se autoriza la reproducción total o parcial de este artículo, siempre y cuando se cite la fuente completa y su dirección electrónica.



Del río a las estrellas: Un análisis musical de Tian-Ho, por Samuel Robles

From the River to the Stars: A musical analysis of Samuel Robles' Tian-Ho

Do rio às estrelas: uma análise musical de Tian-Ho, de Samuel Robles

Carlos A. Camacho, D.M.A.

Universidad de Panamá, Facultad de Bellas Artes, Panamá.  
carlos.camacho@up.ac.pa ORCID 0000-0001-9697-304X

## Resumen

El propósito de este artículo es el de realizar un estudio analítico que sirva para informar la interpretación de Tian-Ho, para percusión solo, de Samuel Robles. Para esto, la discusión se ha dividido en tres secciones: La primera indaga sobre el perfil biográfico de Robles para determinar las condiciones que lo llevaron a componer para la percusión. La segunda analiza las influencias musicales y extra musicales que inspiraron la composición de Tian-Ho. Por último, se relaciona el texto con los recursos tímbricos y los procesos sonoros para comprender la manera en que Robles genera material temático en los instrumentos de percusión.

**Palabras clave** percusión, música panameña, música contemporánea, compositores panameños, solo percusión

## Abstract

This article aims to carry out an analytical study to inform the performance of Samuel Robles' Tian-Ho, for solo percussion. For this, the discussion is divided into three sections: The first investigates the biographical profile of Robles to determine the conditions that led him to compose for percussion. The second analyzes the musical and non-musical influences that

inspired Tian-Ho's composition. Finally, the text is related to timbre and texture to understand how Robles generates thematic material on percussion instruments.

**Keywords** Percussion, Panamanian music, contemporary music, Panamanian composers, solo percussion

## **Resumo**

O objetivo deste artigo é realizar um estudo analítico que sirva para informar a interpretação de Tian-Ho, para percussão solo, de Samuel Robles. Para isso, a discussão foi dividida em três seções: A primeira investiga o perfil biográfico de Robles para determinar as condições que o levaram a compor para percussão. A segunda analisa as influências musicais e extramusicais que inspiraram a composição de Tian-Ho. Por fim, o texto relaciona-se com os recursos timbrais e processos sonoros para compreender a forma como Robles gera material temático sobre instrumentos de percussão.

**Palavras-chave** Percussão, música panamenha, música contemporânea, compositores panamenhos, somente percussão

## **Introducción**

Debido a que la mayoría de los compositores panameños han recurrido a un estilo tradicional y nacionalista, las composiciones sinfónicas han favorecido a la percusión como un complemento rítmico o como una referencia del folklore panameño. No fue hasta la década de los 80s cuando Roque Cordero (1981) escribió su monumental *Soliloquios No. 4 para percusión solo*, logrando que la percusión se comience a aprovechar en Panamá como un instrumento solista. Después de Cordero, los aportes más importantes para la percusión fueron los de Samuel Robles, quien entre 1995-2000 compuso cinco obras para percusión: un concierto, dos obras de cámara y dos solos. El propósito de este artículo es el de realizar un estudio analítico para informar la interpretación de su obra para percusión de mayor importancia: *Tian-Ho* (2000). Para esto, se ha organizado el artículo en tres secciones. La primera indaga sobre el perfil biográfico de Robles a fin de determinar las condiciones que lo llevaron a componer para la percusión. La segunda analiza las influencias musicales y

extra musicales que inspiraron la composición de *Tian-Ho*. Por último, se relaciona el texto con los recursos tímbricos y los procesos sonoros para comprender la manera en que Robles genera material temático en los instrumentos de percusión. El artículo se enfocará en el aspecto sonoro, por lo que no se profundizará sobre los componentes coreográficos de la obra.

### **Materiales y Método**

El presente trabajo se desarrolla de manera cualitativa por medio de la revisión bibliográfica, de la entrevista (estructurada y semiestructurada) y del análisis musical. Por medio de la revisión bibliográfica se consultaron fuentes tanto primarias como secundarias, incluyendo los manuscritos de las partituras con sus argumentos y las tesis de Camacho (2021) y Chang (2017). Se realizó un análisis musical enfocado en los procesos sonoros, el lenguaje rítmico, y las influencias tanto musicales como extra musicales que inspiraron la creación de la pieza. Para complementar la investigación, se realizaron entrevistas con el objeto de elaborar sobre el perfil biográfico de Samuel Robles, para documentar el contexto histórico sobre la composición de su obra y para consultar sobre las técnicas compositivas empleadas en su música. Similarmente, el autor de este trabajo ha interpretado la obra para el compositor. Por consiguiente, todas las prácticas discutidas en este artículo cuentan con la aprobación de Robles.

Para la realización de la obra, se requieren los siguientes instrumentos: *wind gong*, bloques de dragón, crócalos de dedos, cinco toms de concierto y cinco toms chinos, tam-tam, platillo suspendido con amplificación, bombo, bloques con lija, *glockenspiel*, platillo suspendido, crotales (dos octavas), *button gong*, *piccolo woodblock*, triángulo, tres *wood blocks*, *sizzle cymbal*, platillo chino y un sonido de metal penetrante de la elección del interprete.

Conjuntamente, el compositor solicita implementos inusuales, tales como alambres para ser frotados en los platillos y tambores. Para esto, se diseñó un arco con un alambre de cobre. Para los tambores, se juntaron varios alambres de cobre creando una especie de escobilla. Para el platillo amplificado se utilizó un micrófono de contacto adherido a la campana en el lado inferior del plato. De esta manera, se evita que los demás instrumentos sean amplificados por el micrófono.

## **Discusión y resultados**

### **Sobre Samuel Robles y su contacto con la percusión**

Samuel Robles nació en la ciudad de Panamá el 20 de junio de 1974 dentro de una familia aficionada al arte y a la música. Desde una temprana edad, su padre le inculcó el amor por la música tanto clásica como popular. Además de escuchar música constantemente en el hogar, Samuel asistía con frecuencia a las presentaciones de ballet de una prima, en donde conoció los ballets rusos de compositores como Tchaikovsky, Prokofiev y Stravinsky. De estas experiencias, Robles se enamoró de la música clásica y decidió ser compositor: «Me maravillaba la capacidad de la música de contar una historia y de conmover sin palabras. Quería hacer eso también y no hubo marcha atrás. Entré a la música porque quería ser compositor» (S. Robles, comunicación personal, 9 de diciembre de 2021).

Con esa inspiración, entre 1987 y 1991 Samuel Robles estudió piano y órgano con Agustín Ortega. Con el profesor Ortega, Robles aprendió los principios básicos de la armonía y de las formas musicales. Posteriormente ingresó al Instituto Nacional de Música donde estudió teoría con Rogelio Centella. Concurrentemente, Robles cursó un programa de composición y arreglos de la Escuela Contemporánea de Música, donde estudió armonía, composición, arreglo y orquestación con Aristides «Tille» Valderrama. Para complementar su formación,

Robles tomó algunas clases privadas con Dino Nugent, Randy Coleman y una clase privada con Roque Cordero.

En 1995, Robles inició sus estudios de percusión con el objetivo de estar más vinculado a la música orquestal que tanto le apasionaba. Como resultado, logró ingresar a la Orquesta Sinfónica Juvenil como timpanista co-principal. Ese año, Robles (1995) compuso su *Concierto para Percusión y Orquesta*. El concierto fue escrito para el percusionista Costarricense William Ramos, pero nunca recibió un estreno.

Luego de varios años de preparación, se le otorga la beca *Fulbright* para estudiar en los Estados Unidos. Robles decide estudiar composición musical en el *College-Conservatory of Music* de la Universidad de Cincinnati (CCM) con Ricardo Zohn-Muldoon, quien fue alumno de George Crumb, una de las grandes influencias musicales de Robles. Además de estudiar con Zohn-Muldoon, Robles estudió composición con Joel Hoffman y con Allen Otte; dirección orquestal con Mark Babbitt y con Mark Gibson y musicología con Edward Nowacki.

Como miembro del estudio de percusión de CCM, Robles tuvo la oportunidad de participar en calidad de intérprete en distintas oportunidades musicales, desde obras camerísticas a repertorio sinfónico. Algunas de las obras en las cuales Robles pudo participar, se encuentran *Ionisation* de Edgar Varèse, el *Concierto No. 1 para Piano* de Ginastera y *Tehillim* de Steve Reich, esta última bajo la supervisión del mismo compositor. Es durante estos años que Robles compuso *Four Nature Dances* (1999), para percusión solo, *el cristo llora lágrimas de sangre* (1999), para mezzo soprano, flautas, contrabajo y percusión, *Tian-Ho* (2000), para percusión solo y una bailarina y *Bullerenge (Zaracundé)* (2000), para tres percusionistas.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Para más información sobre estas piezas y sobre la música para percusión de compositores panameños, consultar Camacho (2021).

Como se ha podido observar, Robles tuvo un considerable contacto con la percusión durante su periodo formativo, resultando en un interés por la creación de composiciones para dicho medio. En los años siguientes, su interés por la percusión se mantuvo en composiciones de mayor escala, en lugar de obras camerísticas o para solista, posiblemente por la falta de percusionistas profesionales en el país interesados en ese repertorio. No obstante, en años recientes han surgido obras de importancia, tales como la *Cantata para un soldado* (2020)<sup>2</sup>, para soprano, clarinete, piano y dos percusionistas y *Sur la rive* (2021) para percusión solo.

### **Sobre *Tian-Ho* y sus fuentes de inspiración**

*Tian-Ho* fue escrita en el año 2000 para Allen Otte<sup>3</sup> y fue estrenada por el percusionista Jonathan Bisesi junto a la bailarina Meghan Brennan. Ya para entonces Robles había escrito tres obras de importancia para la percusión: su *Concierto para percusión y Orquesta* (1995), *Four Nature Dances* (1999) y *el cristo llora lágrimas de sangre* (1999). El estilo y estética de *Tian-Ho* es similar a las piezas que la preceden, empleando una notación convencional, excepto por la ausencia de una métrica definida. Por ende, no se utilizan líneas divisorias de compás.<sup>4</sup> *Tian-Ho* está fuertemente influenciada por dos compositores en particular. La inspiración china surgió de la visita a CCM del compositor Qu Xiao Song. En dicha visita Robles fue introducido a su música y a las leyendas chinas que sirvieron como inspiración para *Tian-Ho*. La influencia más importante para el propósito de este artículo es la de George Crumb (1929-2022), quien fue uno de los referentes más importantes para el estilo de Robles en ese periodo. La influencia de Crumb puede ser observada en su interés por la antigüedad, el misticismo y el simbolismo (Adamenko, 2005).

---

<sup>2</sup> La *Cantata para un soldado* fue ganadora del Concurso Nacional de Composición Musical Roque Cordero.

<sup>3</sup> El percusionista Allen Otte asesoró a Robles durante la composición de *Tian-Ho*.

<sup>4</sup> Para el propósito de este trabajo se ha referido a los distintos pasajes musicales por el número de página y sistema en el que se encuentran.

Antes de discutir los rasgos musicales de esta obra, es oportuno explicar el origen del título. El *Huang He*, o mejor conocido como el Río Amarillo, es uno de los ríos más largos e importantes de China y es considerado como un símbolo de su cultura milenaria. Curiosamente, su contorno asemeja la forma de un dragón, una figura mítica venerada por los chinos (Chang, 2017). A través de los siglos, el *Huang He* ha sido utilizado para irrigar los campos agrícolas, como una vía de transporte y como arma (Szczepanski, 2021). De hecho, numerosos desastres han ocurrido debido a inundaciones causadas por el río, (algunas provocadas intencionalmente) tomando la vida de millones de civiles. Como resultado, al *Huang He* se le ha apodado «la tristeza de China» (Chang, 2017, p.4). En la escritura tradicional china, se le conocía como *Hwang-Ho*.

En las notas al programa, Robles (2000) explica que los chinos antiguos llamaban a la vía láctea *Tian-Ho*, o «Río Amarillo en el cielo» y señala que muchas leyendas existen sobre este fenómeno. Debido a que estas leyendas han sido transmitidas de forma oral, han sufrido muchas variaciones a lo largo de los siglos. Robles re-imagina la historia combinando todas las versiones que pudo conseguir en su investigación, tomando como base la historia de amor entre Gje-Nue y Neeo-Lang:

Gje-Nue fue la más joven de siete princesas que confeccionaban linos y vestidos para el emperador (la estrella norte) y su corte. Ella era su favorita, debido a que sus vestidos eran los más finos de todo el reino celestial, y ella trabajaba incansable y diligentemente. Un día mientras se sentaba en el telar, la princesa se dio cuenta de que estaba triste porque no había encontrado tiempo para enamorarse [II. Gje-Nue]. El emperador sintió pena por ella y arregló un matrimonio con Neeo-Lang, un chico que cuidaba del ganado del reino, y quien era también un trabajador muy diligente [III. Neeo-Lang]. La joven pareja se enamoró prontamente y comenzaron un

matrimonio feliz. Pronto comenzaron a ignorar sus deberes para estar juntos: el telar detuvo su implacable sonido y el ganado estaba en completo desorden. El emperador estaba enfurecido [IV. Emperor's Dance] y decidió separar a la pareja ubicándolos en lados opuestos del TIAN-HO, para que pudieran regresar a sus quehaceres [V. Tian-Ho]. La separación empeoró la situación. Ambos, la princesa y el ganadero tenían tanto dolor que el poco trabajo que lograban hacer carecía de su calidad usual y prontitud. El emperador vio el intenso amor que la pareja se tenía y decidió otorgarles una noche para compartir intimidad si trabajaban fuerte durante el año. Urracas construirían un puente [VII. Shii-Chiueh] con sus alas para permitir que Gje-Nue caminara a través del Tian-Ho a ver a su amado. Por consiguiente, el 7 de Julio, dos estrellas se pueden ver del mismo lado de la vía láctea, excepto si está lloviendo, significando que los amantes no se pudieron ver, y que los chinos ancestrales no habrían tenido un clima apto para sembrar y cosechar. (Robles, 2000, notas al programa)

Cómo opina Robles, «Los cuentos del folclore chino son de los más coloridos y antiguos de la historia de la humanidad» (Robles, 2000). En ese sentido, la percusión múltiple sería una opción apropiada debido a su amplia gama de recursos sonoros y la posibilidad de referenciar la cultura China por medio de instrumentos tradicionales como los tambores, platillos y gongs.

### **Análisis musical de *Tian-Ho*, para percusión solo**

La pieza está estructurada en dos actos. El primer acto contiene tres escenas: I Introduction: Nightfall, II. Gje-Nue, III. Neo-Lang. El segundo acto contiene cuatro escenas: IV. Dance of the Emperor, V. Tian-Ho, VI. Silent Dance, VII. Shii-Chiueh. La escena VI. Silent Dance



(danza silenciosa), consiste en una danza sin acompañamiento musical, por lo que el compositor recomienda que sea sustituida por una pausa en caso de una interpretación sin coreografía. La partitura no brinda un diagrama con la disposición de los instrumentos, siendo así responsabilidad del solista organizar los instrumentos de tal manera que pueda alcanzar todos los instrumentos cómodamente, y en caso de que se cuente con una bailarina, que se maximice el espacio físico del escenario para la coreografía. La configuración instrumental variará de interprete a interprete. A manera de proponer una posible solución, se presenta la disposición utilizada por el autor de este artículo:



*Figura 1.* Disposición instrumental en *Tian-Ho*. Configuración propia.

En la figura 1 se muestran a los instrumentos de percusión en una configuración circular. Los círculos han sido considerados como símbolos de totalidad y atemporalidad (Adamenko,

2005), siendo un recurso recurrente en las obras de Crumb. Obras como *Ancient Voices of Children* (1970) y los *Makrokosmos I-II* (1972-1973) emplean una notación en círculo. Otros compositores también se interesaron por la simbología circular, como Stockhausen en *Refrain* (1959) y en su solo para percusión *Zyklus* (1959), en el que se organizan los instrumentos de tal manera que el solista se mueva circularmente. El autor de este trabajo consideró utilizar la simbología circular para resaltar visualmente la simbología de atemporalidad y la influencia de Crumb.

## Primer Acto

### I - Introducción: Anochecer

Figura 2. Introducción de *Tian-Ho*, de Samuel Robles. Utilizado con permiso.

Sobre la primera escena, el compositor no brinda un programa. Como el nombre lo indica, es una introducción de la obra que presagia el material musical utilizado en el resto de la pieza. La obra inicia con el xilófono introduciendo la nota re. Seguidamente se introduce un do sostenido en la octava inferior, creando el intervalo de una novena menor. El compositor procede a variar rítmicamente el gesto de dos notas, hasta incluir un do sostenido en el registro central. Inmediatamente se agrega un mi bemol, creando un intervalo de segunda menor en relación con la nota re. Estas tres notas constituyen el material tonal del

movimiento. Al sustraer las octavas, las notas crean una escala cromática de tres tonos (do sostenido, re y mi bemol).

En el renacimiento se asociaban los intervalos musicales con las emociones. En *Le institutioni armoniche*, Zarlino indica que los diferentes intervalos producen sentimientos específicos al oyente. Según Zarlino, «cuando el compositor busca expresar el efecto de dolor y tristeza, él debe (observando las reglas dadas), utilizar movimientos que proceden por el semitono» (Burkholder et al., 2010, p. 249). Similarmente, Crumb emplea el simbolismo de la numerología interválica. Dicha numerología es evidente en obras como *Black Angels* (1970), en donde los intervalos son utilizados para representar el bien y el mal (Adamenko, 2005). Bajo esta ideología, los motivos melódicos del xilófono podrían representar dolor o tristeza.

Retomando con el primer movimiento, la primera gran cadencia culmina con una entrada anticipada del gong. A partir de ese momento, se integran gradualmente los instrumentos de percusión de sonido no determinado. En el tercer sistema se observa un pasaje que introduce la nota do, revelando la colección de cuatro notas cromáticas utilizadas en el movimiento: do, do sostenido, re, mi bemol. Seguidamente el material tonal comienza a desaparecer, eventualmente desenlazando en un dramático final que consiste en su totalidad de instrumentos de sonido indeterminado, en este caso, los toms, el bombo y el tam-tam.

## **II - Gje-Nue (La Princesa)**

El segundo movimiento está conectado al anterior por la resonancia del tam-tam. Se escucha un platillo amplificado frotado con alambres y un sonido de piel, similarmente tocado con alambres.<sup>5</sup> En este punto se abre la cortina, y se escucha el xilófono con el motivo cromático

---

<sup>5</sup> Los alambres deben frotarse en los tambores y dejarse sobre ellos, para que se escuche un efecto de tambor militar cuando sean abatidos por baquetas.

de dolor. La música es esparcida y melancólica. Cabe señalar que el compositor opta por utilizar silencios individuales para garantizar una pausa con duración precisa. En los casos que el compositor quiera una pausa o prolongación natural, utiliza una notación con segundos. Esta ambigüedad métrica lograda por la falta de una cifra indicadora de compás y de la combinación de silencios medidos y no medidos es característica de la música de Robles y una clara influencia de George Crumb (Knowles, 2022).

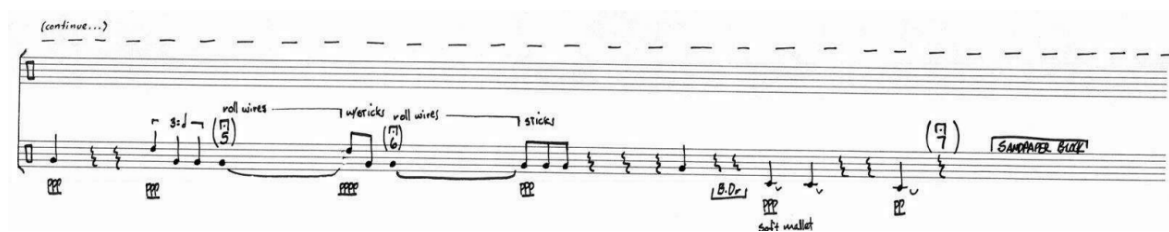


Figura 3. Silencios medidos y no medidos en *Tian-Ho*, de Samuel Robles. Utilizado con permiso.

El siguiente pasaje inicia con *sand paper blocks*, (traducido al español como bloques de lija). Este es el único instante de la obra en donde se utiliza. Claramente debe tener una simbología importante, debido a que es un sonido con ocho segundos de duración. Robles (2000) indica que el gesto debe ser tocado «con pulsaciones lentas y suaves» (notas al programa). Según Camacho (2021), los bloques de lija representan el telar de la princesa con el cual se confeccionan los trajes del emperador.

Después del *sand paper block*, se introduce el *glockenspiel*, con una expansión del motivo de pena utilizando las notas re, do sostenido, sol, la sostenido, si, la, fa y mi bemol. En este caso, el *glockenspiel* podría representar a la princesa, quien «se dio cuenta de que estaba triste porque no había encontrado tiempo para enamorarse» (Robles, 2000, notas al programa). La

última nota coincide con el efecto de lija, esta vez interpretada en el gong de viento, el cual es interrumpido por el motivo de pena.

El motivo de semitonos de tristeza es presentado en los crótalos en lugar del *glockenspiel*. Manteniendo la idea de intervalos relacionados por el semitono, la secuencia de notas fue generada por la intuición del compositor y no como resultado de una técnica en particular (Robles, 2021). Parece ser que una idea central de *Tian-Ho* es la transformación tímbrica de un sonido a otro. Ya se ha observado la misma técnica al transicional de los *sand paper blocks* al gong con escobilla, o incluso, en la transformación tímbrica de sonidos determinados a no determinados en el primer acto. Por otro lado, el registro agudo podría representar a las estrellas y a los movimientos de los cuerpos celestiales, lo cual según Robles (2000), es «una de las principales fuentes de inspiración de las leyendas chinas» (notas al programa). La textura celestial está acompañada de bombo y gong, dirigiéndose hacia la conclusión del acto con una combinación de un crótalo en la nota si bemol y un sonido de madera agudo. Una vez más se puede observar la idea de transformación tímbrica en las tres últimas notas, de un sonido determinado (crótalo en si bemol), a un sonido complejo (finger cymbal) a un sonido no determinado (triángulo).

### **III - Neco-Lang (ganadero)**

El ganadero está representado por los bloques de madera. La primera sección de este movimiento consiste en una marcha diligente con sonidos de madera acompañados de sonidos resonantes. La marcha es sugerida al inicio del movimiento con un gesto de tres eventos que se expande gradualmente hasta lograr un tempo estable. Gje-Nue y Neco-Lang contraen matrimonio y prontamente descuidan sus quehaceres. Gje-Nue es representada en este movimiento por el *glockenspiel*, con intervalos descendientes evocando al motivo de

tristeza discutido anteriormente. No se ha encontrado ninguna relación serial, llámese retrógrado o inversión, con el material tonal anterior. La última nota coincide con un redoble de tam-tam, el cual conecta hacia la conclusión del primer acto que evoca rítmicamente el contorno melódico del xilófono en la introducción de la obra. Como ya se ha mencionado, en este movimiento los bloques de madera representan a Neo-Lang, pero esta vez no como una marcha. El tempo es más ambiguo, debido a que «el ganado estaba en completo desorden» (notas al programa). El acto cierra con un *diminuendo* de luz y sonido al unísono.

## Acto II

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Mov. I' and 'Xylo' with a handwritten box. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation includes a sequence of notes with dynamic markings: *pp*, *p*, *p*, *pp*. There are also some handwritten annotations like '(7/3)' and '6.1'. The bottom staff is labeled 'Mov. III' and 'Solid wood blocks' with a handwritten box. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation includes a sequence of notes with dynamic markings: *pp*, *p*, *p*, *pp*. There are also some handwritten annotations like '(7/3)' and '6.1'. Both staves have a double bar line between them, indicating a comparison or transition.

Figura 4. Comparación entre el xilófono en el movimiento I y los bloques de madera al final del acto. Utilizado con permiso.

## IV - La danza del emperador

Como el subtítulo lo implica, el emperador es el protagonista de este movimiento, siendo representado por los tambores chinos. Estos tambores son comunes en las obras de compositores norteamericanos de la costa oeste, tales como John Cage y Lou Harrison. El *Percussion Group Cincinnati* y el ensamble de percusión de CCM cuentan con una colección

de tambores chinos los cuales utilizan frecuentemente en sus programaciones. Como miembro del estudio de percusión de CCM, Robles habría tenido acceso a esos instrumentos y los aprovecharía para enriquecer la simbología asiática en esta pieza. Evidentemente, estos instrumentos no son fáciles de conseguir, por lo que es permisible reemplazarlos por otro tipo de tambor de parche orgánico (Ej. Bongós) o por toms de concierto. Por otro lado, la tensión de los parches se ve afectada en regiones húmedas, tales como Panamá, por lo que es permisible utilizar toms de concierto.

El movimiento inicia abruptamente con un golpe de tam-tam y una línea constante de corcheas. «El emperador está enfurecido y decidió separar a los amantes en lados opuestos del TIAN-HO» (Robles, 2000, notas al programa). La línea insistente en el tambor medio representa el Tian-Ho. El material temático consiste en un cruce de voces entre los tambores agudos y los graves, representando a los dos amantes en lados opuestos del Tian-Ho. En el tercer sistema de la página 6 se observa una modulación métrica elevando el tempo a 225 pulsos por minutos en una relación tresillo/corcheas desenlazando en el clímax de la obra, ubicado en la zona áurea, con una dramática explosión de tambores y platillos que conectan hacia el siguiente movimiento.

## **V - TIAN-HO**

El desenlace del movimiento anterior marca el inicio del quinto movimiento. Los estrepitosos golpes de platillos y gongs ayudan a esconder la división entre ambas secciones. El sistema superior consiste en fuertes golpes de bombo mientras que el sistema inferior mantiene la idea proveniente de la danza del emperador. La música se relaja llegando a un redoble prolongado de tam-tam. Con la indicación *from afar* (desde lejos), se escucha a Neo-Lang representado por los bloques de madera. El compositor recomienda que este pasaje sea tocado

por un asistente fuera del escenario con el propósito de representar la separación de los dos amantes en lados opuestos del TIAN-HO. Una alternativa a utilizar un percusionista asistente podría consistir en la utilización de un audio pregrabado que sea activado por un ayudante, quien no necesariamente tenga que ser percusionista. Además, de esta forma se puede mantener un sonido consistente entre los bloques del escenario a los bloques en lejanía. El movimiento culmina con un chillido metálico de la elección del intérprete y debe ser tocado en el escenario.

## **VI – Silent Dance**

Debido a que este artículo está enfocado en los elementos sonoros de la obra, no se discutirá a profundidad el componente coreográfico. No obstante, la danza silenciosa representa «la soledad en el espacio físico que hay durante todo el año». En este movimiento se contextualiza la importancia del silencio como un elemento fundamental de la música. A pesar de que el movimiento no contiene material sonoro, la coreografía debe ser virtuosa y activa (Robles, 2021). Para una programación sin danza, se debe interpretar el movimiento con una notable pausa.

## **VII - Shii-Chiweh**

El emperador ha decidido permitirle a la pareja una noche de intimidad, bajo la condición de que trabajen arduamente, separados, durante todo el año. El séptimo movimiento recapitula la introducción de la obra con los intervalos de pena en el xilófono. En la última página se observa el único compás encasillado por líneas divisorias en toda la obra. Dicho compás contiene una fuerte simbología: «en la luna llena de julio 7, dos estrellas se pueden observar en el mismo lado de la vía láctea» (Robles, 2000, notas al programa). Por consiguiente, el compositor solicita que el compás se repita siete veces. De hecho, el número siete es de gran



importancia para esta obra, debido a que Gje-Nue era «la más joven de siete princesas» (Robles, 2000, notas al programa). Messiaen asocia a los números primos con la divinidad, debido a que no pueden ser divididos (Samuel, 1994), por lo que la solicitud de repetir la figura siete veces podría representar la indivisibilidad de los amantes. En esta pieza, la simbología numérica puede ser observada en el material interválico y las subdivisiones rítmicas.

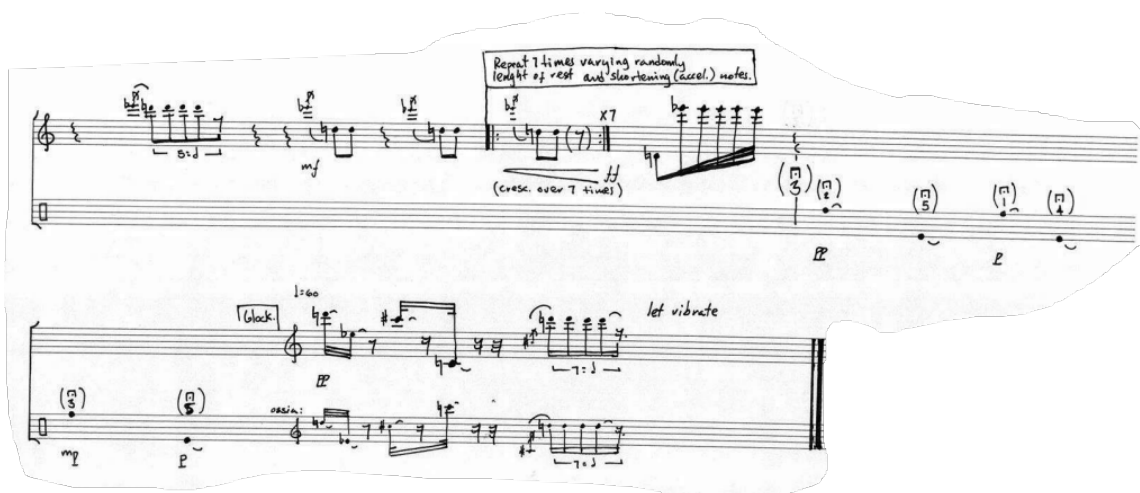


Figura 5. Simbolismo numérico. *Tian-Ho*, de Samuel Robles. Utilizado con permiso.

## Conclusión

Informado por una serie de entrevistas, el presente artículo ha elaborado un perfil biográfico sobre la vida de Samuel Robles, detallando sus inicios en la composición y en la percusión. El contacto de Robles con la percusión fue mayormente en calidad de músico orquestal. A pesar de que Robles nunca realizó interpretaciones de sus obras para percusión solista, escribió para percusionistas destacados como Stuart Gerber y Jonatan Bisesi. Su obra más importante para la percusión, *Tian-Ho*, ha sido analizada minuciosamente con el objetivo de identificar los rasgos musicales que definen su estilo de escritura para la percusión, e informar

la interpretación de un solista. Se puede concluir que su estilo compositivo en la década de los 90s fue influenciado por George Crumb<sup>6</sup> y por elementos extra musicales, tales como la leyenda del *Tian-Ho* que inspira la obra del mismo nombre. Por medio del análisis musical, se ha examinado la manera en que la leyenda se refleja en el material musical, demostrado que existe un amplio simbolismo entre la música y el texto. Consiguientemente, el presente artículo ha comprobado que por medio del análisis musical el intérprete puede ganar información importante para realizar una ejecución exitosa, debido a que el conocimiento de la forma y de los elementos estructurales contribuyen a un discurso musical fluido. La comprensión de las influencias extra musicales es imprescindible para lograr el estado emotivo y psicológico de la obra y facilita la posibilidad de que el público conecte con la música.

### **Referencia Bibliográfica**

Adamenko, V. (2005). George Crumb's Channels of Mythification. *American Music*, 23(3), 324-354.

Bisesi, J. (14 de diciembre del 2021). Comunicación personal con el autor.

Camacho, C. (2021). *Explorando el repertorio solista de percusión múltiple de compositores panameños*. (Tesis de maestría, Universidad Internacional de Valencia).

---

<sup>6</sup> Allen Otte (2017) ha descrito a el *Tian-Ho* y *el cristo llora lágrimas de sangre* como «las piezas que George Crumb nunca escribió».

- Chang, C.Y. (2017). *The Yellow River Piano Concerto: A Pioneer of Western Classical Music in Modern China and its Socio-Political Context*. (Tesis doctoral, Universidad de Alabama). <https://ir.ua.edu/handle/123456789/3378>
- Knowles, K. (2022). Metric Ambiguity and Rhythmic Gesture in the Works of George Crumb. *Contemporary Music Review*, 41(1), 30-54.
- Otte, A. (2017). Comunicación personal con el autor.
- Samuel, C. (1994). *Oliver Messiaen Music and Color: Conversation with Claude Samuel*. Portland: Amadeus Press.
- Robles, S. (compositor). (2000). *Tian-Ho, ballet in two acts* [partitura musical]. Obra inédita. (Incluye argumento del ballet por el compositor).
- Robles, S. (9 de diciembre del 2021). Entrevista con el autor.
- Robles, S. (23 de diciembre del 2021). Entrevista con el autor.
- Robles, S. (3 de enero del 2022). Entrevista con el autor.
- Robles, S. (14 de enero del 2022). Comunicación personal con el autor.