

Al grito de: imambo!

Aportes de instrumentación y orquestación en la música de Dámaso Pérez Prado¹

Daniel Duarte Loza

Egresado del Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo" de la ciudad de Buenos Aires. Licenciado en Composición de la Facultad de Bellas Artes, UNLP. JTP de la cátedra de Composición de la FBA. Becario del Fondo Nacional de las Artes. Becario de Perfeccionamiento en la Investigación o Desarrollo Artístico, Científico y Tecnológico de la UNLP. Integrante del Equipo de Investigación en Análisis Musical dirigido por Mariano Etkin y del Equipo de Investigación en Instrumentación y Orquestación dirigido por Carlos Mastropietro. Miembro fundador y Consejero representante del Ensemble de Música Contemporánea de la FBA.

Uno, dos, tres, cuatro

El mambo resulta, desde el momento de su aparición –hacia fines de los años '40 del siglo XX–, una conjunción musical de extrañeza mayúscula: es música de vanguardia pero, a la vez, ibailable!

Apenas surge se convierte en un éxito de aprobación popular. Su creador es Dámaso Pérez Prado (Matanzas, Cuba, 1916; Ciudad de México, México, 1989) quien, además de compositor y orquestador, es director y pianista estable de la orquesta que él mismo funda para la difusión del mambo. Uno de los aspectos más sobresalientes de la música de Pérez Prado –y que en este artículo comenzaremos a apuntar– se da en materia de instrumentación y orquestación. Sus aportes en este campo son de un valor indiscutible. Sin embargo, la música de Pérez Prado no ha gozado nunca, en el ámbito de la investigación musical, del reconocimiento pleno que desde siempre y por sus méritos debería haber tenido.

Por otro lado, quienes sí han hecho referencia, tanto en sus actividades docentes como en diversas entrevistas y artículos periodísticos, a estos aspectos instrumentales como así también a los aportes musicales en general de Dámaso Pérez Prado y a la influencia que en sus formaciones musicales éste ha ejercido, han sido los compositores latinoamericanos –del área culta– pertenecientes a la llamada “generación del Di Tella”: Graciela Paraskevaídis (Buenos Aires, Argentina, 1940, también ciudadana uruguaya), Coriún Aharonián (Montevideo, Uruguay, 1940) y Mariano Etkin (Buenos Aires, 1943). Además han compuesto obras que, más de manera gestual e instrumental que textual, saludan a la música de Dámaso Pérez Prado. Éstas son, respectivamente: de la serie “magma”², los n° I, II, VI, y

VII (compuestos entre 1967 y 1984); *Mestizo* (1993) y *Abgesang Mambo* (1992). Asimismo, otros compositores latinoamericanos han manifestado un renovado interés musical por los mambos. Las obras: *Mambo à la Braque* (1990) de Javier Álvarez (Ciudad de México, 1956), *Midimambo* (1992) de Tim Rescala (Río de Janeiro, Brasil, 1961) y *Metalmambo* (1994) de Eduardo Cáceres (Santiago de Chile, Chile, 1955) inequívocamente y ya desde su título así lo atestiguan. De esta manera se hace evidente en el ámbito de la música culta latinoamericana el reconocimiento otorgado a Pérez Prado y su mambo.

Resulta paradójico, entonces, saber que, por otro lado, no existan trabajos específicos de investigación musical en América sobre la música de Pérez Prado que pongan de relieve su singularidad. Por eso nos hemos propuesto, como aporte para comenzar a revertir esta orfandad, aproximarnos al análisis musical de la obra del compositor de origen cubano centrándolo, en principio, en dos aspectos que consideramos fundamentales en su quehacer: 1) Las técnicas instrumentales musicales y 2) Los criterios de orquestación.

La orquesta

La formación típica de la orquesta de Pérez Prado de finales de los años '40 y comienzo de los '50 –época de esplendor del mambo– es la siguiente: voz / voces; 4 saxos; 5 trompetas; trombón; 4 percusionistas; piano; contrabajo (*pizzicato sempre*).

A lo largo de la producción de Pérez Prado se van dando, también, incorporaciones de distintos instrumentos musicales que son tratados según sus particularidades y que ocupan, por lo general, roles solistas o protagónicos como por ejemplo las de: órgano eléctrico, pandereta y guitarra.

Por otro lado, la denominación de orquesta obedece a criterios diferenciados de los que otorgan esa misma entidad a la orquesta sinfónica –la llamada, habitualmente, orquesta a secas– de tradición centroeuropea. En este último caso es, además de la presencia de distintas familias de instrumentos, cierto número de instrumentistas –por lo menos unos 40– lo que da lugar a esta denominación: cuando tocan menos músicos se habla de pequeña orquesta o, bien, de orquesta de cámara o ensamble. En la utilización del término, por parte de Pérez Prado, se ve la continuación de lo que podríamos prefigurar como una tradición latinoamericana: la de definir como orquesta a un grupo de músicos no por el número, sino por la variedad instrumental (como sucede, también, en un

ejemplo cercano: la orquesta de tango).

Comparación con la big band de Stan Kenton

Hay quienes dicen que la conformación de la orquesta de Pérez Prado deviene de la fusión de tener una sección de metales a la Stan Kenton (Wichita, Estados Unidos, 1911-Los Ángeles, Estados Unidos, 1979) y una sección de percusión como la de la Orquesta Casino de La Playa. En principio, podríamos acordar con esta definición del instrumental, sin embargo debemos señalar que en la formación clásica de la *big band* (gran banda) de Kenton encontramos, además de contrabajo, piano –allí también interpretado por el líder-director– e igual cantidad de trompetas que en la orquesta de Pérez Prado, muchos más trombones (5) y también más saxos (5). Además, la guitarra aparece, habitualmente, en su formación.

Por otro lado, en esta agrupación podemos ver y escuchar de manera estable a un solo percusionista a cargo de una batería de jazz y sólo excepcionalmente encontramos la utilización de instrumentos de percusión afrocubana (por ejemplo, en los notables arreglos a cargo de Arturo "Chico" O'Farrill: La Habana, Cuba, 1921-Manhattan, Estados Unidos, 2001). Por el contrario, estos instrumentos son tan característicos como permanentes en la música de Pérez Prado que sin ellos el mambo no sería mambo. En esto es clara la relación con la Orquesta Casino de La Playa (de Cuba) que también utiliza instrumentos de percusión afrocubana, aunque la proporción es, en este caso, menor. Luego, las diferencias de instrumental con Kenton se ampliarán todavía más, ya que éste incorporará 4 *mellophoniums*³ y el quinto trombón –el trombón bajo– tendrá la posibilidad de mutar a tuba. Es notorio que Stan Kenton trabaja con un orgánico de instrumentos grande, por lo que su grupo sí entra en la categoría de *big band*. La orquesta de Pérez Prado responde, diferenciadamente, a una formación más pequeña que refleja, como dice Mariano Etkin "(...) esa transición entre las grandes bandas y los grupos más chicos".⁴

Tratamiento de la voz y de los instrumentos

1. Voz

Es notable el rol que desempeña en las instrumentaciones de Pérez Prado. En numerosos mambos aparece únicamente su propia voz y sus característicos gritos; en otros

cuenta, como en el *Mambo de la telefonista* y menos frecuentemente canta, como en *Lupita*. En algunos otros se incorporan las voces de los instrumentistas de la orquesta, considerados como cantantes no profesionales quienes emplean una forma muy particular de emisión. Este proceder tiene antecedentes en los cantos y voces que emiten quienes tocan los tambores en las músicas tradicionales afrocubanas. Hacemos esta analogía por dos motivos: 1) Por la coincidencia en el tipo de fonación elegida; 2) Porque la percusión toca en paralelo con el canto. Cabe mencionar que, además, algunos títulos de sus músicas responden a palabras dialectales de origen afro, como por ejemplo: *Voodoo (Vudú)*, *Jambo*, *Yumbambé*, *Timba*. Habría que decir, también, que la palabra "Mambo" reporta esta procedencia y que el mismo Dámaso Pérez Prado era mulato.

Además, han integrado la agrupación diferentes cantantes solistas. Son especialmente destacadas y recordadas las actuaciones y las grabaciones realizadas por el gran Bartolomé Maximiliano Moré (Santa Isabel de las Lajas, Cuba, 1919-La Habana, Cuba, 1963), más conocido como Beny o Benny Moré, *El bárbaro del ritmo* o *El sonero mayor*. Debemos mencionar que también existen registros que incluyen, por ejemplo, un cuarteto vocal y diferentes tríos de voces.

Una de las características más destacadas en los mambos de Pérez Prado es la utilización del grito. Por un lado, se manifiesta como una presencia gestual y tímbrica, casi corporal. Por el otro, cumple una función articuladora de la forma musical, dando lugar a cambios de secciones. De hecho, el grito escuchado, generalmente, como ¡ugh!, enmascara la palabra ¡dilo! Su realización quedó siempre a cargo del director de la orquesta, es decir, en la voz del mismísimo Dámaso Pérez Prado.

2. Saxos

Los saxos actúan como grupo cohesionado y homogéneo. Éste es integrado por: saxo contralto, dos saxos tenores y saxo barítono. No se busca el empaste con los otros grupos instrumentales. Cumplen, esencialmente, una función rítmica.

Técnicas de instrumentación y orquestación

Manejo de la técnica de intervención de la lengua y del *staccato* (doble y triple): permite abordar células muy rápidas y complejas con gran facilidad y evitar el *glissando* ascendente, tan característico de estos instrumentos, al atacar la nota requerida. Debe

subrayarse, además, la efectividad lograda en los ataques secos.

Doblaje: en los saxos se observa la premisa del movimiento paralelo, haciendo principalmente doblajes de la línea melódica a distancia de octava. La línea más aguda la llevan el contralto y los tenores, mientras que el barítono actúa a la octava grave de aquellos.

Otras cuestiones a mencionar son: la particular y notoria escasez de *vibrato* en la emisión y el uso de una boquilla de tipo abierto, lo que le da al instrumento un timbre más brillante y metálico y, también, mayores posibilidades en el manejo del registro y en el rango dinámico.

3. Trompetas

En la ejecución virtuosa de las trompetas, no podemos dejar de mencionar la gran influencia de la estancia de Pérez Prado en México.⁵

Técnicas de instrumentación y orquestación

Chiva o *shake*: técnica instrumental musical empleada novedosamente en los mambos de Pérez Prado. Consiste en que las trompetas toquen en su registro extremo agudo, bajo el modo de ejecución *sforzato*, con intensidad *forte* –o mayor– realizando un trino. Éste puede ser practicado de la manera convencional a distancia de semitono o tono. Sin embargo, a menudo se lo ejecuta alternando microtonos. Esto se logra presionando y ejecutando un movimiento vibratorio con los dedos, en sentido longitudinal sobre los pistones; lo que produce, en realidad, la modificación de la distancia existente entre la boquilla del instrumento y los labios del intérprete, con la consecuente oscilación de altura, inferior al semitono. Esta técnica es encontrada en varios mambos del autor como en el *Mambo del Politécnico* así también como en la orquestación de: *Bésame mucho* y *Frenesí*.

Glissando: es habitual encontrar este recurso. En muchas ocasiones aparece asociado a la extinción del sonido, luego de un ataque *sforzato* en el registro agudo. Se lo encuentra, también, en los solos de *Cerezo Rosa*. En *Lupita* una de las trompetas realiza un *glissando* de octava, hacia el agudo, a partir del re de 4ª línea en clave de sol.

Doblaje: por sobre la primera trompeta, que es la que suele tener a su cargo la línea más aguda, aparece otra trompeta que toca en el registro superior. Esto se puede apreciar muy claramente en la orquestación propuesta para la composición *El vuelo del moscardón* de Rimsky Korsakoff y, también, en

algunos pasajes de *Cerezo Rosa*.

4. Trombón

Técnicas de instrumentación y orquestación

Notas pedales: se halla muy generalizado el uso del instrumento en su registro extremo grave. En *Cerezo Rosa* utiliza la nota fundamental de la serie armónica de si bemol, serie a la que responde el trombón tenor, que es el trombón utilizado de manera estable en la orquesta de Pérez Prado. Se escuchan otros ejemplos del uso de las notas pedales en las orquestaciones de: *María Bonita*, *Patricia*, *Bésame mucho*, *El vuelo del moscardón* y *El manisero*.

Sonido "roto" o *cracked*: consiste en provocar el quiebre de la columna de aire en el momento de la emisión.

5. Percusión

Los instrumentos de percusión hallados de manera frecuente en la orquesta de Pérez Prado son: maracas; cencerro; timbales cubanos ("timbaletas"⁶); bongó; congas⁷; batería⁸: bombo, tom-tom, caja clara, platos suspendidos y *Charleston* o *hi-hat*.

La percusión afrocubana tiene una presencia constante en la música de Pérez Prado y su utilización es permanente. Esto es algo que quizás suene novedoso para una orquesta con formación jazzística tradicional, pero no –y vaya paradoja– para una orquesta alguna vez considerada como la mejor *jazz band* de los Estados Unidos⁹: una orquesta con raíz afrocubana, la orquesta de Dámaso Pérez Prado.

6. Piano

Dámaso Pérez Prado fue el pianista de su orquesta. De formación musical culta, tocó en varias agrupaciones de música popular antes de crear la suya propia. Entre ellas estuvo la Orquesta Casino de La Playa, donde comenzaron a surgir sus arreglos. En esta etapa, previa a la revolución, Cuba recibía mucho *turismo* procedente de los Estados Unidos y las orquestas lugareñas estaban bien informadas sobre la música originaria del vecino país del norte. El jazz formaba, entonces, parte de su repertorio habitual. El pianismo de Dámaso Pérez Prado resulta, en consecuencia, una confluencia de varias vertientes musicales. Las podemos escuchar en: lo culto, en el juego con arpeggios en octavas abarcando un amplio registro del instrumento, al estilo romántico de inspiración *chopiniana* –escúchese como referencia el tema *Lupita*, de su autoría– lo jazzístico, en el desgarrado (*rag*) del ritmo, en el *solo* de *Pianolo*, también de su autoría; lo afrocubano, o sea, la fuerte

presencia del ritmo en su ejecución, el uso de las claves, los giros de son y el toque agresivo, punzante, como percutiendo directamente sobre las teclas, con materiales de alturas a corta distancia que le dan al sonido mayor componente de ruido y pronunciados ataques, como en *A romper el coco* de Otilio Portal. Fundamentalmente aparecen, entonces, tres tipos de pianismo: lo jazzístico, lo culto y lo afrocubano. Sin embargo, hay un uso del piano que prima, y es el de su tratamiento percusivo.

7. Contrabajo

Aunque su función en principio no parece relevante, debe destacarse que aparece no solamente para reforzar los bajos de la armonía. Su toque *pizzicato sempre* en el registro grave del instrumento le da un sonido mucho más percusivo que el que se obtiene con el toque habitual del arco frotado. Aquí podría surgir la comparación con el contrabajo de jazz, ya que allí también se emplea el toque *pizzicato*. Sin embargo encontramos que en el jazz se utiliza, habitualmente, la técnica del *walking bass* (bajo caminante) y en los mambos, esto no sucede. En la orquesta de Pérez Prado el contrabajo se funde, a menudo, con la percusión. Ésta también canta, ya que los parches están cuidadosamente tensados y afinados. Sugiero se escuche, como referencia, lo que sucede en *¡Guao!*, *La niña Popoff* y *Pianolo*, todos de autoría de Pérez Prado.

Criterios de orquestación general en los mambos

Por estratos: cada grupo instrumental conforma un estrato autónomo con características propias, que a la vez contrasta con los demás.

Fusión tímbrica: se produce en los *tutti* en ataques secos, que son una práctica habitual en los mambos de Pérez Prado. Por un lado, este tipo de ataque va en detrimento de la definición puntual de la altura tonal del sonido. Por otro, la superación del momento del ataque y la estabilización de la onda en el tiempo son factores decisivos en la identificación del timbre. Si esto no sucede, sus características singulares se diluyen. Tenemos entonces que los saxos, las trompetas y el trombón, al no poder superar sus estados transitorios en el ataque, producen sonidos más ambiguos en la definición de la altura y sus timbres se tornan menos identificables individualmente. Ambas situaciones contribuyen a su homogeneización.

Espacialización del sonido

Existe un trabajo de expansión del sonido que está directamente relacionado con la proyección del mismo en los límites de lo registral, la intensidad y el *tempo*. Es importante, en este sentido, señalar la ocupación y consiguiente delimitación que Pérez Prado hace del registro. Las trompetas en el agudo y el trombón en el grave delimitan constantemente los bordes de ese espacio registral, mientras los saxos actúan en la zona media. Este procedimiento le otorga mayor cuerpo y profundidad al sonido, generando así un espacio virtual.

Final: idilo!

Las técnicas instrumentales musicales, como así también las de orquestación, que hemos enunciado constituyen rasgos fundamentales en la elaboración de la obra de Pérez Prado. Su orquesta cambió muchas veces de instrumentistas; tuvo, por ejemplo, formaciones integradas por músicos de distintas nacionalidades: los hubo cubanos, mexicanos y estadounidenses; sin embargo los criterios de instrumentación y orquestación mantuvieron siempre una misma línea. Dentro de este contexto, los aportes individuales contribuyeron sin lugar a dudas y la orquesta funcionó, en definitiva, como un campo para la exploración y la creación de todos los músicos que participaron en ella. Por otro lado, queda claro que esto sólo fue posible a la luz de una estética y de un proyecto claramente definidos, tal y como los planteó el maestro Pérez Prado. El resultado resuena todavía hoy en nuestros oídos y si este artículo despierta interés por escuchar la música de Dámaso Pérez Prado, habrá comenzado, entonces, a cumplir con su propósito. 

más *swing* de este país, ahora mismo no está, se encuentra en México. Y es más, no es una *jazz band*, ésta sopla mambo".

Bibliografía

- AHARONIÁN, Coriún: "Pérez Prado y el mambo. Qué rico é, é, é, é", en *Brecha*, 28 de octubre de 1994.
- AHARONIÁN, Coriún: "Algunas líneas a propósito del mambo y Pérez Prado", en *Pauta*, N° 59 / 60, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM), 1996, pp. 107-109.
- ETKIN, Mariano y MONJEAU, Federico: "Es sensual, pero no sentimental. El compositor y catedrático argentino Mariano Etkin analiza la obra de Pérez Prado", en *Diario Clarín*, 2 de octubre de 1994, p. 7.
- ETKIN, Mariano y FALCOFF, Laura: "La rumba, Varèse, Stravinsky y el son cubano", en *Tiempo de Danza*, Año 4, N° 19, El Bosque Editora, 1999, pp. 26-27.
- NYFFELER, Max: "Zwischen dem Eignenen und dem Fremden. Die lateinamerikanische Komponistin Graciela Paraskevaïdis", en *MusikTexte, Zeitschrift für neue Musik*, N° 94, 2002, pp. 19-24.

¹ Agradezco profundamente las contribuciones realizadas por Coriún Aharonián, Jorge Delgado, Andrés Duarte Loza, Mariano Etkin y Graciela Paraskevaïdis para la elaboración de este artículo.

² Según lo expresado por la compositora al autor de este trabajo.

³ Cornos con pistones con campana frontal, lo que le da al sonido mayores posibilidades de proyección.

⁴ Mariano Etkin, "Es sensual, pero no sentimental", p. 7.

⁵ Según la hipótesis de María Teresa Linares comentada por Coriún Aharonián al autor de este artículo.

⁶ Denominación que reciben habitualmente en la Argentina.

⁷ Según Tony Évora en su libro *Música cubana. Los últimos cincuenta años*, la orquesta de Pérez Prado es la primera en agrupar, de manera fija y estable, el par de congas de registro medio y grave: conga-tumbadora que luego se hiciera de uso generalizado en la música de origen afrocubano.

⁸ Esta denominación puede referirse a cualquier agrupamiento de instrumentos de percusión, sin embargo, frecuentemente se la utiliza, como aquí, para hacer mención a un conjunto de instrumentos más o menos estables, tocados por un solo músico y de uso difundido, mayormente, en el jazz y el rock.

⁹ En el número de diciembre de 1950, de la revista musical estadounidense *Metronome*, Barry Ulanov escribió: "La *jazz band* con