

Álvaro de Blas García  
Álvaro Jurado García  
Mónica Balo González  
Javier Jurado Luque  
Ana Rifón Lastra

# SELECCIÓN

Temario de

# PERCUSIÓN

correspondiente al Cuerpo de Profesores  
de Música y Artes Escénicas

Según Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto, por la que se aprueban los temarios que han de regir en los procedimientos de ingreso, acceso y adquisición de nuevas especialidades en el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas.  
(BOE del 28 de agosto de 2015)

Álvaro de Blas García  
Álvaro Jurado García  
Mónica Balo González  
Javier Jurado Luque  
Ana Rifón Lastra

**Temario de**  
**PERCUSIÓN**  
**correspondiente**  
**al Cuerpo de Profesores**  
**de Música y Artes Escénicas**

Según Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto, por la que se aprueban los temarios que han de regir en los procedimientos de ingreso, acceso y adquisición de nuevas especialidades en el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas.  
(BOE del 28 de agosto de 2015)

## TEMA 3

**INSTRUMENTOS DE LÁMINAS:  
DESCRIPCIÓN DE SUS CARACTERÍSTICAS CONSTRUCTIVAS.  
ESPECIFICIDAD DE LOS DIVERSOS INSTRUMENTOS  
DE ESTA FAMILIA.  
PRINCIPIOS FÍSICOS DE LA PRODUCCIÓN  
DEL SONIDO EN LAS LÁMINAS**

Álvaro de Blas García

Edición: Álvaro Jurado García

## TEMA 3

<b>INSTRUMENTOS DE LÁMINAS: DESCRIPCIÓN DE SUS CARACTERÍSTICAS CONSTRUCTIVAS. ESPECIFICIDAD DE LOS DIVERSOS INSTRUMENTOS DE ESTA FAMILIA. PRINCIPIOS FÍSICOS DE LA PRODUCCIÓN DEL SONIDO EN LAS LÁMINAS .....</b>	<b>43</b>
---	-----------

**Álvaro de Blas García**

**Edición: Álvaro Jurado García**

<b>1. DESCRIPCIÓN DE SUS CARACTERÍSTICAS CONSTRUCTIVAS Y ESPECIFICIDAD DE LOS DIVERSOS INSTRUMENTOS DE ESTA FAMILIA .....</b>	<b>45</b>
1.1. Xilófono	45
1.2. Lira	46
1.3. Marimba	46
1.4. Vibráfono	48
<b>2. PRINCIPIOS FÍSICOS DE LA PRODUCCIÓN DEL SONIDO EN LAS LÁMINAS .....</b>	<b>49</b>
2.1 Oscilaciones	49
2.2. Física aplicada a la construcción de instrumentos	50
2.2.1 Determinación de los puntos de apoyo/excitación	50
2.2.2 Disminución del grosor: longitud, grosor y densidad: leyes y principios	50
2.2.3 Densidad o tensión	50
2.2.4 Uso de resonadores	51
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>51</b>

El tema que se va a desarrollar se incluye dentro de los correspondientes a los instrumentos de la especialidad de percusión. En relación a la normativa, se hace mención a las láminas en los contenidos del Real Decreto 1577/2006 por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música como «Láminas (desarrollo de la velocidad, acordes con cuatro baquetas, técnicas «Stevens» y «Across»)». En este tema se tratará el estudio de los instrumentos de láminas desde varios puntos de vista que afectan a la historia, construcción y física del sonido.

## 1. DESCRIPCIÓN DE SUS CARACTERÍSTICAS CONSTRUCTIVAS Y ESPECIFICIDAD DE LOS DIVERSOS INSTRUMENTOS DE ESTA FAMILIA

Los instrumentos de láminas agrupan a una gran familia, desde los fabricados en madera hasta los metálicos. En todos ellos las láminas se encuentran dispuestas en dos filas a la misma o distinta altura (como el teclado de un piano), horizontalmente y paralelas entre sí y en gradación según su longitud, anchura y espesor, otorgándole a este tipo de instrumentos una forma trapezoidal al visualizarlos vista desde arriba. Las láminas se hallan suspendidas sobre unos amortiguadores de fieltro, sobre los que descansan los cordales que pasan por los puntos nodales de cada una de ellas, dejando los extremos libres a la vibración. Se ubican sobre un bastidor en línea provisto de resonadores mudos de distintos materiales y afinados, de manera que la frecuencia de la columna de aire contenido en el tubo es igual a la frecuencia de la nota que acompaña, con lo que la fundamental y sólo ella queda reforzada, transmitiendo eficazmente la energía de la lámina al aire del resonador.

### 1.1 Xilófono

Etimológicamente proviene del griego *xylon* = madera y *phoné* = voz y es el primer instrumento de percusión melódico. En distintos idiomas se denomina *xylophone*, xilófono o *xylophon*, apareciendo en muy raras ocasiones como *holzharmonica* (al.) o *claquebois* (fr.). Es un instrumento de láminas de madera, comúnmente del árbol *Pterocarpus Soiauxii* que crece en África Occidental y puede llegar a alcanzar una altura de 30 m, y hasta 1 m de diámetro. Se trata de una madera muy pesada que pierde densidad al curarse y es altamente estable, razón por la que es muy usada en la construcción de instrumentos. Recién cortada presenta color marrón que, debido a la oxidación, en pocos días se torna en naranja brillante. Se toca con dos o más baquetas duras que producen sonidos secos y penetrantes o bien con baquetas más blandas de goma para un sonido más cálido o de estudio.

En el ámbito de la música étnica los xilófonos se desarrollaron y extendieron en el Sureste Asiático (*gambang*, *gender* o *moakin*) durante el siglo XIV, mientras que los africanos más sencillos constan de un par de láminas apoyadas atravesadas en las piernas del instrumentista. El instrumento puede incluir resonadores de calabaza o tubulares debajo de cada lámina (como el *kalanba* congoleño) o constituyendo el bastidor una única caja de resonancia (*gambang* indonesio). En África, donde el instrumento llegó vía Madagascar, su uso se extendió por todo el continente y se convirtió en un instrumento destacado. Los esclavos africanos lo introdujeron en Latinoamérica, donde se conoce como marimba (de *m'rimba*, uno de sus nombres africanos).

El xilófono llegó a Europa hacia 1500 y se arraigó como instrumento folclórico en Europa Central. Hasta el siglo XX no existen grandes intervenciones, pero a mediados del XIX se desarrolla por completo, popularizándolo intérpretes polacos y rusos en la Europa Occidental, lo que dio lugar a su primera aparición orquestal en la *Danza macabra* (1874) de Camille Saint-Saëns. Posteriormente, Ígor Stravinski lo utilizó en *Petrushka* (1911), al igual que lo hicieron otros compositores como Strauss, Prokofiev (*Suite Escita*), Khachaturian, Shostakovich (*La Edad de Oro*, *Sinfonías 5ª, 6ª, 7ª, 10ª, 14ª*). En otros periodos estilísticos, debido a su colorido y velocidad interpretativa, también lo harían Schoenberg (*Moisés y Aaron*, a tres voces por dos músicos), Bartók (*Príncipe de Madera*, *Mandarín Maravilloso*, *Música para Cuerda*, *Percusión y Celesta*, o *Sonata para dos Pianos y Percusión*), Ravel, Falla (*Retablo y Sombrero*)...

Aunque al principio se le confiaban pasajes breves, hoy se le exige bastante, como demuestra su papel en el Serialismo de Boulez (con quien empezó la escritura moderna, con un sentido ya rítmico, melódico y armónico) en, por ejemplo, *Le Marteau sans Maître* o *Pli selon Pli*, Adison (*Carte Blanche*), Walton (*Sinfonía Concertante*), Hindemith (*Kammer musik nº1*), Britten (*Guía de Orquesta para Jóvenes*, donde es solista) o Tomasi (*Concerto Asiatic*).

El xilófono orquestal de sonido nítido, estruendoso y glorioso, se afina según el sistema temperado. A *grosso modo* la afinación consiste en acortar la lámina para subir frecuencias y rebajar a modo de arco para disminuirlas. A la parte inferior de las láminas rebajadas se le aplica un tratamiento para que los armónicos estén en relación con la nota fundamental.

Su extensión normal (el que actualmente mejor satisface las necesidades compositivas) es de cuatro octavas ascendentes desde el  $do^2$ , aunque también los hay de tres octavas y media ascendentes desde el  $fa^2$  o  $sol^2$ . En 1931 Estados Unidos presumía de tener el mayor xilo, propiedad de Musser, que constaba de cinco octavas. Destacan los efectos de *glissando* con baquetas duras y técnicamente se alternan manos o se doblan golpes como en el timbal, para evitar saltos (como en *Chronochromia* de Messiaen, que indica la digitación). Para el trémolo y, al igual que en los timbales, se usan golpes sueltos y repetidos. Es un instrumento muy ágil, por lo que se usa el extremo delantero (borde) de las láminas para los pasajes rápidos. Según el virtuoso Stephen Whittaker, el xilofonista debe poseer un buen sentido cinestésico.

Se escribe en clave de sol en un pentagrama, con notación real u octava aguda-grave, para evitar líneas adicionales y raramente en dos pentagramas (*Ma Mere L'oise* de Ravel). El sonido real siempre es una octava más arriba del que se representa gráficamente.

El xilófono de teclado es el percutido por martinetes y no es habitual. Bartók, en *El Castillo de Barbazul* de 1911, le denomina *xilophono a tasteria* y T. Pitfield lo trata de manera incomparable en la *Sonata para xilófono solo* (1967) y en el *Concertino para percusión y gran orquesta* (1962).

## 1.2 Lira

Instrumento de láminas de acero y libre resonancia, de tono brillante similar al de campanillas, exclusivamente orquestal y de origen francés y alemán. Es una adaptación simple del *sistro* de martillos activado por teclado. Su denominación es variada según la zona; así el *carrillón* en Francia y Alemania es *jeu de timbres* o *glockenspiel* (juego de campanas), *campanelli* en Italia, *bells* en EEUU. Ronda las tres octavas ( $C^5$ - $C^8$ , ó  $F^5$ - $F^8$ ) y se escribe en clave de sol, si bien suena dos octavas arriba de lo escrito.

Hay dos tipos estándar: uno de ellos y más común en las orquestas presenta pedal (lo que aporta mayor musicalidad a los pasajes) y resonadores. El otro tipo, más económico y usual en bandas de música populares, consta de un teclado sin resonadores ni apagador, por lo que en un pasaje de velocidad se difumina el sonido; estas liras se guardan habitualmente en estuche, facilitando así su transporte y mantenimiento. En algunas partituras se indica que la lira se apague única y exclusivamente con las manos o dedos (Ian Parrot en su *Plantglas, Idyll for Violin and Piano*).

Las baquetas usadas son por lo general de rattan flexible o metacrilato y de cabeza de hueso, goma, plástico, madera (aumenta los parciales agudos) o metal (reduce los parciales agudos). La lira posee un repertorio amplio: *Saúl* (1739) de Haendel, *La Flauta Mágica* (1791) de Mozart, *Don Juan* de Strauss, *Segunda Rapsodia Húngara* de Liszt, *Daphnis y Chloe* (1912) de Ravel, *El Aprendiz de Brujo* (1897) de Dukas, o *Carmina Burana* de Orff (donde se usan tres).

Instrumento importante durante el impresionismo, fue elegido por su pequeña sonoridad y capacidad de mantener un sonido afinado con timbre metálico. De la familia son el *tubáfono* (pequeños tubos metálicos con similar disposición y sonido) o bien el vibráfono (Khachaturian en la *Danza de las Doncellas*) y el *sistro*, consistente en campanillas dispuestas en una estructura piramidal. La lira hace habitualmente el papel de lo que antiguamente era la *celesta*, por su similitud sonora y por ser la celesta un instrumento poco usual (Blades 1992).

## 1.3 Marimba

Tal y como la conocemos hoy es un gran xilófono de sonido grave y amplio, con tubos resonadores (regulables en la zona de graves) que proyectan y amplifican el sonido. Las láminas, más delgadas que las del xilo, son de *paduk* o palo rosa (del centro o periferia del tronco) afinadas en disposición cromática, cuya densidad es responsable de su potente y dulce sonido.

El sonido se produce al golpear estas láminas con baquetas de mango de madera y bola de caucho recubierta de lana, consiguiendo un efecto de sonido redondo. Se escribe en notación real en dos pentagramas (clave de fa en 4ª y sol) y es un instrumento cada vez más empleado, usado principalmente en las orquestas americanas. Fue conocida en Europa gracias a grandes solistas norteamericanos y grupos japoneses en la década de los años 50 como Lecours Mision o solistas como Keiko Abe, virtuosos con las baquetas a gran velocidad.

Existen variedades de este instrumento, como la *vibrarimba*, en la que los extremos de los tubos se abren y cierran con discos giratorios, o la *octarimba*, donde las láminas tienen su octava adyacente.

Aunque la mayoría de historiadores localizan el origen de la marimba en África, proveniente de los *balafones* e instrumentos similares, también se han encontrado relieves de un instrumento parecido en algunas pirámides del sudeste de México y Guatemala. Desarrollada por México a raíz de la *marimba chonta* venezolana, por Japón debido a la necesidad de un xilo de sonido más grave y por EEUU a causa de su gusto por lo exótico, hablaremos de la marimba en dos direcciones totalmente distintas: como instrumento solista actual (Europa, Japón y EE.UU.) y como instrumento folclórico de México, Venezuela y Guatemala.

El origen es claramente africano, descendiente del *balafón*. En Latinoamérica es uno de los instrumentos más populares transmitido por los esclavos negros llegados de África. En su estructura tiene rasgos comunes con el xilo africano, como las láminas de madera y los resonadores, de calabaza o tubo pero no se toca en el suelo sino en un bastidor elevado y por tanto de pie. Frecuentemente es interpretada por dos o más músicos en cada instrumento. Antiguamente eran cromáticas; láminas dispuestas en una sola fila y usaban una bola de cera aplicada en la propia lámina para bajar medio tono. Es lo que denominan *transportar* o *bemolizar* en las marimbas sencillas. Hoy son cromáticas y las láminas se sitúan en dos filas pudiendo alcanzar las seis octavas y media.

En Guatemala es considerado Patrimonio Nacional y lo denominan “el autóctono”. Para tocar dos láminas al mismo tiempo usan unas baquetas con forma de “Y”. Para regular la afinación recubren las láminas con una capa de cera y los resonadores son de madera de cedro o ciprés. La forma más primitiva, portátil y con resonadores de calabaza o coco, era la denominada *Marimba Arco* o *Aro*, que evolucionó a una marimba mayor y tocada por tres o cuatro músicos: la *Marimba Sencilla* o *Grande*, a la que posteriormente se le unió otra de menor tamaño, la *Tenor*, constituyéndose con esta alianza la *Marimba Cuache*, en la que se realizan cuatro voces: bajo (contramelodía), centro (refuerzo), triple y pico (segunda y tercera voz, los “llenos”). El músico Raúl Albizi ideó seis pequeñas marimbas (una por cada músico) que permitían una mayor independencia y que denominó *guatemarimba*. La musicóloga Erna Ferguson (1888) considera que “la marimba puede no ser de Guatemala, pero sin lugar a dudas es guatemalteca”. Hoy en día es de doble teclado cromática, siendo Sebastián Hurtado uno de los primeros constructores de marimba por sugerencia del músico Julián Paniagua.

En México este instrumento es propio de Chiapas (antiguo estado guatemalteco) y se hizo popular gracias a los músicos que se desplazaban a la capital para darla a conocer a través de conciertos. Es un instrumento de los más representativos de la zona sur y su madera es de hormiguillo. Cuando es tocada por dos o más músicos en un mismo instrumento se denomina “tocar a la mexicana”, lo que facilita una buena sonoridad para la interpretación de obras de cierta dificultad.

En Venezuela también forma parte del instrumental folclórico. Durante los años setenta y ochenta hubo una tendencia a componer con instrumentos étnicos en una búsqueda de nuevos timbres y propia identidad, surgiendo de ello dos agrupaciones étnicas, Odila (Orquesta de Instrumentos Latinoamericanos) y Mapir.

En cuanto al repertorio destacan *Tres Piezas para Orquesta* (Berg), *The Flood* (Stravinsky), *Hymnody* (Gerhard, tocada por dos percussionistas), *Cuarta Sinfonía* (M. Arhold), *Concierto para Marimba y Vibráfono* (1947 D. Milhaud), *Crystals* (1965 D. Aplvor), *Máscaras* (1968 K. Aldana) o los *Conciertos para Marimba* de J. Basta, R. Kurka, N. Rosauero, el profesor cordobés Jesús Ramírez o P. Creston.

Autores como M. Peters, H. Stevens, Friedman, A. Gómez, K. Abe, Sammut, Schinstine, Rosauero, Séjourné, Zivkovic, Musser... y marcas como Malletec, One yamaha, Adams, Studio49, Bergerault... trabajan con este instrumento.

### 1.4 Vibráfono

En inglés *vibes* o *vibraphone* en francés, el vibráfono es un instrumento de reciente incorporación a la orquesta ya que nace a principios del s. XX. Por ello y dada su condición eléctrica, no ha sufrido ni evolución ni modificación estructural, siendo el único instrumento proveniente del jazz adoptado en la orquesta. Aparece en la comedia musical y alcanza su máxima expresión en el jazz y soul. Su uso partió con acordes de acompañamiento y se alteró con músicos como el batería Lionel Hampton, que grabó el primer solo, *Memories of you*, en 1930; otros intérpretes fueron Red Norvo, caracterizado por su concepción más camerística y una musicalidad que lo consagró como solista, o Milt Jackson, de la Modern Jazz Quartet, músico del *Bebop* y baladas, que practicaba increíbles improvisaciones, fraseos fluidos y trepidantes *swings*. Otros músicos de renombre, inductores del vibráfono en big-bands, son C. Shoemake o T. Gibbs, del *freejazz* como el pionero Teddy Charles, o del *afro-latin jazz* Cal Tjader.

Con el paso del tiempo, el vibráfono toma un carácter más solístico y en la década de los años 60 destacan músicos como el experimentador Walt Dickenson o el improvisador Bobby Hutcherson, a los que hay que añadir el que será uno de los exponentes del instrumento, Gary Burton, cuya impresionante técnica cruzada se estudia actualmente en los conservatorios. Conocedor absoluto de las características propias del instrumento y de la interpretación y, siendo el primero en tocar a cuatro baquetas en acompañamientos y solos, creó un estilo propio, con efectos como los del mismo Bill Evans. Director de la Berklee College de Boston y padre del jazz-rock fusión, ha colaborado con músicos de la talla de Chic Corea, Pat Metheny o R. Galliano. Su sonoridad, velocidad y conocimiento le ha aportado el apelativo de *jazzman* en toda regla.

El vibráfono debe su nombre a un mecanismo que proporciona un *vibrato* (aunque algunos sostienen que llamar a este efecto vibrato es incorrecto ya que el vibrato es una variación en el tono, no en amplitud, por lo que el término correcto debería ser trémolo). Su característica principal es el pedal de expresión-amortiguación y la amplificación por rotación de las paletas en la parte superior de los tubos. Entre los tubos resonadores y las láminas hay una serie de discos enlazados entre sí por un eje, uno para cada tubo, siendo accionado el eje por un motor eléctrico. La rotación de los discos hace que los tubos se abran y cierren parcialmente a varias velocidades regulables, lo que provoca un efecto de trémolo (una oscilación en el volumen sonoro).

Además de este mecanismo el vibráfono posee un sistema de pedal con efectos similares al pedal de un piano. Entre los dos conjuntos de láminas hay una barra metálica cubierta con fieltro y sujeta a presión por uno o más resortes que hará de apagador. El contacto de las láminas con el fieltro hace que sus vibraciones se amortigüen rápidamente y su sonido resulte apagado, muy corto. Cuando el pedal está presionado, la barra con el fieltro se separa de las láminas, por lo que pueden vibrar libremente. La duración del sonido de una lámina con el pedal presionado puede oscilar entre 8 y 20 segundos, dependiendo de la calidad del instrumento. Las láminas se taladran transversalmente en los dos puntos llamados nodales, puntos de la lámina que presentan una amplitud de vibración nula o casi nula. Dichos nodos están situados cerca de los extremos de la lámina, a una distancia del 22,4% L de cada uno de sus extremos.

La extensión del instrumento varía desde las dos octavas y media a las cuatro, aunque el modelo concertino es de tres ( $Fa^4$ - $Fa^7$ ). Los resonadores son tubos metálicos mudos, de mayor profundidad en graves; las láminas se construyen de aleación de aluminio y níquel.

Se escribe en notación real en clave de sol y las baquetas usadas abarcan muy diversas texturas, aunque normalmente se usan blandas o medias para una mayor calidad sonora, con un código de colores que responde a las distintas durezas. Presentan un alma de goma forrada de lana o hilo muy apretado y una varilla de bambú o *rattan* que evita daños al músico por ser maderas flexibles óptimas para realizar apagados (*dampening*). Los compositores han creado multitud de efectos sonoros, como el uso de los dedos, uñas, arcos, papeles, nodos, portamentos...

El instrumento procede del *gamelán*, en el que se presentan metalófonos sin vibrato, como el *saron* de Java o el *pergumal* de Bali, aunque en el año 200 a.C ya existían placas de metal (*septasvaral* o *septagantica*). En 1916 el trabajador de Leedy Drum Company, H. Winterhoff, en un intento por imitar la voz humana, introdujo un vibrato mecánico a una marimba con láminas de acero cambiando la profundidad de las cámaras de aire de los resonadores. Cinco años después, en 1921, la apertura y cierre ya se instaló en la parte superior de los



## TEMA 10

**LOS DIFERENTES MÉTODOS, COLECCIONES DE ESTUDIOS,  
EJERCICIOS Y OTROS MATERIALES PEDAGÓGICOS.  
VALORACIÓN DE SU UTILIDAD PARA EL APRENDIZAJE  
DE LOS DISTINTOS ASPECTOS DE LA TÉCNICA.  
BIBLIOGRAFÍA ESPECIALIZADA RELACIONADA  
CON EL INSTRUMENTO Y SU DIDÁCTICA**

Álvaro Jurado García

## TEMA 10

<b>LOS DIFERENTES MÉTODOS, COLECCIONES DE ESTUDIOS, EJERCICIOS Y OTROS MATERIALES PEDAGÓGICOS. VALORACIÓN DE SU UTILIDAD PARA EL APRENDIZAJE DE LOS DISTINTOS ASPECTOS DE LA TÉCNICA. BIBLIOGRAFÍA ESPECIALIZADA RELACIONADA CON EL INSTRUMENTO Y SU DIDÁCTICA .....</b>	<b>103</b>
--	------------

**Álvaro Jurado García**

<b>1. LOS DIFERENTES MÉTODOS, COLECCIONES DE ESTUDIOS, EJERCICIOS Y OTROS MATERIALES PEDAGÓGICOS. VALORACIÓN DE SU UTILIDAD PARA EL APRENDIZAJE DE LOS DISTINTOS ASPECTOS DE LA TÉCNICA .....</b>	<b>105</b>
1.1 El repertorio en las enseñanzas elementales	105
1.1.1 Métodos completos	105
1.1.2 Caja	106
1.1.3 Timbales	106
1.1.4 Láminas	106
1.1.5 Batería y Multipercusión	106
2.1 El repertorio en las enseñanzas profesionales	106
2.1.1 Caja	106
2.1.2 Timbales	107
2.1.3 Láminas	107
2.1.4 Multipercusión y batería	108
<b>3. BIBLIOGRAFÍA ESPECIALIZADA RELACIONADA CON EL INSTRUMENTO Y SU DIDÁCTICA .....</b>	<b>108</b>
3.1 Artículos, documentos o entradas de enciclopedia que discuten algún rendimiento, construcción o aspecto histórico de la percusión	108
3.2 Métodos para timbal	108
3.3 Métodos de tambores relacionados con estilos de marcha o militares	109
3.4 Métodos para caja, side drum o batería	109
3.5 Métodos para mazos o instrumentos de teclado	109
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>110</b>

El tema que se va a desarrollar se incluye dentro de los correspondientes a los instrumentos de la especialidad de percusión. En relación a la normativa, se hace mención al repertorio en los contenidos del Real Decreto 1577/2006 por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música. Se reflejará en él la importancia de su conocimiento acorde a las características del alumnado y su nivel.

Los diferentes métodos, colecciones de estudios, ejercicios y otros materiales pedagógicos conforman el material didáctico por el que se trabajan todos los contenidos recogidos en el currículum y a través del cual se consiguen los objetivos marcados por la legislación. Además de esto, se trata de conocer la amplia gama de materiales e investigaciones para poder aplicar a la enseñanza una nueva visión que permita alcanzar y trabajar distintas competencias.

Las nociones técnicas e interpretativas en la percusión se transmitieron durante muchos años oralmente de generación en generación otorgando gran importancia al aprendizaje memorístico. A medida que avanzaba la notación musical y las técnicas de impresión, la idea de difundir las técnicas de arte musical dio como resultado libros de métodos para diversas disciplinas. La historia y la evolución de la percusión se pueden rastrear y documentar parcialmente a través de estos materiales impresos. Por lo tanto, cualquier investigación en el área de la interpretación, técnicas, construcción de instrumentos, literatura musical y percusionistas estaría incompleta sin un examen sustancial de estos materiales.

## **1. LOS DIFERENTES MÉTODOS, COLECCIONES DE ESTUDIOS, EJERCICIOS Y OTROS MATERIALES PEDAGÓGICOS. VALORACIÓN DE SU UTILIDAD PARA EL APRENDIZAJE DE LOS DISTINTOS ASPECTOS DE LA TÉCNICA**

Debido a la cantidad de instrumentos que forman la familia de la percusión se dispone actualmente de distintos métodos que abordan desde puntos de vista dispares los contenidos necesarios para la formación interpretativa. No obstante y debido a la reciente aparición de gran parte de los instrumentos, los tratados datan en su mayoría de finales de siglo XX (Blades 1984).

### **1.1 El repertorio en las enseñanzas elementales**

#### **1.1.1 Métodos completos**

La oferta de repertorio de enseñanzas elementales es bastante amplia. En las últimas décadas se están utilizando los métodos en los que, secuenciados por cursos, se agrupan lecciones de todos los instrumentos. Orientados a edades tempranas, incluyen imágenes, fotos y frases que incentivan la motivación con explicaciones breves, a los que añaden material didáctico infantil. A estas edades, la actitud del profesorado es fundamental para el aprendizaje (Cebriá, Ortega y Fernández 1996).

En español destacan los métodos de Michael Jansen, que incluyen un CD para la inclusión de las TIC en el aula y en el hábito de estudio. Cada uno de estos libros se enfoca a un curso distinto de Enseñanzas elementales, así como a los dos primeros de enseñanzas profesionales. Su portada colorida llama la atención de los niños. Lecciones en láminas como *Un elefante se Balanceaba* o *Frère Jacques*, forman parte del desarrollo de unos discentes que se sienten identificados con estas melodías que, a pesar de su edad, llevan años escuchando.

Un método que sigue las mismas consignas que el anterior es el de Jorge Pons, más actual y en el que se aplican los contenidos a los instrumentos y no al contrario. Cada volumen de esta serie abarca uno de los instrumentos de la especialidad e incluye tres partes: técnica, estilo-interpretación y práctica en grupo. El estudio se divide en cuatro secciones, ordenadas siguiendo una progresión en dificultad, dedicadas a los tres instrumentos básicos (caja, timbales y láminas) incluyendo, además, algunos ejercicios de independencia (batería).

Un método que lleva años utilizándose en Galicia es *Esto é percusión!* en el que Carlos Castro parte de la antigua organización grupal (LOGSE) de las clases de percusión en dicha Comunidad. Cada lección lleva asociados varios ejercicios de distintos instrumentos que funcionan en conjunto, partiendo de transcripciones o adaptaciones de música tradicional gallega, vinculando la música estudiada con el ambiente cultural del alumnado.

### 1.1.2 Caja

No se pueden obviar los métodos utilizados habitualmente, como *Elementary Studies for Snare Drum* de Mitchell Peters en el que, además de lecciones progresivas partiendo del inicio de los estudios musicales, plantea ejercicios de técnica aplicables a todos los cursos. Es interesante que el alumnado de Enseñanzas elementales entre en contacto con un método utilizado en todo el mundo y defendido por grandes intérpretes y pedagogos a lo largo de los años. Este libro no incluye explicaciones en texto, lo que permite al docente adaptarlo a su propio criterio didáctico y a cualquier metodología.

De similares características es el *Fundamental Studies for Snare Drum*, de Garwood Whaley.

Los libros de Ian Wright, *Graded Music for Snare Drum*, también gozan de gran reconocimiento. Incluyen ejercicios de lectura a primera vista y una división en volúmenes que difícilmente se ajusta a la temporalización del sistema de enseñanza de nuestro país.

### 1.1.3 Timbales

Destacan las publicaciones de Ian Wright, con su libro *Graded Music for Timpani*, así como *Fundamental Studies for Timpani*, de Garwood Whaley. Ambos se presentan de manera análoga a su equivalente en caja, respetando la edición y el nivel establecido en cada uno de ellos.

### 1.1.4 Láminas

Bart Quartier publica en el año 2000 su *20 Children's Songs for Marimba*, que recoge veinte piezas breves para marimba. En el mismo año, Randy Eyles publica *Mallet Percussion for Young Beginners*, que destaca por el gran tamaño de la edición que facilita la lectura a los jóvenes principiantes, además del carácter motivador y divertido del repertorio.

Garwood Whaley es el autor de *Fundamental Studies for Mallets*, que completa su compendio de libros de iniciación en los tres instrumentos fundamentales de las Enseñanzas elementales.

### 1.1.5 Batería y Multipercusión

El libro por excelencia de iniciación a la batería es *Realistic Rock*, de Carmine Appice. En él no solamente se encuentran lecciones fáciles y progresivas, sino que incorpora ejercicios de distintos estilos. Incluye un CD con piezas grabadas para tocar por encima, lo que aumenta la motivación del alumnado.

Destaca también el libro *Aprende batería fácilmente*, de Víctor Barba, que también incluye un CD. En Francia se utiliza el libro de Jean Claude Tavernier *Batterie: Prèmiere*, con ilustraciones muy peculiares que, sin duda, llaman la atención de todo el alumnado inicial.

## 2.1 El repertorio en las enseñanzas profesionales

Esta selección de repertorio no pretende constituirse en una guía de los libros que se deben utilizar sino que, simplemente, recogen los más usados en los centros en la actualidad, considerando tanto sus ventajas como sus desventajas.

### 2.1.1 Caja

La oferta de materiales didácticos de caja en las Enseñanzas profesionales es bastante amplia. Si en Enseñanzas elementales se destacaba el uso de *Elementary Studies for Snare Drum*, de Mitchell Peters, se debe considerar aquí y como continuidad, *Intermediate Studies for Snare Drum*, del mismo autor. Plantea una serie de estudios progresivos que contienen los recursos técnicos a trabajar en los primeros cursos de Enseñanzas profesionales. También de Peters, aunque quizás menos utilizado (quizás por su edición del 2009), es *Developing Dexterity for Snare Drum*, con interesante material técnico.

En estudios orquestales y para últimos cursos de las Enseñanzas profesionales, destaca *12 Études Pour Caisse-Claire*, de Jacques Delecluse, que exige un dominio técnico excelente y mucha delicadeza de sonido. De más bajo nivel se considera el compendio de Siegfried Fink titulado *Studies for Snare Drum*, con varios volúmenes divididos por dificultades.

En estudios rudimentales destacan dos métodos significativos. El primero de ellos es *The All-American Drummer for Snare Drum*, de Charley Wilcoxon, que incluye ciento cincuenta estudios rudimentales cortos con los veintiséis rudimentos básicos, en los que se aprecian influencias tradicionales y jazzísticas. El otro método rudimental con piezas más extensas y mayor musicalidad es *14 Modern Contest Solos for Snare Drum*, de John Pratt.

Las obras que se pueden abordar son numerosas, dependiendo del nivel. En los primeros cursos, por ejemplo, se podrá trabajar la *Countdown*, de Mitch Markovich y en los últimos cursos *Pezzo da Concerto*, de Nebjosa Zivkovic, o *Style Suite*, de Murray Houllif.

### 2.1.2 Timbales

Al igual que en caja, la oferta es muy amplia. En primer lugar, cabe citar *Intermediate Studies for Timpani*, de Mitchell Peters, que forma parte del día a día de los conservatorios, aunque no tenga tanta fama como sus métodos de caja. Incluye ejercicios de dos y tres timbales con los que trabajar conceptos básicos de apagados, digitación, sonido y afinación. Otro método de similares características es el *Graded Music for Timpani*, de Ian Wright ya mencionado en Enseñanzas elementales, si bien al ser dividido en volúmenes de distinta dificultad se puede seguir progresando en él.

Para un nivel mayor y como estudios de índole orquestal, se plantean desde Francia los *20 Études Pour Timbales*, de Jacques Delecluse, desde Alemania *Etüden für Timpani*, de Richard Hochrainer y desde Holanda el reconocido libro *Symphony Studies for Timpani*, de Nick Woud, que compone cada una de sus lecciones basándose en una obra sinfónica, lo que resulta idóneo para introducirse en el repertorio orquestal.

Las obras a abordar en Enseñanzas profesionales dependen en gran medida del nivel del alumnado. En primeros cursos destaca, *Gran Teton*, de John Beck, o *Scherzo*, de Mitchell Peters y, en los últimos cursos, la *Sonata for Timpani*, de John Beck, integrada por tres movimientos contrastantes y con uso de distintos timbres en el timbal.

### 2.1.3 Láminas

La diversidad de instrumentos de láminas hace compleja la selección de métodos representativos.

En xilófono, para técnica de dos baquetas, destaca *Cramer Xilo Studios*, de Marcel Jorand, dividido en varios volúmenes de distinta dificultad y que presentan cuarenta estudios progresivos. Se otorga especial relevancia a *Instruction Course for Xilophone*, de Hamilton Green, en el que se plantean lecciones compuestas por varios ejercicios en diferentes tonalidades, que preparan al intérprete para abordar cualquier ragtime al xilófono. Con este método se pueden depurar todos los movimientos a dos baquetas en láminas, lo que resulta fundamental para el desarrollo del alumnado.

En vibráfono destaca *Solobook for Vibraphone*, de Wolfgang Schlüter, *19 Études Pour Vibraphone*, de Emmanuel Sejourne y *Funny Vibraphone*, de Nebjosa Zivkovic, que utiliza melodías populares balcánicas muy del gusto del alumnado de estas edades. Sin duda alguna debemos resaltar la importancia de *Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling*, de David Friedman, en el que a lo largo de más de una treintena de estudios se trabajan distintos aspectos técnicos de apagados con baqueta y pedal. En cuanto a las obras, destaca *Trilogy*, de Tim Huesgen y *Waltz King*, de Bill Molenhof.

En marimba, dependiendo de la técnica que apliquemos a cuatro mazas, se trabajará a fondo el libro *Method of Movement for Marimba*, de Howard Stevens, que contiene multitud de ejercicios para el desarrollo de la técnica. Aunque pensado para la técnica que lleva el nombre de su autor, también es aplicable a la técnica Burton. En cuanto a las obras, se puede empezar por *Three Pieces for Three Mallets*, de Mitchell Peters y

avanzar con obras comunes del repertorio, como *Yellow After the Rain*, del mismo autor, o *Generalife*, de Emmanuel Sejourne, sobre una sonoridad flamenca que evoca el homónimo palacio granadino. En los últimos cursos se abordarán obras como *Ghanaia*, de Matthias Schmitt sobre una sonoridad africana, o *Two Mexican Dances For Marimba*, de Gordon Stout.

#### 2.1.4 Multipercusión y batería

En cuanto a métodos de multipercusión destaca para los cursos iniciales de Enseñanzas profesionales *Studies in Solo for Percussion*, de Morris Goldenberg, en forma de estudios progresivos sobre distintos instrumentos y disposiciones. Para cursos más avanzados conviene trabajar *The Contemporary Percussionist*, de Michael Udow, veinte estudios también progresivos que incluyen entre dos y doce instrumentos, lo que implica desarrollar una destreza en la confección de cada set. En cuanto a las obras, es factible comenzar por *The Inverted Pyramid*, de John Beck, e ir avanzando con *Morris Dance* y *French Suite*, ambas de William Kraft, hasta *The Love of L'Histoire*, de Charles DeLancey, basada en la *Historia de un Soldado* de Igor Stravinsky, o bien *Inspirations Diabolique*, de Rick Tagawa.

En batería se podrán realizar ejercicios de independencia con patrones divididos y utilizar *Contemporary Drumset Solos*, de Murray Houllif, excelente compendio de ocho solos con variedad de estilos populares: jazz, rock, funk, bebop, latino y rudimental.

### 3. BIBLIOGRAFÍA ESPECIALIZADA RELACIONADA CON EL INSTRUMENTO Y SU DIDÁCTICA

La relación de métodos por los que se conformará el presente apartado, aunque está lejos de ser completa, incluye materiales impresos que consisten principalmente en libros completos publicados antes de 1960 y actualmente agotados o no disponibles. Incluidos en ella están los libros que, aunque todavía están en letra impresa, son históricamente significativos debido al período de tiempo en que se imprimieron o la importancia del contenido en el libro. Algunos libros agotados están disponibles a través de esfuerzos de republicación de editores históricamente interesados. Otros se guardan en contadas bibliotecas universitarias y colecciones privadas (Beck, 2007).

#### 3.1 Artículos, documentos o entradas de enciclopedia que discuten algún rendimiento, construcción o aspecto histórico de la percusión

La primera referencia de este tipo se encuentra en el tratado *Orchesographie* de Thoinot Arbeau (1588) sacerdote católico francés, canónigo de Langres, recordado sobre todo por su manual de danzas. Diversas traducciones a lo largo del siglo XX permiten tener una visión actualizada del tratado, gracias al trabajo de C. W Beaumont en 1925 en Londres y Mary Stewart Evans en 1948 en New York. Más adelante, el 27 de febrero 1623 el Emperador Ferdinand II publica *Privilege to the Imperial Trumpeters' and Kettledrummers' Guild* precisamente unos años después de que los trompetistas y timbaleros pasasen a formar parte de la corte. Este último ha sido un tema recurrente entre la nobleza puesto que en 1653 el Emperador Friedrich III publica un artículo de un total de 23 titulado *The Hapsburg Imperial Trompeter and Heerpaucker Privileges of 1653*. Con todo y siguiendo los pasos de sus predecesores, en 1767 el Emperador Josef II publica también publica *Privilege to the Imperial Trumpeters' and Kettledrummers' Guild* que da idea en primer lugar del interés en dejar claro los privilegios de los músicos en la corte y la importancia de éstos como para que se realicen publicaciones para establecer sus derechos.

#### 3.2 Métodos para timbal

El primer método conocido es *Ceremoniel und Privilegia der Trumpeter und Pauker*, publicado en 1650 y escrito por Friedrich Friese. En él no se incluyen partituras pero sí nociones básicas de cómo deben ser tocados los timbales. No sería hasta un siglo y medio más tarde cuando Johann Altenburg publicase *Versuch einer Anleitung zur heroisch-muikalischen Trompeter-und Parker-Kunst*. Su reconocido prestigio lo ha llevado a

## TEMA 13

**CARACTERÍSTICAS, REFERIDAS A LA EVOLUCIÓN  
DEL ESTILO Y DE LA ESCRITURA INSTRUMENTAL,  
DEL REPERTORIO PARA PERCUSIÓN DEL ROMANTICISMO,  
POSROMANTICISMO E IMPRESIONISMO.  
APARICIÓN DE INSTRUMENTOS AUTÓCTONOS  
EN LAS ESCUELAS NACIONALISTAS**

Álvaro de Blas García

Edición: Álvaro Jurado García

## TEMA 13

**CARACTERÍSTICAS, REFERIDAS A LA EVOLUCIÓN DEL ESTILO Y DE LA ESCRITURA INSTRUMENTAL, DEL REPERTORIO PARA PERCUSIÓN DEL ROMANTICISMO, POSROMANTICISMO E IMPRESIONISMO. APARICIÓN DE INSTRUMENTOS AUTÓCTONOS EN LAS ESCUELAS NACIONALISTAS ..... 128**

**Álvaro de Blas García**

**Edición: Álvaro Jurado García**

1. ROMANTICISMO (1830-1910) .....	130
1.1 Características musicales .....	130
1.2 Autores .....	131
2. POSTROMANTICISMO .....	132
2.1 Autores .....	132
2.2 Otros autores .....	132
3. IMPRESIONISMO (1875-1925) .....	133
3.1 Autores .....	133
4. NACIONALISMO .....	133
4.1 Autores .....	134
4.2 Otros autores .....	134
4.3 Aparición de instrumentos autóctonos .....	134
BIBLIOGRAFÍA .....	135



El tema que se va a desarrollar se incluye dentro de los correspondientes a los instrumentos de la especialidad de percusión. En relación a la normativa, se hace mención al estilo en los contenidos del Real Decreto 1577/2006 por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música como «El fraseo y su adecuación a los diferentes estilos». Se reflejará en él la importancia histórica de la evolución de los instrumentos de su papel en la historia de la música y función en otro tipo de agrupaciones.

## 1. ROMANTICISMO (1830-1910)

Al igual que un movimiento artístico o cultural no puede atribuirse de manera exclusiva a una única disciplina, un autor concreto no desarrolla su obra en un sólo estilo. Se nutre pues de las influencias de su entorno, época y artistas contemporáneos con los que convive. Es por esto que el romanticismo en la música tiene unas características comunes, que no son cumplidas ni por todos los autores coetáneos, ni con los mismos matices. Así por ejemplo, Beethoven (unos de los pioneros de este movimiento, junto con Chopin), en sus inicios es clásico y evoluciona al romanticismo.

### 1.1 Características musicales

Movimiento global en las artes y la filosofía iniciado en el primer tercio del siglo XIX y continuado hasta principios del XX, que realza la emoción y las fantasías, destacando por encima de todo la imaginación e inspiración natural, el sentimiento y la intuición. La verdad no puede ser deducida a partir de axiomas. En el mundo existen realidades absolutas e inevitables, que solo pueden ser captadas por la emoción, el sentimiento y la intuición.

La música romántica se relaciona con los movimientos contemporáneos de la literatura y la filosofía, si bien los períodos convencionales utilizados en musicología son ahora muy diferentes de sus homólogos en otras artes. Como influencia extramusical tiene la poesía. Aunque tomó la sustancia base de la estructura de la práctica clásica, los compositores orquestaron sus obras de una forma nunca antes escuchada y el tamaño de la orquesta estándar aumenta además de que las obras se empiezan a tornar más largas. Muchos compositores románticos, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, escribirían música nacionalista, en aras de tener alguna conexión particular con su país.

La cohorte de compositores románticos inicial incluye a Franz Liszt, Felix Mendelssohn (particularmente precoz), Frederic Chopin (que se dedicó a la música para piano) o Héctor Berlioz, quien compondría la primera sinfonía notable tras la muerte de su admirado Beethoven, la *Sinfonía Fantástica*, que presentó junto a un texto descriptivo, hecho que provocó gran controversia dada la importancia creciente de la poesía romántica. Schumann defendió la obra pero no el texto y Liszt lo valoró todo.

A medida que pasó el tiempo las diferencias aumentaron, con polémicas azuzadas por ambos bandos. Para aquellos que creían en la música “absoluta”, la perfección formal descansaba en la expresión musical que respetaba los esquemas trazados en obras previas, sobre todo en la forma sonata que ya había sido codificada. Para los impulsores de la música de programa, la expresión rapsódica de la poesía o cualquier otro texto externo, era, en sí mismo, una forma. Argumentaban que al involucrar la vida del artista en la obra habría que seguir el curso de la narración. Tanto unos como otros citaban a Beethoven como fuente de inspiración y justificación.

Esta disputa se resumió como el conflicto entre los seguidores de Johannes Brahms (considerado el culmen de la música absoluta, sin textos o referencias externas) y Wagner (predicador de la poesía como proveedora de forma armónica y melódica para la música).

El músico se “libera” de la dependencia de componer para la iglesia o el príncipe de castillo. Las ciudades aumentan su población, aumentando así el abanico de posibilidades de éxito. Las melodías se tornan tiernas, apasionadas y dramáticas, surgiendo los temas recurrentes repetitivos denominados *leitmotifs* y las armonías se enriquecen con cromatismos, modulaciones y disonancias y se amplían las alturas dinámicas y timbres.

## 1.2 Autores

**Berlioz:** Músico de gran inspiración, investigador del ritmo y color, e inductor y pionero de nuevos dispositivos y avances, así como un empleo innovador en lo que a la percusión se refiere. Berlioz nos dejó alguna contribución literaria como su *Tratado de Instrumentación y Orquestación Moderna*, en el que divide a los instrumentos en aquellos de sonido determinado (los timbales ocupan el “gran puesto”) y aquellos de efectos especiales o coloristas. Para él, todo cuerpo sonoro es un instrumento y su conjunto soñado lo compondrían 467 músicos, de los que 53 serían percusionistas (esto representa un 12% de la totalidad).

A pesar del enorme respeto y adoración que le tenía a Beethoven, deploraba el transporte en los timbales, considerándola una práctica absurda; sugiere dos pares de timbales para dos timbaleros. Para él, el timbalero debe ser un excelente músico y se muestra comprensivo con aquellos problemas propios de los intérpretes, para lo que da constantes instrucciones escritas, como digitación, cambios de afinación entre movimientos o incluso el tipo de baquetas requeridas. Consideraba que el uso de las baquetas de madera producía un sonido áspero y las forradas le resultaban algo secas. Se mostro más partidario de un sonido grave y aterciopelado fruto del uso de baquetas de esponja (Facchin 2000).

Dada la dificultad de encontrar en aquella época parches de gran tamaño (con la excepción del tambor-gong de Distin, el mayor del mundo: piel de búfalo comprado en la feria de ganado al propietario de la res ganadora), la nota más grave que usó fue el Fa. En *Grand Messe des Morts* de 1837 usó 16 timbales tocados por diez timbaleros, pero el despliegue de maestría más evidente, ejemplo notable de escritura, lo encontramos en el *Requiem*, no sólo por la distribución de los intervalos, sino por el redoble compacto, notado con líneas oblicuas cruzando la plica de las figuras y olvidando pues la anterior notación  $tr^{^^^^}$  (en tempos lentos 2 ó 3 líneas en plica y en aquellos rápidos, 4).

Hace uso de gran variedad de instrumentos de percusión, como el yunque, en *Benvenuto Cellini* o la pandereta en *Harold en Italia*, en la que tres panderetas son tocadas por dos músicos. El redoblante lo escribe en  $Si^b$  (inusual) y el tamtam y platos considera deben tocarse con baquetas forradas. La caja advierte debe tocarse con sordina, es decir, sin bordones, privándole así de la brillantez típica para darle un color fúnebre, como hace en la *Marcha Fúnebre* de *Hamlet*. Considera al bombo como un instrumento de sonido penetrante y amenazador, que debe ser tocado junto con platos en parte fuerte, y habla de dos variedades: el largo y profundo y el turco menos profundo, siendo éste último el que debe ser tocado junto con platos por dos músicos, pues tocado por uno sólo es sonido de banda militar, poco serio y de origen oriental. Bizet es el responsable de la introducción de las castañuelas en la orquesta, en éste caso en *Carmen*, donde son tocadas por un músico o por la propia Carmen que improvisa. Igualmente es el responsable de la introducción de los címbalos, o “crótala” (p.e en *Romeo y Julieta*). Se fabrican específicamente para él y son tocados “borde a borde” como indica en su tratado *Instrumentación y Orquestación*.

Hay que pensar que era una época muy activa debido a la ampliación e introducción de nuevos instrumentos, sobre todo en París. **Rameau** escribe para redoblante (*tamborin* de Provenza) en *Les Fetes d'Hebe*, igual que Bizet en la *Farándula* de su *Arlesienne n°22* (donde la ejecución es con una mano). **Meyerber**, al igual que Berlioz, era un gran aventurero en la escritura para timbales; de hecho él mismo era timbalero. Escribe para percusión en *El Profeta* y *Roberto el Diablo* (redoblante y cuatro timbales en Sol/Do/Re/Mi, tocados por un sólo músico).

**Mendelssohn** escribe espléndidas partes para timbales en su cuarta sinfonía *La italiana*, en *Las Hébridas* (donde se mueve en el registro grave) y en el *scherzo* de *Sueño de una Noche de Verano* les concede un solo, de los mejores del repertorio orquestal.

**Wagner:** admirador de Mendelssohn, precoz compositor que escribe a los diecisiete años su *Obertura para golpe de timbal*. Se refiere a ellos como *pauken* y su redoble lo nota como “tr”. Como ya se empezaba a disponer de timbales de mecanismo, en *Parsifal* usa un Mi grave y cuatro timbales refuerzan el tema de las campanas. En *Sigfrido* hace uso de afinaciones infrecuentes y los “pauken” imitan el ritmo del corazón. La escritura es aquí modélica por el estilo y los detalles. Uso restringido del resto de instrumentos, como triángulo o platos en *Los Maestros Cantores*, gran momento del repertorio para éste instrumento. En *El Oro del Rhin* usa dieciocho yunques (6 graves, 6 medios y 6 agudos). Pandereta en *Venusberg*, tamtam en *El Holandés Herrante*,

redoblante en *Parsifal* y *Walkiria* y glockenspiel de teclado en *Los Maestros Cantores*, *Walkiria* y *Sigfrido*, con -a veces- compás de 4/4 sobre 9/8.

**Schumann:** se centra sobre todo en timbales, bombo y platos. En la *Sinfonía de Primavera* usa tres afinados en Si<sup>b</sup>, Fa y Sol<sup>b</sup> (en el resto de sinfonías usa únicamente dos), con cambios entre y durante los movimientos de la misma. Solos de timbal en el primer movimiento de la *Segunda Sinfonía* y en el último de la *Tercera Sinfonía*. Uso prudente del triángulo en la *Primera Sinfonía*.

**Brahms:** experto explotador de las posibilidades de únicamente dos timbales, utilizando a veces acordes, al igual que Beethoven, muy meticuloso con la indicación del redoble.

**Mahler:** hace un uso ejemplar de la percusión en general en toda su obra. En cuanto a los timbales, siente debilidad por las notas graves, afinando la caldera mayor en Re<sup>b</sup> en su *Segunda Sinfonía*, *Quinta Sinfonía* (matiz piano) y en la *Séptima Sinfonía* (donde indica *fff* en el finale con cuatro timbales *a solo*). Además del uso de los solos, frecuentemente emplea la sordina: prueba de ello es el tercer movimiento de la *Primera Sinfonía*, en el que están afinados por cuartas y, en el compás n° 29 indica “naturale”. Con respecto a las baquetas, usa tanto blandas como duras y en su *Cuarta Sinfonía* se percute con dos en el mismo timbal. Bombo y plato *alla turca* en la *Primera Sinfonía*, con verga en la *Tercera Sinfonía*. La primera aparición sinfónica del xilófono será en la *Sexta Sinfonía*, donde consigue materializar la “orquesta de los sueños” de Berlioz. En la *Séptima Sinfonía* indica “repique de campanas ad libitum” seguido de un delicado trinar, usando el glockenspiel de teclado y el cuarto movimiento de la *Décima Sinfonía* acaba con un golpe seco y sordo de bombo, importante para la introducción del *finale* y cuyo origen viene de su asombro al presenciar el efecto originado durante el cortejo fúnebre de un bombero.

**Puccini:** exige mucho de la percusión, e introduce gran colorido a través del uso del xilo, al que llama “campanelli tasteria”. En *Madamme Butterfly* usará *tamtam giappa* (once gongs japoneses), en *Turandot* xilo, glockenspiel y una serie de gongs chinos afinados, que posteriormente harán las delicias y cautivarán a Williams. En *Tosca* escribirá para doce campanas con una extensión algo rara (Mi<sup>0</sup> a Mi<sup>4</sup>) y en *La Bohème* para xilo y glockenspiel donde, en el tercer acto, imita el choque de unas copas de vino.

## 2. POSTROMANTICISMO

Extensión de la música romántica, de armonía tonal y con características formales y estéticas más acordes con el Clasicismo, con líneas marcadas y definidas (Sadie 2009).

### 2.1 Autores

**Saint-Saens:** deslumbrado por el virtuoso del xilo, Michael Josef Gusikov, en su *Danza Macabra* (1874) representó ejemplarmente el entorchocar de los huesos de un esqueleto bailante a través del xilófono (se trata de primera aparición en el repertorio orquestal de éste instrumento. La misma melodía pero binaria la plasma en *Fósiles del Carnaval de los Animales* (1886). En *Sansón y Dalila* escribe para solo de timbales y la *Suite Argelina* constituye uno de los mejores estudios de *cross-sticking*.

**Tchaikovsky:** La intención que tiene en la *Obertura 1812* usando campanas (con matiz *fff*), no era otra que la que fuesen campanas reales, las de la ciudad y que estas emitieran sonido de gran “volumen”, sin darle importancia a la afinación de las mismas. En la *Danza China* y en *La Bella Durmiente* usa glockenspiel. En la *Danza Árabe* de *El Cascanueces* emplea pandereta –interpretada con el pulgar a modo de susurro- y de manera energética en *Trepak* (donde se usan dos). Vigorosa escritura también es la creada para timbales en su *Cuarta Sinfonía*; y popular el latido del corazón seguido de un redoble a solo y crescendo –también en los timbales- el escrito en el final de *Romeo y Julieta*, así como los platos sincopados en la escena del duelo (Beck 2007). En *El Cascanueces* también escribe para celesta.

### 2.2 Otros autores

**Elgar** logra introducir el color percusivo en la monotonía Inglaterra desde la época de Haendel, consiguiendo efectos únicos como el trémolo para pequeños gongs en *Los Apóstoles*. En la escena del oso (*Suite n°2*)