



CONSMUPA

CONSERVATORIO
SUPERIOR
DE MÚSICA

EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

Departamento de viento metal y percusión

LA DIDÁCTICA DE LA TÉCNICA DE LAS DISTINTAS FORMAS DE PERCUTIR LOS TIMBALES SINFÓNICOS Y SU APLICACIÓN DEL GESTO

**Rubén Díaz Sanz
Oviedo 2021**



CONSMUPA

CONSERVATORIO
SUPERIOR
DE MÚSICA
EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

Departamento de viento metal y percusión

LA DIDÁCTICA DE LA TÉCNICA DE LAS DISTINTAS FORMAS DE PERCUTIR LOS TIMBALES SINFÓNICOS Y SU APLICACIÓN DEL GESTO

**Trabajo de estudios realizado por
Rubén Díaz Sanz**

**Bajo la dirección del
Dr. Julio Miguel Sánchez-Andrade Fernández
Oviedo 2021**



GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha sido posible llevarlo a cabo no solo por mi labor como estudiante, sino también gracias al esfuerzo de varias personas que me han rodeado, apoyándome y aconsejándome durante todos estos años de estudio.

La primera de ellas sería mi tutor, el Dr. Julio Miguel Sánchez-Andrade Fernández, por su labor y asequible disponibilidad durante estos años tanto dentro como fuera del aula, así como por dirigir y supervisar este trabajo.

En segundo lugar, mi profesora de percusión en la especialidad de pedagogía, Carmen Escorihuela Calvo, por complementar mis conocimientos con consejos y nuevos puntos de vista útiles para mi formación.

En tercer lugar, agradecimiento especial a José María García Norniella -Chema Fombona- que siempre ocupará un lugar en mi memoria académica y personal y que me acompañó en mis primeros años de conservatorio.

No puedo olvidarme de todos mis compañeros, que han sido una ayuda y un placer compartir tantas horas juntos.

Por último, pero no menos importante, ha sido fundamental la ayuda de mi familia para llevar a buen término este trabajo y mis estudios de Percusión en el Consmupa.

RESUMEN

La enseñanza de la técnica del instrumento requiere de unos conocimientos que van más allá de lo que es la práctica interpretativa. Conocer en profundidad el propio instrumento o instrumentos que se enseñan, abarca desde conocer su historia -lo que implica adquirir unos conocimientos sobre la naturaleza del instrumento u organología, y su evolución tanto estética como funcional-, hasta el presente con las nuevas técnicas, tipos de obra e incluso con la propia experiencia del docente.

Es por ello que, en este trabajo se ha decidido dar cabida a tres apartados diferentes pero que se integran como formación completa de un educador. El primero capítulo, cuyo texto he omitido porque ya aparece en mi trabajo fin de estudios de Interpretación, trata sobre el timbal, su evolución a lo largo de la historia y aquellos elementos que lo conforman, añadiendo en este TFE un nuevo apartado basado en los tipos de baquetas. En el segundo capítulo se explican las diferentes técnicas básicas que se emplean en el timbal con todos los cuidados en la ejecución que se han de tener para obtener un resultado satisfactorio. Y en el tercer, y último capítulo, se abarca la parte didáctica del timbal, poniendo en práctica las técnicas explicadas en el capítulo anterior, con la propuesta de ejercicios y ejemplos de obras a solo para timbal con su correspondiente explicación.

PALABRAS CLAVE

Articulación: es la forma en que se han de interpretar las notas en lo que se refiere al ataque, a la caída y al grado de interrupción o de continuidad del sonido existente entre las distintas notas.

Ataque: etapa de una onda sonora que ocupa su producción. Engloba todos aquellos sonidos.

Baqueta: palo delgado y largo con que se toca algunos instrumentos de percusión.

Dampening: es una técnica de apagado que se emplea para reducir o anular las vibraciones de los instrumentos controlando la resonancia de estos. En el caso de la percusión se puede emplear los dedos o la mano, pedales o baquetas o mazas.

Dinámica: también llamado matiz dinámico o de intensidad, hace referencia al nivel de volumen con el que se ejecuta uno o varios sonidos o pasajes.

Grip: hace referencia al modo en que el percusionista sujeta las baquetas, mazas u otro tipo de batidor; la parte de la mano o dedos que intervienen, la presión que se ejerce sobre la baqueta, etcétera.

Notas de adorno: notas que no forman parte de los acordes y que se utilizan para enriquecer el movimiento melódico de las voces.

Parche: es una membrana estirada sobre la apertura o “*bearing edge*” de la caja de resonancia de algunos instrumentos de percusión.

Rudimentos: son una serie de patrones rítmicos empleados en los instrumentos de percusión, especialmente en la caja.

Técnica: conjunto de procedimientos o recursos que se adquieren por medio de su práctica con el objetivo de satisfacer las necesidades de quien las aplica. Es un mero, aunque fundamental vehículo, al servicio del intérprete.

Tono o altura tonal: sensación auditiva relacionada con la frecuencia del sonido que percibimos. Puede ser más aguda o más grave. Los músicos la identificamos con las notas musicales.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN | 9 |
| METODOLOGÍA | 10 |
| DESARROLLO | 11 |
| CAPÍTULO I EL TIMBAL | 11 |
| 1.1. LA HISTORIA, TIPOS Y PARTES DEL TIMBAL | 12 |
| 1.2. BAQUETAS DE TIMBAL SINFÓNICO | 12 |
| 1.2.1. La cabeza | 12 |
| 1.2.2. El mango, caña o palo | 13 |
| 1.2.3. Elección de baquetas | 14 |
| CAPÍTULO II DIFERENTES TÉCNICAS PARA EMPLEAR EN EL TIMBAL | 16 |
| 2.1. MÉTODOS DE PRODUCCIÓN DEL SONIDO DEL TIMBAL | 17 |
| 2.1.1. Las articulaciones | 17 |
| 2.1.2. El color | 18 |
| 2.2. TÉCNICAS DE AGARRE/GRIP/FULCRUM | 20 |
| 2.2.1. Fundamentos para agarrar las baquetas de timbal | 20 |
| 2.2.2. Diferentes técnicas de agarre | 21 |
| 2.2.3. Algunas precisiones para lograr un buen sonido | 22 |
| 2.3. GOLPES BÁSICOS DEL TIMBAL | 23 |
| 2.4. COMBINACIONES DE BAQUETACIONES | 23 |
| 2.4.1. Golpes simples | 24 |
| 2.4.2. Golpes dobles o double strokes | 25 |
| 2.5. EL REDOUBLE | 25 |
| 2.5.1. El redoble en el timbal | 26 |
| 2.5.2. Variables para lograr un buen redoble | 26 |
| 2.6. ACENTOS | 27 |
| 2.7. CONTROL DE LA RESONANCIA | 28 |
| 2.7.1. Apagados | 28 |
| 2.7.2. Muteados | 29 |
| 2.8. NOTAS DE ADORNO | 30 |
| 2.9. GLISANDOS | 30 |
| CAPÍTULO III APLICACIÓN PEDAGÓGICA | 32 |
| 3.1. REQUISITOS COMUNES A LA MAYORÍA DE LOS EJERCICIOS | 33 |
| 3.2. GOLPES BÁSICOS | 33 |
| 3.2.1. Legato | 33 |
| 3.2.2. Staccato | 34 |
| 3.3. COMBINACIONES DE BAQUETACIONES | 35 |

| | |
|---|----|
| 3.4. REDOBLE | 39 |
| 3.5. ACENTOS | 42 |
| 3.5.1. Acento legato..... | 42 |
| 3.5.2. Acento staccato..... | 43 |
| 3.5.3. Acento al final de redoble | 44 |
| 3.6. APAGADOS | 46 |
| 3.7. NOTAS DE ADORNO..... | 48 |
| 3.8. AFINACIÓN Y GLISSANDOS | 50 |
| 3.8.1. Afinación..... | 51 |
| 3.8.2. Glissando golpeado..... | 51 |
| 3.8.3. Glissando redoblado..... | 52 |
| 3.9. TÉCNICAS EXTENDIDAS..... | 54 |
| 3.10. METODOLOGÍA RECOMENDADA..... | 57 |
| 3.11. CONCLUSIONES..... | 59 |

INTRODUCCIÓN

Como en el caso de todos los instrumentos musicales, para una correcta interpretación se hace necesario el uso de ciertas herramientas, siendo una de estas la técnica. Su práctica conlleva un gran número de horas, y su objetivo es mejorar la facilidad y calidad de la interpretación de las obras. El problema radica en que a veces la eficacia de los ejercicios técnicos se pone en entredicho debido a la falta de resultados, ya sea porque los movimientos gestuales no se adaptan al alumno y a sus características físicas, que el profesor no sea capaz de transmitir tal técnica con suficiente claridad o adaptarla a cada caso para que todos los estudiantes la entiendan o que, en realidad, el estudiante no sea capaz de percibir ningún cambio sonoro en las distintas técnicas propuestas para conseguir determinados resultados, con lo cual hace que este no muestre interés en la práctica de las mismas o no le vea el sentido práctico al no apreciar resultados que le motiven.

Este interés por la técnica en la percusión ha dado lugar a que actualmente existan partituras donde se indican todo tipo de articulaciones, pero nos encontramos ante instrumentos cuyo medio para producir el sonido se basa en un golpe de duración más o menos limitada, que consta de un ataque, leve mantenimiento y caída relativamente rápida, por lo que todas esas articulaciones se hacen mucho más difíciles de percibir que si se tratase de un instrumento de viento o cuerda frotada, por ejemplo.

En el mercado existe una gran variedad de baquetas, y, especialmente, mazas de distintas durezas y tamaños –variando para ello el material interior y exterior, y las dimensiones, de la cabeza y del mango-, construidas para ayudarnos a la interpretación de ciertas articulaciones sin necesidad de tener una técnica muy depurada. Sin embargo, también tenemos la posibilidad de obtener ese mismo resultado a través de la velocidad de ataque, de la presión ejercida mediante la pinza o “fulcrum”, tipo de penetración en el parche y del movimiento realizado o reacción después de haber atacado.

Y esa es la razón de este trabajo, donde a partir de los resultados obtenidos en el anterior TFE -en el cual se mostró de manera gráfica y, creemos que, objetiva las variaciones sonoras según el tipo de técnica empleada-, trataremos de explicar las distintas técnicas, su ejecución, además de mostrar fragmentos solistas para la aplicación de las mismas, con el propósito de que el estudiante de Percusión adquiriera los conocimientos y habilidades necesarias para conseguir su propio sonido, de tal manera que podría inferirse que este TFE es una continuación y complemento didáctico del realizado en la especialidad de Interpretación.

METODOLOGÍA

La metodología empleada para este trabajo, tiene como punto de partida el trabajo realizado en la especialidad de Interpretación basado en los recursos bibliográficos, en las experiencias obtenidas en el laboratorio, con las comprobaciones acústicas que, en su momento, consideramos pertinentes, y en las opiniones de varios especialistas de este instrumento. Por tanto, se combinaban la metodología cuantitativa, al producir resultados objetivos y cuantificables, y la metodología cualitativa, que es aquella que se basa en aspectos no cuantificables pero que añaden un valor subjetivo de vital importancia en cualquier investigación. Sin embargo, el propósito metodológico de este TFE de la especialidad de Pedagogía se basa en una revisión bibliográfica de los métodos más empleados en la didáctica de los timbales sinfónicos y en la aplicación personal a la enseñanza de los resultados obtenidos en el trabajo interpretativo citado.

DESARROLLO

CAPÍTULO I

EL TIMBAL

1.1. LA HISTORIA, TIPOS Y PARTES DEL TIMBAL

En este capítulo, se omitirán ciertos apartados por estar ya incluidos en mi otro trabajo de fin de estudios, en la especialidad de interpretación, titulado *Importancia del gesto en la respuesta sonora de los instrumentos de percusión*¹, que forman parte del capítulo II, siendo de importancia para tener un conocimiento completo sobre el timbal.

El primer apartado omitido es el 2.1. *La historia del timbal*, donde se habla de la evolución de dicho instrumento, tanto desde un punto de vista estético como funcional, recorriendo la historia desde la Antigüedad hasta la actualidad. Así se explica cómo ha sido su cambio, pasando en la Antigüedad de ser pequeños timbales creados a partir de una calabaza cuyo parche era sujetado con cuerdas y siendo su uso exclusivo en ceremonias religiosas, a su aumento progresivo de tamaño y empleo de otros materiales, formando parte del mundo militar y orquestal como instrumento estrella.

El segundo apartado omitido es el 2.2. *Tipos de timbal en la actualidad*, el cual trata sobre las características físicas de los dos tipos de timbales actuales, el básico y el mecánico.

Y por último, el tercer apartado al que hacer referencia es el 2.3. *Partes del timbal*, donde se describen los distintos elementos que lo conforman: los tipos de parches y sus medidas, la caldera y el indicador de afinación.

1.2. BAQUETAS DE TIMBAL SINFÓNICO

Las baquetas o mazas empleadas para tocar el timbal sinfónico, aunque también pueden tener su aplicación complementaria sobre otros instrumentos de percusión en busca de un timbre concreto, están formadas por dos partes: la cabeza y el mango.

1.2.1. La cabeza

Formada por un núcleo y una envoltura, la cabeza es la encargada de golpear el parche y la

¹ Díaz Sanz, Rubén. (2021). *Importancia del gesto en la respuesta sonora de los instrumentos de percusión*. (Trabajo fin de estudios dirigido por Julio Sánchez-Andrade Fernández). Conservatorio Superior del Principado de Asturias, Oviedo.

responsable, en buena parte, del sonido resultante del timbal. El núcleo es la zona interna de la cabeza, siendo los materiales más destacados en su composición la madera, el corcho y el fieltro, produciendo cada uno de ellos un resultado sonoro diferente. La envoltura es el material que envuelve el núcleo y, aunque generalmente es de fieltro, también puede ser de otros materiales como el corcho, el cuero o incluso carecer de revestimiento. Cabe decir que, a mayor densidad o número de capas de la envoltura, se obtiene un sonido con menos ataque, así pues, tanto la envoltura como el núcleo, son los elementos que definen la dureza y también el color del sonido.

Existen varios tipos de cabeza siendo los principales: la redonda y la rueda de carro.

- Cabeza redonda: se forma con una envoltura de fieltro suave cosida alrededor del núcleo, cuyo número de capas definirá la dureza, encontrándonos diámetros que van de 0,5” hasta las 2”. Una baqueta de cabeza redonda es mucho más versátil que la de rueda de carro.
- Rueda de carro: consta de una tira de fieltro cosida alrededor del núcleo. Este tipo de cabeza produce un sonido con más graves debido a que hay mayor zona de contacto entre esta y el parche. Su modo de construcción presenta una particularidad y es que al coser la tira del fieltro al núcleo, hay que tener cuidado de no golpear el parche con la zona donde se encuentra la costura, ya que es una zona más dura que el resto del fieltro.

1.2.2. El mango, caña o palo

Es la parte donde el percusionista realiza la empuñadura o “*grip*”, en un extremo, y a la que se adhiere la cabeza en el otro. El material principal que se emplea es el bambú y la madera, aunque también existen otros como el aluminio y la fibra de carbono, sin embargo son materiales menos empleados. El bambú es un material más liviano y flexible que la madera, por lo que una baqueta de este material nos ayuda a obtener un sonido más claro y liviano que con la madera. Así, nos encontramos cañas con distintas longitudes, grosores, pesos y materiales, donde la elección de un tipo u otro nos dará una baqueta más o menos ligera y manejable, facilitándonos la consecución de un sonido más claro o profundo. Por ejemplo, una baqueta de mango ancho pero ligero nos dará un sonido claro, cálido y fácil de controlar, mientras que una baqueta pesada, el rebote será más difícil de controlar, con un

contacto de la cabeza con el parche más largo obteniendo un sonido más profundo y menos claro. Lo mismo ocurre con la longitud, que van desde los 35 a los 39 centímetros aproximadamente, donde un mango largo nos dará un sonido oscuro mientras que un mango corto tendrá menos presencia.

1.2.3. Elección de baquetas

Un timbalista profesional cuenta con multitud de diferentes pares de baquetas, siendo útil cada una de ellas según el pasaje que se va a interpretar, el tipo de parche del timbal, la acústica de la sala o las particularidades interpretativas que exija el director.

- Baquetas de uso general: son aquellas útiles para producir sonidos suaves y redondos y a su vez que permita ataques rítmicos y definidos. Este tipo de baqueta está formada por un núcleo duro, cubierto por hilo y envuelto a su vez por una o varias capas de fieltro.
- Baquetas legato: tienen un mango pesado de madera de arce, un núcleo grande de fieltro y un recubrimiento de este con fieltro alemán grueso.
- Baquetas staccato: tienen un núcleo más pequeño cubierto de un material más duro que la baqueta general. Su definición rítmica las hace útiles para obras de Haydn y Mozart, obras contemporáneas rítmicamente más complejas o para grabaciones en estudio para aportar claridad.
- Baquetas ultrastaccato: tienen una bola pequeña envuelto en fieltro duro, siendo útiles en pasajes muy rítmicos especialmente en notas graves, en grabaciones o cuando se necesita tocar otros instrumentos de percusión sin posibilidad de realizar un cambio de baquetas. Este tipo de baqueta se puede usar en la obra Sueño de una noche de verano de Mendelssohn o el tercer movimiento de la suite Scheherazade de Rimski-Korsakov.
- Baquetas de madera: son muy requeridas por los compositores tanto para obras barrocas, románticas como contemporáneas. Producen un sonido definido, duro y sonoro.
- Baquetas de rueda de carro: son útiles para redobles en piano, especialmente en notas graves, y para golpes legato ya que aportan un sonido suave y redondo. Esta característica sonora se consigue gracias a que en su fabricación, el núcleo no es

plano sino convexo.

A la hora de escoger el tipo de baqueta, hay que tener en cuenta dos consideraciones primordiales. La primera de ellas es que la definición del golpe es menor a medida que nos alejamos de la fuente sonora, en este caso el timbal, por lo que el oyente no percibirá los golpes tan definidos. Por tanto, a la hora de elegir la baqueta, el intérprete deberá optar por una de mayor dureza a la que, para sus oídos, sería la adecuada, permitiendo que el sonido se proyecte adecuadamente al auditorio.

La segunda consideración es que, cuanto mayor definición buscamos en el golpe, con la elección de una baqueta de mayor dureza, la calidad del sonido es menor. Esto es algo que el director y especialmente el timbalista deben de tener en consideración para escoger una baqueta con una dureza u otra.

CAPÍTULO II

DIFERENTES

TÉCNICAS PARA

EMPLEAR EN EL

TIMBAL

2.1. MÉTODOS DE PRODUCCIÓN DEL SONIDO DEL TIMBAL

A la hora de producir un sonido hay que tener en cuenta dos términos, que son la articulación y el color. La articulación hace referencia a la relación entre el sonido del ataque respecto a la sonoridad resultante producida en el timbal, mientras que el color hace referencia a cómo conseguir un sonido más oscuro, más brillante, etc., particularidades sonoras relacionadas fundamentalmente con el timbre. Teniendo en cuenta estos dos elementos se pueden conseguir una gran variedad de sonidos que es posible adaptar a cualquier tipo de música que se interprete; ya sea de manera solista u orquestal.

2.1.1. Las articulaciones

Al igual que sucede con el resto de instrumentos, aunque no a menudo, dentro de la percusión también aparecen en las partituras la indicación de las articulaciones. Para la ejecución de dichas articulaciones y teniendo también en consideración la dinámica, el percusionista se ha de valer del movimiento encadenado, que va desde los dedos hasta el hombro, de distintas zonas de golpeo y también de una buena elección de baquetas que sean apropiadas no solo a la articulación sino también a la época de la obra que se interpretara.

La indicación de las articulaciones en la partitura puede aparecer de tres maneras distintas según la duración de dichas articulaciones. Para pasajes largos se emplea tanto el nombre de la articulación (legato, staccato, marcato) como su abreviatura (leg., stacc., marc.), mientras que para pasajes muy cortos o que solamente implica una figura, se usa el símbolo correspondiente a la articulación a realizar, colocándolo encima o debajo de la nota, según la posición de la plica o, en el caso de la redonda, según su posición en el pentagrama.

Una manera implícita de articulación está en la figuración y en el tempo. De manera general, las figuras de duración corta, como las semicorcheas y más breves, es necesario realizarlas con una mayor articulación para que suenen más definidas y ligeras, ya que debido a la resonancia del instrumento, estos golpes se van enmascarando y pueden sonar confusos. En este caso, el movimiento a realizar por el percusionista será más corto, surgiendo principalmente del ataque con la muñeca para que sea rápido y controlado.

Respecto al tempo, también va a ser un factor determinante ya que de él depende la velocidad a la que se han de ejecutar las figuras lo que conllevará a su vez una modificación

de la articulación y del consiguiente movimiento del percusionista. Como en el caso anterior, si el tempo es lento, podemos encontrarnos semicorcheas que en vez de tener que realizarlas ligeras y definidas, se pueden articular de una manera más pesada con un movimiento más amplio y lento.

Dentro del contexto de un timbalista de orquesta, las articulaciones también van a venir determinadas por el resto de instrumentos y en especial por aquellos a los que acompañamos o imitamos. Un ejemplo sería aquel donde el timbalista y los violonchelos estén tocando al unísono corcheas, con la particularidad de que los violonchelos las están interpretando como pizzicatos. Esto indicará al timbalista que sus corcheas han de imitar esa articulación, por lo que para ello, los movimientos han de ser cortos y rápidos. Por el contrario, si la cuerda interpreta esas corcheas apoyándose en ellas, el percusionista ha de realizar un movimiento más lento y continuo.

2.1.2. El color

Todo instrumento tiene unas características tímbricas que permiten una diferenciación entre unos y otros, viniendo marcado por el número de armónicos que posea y la intensidad de cada uno de ellos. Por tanto, dos instrumentos pueden tocar la misma nota (misma frecuencia) a igual volumen (igual intensidad) y poder diferenciarlos solo porque sus armónicos son diferentes.

En la percusión nos encontramos una gran variedad de instrumentos, todos con unas características físicas, ya sea tamaño, materiales (madera, metal, plástico), elementos que los componen (bordón, tubos resonadores), que los hacen únicos y diferentes en la respuesta sonora y también en las posibilidades de jugar con el color.

Los timbales son instrumentos que, debido a su tamaño, son muy sensibles a la manera en que se percute sobre ellos. El parche tiene una gran superficie, lo que permite disponer de distintas zonas de ataque con resultados sonoros diferentes, además de poder jugar con su larga resonancia, parámetros que no son una opción en otros instrumentos como por ejemplo el xilófono.

Así, en el timbal podremos obtener de manera genérica tres tipos de sonido:

- **Color oscuro:** es aquel en el que los armónicos más agudos no están tan presentes, dando una sensación de profundidad y amplitud. Este sonido se consigue con un

ataque legato y una mayor penetración de la maza en el parche.

- Color medio: sería el sonido natural del timbal, sin buscar resaltar ni los graves ni los agudos. El ataque marcato es el adecuado para este color.
- Color brillante: es un sonido más fino ya que los graves no destacan tanto en compensación de unos armónicos agudos más marcados. Este sonido se consigue con ataque staccato y una menor penetración de la maza en el parche.

A continuación se enumeran los tres factores principales, cuya variación permite modificar el color obtenido.

1. Peso

El peso podría considerarse como la cantidad de presión que hace la cabeza de la baqueta sobre el parche. Para ello, si se busca un sonido más oscuro, se debe usar el peso del brazo buscando un mayor empuje hacia el parche, mientras que para un sonido brillante, no se va a usar todo el peso del brazo durante la caída además de, tras el ataque, elevar rápidamente la mano ayudando a la baqueta a subir.

2. GRIP

El *grip* o agarre, hace referencia a la presión -tensión o soltura- con la que se sujeta la baqueta. Para producir un sonido oscuro y legato, el agarre se hace entre el pulgar y el dedo corazón, permitiendo a la baqueta balancearse libremente hacia adelante y penetrar en el parche. Mientras que para un sonido brillante y staccato, el agarre se cambia hacia más adelante sujetando la baqueta entre el dedo pulgar y el índice obteniendo un mayor agarre y control por parte de los dedos y la muñeca. Los dedos anular y meñique, de manera general envuelven a la baqueta y la acompañan en su movimiento sin ofrecer resistencia.

Según la clase de sonido que se busque y el tipo de golpe a ejecutar, tanto el estilo de agarre como la tensión o soltura de la baqueta deberá de ir adaptándose para obtener el resultado adecuado.

3. Zona de golpeo

La zona ideal para percutir oscila entre los 7 y 10 centímetros de distancia del aro, ya que se obtiene un sonido definido, balanceado y sonoro. Aun así, debido a la dimensiones del parche, se puede probar a variar esa zona de ataque para obtener un color distinto. Es por ello que, si se golpea unos centímetros en dirección al centro del parche, con el peso y *grip* necesario, se obtiene un sonido oscuro debido a la reducción de los armónicos agudos. Por el contrario, si respecto a la zona de percusión ideal, se golpea más cerca del aro, se obtendrá un sonido más brillante por la falta de graves.

2.2. TÉCNICAS DE AGARRE/GRIP/FULCRUM

2.2.1. Fundamentos para agarrar las baquetas de timbal

Al igual que la elección del tipo de baqueta, el área donde percutir y el tipo de parche, la manera de sujetar las baquetas o mazas también influye en el sonido final del instrumento, además de ser la herramienta para facilitar al percusionista su interpretación. Previamente a conocer y practicar los distintos tipos de técnica de agarre, el percusionista deberá de familiarizarse con la postura corporal adecuada para posicionarse antes el timbal. Para ello, se pueden realizar los siguientes pasos.

1. Sentado, dejar caer los brazos a cada lado del cuerpo buscando la relajación del cuello, hombros, brazos, manos y dedos.
2. Se elevan ambos antebrazos posicionándolos paralelos al parche y se giran las muñecas colocando las palmas hacia abajo mientras se mantienen los dedos relajados.
3. Mientras una mano mantiene esta postura, la otra colocará en esta una baqueta, haciendo que la sujete con la yema del pulgar y la segunda falange del índice.
4. La pinza se realiza a unos 10 centímetros del final del mango, colocando los otros tres dedos sobre el final de este, curvados a modo de envoltura, relajados y sin presionarlo.
5. Los codos deben estar ligeramente separados de los costados formando un triángulo entre las baquetas y el torso.

6. No se debe sujetar la baqueta con fuerza para que pueda rebotar de manera natural, sin constreñirla.
7. Ambas manos deben estar simétricas en posición y en agarre.

Estos pasos son importantes ya que influyen tanto para poder realizar una ejecución cómoda y evitar posibles molestias o lesiones físicas, como para poder llegar a una práctica satisfactoria de las distintas técnicas de agarre.

2.2.2. Diferentes técnicas de agarre

Aunque existen pequeñas variaciones, las técnicas básicas son tres: la francesa, la alemana y la americana.

Técnica francesa

Las palmas de las manos de manera miran al interior afrentadas una a la otra mientras los pulgares apuntan hacia arriba. Las baquetas quedarán posicionadas de manera que estén paralelas entre ellas y el antebrazo forma un ángulo de 90° con el cuerpo. La pinza o “fulcrum” (punto de agarre) se realiza entre la yema del pulgar y la segunda falange del dedo índice, aunque en ocasiones también se realiza entre el pulgar y el dedo corazón, mientras que los otros dedos envuelven la baqueta.

Es una técnica donde para la ejecución del golpe se usa tanto la muñeca como los dedos pudiendo realizar golpes con mayor delicadeza, velocidad y un gran control de los redobles

Técnica alemana

En esta técnica las palmas de las manos deben mirar hacia abajo mientras los dedos pulgares están dirigidos hacia el interior. La sujeción o pinza de la baqueta se realiza entre la yema del pulgar y la primera o segunda falange del dedo índice con una ligera apertura de los hombros, buscando que las baquetas formen un triángulo con el torso del intérprete.

El ataque al parche se realiza desde la muñeca con la incorporación del antebrazo o incluso el hombro con un movimiento parabólico, según la dinámica o intencionalidad del golpe. Esta técnica permite lograr una mayor potencia y contacto de la baqueta con el

parche obteniendo un sonido oscuro y definido aunque no permite tanto control del golpe a diferencia de la técnica francesa.

Técnica americana

La posición de esta técnica se encuentra en el punto medio entre la técnica francesa y la alemana, es decir, los pulgares no estarán ni perpendiculares ni paralelos al parche, sino en diagonal. Es una posición físicamente más relajada y la que suele adoptar de manera natural un percusionista principiante. Esta técnica, basada en el “*matched grip*”, es la más utilizada en la batería.

2.2.3. Algunas precisiones para lograr un buen sonido

1. La relajación del cuerpo es muy importante. Esto nos permitirá aprovechar el peso del brazo y de la baqueta, además del rebote natural del parche para ahorrar energía y también para conseguir un sonido legato. Para ello, la dirección debe ser vertical, de arriba abajo, con un movimiento natural del brazo, muñecas o dedos según el agarre y la dinámica.
2. Hay que evitar estar demasiado inclinado sobre el timbal.
3. La cabeza de la baqueta debe golpear el parche cuando el mango este paralelo a este o incluso un poco por debajo para conseguir que la cabeza percuta con la mayor superficie posible y así obtener un sonido más rotundo.
4. Las diferentes dinámicas se logran con la altura de la baqueta y no con la fuerza -que daría lugar a un sonido más tenso y duro-, por lo que para las dinámicas más suaves se usan los dedos y las muñecas, con las baquetas cerca del parche, mientras que para las dinámicas más fuertes se aprovecha la altura que nos proporcionan los brazos, obteniendo de este modo mayor aceleración en el golpe.
5. La velocidad de ataque influye en el logro de distintas articulaciones. Así, un ataque lento -en combinación con una pinza relajada- produce un sonido legato, mientras que uno más rápido -con un agarre apretado- produce articulaciones más duras (acento, “*staccato*”, picado).

2.3. GOLPES BÁSICOS DEL TIMBAL

- Staccato: es un tipo de golpe muy articulado el cual comienza abajo cerca del parche con un movimiento rápido de la muñeca, es decir, no hay un impulso previo, y termina arriba con el empleo del brazo. Básicamente, consiste en empujar la baqueta hacia el parche y una vez que lo toca, se levantará rápidamente haciendo que esté el mínimo tiempo posible en contacto con el parche.
- “Marcato”: es el golpe intermedio entre el legato y el staccato en términos de velocidad de ataque y altura, ya que la baqueta parte de una altura media y la velocidad de ataque no es ni ligera ni lenta.
- “Legato”: el movimiento se inicia arriba y termina arriba. Se parte con el brazo a media altura, acompañando este la caída libre de la baqueta sin generar apenas fuerza tanto en la bajada para el ataque como en la sujeción de la misma, volviendo a subir dibujando el mismo arco.
- “Top of the Head”: con este tipo de golpe, elevamos la baqueta nada más tocar el parche sin dejar que la cabeza de esta penetre en el mismo, por lo que se conseguirá, además de la nota fundamental, más armónicos agudos y menos armónicos graves. La técnica francesa facilita este tipo de golpe, ya que el movimiento surge de los dedos, lo que promueve un movimiento más ligero respecto a otras técnicas.
- “Botton of the Head”: este tipo de golpe, al contrario que el *top of the head*, busca la obtención de un sonido más grave al hacer que la cabeza de la baqueta profundice más sobre el parche y esté más tiempo en contacto con él. La técnica alemana permite la obtención de este sonido debido a que dicha técnica emplea todo el brazo, por lo que se logra una caída con más peso.

2.4. COMBINACIONES DE BAQUETACIONES

La baquetación en los timbales se basa la elección del orden de manos para realizar una ejecución satisfactoria, que facilite los movimientos del percusionista y sea leal a

las intenciones del compositor. Esto no solo se realiza en los timbales sino también en el resto de instrumentos de percusión, siendo una parte elemental al inicio del estudio de una obra. La elección vendrá definida por varios parámetros como la dirección del movimiento, el tempo, la figuración, la dinámica o la articulación, entre otros.

La baquetación en un timbal tomará como base los golpes simples, siendo la más utilizada, y los golpes dobles.

2.4.1. Golpes simples

Dentro de los golpes simples se pueden dar tres situaciones:

1. La dirección del movimiento (hacia la derecha o la izquierda) y la mano que primero se desplaza es la misma. Así, partiendo del timbal grave en dirección a uno más agudo (hacia la derecha), será la mano derecha la que primero cambie de un timbal al otro. En el caso contrario, de un timbal agudo hacia uno grave, será la mano izquierda la primera en desplazarse a otro timbal. Esta situación favorece el desplazamiento entre timbales sin cruces de manos, ni movimientos bruscos.
2. La dirección del movimiento y la mano que primero se desplaza es la contraria. Comenzando en el timbal grave en dirección a uno agudo (hacia la derecha), será la mano izquierda la que primero cambie, mientras que de un timbal agudo hacia uno más grave, será la mano derecha la primera en cambiar. Este movimiento llamado *shift* -o *swinging over*- provoca que el desplazamiento de un timbal a otro sea más brusco, ya que la mano que realiza el cambio debe esperar a que la otra termine de percutir, teniendo esta que apartarse rápidamente, produciendo un movimiento menos natural y relajado que en el caso anterior, interviniendo en su realización un rápido empuje de los hombros y caderas del timbalista.
3. Misma situación que la anterior, es decir, la dirección del movimiento y la mano que primero se desplaza es la contraria, pero en este caso dicha mano cruza por encima de la otra, realizando un movimiento llamado *crossstick* o *crossing over*. La mano que cruza debe realizar un giro de muñeca

posicionándola paralela al parche, posición similar a la técnica alemana.

Este movimiento es eficaz en pasajes rápidos y sonoros, cuando la mano que cruza debe volver de nuevo al timbal del inicio o cuando el desplazamiento es hacia un timbal lejano, debiendo realizar un movimiento largo.

2.4.2. Golpes dobles o double strokes

Los golpes dobles se emplean siempre que el pasaje, debido al movimiento generado entre timbales, no favorezca la ejecución de golpes simples.

Los golpes dobles pueden ser tocados sobre un mismo timbal o sobre dos distintos, o también dentro del patrón rítmico o rudimento llamado *paraddidle* que mezcla golpes simples con golpes dobles (DIDD o IDII). Estas combinaciones permiten tocar de una manera más cómoda y fluida ciertos pasajes, facilitando el desplazamiento entre los timbales.

2.5. EL REDOBLE

El redoble es un recurso que consiste en la ejecución de golpes a una velocidad rápida y de manera constante buscando producir una nota mantenida.

Los tipos de redobles existentes son:

- De golpes simples: se basa en golpes alternados entre ambas manos. Es el empleado habitualmente en los timbales, en los instrumentos de láminas o en aquellos tocados directamente con las manos (bongo, djembe, castañuelas).
- De golpes dobles (abierto): se realizan dos golpes por mano. Se emplea de manera genérica en las obras rudimentales de caja, aunque también se aplica sobre la batería, tanto por la sonoridad que produce este tipo de golpe, como para facilitar la movilidad entre los distintos elementos de esta.
- De multirrebote (cerrado): utilizado casi exclusivamente en la caja, es como el redoble de golpes simples, con la diferencia de que cada golpe se aprieta sobre el parche produciendo múltiples y rápidos rebotes. Se emplea en música sinfónica o de marcha.

2.5.1. El redoble en el timbal

El redoble en el timbal es utilizado para crea un sonido suave y sostenido, empleando para ello el redoble de golpes simples. Los golpes han de ser legato, parejos y regulares, evitando la articulación. Es por ello que cuanto más blandas sean las baquetas, mejor sonido de redoble se obtendrá. Aun así, en caso de que la obra o un pasaje requieran de baquetas más duras, siendo imposible cambiar durante la ejecución a unas más blandas, el timbalista deberá de relajar el agarre de la baqueta y los movimientos para suavizar al máximo los ataques durante el redoble.

La velocidad de ejecución sobre los timbales es un factor diferenciador sobre otros instrumentos de percusión debido a su tamaño. La caja es un instrumento que carece de resonancia por sus características físicas, lo que obliga al percusionista a percutir de una manera rápida para obtener un sonido continuo. En cambio los timbales, al ser instrumentos de gran tamaño, ofrecen golpes largos y resonantes, no siendo necesario percutir de una manera tan rápida para lograr ese colchón sonoro. Bajo esta premisa, el uso de una mayor o menor velocidad de redoble dependerá del tamaño del timbal y la tensión del parche. Así por un lado, en un mismo timbal el redoble se hará más rápido cuanto más tensión tenga el parche, y por otro, un timbal más pequeño necesitará de más velocidad respecto a un timbal más grande.

2.5.2. Variables para lograr un buen redoble

- Zona de ataque: partiendo del punto ideal de percusión (a unos 7 o 10 centímetros del borde) se puede variar la definición del ataque y la resonancia según la distancia entre las cabezas de las baquetas. Cuando se golpea sobre una superficie que está en movimiento oscilatorio, la vibración y por tanto, el sonido correspondiente, es anulado en parte. Es por ello, que cuando ambas baquetas golpean en el mismo lugar, la resonancia es mucho más corta, porque limita la vibración produciendo un redoble articulado. En cambio, al separarlas lateralmente, se obtiene un sonido más legato, ya que los ataques de ambas no interfieren tanto entre sí.
- Ángulo de ataque: al colocar las baquetas totalmente paralelas al parche se logra un sonido articulado ya que estas golpean más directamente y con mayor altura. En cambio si se percute con un ángulo de unos 30° respecto al parche, se

- obtiene menos ataque al no golpear la cabeza de manera de manera tan concisa.
- Control de la baqueta: la sujeción de la baqueta, así como la manera de moverse con ella va a definir el predominio del ataque o la resonancia. De esta manera, una sujeción fuerte con un acompañamiento del brazo durante el recorrido de la baqueta hacia el parche, dará como resultando golpes definidos. En cambio, una sujeción más suave y sin acompañamiento del brazo permite a la baqueta moverse libremente y golpear con un rebote natural destacando la resonancia.
 - Velocidad: el objetivo de realizar un redoble es lograr un colchón sonoro donde la resonancia sea la protagonista y no el ataque del golpe. Esto hace que la velocidad del redoble deba de ser la justa y necesaria ya que, si se realizan demasiadas batidas, el ataque prevalecerá sobre la resonancia, mientras que, por el contrario, una velocidad lenta hará que la resonancia entre un golpe y otro, tienda a caer, con lo que no se conseguirá un efecto de sonido mantenido. La elección de la velocidad vendrá marcada sobre todo por las dimensiones del timbal. Uno de gran diámetro tendrá mayor resonancia por lo que necesitaremos de un redoble más lento respecto a otro timbal de menor diámetro.

2.6. ACENTOS

El acento consiste en dar a la nota a la que se le añade el símbolo un mayor énfasis dinámico respecto a las notas no acentuadas, siempre dentro del contexto dinámico en el que se encuentre.

Hay varias maneras de tocar un acento según la definición buscada. Se puede realizar un acento más legato con un amplio movimiento del brazo, muy poco agarre y empleando el peso de la baqueta para crear un sonido muy resonante. Cuanto mayor sea la dinámica, mayor ha de ser el movimiento del brazo y el peso, pero siempre buscando la relajación, dejando que sea la baqueta la que realice el trabajo.

Para un acento más definido tipo staccato, por ejemplo, en un pasaje rítmico, el movimiento de ataque y levantamiento ha de ser corto y rápido, empleando para ello la muñeca.

También hay acentos que forman parte de un redoble. Uno de ellos son los que

se sitúan al final de un redoble ligados a este. La dificultad de su ejecución es el no disponer de tiempo de preparación del acento, debido a estar realizando el redoble, lo que obliga a ejecutarlo desde la muñeca con un movimiento rápido tanto de ataque como de levantamiento posterior.

Igualmente están los acentos en forte-piano cuya ejecución se basa en realizar un golpe en forte, esperar un breve lapsus de tiempo hasta que la resonancia decaiga a un piano, y en ese momento comenzar el redoble en dicha dinámica. En caso de que en el redoble venga indicado un crescendo, este se debe realizar cerca del final del redoble, para lograr un mayor efecto en el cambio dinámico. El momento concreto de comenzar el crescendo vendrá determinado por el tempo, por el estilo de la obra o por los requerimientos del compositor.

Por último, también se pueden ejecutar acentos sobre un redoble en forte, donde algunos intérpretes, en vez de acentuar manteniendo dicho redoble, dan un golpe para dejar resonar el parche por un brevísimo espacio de tiempo y continuar redoblando.

2.7. CONTROL DE LA RESONANCIA

2.7.1. Apagados

El apagado consiste en detener el sonido de uno o varios timbales empleando las manos. Para ello, tras golpear el timbal, se deslizarían los dedos de la misma mano que percutió o la contraria para detener la resonancia. En el caso de tener que apagar varios timbales a la vez, se silenciarán primero los últimos tocados y luego el resto.

El apagado se debe de realizar de manera delicada para evitar que al poner en contacto los dedos con el parche, esto produzca ruidos indeseables. Como el apagado se puede realizar con ambas manos según las necesidades, la práctica consistirá en golpear con una mano y apagar con la otra o golpear y apagar con la misma.

También se puede emplear la propia baqueta como elemento apagador, método usado en el vibráfono al que se le denomina *dampening*, apretando la cabeza de la baqueta contra el parche, cuidando de evitar ruidos accesorios e indeseados.

Las situaciones en las que se puede apagar el sonido son varias. Entre otras:

- En compases de espera o al finalizar la obra o movimiento.
- En silencios. Aunque dependerá de muchos factores ya que en realidad no siempre que hay un silencio debe apagarse el sonido. Hay que tener en cuenta el contexto, el carácter que tiene ese golpe, qué hacen los demás instrumentos a los que acompaña el timbal, la grafía que nos indique no apagar o dejar sonar (ligadura de duración) y el tempo, ya que, si este es rápido y los silencios son de figuración pequeña, puede ser físicamente imposible apagar el parche.
- Para definir una nota apagando ligeramente después de tocar.
- En los staccato.
- Según el estilo, requerimientos del autor y contexto de la obra.

2.7.2. Muteados

El muteado consiste en colocar sobre el parche un trozo de fieltro o tela, a modo de apagador, para reducir la resonancia y obtener una mayor claridad rítmica. En el caso de que la ejecución se pueda realizar con una mano, el muteado se puede hacer con los dedos de la otra.

Los apagadores se suelen colocar cerca del aro, en algunos casos sujetos a este para facilitar al timbalista poder ponerlo y quitarlo, y lejos de la zona de golpeo. Se pueden disponer de uno o varios apagadores distribuidos alrededor del timbal posicionándolos hacia el centro del parche si se quiere eliminar más cantidad de resonancia. Los apagadores resultan especialmente útiles en registros graves cuando se necesita definición al emplear baquetas con poca dureza.

Aunque la elección de usar o no este método recaiga en el intérprete, en algunas ocasiones los compositores lo indican en la partitura con los términos en italiano de *coperto* (cubierto) para indicar que el timbal ha de ser muteado, y *scoperto* (descubierto) para indicar que el apagador ha de ser quitado.

Pero el uso de los apagadores va más allá, siendo empleados no solo para modificar el sonido sino también para evitarlo. Los parches de los timbales tienen una gran sensibilidad, lo que hace que cualquier sonido del entorno pueda generar una vibración en ellos. Es por ello que, a aquellos timbales que no se tocan durante todo un movimiento u

obra se les suele colocar un apagador para evitar lo que se denomina en Acústica la “vibración por simpatía”, también llamada resonancia.

2.8. NOTAS DE ADORNO

Las notas de adorno en la percusión se basan en adornos de anticipación como es la apoyatura, aunque en esta, su nomenclatura difiere en la empleada en los instrumentos melódicos. Es por ello que al adorno de una nota se le llama mordente en lugar de apoyatura, o al de dos notas, doble mordente en lugar de mordente. Las notas anticipadas a la nota real van, de manera más común, desde una hasta cuatro notas. La ejecución de estas es rápida y con una dinámica menor a la nota real empleando golpes simples, golpes dobles o ambos en el caso de adornos de tres o más notas.

En las obras de caja, tanto de acompañamiento como de solista, es donde más abundan estos adornos, siendo la base de enriquecimiento musical rítmico de dichas obras, además, y de modo secundario, como un medio de demostración de las habilidades técnicas del percusionista.

En el caso del timbal, debido a su resonancia, las notas de adorno se han de ejecutar de manera más abierta, es decir, con mayor distancia entre las notas de adorno y la nota real, empleando para ello exclusivamente golpes simples. Además la dinámica de estas no ha de ser tan escrupulosamente piano como ocurre con la caja, ya que la resonancia y la definición del sonido del instrumento harían que fueran imperceptibles.

La distancia entre las notas de adorno y la real es subjetiva y dependerá del tempo, el estilo de la obra y también del tono del timbal -es decir, de la presión del parche-, siendo este último quien defina el nivel de resonancia y a su vez la definición y distancia entre las notas ya que, cuanto más grave sea el timbal, mayor distancia deberá haber entre ellas y viceversa.

2.9. GLISANDOS

Es un adorno o efecto que consiste en ir de una nota a otra haciendo sonar las notas intermedias, empleando para ello en los timbales los pedales de afinación.

El glisando se puede ejecutar de dos formas principales, viniendo estas

determinadas por la escritura. La primera consiste en golpear la primera nota para, a continuación, ir pisando o soltando el pedal hasta llegar a la nota final, la cual también ha de ser golpeada salvo que esta se indique como nota de adorno. Y la segunda forma, es a través de la ejecución del redoble, permitiendo en este caso alargar la duración del glissando incluso a varias notas como punto de llegada.

Hay dos consideraciones que deben tenerse en cuenta. La primera es que no siempre se especifica la nota de llegada, por lo que esta vendrá definida por la tesitura del timbal. Y la segunda consideración es que los glissandos descendentes no son tan efectivos como los ascendentes, debido a que el volumen producido al golpear una nota aguda es insuficiente para llegar al registro grave con una sonoridad equiparable o aceptable, fundamentalmente, porque el timbal tiene mayor resonancia en la parte grave que en la aguda.

CAPÍTULO III

APLICACIÓN PEDAGÓGICA

3.1. REQUISITOS COMUNES A LA MAYORÍA DE LOS EJERCICIOS

- Dinámicas: piano, mezzoforte y forte.
- Posición correcta: sentados, espalda recta, hombros relajados, brazos cerca del cuerpo y buscando la altura que nos permita que las baquetas estén prácticamente paralelas al suelo.
- Zona de golpeo: 7 y 10 centímetros de distancia del aro.
- Técnica: alemana, francesa, holandesa o americana (preferiblemente, la combinación de algunas de ellas, dependiendo del propósito sonoro).
- Articulación: legato y staccato.
- Uso parcial del metrónomo a un tempo confortable y que permita ejecutar los ejercicios de manera correcta y sin tensiones.
- Realizarlos invirtiendo las baquetaciones especificadas para fortalecer la movilidad de la mano menos hábil -incluso, dedicándole más tiempo a esta- y la coordinación entre ambos miembros.

3.2. GOLPES BÁSICOS

A continuación, explicaremos la manera de ejecutar los golpes básicos del timbal, como son el golpe legato y el golpe staccato. A pesar de que también existen otros tipos, asimismo tratados en este trabajo, como son el *marcato*, *top of the head* y *bottom of the head*, son en realidad golpes en los que se modifican parámetros sonoros mediante las diferentes velocidades de ataque, alturas y profundidades de penetración en el parche, pero cuya técnica necesaria para su ejecución se fundamenta en los golpes legato y staccato y los tipos de pinza o “fulcrum” y aceleración utilizados.

Para la realización práctica de dichos golpes hemos preferido emplear unas baquetas generales de dureza media-dura ya que son más versátiles que una baqueta legato o staccato, permitiendo obtener un buen resultado sonoro para los dos tipos de golpe.

3.2.1. Legato

El objetivo de un golpe legato es obtener un sonido con poco ataque y que consiga extraer

del timbal la mayor resonancia que este permita. Para lograr esto, la baqueta ha de estar muy libre, con la mínima participación del percusionista tanto en la sujeción como en su recorrido y velocidad; aunque, por supuesto, sin dejar de controlarla.

A continuación, proponemos los pasos para conseguir este sonido:

1. Desde cierta altura y con un ángulo de unos 45 grados, soltar la baqueta dejándola caer libremente, cogiéndola justo antes de que toque el parche. De esta manera, podemos comprobar cuál es la velocidad natural de caída de la misma.
2. Se repite el paso anterior, pero dejando que la baqueta llegue a golpear el parche, para poder apreciar cual es el sonido resultando de un golpe legato, siendo recogida por la mano contraria que se encuentra a la altura del parche.
3. Sujetaremos la baqueta con el pulgar y el índice, nuevamente, dejándola caer, y en el momento en que esta toque el parche, levantamos ambos dedos, dejando que haga equilibrio sobre el dedo medio
4. Por último, tanto la mano como el brazo han de acompañar en un movimiento ascendente, el rebote de la baqueta tras el golpe, dibujando el mismo arco que se crea durante la bajada, puedo preparar así el siguiente golpe.

Este tipo de movimiento funciona bien cuando nos permite adaptarlo a la velocidad natural de caída de la baqueta. Cuando esta ha de ser más rápida, nos hemos de valer del empuje del pulgar para acelerar la velocidad de ataque.

3.2.2. Staccato

El staccato es un golpe de menor altura y con gran velocidad tanto de ataque como de rebote. El objetivo de este tipo de golpe es producir un sonido articulado, que unido a la velocidad que aporta la muñeca, permite tocar pasajes rápidos y definidos. Es muy empleado en pasajes rítmicos o para acentos.

1. Primeramente se debe de sujetar con cierta firmeza la baqueta con el dedo índice y pulgar, mientras el resto de dedos la envuelven. Con este tipo de sujeción se logra un ataque más duro al no permitir a la baqueta moverse libremente.
2. Partiendo desde una altura próxima al parche -unos 45 grados de ángulo respecto a este-, realizamos un rápido movimiento de muñeca descendente. Para un mayor

Estos ejercicios técnicos son básicos para trabajar la coordinación y desarrollar la velocidad de las manos. Se pueden realizar en la caja, instrumento sobre el que suele recaer todo el peso del trabajo técnico de manos, pero no se debe descuidar la práctica sobre el timbal ya que el rebote del parche, el movimiento y el cuidado del sonido, no es el mismo.

En los ejercicios sobre dos timbales, se debe prestar atención en la igualación de la dinámica y la definición tímbrica del sonido producido en ambos timbales para que no suenen descompensados. Esta tarea se complica en caso de realizarlos sobre un número mayor de timbales, ya que las diferencias de tamaño y sonoridad entre los timbales son más destacables, produciendo más diversidad en los parámetros a trabajar.

Ejercicios sobre dos o más timbales

Los ejercicios que se proponen a continuación están escritos para dos timbales, como base simplificada para practicar los tipos de baquetación y el movimiento de desplazamiento correspondiente. Es por ello que para un mayor nivel, estos ejercicios se pueden adaptar para más timbales, involucrando una mayor distancia de desplazamiento y dificultades técnicas y sonoridad.



La dirección del movimiento y la mano que primero se desplaza es la misma

En estos ejercicios no se producen cruces, por lo que es importante mantener una relajación física constante para que el movimiento sea natural y fluido. Además, se debe mostrar consciencia de que el movimiento que se realiza para la ejecución de las negras en el primer compás de cada ejercicio, se ha de mantener cuando se añade la mano contraria para las corcheas del segundo compás.



Shift o swinging over y crosstick

La dificultad para la ejecución del *shift* o *swinging over*, radica en adquirir velocidad en el cambio de timbal. El movimiento de desplazamiento nace del giro de la cintura, con una previa anticipación del cambio por parte de los hombros buscando el empuje hacia el otro timbal, mientras que los brazos y manos mantienen la misma posición.

Para el *crosstick*, no solo se requiere de mejorar la destreza por parte de la mano que ha de cruzar, sino también que cuanto más grande sea la distancia a recorrer entre timbales más difícil resulta poder percudir en el punto ideal, siendo un factor que el percusionista ha de tener en cuenta al ejecutar este tipo de baquetación.

La velocidad final requerida para practicar ambas combinaciones ha de ser mayor para el *crosstick* ya que, entre otros factores ya comentados en el apartado dedicado a las combinaciones de baquetas, la alta velocidad de un pasaje es una causa por la que se declina la elección de dicha combinación.

Ejemplos prácticos

Shift o swinging over

En la última parte del compás 14 de la obra *The storm* de Mitchell Peters², se puede ver que, para realizar la segunda semicorchea, que recae en la mano izquierda, se debe esperar primeramente a que la mano derecha percuta en el correspondiente timbal, para a continuación desplazar rápidamente hacia el otro timbal situado a la derecha.

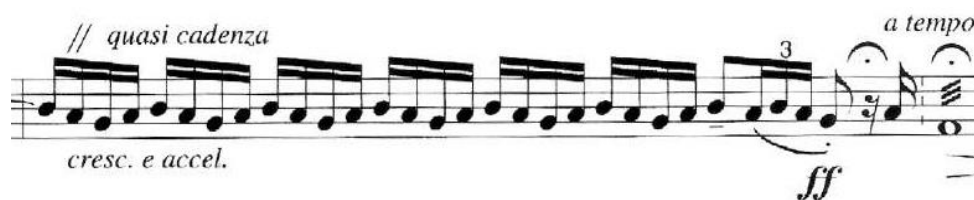
² PETERS, Mitchell. (1975). *The storm for four timpani*. Hollywood, CA: Try Publishing Company



The storm

Crosstick

En la cadencia que aparece en el 3º movimiento titulado *Fandango*³, la velocidad a la que se ha de llegar a ejecutar dicha sección, unido al orden de las notas, obliga a la realización del *crosstick*. Por ello, con un crescendo y un accelerando progresivo, la mano derecha tocará el re y cruzará por encima de la mano izquierda mientras esta toca el do, para llegar al si, volviendo otra vez hacia el re. Es decir, se trata de una baquetación alternada (DIDI) en el que la mano derecha debe de cruzar sobre la izquierda.



Fandango

Golpes dobles

La obra *Afrodditty 2* de William L. Cahn⁴ es una adaptación para timbal basada en la obra rudimental para caja solo *Afrodditty*, compuesta por el mismo autor, lo hace que mantenga dichas características rudimentales. Aunque las baquetaciones ya vengán indicadas, debido al tempo de la obra y, a que los timbales a emplear se encuentran alejados, realizar golpes simples es una opción inviable.

³ SARCICH, Paul. (1990). *Concert pieces for timpani with piano accompaniment*. USA: Studio 4 Music

⁴ CAHN, Bill. (2001). *Six Concert Pieces for Solo Timpani*. Galesville, MD: Meredith Music.



Afrodditty 2

3.4. REDOBLE

La consecución de un buen redoble radica en lograr uniformidad, suavidad y velocidad en los golpes. Por ello, es importante que el alumno trabaje ambas manos por separado -con movimiento legato para obtener golpes suaves (ejer. 1) y, a continuación, añadir golpes alternados buscando la uniformidad entre ambas manos (ejer. 2).



Ejer. 1



Ejer. 2

Para lograr un control de la velocidad -es decir, la frecuencia de batido de golpes- hay que considerar que esta será distinta según el timbal que se esté tocando, así como su respectiva nota. Cuanto más pequeño es el timbal o más aguda la nota, mayor velocidad de batida necesaria para lograr una buena resonancia. En el siguiente ejercicio (ejer. 3) sirve tanto para mejorar la velocidad de las manos, como para poder tener un control y ser consciente de la figuración que se puede necesitar en cada momento. Es importante tener en cuenta que lo que determina la velocidad de batida es la escucha atenta al sonido obtenido: este debe ser continuo, pero sin estar sobrecargado de golpes innecesarios.

R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L
 R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L
 R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L
 R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L

Ejer. 3

Por último, se deben practicar los redobles ligándolos entre timbales siendo necesario disponer de un mínimo de dos de ellos. El desplazamiento entre timbales mientras se realiza un redoble requiere de un movimiento rápido del tronco -hombros y cintura, al estilo que algunos denominan “swinging over” o “shift” -, además de lograr mantener tanto la velocidad como la dinámica de los golpes. El ejercicio que se plantea a continuación (ejer. 4) se basa en el propuesto anteriormente, pero realizando las dos primeras partes del compás en el timbal grave y las otras dos en el agudo, y un siguiente ejercicio (ejer. 5) invirtiendo el orden de los timbales. Ambos ejercicios se deberán realizar tanto comenzando con la mano derecha como con la izquierda. El propósito es conseguir la igualdad de pulsación en cualquier circunstancia interpretativa.

R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L
 R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L
 R L
 R L

Ejer. 4

R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L
 R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L
 R L
 R L

Ejer. 5

Ejemplo práctico

El fragmento que se muestra a continuación es un extracto de la obra a solo para timbales *Afroditty 2* de William L. Cahn⁵. La indicación metronómica y la tesitura del timbal en el que se realiza el redoble requiere que este sea rápido, realizando una figuración de seisillos o septillos. En ambos casos, el redoble se ha de comenzar con la mano izquierda para

⁵ CAHN, Bill. (2001). *Six Concert Pieces for Solo Timpani*. Galesville, MD: Meredith Music.

resolver dicho redoble con esa misma mano en el timbal grave.

Animato ♩. = 120

ff *pp* *f*

L L R L L R

Afroditty 2

En cuanto a la dinámica, de manera general, cuando hay un redoble de varios compases acompañado de un regulador a mayor intensidad, a menudo se suele realizar el crescendo cerca del final. Pero en este caso, debido a que su duración es muy corta, el crescendo se debe realizar de manera gradualmente inmediata, tal como indica la partitura.

3.5. ACENTOS

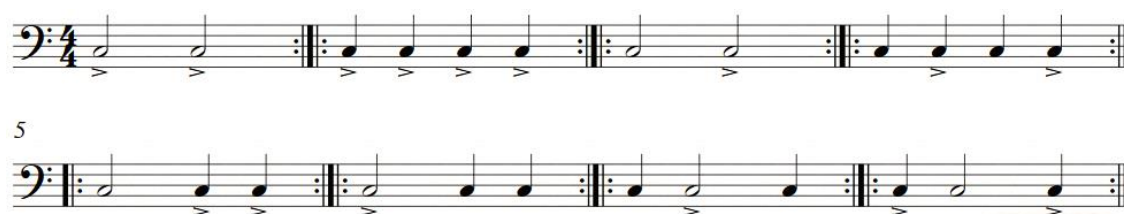
Una de las dificultades de la percusión radica en lograr un cambio sonoro al interpretar las articulaciones. En el caso de los acentos, la diferencia radica en el nivel sonoro entre una nota acentuada y otra que no lo está, y se logra básicamente mediante la aceleración del golpe.

3.5.1. Acento legato

Para el acento legato debemos realizar el mismo movimiento de un golpe legato, es decir, con más protagonismo del brazo y muy poco agarre de la baqueta. La diferencia radicaría en que la velocidad de ataque sin acento surgiría de acompañar la baqueta cayendo por su propio peso -aprovechando la atracción gravitatoria-, mientras que en un acento, se debe de aumentar dicha velocidad empujando con el brazo hacia el parche.

El siguiente ejercicio (ejer. 1), se debe practicar a un tempo lento para poder realizar un amplio movimiento de brazo tanto para las notas que llevan a acento como las que no. Se puede practicar todo el ejercicio primeramente con ambas manos separadas y, a

continuación, de manera alternada.



Ejer. 1

3.5.2. Acento staccato

Por otro lado, el acento staccato surge de un golpe staccato en el que se emplea principalmente la muñeca con una mayor sujeción de la baqueta por parte de los dedos, empleando incluso el dedo corazón para un mayor control. Como ocurre con el acento legato, la velocidad de ataque debe de ser mucho mayor para enfatizar la nota acentuada.

Para su práctica (ejer. 2) se pone como ejemplo una figuración más corta si se compara con el acento legato, ya que este tipo de golpe staccato se emplea principalmente en pasajes rítmicos, en los que, debido a la velocidad, resulta inviable realizar un golpe legato -que implica mucho movimiento-, necesitando del movimiento corto y rápido de la muñeca.



Ejer. 2

Una consideración que deberíamos tener en cuenta, es que los acentos en notas más agudas tienden a destacar mucho más de una manera natural respecto a las notas graves,

debido a que los timbales agudos proyectan más su volumen sonoro. Por ello, para lograr una igualación del sonido, el percusionista debería de poner menos energía en las notas agudas o tocar con un mayor énfasis las notas graves. Así pues, es interesante que las notas de los dos ejercicios planteados anteriormente, se ejecuten en distintos timbales para poder ser consciente de esa peculiaridad y adquirir un control.

3.5.3. Acento al final de redoble

Dentro de los redobles está el acento que figura ligado al final de este. Como en el redoble se busca que los golpes no estén definidos, lograr que la dinámica del acento destaque no presenta dificultad. El problema proviene del poco tiempo de preparación del acento al estar ejecutando previamente unos golpes de manera rápida. Como la altura desde la que ha de caer la baqueta para el acento tiene que ser algo mayor que los golpes anteriores, se debe realizar un movimiento de *up* en el golpe anterior al acento, con una rápida elevación de la muñeca, aumentando por tanto la aceleración de la caída y la fuerza de ataque. Se debe tener cuidado de no acelerar el redoble antes de llegar a la nota acentuada, ya que puede dificultar la preparación del acento, provocar imprecisión en la caída y una falta de claridad al verse enmascarado el acento con las notas anteriores.

La práctica (ejercicio 3) consistirá, en una primera parte, en acentos que caen en el pulso del compás, y una segunda, donde estos terminan a contratiempo. Es importante realizar un redoble relajado, regular y equilibrado, sin acelerarlo, y tener claro cuál es el golpe sobre el que realizar el *up* para poder colocar el acento en el sitio exacto.



Ejer. 3

Ejemplo práctico

Acento legato

Los siguientes dos compases pertenecen al primer movimiento de la obra *Air and dance*⁶ de G. David Peters. En ambos compases, la baquetación previa al acento es alternada, ya que en el primer compás hay un redoble y en el segundo, la nota anterior al acento se realiza con la mano contraria (derecha). Esto, unido a que el tempo definido por el autor es de negra a 72, permite realizar un acento legato con un amplio movimiento.



Air and dance

Acento staccato

El segundo movimiento titulado “Graowsko Choro” de la obra *Folklore suite*⁷, necesita de movimientos rápidos y ligeros de muñeca debido al tempo y a la figuración. En el primer compás, la baquetación sería alternada, empezando la primera nota con la mano derecha, mientras que en el segundo compás se podría empezar con la izquierda para que el último acento caiga con dicha mano, o empezar con la derecha realizando la última corchea y el anterior acento con la mano derecha.



Graowsko Choro

⁶ PETERS, G. David. (1975). *Air and dance for timpani solo*. St. Louis, MO: Southern Music Company

⁷ PALIEV, Dobri. (1990). *Folklore suite*. London-New York-Berlin: N. Simrock

Acento al final de redoble

El siguiente compás pertenece a la obra *The storm*⁸ de Mitchell Peters, donde se puede ver la resolución en acento de un redoble. El tempo que se indica en la obra es de negra:138, lo que hace que el redoble se pueda realizar en base de seisillos, comenzado este con la mano derecha y así poder realizar el acento con esa misma mano para, a continuación, pasar al otro timbal con la mano izquierda.



3.6. APAGADOS

La práctica de los apagados consistirá en adquirir destreza en varios aspectos. El primero de ellos consiste en apagar empleando los dedos apropiados, es decir, la baqueta se sujetaría con los dedos pulgar e índice, y el apagado se realizaría con el resto de dedos, aunque también podría apagarse con la propia baqueta, al estilo del “dampening” de otros instrumentos de percusión como el vibráfono. Para el apagado con los dedos es importante no producir ruidos innecesarios, por lo que este se debe realizar deslizando ligeramente los dedos por el parche, además de evitar golpear por error con la baqueta en el aro o parche del timbal.

El segundo aspecto es apagar el parche en el momento exacto que indica la partitura. Es por ello que el pulso interno del percusionista debe ser preciso para dar, tanto a la nota previa como al silencio, su exacta duración, destacable en pasajes donde los silencios son de duración corta, aunque debe destacarse que un silencio no implica necesariamente un apagado de la sonoridad del timbal.

Y el tercer aspecto es desarrollar la habilidad para moverse por los distintos timbales realizando los pagados tantos con la misma mano que ha percutido como por la contraria.

A continuación se proponen tres ejercicios, uno para cada uno de los aspectos citados anteriormente. En el ejercicio 1 (ejer. 1), tanto la duración de las notas como el de

⁸ PETERS, Mitchell. (1975). *The storm for four timpani*. Hollywood, CA: Try Publishing Company

Ejemplo práctico

El siguiente caso práctico es el inicio de la obra *Primal mood*⁹ de Mitchell Peters. Uno de los factores que marcan la decisión de apagar o no el parche es el tempo, siendo en este caso bastante difícil apagar los timbales, no imposible, en el compás 4, ya que el tiempo que hay entre la nota, el silencio y la nota siguiente no permite silenciar completamente el parche ni atacar la siguiente nota dentro del tiempo. En el resto de compases, sí se pueden realizar apagados, los cuales se han de realizar con las dos manos, una para cada timbal ya que ambos estarían resonando, teniendo el percusionista cuidado con el tempo y contando las partes del compás para ajustar todo a la perfección.



Primal mood

3.7. NOTAS DE ADORNO

Las notas de adorno en el timbal se han de ejecutar de una manera más abierta que en la caja, es decir, la distancia entre la nota de adorno y la principal ha de ser mayor, ya que, debido a la gran resonancia de los timbales, hace que si ambos golpes están muy juntos, no se llegue a definir la nota de adorno; especialmente en el timbal de mayor tamaño y en las notas más graves.

Los siguientes ejercicios (ejer. del 1 al 4) constarán desde una nota de adorno hasta tres, realizándose estas de manera alternada y antes del pulso, es decir, son notas que se van a anticipar dejando a la nota principal descansar sobre la parte del compás en la que se encuentre escrita. La dinámica de las notas de adorno ha de ser menor que en la nota principal realizando un pequeño regulador en las de dos y tres notas en dirección hacia la nota principal.

⁹ PETERS, Mitchell. (2012). *Primal mood* for four timpani. Try Publishing Company



Ejer 1



Ejer 2



Ejer 3



Ejer 4

Ejemplo práctico

Del tercer movimiento de la obra *Concert Pieces for Timpani with Piano Accompaniment*¹⁰, se pueden extraer dos ejemplos de notas de adorno aplicadas al timbal. El primero de ellos se encuentra en el compás 7, con un mordente simple cuya nota principal viene marcada con un acento, lo que indica que debe haber aun una mayor diferencia dinámica. Como la nota principal va seguida de silencios, además de tener una duración muy corta, tanto esta como la nota de adorno han de ser apagadas inmediatamente. En este caso, cada una con la misma mano con la que ha sido ejecutada; es decir, la nota de adorno con la mano izquierda y la real con la derecha.



Fandango

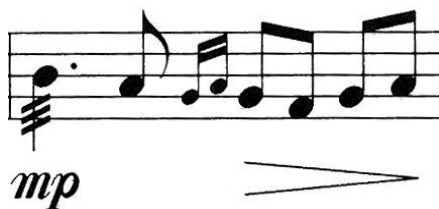
El segundo ejemplo se encuentra en el compás 53, con un doble mordente que se ha de realizar muy rápido para no retrasar la ejecución de las notas siguientes. Este compás

¹⁰ SARCICH, Paul. (1990). *Concert pieces for timpani with piano accompaniment*. USA: Studio 4 Music

requiere de una práctica muy lenta y detallada para lograr que todas las notas estén en su sitio dentro del compás, además de conseguir claridad y limpieza sonora al trabajar la diferencia dinámica entre las notas de adorno y las reales.

Para la baquetación, el adorno se hará con el orden de manos izquierda y derecha, por lo que la corchea anterior al adorno (do) se hará con la mano derecha, preparando la posición para el mordente.

En cuanto a la dinámica, la del mordente ha de ser menor, por lo que se ha de jugar con los movimientos de *up* y *down*. Por ello, la corchea anterior al adorno se realizará con un movimiento de *down*, mientras que la primera nota del adorno (sib) se hará un *up*, para tener altura y una consiguiente mayor dinámica en la corchea que sigue al mordente.



Fandango

3.8. AFINACIÓN Y GLISSANDOS

Aunque los timbales actuales posean indicador de afinación, lo que facilita encontrar la nota deseada -aunque solo es una referencia y no una afinación exacta-, es importante para el percusionista realizar ejercicios de afinación para ejercitar el oído y acostumbrarse a la sensibilidad del pedal, todo ello para poder cambiar rápidamente de nota en el transcurso de la obra que lo requiera, y realizar el glissando de una manera uniforme en el trayecto desde una nota hacia la otra.

Los siguientes ejercicios están pensados para un timbal de 29” (situado a la izquierda) y otro de 26” pulgadas (situado a la derecha); es decir, en un juego de 4 timbales, estos serían el segundo y tercer timbal, siendo esta la razón por la que en los ejercicios se les denominará de esa manera.



Ejer. 3



Ejer. 4

3.8.3. Glissando redoblado

Realizar un glissando mientras se está redoblando (ejer. 5 y 6) implica un constante desplazamiento entre notas al mantener el pedal desanclado en todo momento, pero sin destacar, mediante un golpe, ninguna de las notas de llegada. Como en este tipo de glissando se está continuamente percutiendo, se puede jugar con la dinámica o modificar la velocidad de batida del redoble, pero teniendo en consideración que las dimensiones del timbal y tono determinan la frecuencia con que se percute.



Ejer. 5



Ejer. 6

Ejemplo práctico

Glissando golpeado

Este glissando, que pertenece a la obra *Rhapsody N° 2*¹¹ de Alexis Orfaly, va desde un sol, en la primera parte del siguiente compás pasa por un si y llega a un do, el cual se debe atacar. Mientras se ejecuta el glissando se ha de percudir un fa# con la mano derecha, ya que la mano izquierda, es la que golpea el do como nota final del glissando.



Rhapsody N° 2

Glissando redoblado

Pertenciente a la misma obra¹², implica un glissando constante en el timbal más grave partiendo desde la nota fa sostenido y descendiendo, deslizándose entre esta y el do, para subir a continuación al fa becuadro, repitiendo varias veces el proceso. Al tratarse de notas graves, la velocidad de batida ha de ser lenta, con una ligera aceleración al subir al fa, dando mayor sensación de tensión y de movimiento.



Rhapsody N° 2

¹¹ ORFALY, Alexis (2006). *Rhapsody N° 2*. Everett, PA: Honey Rock

3.9. TÉCNICAS EXTENDIDAS

Las técnicas extendidas son métodos alternativos de obtener nuevos sonidos de los instrumentos, ya sea por el empleo de otros tipos de baquetas a las convencionales, tocar con el palo de la baqueta (*butt*), el uso de otros elementos como objetos sonoros complementarios o percutiendo en otras partes del instrumento. Esto surge de la idea de los compositores contemporáneos por obtener nuevas sonoridades y para resolver problemas técnicos que puedan aparecer en las obras.

Algunas de estas técnicas surgen de modificar la zona en la que se percute sobre el timbal.

- Centro del parche: el sonido producido es seco y sordo debido a que en ese punto hay un nodo y la vibración del parche es mínima.
- Borde del parche: el sonido es más rico en armónicos, pero con menos graves y menor volumen.
- Aros: produce un sonido similar a las castañuelas -en general, con mucho ataque y poca resonancia-, dependiendo el timbre resultante del material y la forma del aro, el ángulo de incidencia y la parte de la baqueta que golpea, además de las características de la baqueta empleada (de caña, de madera, su diámetro, longitud).
- Caldera: generalmente se percute con la baqueta del revés -aunque también puede hacerse con la cabeza de la maza-, obteniendo un sonido metálico y poco potente.

Finalmente, está el empleo de otros instrumentos complementarios sobre el timbal.

- Platos suspendidos: es una técnica muy empleada que consiste en colocar sobre el timbal un plato bocarriba y redoblar sobre este con unas mazas, preferiblemente blandas. El rango dinámico que ofrece este efecto es muy amplio, al igual que las posibilidades tímbricas, ya que se puede jugar con los parámetros como son el tipo de plato que emplearemos, sobre qué timbal colocarlo y con qué baqueta percutirlo. Una variación añadida a este efecto es emplear el pedal del timbal para generar un glissando mientras se está redoblando sobre el plato, o rasgar el plato con una varilla de triángulo.
- Crótalos: es como la técnica de plato suspendido, pero en este caso el crótalo sería golpeado con una varilla de triángulo o unas baquetas duras como la madera, el latón o el plástico duro.

La notación para este tipo de técnicas sobre la partitura es muy variada ya que depende de cómo el compositor lo quiera indicar. Una de las formas es cambiar el tipo de cabeza de la nota o añadir un símbolo sobre la misma, y una segunda manera es que el propio compositor escriba qué efecto quiere y también su extensión a través de líneas u otro tipo de referencia. Algunas de estas sonoridades u efectos, suelen aparecer indicadas en una leyenda -apartado previo donde se indica el tipo de notación empleada- al inicio de la obra para que el intérprete sepa qué tiene que tocar y cómo debe hacerlo.



+ = Play in center of head.

Golpes en el centro (*Afroddity 2*)¹³



Golpes en el centro y normales (*Rhapsody N° 2*)¹⁴



Golpes en el borde y normales (*Cadenza per timpani*)¹⁵

¹³ CAHN, William, (2001). *Six Concert Pieces for Solo Timpani*. Galesville, MD: Meredith Music.

¹⁴ ORFALY, Alexis (2006). *Rhapsody N° 2*. Everett, PA: Honey Rock

¹⁵ RAXACH, Enrique (1979) *Cadenza per timpani*. Donemus, Amsterdam

Striking Positions on Drum Head

(R) As close as possible to rim, still sounding pitch
 (N) Normal striking position
 (C) Center of drum head

p *f*

Leyenda y golpes en el borde, normales y centro (Canaries)¹⁶

Buffs on rims

Golpes en el aro con el palo (Fandango)¹⁷

R nahe am Rand, ergibt „harmonisierten“ Klang
 as close as possible to rim, still sounding pitch
 C Fellmitte / center of drum head
 N normale Anschlagposition
 normal striking position

M am Paukenkessel mit Schlägelkopf
 metal timpani normal
 M am Paukenkessel mit Schlägelstiel
 metal timpani with stic

N-----R normal zum Rand / normal to rim
 R-----N Rand zu normal / rim to normal
 N-----C normal zu Fellmitte / normal to center
 C-----N Fellmitte zu normal / center to normal

N M

Leyenda y golpe normal y en la caldera (Jazzing)¹⁸

¹⁶ CARTER, Elliott. (1966). *Eight pieces for four timpani*. Associated Music Publishers, Inc., New York

¹⁷ SARCICH, Paul. (1990). *Concert pieces for timpani with piano accompaniment*. USA: Studio 4 Music

3.10. METODOLOGÍA RECOMENDADA

Grado superior

BATIGNE, Jean. (1988). *Les Timbales Françaises. 1^o Cahier: le travail du poignet*. Paris: Alphonse Leduc.

BATIGNE, Jean. (1997). *Les Nouvelles Timbales Françaises. Vol. I, 2^o Cahier: son-gestique*. Paris: Alphonse Leduc.

BATIGNE, Jean. (1997). *Les Nouvelles Timbales Françaises. Vol. II, 2^o Cahier: son-gestique*. Paris: Alphonse Leduc.

DELÉCLUSE, Jacques. (1979). *Cinquante Exercices Journaliers*. Paris: Alphonse Leduc.

DUPIN, François. (1978). *Le parcours du timbalier*. Paris: Alphonse Leduc.

KNAUER, Heinrich. (1955 / 1998). *Paukenschule*. Leipzig: Friedrich Hofmeister.

SCHWEIZER, Steven L. (2010). *Timpani Tone, and the Interpretation of Baroque and Classical Music*. New York: Oxford University Press.

WEITZEL, Arend. (2008). *The Timpani Roll*. Dinklage: Gretel Verlag.

WOUND, Nick. (1963). *Symphonic Studies for Timpani*. Heerenveen: De Haske. Distributed by Hal Leonard Music.

Grado profesional

CARROL, Raynor. (1996). *Exercises, Etudes and Solos for the Timpani*. USA: Batterie Music.

FRIESE, Alfred. LEPAK, Alexander. (1954). *The Friese-Lepak Timpani Method*. New York: Adler.

HINGER, Fred. (1981). *Technique for the virtuoso timpanist*. Hackensack, NJ.: Jerona Music.

KEUNE, Eckehardt. (1977). *Schlaginstrumente Ein Schulwerk Pauken*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.

PETERS, Mitchell. (2004). *Fundamental Method for Timpani*. USA: Alfred Music.

¹⁸ JOAQUIN, Xavier. (2002). *Drei Szenen für Vier Pauken*. Frankfurt: Zimmermann.

WHALEY, Garwood. *Solos and Duets for Timpani by Garwood Whaley*. Chicago, IL: Meredith Music Publications.

WHALEY, Garwood (1972). *Musical Studies for the Intermediate Timpanist*. London: JR Drum Publications.

WOUD, Nick. (1983). *Musical Studies for Pedal Timpani*. Amsterdam: Pustjen Percussion Publications.

Grado elemental

CURNOW, James. (2003). *1st Recital Series*. USA: Curnow Music Press.

JANSEN, Michael. (2012). *Método de percusión 1*. España: Impromptu Editores, S.L.

JANSEN, Michael. (2015). *Método de percusión 2*. España: Impromptu Editores, S.L.

JANSEN, Michael. (2018). *Método de percusión 3*. España: Impromptu Editores, S.L.

PETERS, Mitchell. (2004). *Fundamental Method for Timpani*. NJ: Alfred Music.

WHALEY, Garwood (1973). *Fundamental Studies for Timpani*. London: JR Drum Publications.

WRIGHT, Ian. (1990). *Graded Music for Timpani, Book I*. London: ABRSM Publishing.

WRIGHT, Ian. (1990). *Graded Music for Timpani, Book II*. London: ABRSM Publishing.

3.11. CONCLUSIONES

Como vimos en el anterior trabajo, el gesto en los instrumentos de percusión es de vital importancia para obtener diferentes resultados sonoros. Pero el percusionista no solo se ha de valer de dicho gesto, sino que hay a su alcance una variedad de herramientas que permiten ampliar la paleta de colores tímbricos del instrumento. Es por ello que, un profesor ha de adquirir una gran cantidad de conocimientos basados en la historia del instrumento, abarcando desde las técnicas clásicas a las más contemporáneas, además de poner a disposición del alumno un repertorio con el que pueda poner en práctica todas esas técnicas.

A pesar de que la percusión es una familia con gran dificultad para las articulaciones, la aportación de experimentados constructores, intérpretes y pedagogos ha ido tratando de paliar esos inconvenientes, poniendo a disposición del percusionista una gran cantidad de tipos de baquetas y técnicas, que ha contribuido no solo a facilitar y lograr superar esa dificultad, sino a perfeccionar, como es el caso de los timbales, un instrumento con un amplio abanico de posibilidades sonoras.

BIBLIOGRAFÍA

- Blades, J. (1971). *The Percussion Instruments and their History*. London: Faber & Faber.
- Carrico, J. (1965). *The Matched Grip vs. The Unmatched Grip*. En VV. AA. (1995). *Percussion Anthology. Volume 4* (p. 261). Illinois: « The Instrumentalist Company ».
- Cahn, Bill. (2001). *Six Concert Pieces for Solo Timpani*. Galesville, MD: Meredith Music.
- Carter, Elliott. (1966). *Eight pieces for four timpani*. Associated Music Publishers, Inc., New York.
- Davidson, J. (2002). *The language of the body during performance*. In J. Rink (ed.). *Musical Performance: A Guide to Understanding* (pp. 173-182). Cambridge: Cambridge University Press.
- Davidson, J. W. (1993). *Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians*. *Psychology of music*, 21, pp. 103-113.
- Davidson, J. W. (2002). *Understanding the expressive movements of a solo pianist*. *Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, 16, pp. 7-29.
- Davidson, J. W. (2006b). *El lenguaje del cuerpo durante la interpretación*. En J. Rink (ed.). *La interpretación musical* (pp. 174-182). Madrid: Alianza Música.
- Davidson, J. W. & Correia, J. S. (2002). “Body movement In R. Parncutt & G. E”. McPherson (eds.). *The science and psychology of music performance. Creative strategies for teaching and learning* (pp. 237-250). Oxford: Oxford University Press.
- Díaz Sanz, Rubén. (2021). *Importancia del gesto en la respuesta sonora de los instrumentos de percusión*. (Trabajo fin de estudios dirigido por Julio Sánchez-Andrade Fernández). Conservatorio Superior del Principado de Asturias, Oviedo.

Ervin, K. (1978). "Choreography in Multiple Percussion Playing". En VV. AA. (1995). *Percussion Anthology. Volume 4* (pp. 539-541). Illinois: The Instrumentalist Company.

Esteban Muñoz, E. (2007). "When gesture sounds: Bodily significance in musical performance". *International Symposium on Performance Science*. Recuperado de: http://www.performancescience.org/ISPS2007/Proceedings/ISPS2007_Proceedings.pdf.

Hill, C. J. (2013). *The 10,000-Hour Threshold: Interviews with Successful Percussionists* (Doctoral dissertation). University of Kentucky. Kentucky (USA). Recuperado de: http://uknowledge.uky.edu/music_etds/31.

Hochrainer, R. (1972). "The Beat". En VV. AA. (1995). *Percussion Anthology. Volume 4* (pp. 397-399). Illinois: The Instrumentalist Company.

Klein-Vogelbach, S., Lahme, A. y Spirgi-Gantert, I. (2010). *Interpretación musical y postura corporal*. Madrid: Akal Música.

Menéndez Alonso, V. (2016). *La importancia del movimiento en la interpretación de la marimba* (Trabajo fin de estudios dirigido por Julio Sánchez-Andrade Fernández). Conservatorio Superior del Principado de Asturias, Oviedo.

Orfaly, Alexis (2006). *Rhapsody N° 2*. Everett, PA: Honey Rock.

Paliev, Dobri. (1990). *Folklore suite*. London-New York-Berlin: N. Simrock.

Peters, G. David. (1975). *Air and dance for timpani solo*. St. Louis, MO: Southern Music Company.

Peters, Mitchell. (1975). *The storm for four timpani*. Hollywood, CA: Try Publishing Company.

Peters, Mitchell. (2012). *Primal mood for four timpani*. Hollywood, CA: Try Publishing Company.

Raxach, Enrique (1979) *Cadenza per timpani*. Amsterdam: Donemus.

Sarcich, Paul. (1990). *Concert pieces for timpani with piano accompaniment*. USA: Studio 4 Music.

Schweizer, S L. (2010). *Timpani Tone and the Interpretation of Baroque and Classical Music*. New York: Oxford University Press.

