

TEMA 1

**LOS TIMBALES:
DESCRIPCIÓN DE SUS CARACTERÍSTICAS CONSTRUCTIVAS.
DIVERSOS PROCEDIMIENTOS PARA SU AFINACIÓN.
PRINCIPIOS FÍSICOS DE LA PRODUCCIÓN DEL SONIDO EN
LAS MEMBRANAS.**

@ClaudioCascales

A Xavier Joaquin (1947-1996), in memoriam.

Desarrollado según la Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto (BOE del 28), 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 en las especialidades vinculadas a las Enseñanzas de Música y de Danza.

8. CONCLUSIÓN/VALORACIÓN.

A lo largo de la redacción de este tema hemos desarrollado de forma amplia, tras una introducción (EPÍGRAFE 1), los tres epígrafes específicos que se reseñan en el título. Con el fin de completar y contextualizarlos, hemos comenzado analizando y definiendo el nombre del instrumento que nos ocupa: los timbales. Así hemos hecho referencia a su origen etimológico y su traducción a otros idiomas, además los hemos clasificado y catalogado organológicamente y hemos enumerado sus características sonoras y su representación gráfica en la partitura (EPÍGRAFE 2), para después realizar una breve historia del instrumento, desde sus orígenes hasta nuestros días en los diferentes contextos y géneros musicales (EPÍGRAFE 3).

Seguidamente y ahora sí, atendiendo al enunciado explícito del tema, hemos descrito sus características constructivas: estructurales, materiales y mecanismos hasta llegar a la actual morfología del instrumento (EPÍGRAFE 4), para seguidamente detallar en forma de decálogo las pautas más extendidas para su afinación (EPÍGRAFE 5).

Tras esto hemos expuesto las propiedades que determinan las características físico-acústicas de los instrumentos de membrana (EPÍGRAFE 6), para a continuación precisar cuestiones no menos importantes para el conocimiento del instrumento como puedan ser las baquetas, los parches y las principales marcas comerciales que podemos encontrar en el mercado en la actualidad (EPÍGRAFE 7).

Tras todo lo apuntado anteriormente y a modo valoración final podemos concluir que los timbales, antes que ningún otro, han sido desde sus orígenes el instrumento que más ha evolucionado tanto en sus características constructivas como sonoras y de ejecución, destacando entre otros por la cualidad única de producir sonidos de altura determinada, convirtiéndose así en el instrumento de percusión con mayor tradición y literatura dentro de la música occidental en todos sus géneros, estilos, tendencias y estéticas, evolucionado su rol, desde el refuerzo rítmico-armónico, junto a trompetas y otros metales (desde mediados del siglo XVII), pasando por su amplia y efectiva utilización como instrumento dramático y expresivo (desde finales del siglo XVIII) y desarrollando definitivamente todas sus posibilidades tímbricas e idiomáticas (desde comienzos del siglo XX), primero en la orquesta sinfónica y de ópera, para luego dar lo mejor de sí mismo en la música de cámara, concertística y *a solo* hasta nuestros días.

Finalmente y tras esta breve conclusión/valoración (EPÍGRAFE 8), acabamos el tema con una bibliografía científica de referencia y otras fuentes, en las cuales nos hemos basado a la hora de elaborar el presente tema (EPIGRAFE 9).

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.**

@ClaudioCascales

A Clair Omar Musser (1901-1998), in memoriam.

Desarrollado según la Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto (BOE del 28), 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 en las especialidades vinculadas a las Enseñanzas de Música y de Danza.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.
2. INSTRUMENTOS DE LÁMINAS: ETIMOLOGÍA. DENOMINACIÓN EN OTROS IDIOMAS. CLASIFICACIÓN Y TRATADOS HISTÓRICOS.
3. BREVE HISTORIA DE LOS INSTRUMENTOS DE LÁMINAS.
 - 3.1 Historia del Xilofón.
 - 3.2 Historia de la Marimba.
 - 3.3 Historia del Vibráfono.
 - 3.4 Historia del Glockenspiel.
4. DESCRIPCIÓN DE SUS CARACTERÍSTICAS CONSTRUCTIVAS.
5. ESPECIFICIDAD DE LOS DIVERSOS INSTRUMENTOS DE ESTA FAMILIA.
 - 5.1 Xilofón.
 - 5.2 Marimba.
 - 5.3 Vibráfono.
 - 5.4 Glockenspiel.
6. PRINCIPIOS FÍSICOS DE LA PRODUCCIÓN DEL SONIDO EN LAS LÁMINAS.
7. CONCLUSIÓN/VALORACIÓN.
8. BIBIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES.

TEMA 6

**TÉCNICAS DE CONCIENCIACIÓN CORPORAL:
RELAJACIÓN FÍSICA Y MENTAL, CONCENTRACIÓN,
HÁBITOS POSTURALES, RESPIRACIÓN, CONTROL Y
VISUALIZACIÓN MENTAL, MIEDO ESCÉNICO.**

@ClaudioCascales

Desarrollado según la Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto (BOE del 28), 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 en las especialidades vinculadas a las Enseñanzas de Música y de Danza.

4. CONCENTRACIÓN.

La palabra Concentración viene del latín *Concentrāre*, cuyo significado tiene que ver con la: “Acción de converger hacia un punto cosas que están dispersas”. En el ámbito artístico, intelectual y práctico que nos ocupa, como es el de la interpretación musical, la palabra Concentración es un proceso síquico que se realiza por medio del razonamiento, el cual consiste en centrar voluntariamente toda la atención de la mente sobre un objetivo, objeto o actividad, que se está realizando o pensando en realizar en ese momento, dejando de lado todos aquellos hechos que puedan interferir en la atención plena, llegando a lo que se conoce actualmente como “Estado de Flow” (Fluir, Flujo) o “Experiencia Óptima”, que no es otra cosa que tener la sensación de estar completamente aislado y sumergido en una actividad placentera (Csikszentmihalyi, 2008). Otro concepto relacionado es el de “Zona”, originado en la psicología del deporte, entendido como el estado de concentración más alto, el cuál ayuda al intérprete a desarrollar su máximo potencial (Greene, 2015). Es ese momento en el cual la mente logra conectarse por completo en el logro de una meta en el presente, de tal manera que el cerebro solo procesa pensamientos e imágenes que ayuden a ejecutar la tarea en curso con éxito.

La Concentración en la interpretación musical es imprescindible, debido a la alta exigencia y sus múltiples derivadas (tanto mentales como físicas), que se contemplan en la praxis instrumental en cualquier contexto (exámenes, concursos, audiciones, conciertos, pruebas de oposición, etc.), en la cual el concepto de “Atención plena en el presente” (*Mindfulness*), está más que nunca presente (valga la redundancia), evitando y/o abstrayéndose (o en todo caso minimizando), cualquier tipo de estímulo nocivo que pueda hacer perder o disminuir el desarrollo óptimo de la actividad. Un intérprete concentrado aprovechará y optimizará el tiempo de estudio (mejores resultados en menos tiempo), reducirá los errores y en consecuencia disfrutará durante su actuación, haciendo partícipe a la audiencia de sus buenas sensaciones, a la vez que su discurso musical será en todo momento adecuado a su preparación (trabajo de estudio previo) y nivel interpretativo (técnico y emocional).

Entre las principales causas que puede generar la Falta de concentración podemos destacar: a) Agotamiento físico, generalmente producido por exceso de trabajo, el cual puede incrementarse por la falta de descanso y otras derivadas relacionadas; b) Tedio, producido por la práctica constante de una actividad determinada; c) Cansancio mental, originado por la fatiga causada por el exceso de horas de trabajo sin descanso; d) Ambiente inadecuado, por falta de un contexto apropiado que propicie la distracción y/o dispersión; e) Falta de interés en la actividad que se realiza y; f) Problemas personales.

Por el contrario las actividades más recurrentes para potenciar y desarrollar la Concentración son; a) Trabajar la capacidad para abstraerse y evadirse de situaciones que pueden provocar distracción; b) Centrarse en pequeños objetivos, practicando ejercicios específicos y ejecutando pasajes para llegar progresivamente a la interpretación de la totalidad de la pieza; c) Mantener la atención dentro de un espacio y ambiente adecuado y; c) Utilización de las técnicas de relajación física y mental más habituales como la *Relajación Muscular Progresiva* (RMP) de Jacobson y la *Meditación Transcendental* (MT), entre otras.

TEMA 9

EVOLUCIÓN DE LAS DIFERENTES ESCUELAS Y SISTEMAS PEDAGÓGICOS ESPECÍFICOS DE ESTA FAMILIA DE INSTRUMENTOS. ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS CONCEPCIONES ESTÉTICAS, TEÓRICAS Y TÉCNICAS DE LAS DIFERENTES ESCUELAS. APORTACIÓN DE GRANDES INSTRUMENTISTAS Y PEDAGÓGOS A TRAVÉS DE LA HISTORIA

@ClaudioCascales

A Llorens Ferrer Nadal

Desarrollado según la Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto (BOE del 28), 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 en las especialidades vinculadas a las Enseñanzas de Música y de Danza.

4.2 Escuelas de Timbales.

Las *Escuelas Históricas de Timbales* son del todo más tardías y sobre todo menos documentadas, ya que los timbaleros desde el siglo XV formaban, junto a los trompeteros, un gremio (guilda) extremadamente hermético vinculado a municipios (alarmas y comunicaciones), iglesias (grandes fastos y otras ceremonias), casas aristocráticas, y reales (todo tipo de celebraciones, festividades y bailes de corte), además de su original contexto militar (fanfarrias, marchas y desfiles triunfales), siendo sus técnicas celosamente guardadas y transmitidas oralmente de generación en generación, con una práctica extremadamente cuidada que tenía una duración hasta de siete años, con el objetivo de salvaguardarlas y que no fueran expoliadas, relegando en la mayoría de los casos sus fundamentos al ámbito local. En el siglo XVI Carlos V dio la categoría de “Gremio Imperial” a trompetas y timbales. El primer documento donde aparecen nombrados los timbales (sin partituras, solo instrucciones), apareció a mediados del siglo XVII: *Ceremoniel und Privilegia derer Trompeter und Pauker* (ca. 1650), atribuido a Friedrich Friese (1668-1721), donde describe distintos aspectos (organización, reglamentos, privilegios, etc.), de varios gremios, entre ellos el de trompetas y timbales, en el cual se describen técnicas de ejecución básicas así como su historia, construcción y las ceremonias (iniciáticas) en las cuales un aprendiz se cualificaba como maestro, con el consiguiente ascenso profesional, estabilidad económica y reconocimiento social.

Ya en el siglo XVIII encontramos los timbales en orquestas desarrollando una técnica de ejecución la cual permitía ciertas libertades, fomentándose entre los instrumentistas (la mayoría de ellos soldados de caballería y ministriles) el desarrollo de sus propias cualidades expresivas dentro de ciertos límites, implementando una técnica de ejecución de carácter improvisatorio, con ritmos y redobles en las notas largas por falta de reverberación en los parches de piel natural poco tratada, realizando todo un extenso catálogo de figuraciones rítmicas, ornamentos y redobles en los finales (*Final Schlägel*), no siendo acreditados ni anotados, posiblemente por compartir partitura con las trompetas más bajas, dando por sobreentendido que el uso de los timbales era implícito en estas. El primer tratado en donde se describen conceptos específicos referentes a la técnica de timbales es *Versuch einer Anleitung zur Eroisch-Musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst* (1795) del compositor, trompetista y organista alemán Johann E. Altenburg (1734-1801), en el cual el autor dedica, entre otros aspectos, un breve apartado a la forma de tocar (usos y abusos) los timbales, denominando *Schlagmanieren* (diversos golpes y golpes ingeniosos) a las diferentes formas de ejecución del momento.

A partir del siglo XIX, y siempre asociados a las grandes orquestas europeas, y posteriormente americanas (en buena parte nutridas en sus orígenes por instrumentistas de origen centroeuropeo), se desarrollarán las que podemos denominar como *Escuelas de Timbal Orquestal*, dadas a conocer a través de los primeros timbaleros solistas de ellas, los cuales también contribuyeron tanto al desarrollo constructivo del instrumento como a su implementación en el repertorio operístico y sinfónico, dejando muchos de ellos sus conocimientos y experiencias reflejados en métodos didácticos progresivos. Esta tipología de escuela, no reglada de forma general, estuvo presente hasta prácticamente mediados del siglo XX.

Entre los métodos didácticos del siglo XIX podemos destacar: *Manuale pel Timpanista* (1842), de Carlo Antonio Boracchi (1733-1866); *Méthode Complète et Raisonnée de Timbales* (1845), de Jean-Georges Kastner (1810-1867), dedicado al timbalero de la ópera de París Charles-François Poussard (timbalero de la Orchestra de París, muy apreciado por Berlioz); *Die Pauken* (1849; 1880) de Ernst Pfundt (1806-1871); y *Pauken-Schule zum Selbstunterricht* (1895), de Otto B. Seele (1856-1936). Al mismo tiempo, la inmensa mayoría de timbaleros del siglo XIX, realizaron una gran labor pedagógica de forma privada desde su ciudad de residencia. Entre ellos podemos citar aquí, sin ánimo de ser exhaustivos a: Carl Gollmick (1796-1866; Frankfurt), Pietro Pieranzovini (1814-1885;

Milán), William Loewe (1834-1908; Chicago), Hermann Gustav Schmidt (1857-1926; Dresde), Joseph Baggers (1858-1938; París), Otto Kristufek (1887-1958; Saint Louis), Joseph Zettelmann (1863-1930; Chicago), Friedrich Hentschel (Berlín), Herr Heinemann (Dresde), G. Gordon Cleather y Charles Henderson (Londres), Wilhelm Gezink (Manchester), Emil Meinhardt (Ámsterdam), etc., etc.

Entre los timbaleros que realizaron su actividad pedagógica desde comienzos de siglo XX hasta la década de los años 50' podemos destacar a: J. Fred Sietz (Hamburgo, Chicago, Nueva York...), Heinrich Knauer (Dresde), Frank Krüger (Berlín), Alfred Wagner (Weimar), Henry H. Taylor y Andrew Shivas (Londres), Hans J. Schnelllar (Viena), Jan Labordus (Ámsterdam), Charles Peschier e Yves Brustaux (Ginebra), Vladímir Shteiman (Moscú), Karl C. Glassman (NBC Orchestra), Edward Metzenger (Chicago), Saul Goodman (Nueva York), Oscar Schwar y David Grupp (Filadelfia), Carl E. Gardner y Roman Szulc (Boston), y Tele Lesbines (Milwaukee), sin duda los más conocidos, a los que siguieron hasta finales de siglo timbaleros de tanto prestigio como Richard Hochrainer, Gerassimos Avgerinos, Werner Thärichen, Oswald Vogler, Wolfgang Preissler, Heinz Hädler, James Bradshaw, Eric Pritchard, Henri Alexandre Lamouret, Karel Cernicky, Fred D. Hinger, Vic Firth, Richard Horowitz, Alexander Lepak, Fred Begun, Salvatore Rabbio, Claude Duff, Richard Holmes, Alfred "Al" Howard, Alan Cumberland, Percival Kirby o Kurt-Hans Goedicke, entre muchos otros.

TEMA 11

**LOS INSTRUMENTOS PRIMITIVOS DE PERCUSIÓN EN LAS
DIFERENTES CULTURAS.
CONOCIMIENTO DE LAS TÉCNICAS DE ESTOS
INSTRUMENTOS.**

@ClaudioCascales

A Curt Sachs (1881-1959), in memoriam.

Desarrollado según la Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto (BOE del 28), 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 en las especialidades vinculadas a las Enseñanzas de Música y de Danza.

4.2 Mesopotamia y Egipto.

Los antiguos pueblos de Mesopotamia (Sumerios, Acadios, Babilonios, Asirios y otros) asentados desde el Neolítico entre los ríos Tigris y Éufrates, y Egipto, establecidos a lo largo de la ribera del río Nilo entre los años 3.000 y 4.000 a. C., son el origen de la actual cultura occidental. Muy pocos instrumentos han sido recuperados de Mesopotamia, pero sí se encuentran ampliamente representados especialmente en relieves y placas, sellos y mosaicos, por su parte la aridez del suelo desértico de Egipto ha preservado la descomposición de muchos de instrumentos musicales, a la vez que son cientos las escenas musicales representadas en las paredes de las tumbas y pirámides, a lo que hay que añadir la gran cantidad de fuentes filológicas.

Ambas civilizaciones destacan por su gran variedad de instrumentos, siendo sin duda las primeras que los manufacturaron con un alto grado de complejidad para su época. Dentro de los instrumentos de percusión se han encontrado en diferentes fuentes: tambores, piezas entrechocadas, sistros en forma de espuela o de U, campanas de bronce y platillos de metal.

En MESOPOTAMIA encontramos, entre los membranófonos desde el 2.700 a. C., panderos rectangulares de cuerpo estrecho y con un parche (o tal vez dos) y tambores de diversos tamaños (uno de ellos fue el llamado *Adapa*). Instrumentos análogos al *Bombo* se encuentran en esculturas sumerias de 2.500 a. C. La denominación de estos instrumentos presenta numerosos problemas de traducción, pero podemos decir que el nombre sumerio más conocido para el tambor es el de *Balag*. Por su parte se han encontrado en una placa de principios del 700 a. C. unos instrumentos que pueden ser considerados ya como timbales (Blades, 1984). Mucho más interesante es el *Sistro*, el cual aparece representado en forma de espuela (Sachs, 1940) y con barras transversales con anillas en un sello de hacia 2.500 a. C. El instrumento, fue usado en templos y era ricamente adornado.

Así mismo en EGIPTO, ya en el siglo 4.000 a. C., eran conocidos instrumentos muy semejantes a los timbales con el nombre de *Ntupane*, teniendo referencias iconográficas de diferentes tambores muy parecidos a los actuales hacia el 2.000 a. C., cuyo origen se le atribuye al dios Thot (Dios egipcio de las Artes). También aparecen hacia 1.500 a. C. panderos de marco circulares y rectangulares, tambores alargados de forma cilíndrica y de barril, pequeños timbales (*Baz*) y tambores en forma de vaso, con indicios de que el cuerpo era de barro, madera o metal. Habitualmente estos instrumentos se tocaban con las palmas de las manos, ya que no hay pruebas concluyentes del uso de baquetas. Los intérpretes de estos instrumentos eran generalmente mujeres. El nombre genérico del tambor en Egipto era *Tbn = Teben* (las vocales no se escribían en egipcio).

En numerosos vasos catódicos y vasijas de cerámica se pueden ver piezas entrechocadas con una sola mano, consistentes en dos palillos, de madera, marfil y metal, curvos que se chocan energicamente uno contra otro, las cuales pueden tener forma de manos y pies. Menos repetidos se han encontrado elementos entrechocados para dos manos como el *Menat*, que se podrían calificar como un antepasado de las claves, en cual se colgaba en el cuello y era considerado también como un amuleto.

Egipto es, según Galpin, la cuna del *Sistro* en forma de U (en Blades, 1984), en donde se le atribuyen numerosos nombres como *Iba*, *Sehem* o *Kemken*. Los egipcios llamaban a su sonido *Sehem* (fuerza), símbolo de la energía y el poder divino. El sistro egipcio era un instrumento asociado originalmente con el culto de la diosa Hathor (Diosa egipcia de la Música) y lo usaban las mujeres de elevada condición, los sacerdotes y las sacerdotisas, aunque también hay referencias al uso del instrumento como acompañante en ritos de carácter desenfrenado y lascivo. El nombre latino de este instrumento procede del griego *Seistrón* (algo que se agita).

Los restantes instrumentos de percusión en Mesopotamia y Egipto, fueron los platillos y, en cierta medida, las campanas. Los platillos son utilizados al menos durante 3.000 años, desde que el hombre comenzó a trabajar el metal, hacia el año 1.200 a. C. Eran de bronce y se usaban (percutían, entrechocaban) tanto de forma vertical como horizontalmente, tenían forma de embudo, de taza e incluso planos con una protuberancia central y se empleaban en los cultos de los templos. También se han encontrado varios pares de crótalos de diferentes tamaños. Las campanas, campanillas y otros instrumentos tintineantes aparecen desde en los arreos de los animales a amuletos y collares. También las usaban los sacerdotes, colgadas al cuello, para ahuyentar enfermedades y los malos espíritus. Todas ellas eran de bronce, con un agujero en la parte superior y algunas con lengüetas de hierro, con y sin badajo.

TEMA 12

**CARACTERÍSTICAS, REFERIDAS A LA EVOLUCIÓN DEL
ESTILO Y LA ESCRITURA INSTRUMENTAL, DEL
REPERTORIO PARA PERCUSIÓN
DEL RENACIMIENTO, DEL BARROCO Y DEL CLASICISMO.**

@ClaudioCascales

A Jacques Delécluse (1933-2015), in memoriam.

Desarrollado según la Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto (BOE del 28), 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 en las especialidades vinculadas a las Enseñanzas de Música y de Danza.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.

2. CARACTERÍSTICAS, REFERIDAS A LA EVOLUCIÓN DEL ESTILO Y LA ESCRITURA INSTRUMENTAL DEL REPERTORIO PARA PERCUSIÓN DEL RENACIMIENTO, DEL BARROCO Y DEL CLASICISMO.

3. RENACIMIENTO.

3.1 Introducción.

3.2 Los instrumentos de percusión en el Renacimiento.

4. BARROCO.

4.1 Introducción.

4.2 Johann Sebastian Bach.

4.3 Georg Friedrich Haendel.

4.4 Otros compositores barrocos.

5. CLASICISMO.

5.1 Introducción.

5.2 La Banda de Jenízaros.

5.3 Wolfgang Amadeus Mozart.

5.4 Franz Joseph Haydn.

5.5 Otros compositores clásicos.

6. CONCLUSIÓN/VALORACIÓN.

7. BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES.

TEMA 14

CARACTERÍSTICAS, REFERIDAS A LA EVOLUCIÓN DEL ESTILO Y LA ESCRITURA INSTRUMENTAL, DEL REPERTORIO PARA PERCUSIÓN DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX. ESCUELA DE VIENA, BARTÓK, STRAVINSKY, VARÈSE Y OTROS. APORTACIÓN DE LOS COMPOSITORES LATINOAMERICANOS.

@ClaudioCascales

A Joan Guinjoan (1931-2019), in memoriam.

Desarrollado según la Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto (BOE del 28), 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 en las especialidades vinculadas a las Enseñanzas de Música y de Danza.

1. INTRODUCCIÓN.

En el presente tema, desarrollaremos por escrito de forma ordenada, ajustada y científica los contenidos explicitados en el TEMA 14 de la especialidad de Percusión, según la Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto (BOE de 28), 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 en las especialidades vinculadas a las Enseñanzas de Música y de Danza.

Aprovechamos esta introducción (EPÍGRAFE 1) para presentar en forma de *abstract* los principales puntos que desarrollaremos a lo largo de nuestra redacción.

Tal y como nos indica el título, abordaremos las características generales de todos y cada uno de los compositores que se reseñan en él, además realizaremos un análisis de su catálogo directamente relacionado con los instrumentos de percusión, reseñando cuales son y cómo los utilizan estilísticamente (rítmica, melódica, tímbricamente, etc.), especificando su escritura y otros recursos interpretativos, además de otras aportaciones de cualquier otro tipo que pudieran ser merecedoras de resaltar. Antes elaboraremos una aproximación a los contextos, estéticas y características referidas a las principales corrientes, estilos y tendencias musicales que se dan en la primera mitad de siglo, con especial atención al periodo denominado “de entreguerras”, al tiempo que realizaremos una visión de carácter general, al desarrollo y progresiva importancia de los instrumentos de percusión en el panorama musical de la primera mitad del siglo XX (EPIGRAFE 2).

Así mismo redactaremos por orden aquellas características referidas a los compositores de la llamada Escuela de Viena (EPÍGRAFE 3), Béla Bartók (EPÍGRAFE 4), Igor Stravinsky (EPÍGRAFE 5), Edgard Varèse (EPÍGRAFE 6) y otros compositores, con especial atención a Darius Milhaud (EPÍGRAFE 7), para posteriormente realizar un amplio comentario sobre la aportación de los Compositores latinoamericanos en la primera mitad del siglo XX (EPÍGRAFE 8).

Para terminar, apuntaremos una breve conclusión evaluativa, a modo de resumen, de los contenidos desarrollados a lo largo de nuestra redacción, valorando y reflexionando sobre la importancia y repercusión del repertorio de la primera mitad del siglo XX, como fundamental para el desarrollo de la historia de los instrumentos de percusión hasta nuestros días (EPÍGRAFE 9), finalizando con una bibliografía científica de referencia y otras fuentes en las cuales nos hemos basado a la hora de elaborar el presente tema (EPÍGRAFE 10).

TEMA 15

CARACTERÍSTICAS, REFERIDAS A LA EVOLUCIÓN DEL ESTILO Y LA ESCRITURA INSTRUMENTAL, DEL REPERTORIO PARA PERCUSIÓN DESDE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX HASTA NUESTROS DÍAS. NUEVOS RECURSOS COMPOSITIVOS, FORMALES Y DE NOTACIÓN.

@ClaudioCascales

A Juan Cruz Guevara

Desarrollado según la Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto (BOE del 28), 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 en las especialidades vinculadas a las Enseñanzas de Música y de Danza.

7. BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES.

- ADORNNO, Theodor L. W. (2003): *Filosofía de la Nueva música*, Akal.
- BANÚS, Enrique (Ed.) (2002): *El legado musical del siglo XX*, Eunsa.
- BARBER, Llorenç (1985): *John Cage*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- BECK, John (Ed) (2007): *Encyclopedia of Percusión*, Taylor & Francis Group.
- BLADES, James (1984): *Percussion Instruments and Their History*, Faber and Faber.
- CASCALES, Claudio (1991): *Historia, Descripción y Pedagogía de los Instrumentos de Percusión*, Sin editar.
- COOK, Gary (1998): *Teaching Percusión*, Schirmer Books.
- DIBELIUS, Ulrich (1994): *La música contemporánea a partir de 1945*, Akal.
- FACCHIN, Guido (2000): *Le Percussioni*, EDT.
- FINK, Siegfried (1972): *Tablature 72*, N. Simrock.
- GARCÍA LABORDA, José María (1996): *Forma y Estructura en la Música del siglo XX*. Alpuerto.
- GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude (1990): *Historia de la Música Occidental*, Alianza.
- HARTENBERGER, Russel (Ed.) (2016): *The Cambridge Companion to Percussion*, Cambridge University Press.

- JOAQUIN, Xavier (1995): *El Vibráfono y la Marimba*, Revista Quodlibet N°3, Fundación General de la Universidad de Alcalá de Henares.
- KARKOSCHKA, Erhard (2004): *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Moeck.
- KÁROLYI, Otto (2000): *Introducción a la música del siglo XX*, Anaya.
- LOCATELLI DE PÉRGAMO, Ana María (1975): *La Notación de la Música Contemporánea*. Ricordi
- MARCO, Tomás (2008): *Historia Cultural de la Música*, Ediciones Autor.
- MORGAN, Robert (1991): *La Música del siglo XX*, Akal.
- MORRIS Lang y SPIVACK Larry (1997): *Dictionary of Percussion Terms as Found in the Symphonic Repertoire*, Lang Percussion Inc.
- NYMAN, Michael (2006): *Música experimental, De John Cage en adelante*, Documenta Universitaria.
- PEINKOFER, Karl y TANNIGEL, Friz (1976): *Handbook of Percussion*, Schott & Co.
- RANDEL, Don (Ed) (1997): *Diccionario Harvard de la Música*, Alianza Editorial.
- READ, Gardner (1998): *Pictographic Score Notation*, Greenwood Press.
- SAITTA, Carmelo (1998): *Percusión. Criterios de instrumentación orquestación para la composición con instrumentos de altura no escalar*, Saitta Publicaciones Musicales.
- SADIE, Stanley (Ed.) (2001): *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press.
- SCHAEFFER, Pierre (1988): *Tratado de los objetos musicales*, Alianza.
- SCHICK, Steven (2006): *The Percussionist's Art. Same Bed, Different Derams*, University of Rochester Press.
- SCHOENBERG, Arnold (1994): *Fundamentos de la Composición musical*, Real Musical.
- SIWE, Thomas (2020): *Artful Noise: Percussion Literature in the Twentieth Century*, University of Illinois Press.
- SMITH BRINDLE, Reginal (1996): *La Nueva música*, Ricordi.
- SOLOMON, Samuel Z. (2016): *How to write for Percussion. A Comprehensive Guide to Percussion Composition*, Oxford University Press.
- STONE, Kurt (1980): *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook*. W.W. Norton & Company, 1980.
- TEMES, José Luis (1979): *Los Instrumentos de Percusión en la Música Actual*, Digesa.
- UDOW, Michael (2019): *Percussion Pedagogy*, Oxford University Press.
- VERA PINTO, Carlos (2001): *Manual de Percusión*, Universidad Católica de Chile.