

**UNIVERSIDAD DEL VALLE DE
GUATEMALA**

Facultad de Educación

Propuesta de una cátedra de música con énfasis en la
interpretación de los instrumentos de percusión incluidos en
El concierto para percusión y pequeña orquesta Op.109,
de Darius Milhaud

Franquil Raúl de León

Guatemala
2009

Propuesta de una cátedra de música con énfasis en la interpretación de los instrumentos de percusión incluidos en *El concierto para percusión y pequeña orquesta Op.109*, de Darius Milhaud

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
DE GUATEMALA**

Facultad de Educación

Propuesta de una cátedra de música con énfasis en la
interpretación de los instrumentos de percusión incluidos en
El concierto para percusión y pequeña orquesta Op.109,
de Darius Milhaud

Trabajo de graduación presentado por Franquil Raúl de León para
optar al grado académico de Licenciado en Música

Guatemala


2009

Vo. Bo.:

(f) 
MA. Álvaro F. Rodas
Asesor

Tribunal Examinador:

(f) 
Lda. Isabel Ciudad Real

(f) 
Lda. Elvira Castillo

(f) 
MA. Álvaro F. Rodas

Fecha de aprobación: Guatemala 10 de diciembre de 2008

PREFACIO

Desde mi niñez he escuchado a mi madre, Soledad de León García, hablar con tanta emoción y orgullo, de la labor musical y pedagógica de mis antepasados en Rabinal, Baja Verapaz. Esto me hizo valorar la posibilidad que representaría una oportunidad de desarrollo a través de tan insigne profesión.

Agradezco a Dios por la vida, por mi familia, por Issya Mariela y Marcos Raúl, quienes son mi bendición más grande, por su ejemplo de dedicación y servicio; por todo su apoyo. Agradezco también por cada uno de los maestros, compañeros y amigos, ángeles que con su ejemplo y sus oraciones, permitieron que hoy compartamos con alegría este triunfo.

Dedico el presente trabajo a los maestros de los distintos núcleos y centros de enseñanza musical de nuestro país, así como a quienes promueven el desarrollo humano a través de la música. A ellos mil gracias por soñar una Guatemala llena de dignos ciudadanos, con talentos al servicio de sus semejantes y por guiar con su ejemplo de virtud, la vida de la juventud y niñez guatemalteca.

CONTENIDO

	Página
PREFACIO.....	v
CONTENIDO.....	vi
LISTA DE GRÁFICOS.....	viii
RESUMEN.....	x
Capítulos	
I. INTRODUCCIÓN.....	1
II. DESARROLLO.....	2
A. Valores y principios en una cátedra de música.....	2
B. Competencias a desarrollar en una clase de música y su aplicación dentro de una cátedra de percusión.....	3
C. Las habilidades a desarrollar en una cátedra de música.....	7
D. El <i>concierto para percusión y pequeña orquesta</i> , Op. 109 de Darius Milhaud, como base de un programa modelo para el desarrollo de una cátedra de música.....	11
E. Habilidades musicales previas a la interpretación del <i>concierto para percusión y pequeña orquesta</i> , Op. 109 de Milhaud.....	13

F. Habilidades musicales del <i>concierto para percusión y pequeña orquesta</i> , Op. 109 de Darius Milhaud.....	14
G. Historia, características e interpretación de los Instrumentos de percusión del <i>concierto para percusión pequeña orquesta</i> , Op. 109 de Darius Milhaud.....	20
H. Montaje de los instrumentos en el <i>concierto para percusión y orquesta</i> , Op. 109 de Darius Milhaud.....	40
III. CONCLUSIONES.....	41
IV. BIBLIOGRAFÍA.....	43

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración	Página
1. Organización en la partitura de los instrumentos del <i>concierto para percusión y pequeña orquesta</i> , Op. 109 de Darius Milhaud.....	15
2. Partitura en una sola pagina del <i>concierto para percusión y pequeña orquesta</i> , Op. 109 de Darius Milhaud.....	16
3. Primer motivo melódico de la obra.....	17
4. Segundo motivo melódico de la obra.....	17
5. Motivo desarrollado por la pandereta.....	17
6. Línea melódica de clarinete.....	18
7. Nueva afinación de los timbales.....	18
8. Línea melódica del trombón.....	19
9. Patrones rítmicos en la cuerda.....	19
10.El triángulo.....	21
11.El platillo suspendido.....	23
12. El bloque de metal.....	24
13.El bloque de madera.....	25
14.Platos chocados.....	26
15.Castañuelas sobre base de madera.....	27
16.Castañuelas con mango.....	28

CONTINUACIÓN LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustraciones	Página
17. El látigo	28
18. La Matraca.....	29
19. La pandereta.....	30
20. La Caja clara.....	31
21. Posición de pulgar e índice en el agarre de baqueta de la mano derecha.....	32
22. Agarre de baqueta con la mano izquierda en la técnica tradicional.....	33
23. El redoblante.....	33
24. El tamborín Provenzal.....	34
25. El tam tam.....	35
26. Los timbales.....	36
27. Agarre de bolillos de timpani.....	37
28. El bombo.....	38
29. El ponchín a pedal.....	39
30. Montaje de la batería de instrumentos utilizados en el <i>Concierto para Percusión y pequeña Orquesta</i> , Op. 109 de Darius Milhaud.....	40

RESUMEN

Este trabajo analiza valores, competencias y habilidades a desarrollar en una cátedra de música, específicamente de percusión, con la finalidad de destacar su importancia en el desarrollo de nuevas propuestas pedagógicas enfocadas en la educación musical individual y grupal de los niños y jóvenes guatemaltecos.

El presente trabajo, comprende el tratado de valores, competencias y habilidades útiles y aplicables en una cátedra de educación musical, tomando como base para su aplicación *El concierto para percusión y pequeña orquesta Op.109* del compositor francés Darius Milhaud (1892-1974) compuesto entre 1929 y 1930, primero en su género, para los siguientes instrumentos de percusión: Triángulo, un platillo suspendido, un bloque de metal, uno de madera, un par de platillos chocados, castañuelas, látigo, matraca, pandereta, caja clara, tambor tenor, tamborín provenzal, tam-tam, cuatro timbales, un bombo con un pedal desmontable y ponchín.

Presenta el tratamiento técnico y físico sonoro de autores y educadores sobre los instrumentos de percusión contenidos en el concierto así como recomendaciones para el estudio preliminar del *concierto para percusión y pequeña orquesta Op.109* del compositor francés Darius Milhaud.

I. INTRODUCCIÓN

A finales del siglo xx surge en Guatemala una serie de nuevos centros de enseñanzas musical. Los promovidos por la Licenciada Isabel Ciudad Real, motivada por el trabajo que realiza en Venezuela el director José Antonio Abreu, con el fin de crear grupos musicales con fines sociales, pedagógicos y artísticos, dieron inicio al nacimiento de una nueva generación de educadores musicales quienes realizan la loable labor de guiar cada día el desarrollo de los jóvenes y niños a través de la experiencia musical, proveyendo con esto, una oportunidad de desarrollarse y alejarse de cualquier medio que atente contra su integridad. Esta labor por lo tanto requiere atender a las demandas de una sociedad, que amenazada, requiere de un compromiso genuino con la juventud y la niñez. La siembra de valores, competencias y destrezas para conservar y mejorar escenarios que han sido descuidados y dañados, y que han traído consecuencias lamentables. La educación musical, limitada a la simple enseñanza y aprendizaje de destrezas y habilidades mentales y físicas, es una simple instrucción inútil. Por lo que requiere de educadores que persigan los más nobles ideales y que alimenten sus cátedras de elementos que enriquezcan la vida de los individuos y por ende de la sociedad.

El presente trabajo, comprende el tratado de valores, competencias y habilidades útiles y aplicables en una cátedra de educación musical, tomando como base para su aplicación *El concierto para percusión y pequeña orquesta Op.109* del compositor francés Darius Milhaud (1892-1974) compuesto entre 1929 y 1930, primero en su género, para los siguientes instrumentos de percusión: Triángulo, un platillo suspendido, un bloque de metal, uno de madera, un par de platillos chocados, castañuelas, látigo, matraca, pandereta, caja clara, tambor tenor, tamborín provenzal, tam-tam, cuatro timbales, un bombo con un pedal desmontable y ponchín. El presente es parte de mi trabajo de graduación para optar al título de Licenciado en Música en la Universidad del Valle de Guatemala.

DESARROLLO

Para el planteamiento de una cátedra de música en nuestro país, es importante plantearnos preguntas como las siguientes:

- ¿Cómo contribuye una cátedra de música al desarrollo de la niñez y juventud guatemalteca?
- ¿Qué valores se deben fomentar?
- ¿Cuáles son las competencias que debiéramos enseñar?,
- ¿Cuáles son las habilidades musicales más importantes a desarrollar?

Ante estos y otros cuestionamientos que puedan surgir, debemos identificar los problemas que nos aquejan: La violencia, producto de la pérdida de valor por la vida, la pobreza, la desigualdad, la intolerancia, los prejuicios, por mencionar algunos. La importancia de una cátedra de música en nuestro país, deriva del aprovechamiento que le demos, como medio poderoso para el desarrollo y rescate de la integridad de la niñez y juventud en alto riesgo. Y los valores, competencias y habilidades que adquieran dentro la misma para mejorar su calidad de vida.

A. Valores y principios en una cátedra de música:

El ser humano tiene una tendencia natural a apreciar lo puro, lo bello, y lo justo. Por lo tanto existe un compromiso muy grande con la niñez y juventud en la provisión de tiempo y espacios donde se valoren los más nobles principios. Debemos desarrollar por tanto una cátedra donde se practiquen y promuevan valores y principios que dignifiquen al ser. El papel de la familia es muy importante en la formación de dichos principios y valores, sin embargo cuando no exista tal, un grupo musical (coro, orquesta, de cámara, etc.) será un lugar donde el joven y el niño practicarán valores como: la responsabilidad, solidaridad, el respeto, la equidad, entre otros.

La tarea de interpretar en conjunto o individualmente una obra musical les permitirá apreciar y recrear los más sublimes sentimientos a la vez que desarrolla su capacidad de trabajo en equipo para enfrentar los retos de la vida, alejándolos de los vicios y cualquier abuso que denigre su integridad.

B. Competencias a desarrollar en una clase de música, su aplicación dentro de una cátedra de percusión:

La práctica de competencias que promuevan el desarrollo individual y colectivo es importante principalmente en nuestros países en vía de desarrollo. El Ingeniero Germán Escorcía en su ensayo sobre la estrategia C5 para el desarrollo de nuevas habilidades educativas para nuestro tiempo declara:

<<Con insistencia he venido proponiendo que en el escenario actual han aparecido factores críticos que requieren una acción colectiva intencional para enfrentar problemas graves, tales como la reducción de la pobreza y la exclusión, el desequilibrio en la distribución del Ingreso, la participación en los nuevos circuitos de la economía basada en el conocimiento, y el fortalecimiento de la identidad en una cultura mundializada. >> (Escorcía, 2008)

El autor propone las siguientes competencias: La creatividad, la construcción del conocimiento, la coexistencia con el cambio, la comunicación y la colaboración. A continuación analizaremos la forma que una cátedra de música puede contribuir a la formación de tales competencias.

1. *Creatividad*: El autor manifiesta: La creatividad ha sido un recurso evolutivo de la humanidad y es un elemento emergente en la educación.

<<Será el factor crítico de éxito en este comienzo de siglo. Involucra la capacidad para innovar, imaginar, inventar, re-crear. Es, sin embargo, una disciplina rigurosa que demanda herramientas poderosas dirigidas a facilitar el proceso creativo, individual y colectivo, en la denominada sociedad del conocimiento>>. (Escorcía, 2008)

Para un percusionista, el proceso creativo está presente en la búsqueda de soluciones que le permitan ejecutar los instrumentos de percusión de la manera más provechosa y musical. La interpretación musical además requiere la recreación de obras, y la creación de propuestas sonoras.

<<En la antigüedad la creatividad fue asociada a los artistas y aunque se limitaban a definirla como una imitación y recreación de la naturaleza, este proceso evolucionó en la creación de nuevas cosas desarrollando el concepto de originalidad. >> (López, 1995),

En una formación avanzada, el desarrollo musical creativo puede realizarse al culminar el siguiente ciclo: imitación, improvisación, experimentación y creación de obras musicales.

2. Construcción del conocimiento: Sobre esta competencia manifiesta:

<<Es una habilidad permanente, enfocada más en el proceso de transformación que en el de repetición de la información. El espacio de aprendizaje debe fomentar más la construcción que la memorización, basándose en retos estimulantes, simulaciones, aprendizaje basado en ensayo y error, y en el desarrollo del razonamiento lógico y crítico, y en la resolución de problemas.>> (Escorcía, 2008).

La interpretación del concierto de Milhaud, brinda la oportunidad de construir el conocimiento a través del análisis musical de la obra, relacionando cada uno de los elementos musicales y no musicales que el autor expresa. La composición musical requiere el uso de elementos conceptuales, emocionales y psicológicos, la recreación del conocimiento, la expresión y percepción del arte musical constituyen un aporte esencial al desarrollo del hombre. Juan Fernando Anta, en su ensayo sobre la composición y el conocimiento expresa:

<<la composición musical como modo específico de conocimiento supone una síntesis de los tipos de conocimiento proposicional, no-proposicional y procedimental, una síntesis que posibilita la transformación de la experiencia humana significativa en estructura estético-musical. >> (Anta, 2007)

La ejecución, por lo tanto, conjuga los procesos mentales con los procedimentales que tienen que ver con la técnica de ejecución de los distintos instrumentos de percusión y la posibilidad de expresar un mensaje estético musical. Cada una de estas habilidades musicales se van perfeccionando con el

tiempo, a través de composiciones e interpretaciones fallidas y exitosas, mismas que irán desarrollando la habilidad de solucionar problemas del diario vivir.

3. Coexistencia con el cambio: Respecto a esta competencia Escorcia afirma:

<<Lo único permanente que nos queda es el Cambio. En realidad, el cambio siempre está presente, solo que en tiempos recientes el cambio se presenta con una velocidad tal que no lo reconocemos, y menos aún lo controlamos. El cambio turbulento excede las capacidades que hemos desarrollado con los instrumentos tradicionales para comprenderlo. El escenario plantea el cambio turbulento acelerado, elevada complejidad, incertidumbre Permanente>> (Escorcia, 2008).

Una de los retos más importantes de la ejecución del concierto de Milhaud, es en primer lugar, la capacidad de enfrentarse a los distintos cambios. Externos, si están fuera del alcance del intérprete, como por ejemplo las variaciones acústicas y espaciales, o internos, más de carácter psicológico de quienes intervienen en la interpretación, (la disposición emocional por ejemplo). El Desarrollo interpretativo musical, individual o grupal requiere la adaptación a nuevas corrientes artísticas, nuevos tiempos musicales, nuevas dinámicas sonoras. La improvisación musical por otro lado requiere la adaptación súbita de nuevas armonías y melodías.

4. Comunicación: Según Escorcia,

<<El siglo estará signado por una revolución en las comunicaciones humanas. Desde los dispositivos e inventos que aparecen diariamente, hasta la escala de su alcance, instantaneidad y demás. Cambiarán los lenguajes, la semiótica, los símbolos mismos y sus reconocimientos a través de las fronteras. La comunicación es, sin embargo, una de las mayores inhabilidades que exhibimos hoy. Muy nuevas capacidades serán necesarias en el manejo de la comunicación en los más próximos años. >> (Escorcia, 2008).

La música es un lenguaje que permite comunicarnos a través del sonido, el silencio, la palabra, y los gestos. La buena integración de estos elementos ayuda a la comunicación. Misma que se da entre el intérprete y el público, entre el director y el intérprete, entre intérpretes de un grupo, entre el compositor y el

público. Sin la comunicación es imposible realizar el montaje de una ópera o una sinfonía de Beethoven, por ejemplo, y, aunque como menciona el autor, en nuestros días la comunicación la hemos ido perdiendo, necesitamos desarrollarla en nuestros estudiantes si queremos lograr siempre resultados exitosos y que contribuyan al bienestar de todos.

5. Colaboración. Sobre esta última, pero no menos importante competencia el autor afirma,

<<Es un enfoque reciente de una habilidad perdida en el tiempo. La capacidad de colaborar reflexivamente sobre un objeto de conocimiento. La construcción social del aprendizaje y el enfoque colectivo de los problemas estarán presentes en el escenario de todo este siglo; sin embargo, las prácticas tradicionales tienden a favorecer el trabajo individual y lo que se demanda es herramientas que deliberadamente favorecen el abordaje múltiple de los esquemas de conocimiento. La construcción colectiva a través de las fronteras se torna en la norma y no en la excepción para la práctica de las personas en los próximos años. >> (Escorcía, 2008).

Me llama mucho la atención, la importancia que para este tiempo según Escorcía tendrá la colaboración, en una sociedad que a veces parece egoísta y que carece de sensibilidad ante los problemas de sus semejantes. La experiencia musical, brinda la posibilidad de pertenecer a un equipo de trabajo. Distintos registros, combinación de instrumentos, de determinado estilo de música. En todo momento de la interpretación de una obra musical se requiere de la colaboración activa de cada integrante de la orquesta, grupo marimbístico, coro, banda, etc. En la interpretación colectiva de una obra musical, las habilidades físicas, mentales, emocionales y espirituales de los individuos se integran para entregar a quien lo recibe, una muestra de amor y alto valor. El trabajo en equipo y liderazgo desarrollado en la música ha sido objeto de ejemplificaciones en el ambiente empresarial:

<<Una orquesta, como una empresa, no es sólo un instrumento musical o una herramienta para crear valor, sino un grupo de seres humanos con diversas personalidades, intereses y perspectivas. Lograr los mejores resultados en ambos campos requiere de líderes que, más allá de su competencia técnica, puedan integrar todas estas voluntades para hacer realidad una sola visión. >> (Juárez, 2005)

Pero sobre todo puede ser un ejemplo que nos lleva a construir una sociedad de participación justa y equidad.

C. Las habilidades a desarrollar en una cátedra de música:

La influencia de la música en el ser humano va más allá de un simple placer hedonista, y se constituye como un elemento que desarrolla el intelecto, el cuerpo, el alma y el espíritu de ser humano. Ian Cross, Director de Ciencia y Música de la Universidad de Cambridge, afirma:

<<la mente humana moderna está caracterizada por una inmensa flexibilidad cognitiva, y las culturas modernas pueden desarrollar estructuras sociales extremadamente complejas. Y dado que parece ser que la música juega un papel en el desarrollo de la flexibilidad social y cognitiva en los niños, parece probable que el surgimiento de comportamientos proto-musicales y su realización cultural como música fueron cruciales a la hora de precipitar la emergencia de la flexibilidad cognitiva y social que marca la aparición del Homo sapiens sapiens. >> (Cross, 2007).

José Antonio Abreu, fundador del sistema social musical venezolano, sobre el éxito de la educación artística como motor de desarrollo y principal bastión del éxito de la educación musical en Venezuela, afirma:

<<Instalada la educación artística ya no en la periferia desechable de la educación sino en la medular estructura del sistema educativo, la pobreza material de un niño transmutada por la música en riqueza espiritual anunciará el alumbramiento de una nueva generación, que como los jóvenes y niños integrados al sistema orquestal y coral del país, han encontrado para siempre en la música, más allá del delirio de una destreza artística la ruta firme hacia impensables horizontes. >> (Abreu, 2008)

El desarrollo de las habilidades musicales se constituye entonces en un recurso útil para el desarrollo del individuo, y de la sociedad. A continuación, analizaremos los distintos puntos de vista sobre las habilidades que según las corrientes educativas musicales, debieran desarrollarse en la formación de los músicos. Según los autores Radocy y Boyle (1979)

<<Un músico es hábil si es capaz de ejecutar, interpretar y crear auditivamente la música>> (Malbrán, 2005).

Se hace énfasis en el desarrollo auditivo y los procesos creativos, así como en la habilidad que requiere la interpretación de un instrumento musical. Según Keith Swanwick

<<La percepción, cognición e interpretación son los elementos esenciales la educación musical>> (Malbrán, 2005). <<Sabemos también bastante sobre las interacciones positivas que se dan entre tocar, componer, y escuchar como audiencia>> (Swanwick y Franca 1,999). (Swanwick, 2004).

Nuevamente se mencionan estos tres elementos. Murray Schafer (1988) describe la enseñanza de la música a partir de cuatro supuestos básicos:

1. *<<Descubrir las potencialidades creativas de los alumnos/as para hacer su propia música. Todos son capaces de realizar una pieza musical.*
2. *Presentar los sonidos del entorno, reconocer y valorar el paisaje sonoro.*
3. *Buscar un espacio común donde puedan encontrarse todas las artes.*
4. *Sensibilización sonora, considerar la importancia de cada uno de los sonidos. (Schafer, 1988).>> (Fernández 2007)*

Además del desarrollo audio creativo, se menciona por primera vez la relación existente con otras áreas del conocimiento.

Los estándares nacionales para Educación Musical en Estados Unidos publicados en 1994 por la Conferencia Nacional de Educadores Musicales (MENC por sus siglas en inglés) incluyen los siguientes nueve estándares en educación musical en el marco "Visión 2020."

1. *<<Cantar solos y con otros, un repertorio musical variado,*
2. *Tocar en instrumentos en solos y acompañado un repertorio musical variado.*
3. *Improvisar, melodías improvisaciones y acompañamientos.*
4. *Componer y arreglar música, siguiendo determinadas premisas.*
5. *Leer y escribir música*
6. *Escuchar, describir y analizar música.*
7. *Evaluar música y ejecuciones musicales.*
8. *Comprender las relaciones entre la música, las otras artes, y disciplinas fuera de las artes.*
9. *Comprender la música en relación a la historia y a la cultura>> (MENC,2008)*

Estos estándares están pensados para aplicarse en los currículos de las escuelas primarias y secundarias de todo estudiante de ese país, son muy ambiciosos y valdría la pena adaptarlos, considerando el beneficio que la

educación musical ha dado a la sociedad estadounidense en los últimos años, logrando un nivel muy alto en el desarrollo de las habilidades musicales.

Los anteriores autores dan importancia al desarrollo cognoscitivo y psicomotriz, y no mencionan el desarrollo de las habilidades psicológicas, emocionales y espirituales.

Según estudios realizados por Silvia Malbrán en 2005, en el ambiente profesional en Argentina descubrió los siguientes elementos valorados por los músicos:

1. Habilidad de interpretación
2. Pericia instrumental o vocal,
3. Concertación y disposición emocional.
4. Comprensión estético musical, capacidades auditivas y rítmicas,
5. improvisación,
6. Conocimientos musical operativos.

Malbrán menciona por primera vez, la concertación y disposición emocional, como elemento importante a desarrollar. La expresión emocional a través del uso de las habilidades musicales, constituyen un elemento propio del ser y un elemento trascendental en el desarrollo de una sociedad.

José Antonio Abreu, fundador del Sistema Nacional de orquestas y coros de Venezuela, el cual alberga a 265 mil jóvenes y niños de medianos y bajos recursos, manifiesta:

<<Si la educación se propone fomentar el crecimiento de la individualidad humana, armonizándola simultáneamente con la sistémica unidad del grupo social, en el proceso resulta de crucial importancia la función asignada a la educación estética llamada a preservar la intensidad natural de todos los modos de percepción y sensación y su coordinación entre sí, en relación al ambiente a estimular la manifestación del sentimiento en forma comunicable y a habilitar la expresión comunicable de aquellos modos de experiencia mental, que de otro modo permanecerían parcial o totalmente inconscientes.>>(Abreu 2008)

Es importante resaltar la percepción de los sentimientos con la finalidad de expresarlos de una manera conciente a través de la práctica estético musical. Lo cual favorece al desarrollo del individuo en todas sus dimensiones y por ende al desarrollo de una sociedad más unida. La unidad nos permitirá abordar de manera conjunta los problemas sociales, brindando a los niños y jóvenes una oportunidad de desarrollo, alejados de los males derivados de los mismos y a los cuales son más vulnerables. Abreu sigue afirmando:

<<La triple vertiente de belleza, verdad y bien en el corazón del ser, perfila la condición estética del hombre individual y colectivo al tiempo que proclama la dimensión estética de la vida misma. Si tal como ya se ha demostrado el niño aprende a organizar su experiencia mediante la operación del sentimiento estético que lo acompaña desde su nacimiento, corresponde sin duda a la educación afianzar vigorosamente tal sentimiento>> (Abreu, 2008)

De las anteriores visiones y teorías destacamos aquellas en las que coinciden obteniendo las siguientes:

- La interpretación individual y colectiva:
- La creación
- La apreciación estético musical
- La comprensión de la relación de la música con otras artes y ciencias así como con el entorno social e histórico.

La valoración que los autores dan a las habilidades anteriores, aunque en distintos escenarios, manifiesta similitud en más de una habilidad. Es interesante observar la visión latinoamericana de la educación musical, haciendo énfasis en la disposición emocional, y la apreciación estética en la música. Y es importante reconocer que la música no se limita a involucrar procesos mentales y físicos únicamente. Habrá que observar el desarrollo de la niñez y juventud venezolana a través de una visión espiritual y filosófica. No obstante ambas corrientes tienen mucho que ofrecer, la mayoría de estudios sobre los beneficios psicológicos y de desarrollo de las capacidades mentales por medio de la música, provienen de corrientes de una visión más pragmática.

D. *El concierto para percusión y pequeña orquesta Op. 109*, de Darius Milhaud como base de un programa modelo para el desarrollo de una cátedra de música:

Darius Milhaud: fue un compositor francés (Aixen-Provence, 1892- Ginebra 1974). Formó parte junto a Louis Durey, George Aurie, Arthur Honegger, Francis Poulenc y Germaine Tailleferre del grupo denominado “los seis”, quienes experimentan la influencia de Erik Satie, con quien comparten un ideal de música clara, diatónica que privilegie la melodía.

<<la fuerza creadora de Milhaud termina rompiendo los marcos estrechos del neoclasicismo y su profundo lirismo le permite por medios muy diferentes a los de su amigo. Milhaud debe también su fama a sus audaces experimentos politonales tanto armónicas como contrapuntísticas. Milhaud junto a Honegger es la personalidad musical francesa más importante de su generación.>> (Beltrando- Patier, et al, 2001)

Darius Milhaud no es un compositor muy conocido en nuestro medio a pesar de ser un innovador en la composición, al ser el primero en componer una obra para instrumentos de percusión con acompañamiento de orquesta. La utilización del *Concierto para Percusión y Orquesta de Op. 109*, de Milhaud, como base de un programa para el estudio de los instrumentos de percusión se debe a la variedad de instrumentos que incluye, los que requieren de conocimiento y dominio de sus propiedades físicas y de las destrezas propias de su interpretación así como de habilidades musicales requeridas en la interpretación solista, acompañado de una orquesta. Además de su importancia en el desarrollo del repertorio solístico para instrumentos de percusión, al ser el primero en su género.

En su artículo sobre el concierto de Milhaud, Igor Lesnick afirma,
<<Así como puede decirse que Italia es la tierra del nacimiento de la ópera, podemos decir que Francia es el lugar de nacimiento del concierto para percusión, a cargo de Darius Milhaud, quien la compuso en París en 1929 como su Opus 109>> (Lesnik, 1997).

En relación con el proceso y las influencias de este trabajo, Milhaud escribió:

<<Un excelente percusionista, Theo Coutelier ... me preguntó si me gustaría escribir un concierto solo para un artista intérprete o ejecutante de percusión ... La idea hizo me hizo un llamamiento ... En vista del hecho de que cuando yo lo compuse entre 1929 y 1930 en París, el jazz disfrutaba de una influencia decisiva sobre la composición musical, quería evitar a toda costa la idea de que cualquiera pensara que era de este género, por lo que, hizo hincapié en la áspera y dramática parte de la pieza>> (Lesnik, 1997)

En su ensayo, Igor Lesnik realiza un análisis, afirmando lo siguiente:

<<La universalidad de la música de Milhaud la muestra en el primer tema con sus voces paralelas y rítmicas figuras que recuerdan la música folclórica de la península croata de Istria, lugar al que debido a los problemas de salud del compositor gustaba visitar por ser el clima similar al de su tierra natal.>>(Lesnik, 1997).

El Concierto para percusión y pequeña orquesta, Op. 109, fue comisionado y estrenado por Theo Coutelier en el palacio de Bellas Artes en Bruselas en 1930, como parte de la serie de conciertos orquestales dirigidos por el compositor. La obra es publicada por Universal Edition A.G. Vienna. (Disponible en Francia por Durand S.A.) Existen dos versiones, una para solista y otra para ensamble de percusión, por otro lado, para preservar la naturaleza dramática de la pieza, Milhaud se rehusó a componer una cadencia al concierto. La instrumentación consta de: Triángulo, un platillo suspendido, un bloque de metal, uno de madera, un par de platillos chocados, castañuelas, látigo, matraca, pandereta, caja clara, tambor tenor, tamborín provenzal, tam-tam, cuatro timbales, un bombo con un pedal desmontable y ponchín. Los platillos del ponchín son utilizados con frecuencia en sustitución de los platos desmontables y los timbales se incluyen dentro de la configuración general de la percusión múltiple. La orquesta requiere de los siguientes instrumentos: 2 flautas con 2 pícolos, 2 clarinetes en Si b, Trompeta en Do, Trombón. Tres atriles de violines primeros, tres atriles de segundos violines, dos atriles de violas, dos atriles de violoncello y un atril de contrabajos.

E. Habilidades musicales previas a la interpretación del *Concierto de Percusión y Orquesta Op. 109*, de Milhaud.

La obra de Milhaud requiere el conocimiento musical básico en su interpretación.

En un punto más específico requiere el dominio de las siguientes habilidades propias de la interpretación de los instrumentos de percusión:

- Estudio de una o más obras solísticas para multi - percusión con acompañamiento de piano.
- Estudios físicos y acústicos fundamentales para la interpretación de cada instrumento incluido.
- Rudimentos y ejercicios para el desarrollo de destrezas técnicas de cada instrumento: El Flam y el Drag son dos rudimentos necesarios. (Consultar hoja de rudimentos de la Sociedad de las Artes Percusivas por sus siglas PASIC.)
- Dominio interpretativo de las dinámicas sonoras de los instrumentos de percusión.
- Entrenamiento auditivo (grados e intervalos) para afinación de los timbales: Segundas, terceras, cuartas y quintas. (Aprender una melodía para cada intervalo ayudará a identificarlos rápidamente.).
- Análisis obras musicales.

A continuación se presentan algunas habilidades a observar en cada instrumento para la interpretación del concierto:

- Timpani: Éste instrumento requiere de un apagado casi simultáneo en pasajes solistas donde se mezclan tonos de distinta tonalidad. Así como la habilidad de cambiar la afinación de los mismos en breve tiempo.
- Pandereta: Requiere la práctica del trémolo de pulgar y el estacato.
- En el redoblante se requiere redoble de rebote múltiple.
- Plato: Se requiere redoble cerrado.
- Platos chocados: Se requiere apagado con los músculos abdominales.

- Golpe de triángulo: Se requiere la práctica de los golpes a 45° con bolillos de xilófono.
- Tam Tam: Debido a los cambios rápidos de un instrumento a otro, se deben hacer pruebas para determinar la forma de hacer vibrar el tam Tam sin necesidad de hacerlo previamente a la nota requerida. El uso de un mazo de brazo largo con bolillo grande y suave puede ayudar.
- El bloque de madera, el bloque de metal, el triángulo y plato suspendido, deben colocarse lo más cercanos posibles ya que son instrumentos que el autor utiliza de forma conjunta, para determinada sección de la obra esto permitirá lograr un mejor balance sonoro.
- La Matraca: Debe suspenderse a un atril para poder maniobrarla con una sola mano, y utilizar la otra para cambiar de bolillos por ejemplo.
- El Látigo, la pandereta y las castañuelas: se deben colocar en una mesa o atril que realice la misma función, cubierto por una toalla, para tomar si es necesario el instrumento o tocar sobre la misma sin producir sonidos ajenos al colocar los instrumentos sobre la mesa.
- El bombo de piso y el ponchin: Para interpretarlos de manera simultánea se ha colocado una regla de madera entre los dos pedales.

F. Habilidades musicales propias de la interpretación del concierto para percusión y pequeña orquesta de Darius Milhaud:

1. Interpretación: Para la interpretación de esta obra es importante analizar las siguientes habilidades a desarrollar:

1.1 Visualización de la partitura y memorización de pasajes: El *concierto para percusión y orquesta Op. 109*, de Darius Milhaud requiere del intérprete en primer lugar el estudio de la partitura y la capacidad de leer varias líneas por cada grupo de instrumentos de percusión. En el Concierto de Milhaud los instrumentos están ordenados en grupos. El número de líneas en cada una de los sistemas fue modificado para que coincida con el número de instrumentos que participan en cualquier momento en la partitura. El primer compás de la obra

(Figura 1) funciona como una clave de la lista de las agrupaciones de instrumentos junto a los seis pentagramas vacíos.

Fig. 1

The image shows a musical score for 'Rue et dramatique' (Op. 116). On the left, there is a list of instruments grouped into two categories:

- accessoires fixés sur la Grosse Caisse:** Triangle, Cymbale suspendue, Bloc de métal, Bloc de bois.
- accessoires libres:** 2 Cymbales, Castagnettes, fouet, crécelle, tambour de basque.

Below these are other instruments: caisse claire, caisse roulante, tambourin provençal, tam-tam, 4 timbales, and grosse caisse à pédale avec cymbale décrochable.

On the right, there are six staves. The first staff has a common time signature 'C'. The second staff has a 5/4 time signature. The remaining staves are empty.

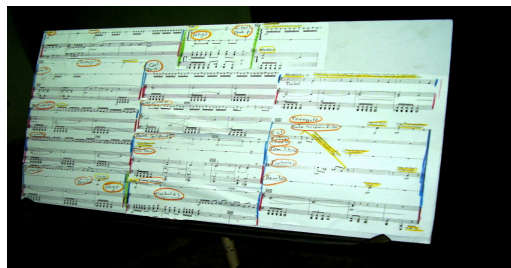
Según la primera página del Concierto para percusión, los instrumentos se han dividido de la siguiente manera:

- la parte superior contiene el grupo de de accesorios, que consta de un triángulo, platillos suspendidos, bloque de metal y bloque de madera.
- La segunda contiene el grupo de instrumentos que el artista recoge para interpretar y consta de platillos chocados, castañuelas, látigo, matraca, y pandereta.
- El tercero contiene la serie de tambor, tambor tenor, y tamborín provenzal;
- La cuarta línea contiene el tam-tam
- El quinto pentagrama contiene los timbales;
- Y el bombo y platillo desmontable que se coloca en la parte inferior de la partitura.

A lo largo de la partitura, Milhaud utiliza sólo los pentagramas que pertenecen a los instrumentos que se utilizan en un punto dado de la composición. Por ejemplo, la primera entrada de la percusión es ejecutada en el solo timbales, de modo que sólo se utiliza el sistema de los timbales. Esta técnica ahorra espacio y elimina las distracciones visuales. Si dos o más de los grupos de instrumentos

en la clave son necesarios, Milhaud mantiene la posición relativa establecidos al comienzo de la partitura. No obstante para evitar retrasos en la interpretación debido a los cambios de página, cambio de instrumentos y baquetas, se pueden pegar varias hojas de la partitura en un pliego de cartón a comodidad del intérprete, (ver Figura No. 2) sin embargo hay pasajes que habrá que memorizar.

Fig. 2



1.2 Adaptabilidad física: En segundo lugar requiere al intérprete la habilidad de adaptarse a la batería de instrumentos de percusión así como al cambio de baquetas en los lugares indicados. Se debe, por lo tanto, practicar coreográficamente cada uno de los movimientos a fin de memorizarlos y hacer cada movimiento fluido y lograr interpretar con éxito la obra. Marcar la posición de los instrumentos y estudiar previo a un ensayo o concierto el recorrido de los movimientos del cuerpo en cada parte de la obra.

1.3 Análisis de la obra: Se requiere el análisis general de la obra y sus movimientos, melódicos, rítmicos y armónicos. El concierto de Milhaud, está compuesto al estilo francés de finales del siglo XIX en el que se integraban en un solo movimiento las partes. *Vivo, negra = 116, Rudo y Dramático*: El concierto inicia con el primer motivo del tema principal, desarrollado en la tonalidad de A menor por unas voces como las flautas, pero utiliza C# en otras, A mayor en otro caso. Esto se debe al gusto del autor por la poli tonalidad, que viene un poco al caso, al tratar los instrumentos de percusión indefinida. Pero también haciendo uso de dos modos dentro de una misma frase melódica, al colocar la mediante C# en una voz, y en otra C natural.

Fig. 3



En el compás 6 el primer motivo del tema es presentado nuevamente por el solista en los timbales, (Fig. 4) inicia un diálogo con la orquesta, tocando las notas: F, Bb, D y E.

Fig. 4



En el compás 30, la pandereta retoma el motivo. (Fig. 5) seguido de una breve desarrollo que alterna al solista con los instrumentos de membrana y los clarinetes.

Fig.5



En el compás 45 después de tres golpes de látigo, la orquesta presenta nuevamente el tema acompañado por los platillos y el bombo de pedal. La intervención de las castañuelas en el compás 53 está ahora alternada por temas un poco más virtuosos en el clarinete. Seguidos por una serie de trozos melódicos realizados por la flauta y la percusión como transición hacia una variación del tema interpretado por las flautas, el tambor provenzal y el

triángulo. Termina esta primera sección con una cadencia que concluye con un acorde que incluye las siguientes notas: B, C#, F#, G# C.

Moderado, negra= 76, la siguiente parte continua con un tiempo que contrasta, a lo desarrollado por el clarinete en forma expresiva, sobre la dominante de A.

Fig. 6



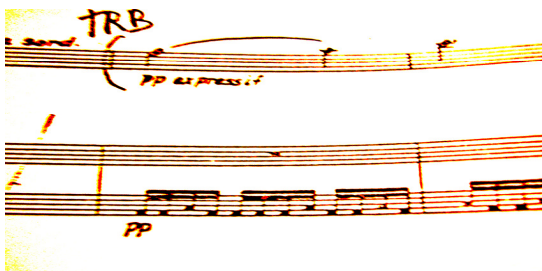
Conserva sin embargo la célula principal del tema (Cuatro semicorcheas seguidas de una blanca, por la trompeta.) y que en adelante será interpretado por distintas combinaciones de instrumentos de percusión. La afinación de los timbales cambio ahora a: A, C, C# y E. ver Fig. 7)

Fig. 7



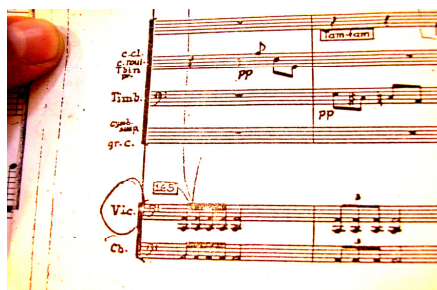
En el compás 102, hay una reminiscencia del tema por la pandereta, que es interrumpido por un redoble de la Caja clara retomando el carácter tranquilo. A continuación a flauta y el trombón realizan un solo acompañados de los instrumentos de percusión. En el compás 145, el látigo rompe por un compás la tranquilidad por medio de un vivo. En el 146 nuevamente un tempo moderado en donde vuelve el solo de trombón. Acompañado ahora por los tambores. (Ver fig. 8)

Fig. 8



En el compás 157 se presenta en tiempo Vivo el tema por la orquesta, seguido de una intervención de los timbales. La parte final nuevamente en tiempo Moderado, es una especie de reflejo del tema donde el trombón impone un dramatismo que culmina con el tema distribuido entre las voces de la orquesta y el solista. (Fig. 9)

Fig. 9



2. La creación: A través de la experimentación sonora y la práctica de recursos musicales se desarrollarán procesos de pensamiento creativo. La forma de solventar cada reto, acústico, logístico o espacial requieren de la práctica de ésta habilidad fundamental en el desarrollo individual y grupal.

3. La apreciación estético musical. La apreciación de la obra musical, a través de grabaciones, permitirá conocer el lenguaje estético planteado por otros intérpretes a fin de desarrollar un criterio propio de expresión.

4. Comprensión de la relación de la música con otras artes y ciencias así como con el entorno social e histórico. La interpretación del *concierto para percusión y orquesta Op. 109*, de Milhaud, plantea retos que requieren la observancia de otras áreas comunes, como, la

física acústica, la pintura, danza, entre otras, así como el análisis del contexto cultural del país donde se compuso la obra y su relación con el escenario local. La utilización de temas musicales originarios de determinada cultura, manifiestan el uso de la música como difusora de ésta.

G. Historia, características e interpretación de los Instrumentos de percusión del *concierto para percusión y orquesta* Op. 109, de Darius Milhaud:

<<Los instrumentos de percusión y en especial los idiófonos son los más antiguos elementos del instrumental y constituyen un patrimonio de todas las culturas. >> (Enciclopedia Océano, 1,999).

Este grupo de instrumentos es quizá el más variado y amplio, los cuales vienen de diferentes culturas y tienen variedad en tamaño y timbre. A pesar de que la palabra percusión se ha definido como: *instrumentos musicales que se golpean para producir un sonido*, sabemos que esa definición no contempla toda la variedad de instrumentos, ni la forma de ejecutarlos que ha llevado a los compositores e intérpretes a explorar en la búsqueda de nuevos timbres y sonoridades. Según Ian Johnston, se les clasifica en dos grupos, el primero por su función rítmica.

<<Su función suele ser la de mantener pulsos sonoros, patrones rítmicos en compases estratégicos, por los que su entonación es irrelevante. La mayoría de éstos son incapaces sostener una nota debido a sus características físicas que no les permiten reproducir armónicos integrados a la fundamental. Su uso también puede deberse a su característica tímbrica. El segundo grupo, es el de instrumentos de percusión definida, estos interpretan funciones armónicas, melódicas y rítmicas>> (Johnston, 2002).

Los instrumentos de percusión fueron apareciendo en la música europea a finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX por la influencia de la música de las bandas de marcha turcas,

<<Durante la primera mitad del siglo XVIII, dentro de las ilustres bandas Janissaries. Un notable y exótico grupo de instrumentos de viento y percusión usados por los turcos fueron objeto de interés en Europa. Esta fascinación con esta música no fue el único motivo para el uso de los instrumentos de percusión por los compositores de la época, pero fue el

origen de la sección de percusión moderna dentro de la orquesta>> (Bugg, 2003).

Poco a poco fueron cobrando más importancia y ganando su espacio dentro de la orquesta en las primeras décadas del siglo XX.

A continuación se presentan aspectos históricos, interpretativos y técnicos de los instrumentos de percusión contemplados dentro del *concierto para percusión y orquesta* de Darius Milhaud

Triángulo:

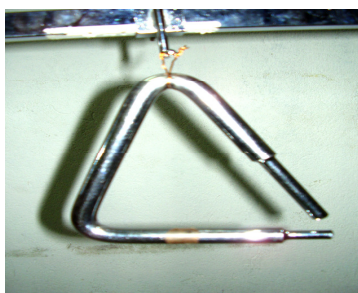
Inglés: Triangle

Alemán: der Triangel

Italiano: il triangolo

Francés: le triangle

Fig. 10



a. *Historia:* Es un instrumento de altura indeterminada. Consiste en una barra metálica doblada en triángulo, abierto en un vértice. Se suspende en una cuerda y se golpea con una varilla metálica.

<<Se cree que el triángulo ha descendido del antiguo sistrum egipcio. Este antiguo modelo tenía tres anillos que rodaban libremente en la barra baja. Estos producían constantes vibraciones en comparación con la solitaria vibración de la versión moderna. Quizás esta antigua versión del triángulo se usó en la novena sinfonía de Beethoven, aunque el sistrum fue asociado más a ceremonias religiosas. El uso del triángulo en la orquesta occidental data de los inicios del siglo XVIII. Su influencia vino de las bandas militares

turcas. Los maestros de la escuela vienesa hicieron frecuentes usos del triángulo como lo evidencia la “Obertura de W.A.Mozart El Rapto del Seraglio” (1782) y la sinfonía No. 9 de Beethoven (1824)>> (Bridge, 2008).

b. *Accesorios:* Sostenedor, un hilo de suspensión, (hilo de pescar, puede funcionar, por la resistencia y el grosor.) Cuando se amarre el hilo, procurar no dejar muy flojo y dejar la más corta distancia entre el sostenedor y el triángulo para evitar que el mismo gire al ejecutarlo. Haga un segundo hilo de suspensión de emergencia en caso el primero se rompa. El tamaño y el peso del percutor son de gran importancia. Generalmente los percutores pesados de varios metales producen sonidos más sonoros.

c. *Interpretación:* Sobre la interpretación del triángulo los autores, Grover y Whaley, afirman:

<<La mayoría de triángulos tienen rangos en tamaño que van de cuatro a diez pulgadas de diámetro. En la orquesta y la banda de concierto es recomendable utilizar triángulos con diámetros entre seis y nueve pulgadas, los de tamaño más grande son recomendables para repertorio del período romántico>> Luego complementan, <<Se debe sostener el triángulo con la mano débil. El clip de sostenerse entre el dedo anular y el pulgar con el índice hacia arriba. Éste método deja a los otros dedos libres para apagar las vibraciones. Si es posible, toque el triángulo con una mano mientras lo suspende con la otra. Al mantener el instrumento levantado, el sonido es fácilmente proyectado, y no hay sonidos extraños del atril. Golpear el triángulo empujando hacia afuera del cuerpo mientras se sostiene el instrumento a la altura de los ojos, el instrumento debe ser golpeado en la parte inferior o en el lado. Cualquiera que sea el lugar donde sea golpeado, este debe ser empujando un movimiento como dando una bofetada), este movimiento producirá un fuerte sonido metálico preferible a un resonante tono. >> (Grover y Whaley, 1997)

Según las investigaciones del Dr. Stuart Marrs, la búsqueda del buen sonido en éste idiófono, tiene que ver con su desempeño dentro de un ensamble instrumental. Según Marrs a mayor cantidad de armónicos producidos, mayor es la posibilidad de sumarse a la gama de tonos armónicos de una composición. Sostiene la teoría del “buen sonido” que propone golpear el triángulo siempre evitando ángulos de 90° y procurando

ángulos de 45° (teniendo como punto de referencia, la posición de la muñeca del intérprete.) haciendo referencia al principio científico denominado torque o torsión, y por medio del cual se produce un sonido rico en armónicos, deseable en el papel del triángulo dentro de un ensamble instrumental.

1. Plato suspendido:

Inglés: Suspended Cymbal

Alemán: Becken Hängend

Italiano: Piatto sospeso.

Francés: Cymbale suspendue.

Fig. 11



a. *Historia:* Los Platillos son unos de los más antiguas idiófonos de todos los instrumentos de percusión.

Sus antecesores podrían ser los sonajeros, palos y castañuelas.

<<Estaban en uso en Israel alrededor de 1,100 a. C; pero no aparecen en Egipto hasta aproximadamente 800 a.C. En Europa en el siglo XVIII habían sido importados anteriormente. La evolución de los platillos se produjo en la edad de bronce. A principios de la civilización romana, aparecen tazas de bronce utilizadas inicialmente para guardar el vinagre y las especias, estos fueron los primeros dispositivos adaptados para uso con los dedos de las manos, convirtiéndose así en los platillos de dedos conocidos hoy.>>(Bridge, 2008)

Sobre la característica de estos instrumentos Johnston afirma:

<<Comprenden platos vibrantes de metal, poseen gran cantidad de armónicos con sus intrínsecos radios no armónicos separados y capaces de vibrar por largo tiempo. >> (Johnston, 2002), También mencionan que consiste en un <<Plato de cualquier tamaño suspendido sobre un pedestal, puede ser golpeado por cualquier tipo de baqueta. >> (Adato y Judy, 1984)

b. *Interpretación:* Sobre la interpretación Ben Miller manifiesta:

- *<<Cada plato tiene un máximo rango dinámico. Una vez pasado ese rango, estaremos haciendo básicamente ruido.*
- *Si se necesita más volumen, utilizar un plato más grande. No usar baquetas de timpani sobre el plato suspendido.*
- *Es mejor usar baquetas de lana de vibráfono. Situar el instrumento a una altura cómoda para tocar. Chequear cualquier ruido del pedestal, tornillos desajustados o falta de pads y eliminar los ruidos.*
- *Hacer trémolos para comprobar que el plato esta balanceado.*
- *Conocer el plato previamente para saber que sonido esperar al golpearlo.>> (Miller, 2008)*

2. Bloque de metal:

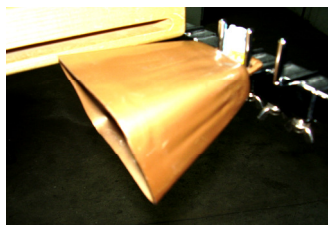
Inglés: Metal block

Alemán: Metallkasten.

Italiano: Blocco di metallo

Francés: Bloc de métal.

Fig.12



a. *Características:* Consiste en una campana, de las que suelen usar para el ganado vacuno, pero sin badajo. Según Adato y Judy, la palabra suele ser:

“Un término que puede referirse a cencerro o yunque” (Adato y Judy, 1984) Para su ejecución en éste concierto se utilizan bolillos de xilófono.

b. *Interpretación:* En este concierto el autor recomienda el uso de bolillos de xilófono.

3. Bloque de madera:

Inglés: Wood Block

Alemán: Holtzblock

Italiano: Blocchi di legno.

Francés. Bloc de bois.

Fig. 13



Características: Según Adato y Judy consiste en:

<<Un bloque de madera rectangular con una perforación horizontal entre las dos superficies de ejecución que sirve como cámara acústica, tocado con una baqueta de madera o de hule, conocido también como clog box o tap box.>>(Adato y Judy, 1984)

a. Interpretación: Para su ejecución en este concierto se utilizan bolillos de xilófono. Tanto el bloque de madera como el de metal han sido suspendidos a un pedestal para la interpretación.

4. Platos chocados:

Ingles: Cymbals (pair or à 2)

Alemán: die (türkischen) Becken

Italiano: i piatti

Francés: (a due) les cymbales

Fig. 14



a. Características: Pertenecen a la familia de idiófonos concusivos, consisten en dos discos metálicos con dos sostenedores de cuero en su centro para poderse ejecutar.

<<En un set sinfónico se refiere a un par de platos que se golpean juntos, conocidos además como platos de mano>> (Adata y Judy, 1984)

b. Interpretación: Para interpretarlas, se recomienda golpear primero la parte superior de y luego la inferior pues de esa manera los platos chocarán dos veces, produciendo una doble vibración y evitando atrapar aire que pueda obstruir el libre choque de los mismos.

Los profesores de la sociedad de bandas en Colombia hacen las siguientes recomendaciones:

- *<<Agarre los platillos de las tiras de cuero como si tomara las baquetas del redoblante.*
- *Sostenga el más pesado abajo y encuentre el ángulo preciso de choque.*
- *Ahora el platillo superior chocará al inferior utilizando el movimiento completo y haciendo que la parte delantera del platillo (la cual hace el primer contacto), realice un flam con la parte trasera, de esta forma evitará que el aire quede atrapado en medio de los dos platillos absorbiendo el sonido.*
- *Distancie un platillo del otro para proyectar el sonido.*

- *Para apagar el sonido acerque los platillos a los músculos abdominales.>> (Cassiani et al 2003)*

Estos son los fundamentos más importantes para ejecutar los platos chocados, aunque hay que agregar que es importante desarrollar propios criterio por medio de la práctica y experimentación acústica de estos instrumentos.

5. Castañuelas:

Inglés: Castanets

Alemán: Castametten

Italiano: Castagnetta (e)

Francés: Castagnettes

Fig. 15



- a. Características: Según la intérprete de castañuelas De Blass,

<<La mayoría de las castañuelas se tocan por pares, una en cada mano; y cada una de ellas consta de dos piezas simétricas, convexas por la parte exterior (concha) y ahuecadas en su parte interior (corazón) para aumentar su sonoridad. Ambas piezas están unidas por su parte superior mediante un cordón que las atraviesa por dos puntos, llamados orejas y sirve también para fijarlas a los dedos">> (De Blass, 2007).

- b. Interpretación: Dentro de la orquesta se utilizan las castañuelas sobre una base de madera y se tocan con los dedos. (Fig. 15)

Fig. 16



Así mismo se usan este sistema (Fig. 16) con 2 pares de castañuelas sujetadas en ambos lados del mismo, se agita el mango para hacerlas sonar.

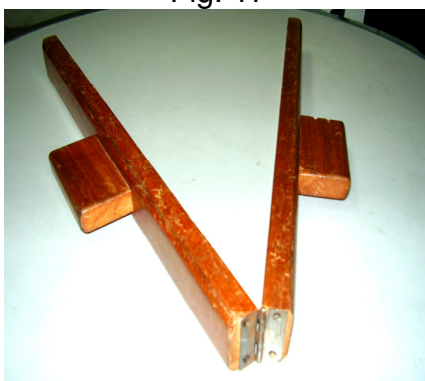
6. Látigo:

Inglés: Slapstick

Alemán: Holzklapper.

Francés: Cliquette.

Fig. 17



a. Características: Según Adato y Judy, consiste en:

<<“Dos piezas rectangulares de madera que se chocan, ambas piezas están conectadas por una bisagra en un lado. El ancho y largo puede ser de cualquier tamaño>> (Adato y Judy, 1984)

b. Interpretación: Se sujetan los sostenedores, luego se abren los brazos del látigo y luego se chocan con la fuerza de la intensidad requerida.

7. **Matraca:**

Inglés: Ratchet

Alemán: Ratsche.

Italiano: Raganella

Francés: Crécelle.

Fig.18



a. Características: En la figura No. 18 observamos que este instrumento posee, una palanca, una rueda dentada y un pedazo de madera delgado.: Según Adato y Judy, consiste en:

<<Un instrumento que reproduce el efecto sonoro de un palo frotado en una cerca con picos>> (Adato y Judy, 1984)

b. Interpretación: Para la ejecución de este instrumento se hace necesario girar la palanca que hace a su vez girar la rueda dentada, provocando el sonido por el roce del trozo de madera.

8. **Pandereta:**

Inglés: Tambourine

Alemán: die Schellentrommel, das Tamburin

Italiano: il tamburello, (basco), il tamburino, il tamburo vasco

Francés: le tambour de basque

Fig. 19



a. Características: Consiste según Adato y Judy en:

*<<Un estrecho aro de madera con o sin membrana, alrededor del aro hay aberturas con pequeños discos metálicos montados en pares. Se toca sacudiendo el instrumento o tocando sobre la membrana o el aro. >>
(Adato y Judy, 1984)*

b. Interpretación: Existen tres formas de ejecutar este instrumento:

Golpeando directamente sobre el parche y la madera, sacudiendo el instrumento o frotando su membrana. Dependerá del pasaje musical, de la dinámica requerida, la duración o articulación requerida. Los siguientes lineamientos son presentados por Cassiani y el resto de profesores de la sociedad de bandas de Colombia:

- *<<Sosténgala con una mano, inclinada y cuidando que los sonajeros no se muevan. .*
- *Para realizar el redoble existen dos posibilidades: frotando el parche en el borde, circularmente, con el pulgar humedecido, o sacudiendo la pandereta con un movimiento giratorio del antebrazo izquierdo.*
- *Toque la membrana con la punta de los dedos utilizando el movimiento completo.*
- *Para realizar el redoble existen dos posibilidades: frotando el parche en el borde, circularmente, con el pulgar humedecido, o sacudiendo la pandereta con un movimiento giratorio del antebrazo izquierdo.*
- *Cuando se requiera hacer un pasaje rápido y en matiz f, se toca con la rodilla y el puño de la mano.*
- *Si el pasaje es rápido pero en matiz p, lo mejor es poner la pandereta en reposo sobre la pierna y tocar con las dos manos.>>(Cassiani et al 2003)*

9. Caja clara:

Inglés: Snare drum

Alemán. Konzert Trommel

Italiano: Cassa chiara

Francés: Caisse Claire

Fig. 20



- a. Características: Éste es uno de los instrumentos más usados dentro de la orquesta y consiste en un:

<<Tambor de doble membrana con bordonera (conocida en nuestro medio como charla) de metal o plástica, que se extiende sobre la membrana inferior. La bordonera (charla) está adjunta a un mecanismo de palanca a un lado del tambor que coloca o quita la bordonera (charla). El aro está hecho de madera o metal y los parches están hechos de piel, plástico u otro material sintético. El tambor puede estar hecho en distintos tamaños. También conocido como side drum>> (Adato y Judy, 1984)

- b. Interpretación: Este es uno de los primeros instrumentos que se aprende interpretar debido a que su técnica es aplicada a la mayoría de los instrumentos de percusión. Cassiani et al proponen lo siguiente:

<<El intérprete se ubicará de pie frente al instrumento. La columna recta, hombros caídos, brazos sueltos, los pies ligeramente separados y el cuerpo en general relajado. Se levantarán únicamente los antebrazos a la altura

del redoblante conservando intacta la posición natural de la mano y los dedos>> (Cassiani et al 2003).

Kirk Gay y Jeff Moore, identifican tres niveles para la excusión del redoblante: los dedos, muñecas y brazos. Mencionan dos tipos de golpe: El golpe rebotado: Se da cuando se golpea el tambor, permitiendo el rebote de la baqueta sobre el parche y retornando al punto de inicio del golpe. El segundo tipo de golpe es el controlado (interrumpido el movimiento): En este la baqueta es detenida inmediatamente después de golpear el parche. Sobre la calidad del sonido agregan: El golpe de rebote debería ser siempre relajado y fluido, pensando que es un movimiento hidráulico más que mecánico. La muñeca debe además sumarse al movimiento de la baqueta sin forzar el regreso de la baqueta a la posición inicial. Para la práctica del redoblante se empieza estudiando varios ejercicios con distintas posibilidades de digitación, se utiliza la primera letra para indicar la mano con que se toca ejemplo: I para izquierda y D para derecha. En cuanto a las técnicas para agarrar la baqueta se usan dos técnicas: La tradicional y la Match. Tradicional: En el cual la mano derecha sostiene la baqueta entre los dedos pulgar e índice, colocándola en medio de la mano perfilada hacia abajo, el resto de los dedos colocados ligeramente alrededor de la misma, como sosteniendo un cuchillo para cortar un pastel. Ver (Fig. 21)

Fig. 21



La mano izquierda, girada la palma hacia arriba, dejará un espacio entre el pulgar por donde se colocará la baqueta y se colocará sobre los dedos anular y

meñique. Ver figura 22, dejando los dedos índice y medio ligeramente sobre la baqueta.

Fig. 22



La técnica match, utiliza para ambas manos, el modelo de la mano derecha de la técnica tradicional.

10. Redoblante:

Inglés: Tenor Drum

Francés: Tambour provencale

Alemán: Tambourin

Italiano: Tamburo alto, tamburo chiara.

Fig. 23



- a. Características: Conocido también como Tambor rullante, según Adato y Judy consiste en un:

Tambor con aro de madera de doble membrana sin bordonera. Los tamaños de rango van de 12"-16" con profundidad de 12"-18" de ancho." (Pulgadas) (Adato y Judy, 1984)

Este tambor, conocido en Estados Unidos como el tambor tenor, una variación del redoblante, pero que puede utilizarse sin charla, se caracteriza por tener una

afinación baja. En los cuerpos de percusión se agrupan 4 ó 5 tambores de distintos rangos para que los toque por una misma persona.

b. Interpretación: Se aplican los principios técnicos de interpretación del redoblante.

11. Tamborín Provenzal:

Inglés: Tabor

Alemán: Tambourin die provenzalische Trommel

Italiano: Tamburo di Provenza, il tamburo provenzale

Francés: Tambourin de Provence le tambourin (provenzal)

Fig. 24



a. Características: Este instrumento produce un sonido más grave debido

a su tamaño, Adato y Judy lo definen como:

<<Tambor de madera con rango de 20" a 30" en profundidad y de 16" a 20" de diámetro con parches de cuero, colocados sobre estrechos aros de madera, de cuatro a seis cuerdas tendidas sobre el parche inferior. Su timbre es oscuro, con sonido apagado. >> (Adato y Judy, 1984)

b. Interpretación: Para su interpretación, se aplica la técnica de redoblante.

12. Tam- Tam:

Inglés: Tam Tam.

Alemán: Chinesische Gong.

Fig. 25



a. Características: Este instrumento consiste en un disco de bronce que Circular suspendido a un marco, Según Adato y Judy, es:

<<Circular y pesado plato de metal, hecho de bronce con aros curvados y una superficie plana ornamentada. Suspendido y tocado con baquetas hechas de fieltro o tela. >> (Adato y Judy, 1984)

b. Interpretación: Podría decirse que éste es una variación de plato, pero más grueso y grande, para interpretarlo se necesita dar golpes previos para inducirlo a vibrar, de manera que cuando se golpee mayor cantidad de partículas entren en vibración y su sonido sea más fuerte e inmediato.

13. Timbales:

Inglés: Timpani

Alemán: Kettledrums die Pauken die Kesselpauken

Italiano: i timpani

Francés: les timbales

Fig. 26



a. Características: Estos instrumentos se han desarrollado ampliamente en el repertorio orquestal y consisten en una serie de tambores, hasta cinco normalmente dispuestos en orden del grave (izquierdo) al agudo (derecho) aunque los alemanes prefieren utilizarlos a la inversa que se percuten con baquetas de fieltro de distintos grosores para producir golpes con más o menos ataque.

<< Los tambores son de un solo parche superior y usualmente equipado de un pedal de cambio de afinación. Los tambores son tocados con bolillos de felpa de diferentes tipos, (duros, suaves, medios, etc. >> (Adato y Judy, 1984)

Los orígenes de éstos instrumentos se centran en Egipto, Grecia y el Medio Oriente, la primera prueba de su origen se encuentra en una placa babilónica que data de 700 años a.C. Su uso en Europa apareció en el siglo XIII durante las cruzadas. Su uso junto a las trompetas determinaban su afinación.

“Los timbales estaban casi siempre en parejas. El intervalo de cuarta (y, a veces, el de quinta) fue más utilizado a menudo a causa de su similitud con la serie de armónicos de la trompeta.” (Bridge, 1993)

b. Interpretación: Existen tres elementos a observar para ejecutar los timbales: La afinación, la zona de golpeo y lo bolillos a utilizar.

- Afinación: Debido a que se requiere de los timbales un sonido definido, el timbalista debe prepararse en sus habilidades auditivas,

reconociendo los diferentes intervalos requeridos, así como un conocimiento de los movimientos armónicos de la obra a interpretar.

- Zona de golpeo: Ésta se encuentra a $1/3$ del diámetro del parche, que es el lugar donde más vibra el parche.
- Bolillos a utilizar: Se recomienda el uso de por lo menos tres pares: Suaves, medios y duros. Se debe ser cuidadoso del resultado sonoro desde la perspectiva del público, para integrarse a la sonoridad de la orquesta.

Fig. 27



El agarre para tocar timbales, es similar al agarre de redoblante con la diferencia de que el dedo pulgar está apuntando al cielo, (ver fig. 27) y el movimiento es en dirección del pulgar. Se requieren el golpe rebotado y el interrumpido. El apagado del timbal se realiza utilizando los dedos, pulgar, medio, anular y meñique sobre el área donde se golpeó el parche.

14. Bombo:

Inglés: Bass Drum

Alemán: die Grosse Trommel

Italiano: la gran cassa

Francés: la grosse caisse or gran cassa.

Fig. 28



a. Características: Consiste en un tambor que por su tamaño, de 20 a 36 pulgadas de diámetro, produce sonidos muy graves, Bugg lo define como un:

<<Tambor grande de doble membrana, el cual tiene normalmente diámetros entre 20" y 36". (Adato y Judy, 1984) El Bombo, junto al plato y el triángulo fue introducido en la orquesta en el siglo XVIII como parte de bandas militares turcas y europeas. El bombo se remonta a los sumerios como se documenta en obras de arte a partir de la última mitad del tercer milenio, a.C. que representa un enorme tambor de cinco o seis pies de diámetro. Una de las primeras pinturas del siglo XVI veneciano Carpaccio muestra a un músico turco tocando un tambor casi exactamente de la misma forma y tamaño del bombo militar moderno. Este tambor turco, conocido como la Daval, se convirtió en un importante instrumento en la música Janissary. >> (Bugg, 2003)

b. Interpretación: Antes de interpretarlos se necesita realizar el proceso de afinación: Por razones de acústica, se recomienda que el parche sobre el cual se toca esté afinado un poco más grave que el opuesto. La afinación del bombo varía según su tamaño, el género musical para el cual es requerido y las condiciones acústicas del lugar donde se interpretará.

Para producir el sonido: Sostenga el mazo con la técnica básica de redoblante, golpeando hacia el centro, (para sonidos definidos) y el borde del parche (para sonidos llenos) con un movimiento de brazo sobre el parche, una vez impacte, haga un nuevo movimiento giratorio hacia a dentro de la mano con la muñeca como impulsando el parche hacia fuera. (Movimiento de cuchara).

Para evitar un sonido más corto suele utilizarse toallas sobre uno de los parches, también se suele utilizar la rodilla presionando el parche sobre el cual se toca. Para tocar el redoble utilice el golpe alternado sobre las orillas del parche utilizando el agarre tradicional. Para mayor comodidad.

<<Para apagar definitivamente el sonido que produce el bombo se recomienda: · Con la mano contraria a la que está tocando, presione el parche sobre el que toca y deslícela describiendo un semicírculo que parte del borde del parche hacia el centro. Si es necesario involucre las dos manos. Cuando el bombo es muy grande se hace necesario utilizar también la rodilla. Para algunos efectos se apaga parcialmente con la misma baqueta que se toca. >> (Cassiani et al 2003)

15. Ponchín a pedal:

Inglés: High-Hat

Alemán: Fussbecken.

Francés: Cymbale chareston.

Fig. 29



a. Características: Según Adato y Judy, Consiste en:

<<Dos platos montados sobre una varilla operada por un mecanismo de pedal de piso que choca los platos, también conocido como charlestón>>. (Adato y Judy, 1984)

Se cree que fue desarrollado por Barney Walberg por el año 1926, cuando este instrumento pudo ser tocado con un pedal y con las baquetas sobre los platillos. Evolucionó junto a la música popular norteamericana.

H. Montaje de los instrumentos en *El concierto para percusión y orquesta* de Darius Milhaud

El montaje de los instrumentos se hizo en base a varias pruebas que determinaron el buen uso del espacio, y el tiempo para su interpretación, quedando al frente los timbales, en el interior derecho, los tambores.

Fig.30



En el exterior derecho del solista: El bombo, el platillo suspendido, y el pedestal con el triángulo, el boque de metal y el bloque de madera. En el lado izquierdo del solista, el Tam Tam. En la parte trasera un atril con la matraca suspendida, la pandereta y las castañuelas. Así mismo el bombo de piso junto al Ponchín y los platillos chocados. El solista se pondrá en el interior del grupo de instrumentos con los timbales al frente del intérprete. (Ver fig. 30)

III. Conclusiones

1. El proceso pedagógico musical, a través de la enseñanza individual, y grupal ofrece a la educación un medio por medio del cual se practican valores importantes para el rescate del individuo y para la reconstrucción de una sociedad amenazada. La educación artístico musical sin contenido formativo para la vida, constituye un elemento inútil a la humanidad.

2. Ante los constantes cambios y avances tecnológicos de nuestros tiempos, la educación musical en Guatemala se debe plantear un liderazgo basado en la optimización de recursos pedagógicos como la evaluación y uso de estrategias que desarrollarán competencias que fortalezcan el desarrollo de los individuos, así como su relación con su entorno social y cultural. La creatividad, la construcción del conocimiento, la coexistencia con el cambio, la comunicación y la colaboración, son solo un ejemplo de la capacidad que la música tiene para desarrollar en el individuo.

3. La interpretación individual y colectiva. La creación, la apreciación estético musical, y la comprensión de la relación de la música con otras artes y ciencias así como con el entorno social e histórico, son habilidades musicales valoradas por reconocidos pedagogos musicales.

4. La interpretación de un concierto de música, constituye la culminación y aplicación de habilidades musicales que permitirán el desarrollo de valores, competencias y destrezas.

5. Los valores, competencias y habilidades desarrolladas a través de la música pueden promover la evolución del hombre y la sociedad hacia mejores escenarios, el desarrollo intelectual, físico, moral y espiritual del hombre sólo pueden producir bienestar y deseo de mejorar su condición. No cabe duda que la

educación musical posee los medios para poder lograrlo, sin embargo requiere de un compromiso genuino con cada uno de los principios y compromisos con nosotros mismos y con la sociedad.

7. Es importante mantener una actitud de constante modelación de los valores, competencias y principios que se pretenden desarrollar, está comprobado que es un método de aprendizaje natural que debe aprovecharse para un mejor proceso de enseñanza aprendizaje, reforzando y estimulando el logro de cada objetivo planteado.

IV. Bibliografía:

1. Abreu, José Antonio. 2008. *Conferencia magistral dictada en el XVI Congreso venezolano de Ciencias Médicas*. Valencia, Estado de Carabobo, del 8 al 12 de abril de 2008.
2. Adato, Joseph y Judy, George. 1984. *The Percussionist's Dictionary*. Translations, Descriptions and photographs of percussion instruments from around the world. Belwin Mills Publishing corp. USA. 1984.
3. Anta, Juan Fernando. 2007. *La Composición como un modo de conocimiento musical: Algunas reflexiones sobre sus posibles implicancias y derivaciones epistemológicas*. Departamento de Música, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina 2007.
4. Bridge, Rob. 2008. *Percussion. Percussion timeline*. www.propercussion.org/filer/perctimeline.pdf última modificación: 27 de octubre de 2008.
5. Bridge, Rob. 2004. *Timpani Construction paper—1993 SMU*. Creado en 2004. <http://myhome.sunyocc.edu/~bridger/morepages/subpages/timpconstpaper.pdf>. Consulta, Noviembre de 2008
6. Bugg, Doran. 2003. *The role of Turkish percussion in the history and development of the orchestral percussion section*. Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College. The College of Music and Dramatic Arts, University of Mississippi, 1988 M.M., Baylor University, 1990 December 2003. http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-0903103-205546/unrestricted/Bugg_thesis.pdf
7. Cassiani, Julio Cesar, et al. 2003. *Guía de iniciación a la percusión: Programa Nacional de bandas*. Plan nacional de música para la convivencia, Dirección de Artes área de música Ministerio de Cultura, República de Colombia Programa Nacional de Bandas Calle 9 # 8-31 Teléfonos: (+1) 3369241 · 3369238 · 3369222 Correo electrónico: pronat_bandas@mincultura.gov.co Bogotá, D.C., Colombia Segunda edición, 2003 © 2001, Ministerio de Cultura ISBN: 8052-87-4
8. Cross, Ian. 2007. *Música, cultura y evolución*. Faculty of Music University of Cambridge West Road Cambridge CB3 9DP UK, 2007

9. De Blas, Carla. 2007. *Las Castañuelas*. (Publicado en número 2/2007 de SES-lehti; mayo 2007)
http://www.suomiespanjaseura.fi/UserFiles/File/Castanuelas_carla_SES_2_2007.pdf. Consultado noviembre de 2008.
10. Escorcia, Germán. 2008. *Reinventar el aprendizaje, Habilidades para el Siglo XXI – EstrategiaC5*.
<http://www.eduteka.org/EstrategiaC5.php3> Última actualización del Sitio: Octubre 1 de 2008
11. [Fernández, Faustín-Leibach](#) Cristele. 2005. *Desarrollo de la capacidad creativa a través de la educación musical*. Revista mensual de publicación en Internet, No. 82 Marzo de 2007. <http://www.filomusica.com/filo82/creatividad.html>
12. Gay, Kirk y Moore Jeff. 2005. *Snare Fundamentals*. Pasic. 2005.
<http://www.pas.org/Resources/FUNdamentals.cfm>. Consultado en Noviembre de 2008.
13. Grosso, Cheryl. 2007. *Timpani: The basics*. Última actualización, 2/9/2007.
http://www.uwgb.edu/grossoc/Site/Handouts_files/Timpani%20Basics.pdf
14. Grover, Neil y Whaley Garwood. *About de Triangle*. Fundamentals track. PASIC.
15. Hallan Susan y Lamont Alexandra. 2004. *Relevamiento de la educación musical en el Reino Unido*. Grupo de revisión de la Educación Musical de la BERA. Relevando la Educación Musical Perspectivas internacionales. Psychology in music. Society for Education, Music and Psychology Versión en español. Vol. 32 No. 3 Julio de 2004.
16. Johnston, Ian. 2002. *Measured Tones, The interplay of physics and music*. Second edition. IOP, Institute of Physics publishing. Bristol and Filadelfia. Ucrania, 2002, Antony Rowe Ltd. Chippenham Wiltshire.
17. Juárez, Echenique Benjamín. 2005. *Directores de empresa, directores de orquesta*.
<tp://direccionestrategica.itam.mx/Administrador/Uploader/material/Orquestas%20y%20empresas.pdf>. última actualización 14/04/2005.
18. Lago, Pilar. *Música y Creatividad, algo más que un lenguaje de comunicación y expresión*. Revista Prodiemus. Madrid, 2006.

www.prodiemus.com págs. 8-10
<http://www.prodiemus.com/parlem/articles/0000079.pdf>

19. Lesnick, Igor. 1997. *Darius Milhaud's Concerto for Percussion*. Percussive Notes. Vol. 35. No. 2. Abril, 1997. Páginas 64-67.
20. López Pérez, Ricardo. 1995. *Desarrollos conceptuales y operacionales acerca de la creatividad*. Universidad Central, Escuela de Ciencias de la Educación. Carlos Silva Vildósola. Santiago de Chile. 1995
21. Malbrán, Silvia. 2005. *Desarrollo de las habilidades musicales en la formación profesional. Una Visión a partir de la investigación y la didáctica*. Facultad de Bellas Artes, Universidad de la Plata, Argentina. 2005 www.ejournal.unam.mx/cem/vol03-06/cem0602.pdf
smalbran@infovia.com.ar
22. MENC. 2008. The National Association for Music Education., *Los estándares nacionales para Educación Musical en Estados Unidos* | www.menc.org | 1806 Robert Fulton Drive | Reston, VA 20191
© 2008 MENC
23. Miller, F. Ben. 2008. *Bass drum and Cymbal Fundamentals. General Consideration for playing accessory percussion instruments*. PASIC.
<http://www.pas.org/Resources/EducatorResources.cfm>
24. Swanwick, Keith. 2004. *Relevamiento de la educación musical en el Reino Unido*. Grupo de revisión de la Educación Musical de la BERA. Relevando la Educación Musical Perspectivas internacionales. Psychology in music. Society for Education, Music and Psychology Versión en español. Vol. 32 No. 3 Julio de 2004.
25. Romero Carmona, Juan Bautista. 2008. *Música, creatividad y comunicación Maestro* (11/02/2008)
<http://www.educaweb.com/noticia/2008/02/11/musica-creatividad-comunicacion-210761.html>