



LA PERCUSIÓN: EVOLUCIÓN Y ENSEÑANZA

TEXTO Y FOTOS: JULIO SÁNCHEZ-ANDRADE FERNÁNDEZ

Las manifestaciones artísticas más elementales en la evolución cultural de la raza humana tienen una relación directa con la música en general, y la Percusión es fiel acompañante de estas expresiones musicales presentes ya en la Prehistoria.





Inicios y resumen de su historia evolutiva

El canto —la voz— es desde antiguo el recurso más elemental y efectivo para expresar emociones, afectos y sentimientos; asimismo, el acompañamiento con la percusión corporal es la forma más sencilla y accesible para imprimirle el carácter rítmico necesario y coordinar a los que danzan: percutir palma contra palma, contra el pecho, muslos, percusiones con los pies en el suelo..., son algunos de los recursos que utilizaron nuestros antepasados desde los albores de su existencia. Sin duda, las palmas y los pies siempre han acompañado las muestras de júbilo. Es habitual que al final de un concierto u otro espectáculo mostremos nuestro beneplácito aplaudiendo, o nuestro desapruebo con el maleducado pateo. El acompañamiento con palmas y taconeo está presente en muchas músicas populares, como el flamenco, sin duda un vestigio de esa primitiva expresión.

Los instrumentos de percusión de nuestros lejanos antepasados eran tan primitivos y elementales como su propio mundo. Basta pensar en un tambor de tierra: las palmas de las manos, planas, golpean sobre un par de orificios de diferente profundidad practicados en el suelo, que actúa como caja de resonancia. El siguiente paso evolutivo podría consistir en horadar un tronco de árbol, con un aspecto parecido al de una canoa. Las distintas maneras de tocar sobre él —primero con los pies y luego con palos o porras— inician la historia de un asunto primordial en esta especialidad: la elección de los percutores adecuados, baquetas y mazas.

Los instrumentos más elementales de percusión son los idiófonos, término que procede del griego *idios* y significa “propio”, de modo que son instrumentos que producen sonidos o ruidos por su propia oscilación. Son de material duro pero con cierta elasticidad —como la madera, el metal, la arcilla, e incluso, el vidrio o la piedra— para poder proyectar mejor el sonido. Es curioso que uno de los primeros instrumentos conocidos por el hombre prehistórico sea el juguete más elemental para un bebé: el sonajero. En sus diversas variantes (sacudido, directamente golpeado, entrechocado y rascado), Hornbostel y Sachs clasificaron en 1914, con gran aceptación por el resto de los musicólogos, todos los idiófonos posibles —cascabeles, maracas, morteros, rascadores, claves, y un largo etcétera— realizados con materiales de procedencia vegetal, animal o mineral —caso de la madera, el hueso o las lascas de piedra, por ejemplo—, que son aquellos elementos que, con seguridad, formaron parte del paisaje sonoro de nuestros ancestros. Los idiófonos de sonido determinado (como el xilófono, entendido como tal instrumento), son otro asunto muy posterior en el tiempo, sin embargo en algunas etnias africanas existe desde antiguo y fue uno de los primeros instrumentos melódicos, siendo el llamado “xilófono de pierna” el precedente del instrumento actual, cuya denominación alude a la disposición de las pocas láminas de este sonador, apoyadas en las extremidades inferiores del intérprete.

Los membranófonos —que para producir el sonido utilizan una membrana más o menos tensa de diferentes pieles, cuya vibración se produce por percusión directa, fricción, punteado o corriente de aire— son instrumentos algo más evolucionados, debido a que su construcción implica un proceso más elaborado, aunque también fueron utilizados desde épocas remotas. El tambor, en especial, ha sido un instrumento de significado mágico para los

pueblos más recónditos de África, tanto en su construcción —que se llevaba a cabo con un complicado ritual— como en su interpretación, gozando ambos (fabricantes e intérpretes) de especial consideración social.

Ésta es, grosso modo, una forma de simplificar los orígenes de la Percusión que nos ha llegado al mundo occidental y, soslayando las culturas de China —tan de moda en estos momentos por motivos olímpicos—, de Extremo Oriente —Japón, India, Tíbet...—, y de Grecia y Roma por evitar alargarme innecesariamente, citaré algunos asuntos meramente anecdóticos que pueden ilustrar este rápido recorrido.

La Percusión, a principios del siglo XVI, no gozaba de ninguna consideración; así, Virdung (1511) decía que el tambor causaba desasosiego en las gentes piadosas y doctas, haciendo al diablo artífice de su invención y negando a este estruendoso membranófono cualquier relación con la música, la misma que tendría un tonel, utensilio con el que encuentra una exacta analogía. Con Martin Agricola (1529), la inclusión de los instrumentos de percusión en las enciclopedias compiladoras de instrumentos musicales corre mejor suerte, porque aunque no incluya tampoco el tambor, sí incorpora platillos, campanas, xilófonos y yunques. Gracias a los posteriores trabajos de Praetorius (1619) y Mersenne (1636) podemos hacernos una idea bastante exacta del aspecto de estos instrumentos de la época.

En cuanto al timbal sinfónico —el instrumento de percusión con el cometido más prominente en la orquesta desde que Lully lo incorporase de modo oficial, a finales del siglo XVII, en su ópera *Teseo*—, ha experimentado una gran evolución, tanto en el número de elementos como en los intervalos utilizados, partiendo de dos timbales, afinados en la dominante y la tónica.

La caja o tambor es otro de los instrumentos que participa activamente en la música orquestal y algunos compositores lo emplearon habitualmente; tal es el caso de Rossini, al que se le conocía con el sobrenombre de *Tamburos-sini*. Gluck pasa por ser el primer compositor que escribió para pandereta y bombo. Este último instrumento, junto a los platillos y el triángulo, era de uso común en las bandas de jenízaros que, por ejemplo, inspiraron a Beethoven para escribir la percusión de su *Novena sinfonía*. En relación con otros accesorios percutidos, la costumbre de Wagner de darles un lugar en sus óperas —hasta 18 yunques en *El oro del Rin*— provocaba la desesperación de la intendencia del teatro en el que se representaba la obra.

Al margen de lo anecdótico de estas consideraciones, durante el Renacimiento, Barroco, Clasicismo, Romanticismo y todos los movimientos musicales de finales del siglo XIX y principios del XX, como el Impresionismo, Nacionalismo, Expresionismo, Dodecafonismo, Escuela de Viena y músicas de vanguardia compuestas a partir de 1945, existen innumerables ejemplos de la importancia de la percusión orquestal escrita por una interminable lista de compositores, que por razones obvias no referiré.

Tendencias actuales

Durante el siglo XX los avances tecnológicos han permitido un gran progreso en la utilización innovadora de estos instrumentos; sin embargo, todavía son mejorables en muchos aspectos. Los modernos mecanismos de afinación de los timbales sinfónicos hacen posible los cambios de notas muy rápidos. La gran variedad de tambores y cajas empleadas en la literatura orquestal ha obligado a las orquestas de mayor prestigio a contar con numerosos ejemplares de toda clase de materiales —madera, metal o fibra— y de medidas, que van desde los más estrechos *piccoli* a los profundos redoblantes clásicos. Pensar en un único par de platillos como el instrumento que va a servir para interpretar cualquier partitura es simplificar demasiado las cosas: algunos intérpretes especialistas en este instrumento llegan a tener una auténtica colección de platillos, cada par para una situación orquestal diferente. Las posibilidades del resto de la percusión sinfónica —bombo, tam-tam, campanólogo, accesorios como la pandereta, triángulo, castañuelas, etcétera— llegan a ser tan ricas y variadas que a menudo es preciso contar con un verdadero “arsenal” de instrumentos de tamaños y materiales diversos para poder hacer frente a las peticiones de los compositores del siglo XX en adelante. Las composiciones orquestales contemporáneas incorporan frecuentemente los instrumentos de





láminas —xilófono, glockenspiel, marimba y vibráfono— como parte de la orquestación, así como la batería, utilizada en el jazz, siendo cada vez más habitual encontrarse con estos instrumentos.

En cuanto a la percusión como instrumento solista de concierto, bien acompañado por una orquesta, en su transcripción para piano, como dúo (generalmente con este mismo instrumento), o a solo, puede enumerarse una larga lista de instrumentos que actúan como tal en muchas composiciones, casi todas ellas del pasado siglo XX¹. Si a esto añadimos la función que la percusión, y en especial la batería², desempeña en el mundo del jazz, del rock, del pop, del folk y sus múltiples variantes, y de la música de baile en general —tendencias todas ellas vivas y que tienen gran trascendencia social—, el panorama se acrecienta ilimitadamente por su diversidad y riqueza de posibilidades.

Enseñanza

Con un campo tan amplio —referido a la trayectoria histórica de la Percusión desde antiguo y en especial durante el siglo XX— podríamos plantearnos qué debería ofrecerse en el ámbito de una institución de instrucción musical como la nuestra donde se imparten enseñanzas superiores de música; el asunto tiene cierta complejidad.

En cuanto a los contenidos, en primer lugar e ineludiblemente, debemos referirnos al repertorio que habitualmente se interpreta en las orquestas sinfónicas; sin duda, de obligado estudio por su significación e importancia en la educación de un músico que quiera adquirir un bagaje musical completo y una proyección profesional eficiente. En segundo lugar, aunque no menos importante, formando parte de ese repertorio ineludible para desarrollarse laboralmente, el futuro profesor de Enseñanza Superior de Percusión —al igual que en otras especialidades de parecida evolución— debe tratar de abarcar otros campos musicales que tienen absoluta vigencia y una incidencia social muy significativa, así como un afianzado prestigio y reconocimiento en el campo de las artes musicales. Me refiero al jazz y sus derivados, estilos de música todos ellos, como digo, de gran actividad artística y demanda social, que aportan elementos complementarios en la formación, como son la improvisación, conceptos distintos de armonización, patrones rítmicos diferentes, nuevas formas musicales, etcétera. Así, deberíamos pensar en elaborar programaciones con las que se pudiese capacitar al inmediato profesional para simultanear actividades docentes e interpretativas de diversa índole.

En cuanto al modo de impartir las clases, se ha debatido cumplidamente acerca de cuál es el método más adecuado. La famosa “libertad de cátedra o académica” implica, entre otras cosas, enseñar sin las limitaciones de las doctrinas instituidas, pero también la libertad y, añadiría, la conveniencia de investigar, de presentar nuevos procedimientos educativos, de evolucionar en la enseñanza, de cambiar viejos esquemas, de aportar recursos novedosos en el sistema docente, etcétera. Para ello convendría sacudirse de encima “indiscutibles procedimientos” con los que el profesor enseñaba a interpretar las obras del único e inequívoco modo posible, haciendo de sus alumnos un calco de su propia personalidad. Por el contrario, y ya se ha comentado en otras ocasiones, habría que dar la alternativa a métodos comparativos, fundamentados en la investigación del repertorio y en las distintas maneras de ejecutar las obras, tratando de que —con el debido respeto al texto— el alumno pueda buscar su propia personalidad interpretativa.

Para la correcta comprensión y aplicación de este sistema, parece necesario concienciar a nuestros alumnos de que las titulaciones de Profesor Superior expedidas en los conservatorios implican una buena capacitación musical e interpretativa, pero, además, el conocimiento de las materias troncales y optativas ofrecidas, así como un nivel cultural propio del rango académico, equivalente al universitario, que se le supone a quien aspira a tal título.

Además de estudiar las partituras y sus diferentes interpretaciones, sería de gran ayuda leer todo lo publicado respecto al modo en que los compositores, grandes músicos e intérpretes abordan las obras, su estudio preliminar, consejos, aclaraciones de equívocos, conceptos interpretativos y las estrategias seguidas. Probablemente nos sorprenderíamos de la ayuda que este hábito



Más que el adiestramiento de virtuosos, la propuesta sería formar profesionales con actitud y capacidad resolutiva, que conozcan bien su trabajo y lo desenvuelvan con seriedad y eficacia



nos puede prestar. Por ejemplo, en el campo de la Percusión siempre han sido muy cuestionadas las interpretaciones de música barroca con instrumentos de láminas percutidas, calificándolos, cuando menos, de atrevidos intentos. Sin embargo, alguna de las más reputadas personalidades como Nikolaus Harnoncourt (2006), destacado director de orquesta, historicista e investigador de la música barroca, cuenta que Leopold Mozart describía el sonido de su tiempo de una manera muy sugestiva, “atacando las notas con fuerza, manteniéndolas sin presionar, de manera que progresivamente se vayan perdiendo hacia el silencio, como el sonido de una campana”. Tal afirmación avalaría en parte ciertas interpretaciones de conciertos barrocos tocados con un instrumento como el vibráfono, cuyo ataque, mantenimiento y caída de su onda sonora son muy parecidos a los de la campana, guardando con ella grandes similitudes acústicas.

Efectivamente, todos estos propósitos implican un trabajo exhaustivo y una entrega comprometida a la tarea docente, haciendo de la labor del profesor una rigurosa especialización y no una mera actividad profesional complementaria a la que no se le preste la necesaria dedicación³. Enseñar es un asunto muy serio y lleva un tiempo de continuo reciclaje si se pretende hacerlo con sensatez, poniendo al día nuestros conocimientos y adoptando aquellas innovaciones pedagógicas a nuestro alcance para lograr los mejores resultados posibles. Por supuesto que la buena forma del profesor, interpretativamente hablando, ayuda en esta tarea, sin embargo, eso no es suficiente si queremos incorporar el sustantivo “calidad” a nuestro trabajo.

La música, desde muy antiguo, ha tenido gran relación con las matemáticas. Recordemos a Pitágoras o al cuadrívium o cuadrivio de la Edad Media, en el que se enseñaba junto a la aritmética, astronomía y geometría, como el estudio del número en movimiento. Pues bien, al margen de la irónica simplicidad que puede parecer tal alusión, la enseñanza de la música no admite la propiedad conmutativa de la suma; el orden de factores sí altera el resultado en este caso: para un profesor lo primero es la enseñanza, sus clases y, en orden de importancia pero siempre segundo término, está la interpretación, la labor que desempeñe como músico en activo.

Otro de los compromisos y prioridades de la docencia es la atención constante y preferente al alumno. Decía László Németh en su obra *La fe del enseñante*, que “para saber si alguien es optimista o pesimista basta con preguntarle qué piensa de la enseñanza, pues el que tiene fe en la pedagogía sólo puede ser optimista”. Yo quiero mostrar esa confianza, creo que hay mucho camino por recorrer y que merece la pena el esfuerzo, con la esperanza de obtener resultados muy positivos. Al fin y al cabo, la intención última del profesor entusiasta es seguir aprendiendo, y el famoso *docendo discitur* habla de ese aprendizaje que es inherente a la enseñanza.

La especialidad de Percusión no sólo ha experimentado una gran evolución en estas últimas décadas sino que, además, podría ser de gran utilidad para el resto del alumnado de un conservatorio. Las ideas defendidas por Gustav Holst siguen estando en la mente de algunos pedagogos musicales en la actualidad. Este compositor creía que todos los alumnos de un conservatorio, independientemente del instrumento principal que estudiaran, deberían cursar un año de Percusión para perfeccionar su sentido rítmico y su coordinación y para aprender a reincorporarse con precisión a la orquesta después de varios compases de espera.

En cuanto a la salud social de nuestro Conservatorio, en el aspecto más políticamente correcto que trata de la paridad y discriminación positiva de la mujer —se esté o no a favor de tales intervenciones—, la participación femenina en la especialidad de Percusión ha sido habitualmente minoritaria en las orquestas y conservatorios españoles durante el siglo pasado, aunque se ha avanzado muy significativamente. En realidad no se trata de nada nuevo, sino de restablecer el importante cometido que las mujeres han tenido tradicionalmente en esta disciplina (recordemos las panderetas, panderos y otros instrumentos similares, tocados brillante y exclusivamente por ellas). Así, en las últimas promociones del CONSMUPA⁴ —al igual que en otras especialidades, aunque en Percusión sea más sorprendente— han obtenido su titulación magníficas intérpretes con excelentes resultados en el Recital y Trabajo



Decía Gustav Holst que todos los alumnos de un conservatorio —independientemente del instrumento principal que estudiaran— deberían cursar un año de Percusión





de Investigación de Fin de Carrera, consiguiendo alguna de ellas el “Premio Muñiz Toca” y, durante dos años consecutivos, el “Premio Extraordinario de las Enseñanzas Musicales Superiores de Asturias”.

En definitiva, en el tema de la enseñanza musical debe involucrarse toda la comunidad educativa: Consejería de Educación, dirección de los centros, profesores y alumnos. Es un cometido del conjunto de los interesados implicarse en el buen funcionamiento, trazándose metas accesibles. No se trata de aspirar a escuelas de élite en cada establecimiento del país, sino de alcanzar una enseñanza profesional, seria, eficaz y comprometida. Más que el adiestramiento de virtuosos, la propuesta sería formar profesionales con actitud y capacidad resolutoria, que conozcan bien su trabajo y lo desenvuelvan con seriedad y eficacia. Es lógico pretender rodearse de los recursos más cualificados y avanzados, pero quizá la clave del éxito radique en adaptarse a los medios de los que se disponga en cada momento. En eso y en una buena dosis de entusiasmo para tratar de que en cada clase impartida o recibida tengamos la sensación de haber avanzado un paso más, de haber aprendido algo nuevo y de haber cumplido con nuestro deber como alumnos o profesores.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- AGRICOLA, Martin: *Musica instrumentalis deudsch*, William E. Hettrick (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- BLADES, James: *Percussion Instruments and Their History*, London, Faber & Faber, 1975.
- FORSYTH, Cecil/STANFORD, Charles Villiers: *A History of Music*, New York, Macmillan, 1917.
- HARNONCOURT, Nikolaus: *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*, Barcelona, Acantilado, 2006.
- HORNBOSTEL, Erich von/SACHS, Curt: «Systematik der Musikinstrumente», en *Zeitschrift für Ethnologie*, 1914, n.º 46, pp. 553-590. Versión inglesa de: A. BAINES, A./WACHSMANN, K. P.: «Classification of Musical Instruments», en *Galpin Society Journal*, 1961, n.º 14, pp. 3-29.
- KIRBY, Percival Robson: *The Kettledrums: A Book for Composers, Conductors, and Kettledrummers*, London, Oxford University Press, 1930.
- MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle*, Paris, Sebastien Cramoisy, 1636. Edición facsímil: LEURE, François (ed.), Paris, Edition du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965 (Translation: R. E. Chapman, The Hague, 1957).
- PRAETORIUS, Michael: *Syntagma musicum III*, Jeffery T. Kite-Powell (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2004.
- SACHS, Curt: *The History of Musical Instruments*, New York, Dover, 2006.
- VIRDUNG, Sebastian: *Musicae Getuscht: A Treatise on Musical Instruments*, Beth Bullard (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

NOTAS

- 1 Este tipo de obras es el que constituye la mayor parte de la programación didáctica del Grado Superior.
- 2 Un gran porcentaje de la oferta de trabajo en el campo profesional va destinada a los especialistas en este instrumento.
- 3 De ningún modo debe inferirse de esta afirmación que la única manera de desarrollar la enseñanza de una forma efectiva sea haciéndolo de modo exclusivo; sin duda, muchos profesores a tiempo parcial con una actividad principal no docente realizan su labor con eficacia y responsabilidad.
- 4 En las tres promociones de la LOGSE, el 75% de los títulos superiores de Percusión fueron obtenidos por mujeres.

