



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

EL TIMBAL LATINO. CREANDO SOLOS EN LA SALSA, DESDE ELEMENTOS RUDIMENTALES DEL TAMBOR DE MARCHA.

Presentado por el estudiante:

YUBART STIVEN LÓPEZ SARMIENTO

Cédula:

1023894493

Código:

2010275022

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- El trabajo escrito da cuenta de un conocimiento adquirido, desarrollado y sustentado demostrando Una reflexión académica sobre el saber específico.
- La sustentación se desarrolló en un buen nivel de apropiación de los conceptos desarrollados por el autor.
- Es un aporte para futuras inclusiones de contenidos que abordan músicas tradicionales y populares dentro del currículo de la carrera

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	GUILLERMO PLAZAS		4.8
Jurado 2 - lector	JOSUE MAURICIO SICHACÁ		4.8
Asesor	FRANCISCO ABELARDO JAIMES		4.8

Nota final: (4.8) Cuatro punto ocho

Dado en Bogotá D.C. a los 18 días del mes de Agosto de 2017

EL TIMBAL LATINO. CREANDO SOLOS EN LA SALSA,
DESDE ELEMENTOS RUDIMENTALES DEL TAMBOR DE MARCHA.

PREPARADO POR:

YUBART STIVEN LOPEZ SARMIENTO.

Trabajo de grado para optar por el título de licenciado en música.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL.

FACULTAD DE BELLAS ARTES.

LICENCIATURA EN MÚSICA.

BOGOTÁ D.C 2017

EL TIMBAL LATINO, CREANDO SOLOS EN LA SALSA,
DESDE ELEMENTOS EXTRAIDOS DEL TAMBOR DE MARCHA.

PREPARADO POR:

YUBART STIVEN LOPEZ SARMIENTO.

Trabajo de grado para optar por el título de licenciado en música.

ASESOR:


GABRIEL LEÓN.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL.

FACULTAD DE BELLAS ARTES.

LICENCIATURA EN MÚSICA.


BOGOTÁ D.C 2017

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1.	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO.
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES.
Título del documento	"EL TIMBAL LATINO. CREANDO SOLOS EN LA SALSA, DESDE ELEMENTOS RUDIMENTALES DEL TAMBOR DE MARCHA."
Autor(es)	LÓPEZ SARMIENTO, YUBART STIVEN
Director	LEON, GABRIEL
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2017. 61p
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	TIMBAL LATINO, TAMBOR DE MARCHA, RUDIMENTOS, SALSA, CLAVE DE SON, SOLO, CASCARA, BRILLO O CONTRACAMPANA, REDOBLE ABIERTO, REDOBLE CERRADO.

2. Descripción	
<p>En este trabajo de grado se propone dar a conocer a los percusionistas colombianos, de formación académica e informal, una selección de rudimentos y redobles, que permiten un desarrollo enriquecedor a nivel interpretativo en la creación de solos para timbal latino en la salsa. Se pone en contexto al lector de dos grandes esferas, las cuales son el tambor de marcha y el timbal latino, donde se expone el contexto histórico cultural y el papel que desempeña cada instrumento en el trascurso de la historia, y la interconexión que, como instrumentos de percusión tienen. Se presenta el uso de rudimentos previamente seleccionados, su construcción y su resultante en sonoridad, esto con el fin de poner en conocimiento la interrelación en la interpretación de un instrumento que no se encuentra presente en un currículo formal universitario, advirtiendo además que la interpretación y comprensión de los rudimentos parte del estudio personal de cada percusionista ya sea universitario o informal, esto con el fin de fortalecer y enriquecer los procesos de enseñanza- aprendizaje del timbal latino. "creando solos en la salsa" es la mención en el título por ello el trabajo se centra en el uso riguroso de la clave de son y sus dos formas (3x2 y 2x3) plasmando tres solos creados por el autor y registrados en video donde los rudimentos hacen aparición gráfica y auditivamente, mediante la entrevista a dos percusionistas de diferentes enfoques se condensa la información que permite inferir que el solo es un constructo individual y es el uso de herramientas personales del músico, las limitantes físicas y el conocimiento pleno del instrumento.</p>	


3. Fuentes	
<p>Barriga Monroy, M. L. (01 de Noviembre de 2004). La historia del tambor africano y su legado en el mundo. <i>El artista</i>, 30-48. Obtenido de http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400104.</p> <p>Forcada, D. (1999). <i>Metodo de Percusion Afro.Latina</i>. Madrid, España: MD Ediciones.</p> <p>León, G. (04 de 05 de 2017). Entrevista. (Y. S. Lopez Sarmiento, Entrevistador)</p> <p>Martinez, J. (2011). Metodos de investigacion cualitativa. <i>Revista de la corporacion internacional para el desarrollo Educativo</i>.</p> <p>Marzan, L. (01 de 03 de 2007). <i>Jhonny Pacheco define la palabra "Salsa"</i>. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=NE9VQXgMebo</p> <p>Rodríguez Guzman, Y. A. (29 de 04 de 2017). Entrevista. (Y. S. Lopez Sarmiento, Entrevistador)</p> <p>Rondón, C. (1980). <i>El Libro de la Salsa</i>. Caracas: Editorial Arte.</p> <p>Tourte, R. (1945). <i>Methodes de Tambour</i>. Paris: Salabert.</p> <p>Ulloa, A. (2013). <i>La salsa: una memoria histórico musical</i>. Obtenido de biblioeadigital.univalle.edu.co:</p>	

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES PEDAGÓGICAS</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

4. Contenidos
<p>El timbal latino, objeto de estudio Contexto musical del timbal latino: Papel en la salsa como instrumento acompañante y solista La marcha, la clave. El tambor de marcha como precedente. Construcción y selección de los rudimentos en concepto y técnica. Uso de los rudimentos seleccionados en contexto del solo del Timbal latino. Concepto de solo según la recolección de información. Conclusiones.</p>

5. Metodología
<p>El trabajo de grado presenta tres aspectos importantes a nivel investigativo. En primera instancia el aspecto cuantitativo, que permitió establecer de manera matemática cuales de los rudimentos del tambor de marcha permitan un desarrollo óptimo y enriquecedor al ser aplicados en otro contexto musical. En segunda instancia el aspecto cualitativo, el cual permitió establecer las resultantes sonoras al aplicar los rudimentos seleccionados en la creación de solos de timbal latino en la salsa. Y en tercer lugar la recolección de información de carácter descriptivo gracias a la entrevista, donde se recogen puntos de vista del enfoque popular y sinfónico sobre de solos y los conocimientos para elaborar los mismos.</p>

6. Conclusiones
<p>El aporte significativo que dan las características técnicas y musicales de los instrumentos tradicionales a los populares, permitiendo una conexión entre si y dando cabida a nuevas experiencias musicales.</p> <p>La exploración en el acto creativo, que lleva a los percusionistas sinfónicos y populares a ampliar objetivamente las competencias en los instrumentos solistas, como intérpretes y docentes.</p>

Elaborado por:	LOPEZ SARMIENTO, YUBART STIVEN.
Revisado por:	JAIMES FRANCISCO ABELARDO. 

Fecha de elaboración del Resumen:	• 25	08	2017
-----------------------------------	------	----	------

DEDICATORIA.

En primer lugar a Dios quien me permitió terminar mis estudios de pregrado.

A mi madre, quien siempre con amor apoyo mi carrera.

A mi padre, quien en vida estuvo siempre con palabras alentadoras.

A mis compañeros y docentes de la Universidad por todos los grandiosos momentos.

RESUMEN.

Éste trabajo de grado aborda dos instrumentos de percusión que han sido estudiados de maneras diferentes, por un lado el tambor de marcha que viene de una escuela académica militar y por otro el timbal latino, que ha sido enseñado de manera informal o tradicional y que no se encuentra instituido en un currículo académico universitario.

Como herramienta de enriquecimiento interpretativo del timbal, se han escogido puntualmente algunos rudimentos y redobles del tambor de marcha que enriquecen el trabajo improvisativo y de creación de solos del timbal latino en la salsa, para ello se recolecto información basada en experiencias de percusionistas tanto en enfoques populares como en enfoques sinfónicos que permitieron llegar a un punto en común y es el estudio personal, el conocimiento de los rudimentos y el conocimiento del instrumento.

Contenido

INTRODUCCIÓN.....	11
TABLA DE CONVERSIONES TIMBAL	13
TABLA DE CONVERSIONES DEL TAMBOR.....	14
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	15
PREGUNTA DE INVESTIGACION.....	16
JUSTIFICACION.....	16
OBJETIVO GENERAL.....	17
OBJETIVOS ESPECIFICOS.....	18
METODOLOGIA DE INVESTIGACION.....	18
CAPITULO 1.....	20
1.1 EL TIMBAL, LA PAILA.....	20
1.3 LA MARCHA.....	28
1.3.1 La Cáscara.....	28
1.3.2 El brillo o contracampana.....	29
1.4 LA SALSA.....	31
CIERRE.....	33
CAPITULO 2.....	34
2.1 EL TAMBOR DE MARCHA.....	34
2.2 LOS RUDIMENTOS:.....	40
2.2.1 EL REDOBLE ABIERTO:.....	41
2.2.2 EL REDOBLE CERRADO.....	42
El Flam:.....	44
Ra de tres:.....	44
Ra de Cuatro:.....	44
Ra de cinco:.....	45
Fla-ga-da:.....	45
Pa-ta-fla:.....	45
Cierre.....	46
CAPITULO 3.....	46
3.1 ¿QUE ES Y EN QUE CONSISTE UN SOLO?	46
3.2 ELABORACION DE UN SOLO DE TAMBOR.....	47

3.3 ELABORACION DE UN SOLO DE TIMBAL	51
CONCLUSIONES	56
Referencias y Bibliografía	57
ANEXOS.....	58

TABLA DE ILUSTRACIONES.

Ilustración 1, timbal sinfónico (2016) tomado de http://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/Timbal.htm	20
Ilustración 2, Tensor del timbal actual, (2016) tomado de http://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/Timbal.htm	21
Ilustración 3 Timbal sinfónico y sus partes (2016) tomado de https://es.wikipedia.org/wiki/Timbal_de_concierto#/media/File:Timbal_partes.png (2016)	21
Ilustración 4, Archivo personal, (2017) trípode, [fotografía]	23
Ilustración 5, Archivo personal, (2017) Barra central, [fotografía].....	23
Ilustración 6, Archivo Personal. (2017), Timbal ensamblado en base, [fotografía]	23
Ilustración 7, Archivo personal (2017), Brillo o contracampana, [fotografía]	24
Ilustración 8, Archivo Personal, (2017), Cha cha, [fotografía].....	24
Ilustración 9, Archivo personal, (2017), Jam Block, [fotografía].....	24
Ilustración 10, Archivo personal, (2017), Timbal con accesorios, [fotografía]	24
Ilustración 11, Archivo personal, (2017), Perno de tensión, [fotografía]	25
Ilustración 12, Archivo personal, (2017), Forma de afinación, [fotografía]	25
Ilustración 13, Claves, forma de agarre.....	26
Ilustración 14, Archivo personal, (2017), Patrón de clave 3-2.	27
Ilustración 15, Archivo personal, (2017), Patrón de clave 2-3.	27
Ilustración 16, El preso, Fruko y sus tesos, fragmento para piano. (1993), Discos Fuentes.	28
Ilustración 17, Archivo personal, (2017), Cascara del timbal, [fotografía].....	29
Ilustración 18, Archivo personal, (2017), Patrón de cascara 3-2	29
Ilustración 19, Archivo personal, (2017), Patrón de clave 2-3.	29
Ilustración 20, Archivo personal, (2017), Patrón de brillo o contracampana en 3-2	30
Ilustración 21, Archivo personal, (2017), Patrón de brillo o contracampana en 2-3	30
Ilustración 22, Archivo personal, (2017), Brillo o contracampana, [fotografía]	30
Ilustración 23, Fania All Stars (2017) Tomado de https://i.ytimg.com/vi/W9yKvzMVbaE/maxresdefault.jpg	33
Ilustración 24, Tourte, R (1945), Evolución del Tambor, [fotografía].....	366
Ilustración 25, Tambor de Marcha, (2013), tomado de http://tambor.es/Tambores/historia-del-tambor/	37
Ilustración 26, Archivo Personal, (2017), Tambor de marcha actual, [fotografía].....	38
Ilustración 27, Archivo personal, (2017), Cara superior tambor, [fotografía].....	39
Ilustración 28, Archivo personal, (2017), Cara superior tambor, [fotografía].....	39
Ilustración 29, Archivo personal, (2017), Calibrador y sujetador aplicado, [fotografía].....	39
Ilustración 30, Archivo personal, (2017), Calibrador y sujetador sin aplicar, [fotografía]...	39

Ilustración 31, Archivo personal, (2017), Base sujetador y trípode, [fotografía]	40
Ilustración 32, Archivo personal, (2017), Tambor en base, [fotografía]	40
Ilustración 33, Archivo personal, (2017), Agarre de la baqueta, [fotografía]	40
Ilustración 34, Archivo personal, (2017), Ataque descendente, [fotografía]	40
Ilustración 35, Archivo personal, (2017), Rebote de la baqueta, [fotografía]	42
Ilustración 36, Archivo personal, (2017), Recuperación de energía con el cierre de la empuñadura, [fotografía].....	42
Ilustración 37, Archivo personal, (2017), Forma de escritura redoble cerrado.....	42
Ilustración 38, Archivo personal, (2017), Ejecución de presión del redoble cerrado, [fotografía]	43
Ilustración 39, Archivo personal, (2017), Ubicación de las manos en el tambor para el redoble cerrado, [fotografía].....	43
Ilustración 40, Archivo personal, (2017), Golpes sencillos alternados.....	44
Ilustración 41, Archivo personal, (2017), Digitación del Flam	44
Ilustración 42, Archivo personal, (2017), Digitación Ra de tres	44
Ilustración 43, Archivo personal, (2017), Digitación Ra de cuatro	45
Ilustración 44, Archivo personal, (2017), Digitación Ra de cinco	45
Ilustración 45, Archivo personal, (2017), Digitación Fla-ga-da	45
Ilustración 46, Archivo personal, (2017), Digitación Pa-ta-fla	45
Ilustración 47, Archivo personal, (2017) Regiones de ataque y dinámicas en el tambor. .	48

INTRODUCCIÓN.

En el mundo encontramos abundantes y diversas expresiones artísticas; ya sean literarias, gráficas, plásticas, escénicas, musicales, entre otras. Para este caso particular la evolución artístico-musical ha abarcado en la sociedad un rasgo cultural infinito, es decir que aun sus alcances en la historia del hombre no han llegado a su final, pues vive en constante transformación y cada vez los lineamientos musicales se vuelven más exigentes, más elaborados y se ha visto reflejado desde la música del barroco, luego en el clasicismo, pasando por el romanticismo, el impresionismo, la música jazz y por último la música popular.

En América latina, se encuentra un altísimo exponente de músicas populares y tradicionales que se han mantenido (algunas) y han evolucionado en paralelo con las ideas de pensamiento y las mixturas sociales que el desarrollo económico social y cultural han existido y que también han ido avanzando de manera desmesurada a partir del siglo XIX. Lo que no quiere decir que toda la tradición haya de alguna manera desaparecido, simplemente ha tomado otro rumbo y hasta ha llegado al punto de ser academizado, “formalizado” por decirlo así, y con esto lo que se quiere dar a entender es que se ha buscado de alguna manera justificar el cómo y el por qué un músico tradicional hace lo que hace y como lo hace, dar un sentido lógico a su manera de hacer y entender la música, cosa que no es mala pero que ha tenido diversos debates sin llegar a un punto de igualdad.

Pero qué tal si se pone a consideración que, la formalización de los conocimientos tradicionales ha permitido un impresionante desarrollo social y cultural del músico del común, el empírico, en comparación al músico académico y que se llega a un punto en el que ambos comparten sus conocimientos. Y la pregunta ¿esa mezcla de aprendizajes no brindan beneficio a la música?




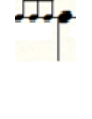

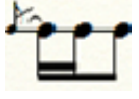
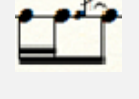
Ahora bien, este trabajo busca reconocer el desarrollo musical interpretativo e improvisativo que tiene el timbal latino, su papel en la salsa y de cómo se expandió por el mundo su interpretación, su marcha, sus fill ins y por supuesto sus solos. Las influencias que ha recibido de percusionistas tan icónicos como Tito Puente el “Rey del Timbal”, Endel dueño, Nicky Marrero, Orestes Vilato, entre otros. También de la importante aportación que tiene el tambor de marcha en cuanto a figuración musical y el estilo interpretativo, en este caso la propuesta de Robert Tourte y el stick control que permitirá ser pivote en la conexión de

estos dos instrumentos lo cual es la finalidad de este proyecto y del como facilita al músico en la creación de solos gracias a las herramientas brindadas en este documento, además el uso apropiado de las baquetas, un asunto importante y al cual no se le ha prestado mucha atención, pero que es un tema determinante en la eficaz ejecución. Se presentaran también la evolución en paralelo del timbal y el tambor de marcha, los materiales más usuales en su construcción y los accesorios que generalmente lo acompañan.

TABLA DE CONVENSIONES TIMBAL

<u>NOMBRE.</u>	<u>GRAFIA.</u>
Parte 3 de la Clave de son (Jam Block)	
Parte 2 de la Clave de son (Jam Block)	
Cencerro o campana. (Brillo, Contracampana)	
Rim shot timbal agudo. (Tambor hembra)	
Abierto timbal agudo. (Tambor hembra)	
Rim shot timbal grave. (Tambor macho)	
Abierto timbal grave. (Tambor macho)	
Cascara. (Costado (s) del timbal)	

TABLA DE CONVERSIONES DEL TAMBOR.

<i>NOMBRE</i>	<i>GRAFÍA</i>
Mano derecha.	(D)
Mano Izquierda.	(I)
Redoble cerrado.	
Flam.	
Ra de tres.	
Ra de cuatro.	
Ra de Cinco.	
Fla-ga-da.	
Pa-ta-fla.	

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

Haciendo un recuento en cuanto a investigaciones se refiere se podría decir que: existen escasos materiales gráfico-musicales del timbal latino, en comparación con otros instrumentos musicales también de la familia de la percusión afro latina, (congas, bongo). Esto se podría determinar debido a que particularmente la percusión latina y en este caso el timbal, se ha caracterizado generalmente por provenir de un aprendizaje empírico, pues es una tradición de viva voz que se mantuvo durante mucho tiempo, y que era transmitida de los maestros a sus estudiantes, esto trascendió a una formación autodidacta, pues cada aprendiz asimilaba y hacía un constructo individual en cuanto a los contenidos técnicos e interpretativos del timbal latino, dándoles un nuevo rumbo sin perder las características originales de dichos contenidos, haciendo que prevaleciera un proceso educativo musical de características no formales y que por ende hizo que el timbal latino no se encuentra articulado en un currículo formal, pero como consecuencia de la tendencia educativa formal, se buscó la forma de poner en un plano más universal (educativamente hablando) de estandarizar y hasta reglamentar, los elementos más característicos del timbal latino, esto como una necesidad que permitió la facilidad de aprendizaje en los aspectos técnicos e interpretativos y el desarrollo del instrumento.

La aparente escases de documentos, textos e investigaciones en el idioma español también ha sido un obstáculo para comprender los contenidos y características del timbal latino, refiriéndose al contexto latinoamericano y más específicamente al percusionista colombiano, que generalmente no posee un considerable dominio en el idioma inglés. Pues generalmente los libros que poseen datos relacionados a la percusión latina (más puntualmente el timbal) se encuentran escritos en el idioma inglés, lo que dificulta la formalización de conocimientos y conceptos relacionados al timbal latino. A esto se le podría adicionar la ausencia de un material explícito donde se encuentren ejercicios, guías, solos, transcripciones y demás documentos de carácter pedagógico musical que brinden apoyo, un recurso que sea útil en un espacio educativo ya sea universitario o de bachillerato, e incluso en los espacios no formales de educación.

En consecuencia de lo anterior se presenta también una aparente carencia docente, puesto que el timbal latino ha tenido un desarrollo a lo largo de la historia con un carácter muy autodidacta, es decir que la enseñanza y el aprendizaje del instrumento se ha transmitido a partir de las experiencias de viva voz que son pasadas ritualmente de los maestros a sus

estudiantes, probablemente sin antecedentes pedagógicos puntuales sino más bien de sus vivencias aplicadas al instrumento y de su intuición musical intrínseca y de la manera en que ellos aprendieron y/o heredaron de sus maestros al momento de interpretar el timbal, construyendo con el paso del tiempo su propio estilo y su propio sonido.

Lo anterior ha acarreado un pensamiento quizá algo general hacia el instrumento, debido a que no es un elemento catedrático (ya sea en un espacio universitario o escolar), pues al parecer carece de diálogos y aplicaciones que a nivel músico- pedagógico pueda ofrecer, lo que a su vez lleva a pensar que tal vez no hay un currículo dirigido únicamente a la enseñanza-aprendizaje en la interpretación del timbal latino pues se le ha delegado a éste una funcionalidad y aplicabilidad dirigida sólo a las músicas populares, sin ir más allá, sin explorar y explotar las amplias y llamativas posibilidades pedagógico musicales que brinda el timbal no sólo en el ámbito popular llamado también aprendizaje de la "calle" por algunos músicos, sino también en el ámbito universitario, a nivel de las cátedras de percusión, donde los conocimientos hacia las músicas populares han despertado interés y han aflorado en los últimos años y que están siendo acogidas con bastante respeto y agrado.

PREGUNTA DE INVESTIGACION.

¿Cuáles herramientas de la ejecución del tambor de marcha, permiten nuevas sonoridades y experiencias en la creación de solos en el timbal latino en la salsa?

JUSTIFICACION.

El propósito de esta investigación es proveer de herramientas pedagógicas y conocimientos a los percusionistas formales y no formales respecto al conocimiento previo del timbal latino en cuanto al contexto histórico, social y cultural que hay sobre el instrumento, adicional a esto cómo ha sido su desarrollo técnico y cómo se puede trabajar específicamente en el género salsa, y en segundo lugar, las posibilidades musicales interpretativas e improvisativas que el timbal latino ofrece a los percusionistas populares y percusionistas de la cátedra sinfónica y también demás instrumentistas, ya sean estudiantes de la Universidad Pedagógica, como de otras instituciones educativas, escolares y/o de educación superior.

Con el propósito de facilitar material práctico pedagógico para el aprendizaje y la enseñanza del timbal latino se toman herramientas musicales, técnicas y teóricas de una manera pedagógica, recurriendo a los elementos más destacados que plantea el estilo del Tambor

de marcha que permiten un desarrollo del timbal latino, llevándolo a ser un instrumento con una gran gama de posibilidades musicales y pedagógicas.

Es necesario desarrollar en los percusionistas y demás instrumentistas el interés por el timbal latino. Las necesidades del músico de hoy y más del músico pedagogo exigen que se tenga un conocimiento amplio de diversos instrumentos, de ampliar las competencias, y que mejor que un instrumento que provoca gran interés, pero que debido a su poca exploración y explotación no se produce una discusión y un aprendizaje significativo del mismo.

OBJETIVO GENERAL.

- Proponer herramientas que permitan a los percusionistas colombianos, una mejor interpretación y creación de solos en el timbal latino en la salsa, con base en la técnica y ejecución de algunos rudimentos que ofrece el Tambor de Marcha.

OBJETIVOS ESPECIFICOS.

- Dar a conocer las funciones que desempeña el timbal latino en la salsa como instrumento acompañante y solista teniendo en cuenta la clave y la marcha.
- Analizar y definir los diferentes rudimentos del tambor de marcha, desglosando algunos de los más regulares y los que se consideren más útiles al momento de aplicarlos en otro contexto.
- Interrelacionar las herramientas resultantes de los componentes musicales, estilísticos e interpretativos del tambor de marcha con el timbal latino, presentando una grafía como herramienta que permita una mayor comprensión.
- Explorar y explotar las herramientas resultantes en un ejercicio improvisativo con una población de percusionistas de diferentes enfoques (Popular o Sinfónico).

METODOLOGIA DE INVESTIGACION.

Es primordial indagar sobre la necesidad del conocimiento, en el caso de las artes que son tan proclives a la transformación y más específicamente la música, una de las artes que cambia constantemente, y a la cual se le debe hacer un seguimiento.

“Se puede afirmar que la investigación forma parte del conocimiento humano en general y por tanto el conocimiento se ha definido como un proceso en el cual se relaciona un sujeto cognoscente (quien conoce) con un objeto de conocimiento (aquello que se conoce) lo que da como resultado un producto mental nuevo, llamado conocimiento.” (Martinez, 2011)

Como hilo conductor en el presente trabajo, se ha determinado que la metodología de investigación a seguir consta de varias partes, por un lado al ámbito cuantitativo, dado que nos va a permitir determinar matemáticamente que propiedades de la resultante de los dos instrumentos que aparecen en el presente trabajo nos permiten un mejor desarrollo al momento de ejecutar solos en la salsa, porque como plantea Hugo Cerda en el libro Elementos de la Investigación, “permitir de manera matemática llegar a un resultado, para ser analizado y comprobado”, y por otro lado el método de investigación cualitativo, pues se pretende describir las características y cualidades de los dos instrumentos, el timbal y el

tambor de marcha los cuales son el objeto de estudio, que desembocarán en una nueva característica en cuanto a sonoridad se refiere, permitiendo así, un método mixto, donde los resultados, dependen de las cualidades y viceversa. (Cerde Gutierrez, 1993).

Siguiendo con el lineamiento descriptivo, se busca que la experiencia sea un asunto de creación individual de cada individuo (intérprete), donde usando los recursos de los rudimentos se amplíe en gran manera la interpretación de un solo, para complemento se usa el recurso de la entrevista con preguntas muy puntuales donde los entrevistados presentan su opinión sobre los parámetros a tener en cuenta para la creación e interpretación de solos en el timbal latino.

CAPITULO 1.

1.1 EL TIMBAL, LA PAILA.

“Más timbal, para los rumberos.” Timbalero, Gran combo de Puerto Rico.1962.

Para comenzar a hablar de este instrumento cuyo propósito final es mejorar su ejecución en cuanto a la creación de solos, es importante embarcarnos en el momento histórico de la percusión misma, es decir, de donde vino, como evolucionó, su contexto histórico y cultural, como funciona, sus partes y parte su interpretación.

El timbal, también llamado timbaleta o la paila, tiene un origen muy particular, pues provienen del tímpani europeo, y va de la mano en su historia evolutiva con el tambor de marcha, (instrumento del cual se hablara más adelante). El timbal, es un instrumento membranófono, (es decir que posee parche o membrana) el cual se ataca por golpe indirecto, que hace referencia a que se ejecuta por medio de baquetas, aunque algunos timbaleros usan sus manos como un simple gusto interpretativo. Como se mencionó antes los timbales latinos provienen del Tímpani europeo, un tambor que tiene forma semiesférica y que posee una membrana o parche ajustable, su evolución ha trascendido desde el uso de pieles de cordero templados con cuerdas usados en el siglo XV, y que evoluciono hasta el sistema de parche, tornillos y pedal de tensión que se conoce hoy en día (siglo XVI a la actualidad). (Timbales., s.f)



Ilustración 1, timbal sinfónico (2016) tomado de <http://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/Timbal.htm>



Ilustración 2, Tensor del timbal actual, (2016) tomado de <http://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/Timbal.htm>

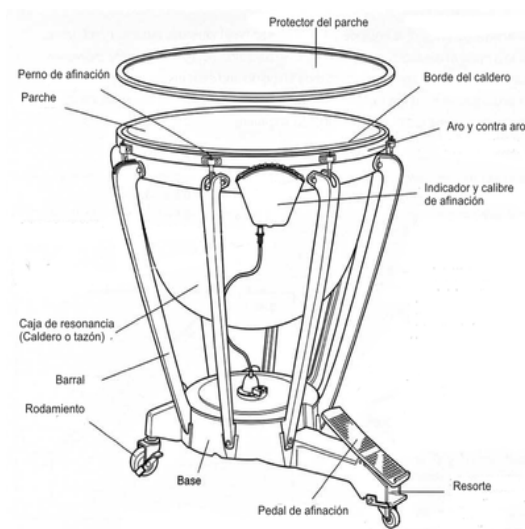


Ilustración 3 Timbal sinfónico y sus partes (2016) tomado de https://es.wikipedia.org/wiki/Timbal_de_concierto#/media/File:Timbal_partes.png (2016)

A continuación se presentaran los componentes físicos del timbal sinfónico:

1. Caja de Resonancia (caldero)
2. Borde del caldero.
3. Parche.
4. Protector del parche.
5. Aro y contra aro.
6. Indicador y calibrador de afinación.
7. Perno de afinación.
8. Pedal de afinación.
9. Resorte
10. Barral.
11. Rodamiento.

Este importante instrumento, y su sistema de afinación, permiten un desplazamiento melódico entre los sonidos del registro grave y medio, así mismo la composición de los timbales sinfónicos y su escuela ha permitido un desarrollo y un uso determinado de baquetas para la interpretación de diferentes piezas musicales, una característica que va a trascender al timbal latino.

El timbal sinfónico llega a Cuba aproximadamente en el siglo XVII proveniente de Francia, pero fue en este país latinoamericano donde sufrió las transformaciones definitivas hasta llegar a los timbales que se ven hoy día. Pero se debe aclarar que fue un proceso de transformación y de adaptación cultural, pues los timbales originalmente eran instrumentos cuyo destino era dirigido a la música de las orquestas sinfónicas (erudita). Físicamente presentaba dos tarolas metálicas de forma semicilíndrica o de barril, elaborados en hierro y cobre, forma que se vería sustancialmente reducida en los timbales latinos, casi se podría decir que unas miniaturas en comparación de los tímpani franceses, aunque actualmente se usan aleaciones de otros metales tales como el acero, el bronce, el latón y en casos particulares, plata y oro. Estos cilindros llevan en uno de sus extremos o caras (a la cual se llamara la parte superior) una membrana o parche, que se debe ajustar a la paila por medio de un aro muy resistente a la presión (el principio de membrana de todos los tambores) que se le debe ejercer mediante unos tornillos o pernos, implementados a partir del S. XVII para facilitar el proceso de afinación y que ésta sea de manera uniforme, ya que de lo contrario se forman irregularidades en el parche que dañan el sonido y entorpecen la ejecución del instrumento. (Timbales., s.f)

Caracterizando generalmente a sus membranas o parches como macho y hembra, los timbales se encuentran ensamblados sobre una base que en uno de sus extremos tiene forma de trípode y en el otro extremo un soporte generalmente de caucho y una guía donde se posan los timbales y que los hace aparecer uno al lado del otro, ubicando a la hembra, es decir el tambor con el timbre más agudo a la derecha del ejecutor y por consiguiente el tambor macho con el timbre más grave a la izquierda. Esta regla suele romperse con algunos intérpretes, pues se ha presentado una discusión sobre la forma correcta de ubicar los timbales (hembra y macho) en la base, algunos timbaleros argumentan que el tambor hembra debe ubicarse a lado izquierdo de quien está interpretando y otros consideran que debe ubicarse de manera contraria. Complementario a su presentación, el timbal latino puede llevar tres accesorios, dos campanas y una clave, con un timbre característico y diferente uno del otro: la primera de ellas se llama campana de brillo o contracampana, el

segundo se llama campana Cha cha nombrados así por tradición y el haber popular, y la clave que anteriormente se construía en madera y que se conoce también como caja china y que en la actualidad se fabrican en plástico, tienen diferentes tamaños, colores y sonidos, este se llama Jam Block, en la parte externa del timbal, se suele acompañar en algunas ocasiones y dependiendo del interprete por un platillo y un bombo.



Ilustración 4, Archivo personal, (2017) trípode, [fotografía]



Ilustración 5, Archivo personal, (2017) Barra central, [fotografía]



Ilustración 6, Archivo Personal. (2017), Timbal ensamblado en base, [fotografía]



Ilustración 7, Archivo personal (2017), Brillo o contracampana, [fotografía]



Ilustración 8, Archivo Personal, (2017), Cha cha, [fotografía]



Ilustración 9, Archivo personal, (2017), Jam Block, [fotografía]



Ilustración 10, Archivo personal, (2017), Timbal con accesorios, [fotografía]

Los timbales latinos presentan una forma de afinación que es universal para todos los tambores que poseen membrana o parche y cuyo sistema de tensión se basa en tornillos (hablando del sistema actual de afinación) que ajustan un aro. Para lograr una mejor tensión y afinación se disponen seis pernos o tornillos de manera que al dar giro su fuerza genere tensión en los puntos clave del aro que para efectos gráficos se muestra a continuación:



Ilustración 11, Archivo personal, (2017), Perno de tensión, [fotografía]

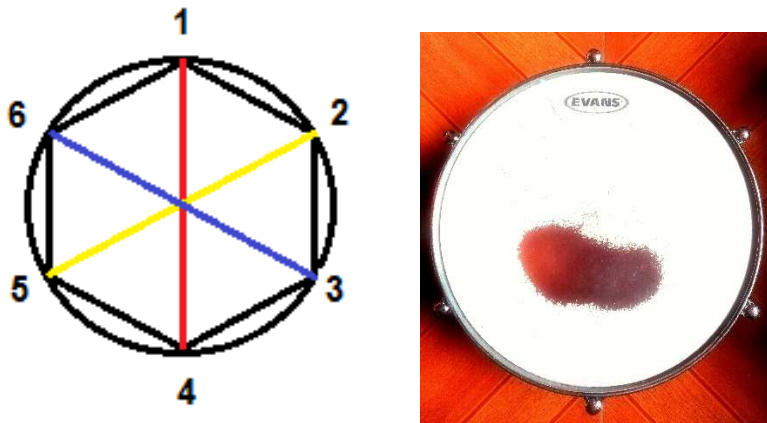


Ilustración 12, Archivo personal, (2017), Forma de afinación, [fotografía]

Ahora bien los números presentes en la anterior grafica pueden ser tomados en cuenta o no, lo que si debe primar es el orden lineal que muestran los colores, es decir siempre correspondiéndose de manera rectilínea y también manteniendo la correspondencia numérica (ej. 1 con 4, 2 con 5 y 3 con 6). Este modelo de afinación corresponde también al tambor de marcha pues posee el mismo número de tornillos tensores.

1.2 LA CLAVE.

La clave es un concepto particular y amplio que aparece inmersa en muchas de las músicas de los países latinoamericanos y del caribe, pero con una connotación más fuerte en países como Cuba y Puerto Rico. Debido a la herencia africana la clave toma dos formas: la primera como un instrumento musical, que consta de dos pequeños palos o maderos que se toman con las manos y se percuten entre sí, la clave que golpea, se llama macho y la clave que se encuentra sujeta se le llama hembra.

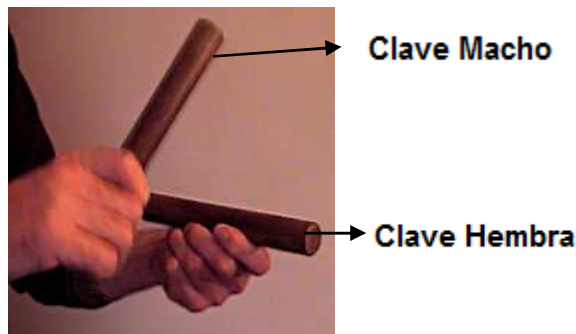


Ilustración 13, Claves, forma de agarre.

La segunda, es una característica musical latente en música la salsa, es su alma, el aspecto primario y sobre el cual los compositores fabrican las piezas musicales. Por un lado la clave de son, que será el eje sobre la cual se va a aplicar la ejecución del instrumento, ya que existen otros tipos, entre ellas la clave de rumba, clave abacué, clave caribe, clave bossa-nova, ente otras. La clave de son se encuentra establecida de dos maneras de clave 2-3 y por el otro la clave 3-2, que “interactúan en la salsa como un pulso subjetivo, es una sensación de los participantes, el que no puede escucharse abiertamente, y funciona como un principio de ordenación” (R. Waterman, 1952), es decir que como evento musical se toma como una célula rítmica sobre la cual se ordena la salsa y que también permanece estable durante toda la pieza musical, en el caso de la clave de son se puede mantener ésta durante el trascurso de la pieza, se puede cambiar el sentido, lo que provoca una sensación donde la clave parece ser volteada o cambiada, y voltearla definitivamente, es decir cambiar de clave 3x2 a 2x3 y viceversa para ello en el tema se crea una pausa aproximada de un compás para que al momento de continuar ya se encuentre la clave volteada.

Para entrar a comprender más el funcionamiento de la clave es necesario tener clara su estructura, como un ostinato de pregunta y respuesta donde 3 pregunta a 2 y viceversa, aunque el compositor de la pieza es quien presenta la propuesta de “voltear” o mantener la clave durante el transcurso de la misma.



Ilustración 14, Archivo personal, (2017), Patrón clave de son 3-2.

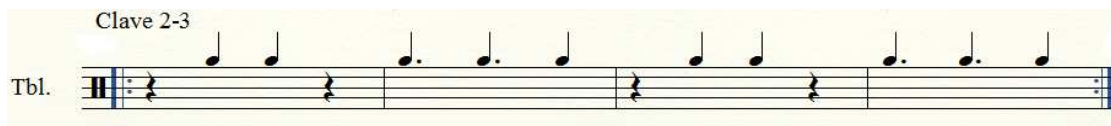


Ilustración 15, Archivo personal, (2017), Patrón clave de son 2-3.

Para empezar, tenemos la clave tres dos (3-2) repartida así, en un primer compas encontramos tres sonidos que suenan de manera sincopada gracias a la figuración de las dos negras con puntillo y una negra al final del compás, para la segunda parte, tenemos la sincopa generada por el contratiempo del primer pulso y la entrada a tiempo del segundo pulso. Para la clave dos tres se toman las mismas referencias enunciadas anteriormente pero ubicando en primera instancia la parte dos (2) de la clave en el primer compas. (Forcada, 1999). Hay que tener en cuenta también que como la clave es un evento de pregunta y respuesta se debe tener claro cuál es el compás o parte de la clave que se convierte en pregunta y cual en respuesta, lo que genera la acentuación de la clave.

Se debe tener siempre muy presente la acentuación natural que presenta la clave, dependiendo de que parte de la clave es pregunta y que parte respuesta, particularmente es más evidente en la parte dos (2), tanto en el acompañamiento de la cascara como en la contracampana del montuno, los instrumentos melódicos ya sea de viento o cuerda y los instrumentos armónicos como lo son el piano y el bajo específicamente para la salsa, también se rigen sobre la clave y su acentuación.

A continuación se presenta un ejemplo, un fragmento de piano del tema “El Preso”, del álbum “Grandes Éxitos de la Salsa” de la casa disquera “Discos fuentes” grabado en 1993 por el Maestro Julio Ernesto Estrada Rincón, director y fundador de una reconocida

orquesta colombiana llamada “Fruko y sus Tesos”. Donde se puede evidenciar el uso de la clave de son, en este caso 2-3 y la importancia que tiene su acentuación al momento de escribir las piezas musicales.

EL PRESO
SALSA

Fruco y sus Tesos.
Trans: Yubart Stiven López

Salsa ♩ = 100
X 4

The image shows a musical score for the piece 'El Preso' by Fruko y sus Tesos. It is a salsa piece in 2/3 time, with a tempo of 100 beats per minute. The score is for piano and claves. The piano part is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and consists of two staves. The claves part is written on a single staff below the piano part. The score includes a key signature change from two flats to one flat (B-flat) in the second measure, indicated by a double bar line and a key signature change symbol. The piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the claves part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is marked with 'X 4' above the first measure, indicating a four-measure phrase.

Ilustración 16, *El preso*, Fruko y sus tesos, fragmento para piano. (1993), Discos Fuentes.

1.3 LA MARCHA.

Cuando se habla de marcha en el timbal no es precisamente relacionado a la forma de cómo se toca una marcha en el tambor, más sin embargo si posee una característica concordante y es la estabilidad rítmica en pulso y en intención. La marcha es el contexto, el papel que desempeña el timbal en la salsa el cual se aplica más específicamente en el son, convirtiéndose así en un patrón rítmico que tiene dos configuraciones muy particulares y que priman al momento de interpretar el instrumento, por un lado tenemos la cascara y por el otro lado tenemos el brillo o contracampana. Es muy importante destacar que ambos patrones rítmicos siempre poseen una relación con la clave, es decir que se debe siempre tener presente la forma en la cual está escrita la clave para así mismo interpretar el patrón.

1.3.1 La Cáscara.

La cáscara es el patrón rítmico más conocido al momento de interpretar salsa en el timbal, también se le conoce como la marcha del son y que se le ha denominado por algunos artistas “cascareo”. Tiene dos maneras de interpretarse y depende siempre de la forma en que se presente la clave, ya sea 2x3 o 3x2, además de esto es aconsejable destacar y/o

acentuar el compás donde se encuentre presente la parte 2 de la clave, esto a manera de estudio, ya que paulatinamente como se va tocando, dichos acentos se vuelven naturales. En el instrumento como tal, la cáscara se interpreta en su costado, la baqueta golpea el metal produciendo así un sonido punzante y seco.



Ilustración 17, Archivo personal, (2017), Cáscara del timbal, [fotografía]

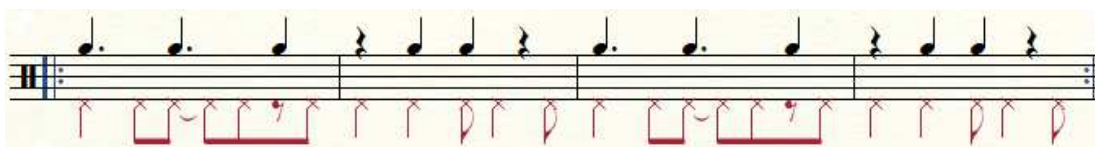


Ilustración 18, Archivo personal, (2017), Patrón de cáscara 3-2

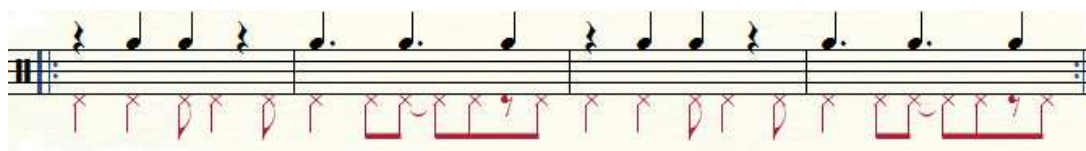


Ilustración 19, Archivo personal, (2017), Patrón de clave 2-3.

1.3.2 El brillo o contracampana.

El brillo o contracampana, es uno de los elementos de acompañamiento más importante en la salsa, ya que acompaña la parte musical donde un tema determinado pasa de ser ritmo de son a ser montuno, el cual se hace evidente por su volumen instrumental y por la

aparición de coros generalmente, a esta parte voluminosa y fuerte se le ha denominado mambo. Tiene dos maneras de interpretarse y depende de la clave en que esté escrito el tema musical ya sea 2x3 o 3x2, debido a que la cáscara precede a la contracampana en las piezas musicales, la clave generalmente permanece sin sufrir cambio alguno, también presenta acentuación en la parte 2 de la clave y esto ayuda a determinar más acertadamente como se interpreta. Su característica sonora al contrario de la cascara es resonante, gracias a su construcción y al uso de metales con poco espesor como sucede en la mayoría de las campanas, también tiende a ser muy marcado y se puede percibir auditivamente más fácil cuando hay acentos en ella. La contracampana se impacta con una buena porción de la baqueta aproximadamente la mitad de la longitud de la misma para dar más carácter y profundidad al sonido, aunque esto es autónomo de cada intérprete, se ubica estratégicamente cerca e alguno de los tambores del timbal, hembra o macho para preservar la posición de la mano y la baqueta respecto al parche.



Ilustración 20, Archivo personal, (2017), Patrón de brillo o contracampana en 3-2

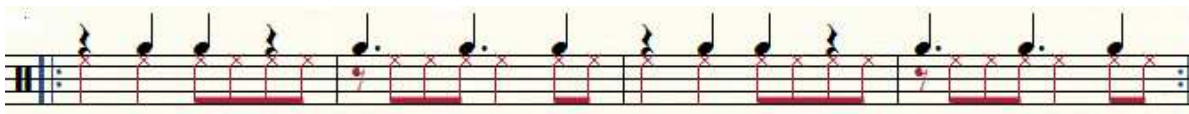


Ilustración 21, Archivo personal, (2017), Patrón de brillo o contracampana en 2-3



Ilustración 22, Archivo personal, (2017), Brillo o contracampana, [fotografía]

1.4 LA SALSA.

“La salsa no existe, a lo que ahora llaman salsa es lo que he tocado durante muchos años y esto es, mambo, guaracha, cha cha cha y guaguancó.” Tito Puente el “Rey del timbal”.
(supermixradio.net, s.f.)

“...La salsa, es y siempre ha sido la música cubana...” Johnny Pacheco. (Marzan, 2007)

Este importantísimo género musical, que a nivel mundial, ha recorrido y ha llegado a los oídos de millones de personas, incitando en ellas movimientos de cadera y pasos estilizados, su origen es más que un resonar de instrumentos musicales, es una forma de vivir para muchos y que sigue vigente aún sobre muchos géneros musicales que se venden en la radio o internet o en las casas disqueras, es una forma de contar historias, de mostrar al mundo el sentir de la gente latina.

En Cuba, debido a la mezcla de aires musicales provenientes de Europa, y los aires musicales africanos, que luego se convertirían en propios de Cuba se dio origen a los múltiples géneros y subgéneros que componen hoy en día la música salsa. “Todos estos fueron creando, los propios ritmos afro-cubanos, entre ellos el jazz afrocubano, el mambo, la guaracha, son cubano, montuno, los cuales se expandieron por toda América Latina”. (supermixradio.net, 2013).

Hacia el año 1930, toda la afluencia e influencia latinoamericana existente en Estados Unidos, permitió la difusión de la música latina, lo que a su vez ocasionó la mezcla de los sonidos neoyorkinos y latinos. La transformación musical no dejó de lado los ámbitos tradicionales de la música latina, pues la gran mayoría de los músicos que llegaban a Nueva York provenían de los campos, llevando consigo toda su herencia y tradición musical, así que no se despojaron de ello sino que lo incorporaron a la creación de un nuevo género, dicho género sonaba regularmente en los sitios sociales de Nueva York entre los años 40 y 50, pero aún no se le había otorgado el título de “Salsa”, debida a que la música que sonaba por aquel entonces satisfacía las necesidades comerciales de la época. “En la salsa; el sonido desgarrado, grave y disonante de sus notas, era la marca distintiva para expresar una atmósfera emergente: la pobreza y la agresividad de la calle, la fe que no se pierde, la esperanza en un mañana mejor.” (Rondón, 1980)

Hacia el año 1960 aparece una agrupación que sería el punto de partida de la música salsa llamada “*La Perfecta*” dirigida por el maestro Eddie Palmieri, músico de Nueva York quien

con un toque irreverente y violento, introduce a los trombones a tocar en un contexto diferente al Jazz al cual el oyente estaba acostumbrado, los pone a interpretar tonadas “agresivas”, gracias a la influencia latina de los dos grupos más usuales de la época: el grupo de “*Son*”, compuesto por trompetas, percusión y armonía, y el grupo de “*Charanga*”, compuesto por violín, flauta, percusión y armonía, formato que sería adoptado por una agrupación también muy importante dirigida por el músico neoyorquino Charlie Palmieri llamada “*El Grupo Duboney*”.

“Eddie se inspiró –según dicen algunos- para organizar su grupo y definir lo que sería conocido como el **sonido de Nueva York**, una sonoridad que contaría, en adelante con la contribución musical y cultural de la diáspora afro-latina y no sólo con la música cubana”. (Ulloa , 2013)

A finales de los años 60 la salsa obtiene uno de los puntos más importantes en la escena musical no sólo en Estados Unidos sino también en Latinoamérica, debido a que en los países de habla hispana se consumía y también se hacía salsa. En países como Colombia con el “*Grupo Niche*” y “*Fruko y sus Tesos*”, en Puerto Rico con “*Los Hermanos Lebrón*”, Venezuela con “Oscar D’ León”, Panamá con “Rubén Blades”, etc., fueron países que destacaron y emergieron en su propia “salsa”, lo que desbancó la influencia cubana más precisamente al “*Son*” como estructura angular en la construcción de esta música. Fue en los años 70 donde la explotación musical de la salsa hablando del sentido artístico y comercial alcanzó la cima, ya se establece el término y se universaliza, se conforma la reconocida orquesta “*Fania All Stars*”, la cual graba bajo el sello discográfico del mismo nombre “*Fania Records*”, bajo la dirección musical del maestro dominicano Johnny Pacheco y del empresario italoamericano Jerry Masucci, donde reunían a los artistas más prominentes y exitosos de la salsa. “Pacheco logró lo que tanto deseaba, en Fania All Stars se reunieron las voces de los más grandes representantes de la música latina del momento” (supermixradio.net, 2013). Estos artistas son: Johnny Pacheco (Director musical, flautista), Cheo Feliciano (cantante), Celia Cruz (cantante), Héctor Lavoe (cantante), Willie Colón (trombonista, cantante) Tito Puente (el rey del timbal) Eddie Palmieri (pianista), Ricardo Ray (pianista), Bobby Cruz(cantante), Bobby Valentín (Bajista), Ray Barreto (conguero), Mongo Santamaría (percusionista), Justo Betancourt (cantante), Ismael Quintana (cantante), Ismael Miranda (cantante), Rubén Blades (cantante), Pete “*El conde*” Rodríguez (cantante), Roberto Roena (bongosero), Nicky Marrero(timbalero), Larry Harlow (pianista), Héctor Zarzuela (Trompetista), Yomo Toro(tresista), Papo Lucca (pianista).



Ilustración 23, Fania All Stars (2017) Tomado de <https://i.ytimg.com/vi/W9yKvzMVbaE/maxresdefault.jpg>

Esta importante agrupación, divide en dos la historia de la salsa, puesto que es el punto de referencia de otras agrupaciones que vieron en la *Fania* el conglomerado de todos y cada uno de los aires musicales latinoamericanos y norteamericanos que antes de ellos no habían tenido la relevancia, la difusión y la transformación que logro la *Fania*, una propuesta que le dio la vuelta al mundo. Sus letras, sus melodías, muchos fragmentos de sus canciones quedaron en la historia de la salsa, y más aún en la historia de la música, dejando calcada una tradición, que se pregona aun en la actualidad, apropiándose de uno de los títulos si no el más relevante en cuanto a la música popular latina se refiere.

CIERRE.

Se ha plasmado en este capítulo uno de los aspectos más importantes de la investigación, que es el contexto musical, histórico y evolutivo del timbal latino, tiene una pertinencia primordial, ya que la idea es poner en contexto, cómo funciona musicalmente el timbal en la salsa, con puntualidad y certeza de lo investigado para facilitar la comprensión al lector, se provee de los elementos básicos con grafía musical, las herramientas para su

interpretación. Por otro lado la importancia del contexto histórico de la salsa, lo que proporciona un posicionamiento en tiempo y espacio, y de donde podemos ubicar la sonoridad del timbal trayendo a colación los diferentes aires musicales existentes en Latinoamérica presentes en la salsa, traducidos y aplicados en dos ostinatos rítmicos, los cuales son, la marcha del son (cáscara) y el montuno o mambo (brillo o contracampana), respaldados y guiados siempre por el ritmo-tipo de la clave como un evento de pregunta y respuesta.

CAPITULO 2.

2.1 EL TAMBOR DE MARCHA.

Uno de los instrumentos más antiguos de la familia de percusión es el tambor de marcha, el mismo que, traído a un contexto más reciente se le ha atribuido el nombre de “*snare drum*” o redoblante en el contexto latino, se le puede ver en diferentes contextos musicales, ubicado en una batería, tradicionalmente en bandas de marcha o bandas sinfónicas, incluso en algunos casos acompañando al timbal en la interpretación de la música salsa. Otros nombres que se la atribuyen a nivel mundial son: **Caja** (clara) en España, **Caisse Claire** en Francia, **Cassa Chiara** en Italia, **Kleine Trommel** en Alemania, y como se mencionó antes **Snare Drum** en Estados Unidos e Inglaterra.

Del tambor se han encontrado vestigios que lo ubican en un punto de la historia cercano a la XII dinastía egipcia, (aproximadamente 2500 años a. C), donde eran utilizados en festividades y actos religiosos, los vasos de estos tambores eran elaborados en madera o en terracota (arcilla moldeada y endurecida al horno) y poseían una piel que cubría uno de los extremos tensado por cordones de alta resistencia.

El tambor rápidamente se expande por gran parte de África posicionándose prontamente como un instrumento importante en las comunidades, otorgándole a éste una gran potestad en las mismas, e incluso dándole al tambor un poder sobrenatural a tal punto de ofrecer sacrificios humanos para satisfacer sus necesidades religiosas y de batalla, estos tambores eran ejecutados al ser golpeados con las manos y se colgaban en la cintura o colgando de los hombros. La expansión del tambor llegó hasta Asia, donde fue adoptado con mayor fuerza en países como la India, China y Malasia. Conservó similitudes en los materiales

utilizados para su construcción y su forma de interpretación pues ya se le agregaba mazos o palos para agarrados en las manos, fue transformado físicamente en la forma en que se hace tensión a la membrana con respecto al vaso pues se hacía con tiras de cuero, para aquel entonces, las membranas cubrían ambos extremos del cilindro. (Tourte, 1945).

En la edad media, el tambor fue llevado a Europa por los sarracenos, donde se establece en países como España, Alemania, Italia, Inglaterra entre otros, pero no se le permitía al tambor participar en eventos sociales muchos menos religiosos, pues se le consideraba un invento *demoniaco* y *pecaminoso* y más aún, era despreciado por tener procedencia *negra*.

La aparición del tambor se hizo notar y viene a desempeñar un papel más importante en los S. XVI y XVII, ya que se explotan todas las expresiones musicales *negras* que hay en Europa, tanto en grupos de diversión y momentos sociales, así como en campañas militares, las cuales siempre tenían a personas de piel oscura en las primera fila como ejecutantes del instrumento, y en aprovechamiento de sus capacidades aptitudinales y actitudinales con el instrumento, que logró también permear en la milicia. Unas cualidades que ingresan de manera sigilosa en la sociedad y que permitirían más adelante unas características musicales transformadas. (Barriga Monroy, 2004).



Ilustración 24, Tourte, R (1945), Evolución del Tambor, [fotografía]

Cerca al siglo XV el tambor entra por primera vez a la música que corresponde a las orquestas sinfónicas, que son prolíferas en Europa, para este momento el tambor había sido modificado, había dejado de ser *negro*, es decir, había sido despojado de todo vestigio de la cultura africana, lo espiritual, lo sacramental. Alrededor del siglo XVII ya tenía apariciones en obras de compositores como Haendel y J.S Bach, a la par con los tímpani que aparecieron también en esta escena aproximadamente en la misma época, ya hacia el siglo XVIII tuvieron una aparición más notoria y provechosa en composiciones de W.A Mozart y de L. V Beethoven, en el siglo XIX con R. Strauss y G. Malher, entre otros, que pusieron al tambor en escenarios múltiples y participativos a través de la historia. En la actualidad el tambor de marcha persevera en su actividad como instrumento principal en los cortejos militares, a tal nivel que los intérpretes miden sus capacidades y virtuosismo en diversos concursos alrededor del mundo, lo que a su vez ha desarrollado a nivel escritural e interpretativo un gran desarrollo y un amplio repertorio para su estudio, uno de los ejemplos más claros y que permite un desarrollo progresivo es el libro *Stick Control*, escrito por George Lawrence Stone donde se plasma gramaticalmente ejercicios del desarrollo técnico en el tambor, es un texto obligatorio en la comprensión y ejecución el instrumento.



Ilustración 25, Tambor de Marcha, (2013), tomado de <http://tambor.es/Tambores/historia-del-tambor/>

En su estructura física el tambor sufrió diversas transformaciones en la historia, dependiendo de las necesidades culturales y sociales como se mencionó antes, pero en la actualidad el tambor de marcha cuenta con una forma física muy similar a los timbales latinos, debido a que vienen de un parentesco evolutivo, a diferencia que el tambor de marcha posee membrana o parche en las dos caras de su vaso, (el cual actualmente puede ser metálico o de madera), uno de ellos se ubica en la parte superior denominado parche

de ataque y es de un material resistente a los golpes y a la fricción que llegue a provocar la baqueta, el otro parche se ubica en la parte inferior del vaso y se le denomina parche sensible y es por el hecho que es más delgado y frágil que el de ataque y gracias a ello permite una mayor resonancia pues en este parche repercuten los golpes que recibe el parche de ataque, complementario a ello se encuentran también las cuerdas, que son de un metal muy resistente a la tensión y de un espesor delgado, lo que permite ubicarlos considerablemente cerca, estas cuerdas se sujetan por un lado de un tensor ubicado en el vaso del tambor y por el otro lado se encuentra un implemento que tiene dos funciones, la primera es dar tensión a las cuerdas lo cual determina la vibración de las mismas en relación al parche sensible, este elemento se llama calibrador. La segunda es el sujetador, el cual aplica o suspende las cuerdas dando así dos características sonoras, cuando se aplica el sujetador el sonido del tambor tiende a ser resonante y de zumbido, pero cuando no se aplica el sujetador el sonido es seco, brillante y tiende a ser similar al sonido producido por el tambor hembra del timbal latino.



Ilustración 26, Archivo Personal, (2017), Tambor de marcha actual, [fotografía]

El tambor se posa en una base con tres puntos de sujeción sobre una base trípode que puede ser alta ya sea para ejecutar en banda sinfónica, o pequeña que puede aparecer en una configuración de una batería, siempre teniendo en cuenta la comodidad en la interpretación del ejecutante estas bases pueden ser elevadas o no, muy diferente al uso que se le da en los cortejos militares y bandas de marcha donde el tambor se usa ya sea colgado de la cintura y a un costado del músico o en frente de el mismo. Su configuración, así como sus materiales de construcción son múltiples alrededor del mundo, dándole al tambor versatilidad en formas, timbres y usos.



Ilustración 27, Archivo personal, (2017), Cara superior tambor, [fotografía]



Ilustración 28, Archivo personal, (2017), Cara inferior tambor, [fotografía]



Ilustración 29, Archivo personal, (2017), Calibrador y sujetador aplicado, [fotografía]



Ilustración 30, Archivo personal, (2017), Calibrador y sujetador sin aplicar, [fotografía]



Ilustración 31, Archivo personal, (2017), Base sujetador y trípode, [fotografía]



Ilustración 32, Archivo personal, (2017), Tambor en base, [fotografía]

2.2 LOS RUDIMENTOS:

Los rudimentos son la base del estudio del tambor, pues son el resultado del uso de diferentes figuraciones rítmicas que lenta y progresivamente se transformaron en adornos que anteceden una figura musical, para dar una interpretación sobresaliente a un determinado pasaje musical, estos pueden ser simples o dobles, varían en su número y resuelven en un golpe fuerte, estos se llaman Flam y Ras respectivamente. A continuación se abordarán los dos tipos de redoble existente y los que se tienen destinados para desarrollar esta investigación, los redobles tienen dos maneras de ejecutarse, el redoble abierto y el redoble cerrado, ambos con características físicas similares, con una

construcción física idéntica, pero con una ejecución respectivamente diferente y se explican a continuación.

2.2.1 EL REDOBLE ABIERTO:

El redoble abierto se compone de golpes dobles, comprende el uso de la recuperación de rebotes de la baqueta usando como punto central la pinza, aplicada con la coyuntura de las dos primeras falanges del dedo índice y la primera falange del dedo pulgar elaborando una especie de “T” entre dichos dedos, permitiendo así un efecto de balancín con la baqueta, para dar más control se requiere también el uso del dedo medio quien va a tocar con su punta la parte musculosa abultada de donde sale el dedo pulgar que se llama región hipotenar, los otros dos dedos, (medio y meñique) rodean y empuñan la baqueta sin ejercer presión alguna. Cada que se emite un golpe se debe dejar que la baqueta se impulse nuevamente hacia arriba, para eso es necesario soltar la empuñadura de la baqueta, luego impulsarla hacia abajo cerrando la empuñadura, haciendo un gesto de cierre con los dedos que no hacen parte de la pinza, esto se repetirá cíclicamente para ejecutar el redoble abierto con ambas manos las veces que sea necesario hasta dominar y comprender la física del redoble abierto.



Ilustración 33, Archivo personal, (2017), Agarre de la baqueta, [fotografía]

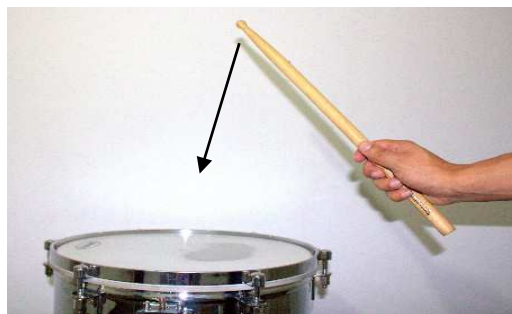


Ilustración 34, Archivo personal, (2017), Ataque descendente, [fotografía]



Ilustración 35, Archivo personal, (2017), Rebote de la baqueta, [fotografía]



Ilustración 36, Archivo personal, (2017), Recuperación de energía con el cierre de la empuñadura, [fotografía]

2.2.2 EL REDOBLE CERRADO.

El redoble cerrado, a diferencia del abierto este se ejecuta al ejercer presión de la baqueta contra el parche, usando también el principio de la pinza de los dedos índice con la primera falange y pulgar con su primera falange, se busca la mayor cantidad de rebotes controlados produciendo un sonido que tiende a ser de zumbido, para lograr este efecto se sugiere colocar la punta de las baquetas lo más juntas posibles, ya que si se ubican de manera asimétrica en el parche la sonoridad resultante no será la que se desea.

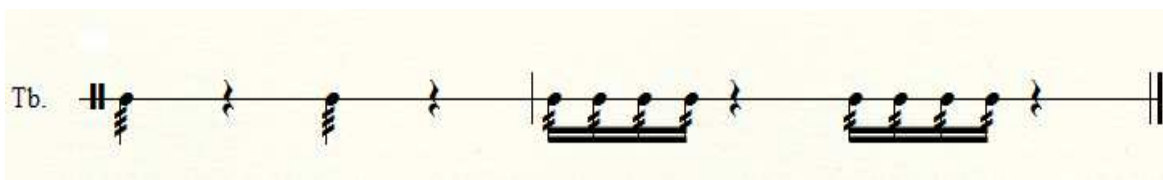


Ilustración 37, Archivo personal, (2017), Forma de escritura redoble cerrado



Ilustración 38, Archivo personal, (2017), Ejecución de presión del redoble cerrado, [fotografía]



Ilustración 39, Archivo personal, (2017), Ubicación de las manos en el tambor para el redoble cerrado, [fotografía]

Los redobles ya sean abiertos o cerrados se aplicaran a una figura musical que se llamará figura principal o de llegada, es decir que es la nota donde se finaliza el rudimento, para el caso del redoble cerrado el rudimento se aplica a determinada figura musical permitiendo la durabilidad respectiva del sonido, se han escogido puntualmente los rudimentos que permiten una ejecución favorable en un solo para el timbal latino.

Cabe aclarar que como ejercicio un redoble puede mantenerse indefinidamente ya sea a manera de estudio o porque el compositor de una obra cualquiera así lo requiera. Los rudimentos a aplicar son seis:

1. El flam.
2. El Ra de tres.
3. El Ra de cuatro.
4. El Ra de cinco.
5. El Fla-ga-da.
6. El Pa-ta-fla.

Partiendo de golpes simples o sencillos (single stroke) que son golpes sin ningún tipo de adorno, interpretados alternadamente, es decir un golpe ejecutado con cada mano: para este caso la mano Derecha simbolizada con la letra (D) y la mano izquierda simbolizada con la letra (I). Ahora bien, para dar una mejor comprensión a los rudimentos, los ejemplos se proponen en compás de 2/4:

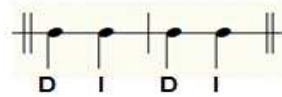


Ilustración 40, Archivo personal, (2017), Golpes sencillos alternados

El Flam:

Es un adorno que permite ejecutar dos sonidos, para el efecto sonoro la nota en miniatura en este caso una corchea, suena notoriamente suave en comparación a la nota siguiente la cual viene siendo la nota principal una apoyatura que antecede un golpe fuerte, en algunos casos se señala el flam con la letra (F).

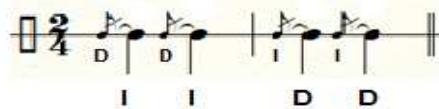


Ilustración 41, Archivo personal, (2017), Digitación del Flam

Ra de tres:

Se compone de dos notas miniatura (adornos), representadas en este caso con dos semicorcheas que indican que se deben producir dos sonidos antes del remate la nota principal. Para su interpretación, las semicorcheas del redoble ambas se harán con la mano izquierda y el remate con la mano derecha y viceversa.

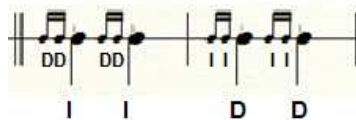


Ilustración 42, Archivo personal, (2017), Digitación Ra de tres

Ra de Cuatro:

Se compone de tres notas en miniatura (adornos), en este caso representado con tres fusas, que indican que se deben producir tres sonidos antes del remate o nota principal.

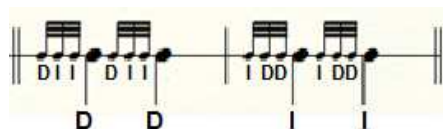


Ilustración 43, Archivo personal, (2017), Digitación Ra de cuatro

Ra de cinco:

Se compone de cuatro notas miniatura (adornos), en este caso representado con cuatro fusas, que indican que se deben producir cuatro sonidos antes del remate o nota principal.

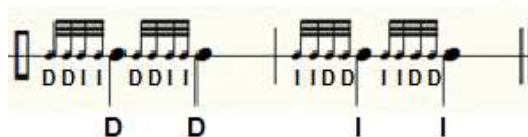


Ilustración 44, Archivo personal, (2017), Digitación Ra de cinco

Fla-ga-da:

Se compone de un flam inicial, su nombre proviene de la sonoridad producida al momento de ejecutarlo seguido de dos figuras sin adorno, para este caso lo simbolizaremos con semicorcheas y la nota de llegada con una corchea.

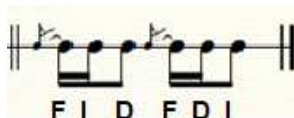


Ilustración 45, Archivo personal, (2017), Digitación Fla-ga-da

Pa-ta-fla:

Es el ejercicio inverso al flagada, en este rudimento, su nombre procede de la sonoridad de la figura que es tocada, el flam aparece al final, dando el efecto a la nota del final que es la que posee el flam, para este caso se abordara como un grupo de dos semicorcheas y una corchea con flam.

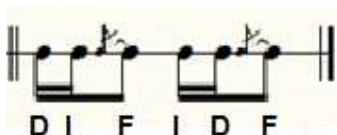


Ilustración 46, Archivo personal, (2017), Digitación Pa-ta-fla

Cierre.

En este capítulo se ve plasmado el momento histórico y cultural por el cual atravesó el tambor de marcha, se puede inferir que comparte una similitud evolutiva con el timbal atino, pues ambos son instrumentos de percusión, son membranófonos y se percuten usando las manos u otros elementos, para este caso baquetas.

Se presenta también los rudimentos base para el desarrollo del trabajo, elementos que al ser estudiados con regularidad y objetividad permitirán comprender ejecutar y analizar figuraciones rítmicas presentes tanto en el tambor de marcha como en el timbal Latino.

CAPITULO 3.

3.1 ¿QUE ES Y EN QUE CONSISTE UN SOLO?

La pregunta con la que se abre este capítulo genera una inquietud en la gran mayoría de los instrumentistas cualquiera sea su enfoque, su nivel de estudios y su comprensión musical, es decir, para el caso del timbal latino, muchos de sus intérpretes y conocedores hacen referencia a que el solo no es simplemente una creación del interprete, el trasfondo, es el uso de herramientas y conocimientos previos los que le permiten presentar en determinado momento de una pieza musical las capacidades físicas y musicales en el instrumento, haciendo alarde de la manera como se desenvuelve y conoce del mismo.

Para soportar la teoría del solo se debe estar en contexto y se consideró pertinente los aportes musicales de dos importantes puntos o enfoques musicales, teniendo en cuenta su amplio conocimiento en el área de la percusión, por un lado está el Maestro Gabriel León, percusionista sinfónico egresado de la Universidad Nacional de Colombia, con diplomados en percusión sinfónica y latina, ha trabajado en varias orquestas sinfónicas del país como la Orquesta Filarmónica de Cundinamarca, la Orquesta *la Opera*, en la actualidad trabaja con la Orquesta Filarmónica de Bogotá y como docente de la cátedra de percusión sinfónica y popular de la Universidad Pedagógica Nacional. Por otro lado está el Maestro Yoalverth Andrés Rodríguez Guzmán, egresado de la Universidad Central como percusionista sinfónico en el 2007, hizo parte de la Orquesta Juvenil de Colombia, aplicado a la música

popular latina, ha trabajado en orquestas como *Extrellas Orquesta, los tupamaros*, como pianista, aproximadamente 7 años, también como timbalero, director y productor de los dos discos de una reconocida orquesta de la escena salsera llamada *la Coco blue*, ha trabajado en diversos grupos dirigiendo y tocando como timbalero, haciendo arreglos para algunas orquestas del país y para programas de televisión”

Para la creación de un solo se necesitan conocimientos musicales previos tanto de la rigurosidad musical como del instrumento, por ejemplo en el caso del timbal latino y el tambor de marcha el agarre de las baquetas, las posibilidades sonoras de los dos instrumentos en cuanto a sus timbres, también la capacidad muscular y la velocidad del intérprete. Por el vértice musical, conocer claramente las figuras rítmicas y sus múltiples configuraciones, conocer el contexto musical para desempeñar el solo, en el caso del tambor lo métrico, lo militar y lo riguroso de la marcha y en el caso del timbal latino lo sincopado y lo atrevido que puede ser la salsa. (León , 2017).

Como rigor del instrumentista que hace el solo no basta con la capacidad de creación que tenga en el momento, “*El solo es el trabajo y el desarrollo de muchas estructuras y rudimentos de estudio previo*” (Rodríguez Guzman, 2017). En esta frase se quiere dar a entender que no sólo se evidencia el virtuosismo del ejecutor aunque si es un elemento determinante, lo que se debe presentar en un solo de timbal es un diálogo, producto del conocimiento y estudio de las diferentes estructuras musicales como menciona Rodríguez en este caso, los rudimentos.

3.2 ELABORACION DE UN SOLO DE TAMBOR.

Teniendo en cuenta que en la creación de un solo es necesario el uso de herramientas musicales, corporales y sonoras. Se ha tomado como referente base, las marchas que propone el maestro Robert Tourte en el libro *Method de Tambour*, donde se muestran diversos elementos que permiten un desarrollo paulatino de los diferentes rudimentos que pueden aparecer en una marcha, además de tener claro que la marcha posee una tradición y un concepto musical al cual se le ha denominado muchas veces como *cuadrado* por su figuración rítmica la cual presenta al mínimo figuras musicales referentes a la sincopa y el desplazamientos del pulso.

Es necesario también tener como referente el uso apropiado de las manos, un aspecto de estudio soportado por un libro reconocido a nivel mundial, el *Stick Control*, donde se presentan ejercicios que permiten el control de los ataques aumentando progresivamente la dificultad tanto en el redoble abierto como en el redoble cerrado.

En este solo se puede apreciar la aplicación de los redobles abierto y cerrado, la figuración rítmica usada va a permitir que su sonoridad sea del carácter y contexto militar, además los rudimentos diversos ya expuestos en el transcurso del trabajo otorgan y clarifican su carácter. Las dinámicas, juegan un papel muy importante en el lenguaje del solo pues le dan un sentido casi de tambor de orquesta, es decir ofrece un discurso musical similar a una melodía sin perder su carácter militar. Para lograr este discurso melódico se deben tener en cuenta tres regiones del tambor donde se deben ejecutar las dinámicas, anexo a esto tener en cuenta la elevación de la baqueta con respecto al parche.

Se hace la selección de tres dinámicas en él solo, debido a que su ubicación espacial en el tambor permite que al momento de ejecutarse sonido en cualquiera de las regiones se perciban con claridad cada uno de los rudimentos del solo. El siguiente diagrama representa las zonas de ataque y dinámicas, donde la dinámica piano debe ser ejecutada con las baquetas considerablemente cerca al parche (ilustración 38), en la dinámica mezzoforte las baquetas se destinan en una altura media (ilustración 36) y la dinámica forte se ejecuta con las baquetas en la altura más elevada (ilustración 34),

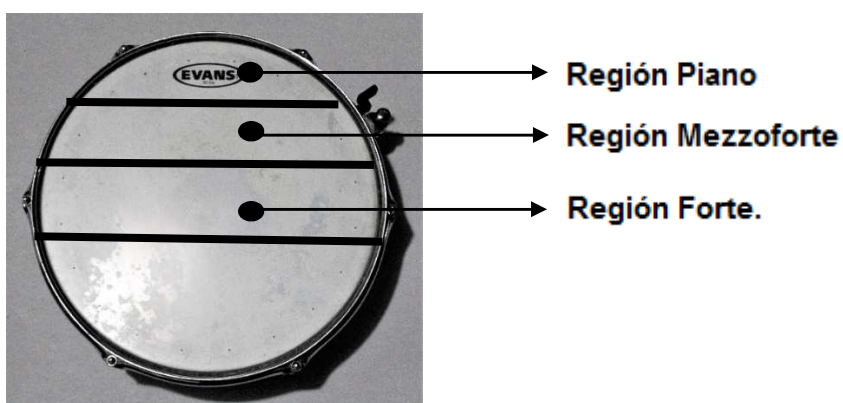


Ilustración 47, Archivo personal, (2017) Regiones de ataque y dinámicas en el tambor.

La velocidad sugerida en el solo permite una ejecución cómoda, pues el ideal es que se denoten cada una de las figuras rítmicas, los rudimentos y los redobles ya que si fuese más

rápido no se podrían apreciar los detalles de la interpretación en cuanto a los reguladores y dinámicas y las amplitudes de las baquetas respecto al parche, vale aclarar que como es un ejercicio netamente marcial, no posee incidencia directa con la clave de son, más bien expone los rudimentos de un escenario marcial para ser aplicados luego en un escenario de carácter popular, más precisamente en la salsa.

SOLO 1°

aplicacion de los rudimentos.

Yubart Stiven López

Marcha ♩ = 100

Tambor. $\text{H} \frac{4}{4}$ *f*

5
Tb. *p* *mf* *f*

9
Tb.

13
Tb. *p* *mf*

17
Tb.

21
Tb. *f* 3 3 *p*

25
Tb. 3 *mf* *f*

28
Tb. *p* *f*

3.3 ELABORACION DE UN SOLO DE TIMBAL.

A continuación se presenta la elaboración tres solos de timbal, en el cual se ven expuestos los elementos rudimentales escogidos y trabajados en el presente trabajo. Así pues, teniendo en cuenta que en la creación de un solo se deben extraer los elementos de estudio ordinario del tambor y cuyo resultado final se traduce en virtuosismo, obtenido gracias a esos elementos estudiados.

Un solo de timbal cuenta con las siguientes características. En principio se debe estar en contexto, es decir el reconocimiento del timbal y su papel en la salsa eso incluye evidentemente la escucha de diferentes timbaleros ejecutando solos. Se debe tener claridad de la base rítmica de la salsa, descrito y anteriormente como la *clave*, que para este caso se usa como hilo conductor, pues va a aportar al intérprete las pautas para asentar golpes, figuras rítmicas, redobles y rudimentos ya sea en los tambores del timbal o en sus accesorios. Es necesario también enriquecer los conocimientos en otros géneros musicales y métricas que se puedan aplicar al contexto, tal es el caso de los ritmos en 6/8 el uso de la clave de rumba y otros recursos a fin. (Rodríguez Guzman, 2017)

Es importante destacar la parte subjetiva al momento de crear e interpretar un solo de timbal, pues es un momento donde la conexión entre los músicos debe propiciar un ambiente óptimo en cuanto a la estabilidad musical, tal es el caso de la salsa cuya base percusiva y armónica son determinantes para que el timbalero haga su solo de una manera tranquila.

El siguiente solo no posee dinámicas ni figuraciones que simulen un estilo de marcha, por el contrario al tambor de marcha, el lenguaje de un solo de timbales debe ser pícaro y ligero y eso se provoca usando figuras que generen sincopa y desplazamientos de pulso además los diferentes timbres que prosee el instrumento que también enriquecen el solo. Divisiones ternarias y golpes simples que van a permitir que el intérprete muestre gran virtud en su ejecución, además de ello el uso adecuado de las manos al momento de hacer los ataques va a brindar al oyente descifrar el tipo de rudimento o redoble que se está usando.

Los primeros dos solos se plantean en clave de son 3x2, y en una velocidad considerable donde el intérprete escoge los momentos que a su gusto requieren de mayor atención, pues la finalidad es destacar con claridad los elementos rudimentales extraídos del tambor de marcha puestos en un solo de timbal y que se verán representados en los tres solos.

SOLO DE TIMBAL

Nº 1

Salsa

Yubart Stiven López

Clave 3-2 ♩ = 170

Timbal

Tbl.

5

Tbl.

9

Tbl.

13

Tbl.

18

Tbl.

22

Tbl.

27

Tbl.

31

Nº 2

SOLO DE TIMBAL

Salsa

Yubart Stiven López S.

Clave 3-2 ♩ = 170

Timbal

5

10

14

18

22

27

30

The musical score consists of eight staves. The first staff is for the Timbal, starting with a 3-2 clave pattern and a tempo of 170. The following seven staves are for the Tbl. (Tambourine). The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several accents (>) and a triplet (3) in the first staff. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

SOLO DE TIMBAL

Salsa

Yubart Stiven López S.

Clave 2-3 $\text{♩} = 115$

Timbal



5



9



13



17



21



26



30



Ahora bien, para continuar, se ha presentado un tercer solo esta vez con la particularidad de que su estructura se encuentra establecida en la clave de son 2x3, esto con el propósito de mostrar que tanto en el solo N°1 como en el solo N°2 el uso de los rudimentos enriquece la figuración rítmica, por ende provee al oyente diferentes atmosferas e intenciones acústicas gracias también a los colores diversos que posee el timbal, es importante aclarar que los solos pueden ser infinitos en su creación, pues como se mencionó anteriormente se requiere el uso de herramientas pre establecidas y conocidas por el intérprete para dar a conocer una idea plasmada en un solo y pues ante más herramientas se posea, más impresionante y virtuoso será el solo al momento de su ejecución, tal es el caso del solo 2, que no pretende mostrar gran virtuosismo sino más bien evidenciar lo útiles y dinámicos que son los rudimentos y los redobles en un solo, pues su estructura es similar a la del solo 1 debido a que las figuras rítmicas y las sincopas presentes e inherentes son repetitivas pero con la particularidad de que puestas en el contexto de la música salsa funcionan en una armonía propia del estilo musical.

Para apreciar mejor el discurso musical, se han grabado en video fielmente los tres solos, dichos videos se encuentran en el disco compacto de los anexos y se encuentran titulados de la siguiente manera: **1.** “SOLO PARA TIMBAL EN CLAVE 3X2 N°1” **2.** “SOLO PARA TIMBAL EN CLAVE 3X2 N°2” **3.** “SOLO PARA TIMBAL EN CLAVE 3X2 N°3”.

Cierre.

Como culmen de este capítulo cabe resaltar las congruencias musicales del tambor de marcha y el timbal latino, que aunque son diferentes en sus estilos musicales, comparten el mismo “ADN”, desde su historia, su similitud en tamaños y materiales de construcción pasando por rudimentos que tomados de un instrumento tradicional militar, que vienen a aparecer en un instrumento que evolucionó dentro de las expresiones de la sociedad latina.

Se denota la importancia que tiene el estudio paulatino del tambor para desarrollar los diversos rudimentos y los redobles, para que sirvan de puente en la adquisición de ideas que posteriormente se desenvuelven y que deben ser evidenciadas en un solo, teniendo en cuenta también que el ambiente musical debe ser propicio para tal fin.

CONCLUSIONES.

Teniendo en cuenta la información recolectada y el estudio juicioso de los dos instrumentos objeto de estudio se podría inferir que:

1. El timbal latino, cumple con un papel muy importante en la salsa, tanto como instrumento acompañante como instrumento solista, debido a la responsabilidad de mantenerse estable en sus dos estadios principales de la marcha, los cuales son la cáscara y el brillo o contracampana teniendo como base y pilar principal la clave de son.
2. El tambor de marcha posee históricamente un desarrollo musical interesante, pues fue inyectado con diferentes influencias culturales lo que dejó como resultado su importantísima participación en los cortejos militares y que a su vez permitió la creación de los rudimentos, los cuales el principal elemento al momento de abordar el estudio y la ejecución del tambor de marcha.
3. Al momento de interrelacionar la ejecución de los dos instrumentos se encuentra que los rudimentos del tambor de marcha escogidos para el mejoramiento de la interpretación de solos en el timbal latino son congruentes enriquecedores y apropiados, claro está teniendo en cuenta del contexto de donde fueron sustraídos y más aun teniendo en cuenta que la creación de un solo tiene como fundamento el uso de herramientas musicales ya conocidas y estudiadas por el intérprete, además del ambiente propicio brindado por los demás participantes de la base percusiva y la base armónica.
4. Debido a la exploración y comprensión de los rudimentos y redobles se pudo elaborar un solo para tambor de marcha y tres solos para timbal latino respectivamente teniendo en cuenta los contextos de cada instrumento, siendo aprobado y comprendido por percusionistas del ámbito sinfónico y popular.

Los percusionistas independientemente de si su enfoque es popular o sinfónico están enfrentados a diferentes escenarios y géneros musicales, donde deben salirse de su zona de confort para ejecutar música diferente a la que usualmente estudian, la interrelación de los conocimientos de los dos enfoques provee de herramientas favorables no solo en su desempeño musical personal, sino que también lo complementa como argumento pedagógico, lo que aumenta su credibilidad en el conocimiento de diferentes contextos musicales.

Referencias y Bibliografía.

- Barriga Monroy, M. L. (01 de Noviembre de 2004). La historia del tambor africano y su legado en el mundo. *El artista*, 30-48. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400104>
- Cerda Gutierrez, H. (1993). *Los elementos de la investigacion*. Quito: Editorial el Buho LTDA.
- Forcada, D. (1999). *Metodo de Percusion Afro.Latina*. Madrid, España: MD Ediciones.
- León , G. (04 de 05 de 2017). Entrevista. (Y. S. Lopez Sarmiento, Entrevistador)
- Martinez, J. (2011). Metodos de investigacion cualitativa. *Revista de la corporacion internacional para el desarrollo Educativo*.
- Marzan, L. (01 de 03 de 2007). *Jhonny Pacheco define la palabra "Salsa"*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=NE9VQXgMebo>
- Rodríguez Guzman, Y. A. (29 de 04 de 2017). Entrevista. (Y. S. Lopez Sarmiento, Entrevistador)
- Rondón, C. (1980). *El Libro de la Salsa*. Caracas: Editorial Arte.
- Stone, George Lawrence. (1963). *Stick Control*. U.S.A: George B, Stone & Son, inc.
- supermixradio.net*. (s.f.). Obtenido de <http://www.supermixradio.net/historia-y-origen-de-la-salsa/>
- supermixradio.net*. (08 de julio de 2013). *Historia y origen de la salsa*. Obtenido de <http://www.supermixradio.net/historia-y-origen-de-la-salsa/>
- tambor.es*. (mayo de 2013). *Historia y Evolucion del Tambor Militar*. Obtenido de <http://tambor.es/historia-y-evolucion-del-tambor-militar/>
- Timbales., O. d. (s.f). Obtenido de http://www.proyectosalohogar.com/Enciclopedia_Ilustrada/Instrumentos_Cuba/Timbales.htm
- Tourte, R. (1945). *Method de Tambour*. Paris: Salabert.
- Ulloa , A. (2013). *La salsa: una memoria histórico musical*. Obtenido de <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/5203/1/la%20salsa%20una%20memoria.pdf>

ANEXOS.

Bogotá Colombia.

Universidad pedagógica nacional. 03 /05/2017

Entrevistado: Maestro Gabriel León

Entrevistador: Yubart Stiven López Sarmiento.

YUBART: *“La siguiente entrevista es con el fin de complementar el trabajo de grado presentado por mí, Yubart Steven López Sarmiento, estudiante de la Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de bellas artes, Licenciatura en música. El trabajo tiene por título: “El timbal latino creando solos en la salsa usando elementos rudimentales del tambor de marcha”, me acompaña el maestro Gabriel León quien estará respondiendo una serie de preguntas previamente seleccionadas.”*

GABRIEL: *“Buenas tardes, mi nombre es Gabriel León, yo soy percusionista sinfónico y popular, egresado de la Universidad Nacional de Colombia, he hecho algunos diplomados, y he trabajado en varias orquestas sinfónicas del país como la Orquesta Filarmónica de Cundinamarca, la Orquesta la Opera, en este momento estoy trabajando con la Orquesta Filarmónica de Bogotá. También he trabajado en varios grupos musicales tanto de música colombiana como de música latina.”*

YUBART: *“Bueno maestro, cuéntenos ¿cuál es su definición de un solo?”*

GABRIEL: *“Bueno, un solo básicamente es una improvisación que se hace en determinada pieza u obra musical dependiendo su género. Este solo, en realidad se basa de elementos técnicos que uno ya tiene incorporados dentro de sí, ósea, los elementos que uno conoce y el manejo técnico en las manos.”*

YUBART: *“¿Conoce usted elementos y/o efectos rítmicos que se puedan utilizar en el momento de ejecutar un solo?”*

GABRIEL: *“En este caso, vamos a hablar del tambor de marcha, para este tambor hay varios y diferentes rudimentos que se pueden utilizar, está por ejemplo el flam, hay otros como el golpe inglés, la contra carga, los ras que pueden ir desde ras de 3 a ras de 11 o*

12, diferentes números y pues ahí está el redobles en este caso el tambor de marcha se aplica mucho el redoble cerrado, un poco más usado que el redoble abierto.”

YUBART: “¿Cree usted pertinente la aplicación de los rudimentos del tambor de marcha en la creación y ejecución de solos de timbal?”

GABRIEL: “Claro que sí, son elementos comunes, son diferentes géneros de música pero la una es complemento de a otra, entonces los rudimentos o elementos o adornos del tambor de marcha se usan muy seguido en el timbal de salsa, ejemplo, los redobles abiertos son los que llamamos en música popular comúnmente como las cremalleras, tanto en el uno como en el otro se usan mucho, por ejemplo, los ras más usados que se pueden incorporar en el timbal latino del tambor militar, el ra de 3, el ra de 4, el ra de 5 son los más utilizados, también usamos mucho el flam, entonces son elementos que se pueden incorporar.”

Bogotá Colombia.

Universidad pedagógica nacional. 29 /04/2017

Entrevistado: Maestro Yoalverth Andrés Rodríguez Guzmán.

Entrevistador: Yubart Stiven López Sarmiento.

YUBART: “Buenas tardes la siguiente entrevista es para complementar el trabajo presentado. Mi nombre es Yubart Steven López Sarmiento, estudiante de licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional de la Facultad de Bellas Artes. El trabajo tiene por título “El timbal latino creando solos en la salsa, usando elementos rudimentales del tambor de marcha”. Para complementar este trabajo considere pertinente entrevistar al maestro Yoalverth Rodríguez, quien nos va a contar parte de su trayectoria musical, y responder unas preguntas muy puntuales que se han planteado para este proyecto”

YOALBERT: “Buenos días, gracias por la entrevista. Mi nombre es Yoalverth Andrés Rodríguez Guzmán, soy egresado de la Universidad Central como percusionista sinfónico en el 2007. Hice mis prácticas en la Orquesta Juvenil de Colombia, pero a la par lo aplicaba a la música popular latina. He trabajado en orquestas como Estrellas Orquesta, como pianista, durante maso menos 7 años, también como director y productor de los dos discos

de la Coco blue, también en los tupamaros también como pianista. He trabajado en otros grupos dirigiendo y tocando como timbalero, haciendo arreglos para algunas orquestas del país y en televisión”

1. **YUBART:** ¿Cuál sería su definición de un solo?

YOALBERT: *“Para mí un solo, es el momento en donde el instrumentista demuestra todo su virtuosismo, pero también demuestra el estudio para llegar a proponer que un solo diga algo y que no solamente sean golpes a la ligera. El solo es el trabajo y el desarrollo de muchas estructuras y rudimentos de estudio previo, para que pueda salir un solo”*

2. **YUBART:** ¿Conoce usted de elementos y/o efectos rítmicos que se puedan usar en un solo de timbal? ¿Cuáles?

YOALBERT: *“Una de las cosas más importantes para poder ejecutar un solo es tener claro la base de la salsa, que es la clave como el eje del género de la salsa, pero entonces también de la Rumba y el Guaguancó. Debes tener claro en un solo la clave porque te puede dar los acentos, y en donde puedes poner los golpes, por eso creo que el primero, el elemento más importante es la clave; si es 2/3 o 3/2, y saber que género estas trabajando, esto te permite llevar tu propuesta como solista. Puedes involucrar otro género dentro de otro género, es decir, no solamente te puedes cerrar el campo a acción de que es salsa, por ejemplo, la salsa resulta que está a compas partido pero puedo involucrar bases rítmicas como un ritmo 6/8. Esto te permite incorporar este tipo de lenguajes y de diferentes ritmos para que tu solo tenga mayor riqueza. No sólo es que arranques a tocar y hacer alargo de tus capacidades, sino que también se debe involucrar a la banda. Siempre hay alguien con quien puedas interactuar y dialogar, como el bajista, o el pianista, y es como si supieran hablar de un mismo tema, y el solo se convierte en algo bonito y no simplemente ver a un personaje tratando de mostrar su velocidad y su virtuosismo”.*

3. **YUBART:** Cree usted pertinente la aplicación de rudimentos del tambor de marcha en la creación y ejecución de un solo de timbal? (min 9.23 – 17)

YOALBERT: *“Mi inicio al igual que usted fue aplicar las técnicas del tambor al timbal, puesto que no recibí clases oficiales. Por ejemplo el stick control, se usa para*

escoger y desglosar múltiples herramientas y así desarrollar llamados o intensiones que desgranar un estilo de salsa para un solo. El ra, de2, de3, de4, etc. Pueden hacer parte de un solo, pero si vas un poco más allá puedes usar estos rudimentos que tiene el tambor que para mí son básicos y convertirlos en un solo. Muchos músicos no conocen de donde viene ese pocotón de llamados que usan timbaleros buenísimos como Luisito Quintero, Robert villera, Marck Quiñones, yo creo que la médula de esta cuestión son estos rudimentos, si los músicos que están empezando iniciaran por el derecho que son estos rudimentos, se ahorraría mucho camino, porque uno no sabe cómo abordar lo que se está escuchando. Otra parte básica e importante es escuchar música, mucha música y ver cuál es el lenguaje, cada timbalero tiene su propio lenguaje... Algunos son más de velocidad, otros más de colores, otros de jugar con la melodía que está dado la canción que se está interpretando, así uno reconoce el estilo de tocar de cada quien. La base para mí, es estudiar mucho el stick control, los rudimentos. De un tiempo para acá, la forma de redoblar por ejemplo a cambiado porque ya es consiente cada movimiento doble, cambio un poco por que ahora ya no es el redoble como el tambor de las bandas militares que es ahí cerquita, si no ahora es de abrirlo más, que se entendiera más, que fuera más consiente el movimiento. Este tipo de movimientos ahí algunos percusionistas que aún no son conscientes que tienen estas dos herramientas; las puedes hacer más tupiditas, o abiertas. El redoble requiere más estudio en la técnica y en la forma de hacer los dobles, para que te salga bonito, abierto, pero con intensión... si me hago entender. Entonces la base para cualquier solo son estos rudimentos, que siempre van a ser de estudio, porque un solo no es la musa como le llamábamos ahorita o el momento de inspiración que es un 90% y el estudio un 10%. Pues yo pienso que es todo lo contrario, nunca vas a tener velocidad y a querer hacer un solo en vivo, no sé, porque además en vivo esta la energía que te puede bajar, y puede influir en que si no lo ha estudiado te valla a salir. Los jazzistas por ejemplo no hacen solos por virtuosismo o la generosidad del universo le dio la melodía, es más Coltraine todos los solos que hacía era porque ya los había estudiado, y toda la velocidad que tenía era porque el man estudiaba de pe a pa! este movimiento. Ahora que los pasara de tonalidades y que los pudiera acomodar como quiera, ahí estaba el momento de inspiración, pero es porque lo manejas, lo controlas, y ya sabes que puedes hacer, por eso lo que se me acurra ya lo puedo hacer pero con la base de estos rudimentos el d2 d3 el d4, paradidle o doble

paradiddle. Si no los estudias nunca van a salir y nunca vas a poder expresarlo , lo mismo que pasa con el inglés si no has estudiado bien, el idioma o el lenguaje por más de que quieras decirlo o expresarlo no vas a poder transmitir algo coherente. Creo que para poder llegar a un solo hay un porcentaje grandísimo de estudio en la casa, no solo porque eres un genio, yo supongo que si debe haber personas que no estudian y hacen cosas increíbles, pero debe ser un porcentaje muy bajito, la mayoría de personas serias se sientan con su instrumento a darle y a estudiar mucho”.

4. **YUBART:** Pregunta conclusiva: ¿Entonces si es necesario que el percusionista conozca los rudimentos?

YOALBERT: *“Es supremamente importante. No es necesario, yo diría es esencial poder conocer los dos puntos importantes; los rudimentos y escuchar muchas cosas. Pero los rudimentos son básicos no solamente para él solo, sino para hacer una buena marcha, una buena cascara o un buen hierro. El movimiento de tu mano lo da solamente el estudio del rudimentos, de ahí parte todo Lo siguiente, es conocer que elementos vas a trabajar y que vas a tocar, la clave y todos lo que hablamos de cada género tener conocimiento de esto, no puedes meter cualquier cosa en cualquier lado para hacer un solo”.*