

CARTILLA DIDÁCTICA PARA EL APRENDIZAJE DE FILLS SOBRE GROOVES
DE ROCK, POP, FUNK Y RITMOS LATINOS

SERGIO ANDRÉS JAIME CHIQUILLO

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES MÚSICA
BUCARAMANGA

2014

CARTILLA DIDÁCTICA PARA EL APRENDIZAJE DE FILLS SOBRE GROOVES
DE ROCK, POP, FUNK Y RITMOS LATINOS

SERGIO ANDRÉS JAIME CHIQUILLO

Trabajo de Grado para optar al título de
Licenciado en Música

DIRECTOR
HÉCTOR EDUARDO MATEUS CAICEDO
Licenciado en Música

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES MÚSICA
BUCARAMANGA

2014

DEDICATORIA

Dedico este trabajo de grado a la fe, a esa virtud de tener en el corazón la certeza de que algo mágico y especial existe entre nosotros y lo inexplicable, a mis padres Saúl y Mirian, a mi hermana Marian, a Sugey, a mi abuela Nano Q. E. P. D.

A mi director de proyecto Héctor Eduardo Mateus, a los docentes de licenciatura en música, a la Universidad Industrial de Santander.

Y a muchos compañeros de clase.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres por la paciencia, por enseñarme el valor de la disciplina, por la confianza que me dan, por las esperanzas que nunca perdieron, por sus sacrificios para que mis hermanos y yo saliéramos adelante, por su ayuda espiritual,

A Sugey Pierina C C por su colaboración

Al profesor Héctor Eduardo Mateus por su ayuda

Al maestro Freddy L. Suárez por sus grandes ideas

CONTENIDO

INTRODUCCION	15
1. DEFINICIÓN DEL PROBLEMA	17
1.1 PREGUNTA PROBLEMA:	18
2. JUSTIFICACIÓN DEL PLAN PROPUESTO	20
3. OBJETIVOS.....	23
3.1 OBJETIVOS GENERALES	23
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	23
4. MARCO REFERENCIAL.....	24
4.1 DIDÁCTICA MUSICAL.....	24
4.1.1 Ritmo.....	24
4.1.1.1 Fundamentos del ritmo:	26
4.1.1.2 Pulso o pulsación.....	26
4.1.1.3 Contenidos de expresión musical.	26
4.1.1.4 Ritmos Básicos.	28
4.1.1.5 Psicomotricidad.....	28
4.1.1.6 El esquema corporal como soporte de la educación rítmica.....	29
4.1.1.7 El Movimiento Corporal:.....	35
4.1.2 Los instrumentos musicales.....	39
4.1.2.1 Instrumentos Corporales.....	40
4.1.2.2 Instrumentos con materiales de desecho.....	41
4.1.3 Estructuras Teóricas.	41
4.2 LA BATERÍA	47
4.2.1 Piezas.	51

5. DISEÑO METODOLÓGICO.....	54
5.1 METODOLOGÍA	54
5.1.2 Metodologías de la educación rítmica.....	54
5.1.2.1 Método Dalcroze.....	54
5.1.2.2 Método Orff.....	56
5.1.2.3 Método Suzuki.....	58
5.1.2.4 Método Willems.....	59
5.1.2.5 Método Martenot.....	59
5.1.2.6 Metodología del proyecto.....	60
6. CONCLUSIONES	63
7. RECOMENDACIONES.....	64
BIBLIOGRAFÍA.....	66
ANEXOS.....	69

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A. CARTILLA DIDÁCTICA.....	104
----------------------------------	-----

GLOSARIO

Fill: es una frase musical de corta duración. Que se incorpora al groove como reposo de la melodía.

Groove: es el ritmo de la batería en sí, el esquema rítmico, el motivo de la batería, las células rítmicas.

Pulso: es el movimiento interno de la música, que se manifiesta mediante impulsos continuados. Es el “latido musical”. Los pulsos pueden organizarse mediante acentos de distintas maneras.

Acento: es la acentuación de unos pulsos más que de otros.

Compás: es la organización de la música mediante pulsos acentuados de manera regular, de forma que se divide el tiempo musical en partes iguales en función de los acentos.

Motivo rítmico: breve figura melódica y/o rítmica de diseño característico, que ocurre una y otra vez en una composición o sección, como elemento unificador.

Ostinato: repetición continuada de un fragmento musical

Frase: es una idea musical que se estructura, a su vez, en partes de menor tamaño.

Timbre: marca la diferencia entre dos sonidos de igual intensidad y la misma altura y viene dado por el número de armónicos que produce el sonido. Los sonidos armónicos son sonidos secundarios que determinan la coloración o

personalidad del sonido. En ocasiones se denomina “color del sonido” o “color sonoro”.

Ligadura de prolongación: es una línea curva que une dos notas de igual nombre y sonido sumando sus valores. La forma correcta de escribir la ligadura es por la cabeza de la figura, no por las plicas.

Puntillo: es un punto que se coloca a la derecha de una figura o silencio y sirve para prolongarla en la mitad de su duración. Si la figura que lo lleva está colocada en una línea el puntillo se escribe en el espacio superior o inferior ya que en la línea pasará desapercibido.

Tempo: es la velocidad general con la que interpretamos una obra musical. Generalmente se emplean términos italianos que se sitúan al comienzo de una obra encima del pentagrama e indican velocidades aproximadas.

Síncopa: es el cambio de acentuación que se produce cuando una nota que empieza en parte o fracción débil se prolonga a una parte o fracción más fuerte. En la síncopa se producen un sonido breve, otro largo y le sigue otro breve. Se origina un cambio de acentuación, porque la nota que empieza en parte débil se prolonga a una parte o fracción más fuerte.

Subdivisión: es la división del pulso en fracciones. La subdivisión puede ser binaria y ternaria. En los compases de subdivisión binaria el pulso se divide en dos partes o fracciones (dos mitades) y se llaman compases simples. Son $2/4$, $3/4$ y $4/4$. En los compases de subdivisión ternaria el pulso se divide en tres partes o fracciones (tres mitades) y se llaman compases compuestos. Son $6/8$, $9/8$ y $12/8$.

Grupos de valoración especial:

El tresillo y el seisillo son grupos de valoración especial, ya que son de fórmula ternaria en lugar de binaria (tres en lugar de dos, seis en lugar de cuatro).¹

Cross stick: baqueta cruzada sobre el redoblante.

Onomatopeya: según la Real Academia Española, es la imitación o recreación del sonido de algo en el vocablo que se forma para significarlo o vocablo que imita o recrea el sonido de la cosa o la acción nombrada. Ejemplos típicos de onomatopeyas son: “bum”, “pam”, “bing”, “clic”, “clá” o “crac”.

¹ MEJÍA, Pascual Pilar. Didáctica de la música. Pág. 36

RESUMEN

TÍTULO:

CARTILLA DIDÁCTICA PARA EL APRENDIZAJE DE FILLS SOBRE GROOVES DE ROCK, POP, FUNK Y RITMOS LATINOS*

AUTOR:

SERGIO ANDRÉS JAIME CHIQUILLO**

PALABRAS CLAVE:

Cartilla, didáctica, música, batería, percusión, instrumentos.

DESCRIPCIÓN:

El desarrollo de fills sobre grooves de rock, pop y ritmos latinos en el contexto musical, específicamente en percusión y enfocado en la batería como instrumento principal, da una gran variedad de fundamentos del instrumento, pero la propuesta se orientará a un factor de gran importancia que son los grooves (ritmos o patrones rítmicos) sobre los cuales se desprenderán los fills (reellenos o redobles) que dan aire, reposo, respiro y cortan la monotonía rítmica que puede crear la repetición del groove en un bloque musical o a las frases musicales en el contexto de la música popular. Para poder desarrollar los fills existen diferentes procesos o metodologías; así mismo este proyecto propone un modelo para facilitar el desarrollo y el aprendizaje de fills, utilizando un elemento musical como son las figuras rítmicas en su subdivisión, la semicorchea. Esta figura tendrá una importante labor para transcribir y traducir lo que la preparación auditiva proponga, también las onomatopeyas que musicalmente son un componente esencial para la interiorización de las figuras rítmicas y ayudan a la musicalización personal. Además como propuesta acompañada a las semicorcheas, estas se representaran con un sistema por medio de los dedos de la mano y cada semicorchea será un dedo y viceversa, para facilitar el aprendizaje y establecerla como una herramienta favorable para el desarrollo rítmico y musical hacia los estudiantes de las artes musicales.

* Trabajo de grado

**Facultad De Ciencias Humanas. Escuela De Artes Música. Director: Héctor Eduardo Mateus Caicedo. Licenciado en Música

ABSTRACT

TITLE:

DIDACTIC PRIMER LEARNING OF FILLS FROM ROCK, POP, FUNK AND LATIN GROOVES*

AUTHOR:

SERGIO ANDRÉS JAIME CHIQUILLO **

KEYWORDS:

Primer, teaching, music, percussion instruments, drum set.

DESCRIPTION:

The development of fills from pop, rock and Latin grooves in a musical context, specifically focused on percussion and drums as main instruments, gives a variety of fundamentals of the instrument, but the proposal was aimed at a factor of great importance: The grooves (beats or rhythmic patterns) which serve as the basis for fills (fills or rolls) that provide air, rest, breathe and cut the monotony that can create rhythmic repetition of the groove in a block of musical phrases in a popular music context. There are different processes or methodologies for fill development; also, this project proposes a model to facilitate the development and learning of fills, using musical elements such as rhythmic figures in their subdivision, the sixteenth note. This figure will have an important role to transcribe and translate what the hearing preparation proposes. Also musical onomatopoeia are essential for internalization of riffs component and help create personal musicianship. Furthermore, as proposed along with sixteenth notes, these are represented through the fingers and each finger represents a sixteenth note and vice versa, to facilitate learning and set it as a favorable tool for the rhythmic and musical development of students in musical arts.

* Work degree

** Faculty of Human Sciences. Music Arts School. Director: Héctor Eduardo Mateus Caicedo. Bachelor of Music

INTRODUCCIÓN

En la actualidad, la música está presente en distintos ámbitos de la cultura, las artes, las diversiones, en la comunicación humana. Sonido y música invaden la vida moderna, especialmente en la de los jóvenes, para quienes la música desempeña un papel fundamental como medio de identificación personal y social.

Por otro lado, sonidos, música y ruidos forman parte de nuestra cotidianeidad tanto en los distintos ambientes en los que vivimos como en los medios de comunicación difundidos a través de los diversos medios tecnológicos. Hoy los límites entre los estilos -música clásica, música popular moderna, música folklórica- son algo difusos, conviven todo tipo de tendencias musicales; la música se ha democratizado, llega a un público más amplio gracias a la difusión y abaratamiento de los aparatos de reproducción del sonido, y los medios de comunicación de masas que basan parte de su éxito en el impacto que genera la repetición constante de los productos musicales.

De igual importancia el sentido rítmico es uno de los campos de estudio más investigado, dada su importancia educativa. No olvidemos que el ritmo se manifiesta en las primeras etapas de la vida a través del movimiento y la palabra; es una respuesta motora del bebé ante determinados estímulos que cumple una importante función y cuya carencia (arritmia) puede ser interpretada como señal inequívoca de retraso o deficiencia psíquica y/o física (Fraisse, 1976). El ritmo ha sido estudiado también como medio para el diagnóstico de distintas patologías. El precedente de la investigación sobre el ritmo está en los estudios de seashore (1938), quien concluye que existen tres componentes significativos de las capacidades rítmicas: el impulso rítmico o inducción motora que el ritmo provoca, la capacidad cognoscitiva, definida por la habilidad de discriminar formas rítmicas sucesivas, y la capacidad motora, o precisión que puede alcanzarse marcando

estructuras rítmicas mediante golpes. De mayor interés y aplicación escolar son las pruebas de fraisse (1976), que constan tanto de pruebas rítmicas simples como de pruebas rítmico- musicales.

Por otra parte, la idea principal del método es facilitar y a la vez desarrollar los fills, redobles o rellenos sobre ritmos comunes y más utilizados en música con el instrumento de percusión llamado batería. Estos redobles siempre van acompañados de su groove o base rítmica donde para el desarrollo de los fills se necesita incondicionalmente saber o tener conocimiento de los ritmos básicos del rock, el pop, el funk y algunos ritmos latinos como la samba, bossa, songo,. Para llevar a cabo este proyecto se creará una cartilla didáctica de metodología simple y básica para personas o estudiantes interesados en el aprendizaje de dicho instrumento y sus conceptos en fills. El proceso de aprendizaje del instrumento se desarrolla por medio de disciplina, constancia y dedicación a la batería. Horas de estudio son necesarias para el progreso de este proceso. Constantemente se vivirá y sentirá la familiaridad y la soltura de las baquetas y la batería así como también el reconocimiento y soltura en los ritmos, rellenos o fills. Igualmente la lectura del lenguaje musical, sus figuras rítmicas, el pentagrama y la posición de figuras dentro del pentagrama serán también un proceso continuo de experiencias desarrolladas por la constancia y el tiempo; por otra parte, esas figuras se aprenderán desde el comienzo del proceso por medio de onomatopeyas utilizadas en el lenguaje musical constantemente, también por el tarareo de las figuras con el fin de interiorizar sonidos y utilizar la corporalidad para incrementar y desarrollar la musicalidad a favor del proceso de aprendizaje.

1. DEFINICIÓN DEL PROBLEMA

Dentro del estudio de percusión en batería existen diversos métodos de aprendizaje que ofrecen a los estudiantes nociones teóricas fundamentadas mediante procesos académicos, las cuales proporcionan elementos importantes para el estudio del instrumento en cuestión, o procesos empíricos que requieren habilidades especiales de cada persona pero que también pueden llevar a buenos resultados.

Formas de aprendizaje musical de ritmos o grooves:

1. Proceso académico: Leer un pentagrama
2. Proceso empírico: Sacar canciones a oído

Cuando un estudiante inicia el proceso académico de aprendizaje de batería, se requiere desarrollar ciertos elementos de la música como figuras rítmicas, pentagrama, posiciones del pentagrama, pulso, ritmo, lectura, coordinación, independencia, etc., con el fin de empezar a desarrollar la corporalidad y reconocer sonidos y ritmos.

Los primeros esfuerzos de aprendizaje en la batería se vuelcan hacia los grooves, pero para que ese ritmo deje de ser algo monótono, necesita complementarse con un fill, el cual puede desarrollarse por medio de los dos procesos descritos anteriormente. Sin embargo, en este caso particular, puede presentarse una dificultad adicional, que se plantea a través de diferentes cuestionamientos: ¿cómo hacerlos?, ¿cómo tocarlos?, ¿dónde tocarlos?, ¿cómo diferenciarlos de cada ritmo existente?, ¿cómo hacer para que no suene igual un fill en rock a un fill en salsa?, etc.

Una estrategia didáctica para el aprendizaje de grooves, ritmos y fills se centra en la interiorización, pero antes de esto se pretende desarrollar y estructurar los conceptos; en el groove la lectura rítmica es indispensable, y seguido a esto las onomatopeyas más sencillas ayudan a entender y organizar. Por ejemplo: Para las dos corcheas que se interpretan con la mano derecha (o izquierda si es zurdo) sobre el hi-hat o Charles en los ritmos de rock, pop, y funk, se propone utilizar “TA-KA”.

En los fills se pretende que con ayuda de los dedos de las manos podamos entender, descifrar, transcribir y proponer un fill; utilizando como figura principal cuatro semicorcheas, los dedos índice, medio, anular y meñique, serán cada uno una semicorchea; la onomatopeya a utilizar para las cuatro semicorcheas serán ta-ka-ta-ka. Y algunas palabras que divididas en sílabas producen un mismo sonido en la expresión oral al lenguaje musical “CO-CA-CO-CA” también como otra opción “CHO-CO-LA-TE”.

En la actualidad, dentro de la bibliografía consultada durante toda la experiencia académica como estudiante de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander, no existe un texto didáctico que proporcione cómo desarrollar fácilmente fills y grooves básicos para los estudiantes que inician sus estudios, ni mucho menos que respondan a los cuestionamientos planteados anteriormente. Por lo tanto, se plantea la siguiente pregunta problema:

1.1 PREGUNTA PROBLEMA:

¿Cómo enseñar fills y grooves de manera didáctica a los estudiantes que inician sus estudios de percusión en batería?

Una forma que puede representar un desarrollo en el aprendizaje de los grooves y los fills en batería es la audición, lectura, análisis y la práctica disciplinada de la rítmica musical.

Utilizar el propio cuerpo, los dedos, las estructuras rítmicas, las onomatopeyas y el tarareo, pueden configurarse como herramientas sencillas pero esenciales para la creación del proceso de aprendizaje.

2. JUSTIFICACIÓN DEL PLAN PROPUESTO

Los fills son momentos en los cuales el intérprete tiene la posibilidad de darle un respiro al Groove y de generar contrastes en la música. La definición exacta de fill, siendo esta una palabra anglosajona, en su traducción al castellano es: rellenar. Es un pasaje musical de corta duración o una secuencia de sonidos rítmicos que ayuda a mantener la atención del oyente durante un intervalo entre distintas frases de la melodía. En otras palabras, un fill podría definirse como un pequeño solo, que rellena espacios vacíos y rompe secuencias melódicas.

El Groove, se refiere a un esquema organizado, por medio de estructuras rítmicas que surge a partir de patrones y células rítmicas cuidadosamente dispuestos entre, la combinación de platillo, bombo y redoblante. Estos fills pueden variar según el estilo musical mientras se conozca con claridad el concepto de cada género. Pueden ser fills sencillos de un solo golpe o frases complejas y más elaboradas, también existen los que pueden llegar a durar dos tiempos o pulsos, cuatro tiempos o seis etc., hasta alcanzar auténticos solos. Estos respiros según el estilo se pueden situar en el compás en lugares comunes, como después de cuatro compases en un compás de cuatro cuartos, es decir cuatro compases de ritmo o Groove y un compás de fraseo rítmico o fill. También se puede después de dos compases, en la mitad del compás o donde el estilo y la estructura melódica lo permita.

Así mismo los fills pueden tener estructuras rítmicas sencillas como negras, corcheas y semicorcheas, pero también figuras complejas y figuras de valor especial como tresillos, quintillos, seisillos, septillos y la combinación de estas. De la misma forma como se utilizan estas figuras también se pueden aplicar sus respectivos silencios. Además de esto, los fills pueden contener recursos rítmicos y musicales como diferentes dinámicas, timbres y texturas como por ejemplo los

cambios bruscos de forte a piano o cualquier otra graduación de la intensidad del sonido; el lugar exacto donde se le da el golpe a los parches o los platillos, como el rim shot, que es un golpe efectuado con la baqueta entre el parche y el aro del redoblante que produce un sonido entre metálico fuerte y expansivo al mismo tiempo. También existen otros golpes como a las campanas de los platillos, golpes con las baquetas sobre los aros del redoblante y los toms, golpes de baquetas entre sí, golpes con las manos a los parches, sonidos utilizando el codo contra el parche presionándolo y con la otra mano utilizando una baqueta para crear un simulacro de escala cromática, etc.

Consecuentemente este proyecto se hace por la necesidad de contribuir al mejoramiento teórico, instrumental e interpretativo de músicos a los que les compete la especialización en instrumentos de percusión, específicamente en la batería, con el fin de aportar una herramienta pedagógica a través de la creación de un método musical que desarrolle los fills en grooves de rock, pop, funk y ritmos latinos. Utilizando como llamada de atención la falta de bibliografía acerca de este tema en la universidad y la necesidad de sobrepasar algunos inconvenientes encontrados en el estudio de la batería, se establece el precedente para elaborar un método sencillo donde se proponga un estudio básico para desarrollar fills en diferentes estilos musicales. La metodología a utilizar es la que comúnmente manejamos en nuestros estudios para el mejoramiento del instrumento: “Método” o “Cartilla”.

Por consiguiente, la cartilla se propone para personas interesadas en obtener un proceso básico de lectura, comprensión, análisis y audición que puede llegar a solucionar problemas y proponer ideas sobre este inconveniente que aqueja a fanáticos, aprendices, estudiantes y docentes de la batería. Por lo tanto como en cualquier proceso se verán reflejados los resultados a corto y largo plazo mediante el estudio y la disciplina necesaria para entender y obtener las soluciones deseadas. Entre tanto, cada paso que utilicemos para el mejoramiento de nuestra

vocación es punto a nuestro favor. Así los frutos de nuestra investigación serán para nuestro propio perfeccionamiento o para guiar los procesos de los próximos con dificultades similares. Se espera que este proyecto llene y cumpla todas las necesidades y expectativas citadas.

3. OBJETIVOS

3.1 OBJETIVOS GENERALES

- Crear una cartilla didáctica que favorezca el aprendizaje de fills sobre grooves de rock, pop, funk y ritmos latinos.
- Facilitar el aprendizaje de fills en la batería sobre grooves de rock, pop, funk y ritmos latinos a los lectores de la cartilla con estructuras didácticas.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Definir estrategias didácticas que permitan un mejor aprendizaje de la cartilla, que favorezcan el desarrollo de fills sobre grooves de rock, pop, funk y ritmos latinos.
- Organizar los diferentes fills y grooves en cada uno de los estilos de rock, pop, funk y ritmos latinos por niveles de dificultad, desde los básicos hasta los complejos, para una mejor organización de los diferentes procesos de aprendizaje.
- Desarrollar una metodología pedagógica fácil y práctica para la aplicación del contenido propuesto en la cartilla.
- Ayudar al aprendizaje de fills sobre grooves de rock, pop, funk y ritmos latinos a estudiantes de música y aprendices de batería, para el mejoramiento y fluidez en la interpretación del instrumento.
- Aumentar la creatividad en el aprendizaje de fills en los estilos nombrados, para que la interpretación resulte más natural y espontánea.

4. MARCO REFERENCIAL

4.1 DIDÁCTICA MUSICAL

4.1.1 Ritmo. La educación rítmica es una de las tres áreas que desarrolla la educación musical, siendo las otras dos la educación auditiva y la educación vocal. Desde la educación rítmica se pretende potenciar la autonomía muscular el desarrollo psicomotor, la discriminación de tiempos, acentos y ritmos musicales, así como su interpretación con instrumentos corporales musicales y no musicales.

El ritmo es uno de los elementos más primarios de la música: está presente desde la vida fetal, ya que sentimos el ritmo maternal a través del pulso, la respiración los latidos cardiacos, etc. Se experimenta por los ya conocidos latidos del corazón de la madre, por el mecimiento materno y por el habla y la música humanas.

Las conexiones entre mente y cuerpo, entre conceptos mentales y experiencia sensorial, se forman mediante la experiencia y la relación con uno mismo, con los demás y con el entorno. El periodo ideal para desarrollar la percepción y expresión rítmico-corporal corresponde a la etapa de la educación en la que, de modo espontáneo, el desarrollo rítmico y corporal se produce en el contexto de juegos infantiles sencillos tales como saltar a la cuerda, el escondite, juegos musicales y juegos físicos como montar en bicicleta y saltar.

El desarrollo rítmico, vocal y auditivo están estrechamente unidos y es muy difícil su fragmentación, ya que no existe una educación auditiva o vocal sin una educación rítmica.

Ritmo proviene etimológicamente de la palabra griega “rheo” que significa “fluir”, “movimiento”. Sin entrar en definiciones más profundas, podemos conceptualizarlo como “la combinación de las distintas duraciones, como la subdivisión de un

periodo de tiempo en secciones perceptibles por los sentidos o como en elemento de la música que incluye los tiempos y el compás (organización de los tiempos), duración y esquema rítmico (organización de las duraciones)".²

Desde el punto de vista de la pedagogía musical, entenderemos el ritmo como todo aquello que pertenece a la cualidad temporal del sonido musical; nos debe preocupar la relación entre el movimiento y todos los otros elementos de la música, ya que se interrelacionan en el tiempo.

Existe, por tanto, una íntima relación entre el ritmo y el movimiento: Los rasgos rítmicos pueden ser captados a través del movimiento corporal y el ritmo se expresa a través de cuerpo.

Los métodos pedagógicos-musicales se han ocupado de la educación rítmica. La base de la obra de Jacques Dalcroze pretende, por una parte, el desarrollo del sentido rítmico y métrico musical a través del movimiento y, por otro lado, la propia educación del movimiento, de la percepción y de la coordinación del gesto y del sonido. Según Fraisse (1976), estos son los cimientos de la educación de ritmo. Los demás métodos pedagógico-musicales consideran también la importancia del movimiento. Así, en el método Orff, los ejercicios rítmicos se realizan junto con la palabra y el movimiento corporal. La metodología de Willenms otorga al ritmo un carácter prioritario, por lo que lo categoriza de naturaleza premusical. Presenta muchos ejercicios en los que se expresa la altura de los sonidos con movimientos corporales ascendentes y descendentes; la duración y ausencia del sonido son formuladas por medio del movimiento o de su inhibición.

Existe una diferencia entre el ritmo espontáneo y el ritmo mecánico.

El primero es el que le permite a un niño representar con su cuerpo, de forma expresiva, los distintos ritmos que le sugiera la música.

El ritmo mecánico sería el que marca el metrónomo. Este último no es el propio de la educación rítmica, ya que esta pretende ofrecer una variedad de experiencias rítmicas y corporales, no realizar un adiestramiento rítmico; tiende a una participación total de los elementos físicos y psíquicos, sin recurrir en momento alguno a una enseñanza cuya técnica este orientada a un determinado tipo de danza.

²incidencia de la educación rítmica en la educación musical.pag 189 la educación rítmica Mejía Pascual, Pilar

La educación rítmica se vale de distintos medios para desarrollar sus objetivos, entre los que señalamos los siguientes: El movimiento corporal, la danza, la expresión corporal, la palabra y los instrumentos musicales.³

4.1.1.1 Fundamentos del ritmo: A lo largo de la educación musical, los estudiantes experimentarán con los elementos fundamentales del ritmo, específicamente el pulso, los acentos y distintas células y ritmos.

- 7 años

Al niño le gusta tocar instrumentos de percusión. En esta edad y sin estudio musical previo tiene tendencias para acelerar los tiempos rítmicos (pulsos).

- De 9 a 12 años las medidas rítmicas irregulares comienzan a interesarles, como son los ritmos sincopados (jazz, rock, etc.).

Tiene tendencias a formar parte de grupos musicales, ya que lo individual le produce un protagonismo al que le huye. Aunque cabe aclarar que los logros presentados en las etapas del desarrollo son el resultado evolutivo de niños donde desde temprana edad cumplieron un horario de expresión musical con una metodología y una aplicación didáctica que hizo posible dar resultados.⁴

4.1.1.2 Pulso o pulsación. El pulso es el elemento del ritmo más básico e indispensable para la interpretación de canciones, danzas o instrumentos de percusión, tanto en solitario como en grupo.

4.1.1.3 Contenidos de expresión musical. Ritmo: para el ser humano es algo tan natural como respirar o sentir latir nuestro corazón, lo mismo existen días con sus noches y olas en el mar, son ejemplos sencillos y cercanos de que todo lo que

³MEJÍA PASCUAL, Pilar. Didáctica de la música para educación infantil. Bases de la educación rítmica en la educación infantil. Pag 190.

⁴FREGA, Ana Lucía. Didáctica de la música. Las enseñanzas musicales en perspectiva. Pág. 40.

vive tiene ritmo. Nuestra manera de ser y sentir rítmicamente nos diferencia de los otros hombres ya que en cada uno de nosotros la manifestación rítmica es muy particular y puede estar expuesta a cambios producidos por motivos externos al sentir habitual o normal. Un susto, un ruido, un ambiente, un lugar y todo lo que puede rodearnos influye en nuestro ritmo interno (pulsación). Tratando de sintetizar y resumir la idea de ritmo, se puede decir que cualquier ritmo se compone de partes fuertes y partes débiles. En nuestra peculiar y personal manera de hablar, hay ritmo por la acentuación que damos a determinadas palabras y sonidos. Otra variante puede ser lo rápido o lo lento que cada uno de nosotros puede hablar, moverse, etc.⁵

Por tanto, en el propio ritmo hay cuatro elementos fundamentales que pueden tener a su vez cambios y alteraciones que son partes fuertes y partes débiles, rápidas o lentas. El ritmo no solo está fuera como antes se indicó sino que también puede surgir desde dentro ya que el hombre está abierto a tener cambios en sus sentimientos y emociones. Así pues el hombre puede utilizar el ritmo como elemento inspirador que le sirve para crear nuevos ritmos que acompañen sus canciones, danzas, juegos, etc.

Tan solo con las manos podemos producir infinidad de ritmos. De nosotros dependerá inventar y combinar otros elementos que enriquezcan lo elemental de un ritmo con palmadas. Puesto que el ritmo es un movimiento sonoro ordenado, este puede ser: regular, con cambios lentos, rápidos, medios, alternando así las duraciones con alternancia en su intensidad con acentuaciones regulares o irregulares, etc.

En el ritmo aparece el tiempo, es decir su duración con las medidas y silencios. La medida aparece con los compases y su división y son estos la frase musical

⁵MEJÍA PASCUAL, Pilar. Didáctica de la música para educación infantil. La educación rítmica. Pág. 199

creando así un equilibrio rítmico desde el que se puede improvisar y crear bellas estructuras rítmicas.

4.1.1.4 Ritmos básicos. El siguiente elemento del desarrollo rítmico es el ritmo propiamente dicho. El ritmo está formado por las combinaciones de las distintas duraciones. La educación rítmica trabaja específicamente la asimilación de estructuras rítmicas y la métrica musical o los valores del lenguaje musical. Así, se consideran ritmos básicos a las combinaciones formadas por aquellos valores elementales de la escritura musical. La educación rítmica ejercita a los niños en el reconocimiento de los valores de tiempo a través de diferentes recursos: el movimiento, la expresión corporal, la palabra, la danza y los instrumentos.

4.1.1.5 Psicomotricidad. El desarrollo intelectual se construye a través de múltiples experiencias neuromotrices. Todo movimiento es indisoluble del psiquismo que lo produce y a la inversa, el psiquismo en sus diversos aspectos (mental, afectivo, racional, et.) es indisoluble de los movimientos que lo han condicionado y lo desarrollan. La educación psicomotriz persigue una educación integral y global a través del cuerpo en la que el sujeto es protagonista y la propia vivencia es la primera fuente de conocimiento y aprendizaje.⁶

La educación psicomotriz engloba tres grandes bloques en los que desarrollar la utilización del cuerpo como herramienta de aprendizaje, que permitirán al estudiante relacionarse con el entorno y descubrir el campo afectivo:

1. yo: toma de conciencia de sí mismo.
2. yo en relación con los demás y los objetos.
3. yo y mi situación respecto al espacio

⁶MEJIA PASCUAL, Pilar. Didáctica de la música para educación infantil. La educación rítmica. Pág. 201-202.

Contribución de la educación rítmica al desarrollo psicomotor:

La relación entre desarrollo musical y el desarrollo psicomotor se produce en un doble sentido. Por un lado, la música puede contribuir al desarrollo de la psicomotricidad con diferentes procedimientos: la utilización de los sonidos del cuerpo y del movimiento natural del niño, la interpretación de canciones y de instrumentos de percusión o la organización del espacio temporal de la música y el movimiento. Por otro lado, la música sirve de la psicomotricidad para el logro de sus objetivos, ya que la toma de conciencia del cuerpo, el espacio y el tiempo son susceptibles de ser tratados musicalmente partiendo del propio cuerpo con el empleo de:

- El movimiento natural: Marcha, carrera, salto, lanzamiento, gateo, arrastre (habilidades motrices básicas que darán lugar al desarrollo de las específicas necesarias para el aprendizaje de la escritura).
- Las posibilidades sonoras del cuerpo, como la voz (canciones, onomatopeyas...) los instrumentos corporales (chasquidos, palmadas...) y la palabra (ordenación de palabras en frases y sus consiguientes componentes métricos, fónicos, rítmicos y dinámicos).
- Instrumentos escolares como medio de relación del cuerpo con los objetos.
- El espacio y el tiempo. Los cuatro parámetros de la música (altura, duración, intensidad y timbre) transcurren en el espacio (procede de una fuente, se produce en el espacio y se expanden todas las direcciones; las respuestas de las personas están influidas por el lugar donde se produce) y en el tiempo (duraciones largas o breves, ordenación de los sonidos, simultaneidad espacio-temporal de los sonidos en acordes...) ⁷

4.1.1.6 El esquema corporal como soporte de la educación rítmica. Una definición amplia del esquema corporal lo concibe como la intuición global de nuestro cuerpo en estado de reposo y de movimiento en relación con sus diferentes partes y,

⁷MEJIA PASCUAL, Pilar. Didáctica de la música para educación infantil. La educación rítmica. Pág. 201-202.

sobre todo, en relación con el espacio y los objetos que nos rodean. Es la representación mental del propio cuerpo como conjunto de elementos que forman un todo único, de sus posibilidades de movimiento y de sus limitaciones espaciales.

El descubrimiento progresivo del esquema corporal se produce mediante la acción y la actividad motriz y sensorio motriz, con las relaciones del organismo con su medio. Se va desarrollando desde la educación infantil y se completa en la pubertad.

A continuación se presentan los elementos del esquema corporal relacionados con educación musical y específicamente con la educación rítmica

- A. El tono: el tono consiste en la tensión estable de los músculos que no están en movimiento. El ajuste corporal o el grado de tensión necesario para realizar cada movimiento se aprende con la educación psicomotriz. Varía según las condiciones individuales de fuerza muscular y características psicomotoras. En la educación rítmica, los ejercicios para el desarrollo del tono se centraran en la diferencia entre movimiento e inhibición del movimiento, en los sonidos de su cuerpo, en los sonidos que oye y en la relación que establece con los objetos.
- B. La respiración: el ámbito de aplicación de este aspecto es específicamente la educación vocal. El objetivo de la educación psicomotriz y la educación musical será el trabajo de los dos movimientos (inspiración y espiración), de las zonas del cuerpo implicadas y del ritmo de la respiración. Se trabajarán los tipos de respiración, el soplo y su mantenimiento y la capacidad torácica y diafragmática.
- C. La relajación: la relajación es imprescindible tanto para el desarrollo del esquema corporal como para la actividad musical. Existen varias técnicas de

relajación que pueden aplicarse en la educación, si bien su utilidad depende no solo del método, sino de la preparación del profesor, quien ha debido conocerla y experimentarla previamente. De una forma amplia, podemos considerar dos clasificaciones de la relajación en función de dos criterios:

1. Según el grado de inmovilidad: Relajación estática o relajación dinámica.
 2. Según las partes del cuerpo implicadas: Relajación global y segmentaria.
- Relajación estática y relajación dinámica: La relajación estática actúa sobre el fondo tónico en situación de relativa inmovilidad. La trabajan, entre otros, el método Jacobson, que compara la tensión de una parte del cuerpo en distintos momentos del día y en diferentes posturas con el fin de tomar conciencia de los tres tipos clásicos de “tono”: Tono de tensión durante una contracción, tono de posición y tono de reposo. Entrena en el control de los diferentes grados de tensión cada vez más débiles: los brazos, piernas, abdomen, músculos paravertebrales y respiratorios, espalda, hombros, cuello, así como los músculos de los ojos, cara y lengua. Los métodos de relajación pasiva deben realizarse al final de una sesión deportiva o de práctica musical muy activa y acompañarse, acto seguido, de unos minutos de vuelta al tono corporal e, incluso, de otros métodos de relajación dinámica. La relajación dinámica parte de la relación recíproca entre cuerpo, espacio, tiempo, tensión muscular y el proyecto de movimiento. El propio movimiento hace tomar conciencia del cuerpo, el espacio y el tiempo, siendo la relajación intersección entre dos movimientos. Entre los métodos de relajación dinámica nombraremos la gimnasia alemana, la educación gestual, el método psico-dinámico, la eutonía de Alexander y la milenaria técnica china del tai-chi, que consiste en pintar en el aire movimientos continuos y coordinados, imitando los movimientos de los animales. La aplicación de esta técnica al ámbito escolar puede ser eficaz

porque se adapta perfectamente al juego infantil. Es importante resaltar que no importa tanto la técnica de movimiento empleada, cuanto la experiencia práctica del profesor que la dirige.

- Relajación global y relajación segmentaria La relajación global supone el contraste entre tensión, relajación y tensión con el cuerpo en su totalidad; por el contrario, la relajación segmentaria relaja partes diferentes del cuerpo. Un ejemplo de relajación segmentaria es el método Jacobson, que se basa en el contraste entre tensión y relajación brusca de los diversos segmentos del cuerpo: tensión, mantenimiento de la tensión y relajación. En el canto y en la interpretación de instrumentos es conveniente considerar:
 - El correcto entrenamiento de posturas, movimientos musculares y partes del cuerpo implicadas.
 - El equilibrio del intérprete cuando está de pie
 - La práctica relajada del profesor, como modelo a imitar.
 - En el canto, es importante una relajación muscular tanto del cuerpo como de la boca.
- D. Conductas motrices de base: La coordinación controla los actos motores automáticos y los movimientos voluntarios, finos y especializados. El sistema nervioso central rige la coordinación e integra el estímulo, el tono, los reflejos, la orientación y la fuerza. En la coordinación general es función del sistema extra piramidal (mantener el balance, postura y equilibrio mientras se realizan movimientos voluntarios) la coordinación práxica del sistema piramidal vía motora voluntaria).
- Coordinación general, global o dinámica: Consiste en la utilización de movimientos en los que intervienen segmentos, órganos o grupos musculares y también la inhibición de otras partes. Exige un ajuste de todas las partes del cuerpo, en locomoción o sin ella, e implica las habilidades motrices básicas: Marcha, carrera, salto, trepar, suspensión y arrastre.

La educación rítmica aporta al desarrollo de la coordinación general, la realización de movimientos coordinados con distintos ritmos y la adopción consecuente al ritmo de distintas calidades en el movimiento. Para desarrollar las calidades del movimiento considera, por un lado, los seis esfuerzos motores: Un movimiento puede ser fuerte o suave, directo o indirecto, rápido o sostenido, y, por otro, “la calidad expresiva del mismo en cuanto que es manifestación de un estado anímico”.⁸

- Coordinación visomotriz, fina, óculo-manual o práxica: la coordinación práxica es la posibilidad de realizar ejercicios ajustados a la visión. El proceso madurativo de esta coordinación es muy importante para los aprendizajes posteriores de la lectura y la escritura, dada la necesidad de ajuste y precisión en la mano y la presión para realizar las grafías o interpretaciones. Desde la educación rítmica se trabaja la singularidad de los dedos y la posición del pulgar, la especialización de las manos entre sí y el desarrollo del tacto.
- Coordinación estática o de equilibrio: Íntimamente relacionada con las anteriores, la coordinación estática o de equilibrio consiste en mantenerse de pie y evitar la caída en condiciones difíciles. Desde la educación rítmica, la coordinación estática se trabaja mediante el contraste entre movimiento e inhibición del movimiento y su relación con el sonido y el silencio.

E. Conductas perceptivo-motrices: la lateralidad es un concepto complejo que tiene implicaciones tónicas, motrices, espaciales, perceptivas y grafo motoras, así como un gran peso en los aprendizajes de la lectura y la escritura. Básicamente, podemos definirla como la dominancia y uso de una mitad del cuerpo: Derecha o izquierda. El concepto se forma al considerar un eje que atraviesa el cuerpo de arriba a abajo, dividiéndolo en dos mitades iguales, derecha e izquierda, y suponer en torno a él una organización del propio

⁸MEJIA PASCUAL, Pilar. Didáctica de la música para educación infantil. La educación rítmica. Pág. 203- 212. Stokoe(1967:70-71),

espacio y del de los demás. Desde la educación rítmica se trabaja el eje medial y el movimiento del cuerpo hacia los dos lados del eje.

La noción espacial se elabora de lo próximo a lo lejano, de lo interior a lo exterior, en función siempre del desarrollo del sistema nervioso y de las experiencias vividas. El primer espacio percibido es el propio espacio, el ocupado por el cuerpo; el espacio pasa a ser luego explorado a través de los sistemas sensoriales propioceptivos (del propio cuerpo), exteroceptivos (visuales, como forma y tamaño de los objetos) y táctil kinesico (como la presión, desplazamiento, resistencia, tensión, tacto, temperatura, vibración y peso). Todas las actividades tienen relación con lo que denominamos el espacio total; en cambio, el espacio que nos rodea sin desplazarnos, los conceptos de alto, bajo, adelante y atrás pertenecen a lo que llamamos el espacio parcial.

Existe una diferencia entre el espacio total y el espacio parcial.

El espacio total se define como “todos los diseños espaciales que surgen cuando una o más personas se desplazan en líneas curvas o rectas, con todas sus derivaciones y combinaciones”.⁹ Lo conforman:

- Líneas curvas
- Círculos grandes: Desplazamiento sobre la circunferencia, entrada hacia y retrocediendo desde el centro o eje.
- Círculos pequeños: Desplazamiento sobre la circunferencia, entrando hacia el centro y saliendo de él.
- Círculos concéntricos.
- Círculos que se interpenetran, figura en ocho.
- Espirales, arcos, arabescos, serpentinas, festones, lazos.
- Líneas rectas.
- Líneas paralelas, líneas que se penetran, líneas que se cruzan.

⁹Idem.

- Zigzag, ángulos, triángulos, cuadrados.

El espacio parcial puede ser con o sin desplazamiento y se refiere básicamente a las nociones arriba-abajo, derecha-izquierda, delante-detrás.

El espacio es también un concepto musical, incluye el espacio como en aspecto de la música, porque la producción del sonido implica una alteración o desplazamiento de la atmósfera. Para algunos compositores contemporáneos la música es considerada como arte del espacio, ya que el espacio en que suena condiciona especialmente el sonido. Desde la educación musical podemos trabajar distintos aspectos de la educación rítmica y de la educación auditiva, al tiempo que se adquieren las nociones espaciales.

La noción temporal se percibe ligada al espacio. Según Acountier (1979), el desarrollo de la noción temporal debe ir dirigida a los contrastes entre rapidez y la lentitud, la sonoridad y el silencio. La música colabora en el desarrollo de la noción temporal, especialmente a través de la percepción de tiempos, de las sucesiones y secuencias, de las sincronías y las asincronías. Debe tenerse en cuenta que la percepción temporal es de orden cualitativo (percepción de un orden, una organización...) y cuantitativo (percepción del intervalo temporal de duración).

Evolutivamente, se desarrolla en tres niveles:

1. La adquisición de elementos básicos: Velocidad, duración, continuidad, irreversibilidad.
2. Consciencia de ayer, hoy, mañana, tarde, simultaneidad.
3. Nivel simbólico.¹⁰

4.1.1.7 El Movimiento Corporal: La música es una experiencia humana que no se deriva exclusivamente de los sonidos, sino también de la relación del hombre con el sonido; existe una evidente relación entre la música y el movimiento que esta provoca. Dado que los músculos y el movimiento corporal solo pueden diferir en duración e intensidad, su única forma de organización es rítmica. Pese a ello el profesor ha de conseguir que el estudiante sienta la necesidad de expresarse utilizando su cuerpo en el aprendizaje de la música, sobre todo en las primeras

¹⁰Idem. Pág: 203- 212.

etapas educativas, en las que la inteligencia es sensoriomotora y se escucha más con el cuerpo que con la inteligencia.

a) La danza:

Expresión ancestral que une la música y el ritmo, utiliza como elemento de expresión el cuerpo humano y el movimiento; por tanto será un excelente recurso para la educación rítmica. La interpretación de danzas sencillas y coreografías elementales es uno de los contenidos más atractivos y gratificantes. La finalidad de la danza en la educación musical no es solo realizar coreografías, sino contribuir a la educación general y, específicamente, al desarrollo musical. Supone disfrutar con el movimiento del cuerpo y la audición musical de ritmos, sonidos y melodías, al tiempo que se mejora la comprensión de la música y se desarrolla la psicomotricidad.

En la danza, pueden distinguirse objetivos corporales, objetivos mentales y objetivos espirituales. Los objetivos corporales son, la mecánica corporal estática y dinámica eficaz, la conciencia y control del movimiento, la flexibilidad, la fuerza, la coordinación y la resistencia. Los objetivos mentales serían los siguientes: percibir los intervalos de tiempo, contar; percibir los intervalos espaciales, dirección, trazado y relaciones corporales; comprender las leyes físicas de la locomoción (impulso, inercia, gravedad, acción y reacción); concentrar, recordar, verbalizar, imaginar y solucionar problemas. Los objetivos espirituales son, la participación, la autoinspiración, el goce, la plenitud, la relajación de la tensión la sensibilidad, la expresividad y la socialización.

b) La expresión corporal:

La expresión corporal es otro de los lenguajes artísticos que utiliza el hombre para comunicarse, puesto que el conjunto de los movimientos está sincronizado rítmicamente con lo que el cuerpo transmite y describe, expresando sentimientos o

emociones artísticas. La música cumple un papel muy importante: sostener el movimiento, sugerirlo y justificarlo.

Patricia Stokoe, pedagoga, creadora de la corriente denominada "EXPRESIÓN CORPORAL-DANZA"¹¹ ayuda a comprender la expresión corporal:

La expresión corporal tiene como objetivo que el alumno desarrolle su capacidad física, su ritmo propio, y su manera de ser, sin quedar fijado el estilo particular de su maestro. Las enseñanzas de expresión corporal procuran que el niño alcance un dominio físico tal que le sea cada vez más fácil manifestarse corporalmente, pero sin que en ningún momento el progreso técnico impida el placer del aprendizaje y del movimiento en sí. Se busca brindar al estudiante la posibilidad de descargar sus energías a través del placer del juego corporal, ayudando a enriquecer este juego y a encontrar en la unión orgánica del movimiento, de la música, de la palabra, del silencio, los medios auténticos de expresión creadora correspondiente a su edad.

Por tanto, la función de la expresión corporal no es la de formar bailarines o actores, sino la de incorporar el movimiento como una forma más de su expresión total; es decir, funcional, expresiva, musical y creadora.

El trabajo corporal debe realizarse con seriedad y rigor, aunque las actividades presenten en ocasiones apariencia de juego. Existen algunos aspectos que presentan enormes similitudes con la educación rítmica.

1. Movimientos fundamentales de locomoción: Caminar, correr, saltar, girar, rodar, arrastrarse y gatear.

¹¹ Educadores y arte. Programa Nacional de formación y capacitación permanente dirigido a docentes de educación básica regular. <http://educadoresyarte.blogspot.com/2008/08/la-expresion-corporal-danza-segun.html>. [Citado en lunes, 11 de agosto de 2008]

2. Movilización funcional.
3. Corporización de los elementos de la música y de la palabra.
4. El espacio y su relación con expresión corporal.

c) La palabra:

La palabra encierra dos elementos de la música: Métrica, que se asocia con ritmo, y fonética, con melodía; por lo que es un medio idóneo para iniciar a los jóvenes en el desarrollo de la musicalidad. Además, tiene relación con el instrumento más importante y originario que tenemos: La propia voz.

Muchos problemas del lenguaje en sus aspectos lector y de escritura tienen relación con la falta de una adecuada educación rítmica y de maduración de aspectos psicomotrices: Dificultades en la lectura, inversiones de letras simétricas (confusión entre b-d y p-q), confusión entre la figura y el fondo, inversiones de arriba-abajo (d-p, n-v), la situación de las letras (mar, arm, ram) y de las sílabas (sopa, paso). También son especialmente significativos los trastornos temporales y espaciales, ya que el lenguaje y la lectura se desarrollan en un tiempo y el lenguaje escrito se basa en funciones espaciales. En sentido, se aprecian las dificultades de los niños disléxicos para reconocer o reproducir fórmulas rítmicas, pues suelen tener trastornos de motricidad, de la representación espacial y de lateralidad. Ocurre lo mismo con los problemas de disgrafía, dislexias o dislalias, que se dan en niños que no han adquirido una adecuada organización temporal, espacial y de la función simbólica.

La práctica del lenguaje va íntimamente relacionada con la educación musical y puede desarrollarse con muy variados procedimientos:

- Rimas populares, adivinanzas, canciones, refranes, juegos de contar, narraciones.

- Acompañamiento de textos con percusión rítmica e instrumental.
- Uso de ostinatos rítmicos y repetitivos, que puede llevarse a cabo de diferentes maneras: Con la voz, con percusiones corporales e instrumentales, o con rimas.

Una adecuada educación rítmica prepara para la iniciación en los aprendizajes de la lectura y la escritura. El ritmo tiene evidentes conexiones con la preescritura y el dibujo. Los aprendizajes escolares básicos están íntimamente relacionados con el aprendizaje psicomotor y para lograrlo es necesario que el joven tome conciencia de su cuerpo, el dominio del equilibrio y el control de la respiración. La evolución psicomotriz del niño determina los aprendizajes lectoescrituras; la mano es el instrumento que utiliza para la expresión gráfica y la escritura, por lo que convienen especialmente los ejercicios de psicomotricidad fina: Juegos con la mano, canciones, percusiones corporales, interpretación de instrumentos corporales.

Efectivamente, el estudiante siente la necesidad de hacer garabatos, en principio de manera desordenada, y el ritmo puede aportar orden y equilibrio, flexibilidad, relajación, etc., que sin duda servirá a la preparación del grafismo y del dibujo. Si, cuando realizan esos garabatos, escuchan una música apropiada y les pedimos que realicen movimientos amplios con papel o papel continuo, les ayudaremos a crear otros movimientos más flexibles. Son ejercicios que preparan al estudiante a la escritura a través de determinadas acciones y gestos: Palotes, pequeñas líneas en el aire, al tiempo que se oye una música o se canta una canción en binario y después en ternario.

4.1.2 Los instrumentos musicales. Otro de los principales recursos de la educación rítmica es el manejo de los instrumentos. La práctica instrumental es una de las formas de expresión, junto con la voz y el movimiento, que desarrolla específicamente las habilidades instrumentales.

Algunos de los argumentos a favor de la práctica instrumental son:

- Desarrolla tanto capacidades musicales como psicomotoras y corporales.
- Desarrolla la percepción auditiva de los parámetros del sonido y la discriminación de los instrumentos musicales.
- Favorece la cooperación grupal y la integración del estudiante en un grupo.

4.1.2.1 Instrumentos Corporales. La voz y el propio cuerpo son los primeros instrumentos musicales. La voz puede emitir diversos sonidos percusivos, como el chasquido de la lengua en distintas posiciones, con los labios, entrechocando los dientes, soplando, etc.

Los llamados instrumentos corporales o gestos sonoros se producen con las manos (pitos, palmas diversas, golpes en el suelo o en otras partes del cuerpo y los pies: puntas, tacones, planta).

Consideramos específicamente musicales por sus cualidades sonoras, en orden de grave a agudo, los siguientes sonidos: Chasquidos de dedos, palmadas, palmas sobre rodillas y pisadas.

En general, podemos afirmar que los instrumentos de percusión corporal presentan las siguientes posibilidades:

- Discriminar los diversos timbres del cuerpo humano.
- El desarrollo de esquemas rítmicos.
- Acompañamiento de recitados.
- Acompañamiento de canciones.
- Acompañamiento de los ejercicios de movimiento y la danza.
- Improvisación de formas musicales elementales.

4.1.2.2 Instrumentos con materiales de desecho. Son los instrumentos contruidos de forma elemental con objetos materiales de uso cotidiano y/o de desecho.

Con los instrumentos fabricados con materiales de desechos, podemos descubrir las posibilidades sonoras de los objetos.

Maracas: Latas de refrescos, potes vacíos o cualquier otro recipiente de materiales similar que produzca sonido se rellenan con cantidades diferentes de garbanzos, judías, lentejas, arroz o arena para que suenen con diferentes alturas y timbres.

Tambores: Un envase cilíndrico de cartón o una garrafa de plástico duro por su parte superior, a la que se ajusta en su arte superior una piel. Tela o gamuza.

Para percutirla usaremos un bolígrafo sin tinta y una bolita de plastilina.

Botellas sonoras: Vacías de diferentes bebidas que se deben llenar de agua de forma gradual para que emitan los sonidos de la escala.¹²

4.1.3 Estructuras Teóricas.

Compás:

Cuando queremos realizar de manera ordenada un ritmo decidimos secuenciarlo en departamentos, estados o divisiones del tempo en partes iguales. Esta también es la definición de lo que se conoce como compás. Los ritmos más sencillos o elementales son los que constan de una parte fuerte y otra débil que llamamos compases binarios o compases ternarios. Con los compases binarios y ternarios surgirán un sinfín de posibilidades que nos ayuden a combinar sus (tempo) y podamos utilizarlos como elemento creativo para el niño. En el lenguaje puede aparecer esta variante de la que hablamos: Si acentuamos de una u otra forma en

¹²GARCIA, Ana Luisa; LAGO SIPIDO, Pilar. Didáctica de la expresión plástica y musical manual del profesor fundamentos y actividades. Real Musical Editores. Madrid, España.1990.

la manera hablada o cantada, podemos hacer diferentes creaciones en compás binario, ternario, controlar y realizar ejercicios de acento prosódico y acento rítmico. Quizá sea oportuno indicar que el compás binario rige todas o casi todas nuestras actividades corporales (vitales) y que en general el ternario está más cerca de descanso, reposo, etc. El primero es el movimiento de marca y el segundo más complicado y elaborado, esto se indica como curiosidad ya que nuestro folklore está lleno de la aparición de ambos compases y en muchos casos pueden aparecer en una misma canción o pieza musical; es el caso de los compases compuestos o de amalgama.

Otros elementos que integran el compás son las barras de compás:

1. Sencillas para separar los compases
2. Dobles para finalizar una melodía o pieza musical

Grafismo:

También el lenguaje musical tiene un resultado escrito para lo cual desde sus más remotos comienzos se buscó la manera de expresar. No creemos oportuno presentar la historia de cómo sucedió. Lo que sí presentaremos es un pequeño proceso y el resultado final de lo que se conoce como escritura musical, hoy también en momentos de cambio y reestructuración ante miles de posibilidades sonoras que los compositores presentan en sus obras.

Pentagrama:

Lugar donde se escribe la música, tiene cuatro espacios y cinco líneas.

Ostinato rítmico:

Que se repite siempre el mismo esquema.

Silencios:

Signos que tienen duración, pero no tienen sonido. Hay un signo para cada figura.

Puntillo:

Un punto pequeño que puede colocarse a la derecha de cualquier figura aumentándole la duración justo la mitad de la figura que acompaña.¹³

“No solo el testimonio de la música misma, sino también la estrecha relación que hay entre ciertos moldes formales con otros rítmicos y los vínculos naturales del movimiento corporal con los ritmos básicos, constituyen una prueba más, si alguna prueba se necesitase, de que el ritmo es el primero de los elementos musicales”.¹⁴

Como elemento didáctico tenemos la interiorización de ritmos musicales por medio del tarareo, de la repetición o el ostinato la interpretación imaginaria (pretender ejecutar el ritmo o el relleno o redoble sin estar frente al instrumento, sino sentarse y practicarlo imaginariamente, con movimiento de brazos y piernas.), también el estudio e interpretación mental sin movimiento corporal, creer estar tocando el ritmo o relleno como una imagen mental.

Además de apuntar a la estimulación de la imaginación y la creatividad, otra estrategia didáctica es tratar de tapar temporalmente el sentido de la vista para agudizar otros sentidos como el oído y el tacto con el fin de presentar una propuesta didáctica destinada a propiciar el desenvolvimiento de la seguridad afectiva del estudiante. También estimula el sentido de la orientación y el manejo de la intensidad sonora.

La grabación del estudiante con cualquier tipo de recurso auditivo como grabadoras, computadores, celulares o cualquier otro elemento tecnológico, le permite al estudiante, escuchar y evaluarse para definir un concepto favorable o no al respecto de la interpretación del instrumento y organizar virtudes o defectos.

¹³FREGA, Ana Lucia. Didáctica de la música las enseñanzas musicales en perspectiva. Figuras musicales. Pág. 46.

¹⁴COPLAND, Aaron. Cómo Escuchar La Musica. Brevarios. 2008. Pág. 48

También se recomienda el uso de Refuerzos positivos que buscan premiar las buenas conductas o destrezas desarrolladas por los estudiantes. Por ejemplo, cuando un estudiante es indisciplinado y no quiere aportar a los objetivos de la clase, no se le amenaza con una mala nota o con la llamada a los padres de familia, sino que, en cambio existe la manera de crear un refuerzo positivo, proponiendo obsequios emocionales, como una buena nota y cara feliz a los más pequeños, una aventura dentro del ritmo que más le gusta, una prueba de conocimiento improvisado, una muestra de las mejores virtudes del profesor, entre otras.¹⁵

Estimular que el sujeto “piense musicalmente” su hacer musical para que, a partir del material propuesto concretando pequeños cambios que puede controlar, comprenda cómo se produce la elaboración/cambio de un pensamiento o idea musical. Si cada alumno busca, verbaliza y concreta su idea; si hay comparación crítica entre las diversas posibilidades, incluso descarte, adquirirá comprensión de la organización de la música, de los distintos estilos, conocimiento imprescindible para que incursione con posibilidades de éxito en el abordaje de las obras llamadas académicas que utilizando similar procedimiento abundan en complejidad.

Unas de las herramientas más concretas para el aprendizaje son: La pasión, el amor por la música y el conocimiento, teniendo en cuenta que esos dos elementos crean disciplina necesaria para llegar a desarrollar cualquier tipo de conocimiento.

Una propuesta didáctica es la utilización de los dedos de la mano, índice, medio, anular y meñique para facilitar el aprendizaje de los ritmos o grooves y de los fills o rellenos; con esta propuesta lograremos descifrar frases rítmicas utilizando cuatro semicorcheas, una semicorchea en cada dedo, utilizando el pulso de la música o la canción o el libro para analizar y comprender las figuras rítmicas.

¹⁵FREGA, Ana Lucia. Didáctica de la música las enseñanzas musicales en perspectiva. Figuras musicales. Pág. 32.

Así como la música erudita de compositores europeos es enseñada generalmente por la academia, también podemos apuntar a las músicas extranjeras o foráneas populares como el rock o el pop sin entrar en comparaciones, sólo con el simple hecho de globalizar los diferentes estilos que a los oyentes les parezca de su agrado, enseñándolas de forma responsable sin crear esquemas de mal gusto sobre los géneros y las diferentes músicas (vocablo que utilizan los especialistas: “Transculturación”) evitando enfocar al estudiante exclusivamente en un solo estilo musical, ya sea el culto, académico o el popular nacional o extranjero.¹⁶

Superando, al menos el plano teórico, el antiguo prejuicio centro europeo de la supremacía de la música occidental sobre todas las otras del mundo, se amplía el espectro de los saberes y haceres, que las respuestas educativas deberían satisfacer, sobre todo en el terreno de la educación general.

Como una fórmula didáctica para el mejoramiento de la interpretación utilizaremos la relajación corporal que conlleva a la relajación mental. Son ejercicios de soltura corporal para liberar tensión y tocar el instrumento con eficiencia: Sentados frente al instrumento con las baquetas en las manos empezaremos por relajar los brazos, seguimos con los antebrazos y las muñecas o manos, después la espalda y por último la cabeza.

Previamente a todo esto utilizaremos la fricción para crear calor corporal y evitar fatiga y enfermedades musculares. Frotaremos las palmas de las manos entre sí, creando calor, frotaremos los dedos, agarraremos la muñeca con la mano contraria y la giraremos hacia el lado izquierdo y derecho creando calor en la muñeca y así con la otra mano, subiremos un poco la mano y en el antebrazo frotaremos con la mano lo más cerrada posible creando también fricción y calor, seguimos subiendo al brazo y al hombro hasta que se sienta el calor creado.

¹⁶FREGA, Ana Lucía. Didáctica de la música las enseñanzas musicales en perspectiva. Figuras musicales. Pág. 76.

Luego de calentar los músculos que utilizaremos para la interpretación pasaremos a estirar: Estiramos el brazo con la mano empuñada y con la otra haciendo una pequeña fuerza hacia abajo estiraremos los tendones durante unos cuantos segundos y repetimos el estiramiento con la otra mano, siguiente ejercicio, con el brazo extendido al frente, la palma de la mano mirando hacia adelante, como demostrando alto o pare, estiraremos hacia atrás con ayuda de la otra mano la palma y todos los dedos. Estos ejercicios de calentamiento y estiramiento y relajación son favorables para el rendimiento del estudio musical.

Para los medios informáticos un objetivo es utilizar los recursos de la informática como herramienta de expresión e interpretación musical.

Utilizando una herramienta que reelabora la visión sobre las actividades principales de la educación musical, se cree que pueden llegar a ser un sendero por el cual caminen didácticas de las nuevas tecnologías aplicadas a la música, porque no son comunes en la formación tradicional del profesorado las metodologías que incluyan estos contenidos. En este contexto nacen durante el siglo XX las tecnologías propuestas por el aprovechamiento de la electrónica y de la informática. Se enriquecen las maneras de representar la realidad. Este recurso didáctico ayuda a la originalidad de la concepción, la búsqueda, la elaboración, el descubrimiento, la curiosidad. También son deseables y adecuados ya que amplían las posibilidades de exploración de cada sujeto, estimulando la fluidez de ideas, el ejercicio de juicio crítico, ejercitando la opción y el descarte y más diversas posibilidades sobre todo una que, como la informática ha adquirido presencia en tantos ámbitos de la vida cotidiana, corresponde una ampliación de caminos expresivos que si bien aprovechados servirán para ampliar horizontes.¹⁷

La educación auditiva nos permitirá identificar el bloque musical, color sonoro y timbre según su clasificación. Escuchar la batería y tratar de imitar lo que hace el intérprete con la intención de distinguir por separado o independientemente cada una de las partes utilizadas en el momento de la interpretación del instrumento, por ejemplo escuchar el ritmo del instrumento; seguido a eso escuchar el redoblante, después distinguir el motivo rítmico del bombo, luego identificar el fraseo rítmico del hi-hat o Charles.

¹⁷FREGA, Ana Lucía. Didáctica de la música las enseñanzas musicales en perspectiva. Figuras musicales. Pág. 71

Existen aplicaciones para teléfonos inteligentes (smartphones) como metrónomos, drumless o pistas sin batería, baterías interactivas para tocar con los dedos, videos y otras, que contribuyen a la búsqueda de la musicalización personal y al avance tecnológico musical.

4.2 LA BATERÍA

Conjunto de instrumentos de percusión montados en un dispositivo único que toca un solo ejecutante.¹⁸

Es un instrumento musical que pertenece a la familia de la percusión. La batería es un conjunto de instrumentos musicales. Este set o equipo estándar se usa en música en casi todos los géneros musicales, convirtiéndose, en un instrumento indispensable para muchas agrupaciones musicales.

La batería surge a principios del siglo XX. Los elementos primordialmente la conforman (bombo, caja, platillos...) ya estaban en las orquestas clásicas y su nacimiento está íntimamente relacionado con el surgimiento del jazz.

La batería de jazz es la legataria de un patrimonio que adquiere un simbolismo y una representatividad con respecto a toda una cultura africana que con pieles maderas y metales desde los principios del mundo ha convalidado a una rebelión por libertad a través de la música.

1900-1910

Para esta época la batería no estaba totalmente ensamblada por lo que las orquestas utilizaban tres o más percusionistas que se distribuían los diferentes elementos que la conforman pero con la invención del pedal del bombo y el mecanismo del charles redujo la inclusión de percusionistas.

¹⁸ Real Academia de la Lengua. <http://lema.rae.es/drae/?val=bateria>. [Citado en octubre de 2014].

El ragtime y la necesidad de instrumentistas para las salas de baile condujeron a que la batería fuese tocada por un solo músico.

La estructura de la batería en esta época presentaba un bombo muy grande, los parches con piel de animal, un plato suspendido pequeño y tenía un solo tom llamado "tom chino". El sonido característico del instrumento se hacía utilizando rudimentos del tambor clásico inspirados en las marchas militares.

Los años 20

Durante este periodo el tom tuvo una gran transformación tecnológica con respecto a la afinación de este; el bombo adquirió una serie de accesorios y el pedal del charles obtuvo un nuevo diseño que opaco a los elementales.

Para aquella época la batería tenía como tareas la preservación del ritmo y marcar los tiempos fuertes en el bombo, que aún era grande y pesada situación que es en la actualidad distinta puesto que ahora es el plato ride el encargado de hacer caminar el ritmo.

El único medio que los bateristas tenían para llamar atención era hacer pequeños solos en las introducciones de los temas o efectuar dinámicas (volumen) y a finales del siglo 20 es el escenario que acoge a unos de los primeros virtuosos del instrumento, Baby Dodds quien realizaba solos en las canciones dado su virtuosismo y Zutty Singleton quien se preocupó por los distintos colores sonoros de la batería.

De los 30 a los 50

Durante este periodo surgen grandes cantidades de Big Bands y de grupos de Jazz y otros de música que llevan a mejorar la calidad de los instrumentos de la batería.

El pedal del charles o H.H, se transforma en mecanismo totalmente operativo por esta razón cambia su sonoridad y también se diferencia la manera de llevar el ritmo. Igualmente la aparición de las bases de los platos, soportados en anteriores épocas por el bombo, marca otra novedad para la batería que de igual manera incorpora a sus elementos el plato ride. Dichas transformaciones permitieron a los bateristas adquirir independencia para salir de los ritmos bases y así poder incursionar en la experimentación con nuevos ritmos.

Inevitablemente en este periodo los toms que se pueden afinar se imponen y sus soportes (inventados por el constructor "Slingerland") hacen una aparición

asombrosa e incluso algunos se montan con el pedal para poder cambiar la afinación.

Algunas piezas de la orquesta de Benny Goodman con Gene Krupa se convierte en el modelo estándar para los músicos y fabricantes que continúan perfeccionando el instrumento para hacer de él una construcción mejorada.

Sydney Catlett fue uno de los primeros músicos, que por medio de una técnica perfeccionada y una versatilidad asombrosa, impuso la transición de la batería a una manera de interpretación más avanzada. Posteriormente Jo Jones es el encargado de aportar musicalidad y melodía a las interpretaciones. Se dice de él que fue pionero en el *Charles* o *H.H* y en utilizar el *plato ride*.

Kenny Clarke, fue el primero en quitar del bombo la necesidad de tocar los 4 tiempos fuertes e incorporar los golpes a destiempo (*sincopa*), aporte fundamental en la evolución de la música Jazz y en definitiva de la interpretación de la batería.

Los años 50 y 60

Las pieles sintéticas para las cajas, bombos y tom-toms aparecen durante esta época en 1957 fabricadas por Remo y el fabricante Rogers inventa en 1959 el sistema de inmovilización de toms acoplado (*fijado sobre el bombo*).

Con el rock and roll mancomunado a la evolución de la tecnología. Ponen a los instrumentistas como parte fundamental de la sociedad.

Los Beatles, los Rolling Stones, Led Zeppelin, The Who y AC/DC son algunos de los grupos que incorporan el instrumento dentro de la juventud. La cuantía de bateristas de rock, cada uno en su propia tendencia, contribuye al adelanto de la confiabilidad y la sonoridad de este instrumento.

De los 70 a la actualidad

La difusión de toms y platos en las baterías tienen auge durante esta época. Sobre el bombo continuaron poniéndose los dos toms. Y los demás sistemas de soporte se vuelven cada vez más comunes en el medio. Y a partir de los años 80 se inventaron todo tipo de herrajes, soportes y pedales, entre otros hasta que apareció el *Rack* sistema encargado de sostener todos los elementos de la batería.

En esta época es cuando aparecen en el mercado marcas como: Pearl, Tama, Yamaha, etc. Consolidándose como las más populares en el mercado anglosajón y europeo, gracias a su bajo costo y su gran calidad.

Aparecen también los toms secuenciados, baterías electrónicas y cajas de ritmos pregrabados, etc.

Aparece el género Jazz Rock Fusion y con la presencia en escena musical de grandes bateristas como Vinnie Colaiuta, Dave Weckl, Dennis Chambers, Jack DeJohnette, Billy Cobham y Steve Gadd se marca una nueva era de intérpretes virtuosos.

Así pues los grandes nombres que marcaron la historia de la batería por años son: Chick Web, Max Roach, Philly Jo Jones, Art Blakey, Roy Haynes, Bernard Purdie, Harvey Mason, David Garibaldi, Steward Copeland entre otros.

Es impredecible parar en la búsqueda de nuevos timbres y sonoridades en la batería, pues siempre habrá que escudriñar y perfeccionar las técnicas y modos de interpretación para continuar marcando nuevas tendencias en la historia de esta.¹⁹

4.2.1 Piezas en la actualidad:

La batería en la actualidad está conformada por: bombo y su pedal, redoblante, toms, hi-hat su mecanismo de pedal, y platos.

Esta configuración del set puede cambiar según las preferencias del intérprete y del estilo musical a interpretar por ejemplo: en algunos géneros musicales existen dos bombos para obtener otro sonido grave y profundo y utilizar así la otra pierna para crearlo. También existen una gran variedad de platillos para realizar efectos y tamaños de los toms para diferentes alturas.

Otros elementos que se pueden agregar al set de batería son los cencerros, los jam blocks, las campanas, cortinas, gajates para claves etc.

También algunas empresas como Yamaha crear las baterías electrónicas, organizadas no por cilindros de madera sino solo con pads de caucho u otro material resistente y con rebote, donde poseen también sonidos MIDI y se puede configurar con cualquier sonido que así lo deseemos. Por otro lado este

¹⁹ LLAMOSA ARDILA, Javier Ricardo. Trabajo de Grado, concierto de grado (batería). Facultad de música. Bucaramanga. Universidad Autónoma de Bucaramanga. 2005.

instrumento tiene la necesidad de utilizar la energía eléctrica para su funcionamiento.

4.2.2 Técnica y bases para la interpretación de la batería:

La técnica a utilizar, es la recomendada por las escuelas de percusión clásica, donde las baquetas se convierten en una extensión de las manos. También se pretende tener un control moderado de las baquetas para la realización de las actividades propuestas en la cartilla, aunque este control se desarrolla por medio de ejercicios como los rudimentos elementales citados en el documento. El estudio disciplinado y sólido, son las recomendaciones para que con el paso del tiempo se mejore ese control y se desarrolle la técnica.

Las baquetas están divididas en cuatro partes que son: la base, que es la parte inferior de la baqueta, el cuerpo o agarre, que se extiende desde 7centímetros de la base hasta los hombros de la baqueta, donde se empieza a reducir el diámetro y la cabeza que es la parte final, que se utiliza para producir sonido en el instrumento. Las baquetas deben sostenerse desde el cuerpo, tratando de encontrar un equilibrio.

Con ayuda de la fuerza de gravedad, la cabeza puede bajar con un mínimo esfuerzo.

A la formación de la batería contribuye la asesoría de buenos maestros y métodos de estudio que faciliten la comprensión de la interpretación y ejecución de la batería. En la medida en que el baterista conozca distintos métodos de aprendizaje tendrá la posibilidad de relacionar los conocimientos que incorporan las diversas formas de estudio, sin descartar por su puesto la importancia del conocimiento empírico dentro del aprendizaje, que se adquiere por medio de una constante actitud de escucha frente a las propuestas musicales que el entorno presenta. Así pues el empirismo despierta y desarrolla la musicalidad interior del intérprete. El espíritu investigativo juega un papel fundamental dentro de la construcción de un conocimiento personal acerca del instrumento. Un baterista debe escuchar e investigar acerca de los grandes bateristas, pues es así como se puede construir un sonido personal, además de lograrlo con un horario estricto y disciplinado en la práctica del instrumento sin olvidar el empleo de un buen método de estudio.

Una buena rutina de estudio se consigue incorporando una serie de elementos tanto conceptuales como prácticos y técnicos que permitan el desarrollo de la independencia entre mente y cuerpo, además de crear una aptitud rítmica y melódica que posibilite en el baterista la virtud de obtener su propio fraseo e interpretación.

Calentamiento con rudimentos, solos, lectura de ritmos, audición, transcripciones de solos y de ritmos y practica grupal son algunos de los principales aspectos que integran una rutina adecuada para el proceso de aprendizaje del baterista.

El ritmo como nodo fundamental en la música, representa dentro de la interpretación del baterista un aporte indispensable, pues este establece los patrones de duración o valores de un cierto grupo de notas, lo cual permite establecer el pulso y la fuerza cuando se toca batería.

La unidad rítmica básica por excelencia es el pulso, el pulso aparece de forma evidente, generalmente por medio del golpear de los tambores o mediante un patrón de acompañamiento regular.

En músicas que contienen amalgamas de compases, el pulso solo está implícito, es una clase de patrón común para las longitudes de las notas, que pueden ser más largas o cortas. Sin embargo, cuando el baterista lleva el ritmo con el pie, el pulso vuelve a ser explícito porque el intérprete reconoce la base rítmica. Para que el pulso pueda ser oído como patrón común, las longitudes de las notas individuales generalmente serán múltiplos o subdivisiones exactas (como la mitad o el doble de la duración del pulso). El tempo de la música determina la velocidad del pulso.

No basta con tener un buen oído o estar dotado con destrezas naturales. La batería abarca también un riguroso estudio y ciertas bases musicales para fundamentar conceptos de la interpretación del instrumento.

Esto no forzosamente quiere decir que para fortalecerse como un buen baterista sea indefectible ser un excelente lector de partituras. Lo importante es instruirse con respecto a los diversos componentes de la batería en el pentagrama y poder interpretar los elementos contenidos en este, para lograr propagar el conocimiento, las posibilidades técnicas y por qué no, componer.

No obstante, a quienes aspiran a ser profesionales se les recomienda dominar con cierta solvencia la partitura; de lo contrario van a encontrar ciertas limitaciones.²⁰

Teclado electrónico:

Esta propuesta tiene como herramienta, un instrumento electrónico, que posee material de apoyo e ideas para el aprendizaje de fills y grooves.

²⁰ Ídem.

Los teclados digitales o electrónicos tienen ciertos componentes como son:

- El teclado: que produce sonidos electrónicos al ser presionadas las teclas de plástico, algunos con sensibilidad al tacto.
- El software: para la interacción del músico con el instrumento.
- Amplificador: en baja potencia amplía el sonido.
- Ritmos: producidos por medio de sistema MIDI.

A través de este instrumento electrónico se conocerán y facilitarán ideas de aprendizaje. La forma para utilizarlo como herramienta es la siguiente:

Ejemplo:

Utilizando el ritmo de rock, que en la mayoría de teclados digitales aparece dentro de los estilos, lo haremos sonar o reproducir; la intención es usar ese groove o ritmo para el estudio. Necesitamos escucharlo a un tempo lento para descifrar todos los sonidos por separado que existen en el ritmo, buscamos la opción del teclado que se refiera a el tempo llamado “tap Tempo” y reducimos la velocidad hasta poder utilizar por medio de los dedos las 4 semicorcheas por cada pulso, para relacionarlos con los sonidos. Traduciremos primero las frases del H.H, luego el bombo y el redoblante.

Después de obtener el ritmo pasaremos a encontrar los fills, en muchos teclados encontraremos dependiendo de la gama ciertas cantidades de fills que en otros, pero sea cual sea el teclado casi siempre tienen. Presionando la misma tecla de reproducir el ritmo u otra tecla como variaciones o fills escucharemos los diferentes redobles y haríamos el mismo proceso para descifrarlos.

Este es el procedimiento para el manejo de esta herramienta en el aprendizaje de fills sobre grooves.

5. DISEÑO METODOLÓGICO

5.1 METODOLOGÍA

En términos generales podemos afirmar que la metodología educativa se basará en la experimentación y el entretenimiento, en un ambiente de afecto y de confianza.

Una metodología basada en las experiencias y las actividades es una metodología activa y participativa en la que el alumno es el protagonista del aprendizaje.

La educación musical debe ser ante todo práctica, sensorial y guiada por los siguientes principios: Libertad y creatividad, progresividad, actividad, carácter lúdico y con el desarrollo general (motricidad, sensorialidad, afectividad).

Las actividades propuestas deben realizarse como una experiencia gozosa en la que se valore el disfrute, la libertad y la creatividad; serán progresivas porque deben adaptarse al nivel de los alumnos y cíclicamente aumentar los contenidos; activas porque se basarán en los estímulos sensoriales de los niños y con un importante componente lúdico, sin que en ningún momento se pierda el interés musical y pedagógico de lo que estamos trabajando.²¹

5.1.2 Metodologías de la educación rítmica

5.1.2.1 Método Dalcroze. Emile Jacques Dalcroze (1865-1950) es el creador de la llamada Rítmica, método que se inició en el conservatorio de Ginebra y que tiene una amplia difusión por toda Europa y Estados Unidos, con diversas versiones. La

²¹MEJÍA PASCUAL, Pilar. Metodología de la educación rítmica didáctica de la música. (Subirats, 1999; Martín y Centeno, 1999).

educación rítmica que este método propone se relaciona directamente con la expresión musical a través del cuerpo y con la educación auditiva.

La rítmica está dirigida mediante el movimiento para favorecer el desarrollo de la motricidad (percepción, expresión corporal), la capacidad de pensar musicalmente y la expresión musical. Esta metodología beneficia la armonización de los movimientos físicos y la capacidad de adaptación musical.

La rítmica, une armoniosamente el movimiento y la expresión del cuerpo, cuando se trabaja con fono mímicas de la expresión interpretativa.

Se trata de una educación del sentido rítmico-muscular del cuerpo para regular la coordinación del movimiento con el ritmo, de forma que trabaja simultáneamente:

- La atención (el alumno demuestra inmediatamente lo que ha percibido).
- La inteligencia (comprende y analiza lo que ha sentido).
- La sensibilidad (siente la música).

Es decir, se propone convertir al cuerpo en instrumento de interpretación rítmica, mental y emocional.

La rítmica se caracteriza además porque su finalidad es desarrollar el oído musical, los sentidos melódicos, tonales y armónicos a través de lo que Dalcroze denominó un sexto sentido, el muscular, que se desarrolla a través de la experiencia del movimiento. Considera al cuerpo como medio de representación de cualquier elemento musical del ritmo, la melodía, la dinámica, la armonía y la forma.

En este método se parte de la marcha y se trabaja posteriormente la locomoción como una importante fuente de ritmos diferentes y espontáneos en relación con las habilidades motrices básicas: Deslizarse, gatear, correr, trepar, caminar, saltar,

patinar, etc. Considera además los dos elementos principales: tensión y distensión o tesis y arsis, junto a la regularidad y continuidad de los movimientos y la inhibición del movimiento, ya que el niño debe dejar de correr, saltar, etc. cuando cesa la música o se indica una determinada consigna. Así se percibe y analiza la correspondencia entre los pasos y los valores, acelerando y ralentando, crescendo y disminuyendo.

Blanca para las acciones muy lentas, negra para la marcha, corchea para la carrera, corchea con silencio y semicorchea para los saltos, corchea con puntillo y semicorchea para los golpes y trotes. Basados los ejercicios en un pulso de negra.

5.1.2.2 Método Orff. Carl Orff (1895-1982), el creador de este método, fue director de orquesta y uno de los grandes compositores alemanes del siglo XX con obras tan importantes y conocidas como Carmina Burana, Catulli Carmina, Es internacionalmente conocido como educador musical y creador de un método para niños, fruto del trabajo docente. Carl Orff dejó pocos testimonios escritos de su actividad pedagógica aunque, sin embargo, esta experiencia se consideró en cinco volúmenes conocidos como Das Schulwerk en los países germánicos, y Music for Children en la versión inglesa y americana. Contiene rimas, refranes, ejercicios rítmicos instrumentales, vocales y de conocimiento de formas elementales. Consta, como hemos dicho, de cinco cuadernos, cada uno de ellos con un contenido diferente e indicado para distintos niveles de edad.

El planteamiento educativo de Orff es eminentemente activo, ya que parte de la base de que la mejor enseñanza musical es aquella en la que el niño participa, interpreta y crea. Realiza un trabajo conjunto de ritmo, palabra, melodía, armonía e interpretación instrumental y vocal. Parte de la palabra de las melodías de la escala pentatónica (do, re, mi, sol, la), realiza ostinatos rítmicos y melódicos.

En efecto, el lenguaje, el sonido y el movimiento se practican a través de los siguientes elementos musicales: Ritmo, melodía, armonía y timbre (dando al tiempo gran importancia a la improvisación y a la creación musical). El material para llevar a cabo la metodología consiste además de las posibilidades sonoras del propio cuerpo en los instrumentos creados específicamente: Los instrumentos de percusión tanto de sonidos indeterminados como determinados, las flautas, la viola da gamba, etc.

- a) El cuerpo como instrumento: Una de las principales innovaciones de la práctica educativa de Orff consiste en la consideración del cuerpo como un instrumento musical, dotado de características tímbricas diversas. Los instrumentos corporales o naturales también reciben el nombre de gestos sonoros. Permiten una educación del ritmo a través del movimiento del cuerpo que producen sonidos y no requieren una coordinación muy precisa. Son cuatro los planos sonoros, timbres o instrumentos: Pitos o chasquidos de dedos, palmas, palmas en rodilla y pisadas.
- b) La palabra: Orff utiliza la palabra para desarrollar el ritmo. Los recitados consisten en nombres y pregones, series de palabras, rimas infantiles de sorteo, rimas infantiles en forma de pregunta y respuesta, hechicerías, adivinanzas, etc.
- c) La canción: la mayoría de las melodías que aparecen en este método se basan en canciones populares infantiles y melodías de danza centroeuropeas. Las canciones se acompañan con ostinatos rítmicos y melódicos y con movimiento corporal.
- d) Los instrumentos: Los instrumentos escolares creados por Orff y Keetman, que reciben genéricamente la denominación de (instrumentos Orff) son el aporte de mayor difusión de este método. Son unos instrumentos propios y originales del método creados específicamente para la enseñanza de la música, que quieren ser una prolongación del propio hablar del niño, de su canto y movimiento. Son fáciles de tocar por los niños, atractivos con sus

colores y timbres, y versátiles para expresar fácilmente ideas musicales; además, estimulan la danza y la improvisación. Permiten muchas posibilidades de contrastes de tonos y colores en función de la combinación de los instrumentos. Todos ellos son de voces melódicas y no melódicas y están contruidos con tela, metal, piel de animales madera, etc.

5.1.2.3 Método Suzuki: metodología Suzuki se encuentra a caballo entre la educación rítmica y la educación auditiva. No forma parte de los métodos de la llamada escuela nueva, pero tiene cierto interés porque se dirige especialmente a los niños pequeños. Suzuki (1898-1998) fue un violinista japonés creador del método que lleva su nombre. También se denomina método de la lengua materna o método de la educación del talento. Pate de que el talento musical no es fruto del nacimiento o la herencia, sino de la influencia de nuestro medio ambiente específico, especialmente en las primeras edades. De esta manera, considera que ninguna aptitud musical se desarrolla si el ambiente no lo favorece y que el buen ambiente engendra capacidades superiores.

Se trata de una aproximación músico-instrumental ya que utiliza el instrumento para acercarse a la música. El objetivo final es que los niños amen y vivan la música dentro de una educación global, en la que el instrumento sea el medio para alcanzarla. La metodología surgió para el violín y después se extendió al piano y a otros instrumentos de cuerda. El método se basa en los siguientes principios: Educación personalizada, la activa participación de los padres, el desarrollo de capacidades expresivas, creativas y artísticas, el desarrollo de la personalidad del alumno, la metodología activa para interpretar el instrumento desde el comienzo, la formación auditiva como punto de partida y la formación temprana (entre los 3 y 4 años). La principal técnica empleada es la imitación con sus variantes de repetición y variación. Para el éxito de estas enseñanzas se exige la práctica diaria del instrumento en el hogar con la colaboración de los padres, la asistencia a clases individuales y colectivas y la participación en conciertos

periódicos en los que los niños aprenden a tocar en público y escuchar a los demás.

5.1.2.4 Método Willems. Edgar Willens (1890-1978), discípulo de Dalcroze, es el creador de una metodología que parte del estudio de la psicología como base de su trabajo educativo musical, y desarrolla un método basado en la educación auditiva, que pretende llegar al dominio rítmico por medio de la duración y de la intensidad del sonido, estableciendo parámetros de discriminación auditiva.

- El ritmo: Willens considera el ritmo premusical y prioritario. Willems otorga a la melodía la primacía sobre otros elementos de la música. El ritmo es para este autor prioritario por su relación con la vida fisiológica (el sentido del transcurso del tiempo, los ritmos biológicos, etc.). Los trabajos de willems afirman que la base de la educación rítmica está en el movimiento corporal, al que denomina “ritmo viviente”. En los primeros niveles, se emplea el ritmo de las canciones y los valores métricos (tiempo, compás, subdivisión de los tiempos). En las canciones, los niños sienten inconscientemente el ritmo, la melodía y la armonía. Por esa razón, abundan en el método canciones de cuna, canciones para saltar, canciones para acompañarse con el balanceo de los brazos, con palmas, con movimientos de abajo arriba, con movimiento del cuerpo, con gestos, etc. También se trabaja el valor expresivo de los ritmos y la improvisación rítmica. El punto de partida para la didáctica del ritmo será lo que él llama “choques sonoros” o “golpes”. Son los que le dan sobre una mesa (o sobre el piso, o sentados en el suelo, en una parte del cuerpo), pero que pueden ser también reemplazados por palillos o claves. Los choques sonoros, que se acompañan de vocablos, sonidos onomatopéyicos y palabras sin sentido permiten la improvisación rítmica y la toma de conciencia de distintos elementos métricos.

5.1.2.5 Método Martenot. Maurice Martenot (1898-1980) fue ingeniero, intérprete y compositor; también el inventor de un instrumento electrónico al que dio nombre

de “Ondas Martenot”. Su método se fundamenta en sus investigaciones acerca de los materiales acústicos, en la psicopedagogía y en la observación directa del niño. En concreto, en las características psicofisiológicas del niño y de la niña y en los tres momentos educativos establecidos por Montessori: Imitación-reconocimiento-reproducción. Se diferencia de otros métodos por la gran importancia que concede a la relajación y el control muscular.

Su obra pretende producir un amor profundo por la música, dar los medios para integrarla en la vida, poner la formación musical al servicio de la educación, favorecer la expansión del ser humano, proporcionar los medios de canalizar las energías, transmitir los conocimientos teóricos de una forma vívida, concretándolos con juegos musicales, fomentar oyentes especialmente sensibles a la calidad y por último, preparar musical y físicamente a los instrumentistas (Martenot 1957)

La educación rítmica se realiza a través del trabajo con sílabas rítmicas formadas por una sílaba labial (“la”) en las que los niños perciben el ritmo y el pulso de las fórmulas rítmicas.

Las técnicas empleadas son la imitación, los ecos y la memorización de fórmulas rítmicas.

La mayoría de las metodologías (Willems, Kodaly, Dalcroze, entre otras) consideran que se ha de ejercitar a los niños en el reconocimiento de valores de tiempo: Movimiento lento (blanca), marcha con negra (voy), carrera con corchea (co-rro), saltos con corchea con puntillo y semicorchea (voy.y) y que estos a su vez se expresen con la palabra u onomatopeya.²²

5.1.2.6 Metodología del proyecto. Uno de los aspectos más significativos de este método es la relajación corporal. Los diversos ejercicios de relajación de las

²²MEJÍA, Pascual Pilar. Metodología de la educación rítmica didáctica de la música. Pág. 199.

extremidades persiguen el reposo físico y mental, la flexibilidad de todas las articulaciones y el dominio sobre los grupos musculares que las gobiernan. El tipo de relajación propuesta en este método responde al tipo de relajación segmentaria, es decir, de los diversos miembros del cuerpo por separado, y debe realizarse en un ambiente de paz y silencio.

En el presente proyecto se realizará la construcción de propuestas plasmadas en un documento con contenido didáctico, que pueda ser utilizado para la práctica y el desarrollo de fills.

Para la elaboración de la cartilla, se desarrollará un proceso de atención auditiva de la batería como instrumento acompañante y solista en medios audiovisuales, conciertos, métodos de otros autores e instrumentos como la organeta con reproductor MIDI (interfaz digital de instrumentos musicales) y desde ella transcribir algunos grooves y fills que se encuentran en su memoria de ritmos y variaciones. Además de recolección de información de diversas fuentes bibliográficas y vivencias personales a lo largo de toda la carrera de formación como músico.

El contenido se construirá en sistemas musicales dentro de pentagramas y figuras rítmicas clasificadas dentro del pentagrama por su posición en la batería, y teniendo en cuenta el nivel de dificultad comenzando el proceso por ritmos y rellenos básico, fáciles y con figuras rítmica elementales. Posteriormente se incrementará su dificultad con ritmos y fills más complejos.

Se pretende que para la herramienta interactiva de medios audiovisuales se utilice Internet y específicamente una página donde se encuentran videos, audios y lectura musical para batería (www.drummerworld.com).

Es importante destacar que esta metodología puede resultar positiva en el proceso de aprendizaje para aquellas personas que tengan ciertos conocimientos musicales básicos, que sean capaces de transcribir lo que escuchan o tener la memoria musical para retener lo que escuchan rápidamente.

6. CONCLUSIONES

A través de la elaboración de este trabajo, se puede determinar que, la rítmica como componente fundamental de la música, también favorece y rige funciones naturales que pueden llevar a mejorar la vida del ser humano.

Las onomatopeyas, la división de sílabas de palabras sencillas relacionadas al sonido, el tarareo y los recursos electrónicos como el teclado, son una herramienta necesaria para el aprendizaje rítmico y la interiorización musical. Además, son una puerta al desarrollo de la musicalidad, del mejoramiento y desenvolvimiento corporal en el contexto musical.

En los momentos de dificultad, la búsqueda de herramientas para descifrar el lenguaje musical puede encauzarse por medio de actividades didácticas con el fin de encaminar y mejorar el aprendizaje,

La imaginación musical y la creación de experiencias extrasensoriales hacen que la vivencia musical tenga otro significado como por ejemplo, después de aprender un ritmo y no estar frente al instrumento, es posible imaginar la experiencia sin necesidad de experimentarla físicamente.

No solo los estilos enumerados pueden ser perfeccionados. La mayoría de teclados digitales tienen un sinfín de estilos o grooves para su uso y estudio.

Finalmente, es necesario tener en cuenta que la universidad proporciona a los estudiantes un conjunto de conocimientos estructurados teóricamente, pero es el estudiante quien tiene la responsabilidad de interiorizar los aprendizajes y buscar el desarrollo de metodologías que faciliten sus propios procesos.

7. RECOMENDACIONES

Las herramientas auditivas, la contextualización musical, las herramientas audiovisuales, los conciertos, los grupos musicales a los que pertenecemos, la disciplina, la organización, el estudio diario, los métodos de enseñanza, la lectura, el material didáctico para facilitar el aprendizaje, las propuestas y consejos de los maestros y los más experimentados en la música, son lo que al estudiante le conviene para el desarrollo de grooves y fills y también para cualquier otra orientación o enfoque musical.

Escuchar organizadamente gran variedad de géneros musicales desarrollando un enfoque musical, permite generar habilidades y destrezas en los estudiantes.

El sistema de dedos también puede ser una herramienta útil para facilitar la transcripción no solo de batería o percusión sino también de cualquier otro tipo de música o arreglo, igualmente como un recurso académico en el contexto de dictados rítmicos en el solfeo.

Se recomienda a los estudiantes de este método crear o pertenecer a un grupo musical para poner en práctica los contenidos propuestos

Se le recomienda a los lectores de este libro, para mejorar la valoración del aprendizaje, ocuparse de asistir periódicamente a conciertos de todo tipo de música ya sea folklore, erudita o moderna.

Si el estudiante tiene la oportunidad de contextualizarse con un estilo musical definido o del folklore de un pueblo, viaje al país y nútrase del entorno que desarrolló ese estilo de música que tanto lo apasionó. Ejemplo viaje a Brasil: Experimente la samba y el bossa nova

Interiorizar ritmos y fills a un tempo lento sin afán repitiéndolo hasta que se interprete con naturalidad, es una de las propuestas didácticas que se recomiendan, esto con el fin de familiarizarse con las estructuras rítmicas, comprenderlas y ejecutarlas con la mejor fluidez posible.

El teclado eléctrico es un elemento fundamental para el desarrollo de este proceso.

La constancia y estudio a conciencia forman un músico excelente.

BIBLIOGRAFÍA

CHAFFEE, Gary. Rhythm & Meter Patterns. GC Music. United States of America. 1976.

CHESTER, Gary. The New Breed. Modern drummer Publications, Inc. 5th Printing New Jersey. United States of America. Abril, 1995.

CHESTER, Gary; ADAMS, Chris. The New Breed 2. Drummers Intensive Company. Washington. United States of America. 1990.

COPLAND, Aaron. Como Escuchar La Música. Mc Graw-Hill Book Company. Estados Unidos De América. 1988.

ESCUADERO GARCÍA, María Pilar. Didáctica Musical Activa. Real Musical. Madrid, España. 1991.

FINN, Larry. Beyond The Backbeat: From Rock & Funk To Jazz & Latin. Berklee College Of Music. United States of America. 2003.

FREGA, Ana Lucía. Didáctica De La Música Las Enseñanzas Musicales En Perspectiva. Editorial Bonum. Buenos Aires, Argentina. 2005.

GARCÍA ACEVEDO, Mario. Didáctica Musical. Ricordi Americana. Buenos Aires, Argentina. 1964.

GARCÍA SIPIDO, Ana y LAGO, Pilar. Didáctica de la expresión plástica y la expresión musical "Manual Para El Profesor: Fundamentos y Actividades". Real Musical Editores. Madrid, España. 1990.

GROSSMAN, Norman. Book of Today's Drumming. Amsco Music Publishing Company. New York, United States of America. 1972.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Alejandro y CARRILLO VIVEROS, Oscar Mauricio. Cartilla Didáctica como apoyo del trabajo docente en la etapa de iniciación musical, grados tercero y cuarto. Trabajo de grado. Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga. 2011.

IGOE, Tommy. Groove essentials. Vic Firth inc. United States of America. 2002.

LATHAM, Rick. Advanced funk studies. Ed. Rick Latham Publishing Company. Los Ángeles, California, USA.1980.

LATHAM, Rick. Contemporary Drum set Techniques. Rick Latham Company. Los Ángeles, United States of America. 2006.

LEÓN PINEDA, Jorge y LEAL RAMÍREZ, Rafael. Cómo tocar en batería ritmos internacionales y autóctonos. Planeta Colombiana Editorial SA, Santa Fe de Bogotá. 1998.

MEJÍA PASCUAL, Pilar. Didáctica de la música para edición infantil. Ed. Pearson Educación, S.A. Madrid España. 2006.

MEJÍA PASCUAL, Pilar. Didáctica de la música para primaria. Ed. Pearson Educación. Madrid. 2002.

RILEY, John. The Art Of Bop Drumming. Manhattan Music, Inc. Manhattan. United States of America.1994.

ROJAS LEÓN, Olga Lucia. Material De Aplicación Para La Didáctica Musical Infantil Para Docentes Del Área Musical. Trabajo de grado. Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga. 2004.

ROSCETTI, Ed. Funk & hip hop drumming. Hal Leonard Corporation. United States of America. 2003.

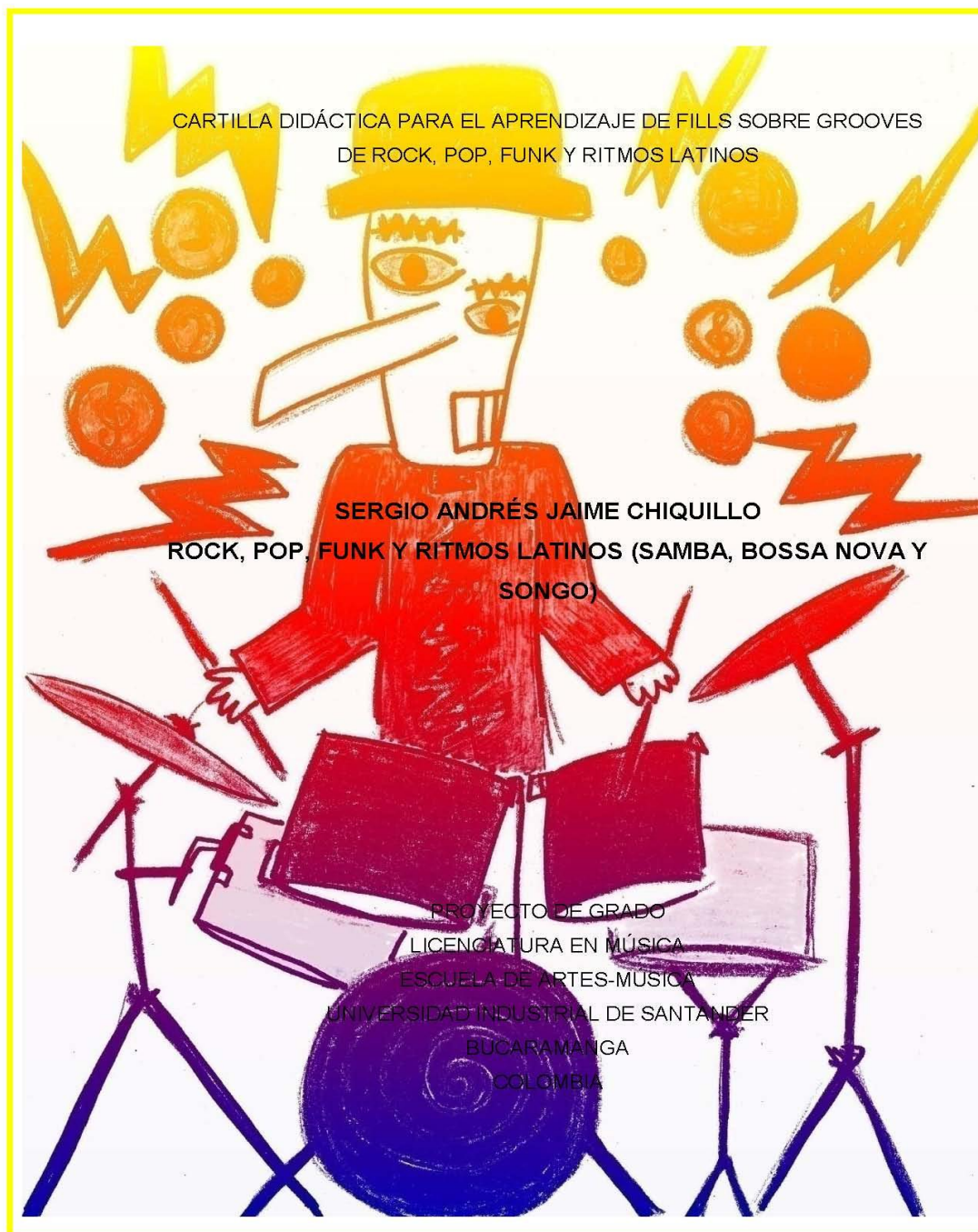
SANABRIA SÁNCHEZ, Víctor Yalil. Concepciones y estrategias para el desarrollo del curso de didáctica musical en la carrera de Licenciatura en Música. Trabajo de grado Licenciatura en Música. Bucaramanga. Universidad Industrial de Santander. Escuela de Música- Artes. Facultad de Ciencias Humanas. 2006.

SILVERMAN, Chuck. Practical Applications Using Afro-Caribbean Rhythms To Develop Command and Control of the Drum set. CPP/BELWIN, INC. Miami. United States of America. 1991.

VICENTE SANJOSE, Huguet. Didáctica De La Expresión Musical Para Maestros. Piles, Editorial de música. Valencia. 2003.

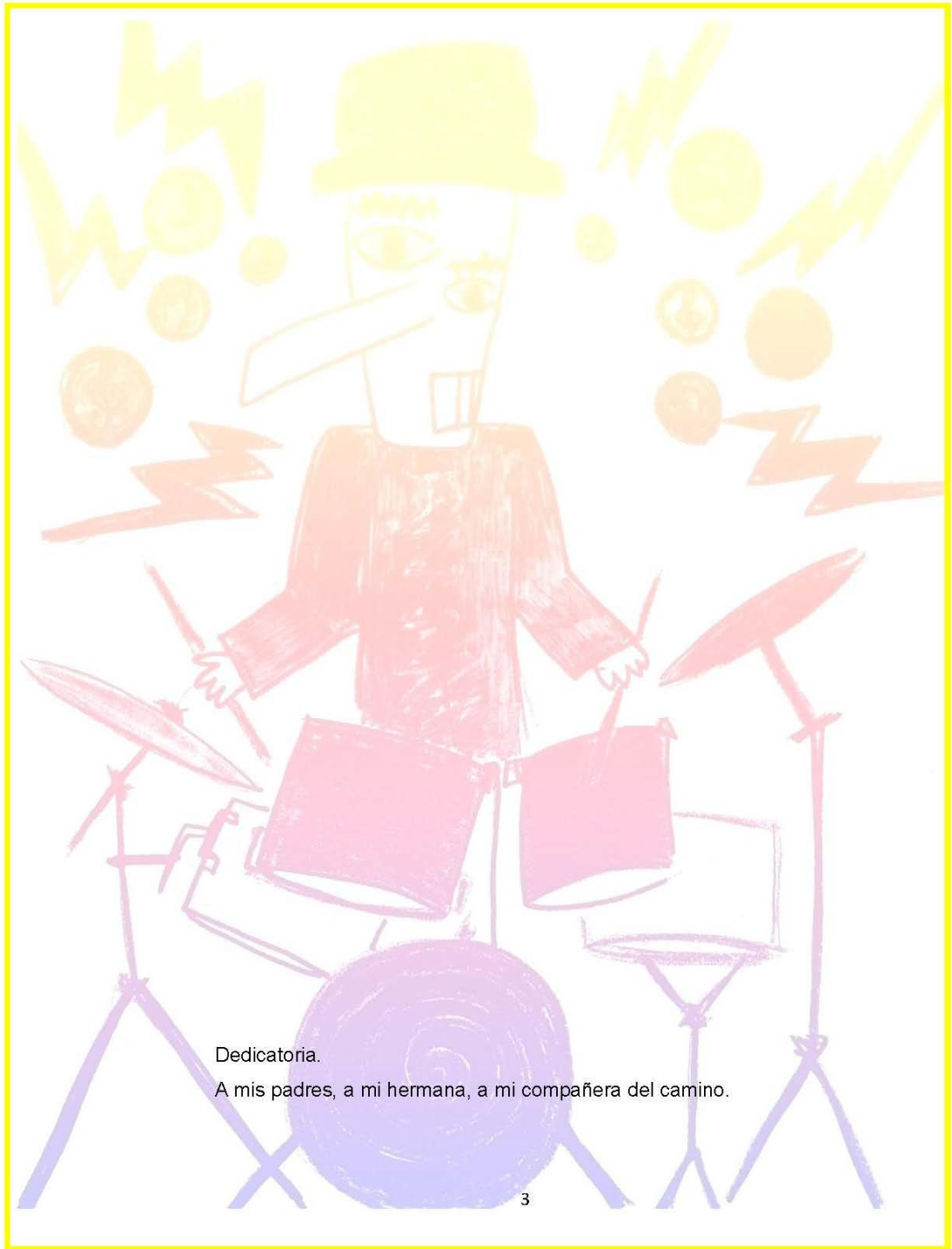
ANEXOS

ANEXO A. CARTILLA DIDÁCTICA





Trabajo de grado
Método de aprendizaje
Imagen: Sugey Pierina Cáceres Cala
Dirigido por: Héctor Eduardo Mateus



Dedicatoria.

A mis padres, a mi hermana, a mi compañera del camino.

CONTENIDO

LA BATERÍA.....	6
Definiciones del instrumento.....	6
Posición de la batería.....	6
Técnica de manos.....	6
Ejercicios de dedos.....	7
Técnica de bombo.....	10
Signos de notación musical.....	10
Clave de batería o llave.....	14
Ejercicios básicos para el control de baquetas.....	15
Ejercicios básicos para el bombo y hi-hat.....	18
Los géneros a interpretar y las herramientas para el estudio.....	19
ROCK.....	20
FUNK.....	25
POP.....	28
RITMOS LATINOS.....	29
SAMBA.....	30
BOSSA – NOVA.....	32
SONGO.....	33
NOTAS FINALES.....	36

PRÓLOGO

Esta cartilla didáctica tiene como fin favorecer el aprendizaje y el desarrollo de fills sobre grooves de rock, pop, funk y ritmos latinos. Se pretende que sea comprensible, fácil de leer y estudiar, que pueda ser utilizada por personas que tienen pocas bases musicales como también para personas que quieran contribuir en el desarrollo de su instrumento, la batería y musicalidad o rítmica.

Es preciso aclarar que para obtener resultados de cualquier tipo se necesita mucha disciplina para el estudio musical o para cualquier otro tipo de actividad. Mis deseos para la cartilla son: Que les sea de utilidad y que logre su meta como método de aprendizaje.

“Nunca somos un producto acabado en la música”²³ debemos seguir estudiando porque ese es nuestro deber con la sociedad.

Estudiar hasta el fin de nuestros días.

Como mucho cariño y deseos de superación para todo aquel que tenga la oportunidad de leer este trabajo.

Sergio Andrés Jaime Chiquillo

²³ILLERA, Julián. Clase de Historia de la música. Licenciatura en Música. Escuela de Artes- Música. Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga, 2011.

LA BATERÍA:

Definiciones del instrumento:

- a) Bombo
- b) Caja
- c) Hi-hat
- d) Platillos
- e) Tom 1
- f) Tom 2
- g) Goliat o tom de piso



Posición de la batería:

La silla debe hacer una línea recta entre el redoblante y el tom 1 y los hombros deben mirar de frente a los mismos.

El redoblante se recomienda a la altura de la cintura.

La altura de la silla es recomendada haciendo un ángulo de 90 grados exacto con las piernas entre el muslo, la rodilla y gemelo.

La espalda recta, pero teniendo en cuenta al momento de cansancio relajar y soltar.

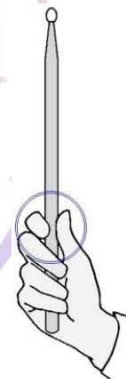
Los brazos relajados.

Piernas relajadas.

Técnica de manos:

Las baquetas deben ser una extensión de la mano para el baterista. Para eso existen diferentes técnicas y formas de agarrar y ejecutar.

La baqueta consta de cinco partes: La base, que es la primera parte de la baqueta, la parte ancha, el "Grip" o agarre que es la parte donde se toma la baqueta y que empieza más o menos a cuatro



dedos de la base, luego el cuerpo que es el espacio para que la baqueta tenga equilibrio y reciba golpes, más arriba el hombro que es la parte donde la baqueta empieza a deformarse y se adelgaza hasta llegar a la cabeza que es la punta de la baqueta.

La imagen muestra una de las maneras más fáciles y sólidas de agarrar las baquetas. En cada mano se agarra la baqueta de la misma forma (sabiendo que existen otras maneras de agarre),

Los golpes van a empezar desde el hombro, el brazo, el codo, el antebrazo, la muñeca y los dedos de forma exagerada y con el paso de la práctica se harán más sutiles los golpes con respecto al hombro, el brazo, etc. Terminaremos realizando golpes solo con la muñeca y los dedos.

Procurando que los golpes sean sólidos, claros, limpios; que si el golpe es una negra en redoblante debe sonar (ta) y no (tarr) a menos que sea un golpe que así lo requiera.

Ejercicios de dedos

Esto ejercicios son para crear una herramienta para facilitar el desarrollo de lectura y audición de grooves y fills.

Se toman los dedos índice, medio, anular y meñique: Dando golpes con cada dedo como si estuviéramos diciendo (co-ca-co-la) que es una palabras dividida en silabas que producen un mismo sonido de la expresión oral al lenguaje musical para las cuatro semicorcheas hasta la soltura de los dedos.

DEDOS ♩ = 50

INDICE MEDIO ANULAR MEÑIQUE IN MED AN ME I M A Q I M A Q

CHO CO LA TE CO CA CO LA CHO CO LA TE CO CA CO LA

Índice: In: **I** - Medio: Med: **M** - Anular: An: **A** - Meñique: Me: **Q**

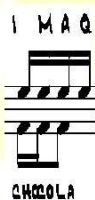
Esto lo tomaremos como un recurso para descifrar algunas figuras rítmicas complejas, con la onomatopeya o las sílabas (ta, ta-ka, ti-ki). Siguiendo el formato de los dedos, practicaremos las siguientes figuras:

I M A Q 4 Semicorcheas ejecutadas con los dedos (I-M-A-Q); producidas con la voz: Onomatopeya y palabras divididas en sílabas que producen un mismo sonido de la expresión oral al lenguaje musical:(cho,co,la,te) o (ta,ka,ta,ka); para ir relacionando la figura de las 4 semicorcheas con la onomatopeya y luego crear figuras con relación al ejercicio de dedos y las onomatopeyas.

I M A Q 4semicorcheas ejecutadas con los dedos (I-M-A-Q); una negra producida con la voz: Onomatopeya y palabras divididas en sílabas que producen un mismo sonido de la expresión oral al lenguaje musical:(cho) o (ta) situada en la primera semicorchea o debajo del dedo índice, y sin producir más sonidos, solo llevando la secuencia de los dedos con sus semicorcheas.

I M A Q 4 semicorcheas ejecutadas con los dedos (I-M-A-Q); 2 corcheas producidas con la voz: Onomatopeya y palabras divididas en sílabas que producen un mismo sonido de la expresión oral al lenguaje musical:(cho-la) o (ta-ka) o (ti-ki) situadas en la primera y tercera semicorchea o debajo de los dedos índice y anular. Sin producir más sonidos de los que la onomatopeya y dedos relaciona, llevando la secuencia de los dedos con sus semicorcheas.

I M A Q 4 semicorcheas ejecutadas con los dedos (I-M-A-Q); una corchea y dos semicorcheas producidas con la voz: onomatopeya y palabras divididas en sílabas que producen un mismo sonido de la expresión oral al lenguaje musical:(cho-la te) o (tan-taka) situadas en la primera, tercera y cuarta semicorchea o debajo de los dedos índice, anular y meñique. Sin producir más sonidos de los que la onomatopeya y dedos relaciona, llevando la secuencia de los dedos con sus semicorcheas.



4 semicorcheas ejecutadas con los dedos (I-M-A-Q); 2 semicorcheas y una corchea producidas con la voz: Onomatopeya y palabras divididas en silabas que producen un mismo sonido de la expresión oral al lenguaje musical: (cho,co,la-) o (takatan-) situadas en la primera, segunda y tercera semicorchea o debajo de los dedos índice, medio, anular. Sin producir más sonidos de los que la onomatopeya y dedos relaciona, llevando la secuencia de los dedos con sus semicorcheas.



4 semicorcheas ejecutadas con los dedos (I-M-A-Q); una corchea con puntillo y una semicorchea producidas con la voz: Onomatopeyas y palabras divididas en silabas que producen un mismo sonido de la expresión oral al lenguaje musical: (cho—te) o (ta—ta), situadas en la primera y cuarta semicorchea o debajo de los dedos índice y meñique. Sin producir más sonidos de los que la onomatopeya y dedos relaciona, llevando la secuencia de los dedos con sus semicorcheas.



4 semicorcheas ejecutadas con los dedos (I-M-A-Q); una semicorchea, una corchea y una semicorchea: producidas con la voz: Onomatopeya y Palabras divididas en silabas que producen un mismo sonido de la expresión oral al lenguaje musical: (cho,co-te) o (taka-ta) situadas en la primera segunda y cuarta semicorchea o debajo de los dedos índice, medio y meñique. Sin producir más sonidos de los que la onomatopeya y dedos relaciona, llevando la secuencia de los dedos con sus semicorcheas

Una propuesta de escritura relacionada al modelo de desarrollo de fills y grooves en el momento de la transcripción puede ser por medio del sistema de las semicorcheas y sus silencios organizarlas así:



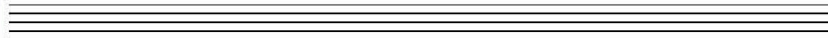
Técnica de bombo:

Con la punta del pie, con los dedos y el metatarso del pie (donde se sostienen los dedos del pie) haciendo peso con toda la pierna, empujándola hacia abajo, sin dejar caer ni posar el talón contra el pedal. Esta sería la manera más eficaz de utilizar una técnica para la ejecución del pedal del bombo, tratando de producir un sonido compacto, sólido, contundente, profundo, fuerte, con peso, porque es la parte del instrumento que le da consistencia a la armonía producida por el bajo.

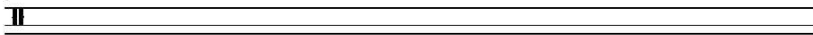


Signos de notación musical:

Pentagrama: Es la gráfica de cinco líneas y cuatro espacios, donde las líneas paralelas y equidistantes nos sirven para escribir notación y graficas musicales. Se cuentan de abajo hacia arriba.



Llave: Con este símbolo identificaremos la notación para la batería. En algunos libros lo encontraremos con clave de Fa



Compás: es una porción de tiempo dividida en la cantidad de partes que la música lo exija, puede ser en 1,2, 3, 4 etc. En este método se utilizará el compás de 4/4. Generalmente se representa por fraccionarios. El numerador nos indica las partes en que se dividen y el denominador indica las figuras que entran en él.
4 Numerador: Cuatro tiempos
4 Denominador: De la subdivisión de la unidad.

Líneas divisorias: son líneas verticales que identifican los límites que separan a cada compás:



Puntos de repetición: Los dos compases se vuelven a tocar.



Indicación del metrónomo: marca la velocidad sugerida para tocar una pieza o frase musical. La referencia general es con relación al metrónomo, pero varía según la marca o modelo. Su forma abreviada es Bpm que quiere decir Beats Per

Minute. ♩ = 100

Doble barra: final de la melodía o pieza

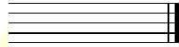









TABLA DE VALORES Y ONOMATOPEYAS.

NOMBRE	VALOR	DURACION	FIGURA	SILENCIO
Redonda	1 Unidad	4 Tiempos		
Blanca	½ Mitad	2 tiempos		
Negra	¼ Cuarto	1 tiempo		
Corchea	1/8 Octavo	½ tiempo		
Semicorchea	1/16 dieciseisavo	¼ tiempo		
Fusa	1/32 Treintaidosavo	1/8 tiempo		

Onomatopeyas: según la Real Academia Española, es la imitación o recreación del sonido de algo en el vocablo que se forma para significarlo o vocablo que imita o recrea el sonido de la cosa o la acción nombrada. Ejemplos típicos de onomatopeyas son: “bum”, “pam”, “bing”, “clic”, “clá” o “crac”. En la música también tenemos onomatopeyas que se crean para representar figuras y sonidos musicales entre ellas están: El sonido de galope de un caballo:

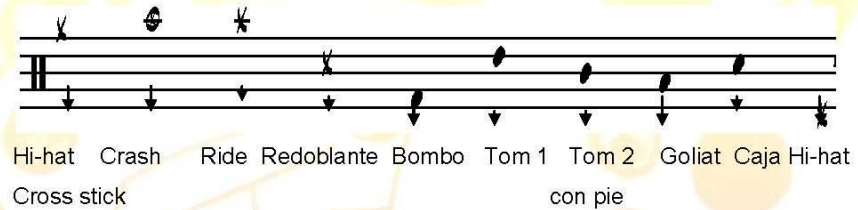


Estas onomatopeyas y palabras las encontramos en algunas otras figuras como:

FIGURA	ONOMATOPEYA
	TO O OO
	TOO
	TA
	TI-RI, TA-KA
	*MU-SI-CA
	*CHO-CO-LA-TE, CO-CA-CO-LA
	*BU-CA-RÁ-MAN-GA

*Palabras divididas en sílabas que producen un mismo sonido de la expresión oral al lenguaje musical.

Clave de batería o llave



El pentagrama con una clave específica tiene una notación especial. En este pentagrama para la batería utilizaremos las siguientes posiciones para definir el lugar indicado para representar una parte en el set del instrumento.

De abajo hacia arriba tenemos en una equis (X) correspondiente al hi-hat que se interpreta presionando el pedal con la punta del pie creando un sonido suave como (tsieh), sigue el Bombo en el primer espacio, con un sonido fuerte, profundo como "pumb", el Goliat o tom de piso ubicado en el segundo espacio y que produce un sonido referente a su diámetro no tan profundo como el bombo pero sí fuerte (tumb), Tom 2 referente a su diámetro ubicado en la tercera línea, también produce un sonido fuerte (temb), el Redoblante en sus dos modalidades, la primera en cross stick con el signo de una equis (X) (con la baqueta cruzada dividiendo la caja en dos de forma diagonal) y la segunda dando un golpe contundente con la punta de la baqueta golpeando el parche en el centro ubicada en el tercer espacio del pentagrama. La primera tiene un sonido de "click" y la segunda "pá", el Tom 1 ubicado en la cuarta línea produce un sonido referente a su diámetro y fuerte. Algo como "timb", el hi-hat tocado con las baquetas produce un sonido suave, ubicado en un espacio adicional y graficado con una equis (X) suena como "chi", el crash ubicado en la primera línea adicional envuelto en un círculo y marcado con una equis (X) produce un sonido fuerte y contundente con la sensación de crear un espacio diferente (chass) y el ride ubicado también en la

primera línea adicional, marcado con una equis (X) produce un sonido brillante y acogedor, bueno para acompañar. Suenan como "tín".

Ejercicios básicos para el control de baquetas

Mano derecha: MD

Mano izquierda: MI

CO-CA-CO-LA; CHO-CO-LA-TE: son palabras que divididas en sílabas se conectan a una figura rítmica con la intención de que se produzca un mismo sonido de la expresión oral al lenguaje musical, (cuatro semicorcheas) una semicorchea por cada sílaba.

Primero: Ejercicio con la voz y el tarareo primero con la onomatopeya.

Segundo: sin crear ningún sonido y sin baquetas imitamos el movimiento en el aire tarareando la onomatopeya y su figura.

Tercero: con las baquetas imitando el movimiento en el aire haciendo la onomatopeya con la voz y su figura.

Antes de empezar con ejecución de las baquetas vamos a calentar los dedos, manos, brazos y hombros por medio de la fricción ejercida por las manos en el frotamiento.

Cuarto: con las baquetas en el pad osordina de estudio o redoblante hacemos la figura creando la onomatopeya y la palabra que dividida en sílabas producen un mismo sonido de la expresión oral al lenguaje musical.

Cada ejercicio se debe hacer por lo menos 100 veces y empezar con un metrónomo de 50bpm, e ir subiéndolo 5 bpm cada 100 veces hasta tener un nivel de dificultad alto y repetirlo sin ninguna equivocación para subir de bpm.

La intención de los ejercicios es poder interiorizarlos para utilizarlos naturalmente.

También para crear una memoria muscular, una resistencia del cuerpo contra el agotamiento y cansancio y para tener un control y una familiaridad con el instrumento y sus herramientas.



MO MI MO MI MO MI MO MI MO MI MO MI MO MI MO MI
CO CA CO LA CO CA CO LA CO CA CO LA CO CA CO LA

MO MO MI MI MO MO MI MI MO MO MI MI MO MO MI MI
CHO CO LA TE CHO CO LA TE CHO CO LA TE CHO CO LA TE

MO MI MO MO MI MO MI MI MO MI MO MO MI MO MI MI
CHO CO LA TE CHO CO LA TE CHO CO LA TE CHO CO LA TE

MO MO MO MO MI MI MI MI MO MO MO MO MI MI MI MI
CO CA CO LA CO CA CO LA CO CA CO LA CO CA CO LA

MO MO MO MI MO MO MO MI MO MO MO MI MO MO MO MI
CO CA CO LA CO CA CO LA CO CA CO LA CO CA CO LA

MI MI MI MO MI MI MI MO MI MI MI MO MI MI MI MO
CO CA CO LA CO CA CO LA CO CA CO LA CO CA CO LA

X 100 VECES

Ejercicios básicos para el bombo y hi-hat

Con la punta del pie, con los dedos y el metatarso del pie (donde se sostienen los dedos del pie) haciendo peso con toda la pierna, empujándola hacia abajo, sin dejar caer ni posar el talón contra el pedal. Hacemos los siguientes ejercicios teniendo en cuenta las indicaciones: repeticiones y los bpm

X100 veces 25bpm subiendo 5 bpm cuando no se equivoque en el ejercicio



CO CA CO LA CO CA CO LA CO CA CO LA CO CA CO LA



CO CA CO LA CO CA CO LA CO CA CO LA CO CA CO LA



CO CA CO LA CO CA CO LA CO CA CO LA CO CA CO LA



CO CA CO LA CO CA CO LA CO CA CO LA CO CA CO LA

SIMULTANEO



CO CA CO LA CO CA CO LA CO CA CO LA CO CA CO LA

Los géneros a interpretar y las herramientas para el estudio

En esta propuesta se enfatizará en el rock, pop, funk y ritmos latinos, como la samba, bossa nova y el songo, los cuales, se pueden encontrar algunos instrumentos con sistema MIDI, que se convertirán en nuestras herramientas de desarrollo auditivo.

Herramientas para el aprendizaje auditivo: La organeta, piano eléctrico, pianola o teclado electrónico, son un elemento facilitador para el desarrollo de grooves y fills. Casi todos estos aparatos tienen incorporados unos sonidos MIDI (interfaz digital de instrumentos musicales) que utilizan distintos esquemas rítmicos.

A partir de esta herramienta, nace la base de esta propuesta de estudio, que pretende facilitar el aprendizaje de fills y grooves.

En la medida en que se seleccionan algunos patrones y se disminuye el tempo, se pueden encontrar fácilmente los grooves y fills, con la ayuda de onomatopeyas para facilitar su interiorización y los dedos para su deducción.

Entre algunos de los formatos desarrollados, tenemos el rock, el pop, el funk y ritmos latinos como la samba, bossa nova y el songo.

Los formatos que se utilizan en cada género o estilo, sólo son estructuras de configuración de instrumentos, que varían de acuerdo a los diferentes conceptos de estilo más usados.

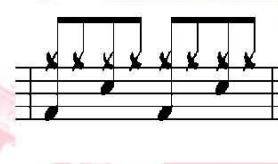
ROCK

El rock es un género musical surgido en Estados Unidos en la década de 1950, que evolucionó hacia una variedad de estilos a partir de la década siguiente, y rápidamente se popularizó por gran parte del mundo. Su forma originaria, conocida como rock and roll, surgió mayormente de la combinación de dos géneros anteriores como eran el rhythm and blues y el country. La música rock también se nutrió fuertemente del blues y el folk, e incorporó influencias del jazz, la música clásica y otras fuentes.

Formato de rock: Guitarra, bajo, batería y voz (piano, coros y algunos instrumentos de viento, opcionales)

Contexto del Rock and roll: Elvis Presley (That's All Right Mama), Fats Domino (Rocket 88).

Rock and roll a una velocidad aproximada de 120 bpm.



Blues: Fats Domino



GROOVE ROCK

1 y 2 y 3 y 4 y 1 y 2 y 3 y 4 y

1 2 x4

Desarrollo y trabajo: En compás de 4/4 con clave o llave de batería.

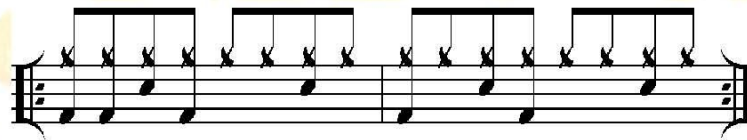
Los números del 1 al 4 en la parte superior son los pulsos del compás. Como preparación al conteo se establece un numero de tiempos del uno al cuatro que son la cantidad de tiempos del compás de 4/4, estos números acompañados con una "y" en tiempo débil (en la segunda corchea) los contamos así: Un y, dos y, tres y, cua y .Esta numeración se refiere a los tiempos a trabajar enfatizando el conteo de cada corchea en el pulso para poder organizar los tiempos fuerte y débiles y crear una relación de las corcheas que produce el H.H. los números 1 - 2 de la parte inferior son el número de compases, estos, poseen dentro de sí el número de pulsos. el numero con la X4 quiere decir: por 4, es la cantidad de veces que se repiten los compases con la intención de crear una frase rítmica organizada y esquematizada; cada compas de 4/4 con sus pulsos tiene cuatro tiempos, cada pulso se repite 16 veces y cada compas se repite 4 veces sucesivamente del 1 al 2 al 3 y al 4, para construir sistemas rítmicos organizados en compases y pulsos teniendo en cuenta que los conteos de la educación rítmica son muy importantes para la música. hi-hat o H.H dos corcheas o ta-ka (onomatopeya) o un y, dos y... en cada pulso

Bombo en los pulsos 1, como también en la (y) del 2 pulso

Redoblante en cross stick en los pulsos 2 – 4

A un tempo de 50 bpm y con repetición de X100 (veces) subiéndole 5 Bpm después de hacer las X100 sin equivocarse, con la intención de aprenderlo de memoria e interiorizarlo. Contando cada uno de los pulsos de uno a cuatro

haremos sonar las dos corcheas del H.H, luego los bombos del primer pulso, siguiendo con los redoblates de los pulsos 2 – 4, para terminar con el bombo de la “y” del segundo pulso.

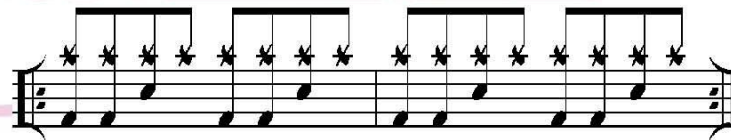


x4

Desarrollo y trabajo

Según la explicación anterior, se tratará de organizar, analizar, deducir y comprender los grooves propuestos, con la intención de tener un contacto mental o intelectual antes de interpretarlos, esto con el fin de familiarizarse con el esquema rítmico, entenderlo para facilitar el aprendizaje y agilizar la interpretación.

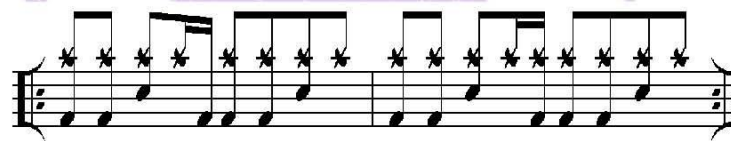
Redoblante abierto: golpes al centro del parche con la punta de la baqueta.



x4

Desarrollo y trabajo

Con ride, corcheas en el bombo.



x4

Trataremos de imitar el sonido con la voz hasta que se memorice y el oído la relacione para después tratar de imitar la voz con las extremidades, ya sean los brazos o las piernas.

Para la comprensión completa, utilizaremos las herramientas de los dedos, con el fin de saber la posición de las figuras con respecto al pulso. Cada sonido que se escuche, se ubicará en uno de los cuatro dedos, utilizando cada dedo como si fuera una semicorchea. Si se producen sonidos en alguno de los cuatro dedos utilizados, se escribirá como la figura mencionada y si no produce sonido se escribe con su silencio.

Para facilitar la interiorización y práctica disciplinada del nuevo sistema, se recomienda tararear varias veces los sonidos, usando onomatopeyas y palabras que divididas en sílabas, crean una similitud con las figuras rítmicas.

Los fills deben seguir el mismo pulso. No se acelera ni disminuye la velocidad. Se pueden hacer cada compás y medio o cada tres compases y medio por ahora

Fills



También se producen fills en compas completo.

El desarrollo de estos fills se produce utilizando los dedos (I-M-A-Q) como ejercicios de exactitud para descifrar las figuras. El tarareo es importantísimo para la recreación del sonido de la batería, tocar imaginariamente sin las baquetas y sin la batería hace que se interioricen las figuras y la memoria muscular se desarrolla, así como para crear una digitación referente a la posición de los tambores de la batería.

Una función importante es saber dónde están los pulsos del groove para relacionar el fill.

FUNK

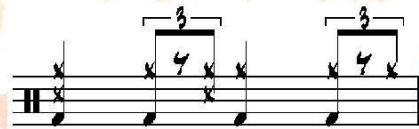
El funk es un género musical que nació entre mediados y finales de los años 1960 cuando principalmente músicos afroamericanos fusionaron soul, jazz, ritmos latinos (*mambo*, por ejemplo) y R&B dando lugar a una nueva forma musical rítmica y bailable. El funk reduce el protagonismo de la melodía y de la armonía y dota a cambio de mayor peso a la percusión y a la línea de bajo eléctrico. Como

buena parte de la música de influencia africana, el funk suele construirse sobre un groove complejo creado a partir de instrumentos rítmicos

Formato de Funk: guitarra, bajo, batería, voz, percusión menor (congas, bongo), (piano, coros y algunos instrumentos de viento, opcionales)

Estilos utilizados para el desarrollo del funk:

Jazz



Mambo

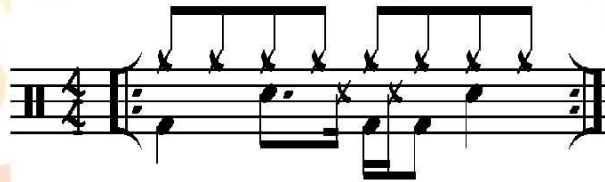


GROOVE FUNK



En este groove, cada uno de los pulsos crea una palabra que dividida en silabas recrea la figura musical de cuatro semicorcheas (cho-co-la-te), por medio de este elemento del lenguaje se pretende interiorizar las figuras rítmicas con el tarareo y la repetición. En la disposición del H.H lo ejecutamos con la misma mano, esta frase del H.H pretende ser un motivo rítmico repetitivo, también se establecen figuras con sincopa para formar estructuras más complejas. El redoblante se combina entre el cross stick y abierto, este cambio de interpretación da un control

de la baqueta al momento de tocar, la combinación y el movimiento diferente entre cerrado y abierto crean una estructura mental y física de la disposición del redoblante y sus diferentes recursos para la interpretación, en cuanto al bombo bastante básico en el primer y tercer pulso, en la primera semicorchea o en la primera sílaba de la palabra (cho) “cho-co-la-te”



Con ayuda de los dedos y las onomatopeyas comenzaremos a trabajar este ejercicio lentamente hasta poder crear el groove naturalmente.

Para los otros grooves de funk también utilizaremos la herramienta del teclado electrónico y sus bases de ritmos guardados para su aprendizaje.

La repetición, la interiorización, la memorización y la disciplina son fundamentales para el desarrollo de los grooves y fills.

FILLS FUNK:



Por medio de la onomatopeya y del ejercicio de dedos conseguiremos desarrollar los fills y sus figuras rítmicas básicas.



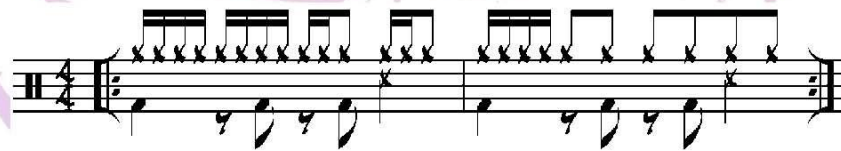
POP

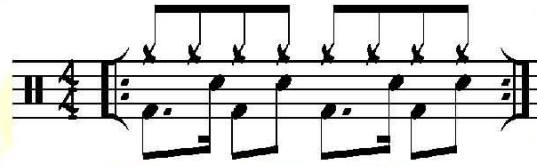
La música pop (del inglés pop music, apócope de popular music) es un género de música popular que tuvo su origen a finales de los años 50 como una derivación del rock and roll, en combinación con otros géneros musicales que estaban en moda en aquel momento. Los términos música pop y música popular se usan a menudo de manera indistinta, aunque el segundo tiene un sentido más amplio al dar cabida a otros géneros distintos del pop que se consideren populares.

Como género, la música pop es muy ecléctica, tomando prestados a menudo elementos de otros estilos como el dance, el rock, la música latina, el rhythm and blues o el folk. Con todo, hay elementos esenciales que definen al pop, como son las canciones de corta a media duración, escritas en un formato básico (a menudo la estructura estrofa-estribillo), así como el uso habitual de estribillos repetidos y de temas melódicos y pegadizos.

Formato de pop: guitarra, piano, bajo, congas, batería y voz.

GROOVE POP





FILLS POP



RITMOS LATINOS

La música de América latina, también llamada música Latinoamericana, música Latina o “ritmos latinos”, es la música cultivada en los países de América Latina. Esto incluye los géneros autóctonos de la región como el bolero, la salsa, bossa-nova, la música tropical, el merengue, la bachata, entre otros, y los géneros que derivan de estilos más internacionales como el pop, rock y jazz latinos. En su forma más generalizada, la música latina corresponde a los bailes y músicas populares, que simplemente son interpretadas en español o portugués. Existen diversos estilos de música latina en el continente americano en los cuales predominan en diferente grado elementos musicales europeos, africanos e Indígenas. Específicamente, las formas españolas de composición de canciones, los ritmos africanos y la armonía europea son partes importantes de la música

tropical latina, así como de los métodos más modernos como el rock, el metal, el punk, el hip hop, el jazz, el ska, el reggae, el R&B. etc.

La influencia africana es, así mismo, central en los ritmos latinos y es la base de la rumba cubana, la bomba, la plena de Puerto Rico, el tamborito panameño, la cumbia colombiana, la samba brasileña, la marimba ecuatoriana y de varios estilos peruanos.

La síncopa, técnica musical en donde se prolonga el sonido de una nota de un compás y se acentúan sonidos que no están en los tiempos fuertes, es una característica importante de la música latina. El énfasis africano en el ritmo también se heredó y se expresa mediante la primacía dada a los instrumentos de percusión

SAMBA

Brasil es un país geográficamente extenso y diverso en aspectos culturales. Posee una gran historia en el desarrollo de la música popular, que incluye desde la innovación a comienzos del siglo XX de la samba hasta la moderna Música Popular Brasileña, bossa nova y jazz latino que son internacionalmente conocidos. Con el paso del tiempo y con el aumento de los intercambios culturales con países más allá del imperio portugués, elementos musicales típicos de otros países se vuelven importantes como por ejemplo el jazz estadounidense, que encontró terreno fértil en Brasil, donde enraizaron y se transformaron. Con gran participación negra, la música popular comenzó a mostrar signos de la formación de un sonido característico brasileño.

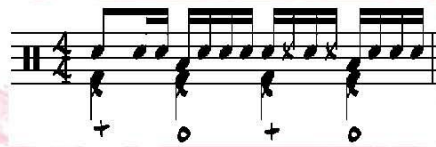
La samba, de raíces africanas, unida a la danza, es una de las principales manifestaciones de la cultura popular brasileña y un símbolo de identidad nacional.

Formatos: la samba, teniendo en cuenta su expansión y globalización musical, Posee dos reconocidas configuraciones de instrumentos, desde la samba canción donde se establece un formato de bajo, guitarra, piano, voz, instrumentos de viento, batería y percusión menor como: el triángulo, el xequeré, etc. para establecer sonidos más suaves y menos contundentes.

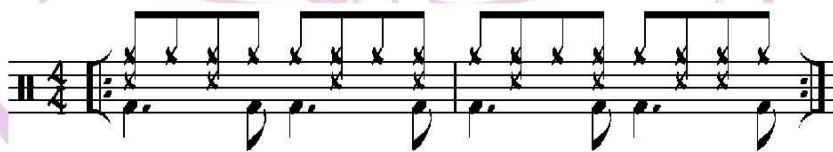
Y por otra parte las orquestas de tambores que acompañan los desfiles de carnaval, donde aparecen una gran cantidad y gama de instrumentos de percusión: el zurdo, los tamborines, las cajas, repeniques, timbas. Otros instrumentos de percusión menor como: el agogo, el pito, el shaker, el chocalho, etc.

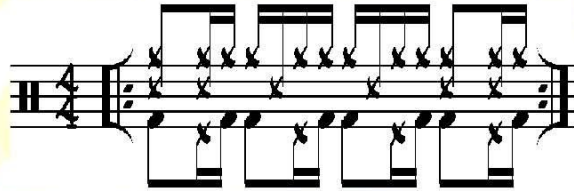
El origen musical de la samba se retoma de la batucada, la semba, Maxixe.etc.

Batucada

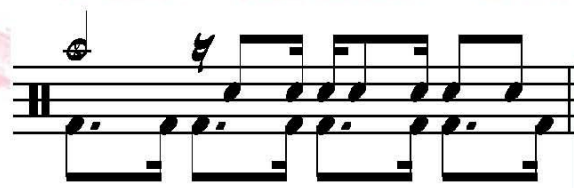


GROOVE SAMBA





FILLS SAMBA

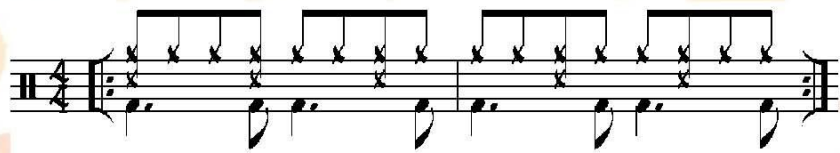


BOSSA - NOVA

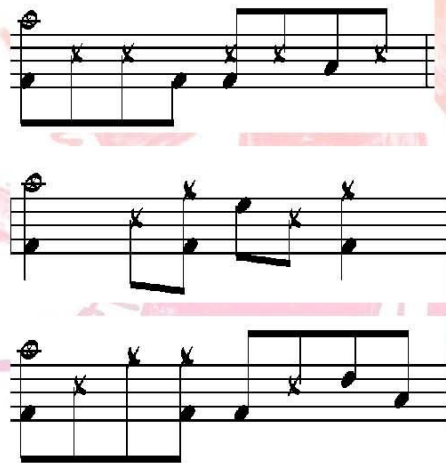
Es un ritmo también de Brasil que se desprendió de la samba de canción y surgió a finales de los años cincuenta, impulsada por un grupo de estudiantes y músicos de clase media procedentes de Copacabana e Ipanema, en los barrios de Río de Janeiro situados junto a la playa. El nombre se puede traducir como "el ritmo

nuevo” o “el camino nuevo”. Se hizo muy conocida en Brasil gracias a grandes compositores como Joao Gilberto, Antonio Carlos Jobim y Vinicius de Moraes. El formato es el mismo de samba de canción: Bajo, guitarra, piano, voz, instrumentos de viento, batería y percusión menor.

GROOVE BOSSA NOVA



FILLS BOSSA – NOVA



SONGO

El songo es un ritmo afrocubano derivado del son, elaborado a partir de los años setenta dentro de la orquesta Los Van Van de Juan Formell. Su paternidad se atribuye generalmente al percusionista y baterista José Luis Quintana, alias

Changuito. El songo es esencialmente un ritmo aunque algunos tienden a considerarlo un género pues permite la inclusión de otros estilos contemporáneos no latinos como el jazz y el funk. Fue desarrollado en la Habana Cuba por los Van Van, la Ritmo Oriental, los Latinos, los Reyes 73, grupo Irakere y otros. El songo es un ritmo derivado del son y es antecesor a la timba o salsa cubana.

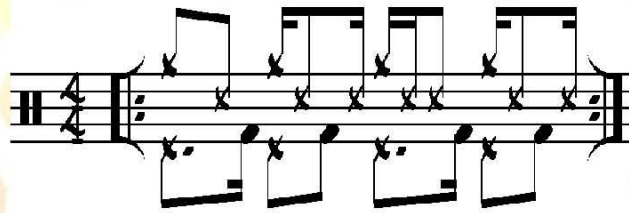
Muchos músicos latinos han descrito el songo como un tipo de música Soul. Juan Formell dice que "es la síntesis de una personalidad, de una manera de ser y de sentir la música, un resumen de culturas y manera de hacer de un músico polifacético y original".

Cuando se toca songo la percusión siempre toca un patrón básico llamado "tumbao". El tumbao es tocado con el bombo. En la configuración de los instrumentos del songo pueden tocarse al mismo tiempo timbales, batería, conga, bongo, campanas o cencerros. Y acompañan el formato piano, bajo, voz y algunos instrumentos de viento como trompeta, trombón y saxofones.

Tumbao:



GROOVE SONGO



FILLS SONGO



NOTAS FINALES

Para la creación de fills se puede tomar una frase melódica y transcribirla rítmicamente, tratando de crear una similitud de alturas entre la melodía y los tambores afinados de la batería

El desarrollo de fills pretende un proceso; este proceso debe ser continuo y encaminado al mejoramiento. En la música comercial existen patrones rítmicos de fills muy sencillos, llamativos y básicos. Pero también existen otros fills que pueden llegar a ser muy complejos y con un nivel de dificultad bastante alto como por ejemplo: La utilización de seisillos, quintillos, dosillos, figuras rápidas como fusas o semifusas en compases de 4/4, notas de paso como los flams y los drags. también cambios de compases o compases amalgamados, también fills poco predecibles ejecutados en lugares dentro del compás que no se esperarían o cualquier otra condición musical que lleve a la libertad y la creatividad del músico.

El modelo que se está llevando cabo para facilitar el aprendizaje de los estudiantes de batería puede resultar útil, por lo menos en la interiorización de las figuras rítmicas, por medio de las onomatopeyas, el desarrollo auditivo por medio del teclado electrónico y la facilitación de la deducción de las figuras rítmicas por medio de la propuesta corporal.

Los grooves y fills relacionados fueron transcritos de un teclado electrónico Yamaha PSR S 500.