

**Desarrollo de un material didáctico para el aprendizaje de tres piezas de repertorio
solista de batería desde un enfoque intercultural**

Paul Philippe Durand Gómez

Asesora

Nataly Marcela Muñoz Murcia

Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD

Escuela de Ciencias de la Educación ECEDU

Maestría en Educación Intercultural

2024

Resumen

Esta investigación-acción es una propuesta de un método de estudio enfocado hacia el montaje de tres piezas de repertorio solista de batería. Aquí se explora desde una perspectiva intercultural, y mediante la revisión documental, entrevistas a estudiantes universitarios y transcripción musical, el grado de integración que ha habido entre la educación académica occidental y las músicas basadas en el *groove*, generadas principalmente en contextos informales. En este documento se analizan estrategias para aprender y crear la música en ambos entornos, como el rol de la notación en partituras y la improvisación como técnica de interpretación y composición. Las anteriores acciones tienen el propósito de conducir al diseño de herramientas pedagógicas encaminadas a la formación autónoma de estudiantes universitarios, en el área de la ejecución de la batería sin acompañamiento.

Palabras clave: Educación intercultural, música, decolonialidad, batería, groove, material didáctico, aprendizaje autónomo

Abstract

This action-research is a proposal for a study method focused on the assembly of three pieces of solo drum repertoire. Here, the degree of integration between Western academic education and groove-based music, which has been generated mainly in informal contexts, is explored from an intercultural perspective, through documentary review, interviews to university students and musical transcription. This document analyzes strategies for learning and creating music in both environments, such as the role of notation in scores and improvisation as a technique of interpretation and composition. The above actions have the purpose of leading to the design of pedagogical tools aimed at the autonomous training of university students in the area of unaccompanied drum performance.

Keywords: Intercultural education, music, decoloniality, drums, groove, teaching material, autonomous learning

Tabla de Contenido

Introducción	9
Planteamiento del Problema	11
Justificación	14
Objetivos	17
Objetivo General	17
Objetivos Específicos	17
Marco Teórico.....	18
El Aprendizaje Autónomo para el Desarrollo de Competencias Interculturales	18
Mayor Percepción de la Realidad, así como Creciente Aceptación de Sí Mismo, de los Demás y de la Naturaleza	18
Creciente Espontaneidad, y Creatividad Altamente Potenciada	19
Mejor Localización de los Problemas	20
Resistencia a la Aculturación	20
Creciente Identificación con la Especie Humana	20
Dimensiones de la Colonialidad y Sus Manifestaciones en el Medio Académico Musical	21
Pensamiento Disciplinar y Relación Sujeto-Objeto	22
El Modelo Jesuita en la Educación Musical	22
El Rol de las Partituras en la Evolución y Reproducción de Estructuras Culturales.....	23
Revisión Teórico-Práctica de las Músicas Basadas en el Groove, Desde un Enfoque Decolonial	24
Análisis Musical Basado en la Lingüística.....	25
La Corporeidad en la Cognición de la Música	26

Expresividad Musical a través del Micro-Timing	26
Genealogía de la Batería: Un Instrumento Intercultural	27
Breve Descripción de la Batería Como Instrumento, y Consideraciones Sobre Su Percepción Como Ensemble de Percusión	29
Evolución en el Estudio de la Batería, e Implicaciones en el Desarrollo de un Pensamiento Intercultural	31
La Música Popular como Herramienta de Aprendizaje Formal.....	32
Abordaje Metodológico	34
Población Seleccionada.....	34
Diseño de los Instrumentos de Recolección de Datos.....	35
Análisis de Contenido	36
Selección y Transcripción del Material Musical	36
Análisis Documental de Métodos de Batería	37
Análisis Musical	38
Entrevista Centrada	38
Estructuración De La Entrevista.....	39
Consideraciones Éticas	41
Validaciones	41
Discusión De Resultados	42
Resultados Del Análisis De Contenido	42
Resultados De Las Entrevistas Centradas	43

Consideraciones Sobre Procesos De La Educación, Acerca De La Estructuración Del	
Producto Final	45
Estructuración Del Material Didáctico.....	46
Tratamiento Didáctico De Los Contenidos	47
Organización De Los Contenidos.....	48
Uso De Medios Audiovisuales Como Facilitadores Del Aprendizaje	48
Elección de un formato para el material, a partir de las entrevistas	49
Análisis del Componente Decolonial y Competencias Interculturales en el Repertorio	
Seleccionado.....	49
Pensamiento Espacio-Motor.....	50
Competencias Interculturales	50
Conclusiones	55
Referencias Bibliográficas	57
Apéndices.....	63

Lista de Tablas

Tabla 1

Unidades de análisis relacionadas con preguntas para entrevistas a estudiantes40

Tabla 2

Resultados del análisis del repertorio escogido, desde parámetros musicales42

Tabla 3

Resultados del análisis de las entrevistas a estudiantes universitarios.....43

Tabla 4

Análisis de componentes decoloniales en la obra de Stanton Moore.....51

Tabla 5

Análisis de componentes decoloniales en la obra de Jojo Mayer52

Tabla 6

Análisis de componentes decoloniales en la obra de Dan Mayo.....53

Lista de Apéndices

Apéndice A

*Formato de consentimiento informado para entrevista a estudiantes.....*4063

Apéndice B

*Videos de las entrevistas a estudiantes*42

Apéndice C

*Validación de instrumento de recolección de datos (entrevista).....*43

Apéndice D

*Transcripciones del repertorio musical.....*51

Apéndice E

*Producto de investigación.....*52

Introducción

La música, presente en todas las culturas a lo largo de la historia, se revela como forma de expresión inherente a la condición humana. Si bien tiene carácter ubicuo, su manifestación concreta demuestra una notable diversidad en concepciones, formas de ejecución, materialidades de los instrumentos y formas de aprendizaje. Esta variabilidad en la música, además de confirmar su arraigo en la naturaleza humana, la expone como una constante construcción que surge de experiencias e intercambios entre lo individual y lo colectivo.

Así como las expresiones culturales en general, la música constituye una ventana hacia la forma particular que tiene cada persona y comunidad de relacionarse con su entorno. Como afirmaba Charlie Parker, “la música es tu propia experiencia, tus pensamientos, tu sabiduría. Si no lo vives, no va a salir de tu instrumento” (Lewis, 2002, citado por McLean, 2018). Hay dos aspectos por destacar en esta afirmación: La importancia otorgada a la individualidad en la creación artística, y el valor de la experiencia sensorial como camino necesario para el crecimiento profesional. La postura de Parker, alineada con la de muchos músicos en el ámbito popular, parece discrepar de la visión *eurológica*¹ predominante en la academia, que “busca eliminar al intérprete de la interpretación, idealizando sonidos divorciados de implicaciones sociales o culturales” (McLean, 2018, p.16).

Con una fuerte presencia en espacios académicos, esta ideología trasciende la disciplina de la música y se extiende hacia las demás áreas del conocimiento y, por tanto, a los modelos educativos vigentes (Holguín, 2017). Al mismo tiempo, existe un consenso general en la pedagogía que parece contradecir la anterior visión: Se reconoce el aprendizaje como proceso posibilitado por la experiencia (Pérez et al., 2022). A esto cabe añadir el rol

¹ Término planteado por Lewis (1996, citado por McLean, 2018) puntualmente en la improvisación, aunque evidencia una posición reflejada en la totalidad del hacer musical.

que cumple la acción como base del conocimiento, es decir, el componente físico en la construcción y modificación de las estructuras internas de pensamiento al estar en contacto con un medio externo (Castañeda, 2008).

Tal relación entre lo interno y lo externo es guiada (o mediada) por la cultura, definida por Strathern (1990) como “la manera en que se trazan analogías entre las cosas, la forma en que ciertos pensamientos se usan para pensar otros” (citada por Schuiling, 2019, p.433). Así, puede afirmarse que el estudio sobre prácticas culturales diversas constituye una herramienta para ampliar las perspectivas con que se entiende la realidad, generando una evolución en el pensamiento de las personas.

Partiendo de los anteriores planteamientos, se propone una investigación que aborda expresiones sonoras diversas desde el instrumento de la batería. Aquí se analiza la forma en que sus características tímbricas, junto con la corporeidad inherente a su ejecución y aprendizaje, reconfiguran los valores prevalentes en la cultura musical académica. Dada la transversalidad de la batería en múltiples géneros musicales y regiones geográficas, este instrumento se muestra como un caso de estudio privilegiado para reflexionar sobre las prácticas educativas actuales. Este trabajo tiene como producto un material didáctico para bateristas de nivel universitario, profundizando en el desarrollo de competencias interculturales a partir del aprendizaje autónomo, analizando referentes documentales sobre la formación musical desde un enfoque decolonial, y haciendo una revisión teórico-práctica de músicas basadas en el *Groove*.

Planteamiento del Problema

Se ha identificado una situación problemática, específicamente en el ámbito de la formación universitaria de bateristas, donde hay tres aspectos por destacar: El primero está en el aprendizaje de estilos musicales populares en medios académicos; el segundo se evidencia desde el abordaje de la improvisación y la ejecución del instrumento sin acompañamiento; y el tercero responde a la posibilidad de los estudiantes de instruirse en esta área mediante materiales didácticos.

En el estudio de músicas populares, un aspecto fundamental es el desarrollo de una comprensión integral de las particularidades de los diversos géneros y estilos, para adaptar adecuadamente la interpretación de una composición musical. Más allá de las habilidades motrices o bases teóricas para tocar un instrumento, existe un componente expresivo que define en gran medida la calidad de una ejecución. Este componente se refiere a la capacidad de un músico para captar y transmitir la esencia de cada estilo, que trasciende la técnica y los conocimientos conceptuales, y se halla en elementos tan sutiles como el manejo de volúmenes, articulación de notas y la interpretación emocional. Para lograr esto, muchos músicos usan la transcripción a partituras como herramienta para analizar la música, comprenderla desde lo visual y también montar repertorio.

Tanto el ejercicio de la transcripción como el sistema de notación musical ofrecen ventajas significativas, pero también presentan retos y cuestiones que serán abordados en este trabajo. En primer lugar, la interpretación de material musical transcrito puede resultar una tarea compleja y extensa hasta lograr un resultado que se ajuste a la grabación original. En el contexto de la educación formal, el estudio de este material en las clases de instrumento no siempre es viable, o al menos no en profundidad, dado que los docentes deben seguir un currículo que frecuentemente opta por un enfoque general del instrumento, con el objetivo de

formar profesionales versátiles. Como resultado, esta es una tarea que el estudiante suele asumir de manera autónoma.

Dentro de la situación problemática identificada, es importante resaltar que una parte significativa de la evolución de la batería, y de las músicas populares occidentales en general, ha ocurrido a través de la improvisación (Gottlieb, 2021). Esta aproximación a la creación musical ha tenido tal impacto que pedagogos como Ed Soph (2024) la sitúan por encima de la categorización en géneros. Esta situación evidencia para los estudiantes la necesidad de enfatizar en dicha área durante su formación, tanto desde la creación propia como haciendo análisis y reproducción de los trabajos improvisados de otros bateristas.

La dificultad en este tema radica en que, por la complejidad que implica transcribir música, particularmente la de carácter improvisado, en los contextos académicos suele enseñarse frases, fills y patrones rítmicos representativos de un artista en lugar de composiciones completas. Pero, cuando se busca comprender en detalle el estilo de un baterista, ¿basta con aprender ritmos y fills? Como se argumentará a lo largo de este documento, es crucial reconocer que la interpretación de una pieza en su totalidad proporciona información valiosa sobre las decisiones que toma un músico improvisador (que en este escenario actúa también como compositor) para lograr dar cohesión y dirección al discurso musical: aprender cómo marca los cambios de sección, cómo maneja la tensión-relajación, y su forma de orquestar una idea en el instrumento.

Otro desafío identificado es la disponibilidad de material didáctico sobre este tema específico. Un estudiante universitario de música tiene acceso a una gran variedad de transcripciones, tanto de piezas solistas como de acompañamiento instrumental. Del mismo modo, existen libros que recopilan solos de artistas o estilos específicos. Sin embargo, esta disponibilidad disminuye considerablemente cuando se trata de encontrar recursos educativos que incluyan explicaciones y análisis detallados de estas transcripciones, así como ejercicios

diseñados para ayudar al intérprete a ejecutar repertorio. Se considera que, durante el proceso formativo, la posesión de una partitura no cubre todas las necesidades para una interpretación adecuada, a pesar de lo que a menudo se espera en el ámbito académico.

A partir de la problemática expuesta, la pregunta que guía la investigación es: ¿Cómo motivar el aprendizaje autónomo de tres piezas de repertorio solista de *Groove* en estudiantes universitarios de batería por medio del diseño de un material didáctico desde un enfoque intercultural?

Otras preguntas que busca atender esta investigación son:

¿Cómo se comparan los procesos de aprendizaje musical y creación del conocimiento en entornos formales e informales, haciendo énfasis en las expresiones basadas en el *Groove*?

¿Qué percepciones tienen los estudiantes universitarios de batería sobre las necesidades formativas durante el montaje de repertorio solista en su instrumento, en el marco del aprendizaje autónomo?

¿Qué contenidos y competencias debe abordar un material didáctico de batería desde un enfoque intercultural?

¿Qué estrategias pedagógicas contribuyen al montaje autónomo del repertorio seleccionado?

Justificación

Hay dos grandes temas que motivan esta investigación: El desarrollo de habilidades técnicas en estudiantes de batería, y la perspectiva intercultural, presentada como recurso valioso para el desarrollo profesional de un artista.

El primer tema se hizo tomando como eje el repertorio solista, por la responsabilidad que se asigna a un solo intérprete sobre la totalidad de los elementos que componen una pieza musical², en contraposición con una interpretación en ensamble, donde se hace una distribución en los roles de liderazgo y acompañamiento. (Marchwinski, s.f.). Desde esta perspectiva y en un ámbito educativo, se genera consciencia en el estudiante de batería sobre las posibilidades y retos que implica su instrumento: Coordinación, articulación en el fraseo, superposición de patrones, homogeneidad entre timbres del instrumento y demás.

Como complemento a esta área, y para reafirmar que la investigación fuera pertinente, se averiguó sobre el proceso de aprendizaje específicamente en repertorio solista de batería: su presencia en currículos universitarios, así como la disponibilidad de material didáctico (sea escrito o audiovisual) que sirviera como apoyo al momento de montar una pieza, al tiempo que se hicieron reflexiones sobre el uso de partituras como principal recurso para instruirse sobre un estilo musical. Las anteriores acciones se hicieron con el fin de conocer sobre una problemática identificada en los estudiantes de batería, manifestada en la dificultad para abordar la tarea extensa y a menudo compleja que es montar repertorio de su instrumento sin acompañamiento. También se aplicó una entrevista centrada a un grupo de estudiantes universitarios para conocer sus experiencias y verificar si eran acertados los planteamientos iniciales sobre la importancia de la ejecución solista y la necesidad identificada en el tema.

² Sikorski (1996), citado por Marchwinski (s.f.) afirma que una pieza u obra musical se compone de melodía, ritmo, armonía, dinámicas y articulación.

Puesto que cada estilo musical, e incluso las obras de cada compositor representan retos muy distintos, lejos de pretender dar una solución definitiva o un plan universalmente eficaz, se buscó proponer como producto final de este trabajo un método de estudio con varios pasos que, si bien podrían servir como guía en contextos variados, principalmente conduzcan a la comprensión y ejecución de tres piezas seleccionadas.

El siguiente eje de esta propuesta, la perspectiva intercultural, se abordó desde las áreas detalladas a continuación:

1. Reflexión sobre las prácticas académicas en la música, en cuanto a las herramientas que se priorizan al crear, difundir y aprender esta disciplina. Para esto fue necesario profundizar en el tema de la notación musical, con las oportunidades e incluso dificultades que implica su uso, particularmente al transcribir material que se desvía de la exactitud metronómica que busca indicarse en una partitura convencional. Esta sección del estudio se hizo desde la revisión bibliográfica enfocada en conceptos propios de expresiones populares como el *microtiming expresivo* tratado por Vijay Iyer (2004), el rol del cuerpo como vehículo de la cognición de la música, y las formas de construir y analizar el discurso musical desde los parámetros académicos.
2. Estudio del surgimiento y desarrollo de la batería como producto de la confluencia entre comunidades, y análisis de la adaptación del instrumento a los estilos musicales del repertorio seleccionado, percibiendo estas modificaciones no solamente como resultado de decisiones artísticas individuales, sino como manifestación de evolución e intercambios culturales masivos (Brenan, 2020). Siguiendo esta línea, se profundizó en el carácter intercultural de los estilos musicales basados en el *groove*, en la medida que iniciaron siendo expresiones regionales que, por su amplia difusión, llegaron a integrarse con manifestaciones culturales de distintos países y épocas. Indagar sobre estos temas permitió analizar con mayor precisión las tres piezas estudiadas,

considerando: los elementos distintivos de cada estilo, las percepciones de los bateristas sobre microtiming, groove y otros conceptos estilísticos, y los factores sociales que influyeron en su creación. Al situar la práctica musical en un contexto intercultural amplio, donde interactúan y se retroalimentan distintas expresiones culturales, se puede comprender en detalle el carácter de la creación artística como producto de un entorno social moldeado por tradiciones e intercambios (García Canclini, 1990).

Objetivos

Objetivo General

Desarrollar un material didáctico que facilite el aprendizaje autónomo de tres piezas de repertorio solista de *groove* en estudiantes universitarios de batería, integrando estrategias pedagógicas basadas en el enfoque intercultural.

Objetivos Específicos

Examinar de forma comparativa los procesos de aprendizaje musical y creación del conocimiento en entornos formales e informales, haciendo énfasis en las expresiones basadas en el *groove*, mediante un análisis de material documental con el fin de comprender las prácticas vigentes en ambos contextos y sus posibilidades de renovación.

Identificar las percepciones de los estudiantes universitarios de batería sobre las necesidades formativas durante el repertorio solista para la creación del material didáctico que facilite el aprendizaje autónomo de tres piezas de estilos basados en el *groove*.

Definir los contenidos y competencias a desarrollar en el material didáctico por medio de un análisis del contexto histórico y social de las piezas seleccionadas desde un enfoque intercultural.

Diseñar estrategias pedagógicas para el montaje autónomo del repertorio seleccionado, a partir de la síntesis de métodos instructivos de batería y el análisis de enfoques pedagógicos interculturales.

Marco Teórico

El Aprendizaje Autónomo para el Desarrollo de Competencias Interculturales

Puesto que este trabajo aborda una necesidad de los estudiantes que usualmente no puede ser atendida a profundidad durante las clases, la solución propuesta tiene un enfoque basado en el aprendizaje autónomo. Este es conceptualizado por Solórzano (2017) como el “grado de intervención del estudiante en el establecimiento de sus objetivos, procedimientos, recursos, evaluación y momentos de aprendizaje” (p.244), haciendo énfasis en el rol activo que este asume en la producción de aprendizajes que adquieren significancia desde sus experiencias previas y necesidades actuales. El aprendizaje autónomo, que en este documento será empleado indistintamente con *autoeducación*, tiene como objetivo “caminar hacia una emancipación en la construcción del conocimiento y hacia la configuración de un pensamiento reflexivo, constructivo y crítico” (Amaya de Ochoa, 2008, citada por Solórzano, 2017)

Wulf (1993) se refiere a la autoeducación como un medio para apoyar al individuo a desarrollar aspectos de su ser que han estado rezagados, permitiéndole así acercarse a ser completamente funcional e “idéntico consigo mismo” (p.245). En este grado de desarrollo se puede identificar el siguiente conjunto de dimensiones télicas que coinciden con competencias interculturales:

Mayor Percepción de la Realidad, así como Creciente Aceptación de Sí Mismo, de los Demás y de la Naturaleza

Así como la evolución de una cultura sucede mediante el intercambio con otras, un individuo es transformado al establecer relaciones con otras personas. Por esta razón se considera necesario hacer una reflexión sobre el rol de la educación, y particularmente la autoeducación, en este proceso. Arístegui et. al. (2005) plantean que, para un contacto sano y

fructífero con los otros, es necesario el autoconocimiento de cada persona dentro de un proceso denominado *metacognición*, conceptualizado de la siguiente manera:

Se refiere a la capacidad específicamente humana que permite someter a examen y comprender los procesos que un sujeto utiliza para conocer, aprender y resolver problemas, es decir, para generar conocimiento sobre sus propios procesos y productos cognitivos, además de monitorear, controlar y regular su uso (cap. 5, párr. 4).

La metacognición resulta útil dentro de la educación desde la comprensión de los estudiantes acerca de su forma de percibir la realidad. Particularmente en la música puede manifestarse en preguntas como “¿qué influencias musicales hemos recibido de nuestro entorno social?”, “¿cómo la formación académica ha incidido en nuestras decisiones artísticas?”, “¿al improvisar en un instrumento, estamos tomando decisiones deliberadas, o reproduciendo inconscientemente patrones rítmicos de otras personas?”. La reflexión sobre las prácticas propias situada en un contexto social conduce a reconocer la importancia del contacto con los otros en la conformación de nuestro pensamiento, y permite una elección consciente de referentes de aprendizaje para los estudiantes, en función de sus inclinaciones y necesidades personales.

Creciente Espontaneidad, y Creatividad Altamente Potenciada

Dado que la autoeducación permite experimentar con nuevas ideas y adaptar el aprendizaje a los intereses y necesidades de los estudiantes, se genera flexibilidad en el pensamiento y un aumento en la creatividad. En el instrumento musical esto puede manifestarse en: 1. nuevas aproximaciones al desarrollo de un motivo rítmico; 2. Fluidez en la expresión musical, tanto improvisada como compuesta previamente; 3. Ampliación de perspectivas sobre la interacción de las distintas partes de la batería: Puede verse la coordinación como superposición de patrones en cada instrumento, como un ensamble

conformado por una sola persona donde cada extremidad tiene un rol, o como consecución de notas en distintas partes del instrumento (también llamado interpretación lineal).

Mejor Localización de los Problemas

La mayor percepción de la realidad y potenciación de la creatividad, como se ha afirmado, además de constituirse en sí mismas como resultados del aprendizaje autónomo, son también herramientas que posibilitan la producción de conocimientos progresivamente más complejos. Un ejemplo claro es el del músico que, al explorar nuevos estilos musicales, identifica la necesidad de desarrollar competencias interpretativas específicas. Este proceso de autoevaluación permite al estudiante localizar fortalezas y debilidades en su conocimiento y trazar un plan de estudio orientado a la resolución de problemas.

Resistencia a la Aculturación

El aprendizaje autónomo, particularmente si ocurre con estilos musicales diversos, es una forma de exponerse a nuevos referentes culturales que llevan a crear un pensamiento que permite, en lugar de asimilar totalmente una cultura, adquirir la capacidad de seleccionar conscientemente cuáles son las influencias externas de su identidad.

Creciente Identificación con la Especie Humana

Al profundizar en un estilo musical, además de los mensajes que puedan tener las letras de las canciones, o los conocimientos que pueda aportar sobre una comunidad y su forma de ver el mundo, la inmersión en expresiones culturales de un grupo tiene un efecto significativo para la interculturalidad, y es la conexión social por dos razones sugeridas por Li et al (2023): La primera resulta del simple placer de hacer música a la manera de una cultura específica, de modo que se genera disposición a involucrarse más en estas manifestaciones. La segunda razón es que “la exposición a, y experiencia con el movimiento activo involucrado en la ejecución de un instrumento activa un proceso de *atracción social* que cierra la barrera del “yo-otro” e incrementa la vinculación social con el grupo cultural específico” (p.12).

Dimensiones de la Colonialidad y Sus Manifestaciones en el Medio Académico Musical

Como parte de la problemática en cuestión, y para evidenciar la necesidad de un enfoque intercultural, es fundamental analizar la colonialidad como forma de ejercicio de poder, y sus manifestaciones actuales en entornos académicos.

La colonialidad, conceptualizada por Aníbal Quijano, es una "relación de dominación directa, política, social y cultural de los europeos sobre los conquistados de todos los continentes" (1992, p.11). Esta se presenta desde las dimensiones del poder, saber y ser (Quintriqueo y Quilaqueo, 2019): La primera está directamente relacionada con la dominación de las potencias europeas a otros países y el establecimiento de instituciones encargadas de mantener dicha relación de subordinación. Entre estas instituciones están las científicas y educativas que, desde su labor de legitimar y seleccionar el conocimiento que será difundido y desarrollado, históricamente han otorgado validez a lo que esté alineado con la racionalidad occidental (Walsh, 2015), en detrimento de los saberes de las demás culturas, que resultan siendo excluidos y categorizados como inferiores.

Estas prácticas y nociones se conocen como colonialidad del saber, que no se limitan a la estratificación de conocimientos, sino también se reflejan en lo relacional desde la infravaloración de la misma condición humana de quienes se han visto dominados (Quintana, 2011). De este modo, la colonialidad, como forma de ejercer el poder que ha sobrevivido a la desaparición del sistema político colonialista, se manifiesta en varios aspectos de la vida moderna y puede mantenerse o superarse desde la práctica educativa: una que, en lugar de obedecer a los intereses de una población dominante, "explora y resignifique las diferentes dimensiones articuladas en las relaciones sociales" (Quintriqueo y Quilaqueo, 2019, p.16).

En este sentido, cabe indagar sobre las dinámicas institucionales que han contribuido a consolidar estas relaciones de poder-saber-ser en la academia, para luego analizar sus efectos en la formación musical.

Pensamiento Disciplinar y Relación Sujeto-Objeto

La universidad reproduce una estructura heredada de Europa (particularmente de la filosofía de la ilustración), que se caracteriza por 1. Organizar y separar el conocimiento en disciplinas, 2. Buscar obtener una comprensión objetiva del mundo desde la observación analítica, y 3. Establecer un dualismo entre sujeto cognoscente y objeto conocido, formando una relación unilateral en donde este último es pasivo. El problema de este modelo es, como plantea Holguín (2017), que se pretende alcanzar el conocimiento analizando partes individuales mientras ignora la conexión entre ellas, y además propone el concepto de “razón universal”, pero “esta razón es en realidad la preestablecida historio-geográficamente en la Europa del siglo XVI, y por tanto es una razón local” (Holguín, 2017, p.150), de modo que se defiende una noción de universalidad a partir de experiencias particulares de una cultura.

El Modelo Jesuita en la Educación Musical

Al privilegiar la racionalidad de una población sobre las demás, también se instaura la idea de unidad (en cuanto a oposición a la diversidad) como algo deseable, posicionando la civilización dominante como ideal de desarrollo intelectual y cultural. El modelo de educación propio del período colonial, organizado por los jesuitas, partió de la jerarquización de saberes en superiores e inferiores, incluyendo la música en los siguientes aspectos, enunciados por Shifres y Gonnet (2015):

- Organización de saberes en teóricos y prácticos.
- Sustitución de instrumentos musicales de otras comunidades por los usados en Europa, desligando el quehacer musical de su aspecto social.
- Limitación de la participación de las personas involucradas en la presentación musical: Los instrumentistas de un ensamble siguen a un director sin mirarse entre sí, y la audiencia, que además de frecuentemente permanecer a oscuras, se limita a escuchar pasivamente.

- Circulación de información por partituras.

El Rol de las Partituras en la Evolución y Reproducción de Estructuras Culturales

La escritura musical ha sido fundamental para el desarrollo de la música occidental, al permitir la fijación de ideas, la creación de composiciones complejas sin la restricción de la memoria, y el surgimiento de un metalenguaje para analizarlas. Sin embargo, esta herramienta ha establecido una brecha entre músicos (alfabetizados) y no músicos (no alfabetizados), que tienen distintas formas de pensar e involucrarse en la experiencia musical (Shifres y Gonnet, 2015).

Sin desconocer la ventaja que supone la posibilidad de organizar sonidos en un sistema comprensible desde lo visual, y la indiscutible utilidad que representa para transmisión y el desarrollo del conocimiento, no solo actualmente sino en las épocas anteriores a la grabación de audio, resulta pertinente reflexionar sobre la posición que se otorgó a la alfabetización musical como soporte del conocimiento, hasta el punto de llegar a considerarse sinónimo del saber musical.

Esta concepción se afianzó en los conservatorios que, además de fundamentar su modelo en el texto musical, elevaron las partituras a un estatus de depositario absoluto de un saber que debía ser *conservado*.

De este modo el conservatorio extiende la colonialidad del saber musical a un plano ontológico, determinando que la música es el texto, es decir el conjunto de marcas en la partitura, y el músico es el que conoce el texto. (Shifres y Gonnet, 2015, p.60).

Con la forma de pensar que se construye (y se generaliza gracias a las instituciones) como resultado de la priorización de las partituras en el hacer musical, se torna natural el hecho de equiparar las categorías musicales a las categorías de la notación, con expresiones como pensar en una organización *horizontal* para referirse a una secuencia de sonidos, o

vertical si se producen simultáneamente. “Las grandes dimensiones organizadoras del discurso musical para la teoría musical de Occidente, tales como lo *melódico* y lo *rítmico* provienen en gran medida de la lógica notacional” (Shifres y Gonnet, 2015, p.61), situación que sugiere un origen de los estereotipos de los instrumentos de percusión como inferiores, al concebirlos como inhábiles para la ejecución melódica y en consecuencia, limitar su función al acompañamiento. Los anteriores planteamientos exponen además posibles razones para que estos instrumentos, y particularmente los de afinación indeterminada como la batería, históricamente no hayan presentado la misma cantidad de producción académica en composición, comparada con instrumentos como el piano o la guitarra.

Revisión Teórico-Práctica de las Músicas Basadas en el Groove, Desde un Enfoque Decolonial

La palabra *Groove*, pese a la ambigüedad que frecuentemente enfrenta su definición, en muchas definiciones parece estar ligada un patrón rítmico (ej: un *Groove* de rock, un *Groove* de swing), en relación con una ejecución que contemple las divisiones del pulso a nivel micro como decisiones estéticas (Cámara y Danielsen, 2018). Esto parece explicar el hecho de que en el inglés el adjetivo *groovy* se utilice para denotar un ritmo que invite al movimiento. A grandes rasgos, este concepto es entendido como una sensación de agrado asociada al carácter rítmico de expresiones musicales afroamericanas propias de Estados Unidos a partir del siglo XX.

Por su carácter ampliamente subjetivo, y por no ligarse necesariamente a un género musical específico, no se dará una definición exhaustiva³. En su lugar, se hará una serie de reflexiones sobre su papel en la percepción de la música y sus posibles disimilitudes con los valores que la academia tradicional ha posicionado como *naturales*.

³ Para una definición más detallada, se recomienda leer el capítulo *Groove* escrito por Cámara y Danielsen en *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory* (2018).

Análisis Musical Basado en la Lingüística

Se ha hablado del sistema existente para plasmar la música en un texto, permitiendo su reproducción y análisis. También se ha mencionado el metalenguaje con el que pueden describirse las cualidades del sonido, al menos las que tienen representación en el sistema de escritura musical. (Shifres y Gonnet, 2015). Esto, en adición a frases que se usan de forma natural en esta disciplina como el *fraseo*, el *vocabulario* propio de un estilo, o el *discurso* musical, dan evidencia de la concepción generalizada de la música como lenguaje que, lejos de limitarse al aspecto sensible asociado con la transmisión de emociones, tiene sus propias estructuras cognitivas, organizaciones y significados que se configuran culturalmente.

Una porción grande de la producción investigativa en esta disciplina se ha basado en la percepción de la música como un lenguaje (ver Lerdahl y Jackendorff, 1983, o Larue, 1970), formulando un sistema que en la armonía compara la relación de acordes-progresiones-tonalidad con lo que en la lingüística equivale a palabras-gramática-sintaxis (Larue, 1970, p.31)⁴, o en el ritmo plantea la existencia de una jerarquía formal en motivos-semifrases-frases-períodos-secciones.

Mientras este sistema es práctico y permite la comprensión de estructuras, debe tenerse en consideración que este abordaje “reduce toda la cognición a procesos de pensamiento racional como la resolución de problemas, razonamiento deductivo e inferencia” (Iyer, 2002, p.387) y, a pesar de acoplarse a la música tonal occidental anterior al siglo XX y las prácticas actuales derivadas de ella, no aplica para muchos otros géneros. En algunos tipos de música afroamericana, por ejemplo, se presenta una intraducibilidad en conceptos estilísticos como el *Groove*, que “parecen no tener un análogo en el lenguaje racional” (Iyer,

⁴ Se usa este referente por su actual vigencia en currículos universitarios, como es el caso de la universidad Sergio Arboleda, donde se usa este método para aprender sobre análisis musical.

2002, p.388) pero pueden incluso presentar más importancia que el desarrollo melódico o armónico de un tema.

La Corporeidad en la Cognición de la Música

En la psicología cognitiva existe el concepto de corporeidad o *embodiment*, haciendo referencia a los pensamientos, emociones y comportamientos que son dados por las experiencias sensoriales que experimenta el cuerpo, como elemento indisociable de la mente. Como complemento a esto, se presenta la noción de situación o *situatedness*, como la inmersión (temporal, física y sociocultural) en un entorno que posibilita el conocimiento e incide en las percepciones del mundo (Iyer, 2002).

En este contexto, y teniendo en cuenta que la interpretación musical es necesariamente una actividad física (particularmente la batería, al involucrar las cuatro extremidades), es importante resaltar la función del pensamiento espacio-motor como herramienta fundamental para el aprendizaje, y como un “modo de pensamiento musical legítimo y comúnmente usado” (Bailey y Driver, 1992, citados por McLean, 2018, p.34), que puede situarse al mismo nivel de importancia de la audición (McLean, 2018).

El pensamiento espacio-motor y el carácter socioculturalmente situado de un músico emergen especialmente al improvisar, donde se generan ideas que, según Hargreaves (2012), pueden clasificarse del siguiente modo:

- Generadas por la audición y formuladas inconscientemente.
- Generadas por el movimiento, principalmente desde la posición del cuerpo.
- Generadas por estrategias, como planes de comportamiento para la resolución de problemas.

Expresividad Musical a través del Micro-Timing

La calidad de una interpretación se relaciona tradicionalmente con la expresividad, pero entre instrumentos de percusión con un ataque corto y un rango dinámico relativamente

reducido, las únicas dos variables que quedan al intérprete son la intensidad y el momento del golpe, o *timing*. El concepto *timing* hace referencia a la medida del tiempo en la música, que puede ser a gran escala, como el carácter binario o ternario de un compás, o a pequeña escala, como el grado de exactitud de las notas con respecto a esta subdivisión.

En una ejecución musical pueden establecerse distintas relaciones entre las notas tocadas y el pulso, de modo que en cada cultura se crea una tendencia minúscula (causada por las cualidades físicas del cuerpo de un intérprete, o por decisiones deliberadas) a retrasar o apresurar las notas, pero lejos de un considerarse error, esta acción adquiere valor estético (McLean, 2018). Así, “estas desviaciones de la “metronomicidad” estricta transmiten información sobre la estructura musical y proveen una ventana a las representaciones cognitivas internas de la música” (Iyer, 2002, p.397).

Genealogía de la Batería: Un Instrumento Intercultural

Como parte del componente intercultural de esta investigación, se hablará en este capítulo del papel que jugaron diversas comunidades en la conformación de la batería. No se profundizará en la historia del instrumento más allá de lo estrictamente necesario, puesto que ya existe una gran cantidad de fuentes que dan cuenta de este tema⁵.

La batería empieza su historia, según investigadores como Daniel Glass (2013), en 1865. En este año, el fin de la guerra civil estadounidense supuso la declaración de la población afrodescendiente de ese país como ciudadanos libres, con lo que adquirieron mayor participación en la sociedad.

Este hecho incluye también la capacidad de desarrollar sus manifestaciones culturales que, si bien todavía no eran plenamente reconocidas por la totalidad de la población, tuvieron la oportunidad de practicarse. Esto pasó, por ejemplo, con la inclusión de instrumentos

⁵ Ver artículo *A Cultural History of the Drum Set: Proliferation from New Orleans to Cuba*, por Berger, (2014); o serie de videos *History of the Drum Set*, por Daniel Glass (2013).

marciales en géneros propios de las comunidades afroamericanas, que fueron variando la ejecución tradicional⁶ para adaptarse a estilos emergentes de la época, como el Ragtime o el Blues.

En años posteriores, a principios del siglo XX, surgieron el modelo moderno del pedal de bombo y el mecanismo del *sock cymbal*, que evolucionó en el *low-boy* y más adelante en el *hi-hat* que sigue usándose hoy en día. Estos eventos marcaron un cambio en la organología del instrumento, que se reflejó en la apertura de nuevas posibilidades de ejecución.

Adicionalmente, Estados Unidos experimentó por la misma época un flujo de inmigración sin precedentes con lo que las poblaciones nuevas, procedentes de varios lugares del mundo, incorporaron a la naciente batería sus propios instrumentos y técnicas de fabricación de los mismos (Glass, 2013).

Para el año 1917 ya se observaban baterías que incluían, además del redoblante y bombo de origen europeo, toms y bloques de madera provenientes de China (Nichols, 2012), y platillos inventados por un armenio. Y este conjunto de instrumentos además era tocado en géneros afroamericanos, que por sí solos ya eran producto de amplios intercambios culturales⁷.

Más adelante pasó por múltiples transformaciones para adecuarse a diferentes estilos musicales, espacios y culturas. Como se ha evidenciado, la batería es un instrumento que se presta para muchas modificaciones en cuanto a configuración (distribución y cantidad de instrumentos que la conforman), afinación (carácter agudo o grave del sonido, que en el caso de la percusión influye en la duración del mismo), y en muchos casos la adición de instrumentos nuevos. Concretamente en el repertorio estudiado en esta investigación, se

⁶ Es decir, propia de las bandas de marcha.

⁷ Aunque la población de Nueva Orleans, una de las ciudades con mayor influencia musical, tuviera mayoritariamente población afrodescendiente, el comercio marítimo del río Mississippi llevó a que esta se convirtiera en escenario de encuentro de esclavos de África occidental, colonizadores franceses y españoles, haitianos refugiados de las revueltas de esclavos, inmigrantes de centroamérica y nativos americanos (Berger, 2014)

observan tres baterías con características particulares: Stanton Moore utiliza un *pandeiro* y un cencerro; Jojo Mayer tiene un *hoop crasher*, un segundo redoblante con afinación más baja, un par de hi-hats más pequeño de lo normal sobre el bombo, y un platillo tipo *chopper*; y Dan Mayo utiliza tres redoblantes con diferentes medidas, un *percussion crasher* que cumple la función de hi-hat auxiliar, un *stack* y accesorios con aros de metal como los de una pandereta.

Todas estas variaciones obedecen a la adaptación del instrumento a la estética de un folclor regional, un género musical o una corriente artística. De este modo se hace notoria la flexibilidad en la conformación del instrumento, que a su vez está ligada a una versatilidad para su ejecución, razón por la que la batería ha logrado abrirse paso entre estilos musicales tan divergentes. Este es un factor clave para considerarla eje de una investigación con perspectiva intercultural: La observación de cómo un instrumento puede adaptar su sonoridad para permitir a los intérpretes expresarse de modos tan diversos; Una adaptación que se muestra como reflejo de la interacción entre comunidades y, también evidencia la influencia de la tecnología en la expresión artística, como se observa en los casos de Dan Mayo y Jojo Mayer, quienes añaden o incluso diseñan partes de la batería buscando emular sonidos que se han originado en la música electrónica.

Breve Descripción de la Batería Como Instrumento, y Consideraciones Sobre Su Percepción Como Ensamble de Percusión

El diccionario enciclopédico de la música la define como “juego de tambores, platillos suspendidos y otros instrumentos de percusión que forman el equipo básico de los percusionistas de jazz, rock y bandas de baile. Los elementos básicos son el bombo, los platillos y la tarola (con bordonero)” (2008, p.166). Un concepto similar se encuentra en el diccionario de música de Harvard (2003), especificando que la agrupación de instrumentos es tocada por una misma persona.

Aunque las fuentes consultadas no mencionan un número específico de tambores y platillos que deban estar presentes para que el conjunto se clasifique como batería, hay un consenso general en cuanto a la presencia de un redoblante, un bombo operado con un pedal y un mecanismo de platillo hi-hat. El primero hace parte del sonido característico del instrumento, y los dos últimos son los que posibilitan la ejecución de dos o más patrones rítmicos simultáneamente.

La batería está integrada por idiófonos y membranófonos, capaces de sonar individualmente sin afectar las propiedades del conjunto. Esto es una ventaja en posibilidades tímbricas, pero a su vez, por estar compuesta de distintos materiales, presenta un reto para el intérprete al momento de buscar un sonido uniforme. Esta situación fue señalada con ironía por Benny Greb (2019) en su clase magistral en Bogotá, donde afirmó que tocamos platillos de metal y membranas hechas de plástico con baquetas de madera, y aun así esperamos que suene nivelado; por lo que intérpretes como él han llegado a afirmar que la batería es un ensamble de percusión, que intentamos hacer que suene como uno solo.

Sin embargo, en esta investigación se considera que los estilos modernos de interpretación de la batería desafían la idea anterior. Cada vez es más común encontrar patrones lineales entre varias partes del instrumento, o fills ejecutados con varias extremidades a la vez. Imaginemos ahora que se toma un solo de un baterista contemporáneo, se transcribe por separado lo que hace cada platillo y cada tambor, y se le asigna cada parte a una persona diferente para su ejecución colectiva. Probablemente resultaría un proceso más complicado que asignarle a un solo baterista el montaje de la pieza. Con toda seguridad este ejercicio en grupo se tornaría más fácil con repertorio más antiguo, por lo que puede afirmarse que la batería ha venido evolucionando desde un enfoque de multi-percusión a una interpretación de todas las partes como un mismo instrumento.

Evolución en el Estudio de la Batería, e Implicaciones en el Desarrollo de un Pensamiento Intercultural

Los cambios mencionados en la fabricación del instrumento, y la evolución en su interpretación, permiten afirmar asertivamente hoy en día que la batería sí es un instrumento y, por tanto, los bateristas son músicos. Desde la primera mitad del siglo XX, en las músicas populares occidentales estaba tomando mucha más predominancia el ritmo que la melodía (Ludwig en Bauduc, 1937), causando que los bateristas dejaran de tener solamente el rol de marcar un pulso, y se vieran en la necesidad de adaptar su interpretación a estilos más demandantes en los que no solo se les permitía tocar pasajes rítmicos sin acompañamiento, sino se esperaba que lo hicieran como parte de su oficio.

Con este posicionamiento de la batería como componente central de los grupos musicales, las publicaciones de libros instructivos de batería hicieron una transición desde un enfoque marcial enfocado casi exclusivamente al redoblante, hacia la ejecución de redoblante, bombo y platillos, inicialmente como capítulos separados y en años posteriores como conjunto⁸.

En 1937 se publicó el libro *Dixieland Drumming* de Ray Bauduc, que generalmente se considera el primer libro de batería como instrumento, en contraposición con el abordaje “redoblante y accesorios” que existía años atrás. Este libro, además, proponía un método de estudio centrado en el estilo Dixieland, que había pasado de música marginalizada a entretenimiento tipo *vaudeville*, y al momento de publicación del libro de Bauduc era ya considerada objeto de estudio.

Con el tiempo se publicaron más referentes bibliográficos dedicados al aprendizaje de la batería en ritmos tradicionales de otros países, como es el caso de *Afro-Cuban Rhythms*

⁸ Se recomienda ver cronología de métodos de percusión, recopilada por Alain Charmoille: <https://www.alaincharmoille.com/drum-book-history/>

For The Drum Set por Frank Malabé en 1990, o *Brazilian Rhythms For Drumset* un año más tarde por Duduka Da Fonseca. Una contribución a la interculturalidad en la educación es la inclusión de estos referentes diversos, pero no se puede limitar ni centrar a este aspecto. También se cuenta como un aporte valioso el uso de sistemas de escritura tradicionales de una región para que el aprendizaje de su música sea más cercano al modo original de aprenderlo, como en el libro *West African Eve Rhythms For The Drumset* por Royal Hartigan.

Como la batería aún es un instrumento relativamente joven, en adición a su rápida evolución y la amplia variedad de estilos musicales en que se puede usar, su ejecución y aprendizaje pueden abordarse desde distintas estrategias. La más notable, sobre todo en los últimos años, ha sido el uso de lecciones en video. De este modo se facilita el acceso a la información para los lectores, al mismo tiempo que los autores disponen de una plataforma para su difusión más rápida y a un costo mucho más bajo que con una editorial. Por ejemplo, frente a una tarea como la escritura y explicación en texto de una rutina de calentamiento o un patrón rítmico, existe ahora la posibilidad de grabar un video con la misma información y subirlo inmediatamente a redes sociales. Bateristas dedicados a la educación como Adam Tuminaro o Mike Johnston han optado por estas estrategias por la conveniencia con que se crea el material didáctico, y la accesibilidad que tiene la audiencia a él. La novedad de la batería, que ha coincidido con la invención de la grabación de audio y, más tarde con la invención de la internet, han moldeado la forma en que se estudia el instrumento, y debe tenerse esto en cuenta al abordar una propuesta educativa centrada en la batería.

La Música Popular como Herramienta de Aprendizaje Formal

Históricamente, la disciplina musical ha marginado a los géneros que se apartan de la tradición europea. Mientras en países como Francia y Alemania durante siglo XIX florecieron corrientes artísticas que valorizaban los saberes populares, con compositores como Beethoven, Chopin y Paderewski incorporando elementos folclóricos a sus obras, en

América se vivió una realidad contrastante. En Estados Unidos, por ejemplo, se reprimieron las expresiones culturales afrodescendientes, tildándolas de salvajes e inmorales (Lott, 1992). De igual manera, en Colombia durante el mismo período se impulsó desde las instituciones una identidad nacional homogénea, basada en los valores y estética de las élites bogotanas (Sheehy y Olsen, 1998), dejando de lado las expresiones culturales de las regiones. Esta tendencia homogenizadora relegó a las periferias y sus tradiciones musicales, por no asemejarse a los valores culturales europeos.

A partir del siglo XX, la musicología comenzó a dirigir su atención hacia las músicas populares, impulsada por la revolución tecnológica de la grabación y la difusión mediática. Este nuevo interés generó un floreciente campo de estudio dedicado a analizar estilos musicales más allá de la tradición erudita. En este contexto, Carlos Vega acuñó en 1966 el término *mesomúsica* para designar aquellas expresiones musicales que se situaban entre lo clásico y lo folclórico. Investigaciones posteriores profundizaron en este concepto, identificando como características distintivas de la *mesomúsica* sus rasgos estéticos modernos, su origen urbano y su estrecha vinculación con los medios masivos de comunicación

Estas manifestaciones llamadas populares se encuentran siempre permeadas por elementos del folclor de sus regiones de origen. Como ha llegado a afirmar el percusionista Marvin Diz (2019), los grandes artistas no innovan solamente a partir de su propia creatividad, sino se nutren de la cultura de sus países. Justamente por sus influencias tradicionales/folclóricas y académicas, la música popular tiene la ventaja de resultar fácilmente familiar para oyentes de distintos contextos, al mismo tiempo que, por su componente regional, puede también constituirse como un punto de partida para quienes quieran adentrarse en las expresiones culturales autóctonas de un pueblo.

Abordaje Metodológico

Esta investigación se asume desde el método de investigación-acción, al analizar desde una perspectiva práctica las acciones humanas presentadas en el aula (Elliott, 1990), y al ejecutarse como “una forma de indagación autorreflexiva que emprenden los participantes en situaciones sociales en orden a mejorar la racionalidad y la justicia de sus propias prácticas, su entendimiento de las mismas y las situaciones dentro de las cuales ellas tienen lugar” (Carr y Kemmis, s.f, citados por Álvarez y Álvarez, 2014, p.22). El modelo epistémico que guía las tareas a realizar es el pragmatismo, puesto que las tareas realizadas en el proceso de recolección y análisis de la información tienen como finalidad intervenir en situaciones concretas de la educación universitaria.

Población Seleccionada

La población se compone de bateristas con distintos intereses y formas de abordar el material de estudio. Fueron escogidos particularmente los de la universidad Sergio Arboleda por la presencia de un énfasis en ejecución instrumental a partir del séptimo semestre, factor que le permite a esta población una mayor destinación de tiempo al estudio del material asignado. Para esta muestra poblacional no se consideraron relevantes los factores de género y edad, puesto que se ha observado que la variable más influyente en el tema de estudio son los géneros musicales en que se desempeñan los estudiantes, y de acuerdo con estos hay una divergencia en las habilidades que estos requieren para su ejercicio profesional. Se hizo un muestreo por conveniencia, que “permite seleccionar aquellos casos accesibles que acepten ser incluidos. Esto, fundamentado en la conveniente accesibilidad y proximidad de los sujetos para el investigador” (Otzen y Manterola, 2017, p.230).

Diseño de los Instrumentos de Recolección de Datos

El proceso de construcción de conocimiento para un producto de calidad, según Gutiérrez (2017), inicia con una construcción individual basada en la indagación. En esta investigación se desarrolló la etapa inicial con una revisión documental apoyada en la transcripción de material auditivo, en cuya comprensión se profundizó al buscar recursos adicionales de los autores seleccionados (entrevistas, clases magistrales y charlas).

A este paso le sigue una construcción colectiva del conocimiento, donde se hace uso del pensamiento de terceros. Se optó por realizar una entrevista centrada a un grupo de estudiantes para obtener detalles sobre las necesidades y dificultades que presentan en sus procesos formativos. La información de esta etapa provee al investigador una idea más acertada de cómo sintetizar los datos de la revisión documental de modo que resulte útil para los estudiantes. La acción descrita anteriormente es parte de lo que Gutiérrez (2017) define como proceso de validación de la información mediante su contextualización. Y como paso final, se elabora un producto que será puesto a disposición de estudiantes y docentes.

En esta sección se presenta el análisis de la información obtenida mediante las fases individual y colectiva descritas anteriormente. De acuerdo con los objetivos específicos de la investigación, se ha optado por dos instrumentos para recolectar información: análisis de contenido y entrevista de tipo centrado. El primero se realiza para la clasificación y codificación de significados de material documental (Monje, 2011); en este caso, el contenido es principalmente el repertorio transcrito junto con las entrevistas existentes de los autores seleccionados, así como material audiovisual de lecciones de batería y clases magistrales.

La entrevista centrada es aplicada a la población descrita anteriormente en la etapa anterior a la creación del material. Esta se realiza buscando profundizar en sus experiencias y opiniones en torno a la ejecución solista durante su proceso formativo.

Análisis de Contenido

Para el estudio de cualquier tipo de material documental (discurso, artículo, decreto, etc.), Monje (2011) menciona esta técnica como un medio que permite la clasificación y codificación de significados. En este caso específico, constituye una herramienta para compilar y sintetizar entrevistas, charlas y clases magistrales existentes de los autores del repertorio escogido, de modo que se obtenga información que facilite la comprensión de las piezas. A continuación se detallan las acciones concretas que se llevaron a cabo durante esta etapa:

Selección y Transcripción del Material Musical

Este proceso corresponde a la audición de interpretaciones solistas para la elección del repertorio utilizado como eje del producto final. Para la identificación del material más apropiado se fijaron estos parámetros:

Debe ser una interpretación totalmente solista. Es decir, no puede haber acompañamiento de otros instrumentos en ninguna sección de la pieza.

Se necesita que haya presencia de elementos comunes entre los solos seleccionados. Si bien es cierto que un baterista debe tener conocimientos de varios géneros, es aconsejable que un material de estudio se centre en un área específica para proveer información detallada al lector.

Es preferible que haya disponibilidad de videos de las interpretaciones originales, para ser usados como guía por los estudiantes.

De acuerdo con los parámetros anteriores, se seleccionaron piezas sin acompañamiento pertenecientes a tradiciones musicales estadounidenses basadas en el *Groove*, o derivadas de ellas. El principal elemento diferenciador es el estilo personal de cada baterista y las habilidades técnicas que se aprecian en cada interpretación. El repertorio seleccionado es el siguiente:

1. Jojo Mayer – Set The Tone. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=0AnKkIr3e9o&ab_channel=EvansDrumheads
2. Dan Mayo – Free Speech #1. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=-nbBBOCDZfY&ab_channel=MEINLCymbals
3. Stanton Moore – Drum Clinic Solo Live at Memphis Drum Shop. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=VCbPapIu7Qw&ab_channel=MemphisDrumShop

Para facilitar la lectura del repertorio y ajustarse a la configuración del instrumento de cada baterista, se hicieron pequeñas modificaciones a la notación musical. Estas son explicadas en el producto final, antes de la partitura de cada pieza.

Análisis Documental de Métodos de Batería

Esta etapa se realizó para determinar la estructuración del material y las estrategias utilizadas por cada autor para lograr los objetivos propuestos. Como criterio principal para la elección, los referentes documentales debían orientarse, si no totalmente, mayoritariamente hacia la interpretación solista. Como referentes principales se tienen los métodos *Advanced Funk Studies* (1980), y *Groovin' In Clave* (1999).

El primero está dividido en (a) ejercicios introductorios centrados en el hi-hat, redoblante y bombo; (b) patrones rítmicos y fills; (c) transcripción de patrones de otros bateristas; y (d) solos compuestos por el autor, basándose en los capítulos anteriores.

El segundo referente está estructurado según su complejidad en (a) ejercicios fundamentales de coordinación con bombo y redoblante en negras, y solos básicos; (b) ejercicios avanzados y solos con corcheas; (c) patrones rítmicos y solos con clave de rumba; (d) ejecución de temas con el uso de guías (charts); (e) Ejercicios y solos en 6/8; (f) ritmos shuffle y combinación de contenidos anteriores; y finalmente se sugieren otras formas de

practicar, que incluyen consejos para desarrollar independencia, variaciones de la clave y consideraciones sonoras.

Análisis Musical

Una vez hechas las transcripciones y teniendo nociones sobre cómo estructurar un material didáctico para bateristas, se procede a un análisis musical de acuerdo con las categorías de concepciones rítmicas (exactitud de la subdivisión, cambios de tempo y posibles variaciones de compás), aproximación a la improvisación, estructuración del discurso musical (división de la obra, cambios en orquestación, velocidad y volumen para indicar cambios de sección), aspectos estilísticos y explicaciones sobre recursos técnicos en la batería.

Entrevista Centrada

La entrevista es una conversación formal caracterizada por seguir una planeación para conducir a un objetivo definido. López y Deslauriers (2011) la definen como un "método de investigación científica que utiliza la comunicación verbal para recoger informaciones en relación con una determinada finalidad" (p.3).

En esta se busca, más allá de recopilar datos, dar una mirada más humana al problema tratado, a partir del encuentro de subjetividades y sensibilidades que ocurre en la interacción entre el entrevistador con el sujeto entrevistado, y conduce a descubrir ideas y posturas sobre una experiencia (Fernández, 2018).

En la investigación cualitativa, este instrumento se distingue por ser flexible para producir una comunicación fluida en lugar de una segmentada que se limite al seguimiento de un cuestionario. De este modo, las entrevistas en este tipo de investigación "deben ser abiertas, sin categorías preestablecidas, de tal forma que los participantes puedan expresar sus experiencias" (Fernández, 2018, p.85).

Este instrumento de recolección de datos es clasificado por Grawitz (1984, citado por López y Deslauriers, 2011, p.4) según el grado de libertad que tengan las personas entrevistadas y la profundidad de las respuestas. En un grado intermedio de ambas se sitúa la entrevista centrada, caracterizada por tener direccionalidad al estar planteada alrededor de procesos y esquemas que el investigador conoce, de modo que este señala áreas de interés y centra la atención para producir una interlocución significativa con su informante, en la que se dan respuestas libres que pueden ser ampliadas o debatidas (González, 2013, p.91).

Sobre este tipo de entrevista, López y Deslauriers (2011) afirman que, “su método es más estricto que el de la entrevista de respuestas libres, ya que la elección de los encuestados y el objetivo son más precisos. Probablemente la diferencia con el tipo de entrevista precedente está en la elaboración previa de hipótesis, y el establecimiento de una guía de entrevista -a la cual se le pueden añadir más preguntas“ (p.4).

En este caso, la hipótesis previa es que se presenta una dificultad en la formación de los bateristas universitarios, debido a la poca disponibilidad de material didáctico específicamente sobre repertorio solista. Se busca la obtención de información sobre qué recursos documentales han utilizado durante la carrera, cómo abordan la interpretación solista y si consideran que la elaboración de un material de este tipo contribuiría a su proceso formativo.

Estructuración De La Entrevista

De acuerdo con Seid (2016), es importante tener claridad sobre los criterios en que se dispondrá la información recolectada, para facilitar su tratamiento. De este modo, se organizó la pauta de entrevista a partir de experiencias de aprendizaje/trabajo, material didáctico utilizado y valoraciones sobre la interpretación solista. Esto se realiza en torno a temas que orientarán para el desarrollo del producto final: Conocimiento por parte de los estudiantes sobre material didáctico enfocado en repertorio sin acompañamiento, los referentes

bibliográficos que han usado durante su aprendizaje formal, los pasos que siguen al montar una pieza en su instrumento, posibles dificultades al aprender repertorio nuevo, y las estrategias pedagógicas que desde sus perspectivas individuales resultan más favorables. La pauta de entrevista junto con el formato de consentimiento informado y los videos de las sesiones con los estudiantes, se encuentran en la carpeta de anexos. La entrevista realizada consta de 7 preguntas guía, relacionadas con una unidad de análisis determinada:

Tabla 1

Unidades de análisis relacionadas con preguntas formuladas para entrevistas a estudiantes.

Unidad de análisis	Pregunta
Experiencias de aprendizaje / trabajo	¿Se ha desempeñado como intérprete solista en un ámbito académico o laboral?
Material didáctico	Dentro del material bibliográfico que usted usa durante su formación como baterista, ¿hay algún libro o documento enfocado en la interpretación instrumental sin acompañamiento?
Material didáctico	Entre los contenidos de sus libros de batería y las estrategias utilizadas en estos, ¿cuáles le han resultado más útiles?
Experiencias de aprendizaje / trabajo	¿Cómo aprendió y cómo practica la ejecución solista?
Experiencias de aprendizaje / trabajo	¿Qué pasos suele seguir usted para el montaje de una pieza musical? (solista o en ensamble).
Opiniones sobre interpretación solista	De acuerdo a su experiencia, ¿considera que la ejecución

solista es importante para un
baterista?

Opiniones sobre interpretación
solista

¿Considera que la
disponibilidad de más fuentes
bibliográfica sobre este tema
contribuiría a su proceso
formativo?

Nota: Las preguntas están organizadas en el orden que se plantearon a los estudiantes, buscando dar fluidez a la comunicación. *Elaboración propia.*

Consideraciones Éticas

Como parte del respeto a la autonomía de las personas que serían entrevistadas, se dio información sobre los objetivos del estudio, los usos de los resultados de este instrumento, y se garantizó acceso al documento producto de la investigación. Se envió un formato de consentimiento informado, que se encuentra en la carpeta de anexos.

Validaciones

Las preguntas planteadas fueron sometidas a validación por cotejo de juicio de un experto. En este caso, un músico profesional con experiencia en pedagogía e interpretación instrumental. Al contactarlo por medio de una carta, se le explicaron los detalles del proyecto desarrollado, y se le envió la pauta de entrevista. Estos documentos, junto con su respuesta validando el uso del instrumento de recolección de datos, está en los anexos de la investigación.

Discusión De Resultados

Al haber presentado ya los resultados de un modo descriptivo, se procede en este apartado a argumentar la validez de estos, así como a conectar los distintos resultados para extraer conclusiones (Danies, 2017).

Resultados Del Análisis De Contenido

Se estableció una serie de parámetros para la revisión del material musical seleccionado: Concepciones rítmicas, aproximación a la improvisación, formas de estructurar el discurso musical, aspectos estilísticos más representativos, y recursos técnicos usados en la ejecución de su instrumento.

Tabla 2

Resultados del análisis del repertorio escogido, desde parámetros musicales

Categoría/Intérprete	Jojo Mayer	Stanton Moore	Dan Mayo
Concepciones rítmicas	Se prioriza la exactitud en la subdivisión. Utilización de un compás en métricas irregulares solo en <i>fills</i> .	Mezcla de subdivisiones <i>straight</i> y <i>swing</i> .	Exactitud en la subdivisión, y ocasional uso del segundo o último seisillo sin tiempo fuerte para dar sensación de inestabilidad con respecto al pulso
Aproximación a la improvisación	Basada en la consciencia sobre el momento presente, buscando “conectar los puntos para crear un resultado deseable” (Tedx, 2020).	Uso de un mismo patrón de manos para el desarrollo de una idea. En este caso, LRRL-RLRR.	Tocar manteniendo un pulso, sin estar necesariamente dentro de un compás.
Formas de estructurar el discurso musical	A medida que se desarrolla la pieza, hay mayor actividad rítmica. Cambios de sección son antecidos por un fill largo y un cambio de compás.	Secciones marcadas principalmente por cambios de orquestación. Principio y final del solo usan el mismo motivo rítmico en diferentes partes del instrumento.	El discurso puede dividirse basándose en qué instrumento realiza el acompañamiento (<i>hi-hat</i> , <i>ride</i> o <i>stack</i>).
Aspectos estilísticos	Enfocado en la emulación de sonidos electrónicos con instrumentos acústicos. Mayer habla de su estilo como un proceso de	Uso notable de recursos del jazz de Nueva Orleans, como la ejecución de acentos en el borde del redoblante, o el patrón del bombo	Estilo descrito por Drumeogab (2019) como vanguardista. Influencia del hip hop puede verse incluso en la configuración de su

	aplicar “ingeniería inversa a la cultura digital” (Tedx, 2011)	del ritmo de <i>second line</i> en una sección.	instrumento, que tiene varios redoblantes para poder cambiar de orquestación sin perder el <i>backbeat</i> .
Recursos técnicos en la batería	-Push-pull. -Unísonos entre bombo y acentos del redoblante.	-Buzz roll. -Soltura en el agarre de baquetas para lograr una subdivisión más flexible. -Patrones lineales con las manos.	-Manejo de las dinámicas con el antebrazo más que la muñeca. -Frecuente ejecución de una nota fantasma después de los acentos en tiempos 2 y 4

Nota: Resultados del análisis de contenido según las categorías de análisis. *Elaboración propia.*

Resultados De Las Entrevistas Centradas

A partir de los datos recolectados en este paso, se sintetizó la información en una tabla, de modo que también fuera más fácil comparar las respuestas entre los estudiantes entrevistados.

Tabla 3

Resultados del análisis de las entrevistas a estudiantes universitarios

Aspecto	Estudiante 1	Estudiante 2	Estudiante 3
Conocimiento de bibliografía enfocada en solos	No	No	No
Pasos para el montaje de una obra	1. Audición 2. Transcripción 3. Práctica de compases individuales hasta la mitad. 4. Aumento gradual de la velocidad de la primera mitad hasta llegar al punto deseado. 5. Repetición de los dos anteriores pasos con el resto de la pieza.	1. Audición con la partitura. 2. Lectura de la partitura con el instrumento a velocidad lenta. 3. Aumento gradual de la velocidad de la pieza completa. 4. Al acercarse a la velocidad real, interpretación sobre el audio.	1. Audición repetida. 2. Identificación de estructura. 3. Separación de pasajes exigentes. 4. Montaje de secciones adyacentes a estos pasajes aumentando la velocidad, hasta tener la totalidad de la obra.

Dificultades durante el montaje de una obra	Aproximación al estilo del intérprete original.	Comprensión del pensamiento del compositor.	-Requerimientos técnicos. -Creatividad.
Referentes bibliográficos principales en su instrumento.	-New Breed - Gary Chester. -Modern Reading Text in 4/4 - Louie Bellson	-Syncopation – Ted Reed.	-Rudimental Remedies - John Wooton. -Syncopation – Ted Reed. -Snare Drum Method – Benjamin Podemski
Estrategias más favorables para el aprendizaje del material.	-Ejercicios que sean más musicales que solo técnicos. -Flexibilidad para adaptación de ejercicios.	-Posibilidad de tocar un ejercicio variando libremente sus estilos y orquestaciones. -Ejercicios que favorezcan la creatividad.	-Aplicación de ejercicios a situaciones reales. -Ejercicios que fortalezcan la coordinación y la creatividad.
Valoración sobre la creación de material sobre repertorio solista	Ayudaría a economizar tiempo de estudio.	Este es un tema de interés para los bateristas sobre el que no hay mucho material.	Sería un medio para el desarrollo de un estilo propio.

Nota: Síntesis y análisis de la entrevista. *Elaboración propia.*

Uno de los propósitos fundamentales de la investigación-acción es atender problemas prácticos cotidianos al profundizar la comprensión (diagnóstico) del investigador sobre la situación problemática. “Esta comprensión no impone ninguna respuesta específica, sino que indica, de manera más general, el tipo de respuesta adecuada” (Elliott, 1990, p.24). Por tal razón, y buscando obtener una idea más acertada del contexto, las entrevistas se realizaron dando libertad a los estudiantes de contar sus experiencias, necesidades en el ámbito y opiniones. Al contrastar sus respuestas, se observa lo siguiente:

1. En los tres casos se presentan similitudes durante el montaje de una pieza musical: audición repetida para adquirir una idea general del resultado deseado, seguido de la ejecución del material apoyado en la partitura aumentando gradualmente la velocidad.
2. Los estudiantes entrevistados se inclinan por el material didáctico que sea aplicable a situaciones reales, y permita el desarrollo de la creatividad.
3. Ninguno de los sujetos entrevistados afirmó tener conocimiento de libros instructivos de batería enfocados en composiciones solistas, a pesar de ser un campo que los tres

calificaron como importante para su desarrollo profesional. Ante la posibilidad de disponer de más material en esta área, mostraron una respuesta positiva, puesto que les proveería herramientas para una práctica más efectiva y ligada a experiencias que con seguridad enfrentarán en su vida laboral.

Consideraciones Sobre Procesos De La Educación, Acerca De La Estructuración Del Producto Final

Siguiendo el objetivo específico de determinar una organización adecuada para un material didáctico sobre repertorio solista en la batería, es importante mencionar la distinción hecha por Elliott (1990) en los cuatro grandes procesos que intervienen en el ejercicio educativo:

Entrenamiento

Enfocado hacia el desarrollo de habilidades. En este caso sería el desarrollo de la técnica. Acerca de esta etapa, Jojo Mayer manifiesta que “la técnica es solo trabajo de pierna. No es un cambio de paradigma en su mayor parte” (Drumeogab, 2020, Podcast 160). Es importante hacer énfasis en que, a pesar de ser una herramienta que posibilita las demás etapas de aprendizaje, esta no representa un aprendizaje significativo a no ser que esté acompañada de información que desafíe intelectualmente al estudiante. Como ha afirmado informalmente Tommy Igoe en repetidas ocasiones en sus redes sociales, la batería sin música ni mentalidad es solo cardio.

Instrucción

Es la etapa donde el estudiante adquiere y retiene la información. En el aprendizaje de la batería, que es el eje temático de este trabajo, el proceso de instrucción consiste en el uso de habilidades técnicas para la ejecución y memorización de una partitura.

Iniciación

Este proceso busca que el estudiante se comprometa con determinadas normas y valores; es estar en capacidad de guiar sus acciones de acuerdo con parámetros establecidos en un currículo. En este caso es la habilidad de reproducir las prácticas propias de un estilo musical, mediante el reconocimiento de los patrones recurrentes identificados en la etapa anterior.

Inducción

Agrupar las acciones orientadas a facilitar el acceso al conocimiento, considerado como un “conjunto de estructuras o sistemas de pensamiento, construidos históricamente e incorporados a nuestra cultura” (Elliott, 1990, p.13). Si bien el anterior proceso se basa en la reproducción, este tiene como objetivo que el estudiante seleccione e incorpore la información adquirida, en este caso, a su propio estilo musical. Esta etapa, como afirma Elliott, es justamente donde se encuentra el valor de la práctica didáctica, puesto que busca cambiar la forma en que piensa el estudiante. Bajo esta perspectiva, se demuestra la favorabilidad de incluir en el producto de este estudio un conjunto de estrategias en torno al desarrollo del pensamiento autónomo del estudiante.

De acuerdo con los cuatro procesos enunciados, es necesario que el desarrollo del material didáctico resultante del trabajo incluya los siguientes ejes temáticos (ya sea de forma explícita o como componente de otras secciones), buscando la obtención de un aprendizaje significativo por parte de los lectores: habilidades técnicas, material conceptual a memorizar, recursos estilísticos para una reproducción fiel de las piezas, y ejercicios de aplicación libre.

Estructuración Del Material Didáctico

Un material didáctico se define como “el conjunto de elementos auditivos, visuales, figuras, que influyen en los sentidos de los estudiantes despertando el interés por aprender, logrando de esta manera un aprendizaje significativo” (Chancusig et al., 2017, citados por

Caamaño Zambrano, 2021, p.319). Cabe añadir a esta definición un aspecto mencionado por Ayala (2014), que es la utilización de representaciones simbólicas (distintos tipos de lenguaje para explicar procesos y conceptos) de la realidad. De esta manera, los materiales didácticos no son solo una herramienta para adquirir información, sino también “favorecen la reconstrucción del conocimiento y de los significados culturales del currículum” (p.2).

Dado el carácter intrínsecamente cultural de los materiales didácticos, los cuales se encuentran enmarcados en contextos socioculturales específicos de los estudiantes, y se construyen a partir de saberes culturalmente mediados, resulta imperativo reflexionar sobre los componentes esenciales que deben integrar este tipo de recursos en el marco de una propuesta educativa intercultural

Tratamiento Didáctico De Los Contenidos

En el uso de materiales didácticos, un componente importante de la enseñanza-aprendizaje es el tratamiento didáctico de los contenidos (Rousseaux, 2004). Esto se trata de la organización, jerarquización e interrelación entre los temas, de modo que el aprendizaje vaya más allá de la adquisición de información, para conducir a una evolución en el pensamiento de los estudiantes, manifestada en la capacidad de analizar y reconstruir activamente los aprendizajes. Para lograr esto, es necesario presentar no solamente un modo ideal de realización del objetivo de aprendizaje, sino plantear distintas opciones de aplicación. De este modo se promueven la creatividad y la capacidad de reflexión, consolidando la comprensión.

Entendiendo el tratamiento didáctico como la organización de temas en torno a estrategias para la evolución del pensamiento, se considera favorable que el producto final incluya una serie de ejercicios donde, más que seguir una partitura tal como está escrita, se permita a los estudiantes la exploración y apropiación de los conceptos aprendidos a partir de la improvisación.

Organización De Los Contenidos

Para una mejor apropiación de los contenidos de un material didáctico, es útil que estos se presenten diferenciados progresivamente desde los más simples y generales hasta los más complejos y detallados (Rousseaux, 2004). Teniendo esto en cuenta, y tomando como referencia los métodos de batería analizados anteriormente, se ha propuesto una distribución de los contenidos en las siguientes áreas:

Introducción al intérprete y pieza.

Ejercicios técnicos.

Patrones rítmicos.

Fills.

Aspectos técnicos e interpretativos adicionales a tener en cuenta.

Discografía sugerida.

Uso De Medios Audiovisuales Como Facilitadores Del Aprendizaje

El empleo de medios audiovisuales en el proceso de enseñanza-aprendizaje presenta ventajas indiscutibles, como la capacidad de las imágenes para captar la atención de los estudiantes y facilitar una comprensión inmediata. Sin embargo, es fundamental reconocer que la interpretación de estas imágenes es un proceso altamente subjetivo, influenciado por las experiencias previas y el marco cultural de cada individuo. Tal como señalan Strauss y Quinn (1997), los significados se construyen a partir de la interacción entre factores intrapersonales e interpersonales, por lo que es esencial considerar la diversidad cultural del alumnado al diseñar materiales visuales.

Por otro lado, la incorporación de elementos auditivos, como propone Morales (2012), resulta especialmente eficaz para reforzar la memoria, dado que el sonido evoca emociones y ayuda a relacionar información. En este sentido, la creciente utilización de videos musicales con partituras representa una herramienta didáctica valiosa, ya que permite a los estudiantes

establecer vínculos entre la representación auditiva y la visual, enriqueciendo así su comprensión de la música.

Elección de un formato para el material, a partir de las entrevistas

La ejecución instrumental ofrece la posibilidad de ser aprendida mediante diversas estrategias, como fue expuesto por los estudiantes entrevistados: algunos mencionaron que su principal herramienta es la lectura de partituras, mientras otros manifestaron que esta les servía como apoyo al audio de la pieza. Todos mostraron su predilección por material que permita flexibilidad en su aplicación, en función del desarrollo de la creatividad, y uno de ellos encuentra particularmente útil la presencia de explicaciones verbales sobre los conceptos que desee aprender. Así, se evidencia la conveniencia de incluir en el producto de este trabajo una variedad de herramientas: texto, audios/videos sugeridos, y ejercicios propios para garantizar una mayor efectividad del aprendizaje.

Análisis del Componente Decolonial y Competencias Interculturales en el Repertorio Seleccionado

A continuación se analizarán las categorías de la decolonialidad y competencias interculturales mencionadas en el marco teórico, en cuanto a su relación con el repertorio y las secciones de cada pieza en que se evidencian. Con este análisis, en el que se tiene en cuenta el contexto histórico y social de cada autor, se podrán definir los contenidos y competencias a desarrollar en el material didáctico. Se tomarán las siguientes categorías

Improvisación

Aunque esta se encuentra tanto en músicas populares como académicas⁹, los géneros basados en el groove presentan una forma de improvisación catalogada por Lewis (1996, Citado por McLean, 2019) como afrológica¹⁰, por el énfasis que se hace en la narrativa

⁹ Como el *organum* medieval, o la improvisación sobre un bajo cifrado durante el período barroco.

¹⁰ De acuerdo con particularidades culturales y musicales-filosóficas, este autor plantea una distinción de la improvisación entre sistemas afrológico eurológico.

personal y la espontaneidad como producto de experiencias culturales. A partir del contexto de cada pieza, se expondrán métodos de improvisación utilizados por cada autor como herramienta compositiva.

Uso De Partituras Para Transcripción

Se examinan elementos de la interpretación que no tuvieran representación la escritura musical convencional, y las herramientas que se usaron para su transcripción buscando que resultara inteligible para los lectores, y las notas escritas se pudieran reproducir de un modo acorde a la grabación original. Esto se pone como evidencia de comportamientos musicales propios de estos géneros que, al desviarse de la tradición académica escrita, representan una variación en formas de entender el ejercicio de la composición, que son específicos en cada cultura y corriente artística.

Pensamiento Espacio-Motor




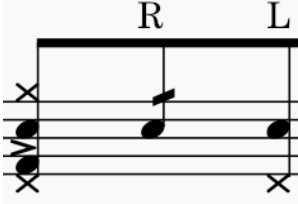
La cognición musical corporeizada tiene diversas manifestaciones en cada autor, particularmente en las fuentes de generación de ideas. En las tablas se analizarán el movimiento, en cuanto a la producción de sonidos a partir de las posiciones del cuerpo del intérprete/compositor; y las estrategias, entendidas como comportamientos o rutas para resolver la demanda compositiva de la improvisación (Hargreaves, 2012).

Competencias Interculturales

Se refiere a los conocimientos y actitudes que guían (y en cierto modo posibilitan) la expresión individual de cada baterista, en un marco de adaptación social e integración de culturas, implícitas en la creación artística.

Tabla 4

Análisis de componentes decoloniales en la obra de Stanton Moore

Componente decolonial / Autor	Stanton Moore
Improvisación como herramienta de composición	<p>Ejecución de un patrón rítmico breve, que se repite o varía de forma espontánea pero simétrica, manteniendo una organización en “bloques”, al distribuir las frases musicales en duraciones iguales. Golpes utilizados para el patrón rítmico base:</p> 
Transcripción	<p>Se escribe una nota larga que, aunque no coincide con la duración exacta del sonido, da a entender que se toma la acción descrita en palabras para prolongar el sonido del tambor. (2:33)</p> <p>Slide con L</p> 
Pensamiento espacio-motor: Ideas generadas por movimiento	<p>En la primera sección las notas de la mano derecha se acentúan, mientras los golpes de la mano izquierda se ejecutan presionando levemente la baqueta sobre el tambor, dejándola rebotar. Este recurso estilístico es llamado por el autor como <i>lazy left hand</i>, o mano izquierda perezosa. (0:02)</p> 
Pensamiento espacio-motor: Ideas generadas por estrategia	<p>Uso de combinaciones de golpes entre la mano derecha e izquierda (llamados en percusión <i>rudimentos</i>). Estos se ejecutan como un patrón rítmico que es distribuido en las diferentes partes de la batería. Una característica de las estrategias es que deben ser nombrables y aplicables (Hargreaves, 2012). Un ejemplo en esta composición es el siguiente patrón de golpes, comúnmente denominado <i>blushda</i>. (4:11)</p> 
Competencia intercultural	<p>Este autor, al haber estudiado a profundidad la música autóctona de su región, muestra en su creación artística un fortalecimiento de su identidad cultural, al poder distinguir y escoger conscientemente los referentes que influyen su composición. De este modo, se aprecia una resistencia a la aculturación. Lo anterior se evidencia, por ejemplo, en el uso de una base rítmica de <i>second line</i>, como se muestra a continuación:</p>

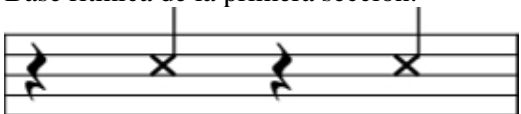



(2:02)



Nota: *Elaboración propia*

Tabla 5

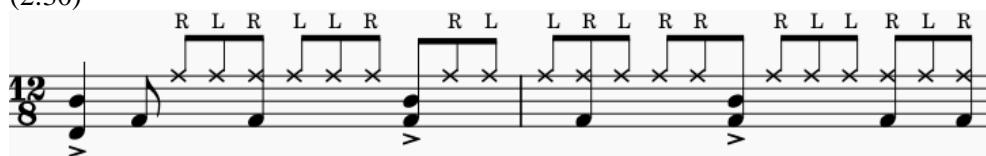
Análisis de componentes decoloniales en la obra de Jojo Mayer

Componente decolonial / Autor	Jojo Mayer
Improvisación como herramienta de composición	<p>La pieza tiene dos secciones: Una donde se mantiene un patrón rítmico en la mano izquierda mientras se improvisa con las demás extremidades, y otra basada en un ritmo de groove con subdivisión ternaria. Puede inferirse que estas fueron premeditadas por la transición larga que se hace entre ellas, junto con el aumento gradual en volumen y actividad rítmica que anticipa este cambio.</p> <p>Base rítmica de la primera sección:</p>  <p>Ritmo recurrente durante la segunda sección:</p> 
Transcripción	<p>Notación musical en transcripciones adquiere carácter prescriptivo¹¹, lo cual es más frecuente en géneros populares que académicos.</p> <p>(5:39)</p> 
Pensamiento espacio-motor: Ideas generadas por movimiento	<p>Ejecución de una idea manteniendo mano izquierda en redoblante, y cambiando posicionamiento de mano derecha por conveniencia en movilidad.</p> <p>(4:38)</p> 
Pensamiento espacio-motor:	<p>Repetición consecutiva de un patrón rítmico para hacer un desplazamiento de acentos, comportamiento común en géneros basados en el Groove</p>

¹¹ Seeger (1958, citado por Antequera, 2015) distingue dos métodos de escritura en la música: uno descriptivo para simbolizar sonidos, y otro prescriptivo para describir acciones

Ideas generadas
por estrategia

(2:30)




Competencia
intercultural

Al enfocar su creación artística en música electrónica hecha con un instrumento acústico, evidenciando toma de decisiones como producto de sensibilidad humana tanto como de lógica. En este sentido, se expone la creciente identificación con la especie humana como competencia desarrollada.

Nota: Elaboración propia

Tabla 6

Análisis de componentes decoloniales en la obra de Dan Mayo

Componente decolonial / Autor	Dan Mayo
Improvisación como herramienta de composición	<p>En la mayor parte de la pieza no se distingue un desarrollo formal premeditado ni la existencia de suficientes patrones rítmicos que permitan establecer una estructura dividida en secciones.</p> <p>Esta forma de composición, que se muestra alineada con su título “<i>Free Speech</i>”, parece contradecir la visión académica de la improvisación que, si bien plantea una forma más libre que en una composición escrita, debe mantener total organización para que sea “comprensible e interesante” (Czerny, 1836).</p>
Transcripción	<p>En la interpretación hay golpes que son adelantados o atrasados conscientemente con respecto al pulso (como en la sección mostrada a continuación). Esta decisión representa un recurso expresivo en la música. Sin embargo, para facilitar la lectura estas desviaciones no se escriben, y se considera más práctico que quien monte esta pieza musical se apoye en la audición para la comprensión estas secciones.</p> <p>(2:52).</p> 

Conclusiones

La música, al ser una actividad intrínsecamente intercultural, presenta pluralidad en las formas en que se practica. Del mismo modo, su aprendizaje se produce desde perspectivas divergentes y a través de procesos heterogéneos. Estas diferencias, lejos de determinar la capacidad para aprender, “inciden sobre las competencias de la función cognitiva, interés, valores y desarrollo de la personalidad” (Palomino y Rangel, 2015, p. 83)”. Se estima por lo anterior, que un material didáctico debe contemplar una variedad de estrategias, de herramientas que estén a disposición de los estudiantes, para facilitarles el acceso al conocimiento.

Se encuentra en los estudiantes que el interés por el aprendizaje está frecuentemente ligado a la práctica, puesto que las personas entrevistadas se mostraron más entusiastas frente a aquella información que les ayudara a atender situaciones de su vida laboral. En estos casos, la reflexión teórica está motivada por el *hacer* en escenarios prácticos.

Al reflexionar sobre la ejecución solista y su relevancia en el desempeño profesional de un baterista, se ratifica la importancia del estudio de este tema, tanto por su pertinencia como por el efecto positivo que puede tener sobre la motivación de los estudiantes en la búsqueda de nuevos conocimientos.

El análisis musical de las composiciones escogidas permitió conocer detalles sobre el repertorio, necesarios para esta investigación. Pero se encuentra que el hallazgo más significativo de este proceso es que, al sintetizar y categorizar el material musical, se provee a los estudiantes un conjunto de temáticas organizadas que sirven como guía para estudiar. Al observar a los estudiantes durante sus sesiones de estudio, se notó que disponer de un análisis de las piezas les ayuda a saber cómo enfocar sus esfuerzos, por lo que el ritmo de aprendizaje aumenta significativamente. De este modo, la profundización en lo estrictamente musical,

que inició como un proceso solamente para el investigador, resultó constituyéndose en una herramienta educativa.

Existe un consenso general en la comunidad educativa sobre la experiencia como elemento posibilitador del aprendizaje (Pérez et al, 2022). A este postulado se añade el rol del componente físico, la interacción de una persona con su entorno para producir una abstracción empírica, que a su vez abre paso a una abstracción reflexiva y luego se reconfigura en un marco social (Castañeda, 2008). Un factor esencial en el proceso de aprendizaje es la cultura, al ser la forma particular en que cada persona establece un vínculo con su entorno, y otorga significados a la nueva información que adquiere. Así, la inmersión en prácticas culturales diversas se muestra como herramienta para ampliar los referentes y posturas de los que dispone una persona para dar forma a sus pensamientos y experimentar la realidad.

Al contrastar concepciones de la música utilizadas en la academia y en entornos informales, se encontró que identificar la creación de sonidos con el texto musical (es decir, equiparar la partitura con la música) es de algún modo desconocer los procesos prácticos, creativos y sociales que hacen parte del hacer artístico, particularmente con las tres piezas de repertorio, que fueron compuestas sin el uso de escritura. Al mismo tiempo, la notación no es ajena a los procesos culturales estudiados, sino que representa “un objeto de interacciones sociales y creativas por sí misma” (Schuiling, 2019). La escritura, en cualquier sistema que se presente, ofrece una forma de imaginar y organizar sonidos, y se considera apropiado verla como una herramienta mediadora de la experiencia musical.

Carpeta de anexos:

https://drive.google.com/drive/folders/1RusCs0iktzh8JFiPTIaaq_eTJ-WYR-eP

Referencias Bibliográficas

- Aguilar, N. L. (2021). *Uso de materiales didácticos en la escuela “Galo Plaza Lasso” de Machala: estudio de caso*. Revista . Revista Universidad y Sociedad, 13(2),318-329.
- Álvarez, A. y Álvarez V., (2014), *Métodos en la investigación educativa*, Horizontes Educativos, UPN, México.
- Antequera, M, (2015), *Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español*, Universidad de la Rioja.
- Arístegui, R., et. al., (2005). *Hacia una Pedagogía de la Convivencia*, Psykhe. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/967/96714111.pdf>
- Ayala, M. (2014), *Consideraciones tecnico-pedagógicas para elaborar y evaluar materiales didácticos*, Revista, Revista Atlante, Eumed.
- Bauduc, R., (1937), *Dixieland Drumming*, WM. F. Ludwig Drum Co., Chicago.
- Berger, M., (2014), *A Cultural History of the Drum Set: Proliferation from New Orleans to Cuba*, Prescott College.
- Berroa, I., (1999), *Groovin’ In Clave*, Carl Fischer Music, PlayinTime Productions.
- Caamaño Zambrano, R. M., Cuenca Masache, D. T., Romero Arcaya, A. S., Aguilar Aguilar, N. L. (2021). *Uso de materiales didácticos en la escuela “Galo Plaza Lasso” de Machala: estudio de caso*. Revista . Revista Universidad y Sociedad, 13(2),318-329.
- Câmara, G., Danielsen, A. (2018). *Groove*. Capítulo de *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory* (Oxford University Press). DOI: 10.1093/oxfordhb/9780190454746.013.17
- Castañeda, I. (2008), *El aprendizaje, a través de la mirada de diferentes autores*, Artículo, Ethos Educativo, 41.
- Czerny, C. (1836). *A systematic Introduction to Improvisation on the Pianoforte*, op. 200,

- Danies, G. (2017), *¿Cómo escribir un artículo de investigación?*, Universidad de los Andes, Colombia.
- Elliott, J. (1990). *La investigación-acción en educación*. Ediciones Morata.
- Evely, S. (presentador), (2019, 30 de marzo), *It's a human thing* (Num. 160). En Drumeogab, Drumeo, <https://www.drumeo.com/beat/jojo-mayer-interview-drumeo-gab-podcast-160/>
- Fernández Juárez, P. (2018). La importancia de la técnica de la entrevista en la investigación en comunicación y las ciencias sociales. *Investigación documental. Ventajas y limitaciones. Sintaxis*, (1), 78–93. <https://doi.org/10.36105/stx.2018n1.07>.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo.
- Glass, D., [Vic Firth] (16 de diciembre de 2013). *History Of The Drumset - Part 2, 1890 – Ragtime Drumming* [Video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=xm7Q2vwQrWI>
- Greb, B., (6 de abril de 2019), *Clase Magistral de Batería*, Festival de batería Pégate Al Parche, Bogotá, Colombia.
- González, L. (2013), *Acerca de la investigación sociológica y la entrevista cualitativa*, Revista electrónica Praxis investigativa ReDIE, Vol. 5, No 8., México.
- Guerrero, A., (2009). *Los materiales didácticos en el aula*, Revista digital para los profesionales de la enseñanza, Federación de enseñanza de CC.OO. de Andalucía.
- Hargreaves, W., (2012). “Generating ideas in jazz improvisation: Where theory meets practice.” *International Journal of Music Education* 30 (4):354-367. doi: 10.1177/0255761412459164.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2010). *Metodología de la investigación*. Capítulo 11. México: McGraw Hill

- Holguín Tovar, P., (2017). La música desde el punto cero. La colonialidad de la teoría y el análisis musical en la universidad., Revista arbitrada en castellano publicada por la sociedad internacional para la educación musical (ISME), Colombia.
- Iyer, V. (2002). Embodied mind, situated cognition, and expressive microtiming in African-American music. *Music Perception*, 19(3), 387-414. <https://doi.org/10.1525/mp.2002.19.3.387>
- Larue, J. (1989), *Análisis del estilo musical*, W,W. Norton & Company Inc.
- Latham, A. (2008), *Diccionario enciclopédico de la música*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F.
- Latham, R., (1980), *Advanced Funk Studies*, Los Angeles, CA. Editorial Rick Latham Publishing Company.
- Lerdahl, F. y Jackendorff, R., (1983), *A generative theory of tonal music*. Oxford University Press.
- Li, M.G.; Olsen, K.N.; Davidson, J.W.; Thompson, W.F. Rich Intercultural Music Engagement Enhances Cultural Understanding: The Impact of Learning a Musical Instrument Outside of One's Lived Experience. *Int. J. Environ. Res. Public Health* 2023, 20, 1919. <https://doi.org/10.3390/ijerph20031919>
- López, R., y Deslauriers, J. (2011). *La entrevista cualitativa como técnica para la investigación en trabajo social*. Recuperado de <http://www.margen.org/suscri/margen61/lopez.pdf>
- Lott, E. (2013). *Love and Theft: The Racial Unconscious of Blackface Minstrelsy*, Representations, No. 39. (Summer, 1992) University of California Press
- Marchwinski, J. (s.f.), *Solo Performance vs. Ensemble Performance*, Uniwersytet Warszawski, Polonia.
- McLean, J. (2018). A New Way of Moving: Developing a Solo Drumset Practice Informed

by Embodied Music Cognition, Sydney Conservatorium of Music, The University of Sydney.

Monje, C. (2011). *Metodología de la investigación cualitativa y cuantitativa*. Guía didáctica. Recuperado de <https://www.uv.mx/rmipe/files/2017/02/Guia-didactica-metodologia-de-la-investigacion.pdf>

Morales Muñoz P. A. (2012). *Elaboración De Material Didáctico*. Primera Edición Red Tercer Milenio. Recuperado de: http://www.aliat.org.mx/BibliotecasDigitales/derecho_y_ciencias_sociales/Elaboracion_ma_aterial_didactico.pdf

Nichols. (2012). *Important works for drum set as a multiple percussion instrument*, University of Iowa. <https://doi.org/10.17077/etd.dbe4tgd6>

Otzen, T., Monterola, C., (2017), *Técnicas de muestreo sobre una población a estudio*, Int. J. Morphol., 35(1):227-232,

Pérez, W. O., Macías, A. D., Martínez, M. y Carranza, R. (2022). *El aprendizaje asociativo: ¿Qué es y cuáles son los procesos básicos involucrados?*. Enseñanza e Investigación en Psicología, 4(2), 623-635

Richard Niles (2021, 2 de abril), *DANNY GOTTLIEB interview*, <https://www.youtube.com/watch?v=mgKbHxqVMyE&t=33s>

Palomino, M. y Rangel, J. (2015). *Metodología para el Desarrollo de Materiales Educativos Audiovisuales Basados en Estilos de Aprendizaje*. Enl@ce Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento, 12 (2), 79-95.

Pérez, W. O., Macías, A. D., Martínez, M. y Carranza, R. (2022). *El aprendizaje asociativo: ¿Qué es y cuáles son los procesos básicos involucrados?*. Enseñanza e Investigación en Psicología, 4(2), 623-635.

Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Caracas:

CLACSO.

Quintana, M., (2011), *Colonialidad del ser, delimitaciones conceptuales*, Universidad de Río Negro.

Quintriqueo Millán S., Quilaqueo Rapimán D. (2019) Educación e Interculturalidad: Aproximación Crítica y Decolonial en Contexto Indígena. Universidad Católica De Temuco 1ª Edición.

Randel, D, (2003), *The Harvard Dictionary Of Music*, Universidad de Harvard.

Seid, G. (2016), *Procedimientos para el análisis cualitativo de entrevistas*. Una propuesta didáctica, Instituto Gino Germani – UBA

Schuiling F., (2019), *Notation Cultures: Towards an Ethnomusicology of Notation*. *Journal of the Royal Musical Association.*, 144(2):429-458.
doi:10.1080/02690403.2019.1651508

Sheehy, D.; Olsen, D., (1998). *The Garland Encyclopedia of World Music: South America, Mexico, Central America and the Caribbean*. Routledge,

Shifres, F. y Gonnet, D. (2015). Problematizando la herencia colonial en la enseñanza musical. *Epistemus*, 3(2), 51-67

Solórzano, Y. (2017), *Aprendizaje autónomo y competencias*, Dom. Cien., ISSN: 2477-8818 Vol. 3.

Strauss, C., & Quinn, N. (1997). *Publications of the Society for Psychological Anthropology*, No. 9. A cognitive theory of cultural meaning. Cambridge University Press.

Tedx Talks, (2011, 6 de noviembre), Jojo Mayer - *Exploring the distance between 0 and 1*.

Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=KExLCJAuTXA>

Tedx Talks, (2020, 23 de marzo), *Jojo Mayer - A plea for improvisation*. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=Npq-bhz1l10>

The 80/20 Drummer (2024, 29 de abril), *Ed Soph – “I don’t teach jazz drums, I teach*

improvisation". <https://www.youtube.com/watch?v=d5oI0tkXotE&t=1262s>

Walsh, C. (2015). *Saberes Ancestrales Y El Mercadeo Del Conocimiento De Vida*. Seminario

Internacional De Capitalismo Cognitivo Y Economía Social Del Conocimiento

Saberes Ancestrales Y Economía Del Conocimiento

Webster, P. (2016), *Creative Thinkin In Music, Twenty Five Years On*, Music Educators

Journal, National Association For Music Educators

Wulf, C., (1993), *La autoeducación en cuanto función y supuesto de la educación*, Pedagogía

general. Contribuciones científicas de la pedagogía alemana compiladas por

Wolfgang Kuper en base a una propuesta de Christoph Wulf, P. EBI (MEC-GTZ) &

Abya-yala

Apéndices

Apéndice A

Formato de consentimiento informado para entrevista a estudiantes



FORMATO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO Declaración del participante

Yo _____, identificado con documento _____ declaro mi participación voluntaria para la realización de una entrevista y del seguimiento a mi proceso académico, como parte del proyecto de investigación realizado por Paul Philippe Durand Gómez sobre la didactización de tres solos de batería.

Por medio de la presente manifiesto que:

1. He leído este documento.
2. He sido informado de los objetivos de este estudio y el modo en que se está realizando.
3. Soy consciente de las implicaciones de dar respuestas sinceras durante la entrevista.
4. Se me ha informado que no recibiré remuneración económica por mi participación.
5. Conozco el tratamiento que se le dará a mi información.
6. Se me ha garantizado el acceso al documento resultante de esta investigación.

Firma del participante

Aviso Legal: La información otorgada será utilizada exclusivamente con fines académicos por Paul Philippe Durand Gómez, quien asume la responsabilidad de su custodia con el interés de mantener la privacidad de los participantes. La reproducción parcial o total debe ser autorizada por las personas involucradas.

Nota. Este formato fue enviado a los estudiantes antes de realizar la entrevista. *Elaboración propia.*

Apéndice B

Videos de las entrevistas a estudiantes

Link: https://drive.google.com/drive/folders/1RusCs0iktzh8JFiPTIaaq_eTJ-WYR-eP?usp=sharing

Nota. La duración de las entrevistas supera los 10 minutos, por lo que un Drive es la plataforma en que pueden cargarse estos videos con más facilidad. *Elaboración propia.*

Apéndice C

Validación de instrumento de recolección de datos (entrevista)

Nelson Oliveros

Maestro en música y magíster en composición

Cel: 3167948891

9 de octubre, 2024

Paul, cordial saludo.

He revisado el contenido del trabajo y sus objetivos, para compararlos con las preguntas.

Considero que las preguntas formuladas son claras y están alineadas con los objetivos de la investigación sobre ejecución musical solista. Las preguntas son concisas y se dirigen directamente al tema de interés, lo que ayuda a obtener respuestas puntuales y útiles.

En mi opinión, esta estructuración de la entrevista a estudiantes es adecuada y válida.

Atentamente,



Nelson Oliveros *cl*

Nelson Oliveros

Nota. Cartas firmadas por expertos para validar entrevistas a estudiantes. *Elaboración propia.*

Carlos Arley Mendieta Castro

Maestro en música

3148641568

8 de octubre, 2024

Cordial saludo, Paul.

Confirmando que he revisado las preguntas de la entrevista para la investigación.

Me parece que las preguntas formuladas son pertinentes y relevantes para el objetivo de este estudio. También abarcan los aspectos más importantes de la interpretación solista en la batería desde el punto de vista de los estudiantes universitarios.

Por esta razón, y teniendo en cuenta el producto final que busca desarrollarse con esta tesis, me parece válido el conjunto de preguntas planteadas.

Atentamente,



CC 1126864907

Carlos Mendieta

Nota. Cartas firmadas por expertos para validar entrevistas a estudiantes. *Elaboración propia.*

Apéndice D

Transcripciones del repertorio musical

Stanton Moore - Drum Clinic Solo Live at Memphis Drum Shop

Transc. Paul Durand

A ♩ = 118

mf *hh on 2&4*

4

7

10

13

16

19

22

26

30

p

Nota. Transcripción de las piezas musicales seleccionadas. *Elaboración propia*

2

B

32

mf hh on 2&4

36

39

42

45

C

48

R R *hh on 2&4*

51

54

57

60

D

63

R R

Nota. Transcripción de las piezas musicales seleccionadas. *Elaboración propia*

3

66

69

72

75

78 E

R R L L

81

hh on 2 & 4

84

87

R R L L

90

93

R L R R L L

96

Nota. Transcripción de las piezas musicales seleccionadas. *Elaboración propia*

4

99

102

105

108

111

114

117

120

123

126

128

F

ff hh on 4ths

G

Snare wires off

R L R R L L L L

R R L

R R L

R L R R L L

R L R R L L

L L R R L L L L

R

L

Nota. Transcripción de las piezas musicales seleccionadas. *Elaboración propia*

133 *Slide*

137 *Feet continue on second line pattern*
Slide

141 *Slide*

145 *Slide*

149 *Slide*

153 *Slide* **2**

157 *Slide*

H

160 *Feet continue on second line pattern*
mf

163

166

169

Nota. Transcripción de las piezas musicales seleccionadas. *Elaboración propia*

6

172 

175 

178 

181 

184 

187 

190 

I

192  *Feet continue on second line pattern*

195  *Left hand sits on snare head*

198 

202 

Nota. Transcripción de las piezas musicales seleccionadas. *Elaboración propia*

7

205

208

211

214

217

222 J *Take left hand off the drum*

225 *R R R sim.*

229

233

237 *one-hand roll*

241

Nota. Transcripción de las piezas musicales seleccionadas. *Elaboración propia*

8

245

249

253 *snare wires on*

K

256

259

262

265

268

271

274

277

LLRR L L

L

f

hh on 4ths

Nota. Transcripción de las piezas musicales seleccionadas. *Elaboración propia*

9

280

283

286

M

289 *blushda*

L RR L L *sim.*

hh on 4ths

292

295

298

301

304

Nota. Transcripción de las piezas musicales seleccionadas. *Elaboración propia*

Notation Guide

Stanton Moore - Drum Clinic Solo

The notation guide consists of three rows of musical notation on a five-line staff, each representing a different category of drum instrument. The notes are placed on various lines and spaces to indicate pitch and are accompanied by specific symbols for articulation.

- Row 1:**
 - Bass Drum: Note on the bottom line with a solid black dot.
 - Floor Tom: Note on the second space from the bottom with a solid black dot.
 - Pandeiro: Note on the third space from the bottom with a solid black dot.
 - Snare Drum: Note on the fourth space from the bottom with a solid black dot.
 - Snare (Stick On Stick): Note on the top line with a solid black dot.
 - Snare (Elbow Pressing): Note on the top line with a solid black dot.
- Row 2:**
 - Cross 2 Stick: Note on the bottom line with an 'x' symbol.
 - Small Tom: Note on the second space from the bottom with a solid black dot.
 - Hi-Hat: Note on the third space from the bottom with an 'x' symbol.
 - Open Hi-Hat: Note on the fourth space from the bottom with a circle containing an 'x' symbol.
 - Hi-Hat (Foot): Note on the top line with an 'x' symbol.
 - Open Hi-Hat (Foot): Note on the top line with a circle containing an 'x' symbol.
- Row 3:**
 - 3 Cowbell: Note on the bottom line with a solid black dot.
 - Ride Cymbal: Note on the second space from the bottom with an 'x' symbol.
 - Ride Cymbal (Edge): Note on the third space from the bottom with an 'x' symbol and a '>' symbol above it.
 - Ride Cymbal (Bell): Note on the fourth space from the bottom with a circle containing an 'x' symbol.
 - Crash Cymbal: Note on the top line with an 'x' symbol.
 - Right Side Crash Cymbal: Note on the top line with an 'x' symbol.

Nota. Transcripción de las piezas musicales seleccionadas. *Elaboración propia*

Jojo Mayer - Set The Tone (Solo)

Transc. Paul Durand

$\text{♩} = 116$

mf

5

9

13

17

21

24

27

30

33

L

L

L

Nota. Transcripción de las piezas musicales seleccionadas. *Elaboración propia*

36

39

43

46

49

52

55

58

61

64

67

L R R L R L R R L L R L R L R R L R L R R

R L R L R R L R L R R

Nota. Transcripción de las piezas musicales seleccionadas. *Elaboración propia*

134 *p* L L R L L R R L \tilde{R} L \tilde{R} L \tilde{R} \tilde{R} L \tilde{R}

137 *mp* L R \tilde{L} R L \tilde{R} \tilde{L} R \tilde{R} \tilde{R} \tilde{L}

140 *mf* L L \tilde{R} L L *f* \tilde{R} L L R \tilde{L}

143 *mp* *p* *cresc.* \tilde{R} L

146 *f* *mf* *p* *cresc.*

149 $\frac{11}{8}$ $\frac{4}{4}$

151 *mf* \tilde{R} L L L R R \tilde{L} R R L \tilde{R} L L R L R R \tilde{L} \tilde{R} L R R L L L \tilde{R} L R R \tilde{L} \tilde{R}

154 *f* *mf*

157 *open hh on 8ths* R R \tilde{L} \tilde{R} \tilde{L} \tilde{R} L

160 L R R \tilde{L} \tilde{R} L L

Nota. Transcripción de las piezas musicales seleccionadas. *Elaboración propia*

163

166 *mp*

169 *f* open hh on 4ths.

172

175

178 open hh on 8ths

181

184 open hh on 8ths* (becomes first two triplets)

187

190 R R L L L sim.

193

Detailed description: This musical score consists of ten staves of music. The first staff (163) features a series of triplets of eighth notes. The second staff (166) continues with triplets and includes the dynamic marking *mp*. The third staff (169) has a dynamic marking of *f* and includes the instruction 'open hh on 4ths.' Below this staff are the rhythmic patterns 'L R L R R L R L'. The fourth staff (172) shows a dense pattern of eighth notes. The fifth staff (175) continues with eighth notes and includes the instruction 'open hh on 8ths'. The sixth staff (178) features a change in time signature from 3/4 to 4/4 and includes the instruction 'open hh on 8ths* (becomes first two triplets)'. The seventh staff (181) has triplets. The eighth staff (184) has triplets. The ninth staff (187) has triplets. The tenth staff (190) has triplets and includes the instruction 'sim.' and the rhythmic patterns 'R R L L L'. The eleventh staff (193) has triplets.

196

199

202

205

208

211

mp

214

217

220

hh stops

drop R stick

L L L R R L

R L L L R L L L R L L R R R L

L R L R L R L

L L R(w/stick) R R R R L(hand) R R

R R L R R(hand) R L

RLRL

Nota. Transcripción de las piezas musicales seleccionadas. *Elaboración propia*

Notation Guide

Jojo Mayer - Set The Tone (Solo)

The notation guide is organized into three horizontal staves, each with a set of five lines. Above each staff are labels for the drum parts represented by notes or symbols on the staff.

Staff 1:

- Bass Drum
- Floor Tom
- Floor Tom (Stick Pressed)
- Left Side Snare
- Main Snare
- Cross Stick
- Small Tom

Staff 2:

- Hi-Hat
- Open Hi-Hat
- Hi-Hat (Foot)
- Open Hi-Hat (Foot)
- Chopper
- Ride Cymbal
- Ride Cymbal (Edge)

Staff 3:

- Ride Cymbal (Bell)
- Crash Cymbal
- Crash Cymbal (Bell)
- Crash Cymbal (Bow)
- Right Side Crash Cymbal

Nota. Transcripción de las piezas musicales seleccionadas. *Elaboración propia*

Dan Mayo - Free Speech #1

Transc. Paul Durand

$\text{♩} = 112$

f

3

5

7

9

RLRR

11

LLRLR L R R L

13

15

17

19

Nota. Transcripción de las piezas musicales seleccionadas. *Elaboración propia*

2

21

23
RLRR LLRL R L

25

27
R R L L > > > >

29
RLRR LLRL R L > RL

31
hh on 8ths >

33

35

37

39
R L

41

Nota. Transcripción de las piezas musicales seleccionadas. *Elaboración propia*

3

43

45

47

49

51

R R L L *hh on 8ths*

53

55

57

59

61

R R

63

Nota. Transcripción de las piezas musicales seleccionadas. *Elaboración propia*

4

65

67

69

71

73

75

77

79

81

83

85

L

L

R

RLR

R L

Nota. Transcripción de las piezas musicales seleccionadas. *Elaboración propia*

Notation Guide

Dan Mayo - Free Speech #1

Transc. Paul Durand

Nota. Transcripción de las piezas musicales seleccionadas. *Elaboración propia*

Apéndice E

Producto de investigación

**MATERIAL DIDÁCTICO PARA EL
APRENDIZAJE DE TRES PIEZAS DE
REPERTORIO SOLISTA DE BATERÍA DESDE
UN ENFOQUE INTERCULTURAL**

Paul Philippe Durand Gómez

Nota: Material didáctico que resultó de la investigación realizada. *Elaboración propia.*

CAPÍTULO 1

STANTON MOORE - DRUM CLINIC SOLO - LIVE AT MEMPHIS

DRUM SHOP

Introducción al intérprete y pieza

La primera pieza de este material fue creada por Stanton Moore, baterista de Nueva Orleans que musicalmente ha recibido una notable influencia de su folclor regional. Esto puede apreciarse en la alternancia de las subdivisiones que él denomina *militar* (binaria) y ternaria, con el uso del recurso *lazy left hand*, para hacer los espacios entre las notas intencionalmente inexactos y alargar las notas del redoblante con *buzz rolls*. Para la ejecución correcta de esta pieza, es necesario tener presente que el jazz ha jugado un papel importante en el estilo y formación académica de Moore, por lo que aplicar una ligera subdivisión *swing* acercará la ejecución al resultado deseado.

“Jazz is the teacher, funk is the preacher”

Stanton Moore

¿Qué temas encontrarás en este capítulo?

- Grooves y variaciones con un mismo patrón de *sticking*
- Grooves con una base de *second-line*
- Uso del *buzz-roll*
- Diferentes aplicaciones de las apoyaturas, como los flams separados
- Recurso *blushda*

Flexibilidad en la subdivisión binaria o ternaria del pulso

Ejercicios técnicos

1

$\begin{matrix} \text{R} & & \text{R} & & \text{R} & & \text{R} & & \text{L L} & \text{R} & & \text{L L} & \text{R} & & \text{L L} \\ \text{L} & & \text{L} & & \text{L} & & \text{L} & & \text{R R} & \text{L} & & \text{R R L} & & & \text{R R} \end{matrix}$

$\begin{matrix} \text{R} & & \text{L L} & \text{R} & & \text{L L} & \text{R} & & \text{L L} & \text{R} & & \text{L L} & \text{R} & & \text{L L} & \text{R} \\ \text{L} & & \text{R R} & \text{L} & & \text{R R} & \text{L} & & \text{R R} & \text{L} & & \text{R R} & \text{L} & & \text{R R} & \text{L} \end{matrix}$

Videos recomendados

-Buzz Rolls vs Drags: Are They Different?

<https://www.youtube.com/shorts/7JyU9bXOTOG>

-4 steps to build a buzz roll

https://www.youtube.com/watch?v=dksnMtV5Suc&ab_channel=robknopper

2

$\text{R L L R L L R L L R L L} \quad \text{R L R L R L R L}$

3

R L R R L R R L

Video recomendado

-The Johnny Vidacovich Sticking (RRLR-RLRL): Drum Lesson | Stanton Moore

https://www.youtube.com/watch?v=d61EW0gBzkw&t=147s&ab_channel=StantonMooreDrumAcademy

7

Musical notation for exercise 7, consisting of two measures. The first measure contains four groups of eighth notes: two groups of two eighth notes (beamed together) and two groups of two eighth notes (beamed together). The second measure contains four groups of eighth notes, each marked with a '3' above it, indicating a triplet. Below the staff, rhythmic markings are provided: the first measure has >R L >R L >R L >R L, and the second measure has R R L R R L R R L R R L.

Patrones rítmicos

1

Musical notation for rhythmic pattern 1, consisting of two measures of eighth notes. The first measure has eighth notes with 'x' markings below the second and sixth notes. The second measure has eighth notes with a '>' marking below the seventh note. Below the staff, the rhythmic pattern is written as R R L R R L >R L.

2

Musical notation for rhythmic pattern 2, consisting of two measures of eighth notes. The first measure has eighth notes with triangle markings above the first, third, and fifth notes. The second measure has eighth notes with triangle markings above the first, third, and fifth notes. Below the staff, '>' markings are placed below the second, fourth, sixth, eighth, and tenth notes.

3

Musical notation for rhythmic pattern 3, consisting of two measures of eighth notes. The first measure has eighth notes with 'x' markings below the first and third notes. The second measure has eighth notes with 'x' markings below the first and third notes. Below the staff, a '>' marking is placed below the fourth note.

4

Musical notation for rhythmic pattern 4, consisting of two measures of eighth notes. The first measure has eighth notes with circled 'x' markings below the first, third, and fifth notes. The second measure has eighth notes with circled 'x' markings below the first, third, and fifth notes. Below the staff, '>' markings are placed below the second, fourth, sixth, eighth, and tenth notes.

5



Fills

1



2



3



Este último fill viene del redoble de 5 golpes, o *five-stroke roll*, que puedes variar libremente en otras superficies de la batería. Mira por ejemplo este video de Mike Johnston, donde propone una aplicación similar:

Video recomendado

-<https://www.instagram.com/p/DCo-HnivS1S/>

4



Video recomendado

-How To Make Your Beats BARK:

https://www.youtube.com/watch?v=fa_YMnYFKvo&t=32s&ab_channel=JeffRandall

5

L L R R L L L L

Este *fill* lo encontrarás en varios momentos del solo. Por ejemplo, en el minuto 1:55 y luego en 4:12. Aquí lo encontrarás desglosado:

5.1

Empieza con este patrón

L L R R L L R R L L R R L L R R

5.2

Ahora toca el *flam* más separado. La escritura será la misma, pero el tiempo entre los dos golpes aumenta. Procura que la duración de las siguientes notas se mantenga igual

5.3

Añade estas notas. Piénsalo como un *paradiddle-diddle* empezado por un *flam*.

L L R R L L R L L R R L L R

5.4

Para darle más fluidez, puedes atresillar las últimas tres notas

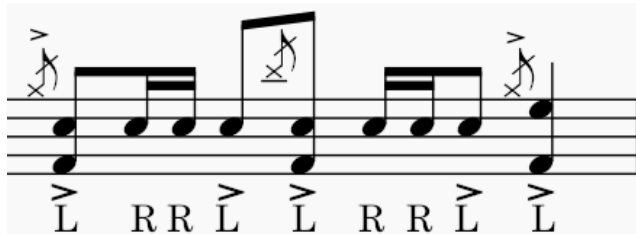
L L R R L L R L L R R L L R

5.5

Añade el ride. Procura que el movimiento sea un barrido entre el platillo y el redoblante



6



Este patrón es conocido como *blushda*, atribuido a Tony Williams. Para profundizar más en este recurso, sus variaciones y aplicaciones en situaciones reales, puedes mirar estas lecciones.

Videos recomendados

-Gregg Bissonette's Signature Drum Lick

https://www.youtube.com/watch?v=3nxFhSH9LDM&ab_channel=Drumeo

-i STOLE this DRUM FILL (Blushda fill breakdown)

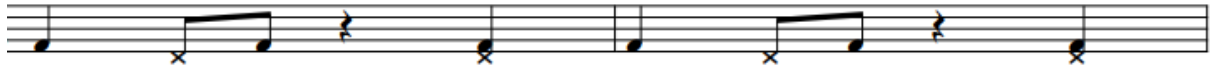
https://www.youtube.com/watch?v=RirIWmZfmho&ab_channel=TimBuell

Aspectos adicionales a tener en cuenta

- Para facilitar el *buzz-roll*, suelta un poco el entorchado del redoblante.
- Fíjate en el agarre de la baqueta que usa Stanton Moore para darle el toque de *lazy left hand*. La baqueta se agarra desde el cabo, y la palma de la mano está apuntando casi totalmente hacia arriba.
- Se busca una subdivisión cercana al swing, pero evita tocar las corcheas exactamente como si fueran tresillos.

Ejercicio de libre aplicación

Improvisa manteniendo el siguiente *ostinato* en los pies:



Aquí hay otras formas en las que puedes ejercitar la independencia y tomar ideas nuevas:

-Manteniendo esta base en los pies, toca los primeros 12 ejercicios del libro *Stick*

Control en las manos.

-Busca un solo de redoblante. Puede ser uno de los del libro *The All American*

Drummer 150 Rudimental Solos, de Charley Wilcoxon.

-Toca la melodía de un *standard* de jazz, haciendo que las notas largas sean un *buzz-roll*, y las cortas acentuadas sean un *flam*.

Discografía sugerida

-Ray Anderson – *Blues Bred In The Bone* (1988)

-Krasno/Moore Project – *Book Of Queens* (2023)

-Wild Magnolias – *Life Is A Carnival* (1999)

-The New Orleans Suspects – *Kaleidoscoped* (2016)

Video original de la pieza

<https://www.youtube.com/watch?v=VCbPapIu7Qw>

CAPÍTULO 2

JOJO MAYER - SET THE TONE (PERFORMANCE)

Introducción al intérprete y pieza

El siguiente solo fue hecho por Jojo Mayer, quien desde hace casi 30 años ha dedicado su carrera a replicar sonidos digitales en una batería acústica, como puede apreciarse desde la configuración de instrumento hasta su aproximación a los ritmos de jungle y drum n' bass que le han dado reconocimiento.

Jojo se mudó a Estados Unidos con la idea de desempeñarse como artista de jazz, donde encontró que este género, inicialmente tan disruptivo, se había vuelto un estilo conservador al igual que su audiencia. Oponiéndose a estas corrientes, a la música erudita (que, según él, desde el siglo pasado se ha vuelto netamente académica hasta el punto de producir música como objeto de laboratorio, aislada del desarrollo cultural ocurriendo en el mundo real) y a la industria musical, se ha propuesto una exploración estética que responda a los tiempos en que vivimos, del modo que lo hicieron en su momento Mozart, Thelonius Monk o Jimi Hendrix.

“La tradición no es la adoración de las cenizas, sino la transmisión del fuego”

Gustav Mahler

¿Qué temas encontrarás en este capítulo?

- Recursos para la improvisación manteniendo el *backbeat* en el redoblante.
- Patrones y *fills* con desplazamiento de acentos.
- Técnica *heel-toe*.
- Alternancia entre compases con subdivisión binaria y ternaria.

Ejercicios técnicos

1

R L R L R L R L R L R L R R L L R R L L R R L L

2

R L R L R L R L R L R L R L R R L L R R L L R R L L

3

>R L R R >L R L L >R L R R >L R L L >R L R R >L R L L

4

L L L L L

5

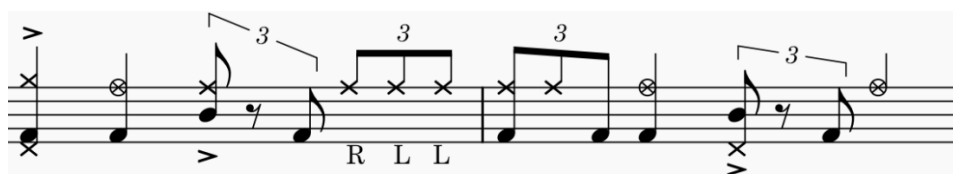
L L L L L

6

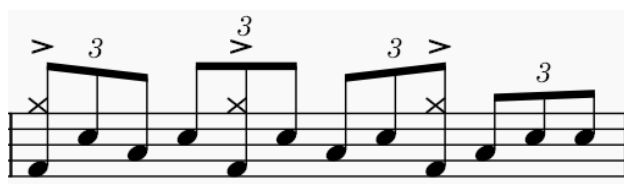


Patrones rítmicos

1



2

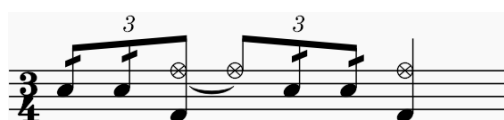


Este ritmo tiene un desplazamiento de acentos. Encontrarás en el solo que este recurso es frecuentemente usado por Jojo. Una forma útil de familiarizarte con este tipo de ritmos es tocarlos con metrónomo en distintas subdivisiones, para acostumbrar el oído a que el pulso suene en momentos menos predecibles. Por ejemplo:



Fills

1



2



3



4



Videos recomendados

-How to do the Jojo Mayer bass drum technique. (Short and easy to understand):

<https://www.youtube.com/watch?v=Rgoab-gObTs>

-Jojo Mayer clinic - foot technique

https://www.youtube.com/watch?v=94qWIAuhH64&t=215s&ab_channel=HelmerHernandez

5

Prueba esta combinación entre bombo y manos. Puedes hacerlo en semicorcheas o seisillos:

K R L K L R

Ahora toca el patrón acentuando los tiempos fuertes, así:



Una vez puedas hacer esto cómodamente, pruébalo en distintas partes de la batería para experimentar con posibles nuevas ideas.

Aspectos adicionales a tener en cuenta

- Jojo Mayer es conocido por el uso de la técnica *push-pull*, que tiene una mecánica similar a la *heel-toe*.

- Debe notarse la suavidad con la que se acentúan las notas. Esto debe hacerse en conjunto entre dedos y muñeca. Como afirma Mayer, mucha energía en un tambor o un platillo no lo va a hacer sonar bien.
- Una de las principales cualidades de Jojo es la capacidad de variar el volumen entre las notas de una frase. Como él mismo dijo en una clase magistral, “aprende a economizar tu fraseo, sé dinámico. Esto es lo que vuelve interesante la técnica”.
- Presta especial atención a los cambios de dinámicas en el solo. Son en su mayoría sutiles, o se mantienen por secciones muy cortas. Esto sirve como herramienta expresiva, jugando con los volúmenes para dar un efecto de tensión-relajación. Escucha el solo, identificando en qué momentos ocurren estos cambios e intenta predecirlos. Este ejercicio te ayudará a tener una noción de “direccionalidad” en el discurso musical que no se limite a la actividad rítmica, sino incorpore la intensidad de las notas.

Ejercicio de libre aplicación

La primera sección del solo se desarrolla manteniendo este patrón entre el aro del redoblante y el *stack* del centro de la batería. Aquí hay varios modos en los que puedes experimentar usándolo:



1 Fraseando con el bombo: Abre el libro *Progressive Steps to Syncopation for the Modern Drummer* de Ted Reed en una página al azar, y toca en el bombo las notas escritas manteniendo este patrón.

2 Variando el *hi-hat*: Para involucrar activamente el pie izquierdo, puedes probar con estos patrones de acompañamiento:

1



2



3



4



5



6



3 Fraseando con la mano derecha: El libro de Ted Reed también es útil para desarrollar esta área. Puedes tomar un ejercicio y tocar las notas largas en el tom de piso, y las cortas en el tom agudo.

4 Alternando entre subdivisiones: Crea una frase en corcheas o semicorcheas, y luego haz una similar en tresillos. Por ejemplo:

1



2



3



Discografía sugerida

-Nerve – *Nerve* (2017)

-Screaming Headless Torsos – *1995* (1995)

-Dave Harrington – *First Flight REDUX* (2021)

-Janek Gwizdala – *American Elm* (2016)

Bibliografía sugerida

1 David Garibaldi – Future Sounds: Este libro te ayudará a tomar consciencia sobre la diferencia en volúmenes entre notas acentuadas y *ghost notes*.

2 Colin Bailey - Bass Drum Control: Con ejercicios de velocidad alternando entre el bombo y redoblante, podrás adquirir fluidez en el fraseo lineal. Hay una sección de golpes dobles y triples en el bombo, donde podrás poner en práctica la técnica *heel-toe* usada por Jojo Mayer.

Video original de la pieza

<https://www.youtube.com/watch?v=0AnKkIr3e9o>

CAPÍTULO 3

DAN MAYO - FREE SPEECH #1 - MEINL CYMBALS

Introducción al intérprete y pieza

“La batería no tiene dogma - para mí es la expresión de un sentimiento musical. Todo el mundo tiene una voz interior, y mi voz es la batería”. Dan Mayo tiene un estilo sumamente peculiar que no puede clasificarse en un estilo, por la influencia que ha recibido de distintos géneros y su aversión a la formación académica convencional. Este baterista considera que la técnica puede llegar como consecuencia de hacer música, y no debe necesariamente ser un objetivo de la práctica.

“Una mente abierta es el mejor camino hacia el conocimiento”

Leonardo Da Vinci

¿Qué temas encontrarás en este capítulo?

- Grooves* con acentos en lugares menos comunes del compás.
- Unísonos entre bombo y redoblante.
- Uso del *backbeat* acompañado de notas fantasma.
- Buzz-rolls* dentro de un patrón rítmico.
- Subdivisión del pulso en fusas y seisillos.

Ejercicios técnicos

1



2



3



Patrones rítmicos

1



2



3



4



Video recomendado

-5 Drum Beats from Dan Mayo - Famous Drummer Grooves

https://www.youtube.com/watch?v=t69Vb3j5GEk&ab_channel=BrettClur

Fills

1



2



3



Ejercicios de libre aplicación

1 Improvisa teniendo en la mente un patrón de funk, procurando omitir los acentos habituales, y evitando empezar o terminar las frases en el primer tiempo.

Para la explicación del ejercicio, tomemos el siguiente patrón:



Normalmente en este estilo se acentúan el primer tiempo con una nota grave, y los tiempos 2 y 4 en el redoblante. Para hacer menos predecible el discurso, y tener nuevas ideas, Mayo menciona la utilidad de poner los acentos en otros lugares del compás.

Por ejemplo:



También pueden omitirse notas:



O cambiar la parte de la batería en que estas se ejecutan:



La experimentación con este recurso puede conducir a nuevas ideas sobre cómo desarrollar el discurso musical con más libertad, al desviarse de las convenciones de un género.

2 Dan Mayo dice que no practica usando un pad. Los bateristas somos los únicos músicos que usamos algo distinto a nuestro instrumento al estudiar, por lo que él recomienda

pasar tanto tiempo como sea posible con la batería, para desarrollar la musicalidad al mismo tiempo que la motricidad. Hay dos herramientas usadas por Dan Mayo en este solo, que te ayudarán a tener control de la mano izquierda y con las que puedes experimentar para incorporar a tu propio vocabulario.

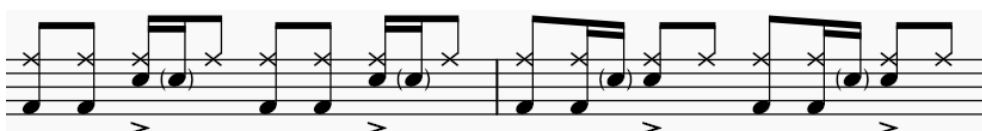
2.1



2.2



En lugar de hacer una sola nota acentuada en el *backbeat*, prueba acompañarla de una nota fantasma. Por ejemplo:



Aplica este concepto en una improvisación, procurando que sea clara la diferencia entre los volúmenes de los golpes.

3 En muchos estilos musicales derivados del funk se acostumbra a hacer una “conversación” entre el bombo y el redoblante, en la que ambos se alternan. En el solo notarás que, además de alternancia, hay varios unísonos usando notas fantasma en el redoblante. Por ejemplo:



Aplica este concepto en una improvisación, prestando atención a que entre el bombo y redoblante haya unísonos exactos, no *flams*.

4 Puedes tomar un *Groove* y reemplazar algunas notas fantasma por *buzz-rolls*, así:



Aplica este concepto en una improvisación, experimentando con el agarre de la baqueta y la presión que ejerces sobre el parche. Verás que cambia mucho el sonido del *roll*.

Aspecto adicional a tener en cuenta

- Para comprender mejor el estilo musical de un baterista, es útil imitar su lenguaje corporal. Fíjate en tres aspectos de Dan Mayo: La postura de su espalda, el uso de golpes que vienen del antebrazo completo más que la muñeca, y los movimientos rápidos (no necesariamente fuertes) para lograr más precisión. Esta forma de moverse puede entenderse como rigidez intencional, pero sin que haya tensión y, en este caso, ayuda a tocar subdivisiones pequeñas con más exactitud.

Discografía sugerida

-Huun-Huur-Tu – *Ancestors Call* (2010)

-The Bad Plus – *Complex Emotions* (2024)

-Tatran – *Shvat* (2024)

-Alt J – *The Dream* (2022)

-Mike Shinoda – *Channeling* (2020)

-Yemen Blues – *Only Love Remains* (2024)

Video original de la pieza

<https://www.youtube.com/watch?v=-nbBBOCDZfY>

Nota: Material didáctico que resultó de la investigación realizada. *Elaboración prop*