

**DIDÁCTICAS PARA LA COMPRENSIÓN DE LOS ELEMENTOS ESENCIALES EN EL ENTRENAMIENTO  
MOTRIZ Y RÍTMICO, EN LOS PROCESOS DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE LA BATERÍA**

**RAFAEL MAURICIO MARÍN LÓPEZ**

**Contacto: 3188839897/4736838/rafadrumer@hotmail.com**

**UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS  
FACULTAD DE ARTES - ASAB  
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES  
BOGOTÁ D.C.  
2015**



**DIDÁCTICAS PARA LA COMPRENSIÓN DE LOS ELEMENTOS ESENCIALES EN EL ENTRENAMIENTO  
MOTRIZ Y RÍTMICO, EN LOS PROCESOS DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE LA BATERÍA**

**RAFAEL MAURICIO MARÍN LÓPEZ**

**TRABAJO DE GRADO**

**Énfasis: Interpretación instrumental**

**Tutor: PEDRO OJEDA  
DIRECTOR DE TESIS**

**UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS  
FACULTAD DE ARTES - ASAB  
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES  
BOGOTÁ D.C.  
2015**



**Nota de aceptación**

---

---

---

---

---

---

**Firma del representante de investigación**

---

**Firma del Jurado**

---

**Firma del Jurado**

---

Bogotá D.C.



## CONTENIDO

1. INTRODUCCION.....	22
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	23
2.1 ANTECEDENTES .....	24
2.2 JUSTIFICACIÓN .....	27
2.3 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.....	28
2.4.1 OBJETIVO GENERAL.....	28
2.4.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS.....	28
2.5 METODOLOGÍA.....	29
3. REFERENTES CONCEPTUALES Y TEÓRICOS .....	32
3.1 La Batería, sus orígenes y su actual configuración. ....	32
3.2 Clases de Baterías.....	33
3.2.1 Batería acústica .....	33
3.2.2 Batería electrónica .....	33
3.3 Clases de pedal.....	33
3.3.1 Partes del pedal.....	33
3.3.2 Técnicas del pedal .....	34
3.4 Estilos de cómo se pueden girar y ubicar las manos sujetando las baquetas.....	36
3.5 Posibles técnicas de cómo mover las baquetas dentro de las manos .....	36
3.6 Técnica Moeller.....	36
3.7 Códigos de ubicación o DRUM KEYS .....	37
3.8 Notación musical.....	42
3.8.1 Figuras rítmicas musicales.....	42
3.8.2 Compas.....	43
3.8.3 Compases simples y compuestos.....	44
3.8.4 Agógica .....	45
3.8.5 Dinámicas musicales .....	46
3.9 Nociones de Kinesiología.....	47
3.10 Proceso Enseñanza-aprendizaje musical y rítmico .....	51
3.11 Metodologías Kodály, Dalcroze, Orff y BAPNE.....	51
4. PROPUESTA PARA EL ENTRENAMIENTO RÍTMICO .....	64

4.1 Ejercicios de aprestamiento y calentamiento.....	64
4.1.1 Alistamiento de recursos.....	64
4.1.2Ejercicios de respiración.....	65
4.1.3Ejercicios con baquetas.....	66
4.1.4 Ejercicios corporales.....	69
4.1.5Calentamiento rítmico .....	78
4.2 Postura corporal y uso de baquetas.....	80
4.3 Aportes didácticos para el entrenamiento rítmico .....	83
4.3.1 Códigos de ubicación.....	83
4.3.2 Trabajo de interiorización del pulso.....	83
4.4 Asociación disociación rítmica. ....	117
4.5 Alturas en el instrumento.....	154
4.6 Métricas.....	175
4.7 Patrones rítmicos. ....	183
4.8 Patrones rítmicos con doble pedal.....	309
5. CONCLUSIONES.....	318
BIBLIOGRAFÍA .....	321
ANEXO A .....	324
ANEXO B .....	327



## CONTENIDO DE TABLAS

Tabla 1: Ficha de revisión documental.....	30
Tabla 2: Ejemplo de escritura para la batería, por medio de líneas y palabras.....	37
Tabla 3: Ejemplo de escritura para la batería, por medio de líneas y palabras.....	38
Tabla 4: Ejemplo de escritura para la batería, por medio de líneas y palabras.....	38
Tabla 5: Ejemplo de escritura para la batería, por medio de números y letras.....	40
Tabla 6: Ejemplo de escritura para la batería, por medio de números y equis (X).....	40
Tabla 7: Descripción cifra indicadora.....	44
Tabla 8: Compás simple y compuesto.....	45
Tabla 9: Dinámicas musicales.....	47
Tabla 10: Nociones de Kinesiología. Elaborado por Sebastián Camilo Fuquene Páez, docente de educación física.....	48
Tabla 11: Nociones de Kinesiología. Elaborado por Sebastián Camilo Fuquene Páez, docente de educación física.....	48
Tabla 12: Nociones de Kinesiología. Elaborado por Sebastián Camilo Fuquene Páez, docente de educación física.....	49
Tabla 13: Nociones de Kinesiología. Elaborado por Sebastián Camilo Fuquene Páez, docente de educación física.....	50
Tabla 14: Nociones de Kinesiología. Elaborado por Sebastián Camilo Fuquene Páez, docente de educación física.....	50
Tabla 15: Ejemplo percusión corporal. Ejercicio de la metodología Orff. Tomado del libro La Iniciación Musical del Niño de Violeta Hemsy de Gainza.....	61
Tabla 16: Ejemplo de coordinación por medio de la percusión corporal, de la metodología Orff tomado del libro didácticas musicales de Julia Bernal Vázquez y Ma. Lucia Calvo Niño.....	62
Tabla 17: Ejercicio metodología BAPNE. Javier Romero. Tomado de internet <a href="https://www.youtube.com/watch?v=2BgyNvdKLyk">https://www.youtube.com/watch?v=2BgyNvdKLyk</a> .....	63
Tabla 18: Ejercicios de Respiración. Tomado de la página: <a href="http://www.esencialnatura.com/?p=4538">http://www.esencialnatura.com/?p=4538</a> .....	65
Tabla 19: Representación gráfica de uno, dos y cuatro golpes por tiempo o pulso.....	84
Tabla 20: Ejercicio de pulso con bombo y redoblante.....	86
Tabla 21: Ejercicio de pulso con H-H, bombo y redoblante.....	87
Tabla 22: Ejercicio de pulso con platillo, bombo, redoblante Y H-H con el pie.....	87
Tabla 23: Ejercicio de pulso con platillo, redoblante y H-H con el pie.....	88
Tabla 24: Ejercicio primera subdivisión del pulso binario.....	97
Tabla 25: Ejercicio de subdivisión ternaria del pulso.....	99
Tabla 26: Representación del silencio de corchea.....	105
Tabla 27: Representación del silencio de corchea.....	105
Tabla 28: Representación del silencio de semicorchea.....	106
Tabla 29: Representación del silencio de semicorchea.....	106
Tabla 30: Representación del silencio de semicorchea.....	106

Tabla 31: Representación del silencio de semicorchea. ....	107
Tabla 32: Ejercicio de segunda subdivisión del pulso binario. ....	108
Tabla 33: Silencio de semicorchea. ....	110
Tabla 34: Silencio de semicorchea. ....	112
Tabla 35: Silencio de semicorchea. ....	114
Tabla 36: Silencio de semicorchea. ....	116
Tabla 37: Ejercicio para identificar el pulso, por medio de números y la letra equis (X). ....	118
Tabla 38: Ejercicio para identificar el pulso y contratiempo, por medio de números y la letra equis (X). ....	119
Tabla 39: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	119
Tabla 40: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	119
Tabla 41: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	120
Tabla 42: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	120
Tabla 43: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	120
Tabla 44: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	121
Tabla 45: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	121
Tabla 46: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	121
Tabla 47: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	122
Tabla 48: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	122
Tabla 49: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	122
Tabla 50: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	123
Tabla 51: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	123
Tabla 52: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	123
Tabla 53: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	123
Tabla 54: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	124

Tabla 55: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	124
Tabla 56: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	124
Tabla 57: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	124
Tabla 58: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	124
Tabla 59: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	125
Tabla 60: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	125
Tabla 61: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	125
Tabla 62: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	125
Tabla 63: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	125
Tabla 64: Percusión corporal escrita por medio de números y equis (X). ....	127
Tabla 65: Percusión corporal escrita por medio de números y equis (X). ....	129
Tabla 66: Percusión corporal.....	129
Tabla 67: Percusión corporal escrita por medio de números y equis (X). ....	130
Tabla 68: Percusión corporal escrita por medio de números y equis (X). ....	130
Tabla 69: Percusión corporal escrita por medio de números y equis (X). ....	131
Tabla 70: Percusión corporal escrita por medio de números y equis (X). ....	131
Tabla 71: Percusión corporal escrita por medio de números y equis (X). ....	132
Tabla 72: Representación cantidad de golpes por pulso, por medio de líneas verticales y horizontales.....	136
Tabla 73: Representación de un ritmo para batería, por medio de líneas verticales y horizontales. ....	136
Tabla 74: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de palabras, letra equis (X) y números. ....	138
Tabla 75: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de palabras, letra equis (X) y números. ....	138
Tabla 76: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de palabras, letra equis (X) y números. ....	139
Tabla 77: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de palabras, letra equis (X) y números. ....	140
Tabla 78: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de palabras, letra equis (X) y números. ....	140
Tabla 79: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de palabras, letra equis (X) y números. ....	141
Tabla 80: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de palabras, letra equis (X) y números. ....	141
Tabla 81: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de palabras, letra equis (X) y números. ....	142
Tabla 82: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de palabras, letra equis (X) y números. ....	143
Tabla 83: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de palabras, letra equis (X) y números. ....	143
Tabla 84: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de palabras, letra equis (X) y números. ....	144
Tabla 85: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de palabras, letra equis (X) y números. ....	145

Tabla 86: Las alturas del instrumento. ....	154
Tabla 87: Diferentes sonidos del cuerpo humano. ....	158
Tabla 88: Diferentes sonidos del cuerpo humano. ....	159
Tabla 89: Diferentes sonidos del cuerpo humano. ....	160
Tabla 90: Diferentes sonidos del cuerpo humano. ....	160
Tabla 91: Diferentes sonidos del cuerpo humano. ....	161
Tabla 92: Diferentes sonidos del cuerpo humano. ....	162
Tabla 93. Diferentes sonidos del cuerpo humano. ....	164
Tabla 94: Los ejercicios del 1 al 244 son ideas básicas de ritmo en marcación de negras, corcheas y semicorcheas, variando melodías, con bombo y redoblante en pulso, primera y segunda subdivisión binaria. Elaborado por el autor .....	196

## CONTENIDO DE FIGURAS

Figura 1: Ejemplo de escritura para la batería, por medio de figuras musicales (partitura). .....	38
Figura 2: Ejemplo de escritura para la batería, por medio de figuras musicales (partitura). .....	39
Figura 3: Ejemplo de escritura para la batería, por medio de figuras musicales (partitura). .....	39
Figura 4: Ejemplo de escritura para la batería, por medio de figuras musicales (partitura). .....	40
Figura 5: Ejemplo de escritura para la batería, por medio de figuras musicales (partitura). .....	41
Figura 6: Ejemplo pentagrama. ....	42
Figura 7: Ejemplo claves musicales. ....	42
Figura 8: Figuras musicales y sus valores. Tomado de Rubio 2011.....	43
Figura 9: Compas y líneas divisorias. Tomado de Rubio 2011 .....	43
Figura 10: Cifra indicadora de compas. Tomado de Rubio 2011 .....	43
Figura 11: Representación de la figura de negra y una posible silaba o palabra rítmica según Kodály. Tomado del libro didácticas de la música de Julia Bernal Vázquez y Ma. Lucia Calvo Niño. 54	
Figura 12: Representación de la figura de corchea y una posible silaba o palabra rítmica según Kodály. Tomado del libro didácticas de la música de Julia Bernal Vázquez y Ma. Lucia Calvo Niño. 54	
Figura 13: Representación de la figura de semicorchea y una posible silaba o palabra rítmica según Kodály. Tomado del libro didácticas de la música de Julia Bernal Vázquez y Ma. Lucia Calvo Niño. 54	
Figura 14: Grupos de semicorcheas en notación musical. Tomado del libro didácticas de la música de Julia Bernal Vázquez y Ma. Lucia Calvo Niño. ....	55
Figura 15: Representación de cuatro grupos de cuatro semicorcheas según Kodály. Tomado del libro didácticas de la música de Julia Bernal Vázquez y Ma. Lucia Calvo Niño. ....	55
Figura 16: Dos corcheas, cuatro semicorcheas, dos corcheas y una negra en notación musical. Tomado del libro didácticas de la música de Julia Bernal Vázquez y Ma. Lucia Calvo Niño. ....	55
Figura 17: Representación de corcheas, semicorcheas y negra según Kodály. Tomado del libro didácticas de la música de Julia Bernal Vázquez y Ma. Lucia Calvo Niño. ....	56
Figura 18: Ejemplo relajación corporal. Ejercicio de Dalcroze. Tomado del libro Didácticas musicales de Julia Bernal Vázquez y Ma. Lucia Calvo Niño.....	59
Figura 19: Ejercicio para fortalecer la atención. Ejemplo Metodología Dalcroze. Tomado del libro Didácticas musicales de Julia Bernal Vázquez y Ma. Lucia Calvo Niño. ....	60
Figura 20: Ejercicio para fortalecer la atención. Ejemplo Metodología Dalcroze. Tomado del libro Didácticas musicales de Julia Bernal Vázquez y Ma. Lucia Calvo Niño. ....	60
Figura 21: Ejercicio con instrumentos de percusión de diferentes tímbricas. Ejercicio de la metodología del libro La Iniciación Musical del Niño de Violeta Hemsy de Gainza. ....	62
Figura 22: Percusión corporal de la metodología BAPNE. ....	63
Figura 23: Ejercicio calentamiento rítmico. ....	79
Figura 24: Ejercicio calentamiento rítmico. ....	79
Figura 25: Ejercicio calentamiento rítmico. ....	79
Figura 26: Ejercicio calentamiento rítmico. ....	80
Figura 27: Drum key o convenciones de escritura de la partitura para este trabajo. ....	83
Figura 28: Ejercicio de pulso con bombo y redoblante.....	86

Figura 29: Ejercicio de pulso con H-H, bombo y redoblante.....	87
Figura 30: Ejercicio de pulso con platillo, bombo, redoblante Y H-H con el pie. ....	88
Figura 31: Ejercicio de pulso con platillo, redoblante y H-H con el pie.....	88
Figura 32: Ejercicio de pulso con redoblante y bombo.....	92
Figura 33: Ejercicio de pulso con bombo y redoblante tocando en corcheas. ....	93
Figura 34: Ejercicio de pulso con bombo y redoblante tocando en tresillo de corchea.....	94
Figura 35: Ejercicio de pulso con bombo y redoblante tocando en semicorcheas.....	95
Figura 36: Ejercicio primera subdivisión del pulso binario. ....	97
Figura37: Ejercicio de subdivisión ternaria del pulso.....	99
Figura 38: Silencio de negra. ....	102
Figura39: Silencio de negra. ....	103
Figura 40: Silencio de negra. ....	104
Figura 41: Silencio de negra. ....	105
Figura 42: Silencio de corchea.....	105
Figura 43: Silencio de corchea.....	105
Figura 44: Silencio de semicorchea. ....	106
Figura 45: Silencio de semicorchea. ....	106
Figura 46: Silencio de semicorchea. ....	106
Figura 47: Silencio de semicorchea. ....	107
Figura 48: Ejercicio de segunda subdivisión del pulso binario.....	108
Figura 49: Silencio de semicorchea. ....	110
Figura 50: Silencio de semicorchea. ....	112
Figura 51: Silencio de semicorchea. ....	114
Figura 52: Silencio de semicorchea. ....	116
Figura 53: Ejercicio para identificar el pulso, por medio de figuras musicales.....	118
Figura 54: Ejercicio para identificar el pulso y contratiempo, por medio figuras musicales. ....	119
Figura 55. Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	120
Figura56: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	120
Figura 57: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	121
Figura 58: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	121
Figura59: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos. ....	122
Figura 60: Ejercicios de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos en partitura. ....	126
Figura 61: Percusión corporal escrita por medio de figuras musicales.....	129
Figura 62: Percusión corporal escrita por medio de figuras musicales.....	130
Figura 63: Ejercicios de coordinación.....	133
Figura 64: Ejercicios de coordinación.....	133

Figura 65: Ejercicios de coordinación.....	133
Figura 66: Ejercicios de coordinación.....	134
Figura 67: Ejercicios de coordinación.....	134
Figura 68: Ejercicios de coordinación.....	134
Figura 69: Ejercicios de coordinación.....	134
Figura 70: Ejercicios de coordinación.....	134
Figura 71: Ejercicios de coordinación.....	134
Figura 72: Ejercicios de coordinación.....	135
Figura 73: Ejercicios de coordinación.....	135
Figura 74: Ejercicios de coordinación.....	135
Figura 75: Ejercicios de coordinación.....	135
Figura 76: Ejercicios de coordinación.....	135
Figura 77: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de la partitura.....	138
Figura 78: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de la partitura.....	139
Figura 79: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de la partitura.....	139
Figura 80: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de la partitura.....	140
Figura 81: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de la partitura.....	141
Figura 82: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de la partitura.....	141
Figura 83: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de la partitura.....	142
Figura 84: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de la partitura.....	142
Figura 85: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de la partitura.....	143
Figura 86: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de la partitura.....	144
Figura 87: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de la partitura.....	144
Figura 88: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de la partitura.....	145
Figura 89: Ejercicios para reconocer las negras. ....	150
Figura 90: Ejercicios para reconocer las corcheas.....	151
Figura 91: Ejercicios para reconocer las semicorcheas.....	152
Figura 92: Ejercicios para reconocer la lectura rítmica. ....	153
Figura 93: Las alturas del instrumento.....	156
Figura 94: Diferentes sonidos que emite la batería. ....	158
Figura 95: Diferentes sonidos que emite la batería. ....	159
Figura 96: Diferentes sonidos que emite la batería. ....	160
Figura 97: Diferentes sonidos que emite la batería. ....	161
Figura 98: Diferentes sonidos que emite la batería. ....	162
Figura 99: Diferentes sonidos que emite la batería. ....	163
Figura 100: Diferentes sonidos que emite la batería. ....	165
Figura 101: Ejercicio de dinámicas con percusión corporal. ....	167
Figura 102: Ejercicio de dinámicas con percusión corporal. ....	168
Figura 103: Ejercicio de dinámicas con percusión corporal. ....	168
Figura 104: Ejercicio de dinámicas con percusión corporal. ....	168
Figura 105: Ejercicio de dinámicas con percusión corporal. ....	168
Figura 106: Ejercicio de dinámicas con percusión corporal. ....	168

Figura 107: Ejercicio de dinámicas con percusión corporal.....	169
Figura 108. Ejercicio de dinámicas con percusión corporal.....	169
Figura 109: Ejercicio de dinámicas con percusión corporal.....	169
Figura 110: Ejercicio de dinámicas, en negras, con percusión corporal.....	170
Figura 111: Ejercicio de dinámicas, en negras, con percusión corporal.....	170
Figura 112: Ejercicio de dinámicas, en negras, con percusión corporal.....	170
Figura 113: Ejercicio de dinámicas, en negras, con percusión corporal.....	170
Figura 114: Ejercicio de dinámicas, con negras, en la batería.....	171
Figura 115: Ejercicio de dinámicas, en corcheas, con percusión corporal.....	171
Figura 116: Ejercicio de dinámicas, en corcheas, con percusión corporal.....	171
Figura 117: Ejercicio de dinámicas, en corcheas, con percusión corporal.....	171
Figura 118: Ejercicio de dinámicas, en corcheas, con percusión corporal.....	171
Figura 119. Ejercicio de dinámicas, con corcheas, en la batería.....	172
Figura 120: Ejercicio de dinámicas, en tresillos, con percusión corporal.....	172
Figura 121. Ejercicio de dinámicas, en tresillos, con percusión corporal.....	172
Figura 122: Ejercicio de dinámicas, en tresillos, con percusión corporal.....	173
Figura 123: Ejercicio de dinámicas, en tresillos, con percusión corporal.....	173
Figura 124. Ejercicio de dinámicas, con tresillos, en la batería.....	173
Figura 125. Ejercicio de dinámicas, en semicorcheas, con percusión corporal.....	174
Figura 126: Ejercicio de dinámicas, en semicorcheas, con percusión corporal.....	174
Figura 127. Ejercicio de dinámicas, en semicorcheas, con percusión corporal.....	174
Figura 128: Ejercicio de dinámicas, en semicorcheas, con percusión corporal.....	174
Figura 129. Ejercicio de dinámicas, en semicorcheas, con percusión corporal.....	174
Figura 130: Ejercicio de dinámicas, con semicorcheas, en la batería.....	175
Figura 131: Ejercicio de interiorización, métrica de 2/4, con percusión corporal.....	177
Figura 132: Ejercicio de interiorización, métrica de 2/4, con percusión corporal.....	177
Figura 133: Ejercicio de interiorización, métrica de 2/4, con percusión corporal.....	177
Figura 134: Ejercicio de interiorización, métrica de 2/4, con percusión corporal.....	177
Figura 135. Ejercicio de interiorización, métrica de 2/4, con percusión corporal.....	177
Figura 136. Ejercicio de interiorización, métrica de 2/4, con percusión corporal.....	177
Figura 137: Ejercicio de interiorización, métrica de 2/4, con percusión corporal.....	177
Figura 138: Ejercicio de interiorización, métrica de 2/4, con la batería.....	178
Figura 139: Ejercicio de interiorización, métrica de 3/4, con percusión corporal.....	179
Figura 140: Ejercicio de interiorización, métrica de 3/4, con percusión corporal.....	179
Figura 141. Ejercicio de interiorización, métrica de 3/4, con percusión corporal.....	179
Figura 142: Ejercicio de interiorización, métrica de 3/4, con percusión corporal.....	179
Figura 143: Ejercicio de interiorización, métrica de 3/4, con percusión corporal.....	179
Figura 144: Ejercicio de interiorización, métrica de 3/4, con percusión corporal.....	180
Figura 145: Ejercicio de interiorización, métrica de 3/4, con percusión corporal.....	180
Figura 146: Ejercicio de interiorización, métrica de 3/4, con la batería.....	180
Figura 147: Ejercicio de interiorización, métrica de 4/4, con percusión corporal.....	181
Figura 148. Ejercicio de interiorización, métrica de 4/4, con percusión corporal.....	181



Figura 149: Ejercicio de interiorización, métrica de 4/4, con percusión corporal. ....	181
Figura 150: Ejercicio de interiorización, métrica de 4/4, con percusión corporal. ....	182
Figura 151: Ejercicio de interiorización, métrica de 4/4, con percusión corporal. ....	182
Figura 152: Ejercicio de interiorización, métrica de 4/4, con percusión corporal. ....	182
Figura 153: Ejercicio de interiorización, métrica de 4/4, con percusión corporal. ....	182
Figura 154: Ejercicio de interiorización, métrica de 4/4, con la batería. ....	182
Figura 155: Algunos patrones rítmicos, con marcación en negras con percusión corporal. ....	186
Figura 156: Algunos patrones rítmicos, con marcación en negras aplicados en la batería. ....	186
Figura 157: Algunos patrones rítmicos, con marcación en corcheas con percusión corporal.....	187
Figura 158: Algunos patrones rítmicos, con marcación en corcheas aplicados en la batería. ....	187
Figura 159: Algunos patrones rítmicos, con marcación en semicorcheas con percusión corporal.	188
Figura 160: Algunos patrones rítmicos, con marcación en semicorcheas aplicados en la batería.	188
Figura 161: Patrón básico de blues, con percusión corporal. ....	189
Figura 162: Patrón básico de blues, aplicado en la batería.....	189
Figura 163: Patrón básico de disco, con percusión corporal. ....	189
Figura 164: Patrón básico de disco, aplicado en la batería.....	189
Figura 165: Algunos patrones básicos de funk, con percusión corporal.....	190
Figura 166: Patrón básico de funk, aplicado en la batería. ....	191
Figura 167: Patrón básico de sanjuanero y bambuco, con percusión corporal. ....	191
Figura 168: Patrón básico de sanjuanero y bambuco, aplicado en la batería. ....	192
Figura 169: Patrón básico de pasillo, con percusión corporal. ....	192
Figura 170: Patrón básico de pasillo, aplicado en la batería.....	192
Figura 171. Patrón básico de guabina, con percusión corporal. ....	192
Figura 172. Patrón básico de guabina, aplicado en la batería. ....	193
Figura 173. Patrón básico de cumbia, con percusión corporal. ....	193
Figura 174. Patrón básico de cumbia, aplicado en la batería. ....	193
Figura 175: Patrón básico de samba, con percusión corporal. ....	194
Figura 176. Patrón básico de samba, aplicado en la batería.....	194
Figura 177: Patrón básico de bossanova, con percusión corporal.....	194
Figura 178. Patrón básico de bossanova, aplicado en la batería. ....	195
Figura 179: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, hechos con percusión corporal. ....	310
Figura 180: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería. ....	310
Figura 181: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería. ....	311
Figura 182: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería. ....	312
Figura 183: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería. ....	312
Figura 184: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería. ....	312



Figura 206: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería. .... 317

## TABLA DE IMAGENES

Imagen 1: Ejercicios de calentamiento con baquetas.....	66
Imagen 2: Ejercicios de calentamiento con baquetas.....	67
Imagen 3: Ejercicios de calentamiento con baquetas.....	67
Imagen 4: Ejercicios de calentamiento con baquetas.....	68
Imagen 5: Ejercicios de calentamiento con baquetas.....	69
Imagen 6: Ejercicios de calentamiento corporal.....	70
Imagen 7: Ejercicios de calentamiento corporal.....	70
Imagen 8: Ejercicios de calentamiento corporal.....	71
Imagen 9: Ejercicios de calentamiento corporal.....	71
Imagen 10: Ejercicios de calentamiento corporal.....	72
Imagen 11: Ejercicios de calentamiento corporal.....	72
Imagen 12: Ejercicios de calentamiento corporal.....	73
Imagen13: Ejercicios de calentamiento corporal.....	73
Imagen14: Partes de una baqueta. ....	81
Imagen 15: División en tres partes iguales de una baqueta. ....	82
Imagen 16: Tomado de Word. ....	89
Imagen 17: Tomado de Word. ....	89
Imagen 18: Tomado de Word. ....	90
Imagen 19: Tomado de Word. ....	91
Imagen 20: Tomado de Word. ....	92
Imagen21: Tomado de Word. ....	93
Imagen 22: Tomado de Word. ....	94
Imagen 23: Tomado de Word. ....	95
Imagen 24: Representación del silencio de negra. Tomado de Word.....	101
Imagen 25: Representación del silencio de negra. Tomado de Word.....	102
Imagen 26: Representación del silencio de negra. Tomado de Word.....	103
Imagen 27: Representa del silencio de negra. Tomado de Word.....	104

## **AGRADECIMIENTOS**

Este Proyecto de Grado lo dedico y agradezco con todo mi amor primero que todo, A Dios, a Jesucristo y a mi mejor compañero y amigo el Espíritu Santo, porque sin Ellos nada hubiera sido posible. Después a mi esposa Claudia, quien siempre fue esa ayuda incondicional y su apoyo constante ha sido invaluable. A mi hija Ana Sofía, quien es el regalo de Dios más grande y la razón nuestras de vidas, a quien amo con todo mi corazón. A mi mamá Alejandra, quién siempre quiso todo lo bueno para mí y además de darme el milagro de la vida, entregó todo de sí para darme lo mejor. El Señor y mi familia han sido ese motor fundamental, que me da fuerzas para luchar e ir logrando cada meta en mi vida, por ello, este fruto de mi esfuerzo es para Él y ellas.

También, mi gratitud es para cada uno de los profesores, compañeros de estudio y de trabajo, músicos y amigos, con quienes he aprendido mucho en este camino de la música, especialmente al músico y docente Edwin Másmela, quién me apoyó y me motivó para la terminación de este trabajo.

A Colombia Creativa y la universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB Proyecto curricular de música, mis más sinceros agradecimientos, por darme la oportunidad de entrar a la universidad y cumplir mi sueño de ser profesional, igualmente, a cada maestro que hizo parte de este proceso y me enseñó a ser mejor persona y músico.

Mil gracias

## 1. INTRODUCCION

El presente trabajo no es más que una propuesta para abordar el entrenamiento rítmico-motriz, que puede ayudar a optimizar las capacidades implícitas en la comprensión de los aspectos motores y los elementos teórico-prácticos de la música, a saber: Las facultades motrices, sensoriales, cognitivas y afectivas, necesarias en los procesos de formación musical y en este caso específicamente en la batería. Fundamentalmente, se trata de aportar una serie de ejercicios de comprensión, interiorización e interpretación, dirigidos a todos los profesores de batería y/o estudiantes autodidactas, que requieran empezar desde los conceptos teóricos y técnicos más básicos de la música y del instrumento como tal.

A grandes rasgos, este trabajo está dividido en tres fases metodológicas, que se llevaron a cabo en un periodo de dos años continuos de investigación.

En la primera parte de este documento, encontramos además del propósito de la investigación, Todos los referentes conceptuales pedagógicos, musicales y técnicos, que son la base donde se sostienen los planteamientos aquí consignados, los cuales surgieron de la articulación del marco teórico y de las experiencias del autor en los procesos de enseñanza y aprendizaje propios, durante una considerable trayectoria como baterista y como profesor. En este aparte se considera la importancia de conocer a cabalidad la batería en cuanto a sus orígenes, su evolución y las clases de baterías con sus partes como se pueden encontrar en la actualidad. También se hace referencia a algunas técnicas de interpretación preexistentes y de los aspectos básicos de notación de lectura y de escritura para el instrumento, como también a métodos pedagógicos para la enseñanza musical, muy convenientes para el estudio de la batería a criterio del autor.

En segunda instancia, el lector podrá encontrar toda la propuesta didáctica para el estudio de la batería, que incluye ejercicios de preparación y aprestamiento, así como el reconocimiento de los códigos lecto-escritores para la comprensión e interpretación de partituras y algunas estrategias pedagógicas y metodológicas que facilitarán el entrenamiento rítmico y motriz dirigido a la interpretación de la batería.

Por último, el autor arroja a manera de conclusiones algunas reflexiones y consejos prácticos que ayudarán a enfocarse a los profesores y estudiantes, en las necesidades y dificultades que comúnmente aparecen en los procesos de formación de los futuros bateristas, de una forma sencilla y práctica para darles solución y hacer más agradable y natural los procesos de enseñanza y aprendizaje en la batería.

Cabe aclarar que este proyecto va dedicado a toda persona que sienta la necesidad de aprender y que cuente con la madurez físico-motora y cognitiva, necesarias para emprender este proceso. Es decir, las y los estudiantes que cuenten con un desarrollo cognitivo y motriz, acorde para desarrollar cada uno de los ejercicios aquí propuestos. Por tanto, no depende tanto del rango de edad, sino de las cualidades antes expuestas. Así que va dirigido a la población infantil y adulta que quiera empezar desde las mismas bases del estudio de la batería.

## 2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

No es extraño encontrar excelentes músicos bateristas en escuelas, facultades de arte en las universidades, bandas de rock u otros géneros o en cualquier ámbito donde la batería esté presente como instrumento musical. El talento que se puede encontrar en uno u otro lugar es innegable. No obstante, la existencia de calidad musical, no siempre es sinónimo de calidad pedagógica en los bateristas experimentados, que en algún momento de su carrera se ven abocados a ejercer la docencia. Es decir, un baterista puede llegar a ser excepcional en su práctica interpretativa, pero a la vez puede presentar un sin número de dificultades al momento de transmitir sus experiencias, llegado el caso o la necesidad de enseñar sus conocimientos.

Cuando este problema se presenta en el profesor de batería, normalmente recurre a textos que le ayuden a superar las dificultades didácticas y pedagógicas, para ejercer mejor su trabajo docente, lo cual es plausible. Sin embargo, la mayoría del material bibliográfico (que suele ser escaso), aborda las temáticas desde cierto nivel de conocimiento, nivel que en muchos casos resulta inasequible al estudiante que no posee los conocimientos o aptitudes previas, para comprender los contenidos temáticos que el profesor pretende hacer entender a su discípulo. Muchas veces, el músico comete el error de suponer, que el aprendiz conoce o domina de antemano elementos musicales teórico-prácticos y técnicos que para el docente resultan obvios y sencillos, debido a su larga trayectoria y experiencia, ignorando voluntaria o involuntariamente, precisamente la inexperiencia y desconocimiento notoriamente marcado del estudiante frente a él.

Regularmente, los problemas más comunes en el aprendiz de batería, resultan por un lado, de una deficiencia en sus capacidades motoras, debido a la falta de ejercitación o entrenamiento, y por el otro, a la incompreensión sensorial de los elementos más básicos y fundamentales del ritmo musical. Al baterista le resulta sencillo identificar aspectos como el pulso y los acentos en algún fragmento musical, al igual que las figuras rítmicas que representan un motivo rítmico. Pero para el estudiante que no tiene experiencia alguna con la música y con la batería, estos mismos aspectos pueden constituirse como sumamente complejos. Es decir, hay una ruptura en la comunicación entre profesor y discípulo, tanto en el desconocimiento didáctico pedagógico del uno, como en la “ignorancia” e inexperiencia del otro.

Así mismo, como hay excelentes bateristas con la necesidad de aprender estrategias didácticas y pedagógicas para enseñar, también están los que desean aprender de una forma autodidacta los aspectos básicos fundamentales, pero que no poseen a la mano los materiales didácticos, que comiencen desde lo más esencial y que logren establecer las bases que les acerquen con solidez a la comprensión de todos los elementos necesarios para el dominio en la interpretación de la batería. Como se mencionó antes, muchos de los textos comienzan con términos y conceptos desconocidos que le impiden entender a cabalidad las bases indispensables para el estudio de la batería.

Se necesita más material didáctico pedagógico que aborde los temas más básicos y esenciales del estudio del ritmo, que sea de fácil lectura y comprensión, tanto para bateristas experimentados en su rol docente, como para aquellas personas que nunca han tenido experiencias con la música y

que deseen entender los conceptos necesarios e indispensables para su propia formación en el estudio de la batería.

## 2.1 ANTECEDENTES

El principal antecedente para la realización de este trabajo de investigación es el gusto del autor por el tema tratado, que resultó del interés de encontrar libros para la enseñanza rítmica autodidacta y hacia otras personas. Esto, y el haber conocido hablar a compañeros de trabajo sobre metodologías del siglo XX (Dalcroze, Kodály, Orff, entre otras), así como la participación en varios talleres relacionados con el tema, resultaron importantes a la hora de aproximarse de una manera diferente al instrumento en la búsqueda de individualidad, para un baterista con experiencia en el rock y basándose en metodologías tradicionales en los libros que se pudieron consultar.

Siendo el enfoque de este trabajo de investigación la construcción de aportes didácticos para la comprensión de los elementos esenciales en la ejercitación y el entrenamiento motriz y rítmico en los procesos enseñanza-aprendizaje de la batería, no se cuenta con antecedentes con este tipo de didácticas que estén enfocados directamente a la enseñanza de la batería, porque es pertinente mencionar que el material disponible está enfocado a la enseñanza de la música en general con este tipo de metodologías, el que se consigue para batería sean libros, revistas, artículos, métodos, videos instruccionales y boletines de diversa índole, están basados en la enseñanza tradicional de la notación musical convencional. Sin embargo servirán como apoyo para exponer los contenidos haciendo así más simple la asimilación de éstos por parte del lector. Esto quiere decir que se aprovechara el material con didácticas no convencionales para la enseñanza musical, fusionado con los libros existentes para el aprendizaje de la batería y la sistematización de aportes didácticos hechos por el autor.

Una de las formas más antiguas de hacer música es la percusión, se ha hecho desde la formación de la tierra, las olas golpeando las rocas, los insectos y los reptiles hacen ritmo: los cocodrilos al desplazarse por el suelo, las arañas con sus redes para atraer a sus parejas. Los hombres al golpear sus escudos, los arcos y flechas, en la edad de piedra golpeaban las rocas, es decir, desde el principio fue ritmo. (Dean, 1986)

La creación del primer tambor fue un gran avance para la música y el sonido, se descubrió que al golpear un tronco hueco con un palo, reproducía diferentes sonidos dependiendo de su tamaño y podía mejorar si su cavidad se cubría con una piel animal. Y éste es el verdadero comienzo del tambor. (Dean, 1986)

Oscar D'Auria describe su método como una herramienta que supla los gustos y las necesidades de los bateristas jóvenes que quieran profundizar en el rock. Cuenta con 171 ritmos y 6 solos, que si cada estudiante practica con perseverancia, alcanzara técnica, fuerza y creatividad que son los elementos que esta música exige. (D'Auria, 1994)



En su mente desarrollo el libro de batería, que lo denomino “El sistema de carrera única”. Y que lo dividió en tres partes: Primera parte Ejercicios con platillo, redoblante y los ejercicios sistematizados de doble bombo; Segunda parte combinaciones de manos y pies para hacer Fills (Rellenos); última y tercera parte solos sobre el doble bombo. Cada una de estas partes, consta de dos secciones: Una sección de semicorcheas y otra de tresillos de corchea. (Franco, 1993)

El autor relata que se divirtió mucho creando y enseñando su método y es lo que quiere que cada lector disfrute al leer y aplicar su método. (Franco, 1993)

Los Bateristas colombianos Rafael Leal Ramírez y Jorge León Pineda, este a su vez periodista, en una sección de su libro como tocar en batería ritmos internacionales y autóctonos. Comentan sobre el doble bombo o en su defecto doble pedal, que el Rock ha sido uno de los géneros que han impactado aportando muchos cambios a la técnica baterística. Durante la década de los años cuarenta y cincuenta la batería en su mayoría hizo un papel de acompañante y marcante. Ya en los años setenta empezó a cambiar este concepto con el acople entre bajo y batería que logro crear una sensación de bloque que le es característica.

Con el aporte Inglés y Alemán de grupos de progresivo, se le dio un lugar de privilegio a la Batería, con la inclusión de distintos tipos de instrumentos de percusión sinfónica, como campanas tubulares, gong, tamborines, timbales y metales, proporcionándole a la batería más virtuosismo. El rock pesado adopto como elemento muy importante en la composición de las baterías, el doble bombo, esto desde los años setenta. Explican también la importancia de hacer ejercicio y llevar una vida sana, ya que esto ayuda a la motricidad, concentración y relajación para la ejecución del instrumento, mencionan a Billy Cobhan y Boby Rock que además de bateristas son atletas.

Una condición básica para tener un sonido contundente y compacto es el manejo apropiado de un solo bombo. Algunos bateristas prefieren dominar muy bien un solo bombo, antes de acoplar el otro bombo, por eso es muy importante hacer ejercicios de combinación de los dos pies involucrando el uso del hi-hat. Ayuda mucho para controlar el pie izquierdo, soltar más el derecho y por ende lograr velocidad. El uso del doble bombo, o en su defecto del doble pedal, si se utiliza como base rítmica, amerita de equilibrio y precisión en ambos pies, recomiendan el trabajo de los paradiddles. A finales de los años sesentas principios de los setentas, en Londres, San Francisco y New York, aparecen los grupos más importantes de rock pesado como: Cream, Grand Funk, Led Zepellin, Black Sabbath, entre otros.

Ya a los conocidos ritmos de rock and roll, se sumaron despliegues de muchas y complejas combinaciones de síncopas y bases rítmicas contrapunteadas con dos bombos. Uno de los bateristas responsable de estas semillas rítmicas, fue el músico Ginger Baker, baterista de la agrupación Cream y de Blin Faith.

También hacen referencia del baterista de rock progresivo Neil Peart de la agrupación Rush, quién se consideró uno de los mejores bateristas del mundo, Con un set de Batería enriquecido por los instrumentos de percusión sinfónica ya mencionados, haciendo una serie de frases y melodías muy acopladas al grupo de una manera versátil y creativa, acompañadas de ritmos con doble bombo. Uno de los aspectos que más se desarrolló, fue el acople de los riffs de guitarra con el uso del doble bombo, a veces al unísono y acoplar los fills (Rellenos) de diferentes formas. Por supuesto este mismo recurso dio más fortaleza y poder de la velocidad. Ya a comienzos de los ochentas aparecen grupos que se desprenden del heavy metal, queriendo tocar más rápido,

salvaje y crudo, dan nacimiento a otros géneros como el speed metal, el trash metal y el cross-over (Mezcla de punk, con el hard core y otras vertientes del metal).

Tocar Batería es divertido. Comentario con el que introducen en su libro (Como tocar Batería y otros instrumentos de Percusión). Los Músicos y docentes James Blades y Johnny Dean. (Dean, 1986)

Casi todo el mundo tiene sentido innato del ritmo así que ¿Por qué no desarrollar el suyo aprendiendo a tocar batería? (Dean, 1986)

Charlie Bushor expresa que para tocar ciertos tipos de metal como el speed y el trash metal, se necesita actitud por el estilo de la música que es agresiva y cruda, es por eso que recomienda que traslade esa actitud a la música específicamente a la batería. También insiste en el adiestramiento físico por la resistencia que necesita, golpear los bombos con fuerza y por largos períodos de tiempo, sin dejar de lado la destreza y la musicalidad, como cualquier tipo de música deben perfeccionarse los rudimentos y obtener independencia en los miembros. Además la destreza de escribir y leer música es un activo extraordinario.

En su libro se dirige a cada aspecto importante, desde la fundamentación, pasando por los ejercicios que se desarrollan paso a paso, hasta llegar a tres pistas instrumentales para ayudar a dominar las técnicas esenciales de velocidad de los ritmos con doble bombo.

Admite y aclara que la técnica no es el fin. Sino un recurso para llegar a la verdadera meta que es la música. (Bushor, 1992)

Un excelente trabajo reflejado en varios DVD de estudio de independencia y utilización de los pies con múltiples combinaciones y ejercicios de coordinación, lo presenta el Baterista austriaco Thomas Lang en sus videos: *Creative control* y *Creative coordination & advanced foot technique*. Costa de una serie de ejercicios organizados sistemáticamente por un esquema de niveles, que no tiene ningún problema en explicar cada ejercicio muy clara y precisamente y dar ejemplos prácticos. (Lang, 2003/2006)

Con su segundo trabajo aquí mencionado, trabaja por etapas un curso de coordinación avanzado y progresivo. Tiene aplicaciones muy interesantes de golpes simples, dobles, paradiddles, flams, ostinatos, polirritmias, ejercicios con doble pedal, etc.) (Lang, 2003/2006)

Dentro del material existente, abundan diversos métodos, audios y videos referentes al aprendizaje, sin embargo se propone en este trabajo aportar y complementar elementos donde se exponga un proceso lo más sencillo posible para la enseñanza-aprendizaje en la ejecución de la batería, para desembocar en la aplicación de diferentes didácticas, en el aspecto rítmico, con fines pedagógicos e interpretativos.

## 2.2 JUSTIFICACIÓN

El autor de este trabajo, a lo largo de su experiencia profesional, teniendo en cuenta aún su propio proceso de formación, ha ido identificando algunas dificultades que se presentan con mucha frecuencia en los procesos de enseñanza y aprendizaje de la batería. Los problemas de ritmo, coordinación y de lectura son más comunes de lo que se piensa. El sentido rítmico es fundamental en los estudiantes de batería y aunque en la mayoría de los casos esta capacidad está presente en ellos, suelen presentarse casos menos frecuentes donde se presentan falencias de este tipo que merecen ser atendidas y resueltas lo antes posible para optimizar los procesos de formación. Por otro lado, es posible que el sentido rítmico esté presente, pero falle la coordinación motriz para poder expresarlo en el instrumento o también, que se tenga una buena percepción rítmica y una adecuada disposición motriz, pero que se dificulte entender una partitura o las grafías que representan el ritmo que se desea interpretar. Ya sea que se tenga uno, varios o todos los problemas expuestos anteriormente, es necesario contar con una herramienta didáctica lo suficientemente eficiente para poder resolverlos y así garantizar los resultados en los procesos de enseñanza y aprendizaje.

Lo importante es saber que si se presentan algunas de estas dificultades, se dispone de muchas estrategias metodológicas para poder resolverlas y que se ha hecho un esfuerzo importante, para dejar consignado en este documento algunas pautas, que pueden ayudar tanto a los profesores de batería ya sea de escuelas, colegios o universidades, como a los estudiantes entusiastas que se formen como autodidactas.

En la realización de este trabajo se procuró presentar un diseño lo más claro y sencillo posible, para que esté al alcance de todos los lectores, sin diferenciar niveles musicales o intelectuales para que sea de fácil comprensión y aplicación.

Se presentan una variedad de ejercicios enfocados, cada uno en particular a fortalecer las capacidades rítmicas, motoras y lectoras, usando diferentes géneros musicales como base de todo el trabajo, acercando de esta manera el aspecto emocional que es tan importante, para lograr los resultados esperados de una forma más placentera sobre todo para los estudiantes. Así, las células rítmicas más comunes del Rock, el Funk, el Pop y Ritmos Latinos, estarán presente a lo largo y ancho de esta propuesta.

Sin más, lejos de presunciones, se pretende realizar un aporte a la didáctica y la metodología, de cada uno de los profesores de batería interesados en optimizar sus habilidades docentes y de los estudiantes autodidactas que deseen perfeccionar su talento, a través de ejercicios prácticos explicados con un lenguaje claro, preciso y sencillo, que empiezan desde conceptos y prácticas muy básicas que van aumentando progresivamente en su nivel de dificultad. Además, esta propuesta facilita la exploración tímbrica y rítmica y permite desarrollar la creatividad musical en la interpretación y la creatividad pedagógica en los procesos de enseñanza y aprendizaje de la batería.

## **2.3 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN**

¿Cómo aproximar la comprensión de los elementos esenciales en el entrenamiento motriz y rítmico en los procesos enseñanza-aprendizaje de la batería?

### **Hipótesis y argumento de la respuesta o solución**

Los aportes didácticos propuestos para el desarrollo de este trabajo consisten en abordar una serie de elementos utilizados en varias metodologías enfocadas al aprendizaje del ritmo y aplicarlos a la ejecución de la batería, siempre con la intención de que se comprendan por medio de la experiencia vivencial, utilización de diferentes elementos de uso común como (hojas de papel, pelotas de caucho, palos de vals, vasos) y cualquier otro que sirva para tal fin, percusión corporal, imitación, hasta llegar a la notación musical actual. Todo esto con la intención de ayudar a personas interesadas en aprender de una forma autodidacta sin conocimientos musicales o personas que se encuentren enseñando entrenamiento rítmico, percusión, batería o simplemente aborden el tema del ritmo en cualquier instrumento y no tengan suficientes herramientas para tal fin. Aunque se consultaron diferentes métodos de aprendizaje tanto de batería como de enseñanza de ritmo, debido a que este trabajo está enfocado para músicos con formación académica que quieran transmitir sus conocimientos, como para personas que quieran aprender por su cuenta y no tengan conocimiento del tema, se hace referencia más a la función de utilizar los elementos esenciales para la ejercitación y el entrenamiento motriz y rítmico, de una forma más clara y sencilla para la comprensión del concepto enseñanza-aprendizaje de la batería.

## **2.4 OBJETIVOS**

### **2.4.1 OBJETIVO GENERAL**

Aproximar la comprensión de los elementos esenciales en el entrenamiento motriz y rítmico en los procesos enseñanza-aprendizaje de la batería.

### **2.4.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS**

- Citar ejercicios preparatorios y de calentamiento para mejorar la postura en la interpretación de la batería.
- Facilitar la comprensión teórica de las figuras rítmicas y otros elementos musicales interpretativos empleados en la batería.
- Identificar y transcribir los patrones rítmicos más usados en el rock y algunos géneros latinos con diferentes metodologías y aplicarlos a la interpretación de la batería.
- Proponer procesos de formación técnicos y cognitivos conducentes a la técnica de la batería.

- Aportar un material de apoyo para profesores, estudiantes e instrumentistas en la enseñanza-aprendizaje de la batería.

## **2.5 METODOLOGÍA**

### **INVESTIGACIÓN CUALITATIVA**

La investigación cualitativa en tanto método científico, obtiene información útil y veraz que permite entender, aplicar y reevaluar un conocimiento determinado, y describe detalladamente, los distintos aspectos de sucesos complejos en un contexto social y sobre un tema determinado, en este caso, procesos de educación musical.

Se trata de estudiar la realidad del tema de investigación dentro de su contexto natural, tal cual como sucede, con el propósito de comprender e interpretar los fenómenos, con base en las perspectivas o significados que representan para las personas involucradas; requiere la recolección de información y de materiales que describan las situaciones y problemáticas, por medio de instrumentos tales como encuestas, entrevistas, diarios de campo, revisión de documentos, entre otros.

La investigación cualitativa se puede dar a través de la observación participativa, donde los investigadores se involucran directamente en el medio o campo de investigación; o a través de la observación no participativa, donde se realiza a través de la sola observación y toma de datos.

Para este trabajo, se emplea el método de observación participativa, por cuanto el proceso mismo y los resultados, parten desde la experiencia del autor y la interacción con sus estudiantes en los procesos de formación musical con base en la batería.

### **3.1 Instrumentos Metodológicos de Investigación**

Para desarrollar este trabajo de investigación se usaron los siguientes instrumentos: La revisión documental, el diario de campo y la entrevista.

#### **3.1.1 Proceso metodológico**

Para dar respuesta al problema de esta investigación, este proyecto se desarrolló en las siguientes etapas:

- a. Recolección de información bibliográfica
- b. Articulación entre el marco teórico y las experiencias del autor
- c. Construcción de las propuestas didácticas

- d. Implementación de la propuesta
- e. Conclusiones

#### Revisión de documentos

Se estudiaron documentos bibliográficos referentes al tema de esta investigación, con el fin de hacerse una imagen del estado del arte, para ayudar a dar claridad en las categorías a desarrollar dentro del marco teórico de referencia.

**Tabla 1: Ficha de revisión documental.**

Tipo de documento	Título	Autor	Categoría
Libro	“Introducción al rock”	Oscar D’Auria Buenos Aires Argentina (1994)	Antecedentes
Libro	“Cómo tocar la Batería y otros instrumentos de percusión”	Dean, J.B. Madrid. España (1986)	Antecedentes
Video	“ Creative Control”	Thomas Lang Estados Unidos (2003/2006)	Antecedentes
Monografía	“La ritmica corporal:Repertorio y propuesta metodológica.”	Mucientes, J.M. Santiago de Chile (2013)	Marco teórico
Artículo	“Método Kodaly”	Nazaret Avea Expósito (2011)	Marco teórico
Libro	“El Método Kodály Y su adaptación en Colombia”	Alejandro Zuleta Bogotá (2014)	Marco teórico
Libro	“Didáctica de la música para primaria”	Mejia, P. Madrid. España (2002)	Marco teórico
Libro	“body music body percussion”	Javier Romero España (2015)	Marco teórico

## Entrevistas

Se entrevistó a una docente y músico profesional, experta en pedagogías como Dalcroze, Kodaly y BAPNE, para conocer su punto de vista sobre las metodologías en la enseñanza del ritmo, con el propósito de extraer elementos conceptuales que aportaran a la construcción de las propuestas didácticas.

## Diarios de campo

Se utilizó este instrumento para registrar las experiencias y cualificar la práctica educativa, en cuanto a la implementación de los principios pedagógicos articulados con las propuestas del autor y la respuesta de los estudiantes

### 3. REFERENTES CONCEPTUALES Y TEÓRICOS

#### 3.1 La Batería, sus orígenes y su actual configuración.

La base de la Batería como instrumento se puede referenciar con los tambores que utilizaban en la infantería en el siglo XIV, que se tensaban con cuerdas para su afinación que parecían toms de piso, ya después que se hizo más pequeño y ya no era posible afinarlo con cuerdas por su tamaño. Más adelante aparecen los aros metálicos y la tensión por medio de tornillos, la bordonera se hacía con tripa de animal, hasta que también se creó la que conocemos hoy en día. Así se hicieron muchas adaptaciones hasta lo que se empezó a formar a finales del siglo XIX, con una idea bastante clara de cómo quedaría. Pero es importante tener en cuenta que a mediados del siglo XIX ya se esbozaban prototipos de batería que era una mezcla entre platillos chinos y turcos, con tambores de origen africano y europeo. Prácticamente el nacimiento de la Batería está relacionado con la aparición del jazz. (Illi, 2011)

Inicialmente en los Estados Unidos, las orquestas tocaban con tres o cuatro percusionistas, situados en diferentes instrumentos de percusión como (bombo, caja o redoblante, platillos, cajas chinas, etc.). Con la invención del pedal para bombo en 1910, por el señor Wilhelm F. Ludwig. Permite que la ejecución del instrumento sea realizada por una sola persona. Inicialmente la batería interpretaba ritmos de fanfarria; Pero con un estilo muy parecido al de las marchas militares. Ya en los años veinte los toms afinables enriquecieron el sonido y timbre de la Batería. Posteriormente desde los años treinta a los cincuenta, se proliferan los grupos de Jazz la llegada de las big-band, por consiguiente hay muchos clubes de baile donde estas orquestas y grupos se presentan, haciendo que la ejecución de la batería evolucione satisfactoriamente y que la infraestructura de la batería mejore cada vez más, el sistema de charles o Hi-Hat se haga más operativo, aparecen las bases para platillo ya que antes se soportaban en el bombo, toms con bases sobre soportes (inventados por el señor "Singerland") aparece el plato ride que por supuesto da otras sonoridades muy enriquecedoras.

En los años cincuenta y sesenta hay una evolución muy importante, aparecen los parches sintéticos para toms y bombo, (Esto gracias en 1957 a Remo).El instrumento se popularizo aún más por el boom del Rock and roll, la tecnología, los discos, la televisión, grupos como los Beatles, Rolling Stone, ayudo a mejorar la calidad de las baterías. De los años setenta a la actualidad podemos apreciar el desarrollo que ha tenido la batería, tiene y de seguro seguirá teniendo. Se utilizan los dos toms sobre el bombo, como un común denominador, sistemas de sujeción más fuertes y cómodos. Todo tipo de herrajes, soportes, bases hasta la aparición del Rack (Herraje que aguanta todo el sistema de soportes, como una especie de cerca). (Hernandez, 2011)

También aparecen los fabricantes japoneses (Tama, Yamaha, Pearl,...) que van a competir con las empresas americanas y europeas, pero con bajo costo y gran rendimiento. Se une a todo esto la tecnología, con baterías electrónicas, secuenciadores, cajas de ritmos, triggers, etc. (Hernandez,2011)



## 3.2 Clases de Baterías

### 3.2.1 Batería acústica

Está conformada básicamente por tambores y platillos. Los tambores son cascos de forma cilíndrica, que comúnmente son de madera aunque también los hay en otros materiales, tienen uno o dos parches que son tensados por tornillos o lugs. Sobre los cuales se percute para encontrar los sonidos que ella emite naturalmente al golpearla. Los platillos son discos metálicos que son de diferentes, formas, tamaños y están hechos de plata, cobre y estaño dependiendo el caso. Y pertenecen a la familia de lo Idiófonos.<sup>1</sup>(Santos, 2010)

### 3.2.2 Batería electrónica

Los sonidos los emite por un generador de ondas y no por ondas sonoras como lo hacen las baterías acústicas, no tiene acústica natural, los tambores y platillos son reemplazados por pads electrónicos, que se conectan a un módulo que es el cerebro de la batería y allí están todos los sonidos pregrabados que ella reproduce.

## 3.3 Clases de pedal

1. Pedal de cadena o chain drive, El material que une la leva con lamina del pedal (foot borad) para su transmisión es una cadena, puede ser sencilla o doble
2. Pedal de strap o strap drive. El material que une la leva con lámina del pedal (foot borad) para su transmisión puede ser de nylon o kevlar, que es del mismo material con el que se hacen los chalecos antibalas.
3. Pedal directo o direc drive. El material que une la leva con lamina del pedal (foot borad) para su transmisión es una pieza, que puede ser metálica o de otro materiales. (Baratto, 2013)

### 3.3.1 Partes del pedal

El pedal de bombo se componen básicamente de:

- Una base o plataforma conocida como foot board donde el pie aplica su fuerza.
- Una golpeador que en su extremo tiene una superficie de diferentes formas, tamaños y materiales (Fieltro, plástico, madera, etc.) que golpea el bombo.

---

<sup>1</sup> Instrumento musical que produce el sonido por medio de vibración, frotación o percusión.

- Un sistema de muelles, que por lo general son resortes que tienen la tensión necesaria para que la maza o golpeador vuelva a su posición de reposo.
- Una leva que es un disco con un perfil extremo parcialmente circular, que transforma el movimiento giratorio arriba-abajo del foot board o plantilla del pedal en el movimiento giratorio atrás-delante de la maza o golpeador.
- Un elemento conector entre la leva y el foot board. Que puede ser una cinta de nylon o kevlar, una cadena simple o doble, o un sistema de tracción directa con una pieza rígida. (Baratto, 2013)

### 3.3.2 Técnicas del pedal

Dentro de las técnicas más utilizadas y conocidas para la ejecución del pedal de batería aplicable al doble pedal encontramos:

Heel up (Talón Levantado)

Heel Down (Talón apoyado)

Heel Toe (Talón punta o dedos del pie)

Flat (Técnica Plana)

Slide (Deslizar)

Cada una de estas técnicas es utilizada con un fin determinado; Pero dependiendo de la intensidad y propuesta del ejecutante, es decir es relativa la forma de aplicarlo y de utilizar cada técnica y para qué.

La técnica de Heel up, consiste en colocar el plantar medio del pie sobre la plataforma del pedal, más o menos a tres cuartos desde la base hacia donde se encuentra la leva del mismo, dejando el talón separado de la plataforma del pedal, como si se quisiera empinar sobre el pedal y ejecutar el golpe con el talón levantado y haciendo el aplique de la fuerza con el plantar medio.

El movimiento es generado por toda la pierna desde el muslo hasta el pie.

Tradicionalmente, es la técnica más utilizada por muchos bateristas, con esta técnica se tiene fuerza y buen balance. Se pueden interpretar diferentes rudimentos como los golpes simples, dobles, paradiddles, etc. Pero para alcanzar altas velocidades puede llegar a ser limitado.

Una forma de trabajar los golpes dobles con esta técnica es dar cada uno de los dos golpes con un movimiento de la técnica para cada pie, acentuando el segundo golpe de cada pie, sin separarla parte plantar media del foot board y ayudando a la ejecución del segundo golpe con el tobillo. (Roddy, 2012)

Comenta el Baterista Derek Roddy lo importante al hacer esta técnica es el no esforzarse demasiado y no perder el balance, hacerla tratando de dejar los pies lo más cercanos al pedal. (Roddy, Youtube, 2012)

En la página de internet Berzerk Corsep's Channel habla de flat foot tehcnique. Tocar lo más cercano el pie al foot board posible, recomienda tocar desde su muslo al pie en línea recta.

Recomienda no hacer mucho movimiento, porque esto malgasta la energía y además es más cómodo. (Channel, 2006)

La Técnica de Heel down, consiste en apoyar el talón en el foot board y hacer movimiento del pie con el talón y es la punta del pie la que aplica la fuerza para el golpe en el bombo.

La técnica de heel toe es básicamente la fusión de las técnicas heel up y heel down.

Teniendo en cuenta el no separar mucho el pie del foot board y haciendo un movimiento eje con el tobillo lo más relajado posible. Esto dará velocidad e intensidad en el sonido una mezcla muy sólida y una herramienta muy útil. (Pope, 2010)

La técnica plana, tiene el mismo principio de la técnica heel up, solo que el movimiento se hace más con el tobillo que con toda la pierna, los movimientos son flexión dorsal (extensión) y Flexión plantar (Flexión) esto produce más velocidad, pero compromete un poco la intensidad del sonido. (lessons, 2011)

En cuanto a la técnica slide, propone una posición inicial de heel up, hacia la mitad del foot board y deslizándose hasta los tres cuartos de la misma superficie hacia adelante, proporciona control y ayuda a ejecutar más fácil las figuras si están en una agógica rápida (lessons, 2011)

Tim Waterson propone tocar las técnicas del pedal, haciendo semejanza a los movimientos que se hacen con la las manos, tratar de aplicarlos con los pies. Como Básicas propone Hell up, heel down y hell toe, explica que lo mejor es tocar siempre teniendo un buen balance y evitando los desgastes físicos innecesarios. (Waterson, 2008)

George Kollias expone que Heel up es una técnica clásica usada por bateristas como Dave Lombardo o Mike Portnoy. Las considera importantes, Pero para el tipo de música que él interpreta y su gusto personal usa más Heel down, empieza con un movimiento similar al que hacemos con las manos cuando se sacuden las muñecas, sino que con el tobillo.

Dice que se debe tener en cuenta que tan separado se dejan los golpeadores del pedal hacia el parche del bombo, que tan salidas de la base estén y que tensión se maneja en el muelle o resorte del pedal, que todo esto es importante que depende del baterista y la música que interprete.

Es uno de los bateristas que implementa en la mayoría de los ritmos de doble pedal una técnica que es bastante particular. La posición inicial es la de heel up sin levantar mucho los talones, el movimiento que emplea es girar sobre el eje de su pie, aleja el talón a la derecha y el palmar medio va a la izquierda (aducción) aleja el talón a la izquierda y el palmar medio va a la derecha (abducción) de su posición inicial, esto le da una tremenda velocidad.

En lo que más enfatiza es en no exagerar mucho este movimiento, porque puede causar una lesión. (Kollias, 2010)

Habla de tres niveles de estudio, en el primero se pueden utilizar corcheas semicorcheas con técnica de Heel up. En el segundo es con técnica de heel down y en el tercero combina las técnicas. Combinada con repeticiones de tensión. Ha visto que otros bateristas mueven mucho las piernas y representan esfuerzo de más. Con el método que tiene copila estos tres niveles, con relajamiento, control y balance. Haciendo corcheas, semicorcheas y fusas. Buen sistema, ve los tres en uno. (Kollias, 2010)

### 3.4 Estilos de cómo se pueden girar y ubicar las manos sujetando las baquetas

- Estilo alemán o mached grip:  
Este estilo consiste en sujetar la baqueta principalmente con la primera y segunda falange del dedo índice y la parte plana del dedo pulgar y posteriormente con el resto de los dedos de la mano, dejando la palma hacia abajo y el dorso hacia arriba, teniendo en cuenta que hay una línea recta desde el antebrazo, pasando por la muñeca y llegando a la mano.
- Estilo francés:  
Parte de la misma forma como se consigue el estilo alemán; pero haciendo un movimiento de rotación girando la palma de la mano aproximado de 90 grados, hacia el centro del cuerpo humano.
- Estilo americano:  
Parte también del estilo alemán, con un movimiento de rotación girando la palma de la mano aproximado de 45 grados, hacia el centro del cuerpo humano. (Santos, 2010)

### 3.5 Posibles técnicas de cómo mover las baquetas dentro de las manos

- Movimiento de muñecas:  
Se recomienda en este trabajo hacerlo inicialmente con el estilo alemán, teniendo en cuenta que se puede desarrollar con otros estilos. Este movimiento se hace ascendente y descendente y se desarrolla principalmente con la muñeca, los dedos están más en situación fija con respecto a la baqueta.
- Movimiento de dedos:  
Se recomienda utilizar el estilo francés, para que el movimiento sea más fácil de hacer con los dedos, se deja un punto pivote entre la primera y segunda falange del dedo índice y el pulgar, ayudando al movimiento con el resto de los dedos y en esta situación la muñeca y el antebrazo se mantienen lo más fijo posible. Se puede ejecutar con otros estilos.
- Fusión de movimiento muñecas y dedos:  
Una opción para hacerlo es con el estilo americano, donde el movimiento se hace en forma compartida entre los dedos y la muñeca, ayudándose del impulso del antebrazo. Es importante resaltar que se pueden utilizar otros estilos para desarrollarlo.

### 3.6 Técnica Moeller

Técnica creada por el señor Anford Augustus Moeller quien sirvió a la milicia tocando el redoblante, de ahí se desarrolla su método para tocar la batería con la técnica Moeller<sup>2</sup>. Se fundamenta en dejar primero las manos en posición natural haciendo ángulo recto con respecto al

---

<sup>2</sup> La técnica utiliza una forma de ejecutar el tambor o instrumento de percusión, con la baqueta en la mano como si fuera una forma de azotar específico que permite que la gravedad haga la mayor parte de la obra, lo que permite al baterista tocar más rápido, al permanecer relajado. Requiere menos esfuerzo y menor riesgo de lesiones que otros métodos.

cuerpo y las palmas hacia abajo manteniendo las muñecas rectas con relación a la mano (Agarre alemán o mached grip). Ya con esta posición establecida se sostienen las baquetas haciendo pinza con índice y pulgar, apoyando con el resto de los dedos sin ejercer mucha presión. Esta técnica o forma de tocar facilita la velocidad sin perder un sonido fuerte y claro, un primer paso o movimiento es mover la baqueta incitada por el movimiento generoso de la muñeca, como imitando una ola en el mar, golpe denominado down (hacia abajo), posteriormente se da un segundo golpe aprovechando que la punta de la baqueta está mirando hacia arriba; Este se llama tap (golpecito) y por ultimo al subir la mano haciendo de la muñeca una especie de bisagra se ejecuta el up stroke o (Golpe arriba) para crear tres golpes prácticamente con una sola intención. (dominguez, 2008)

### 3.7 Códigos de ubicación o DRUM KEYS

Hay una gran variedad en códigos de ubicación, para escribir la partitura de la batería, es importante tener en cuenta que no siempre se escribe de la misma forma, siempre se mantienen en una región promedio, pero la escritura cambia dependiendo del autor, el libro, el artículo de internet, mejor dicho según la explicación que esté dando el profesor o la persona que se quiere comunicar. Puede decirse que se mueve en un concepto subjetivo respetando los timbres y registros que ofrece el instrumento.

A continuación se citan algunos ejemplos de códigos de ubicación para la escritura de la partitura de la batería con los instrumentos más comunes de la misma, en cada una de las líneas se escriben las figuras musicales respetando la métrica propuesta y el valor de las figuras.

Cabe anotar que todos los códigos de ubicación que se referencian a continuación son los más utilizados en diferentes libros de enseñanza musical y también que el autor dedujo durante la elaboración del mismo.

A)

**Tabla 2: Ejemplo de escritura para la batería, por medio de líneas y palabras.**

Platillo	_____
Redoblante	_____
Bombo	_____

B)

**Tabla 3: Ejemplo de escritura para la batería, por medio de líneas y palabras.**

Platillo	_____
Redoblante	_____
Tom 1	_____
Tom 2	_____
Tom 3	_____
Bombo	_____

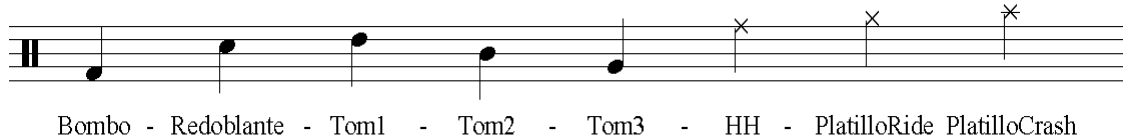
C)

**Tabla 4: Ejemplo de escritura para la batería, por medio de líneas y palabras.**

MD (Mano derecha)	_____
MI (Mano izquierda)	_____
PD (Pie derecho)	_____
PI (Pie izquierdo)	_____

D)

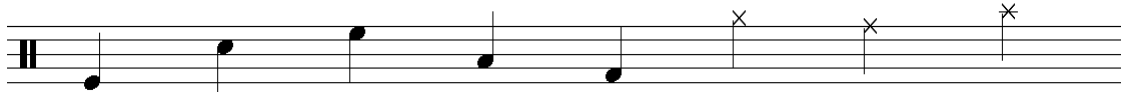
**Figura 1: Ejemplo de escritura para la batería, por medio de figuras musicales (partitura).**



Se puede observar que el bombo ocupa el primer espacio del pentagrama, el redoblante el tercer espacio; los toms están en las líneas 4, 3 y 2 respectivamente. Los platillos están ubicados; Hit- hat en la línea número 5, Ride arriba de la línea número 5 y el Crash está en una línea adicional superior.

E)

**Figura 2: Ejemplo de escritura para la batería, por medio de figuras musicales (partitura).**

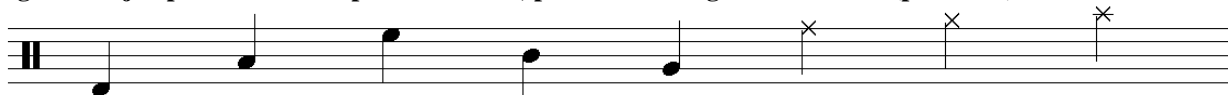


Bombo - Redoblante - Tom1 - Tom2 - Tom3 - HH - PlatilloRide PlatilloCrash

En este ejemplo, se puede observar que se ubicaron algunos elementos en otro orden diferente del grafico D. Que el bombo ocupa la primera línea del pentagrama, el redoblante el tercer espacio; los toms están en los espacios 4, 2 y 1 respectivamente. Los platillos están ubicados; Hit-hat sobre la quinta línea, Ride en la quinta línea y el Crash está en una línea adicional superior.

F)

**Figura 3: Ejemplo de escritura para la batería, por medio de figuras musicales (partitura).**



Bombo - Redoblante - Tom1 - Tom2 - Tom3 - HH - PlatilloRide PlatilloCrash

En este ejemplo los elementos que cambian son el bombo que se sitúa debajo de la primera línea, el redoblante ocupa la tercera línea y el tom número 1 aparece en el primer espacio. Comparándolo con el ejemplo E.

Los ejemplos pueden ser más ya que se pueden mover los elementos dentro de sus rangos estándar. Por ejemplo:

Bombo, puede estar situado en diferentes registros posiblemente desde la segunda línea adicional inferior hasta el primer espacio.

Redoblante, puede estar situado en diferentes registros posiblemente desde el segundo espacio hasta el tercer espacio.

Los toms, puede estar situado en diferentes registros posiblemente desde la quinta línea hasta el primer espacio.

G) Este ejemplo utiliza letras y números, las letras representan partes de la batería y los números los tiempos, y letra (y) la mitad de cada tiempo.

Convenciones:

HH=Hi-Hat

R=Redoblante

B=Bombo

**Tabla 5: Ejemplo de escritura para la batería, por medio de números y letras.**

1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH		HH		HH		HH	
		R				R	
B				B			

l) Un posible ejemplo más, es cuando utilizan gráficos o un signo diferente al general, para determinar que elemento de la batería se debe tocar con una equis (X) y en qué momento.

**Tabla 6: Ejemplo de escritura para la batería, por medio de números y equis (X).**

	1	y		2	y		3	y		4	y	
HH	X	-	-	X	-	-	X	-	-	X	-	-
R	-	-	-	X	-	-	-	-	-	X	-	-
B	X	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-	-

Esto quiere decir que cuando aparece la equis (X) se debe tocar y cuando aparece el guión (-) no. También se pueden utilizar otras convenciones, como círculos en blanco cuando no se toca y círculos rellenos cuando sí. O en lugar de colocar las palabras que hacen referencia a las partes de la batería se pueden colocar gráficos que ejemplifiquen dichas partes y utilizar diferentes convenciones para indicar la ejecución del instrumento.

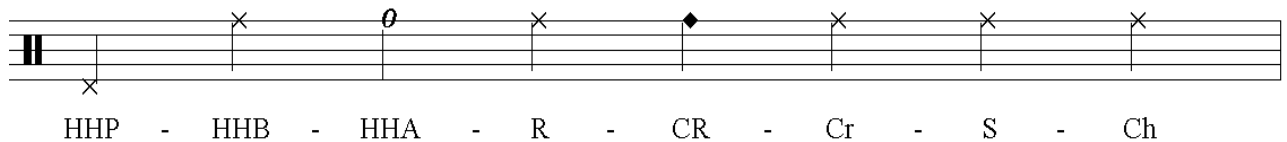
l) El autor del trabajo quiso dejar para las posibles ubicaciones de los platillos, con los siguientes dos ejemplos:

**Figura 4: Ejemplo de escritura para la batería, por medio de figuras musicales (partitura).**





**Figura 5: Ejemplo de escritura para la batería, por medio de figuras musicales (partitura).**



En esta opción se propone dejar todos los platillos en la misma línea colocando las iniciales del platillo cada vez que se escriba para determinar cuál es, el único platillo que no está en la quinta línea es el HH con el pie, que se encuentra debajo de la primera línea.

HHP (HI-HAT PIE)

HHB (HI-HAT CON BAQUETA ARRIBA)

HHA (HI-HAT ABIERTO)

R (PLATILLO RIDE)

CR (CAMPANA DE RIDE)

Cr (PLATILLO CRASH)

S (PLATILLO SPLASH)

Ch (PLATILLO CHINO)

NOTA:

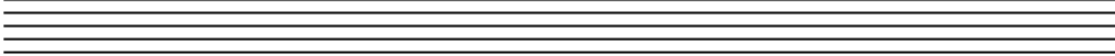
Las convenciones para representar las campanas de los platillos también pueden ser, colocándole un punto sobre la figura musical, sin embargo esto también puede representar que se apaga el sonido del platillo con la mano. Todo depende del código de ubicación que se use.

Se puede definir que la escritura para partitura de la Batería, parte de un principio de lógica física. Es decir que los instrumentos se sitúan en un plano vertical, tal como se ven en la realidad. Los platillos en la parte superior, redoblante y toms en la parte media y el bombo en la parte inferior del pentagrama o herramienta que se utilice para escribir.

### 3.8 Notación musical

El pentagrama

**Figura 6: Ejemplo pentagrama.**



Usamos el pentagrama para escribir la música

Se le da la numeración a las líneas y a los espacios contando de abajo hacia arriba, es decir línea uno la que aparece en la parte inferior y de igual forma con el primer espacio y así sucesivamente hasta llegar a la quinta línea.

Una posible definición, grupo de cinco líneas, horizontales, equidistantes, paralelas que forman cuatro espacios.

Las Claves

Son las que ubican las notas musicales dentro del pentagrama y las más conocidas, son tres:

**Figura 7: Ejemplo claves musicales.**



CLAVE DE SOL








CLAVE DE FA

CLAVE DE DO

#### 3.8.1 Figuras rítmicas musicales

Cuanto más nos acercamos a la redonda como unidad de tiempo, tenemos menos figuras de larga duración, y cuando más nos acercamos a las semicorcheas, tenemos menos figuras de corta duración. (Rubio, 2011)

**Figura 8: Figuras musicales y sus valores. Tomado de Rubio 2011**

	redonda	blanca	negra	corchea	semicorchea	fusa	semifusa
Figuras							
Denominadores correspondientes	1	2	4	8	16	32	64

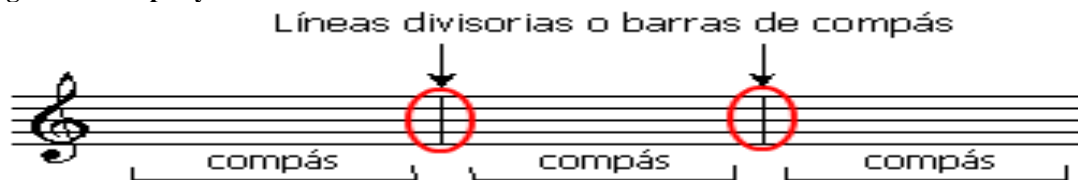
(Rubio, 2011)

### 3.8.2 Compas

Sirven para ordenar la música. Los compases son agrupaciones de figuras musicales.

La barra de compas (o línea divisoria) divide los pentagramas en unas casillas que tienen la misma cantidad de tiempos. Esto facilita la lectura, porque sirve de guía visual en una partitura. Si pudiéramos imaginar todo un tema escrito sin barras de compás, entenderíamos la importancia de tener que ordenar todas esas notas, en casillas con igual número de tiempos, además por una lógica de rítmica también. En un vals marcamos un ritmo de tres tiempos, por lo cual los compases están divididos en esa cantidad de tiempo durante todo el tema. (Rubio, 2011)

**Figura 9: Compas y líneas divisorias. Tomado de Rubio 2011**



(Rubio, 2011)

El indicador de compas está conformado por dos números escritos al comienzo del pentagrama, después de la clave. (Rubio, 2011)

**Figura 10: Cifra indicadora de compas. Tomado de Rubio 2011**



(Rubio, 2011)

Determina cuántos tiempos hay en un compás (número superior), y cuál es la figura que tiene el valor de un tiempo (número inferior) (Rubio, 2011)

**Tabla 7: Descripción cifra indicadora.**

2	Determina cuántos tiempos caben en cada compás.
2	Determina cuáles son los tiempos del compás.

2	El número superior determina cuántas figuras caben en cada compás como máximo. O, las relaciones posibles que sean equivalentes a esta cantidad.
2	El número inferior es una alusión al cuadro de los valores relativos de las figuras. En esta indicación de compás de los 2/2 el número inferior indica $\frac{1}{2}$ el cual, es el valor relativo correspondiente a la blanca. Define a la blanca como la figura que representa un tiempo.

### 3.8.3 Compases simples y compuestos

#### Compas simple

Es aquel que cuya unidad de tiempo se divide en dos partes iguales o es divisible entre dos. Están representados por los compases binarios, ternarios y cuaternarios.

“En el caso específico del compás simple, la cifra indicadora nos determinara la cantidad total de tiempos dentro de cada compás (numerador) y también aquella figura que ocupara un tiempo dentro del compás (denominador).

Es así que por ejemplo la cifra 2/4 nos indicara que tenemos un compás de dos tiempos distribuidos en dos negras, o la cifra 4/4 nos indicara que tenemos un compás de 4 tiempos distribuidos en cuatro negras”. (Mucientes)

#### Compas compuesto

Como en el compas simple la unidad de tiempo viene dividida en dos partes iguales, en el compas compuesto la unidad de tiempo se divide en tres partes iguales o es divisible entre tres.

“La cifra de compás viene representada (comúnmente) por los números 6, 9 y 12 en el numerador, y por el número 8 en el denominador (aunque se da el caso de que aparezca el número 4 o el 16). El 8 representa la figura rítmica de la corchea. Si tenemos la cifra 6/8, quiere decir que tenemos 6 corcheas dentro de un compás agrupadas de tres en tres (que equivale a un negra con punto), por

lo tanto, tenemos dos unidades de tiempo representada cada una por la negra con punto". (Mucientes)

Cada compas simple posee su compas compuesto, con la misma cantidad de tiempos; pero con mas corcheas en cada tiempo (Tres corcheas en un tiempo). (P.)

Una forma de encontrarlos matematicamente, es multiplicando el numerador de cada compas simple por 3, y multiplicando su denominador por 2. (P.)

**Tabla 8: Compás simple y compuesto.**

Compases	Simples	Conversion	Compases compuestos
2 Tiempos	$\frac{2}{2}$ 2 4 8	X	$\frac{6}{4}$ 48 16
3 Tiempos	$\frac{3}{2}$ 2 4 8	3	$\frac{9}{8}$ 4816
4 Tiempos	$\frac{4}{2}$ 2 4 8	2	$\frac{12}{8}$ 4816

### 3.8.4 Agógica

Se relaciona en el campo de la duración, que es la velocidad a la cual la música es ejecutada. Además existen cambios de velocidad sutiles y progresivos que pueden llegar a acelerar o frenar el tiempo. Entonces, indica la ejecución rápida, moderada o lenta de una parte o toda una pieza, incluyendo calderón o fermata (prolongación expresiva de un sonido o frase musical) (Rubio, 2011)

A continuación abreviaturas y términos (italianos) utilizados para determinar las expresiones de velocidad.

Lento } Indica un movimiento  
Largo } muy pausado.

Larghetto } Diminutivo de largo. No tan pausado como este.

Andante }  
Moderato } Pausado. Sin exageración.

Andante } A la velocidad de andar.

Allegros Moderato } Menos movidos que el allegro

Allegro } Movido, alegre

Allegretto } Moderadamente rápido, más lento que el allegro

Allegro Vivace } Rápido

Vivo

Con moto } Movimiento animado

Mosso

Tranquillo } Tranquilo

### 3.8.5 Dinámicas musicales

En música llamamos dinámicas a los signos que gradúan la intensidad del sonido, estos signos designan la fuerza con que se debe emitir dicho sonido. (Rubio, 2011)

Los signos más utilizados para designar la posible intensidad de una nota, desde el más suave al más fuerte son los siguientes:

**Tabla 9: Dinámicas musicales.**

Indicación	Nombre	Significado
PPP	Pianísimo piano	El sonido más suave posible
PP	Pianissimo	Más que suave
P	Piano	Suave
Mp	Mezzopiano	Medio suave
Mf	Mezzoforte	Medio fuerte
F	Forte	Fuerte
FF	Fortissimo	Más que fuerte
FFF	Fortissimo forte	El sonido más fuerte posible

Reguladores:

A demás de las dinámicas ya observadas existen los reguladores: crescendo  $\text{<}$  que indica un crecimiento gradual y el decrescendo o diminuendo que  $\text{>}$  indica bajar la intensidad poco a poco. (Rubio, 2011)

Cambios súbitos de dinámicas:

Para indicar un cambio repentino de dinámica podemos utilizar, el piano súbito o forte súbito que indica cambiar hacia esa dinámica de manera inesperada. (Rubio, 2011)

Acentos dinámicos:

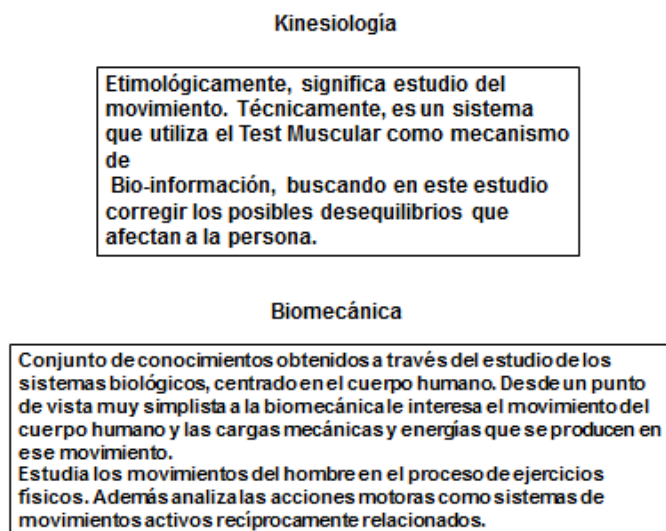
Acento súbito  $\text{>}$  sobre una nota, con disminución rápida de la sonoridad, después de cada uno de estos acentos se debe establecer la dinámica anterior. (Rubio, 2011)

### **3.9 Nociones de Kinesiología**

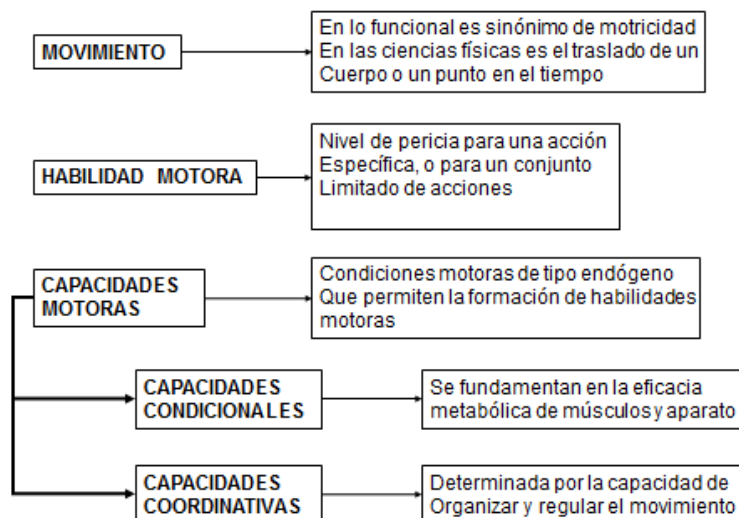
A continuación se encuentran las tablas donde se explican la definición y demás conceptos referentes a la kinesiología.

Ver tablas:

**Tabla 10: Nociones de Kinesiología. Elaborado por Sebastián Camilo Fuquene Páez<sup>3</sup>, docente de educación física.**



**Tabla 11: Nociones de Kinesiología. Elaborado por Sebastián Camilo Fuquene Páez, docente de educación física.**

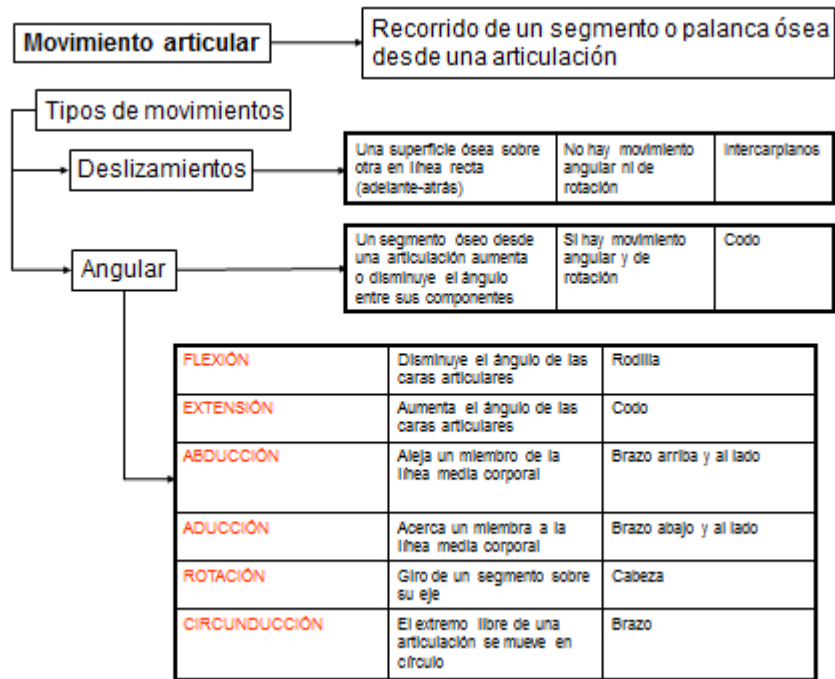


<sup>3</sup> Licenciado en educación física desde el año 2009. Actualmente es entrenador del centro médico deportivo Bodytech, formador de fútbol en el IDR D Instituto Distrital de Recreación y Deporte. Congreso de deporte infantil 2015 IDR D y diplomado en administración deportiva.

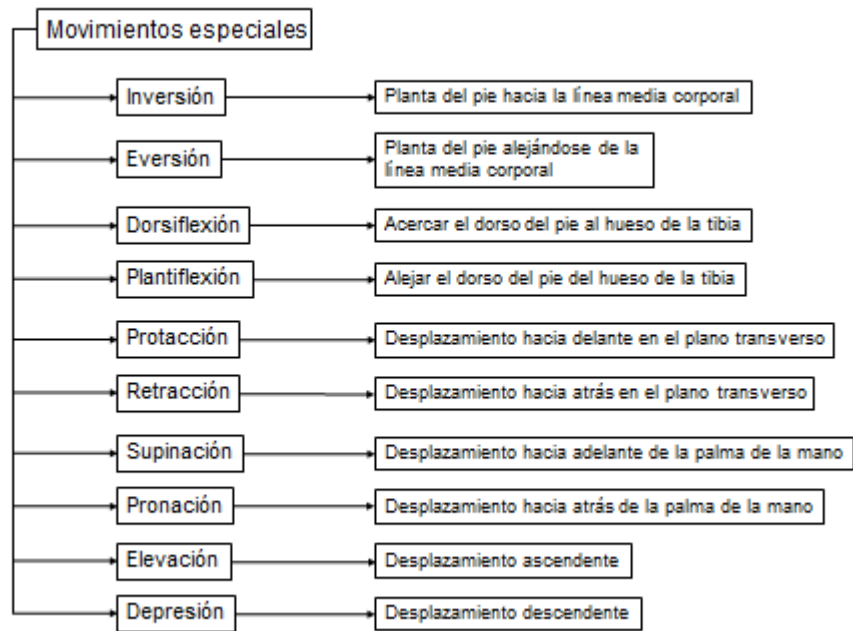
Los cuadros y tablas los elabora Sebastián Fuquene, de las clases de kinesiología dictadas por el Magister Fernando Puerto, biomecánica y análisis por el docente Carlos Rojas médico del deporte. Desde internet en Wikipedia y enciclopedia de los seres vivos.



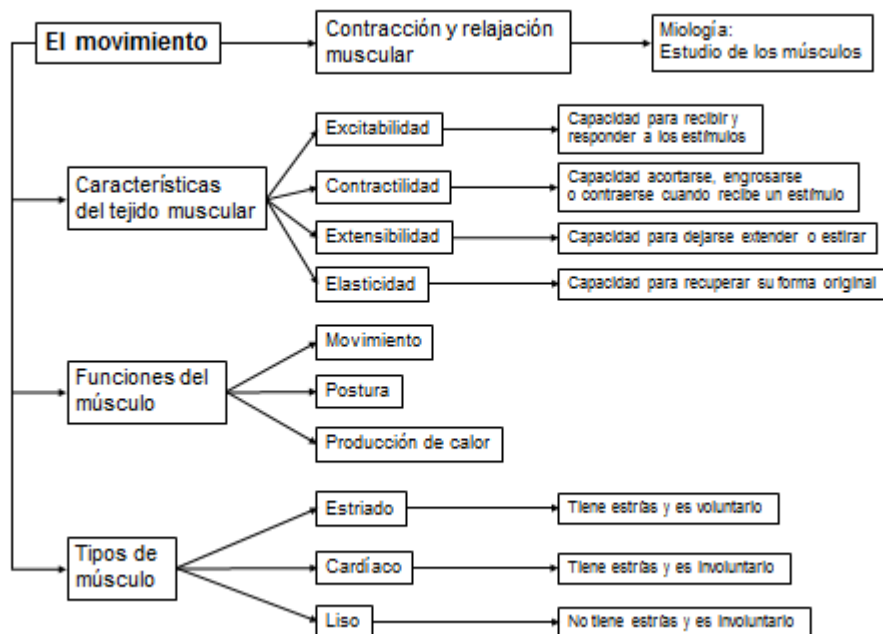
**Tabla 12: Nociones de Kinesiología. Elaborado por Sebastián Camilo Fuquene Páez, docente de educación física.**



**Tabla 13: Nociones de Kinesiología. Elaborado por Sebastián Camilo Fuquene Páez, docente de educación física.**



**Tabla 14: Nociones de Kinesiología. Elaborado por Sebastián Camilo Fuquene Páez, docente de educación física.**



### **3.10 Proceso Enseñanza-aprendizaje musical y rítmico**

El ritmo es la base fundamental de la música haciendo parte de la vida y de los procesos de la naturaleza, en el humano el proceso enseñanza-aprendizaje musical es muy enriquecedor da múltiples alternativas para que la música sea enseñada y aprendida de formas tradicionales como no tradicionales que es lo que se plantea con estos aportes didácticos lo que hace que este proceso sea más beneficioso.

Tomando como referencia a Contreras, entendemos los procesos enseñanza-aprendizaje como “simultáneamente un fenómeno que se vive y se crea desde dentro, esto es, procesos de interacción e intercambio regidos por determinadas intenciones (...), en principio destinadas a hacer posible el aprendizaje; y a la vez, es un proceso determinado desde fuera, en cuanto que forma parte de la estructura de instituciones sociales entre las cuales desempeña funciones que se explican no desde las intenciones y actuaciones individuales, sino desde el papel que juega en la estructura social, sus necesidades e intereses”. Quedando, así, planteado el proceso enseñanza aprendizaje como un “sistema de comunicación intencional que se produce en un marco institucional y en el que se generan estrategias encaminadas a provocar el aprendizaje” (Contreras, 1990).

### **3.11 Metodologías Kodály, Dalcroze, Orff y BAPNE**

En torno a la enseñanza musical existen muchas pedagogías al respecto, las hay desde el punto de vista empírico, experiencias personales, preparación académica, talleres, seminarios, diplomados, carreras universitarias, etc. Dentro de este proceso de preparación podemos encontrar algunos autores importantes que aportaron al enriquecimiento pedagógico tal son los casos de:

#### **Kodály**

Zoltán Kodály quien nació en Hungría el 16 de diciembre de 1882 y falleció el 6 de marzo de 1967. Este músico, docente, autor, compositor y arreglista se le atribuye la creación del método Kodály, se basó en las músicas campesinas, atribuyendo que para la enseñanza musical a temprana edad es pertinente hacerlo con elementos que a los estudiantes se les facilite, ya que estas músicas las escuchaban cotidianamente. El valor de este método se enumera en dos vertientes que son la investigación folclórica y la pedagogía.

El principio fundamental de su método es “la música no se entiende como entidad abstracta (Solfeo en el plan antiguo) sino vinculada a los elementos que la producen (voz e instrumento)” (Pedagogía musical)

La idea principal que sporta su método es trabajar con un istrumento elemental de percusión, el trabajo colectivo y el canto, que son la base de toda actividad relacionada con la música; la voz es el primer y más versátil instrumento musical. Los principios fundamentales de su método son:

- La música es tan necesaria como el aire.
- Sólo lo auténticamente artístico es valioso para los niños.
- La autentica música folclórica debe ser la base de la expresión musical nacional en todos los niveles de la educación.
- Conocer los elementos de la música a travez de la practica vocal e instrumental.

- Lograr una educación musical para todos, considerando la en igualdad con otras materias del currículo.

“Su método, desde el punto de vista pedagógico, se basa en la lecto-escritura, en las sílabas rítmicas, la fononimia y el solfeo relativo. Con las sílabas rítmicas, Kodaly pretende relacionar a cada figura y su valor con una sílaba, con lo cual obtiene cierta sensación fonética y, por consiguiente, una relativa agilidad o lentitud en el desarrollo de las diferentes fórmulas rítmicas y su contexto global” (Pedagogía musical)

Dentro de la metodología se encuentra el uso de la fonomimia. La metodología Kodály usa las manos como herramienta pedagógica y las utiliza en diferentes situaciones como:

- Uso de las manos para indentificar las alturas de los sonidos de las notas musicales.
- Llevar la métrica.
- Trazar líneas melódicas.
- Expresar modulaciones.
- Como instrumento percusivo.
- Comparar la mano con las líneas del pentagrama. (Expósito, 2011)

El señor Alejandro Zuleta con su trabajo (El método Kodály y su adaptación en Colombia) junto con el grupo de investigación de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana, terminó recientemente su primer trabajo de recopilación de las canciones populares, rondas, rimas y juegos infantiles que es el material musical con el que intenta una adaptación del Método Kodaly en Colombia.

“No hemos pretendido aquí realizar una investigación etnomusicológica ni una recopilación de campo de música folclórica o tradicional colombiana. Hemos partido del trabajo de recopilación realizado a través de muchos años por un gran grupo de músicos, folcloristas, pedagogos musicales, antropólogos y unos pocos etnomusicólogos, el cual ha sido publicado en libros, revistas y producciones discográficas o simplemente guardado en escritos inéditos, tesis de grado o cintas de audio y video”.(Zuleta, 2014)

Por otra parte, comenta Alejandro Zuleta que Kodály a comienzos del siglo veinte quedó sorprendido con el bajo nivel de conocimientos musicales con el que ingresaban los estudiantes a la Zeneakademia, en Hungría la escuela de música más prestigiosa. Es por esto que decidió buscar soluciones a dicha situación, Kodály capacitó a los maestros de música. Dictó cursos, revisó hojas de vida, transcribió y adaptó y compuso muchas canciones, siempre hasta el final de sus días tratando de subir el nivel en la forma de educar a los maestros.

Su preocupación era tal que comparaba un director de orquesta de música clásica con un maestro de escuela, él decía que si un director se equivocaba en una obra, fracasaba una sola vez, pero un mal profesor si trabajaba unos 30 años, y fracasaba todo este tiempo, esto influyó en cancelar el amor por la música de 30 generaciones de estudiantes.

Posteriormente Kodály junto con colaboradores y alumnos diseñaron un método de pedagogía musical, que fue todo un éxito en su país sino también en países en Japón y Europa llegando a los Estados Unidos de una manera muy fuerte, con resultados sorprendentes.

El método Kodály se basa en cuatro principios fundamentales expuestos por Kodály:  
La música pertenece a todos...El camino a la educación musical no debería estar abierto solamente a los privilegiados sino también a la gran masa. [...] El canto coral es muy importante: El placer que se deriva del esfuerzo de conseguir una buena música colectiva, proporciona hombres disciplinados y de noble carácter. Cantad mucho en grupos corales, y no temáis escoger las partes más difíciles. Por muy débil que sea vuestra voz, debéis intentar cantar música escrita sin la ayuda de ningún instrumento. [...] También debéis intentar aprender la lectura musical. Es necesario aprender, practicar y reconocerlas notas y las tonalidades tan pronto como sea posible. [...] Escuchad atentamente canciones folclóricas: son una fuente de melodías maravillosas y a través de ellas podréis llegar a conocer el carácter peculiar de muchos pueblos. (Zuleta, 2014)

La aplicación de estos principios han sido la base de un método de educación musical y son los siguientes componentes:

- Secuencia pedagógica organizada de acuerdo con el desarrollo del niño.
- Tres herramientas metodológicas básicas:
  1. Las sílabas de solfeo rítmico.
  2. El solfeo relativo.
  3. Los signos manuales.
- El material musical: canciones folclóricas, rondas y juegos tradicionales.
- Su secuencia de herramientas y materiales se organizan de acuerdo con el desarrollo del niño en su entorno. (Zuleta, 2014)<sup>4</sup>

### **Ejemplo de metodología Kodály:**

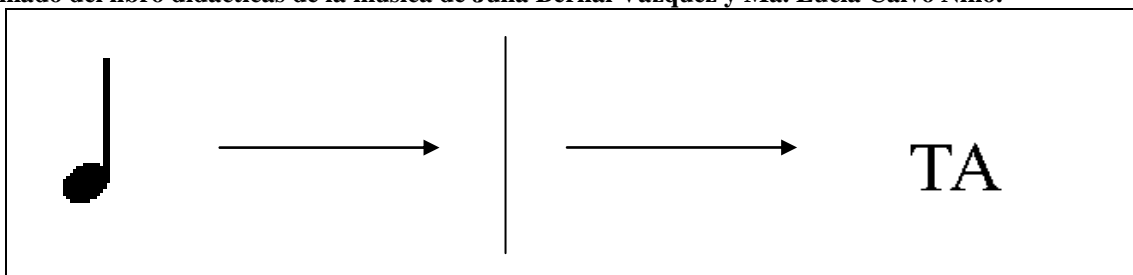
Una de las posibilidades que ofrecen la metodología Kodály para la asimilación, comprensión, interiorización y práctica del ritmo en cuanto la lectura y ejecución de figuras rítmicas tenemos:

Para facilitar el proceso de comprensión de la lectura para la notación musical, el método propone inicialmente trabajar con la voz un solfeo relativo con diferentes sílabas que permitan una dicción imitando la duración y la subdivisión de las figuras rítmicas. Se sugiere hacer algunos ejercicios con cuartos de nota (Negras), octavos de nota (Corchea) y Dieciseisavos de nota (Semicorchea); es decir, para representar el sonido que puede emitir la duración de una negra, se utiliza la sílaba TA, para representar el sonido que puede emitir la duración de dos corcheas, se utilizan las sílabas TI-TI, para representar el sonido que puede emitir la duración de cuatro semicorcheas, se utilizan las sílabas TI-KI-TI-KI.

---

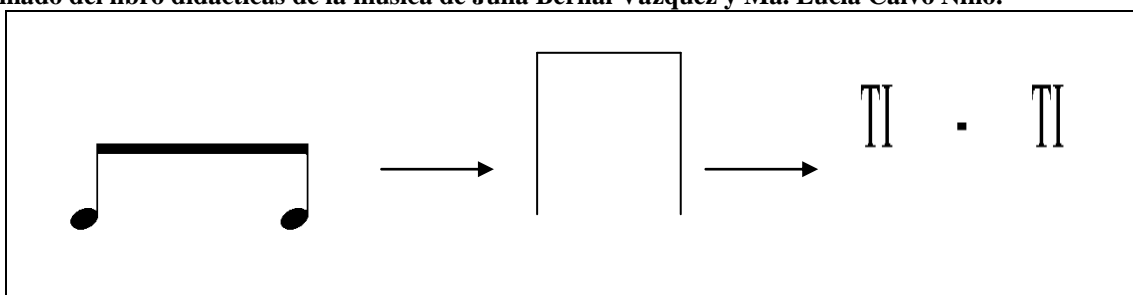
<sup>4</sup>Zoltán Kodály , en ErzebetSzoni, *El Método Kodály*.

**Figura 11: Representación de la figura de negra y una posible silaba o palabra rítmica según Kodály. Tomado del libro didácticas de la música de Julia Bernal Vázquez y Ma. Lucia Calvo Niño.**

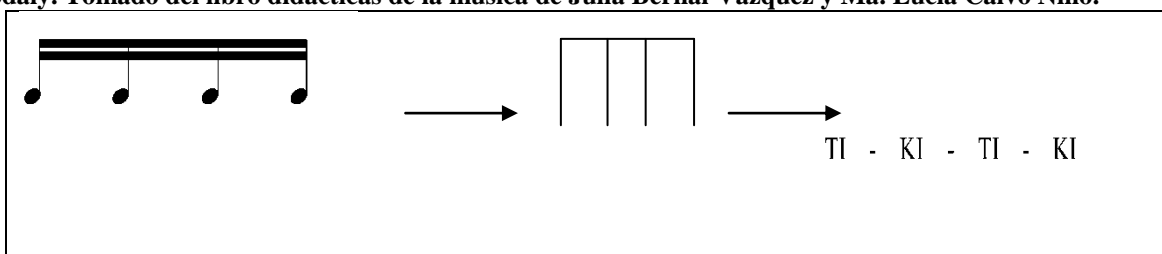


También para la ayuda visual en cuanto a la comprensión de la notación musical, el método propone hacer las figuras musicales sin la cabeza, solamente la plica<sup>5</sup> de las mismas, es decir una línea vertical, y los corchetes musicales<sup>6</sup> que son las líneas horizontales que diferencian a las corcheas con línea, de las semicorcheas con dos líneas.

**Figura 12: Representación de la figura de corchea y una posible silaba o palabra rítmica según Kodály. Tomado del libro didácticas de la música de Julia Bernal Vázquez y Ma. Lucia Calvo Niño.**



**Figura 13: Representación de la figura de semicorchea y una posible silaba o palabra rítmica según Kodály. Tomado del libro didácticas de la música de Julia Bernal Vázquez y Ma. Lucia Calvo Niño.**



Con esta herramienta tan útil se da comienzo a la lectura rítmica de una forma sencilla, para luego relacionarla con la notación musical tradicional.

Con la voz haciendo un solfeo relativo como el siguiente ejemplo:

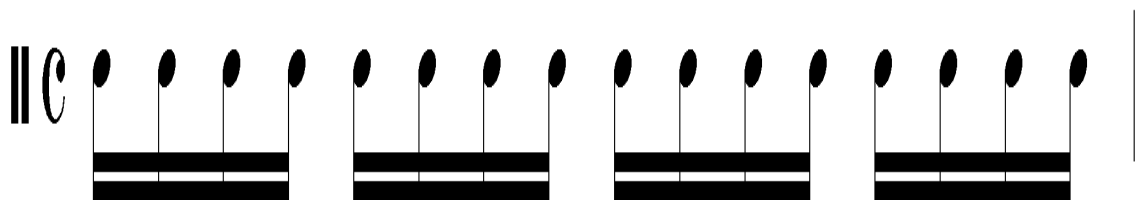
<sup>5</sup> Parte que componen la anatomía de las figuras musicales y se representan con líneas verticales.

<sup>6</sup> Son los distintivos de cada figura musical que se desprenden de la plica, para poder indicar las diferencias entre las subdivisiones del pulso.

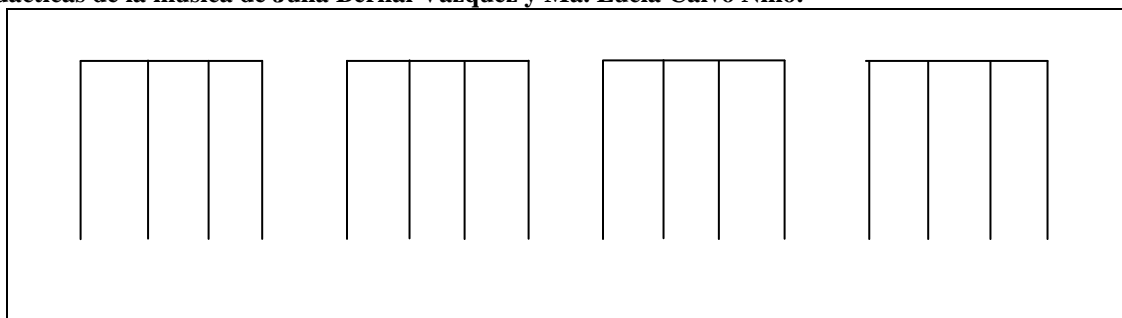
**Figura 14: Grupos de semicorcheas en notación musical. Tomado del libro didácticas de la música de Julia Bernal Vázquez y Ma. Lucia Calvo Niño.**

TI-KI-T-KI      TI-KI-T-KI      TI-KI-T-KI      TI-KI-T-KI

Se hace referencia a cuatro grupos de cuatro semicorcheas cada uno.



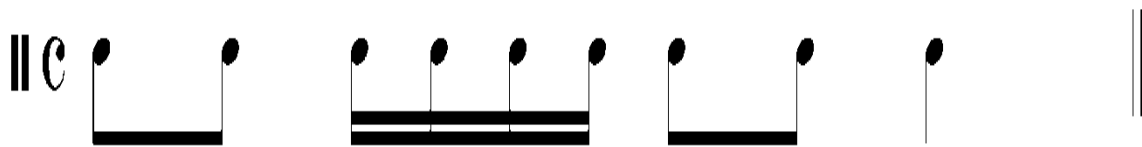
**Figura 15: Representación de cuatro grupos de cuatro semicorcheas según Kodály. Tomado del libro didácticas de la música de Julia Bernal Vázquez y Ma. Lucia Calvo Niño.**



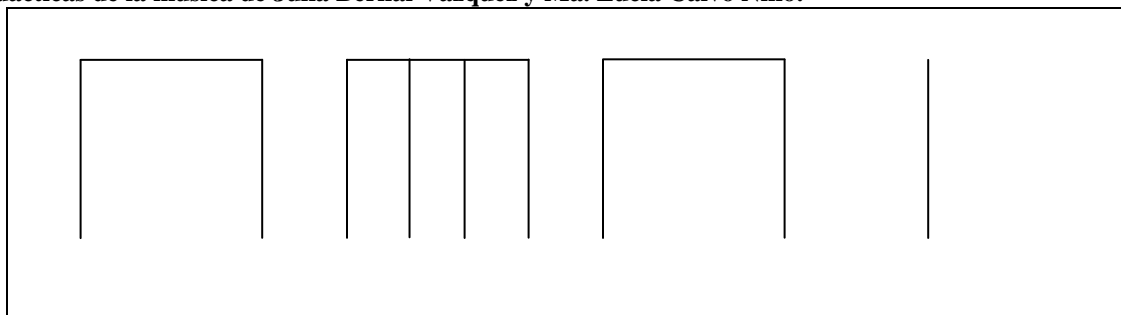
O también con otra combinación:

**Figura 16: Dos corcheas, cuatro semicorcheas, dos corcheas y una negra en notación musical. Tomado del libro didácticas de la música de Julia Bernal Vázquez y Ma. Lucia Calvo Niño.**

TI - TI      TI - KI - TI - KI      TI - TI      TA



**Figura 17: Representación de corcheas, semicorcheas y negra según Kodály. Tomado del libro didácticas de la música de Julia Bernal Vázquez y Ma. Lucia Calvo Niño.**



## Dalcroze

Émile-Jaques Dalcroze, nace en Viena el 6 de Julio de 1865 y fallece en el año de 1950. Pensador, compositor y pedagogo suizo, no estaba de acuerdo al aprendizaje de la música de forma tradicional, le parecía mecánica y sin grandes resultados. Por eso se ideó todo un sistema, donde la principal herramienta es la utilización del cuerpo humano. Todo con el buen propósito de educar el oído, lograr coordinación e identificar los sonidos musicales y experimentarlos a partir de esta pedagogía.

Fue de familia muy aficionada a la música. Realizo estudios de piano en el conservatorio de Ginebra, de donde no guarda muy buenos recuerdos, por lo anti-didáctico en su educación, después parte a Paris, luego en Viena y en 1889 regresa a Paris, donde desarrolla su trabajo de la rítmica. Comenzó su reforma de los métodos pedagógicos de solfeo cuando es nombrado profesor de la Academia de música de Ginebra (1982). Donde posteriormente (1905) inaugura el primer curso de gimnasia rítmica, donde inicialmente la rítmica se pensaba para adultos y no para niños. (Mejia, 2002)

Como muchos de los grandes innovadores de la enseñanza, encontró carencias y defectos en tres niveles:



- a) Con relación a los vacíos en la educación musical, Dalcroze observó que faltaba fundamentalmente un proceso pedagógico que desarrollara el oído y los sentidos melódico, tonal, rítmico y armónico.
- b) Los defectos que encontró en los estudiantes después de desarrollar un sin número de ejercicios propuestos por el, consistían en no saber mantener el pulso, no saber acelerar o retardar un movimiento si así lo requería, acentuar con rudeza o imprecisión, matizar, parafrasear, hacer dos movimientos al mismo tiempo, etc. Esto hizo que comprobara el equilibrio del sistema nervioso con la ejecución de los movimientos.

A todo esto lo llamo arritmia musical, que es una falta de coordinación entre la concepción del movimiento y su realización y lo clasificó en tres niveles:

1. Emisión la capacidad del cerebro de enviar señales lo suficientemente rápidas para el movimiento del cuerpo por medio de los músculos encargados.
2. Transmisión: La incapacidad del sistema nervioso al transmitir estas señales fiel y tranquilamente.
3. Ejecución: en el momento de los músculos ejecutar los movimientos no lo hicieran bien por falta de entrenamiento o debilidad.

Esto hace que cree una serie de ejercicios encargados de mejorar la flexibilidad muscular y la precisión; a desarrollar la comprensión y disminuir los tiempos de respuesta; y, por último, a mejorar la calidad del control del movimiento por los diferentes miembros del cuerpo, eliminando movimientos inútiles.

- c) Los defectos de la expresión musical rítmica son defectos del cuerpo en general. Los ejercicios de ritmo no hace eurítmico el cuerpo entero, mientras que con los ejercicios de Rítmica<sup>7</sup> sí se logra que se adapte fácilmente a los fines particulares. En los adultos es más difícil cambiar los hábitos motrices, por eso se comienza con los niños. Mejora así las relaciones existentes entre rapidez y lentitud, fuerza y flexibilidad, movimiento y quietud, sonidos y silencios...

Utilizando los brazos para marcar el compás, caminar al ritmo de las figuras musicales, hacer desplazamientos en círculos con los estudiantes, logró con esta disciplina muscular que ellos realizaran acentos, pausas, aceleraciones, crescendos, etc. Siempre primero en un ambiente de improvisación yendo de lo general a lo particular y así al final llegar al análisis intelectual del proceso. Los niños asimilan de una manera natural cualquier trozo musical que han escuchado desde siempre, aplicando la experiencia auditiva y corporal con los elementos propuestos por Dalcroze, para desarrollar una formación musical completa.

Los principios de este método de Dalcroze se fundamentan en que todo ritmo es movimiento; todo movimiento es material; todo movimiento necesita de espacio y tiempo, los movimientos de los niños son inconscientes, con esta experiencia física se va formando la conciencia para que se regulen los movimientos y adquirir mentalidad rítmica. Basándose en estos principios, las características del método van desde la iniciación de la enseñanza sin enseñar nada, es decir

---

<sup>7</sup> Es una educación del sentido rítmico-muscular del cuerpo para regular la coordinación del movimiento con el ritmo, de forma que trabaja simultáneamente. En: Didáctica de la Música. Libro sobre pedagogía musical. Madrid. 2002, p. 104

Dalcroze nos les decía nada a los niños al empezar el aprendizaje, los ubicaba en un espacio amplio fuese cerrado o abierto y empezaba a tocar el piano y dejar que los estudiantes expresaran por movimientos naturales lo que les hacía sentir la música. Caminar, trotar, correr o saltar con el ritmo de la música hacía interiorizar el valor de las figuras musicales.

Hacer movimientos grupales en forma de círculo ayuda para la espacialidad, hacer altos o interrupciones en el movimiento denomina el concepto de silencio, caminar en las puntas de los pies, o por el contrario pisar muy fuerte mientras se caminaba o desplazaba, asemeja el estudio de los matices. Todo esto acompañado de una serie de ejercicios de relajación e inhibición que se desembocara en bases fundamentales para la improvisación.

El principal objetivo del método era que se implantara en jardines y colegios con estudiantes de la primera infancia, fue aprobado por médicos y psicólogos siendo así una herramienta utilizada en personas de diferentes edades y niveles de aprendizaje. (Pedagogía musical)

“Como objetivo se propone desarrollar la atención del alumno, potenciar la concentración, creando verdaderos automatismos musculares como reacción a las piezas o improvisaciones musicales escuchadas”. En palabras de Dalcroze los objetivos de su método son: “La educación debe, ya sea en el campo particular de la música o en el de la vida afectiva, preocuparse de los ritmos del ser humano, favorecer en el niño la libertad de sus acciones musculares y nerviosas, ayudarlo a vencer las resistencias y las inhibiciones, y armonizar sus funciones corporales con las del pensamiento”.<sup>8</sup>

Es un método revolucionario en todo sentido, no solo se percató descubriendo las diferentes falencias rítmicas, si no que encontró herramientas efectivas para superar estas dificultades. Estas herramientas están enfocadas en explorar las posibilidades del movimiento, dominar las reacciones, consolidar el sentido del espacio y el tiempo por medio de los movimientos, hacer cada estudiante integral a nivel individual pasando por la experiencia grupal, mejorar la capacidad de concentración, activar potencialmente la creatividad, contribuir a un excelente desarrollo neuromuscular para así poder tener una mentalidad rítmica a través de la integración de mente y cuerpo.

Dalcroze llegó a la conclusión con el estudio de su método que la musicalidad o el estudio de la música si se hace de forma auditiva solamente, es incompleta y que la arritmia musical viene de una arritmia general del ser humano. Por eso propone que el estudiante debe no solo escuchar la música, sino sentirla, vivirla y experimentarla fundamentándose en tres aspectos que son:

Euritmia: que significa buen ritmo, para esto el estudiante debe vivir la música a través de sus emociones, cuerpo, movimientos y expresiones naturales de su ser.

Solfeo: educando el oído medio ayudándose de todo su cuerpo para relacionar sonidos y reproducirlos.

Improvisación: La mejor manera para estimularla es que el estudiante se exprese libremente ya sea en el salón de clase o al aire libre por medio de su cuerpo, sus emociones, el trabajo en el movimiento muscular, su voz, desarrollando su motricidad fina y gruesa, siendo auténtico y

---

<sup>8</sup>Jarah Schmidt , Revista musical Chilena, Vol. 31, No. 139-1 (1977): Julio - Diciembre, pp. 87

original en su creatividad. Con esto propone utilizar el cuerpo humano como un instrumento musical.

“Cuando la actividad humana es violenta, tumultuosa, incoherente, inconstante y desordenada, es porque ha infringido las leyes fundamentales del ritmo, leyes esenciales en la vida porque son las mismas leyes de la más alta sabiduría revelada por Dios a los hombres”. (Mucientes, 2013)

### **Ejemplo de metodología Dalcroze:**

Objetivo: Controlar e inhibir el movimiento.

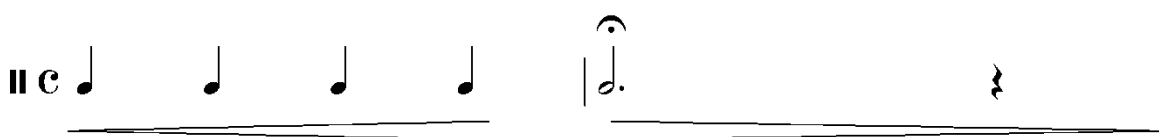
Actividad 1: los niños/as caminan libremente por el aula siguiendo el ritmo de la música. Realizan movimientos según los siguientes códigos:

- Cuando cesa la música se paran.
- Caminan al ritmo de negras y, cuando cesa la música, corren a ritmo de corcheas. Al iniciarse nuevamente la música vuelven a marchar a ritmo de negras.
- Se agrupan en tres filas, a cada fila le corresponde caminar un valor (Negras, Blancas y Corcheas). A una señal, cada fila cambia de ritmo, sin poder repetir el valor que expresa otra fila. (Mejía, 2002)

Objetivo: Desarrollar la relajación corporal.

Actividad 2: en el salón se distribuyen por el espacio igual número de sillas que de estudiantes. Cada uno se sienta en su silla lo “más cómodamente que crea estar”. Sonara siempre en el piano una improvisación que tendrá en común el mismo ritmo formado por dos compases. En el primero, de cuatro negras, los niños buscaran cada vez una nueva postura, en el segundo, se sentirán relajados en esa postura mientras suena el calderón. El silencio que sigue al calderón es señal de que se prosigue con un nuevo movimiento.

**Figura 18: Ejemplo relajación corporal. Ejercicio de Dalcroze. Tomado del libro Didácticas musicales de Julia Bernal Vázquez y Ma. Lucia Calvo Niño.**



Dar flexibilidad y perfeccionar los medios físicos, a través de una serie de movimientos que ponen en juego los músculos, las articulaciones, y aseguran la rapidez y seguridad en los reflejos.

Objetivo: Favorecer la atención e independencia.

Actividad 3:

- Se distribuyan por el suelo tantos bastones o palos de valso como estudiantes. Cada estudiante se sitúa detrás de un bastón y salta por encima con los pies juntos y corre al siguiente sin perder el compás.

**Figura 19: Ejercicio para fortalecer la atención. Ejemplo Metodología Dalcroze. Tomado del libro Didácticas musicales de Julia Bernal Vázquez y Ma. Lucia Calvo Niño.**



- Se colocan en el suelo varios aros. Los niños bailan al ritmo de la música. Atienden a las siguientes consignas: a un golpe de la pandereta, se mete uno en cada aro; a dos golpes, dos en cada aro, a tres golpes, tres en cada aro.

**Figura 20: Ejercicio para fortalecer la atención. Ejemplo Metodología Dalcroze. Tomado del libro Didácticas musicales de Julia Bernal Vázquez y Ma. Lucia Calvo Niño.**



## Orff

Karl Orff (1895-1982), Músico y pedagogo alemán su forma de ver el inicio del estudio musical está en el ritmo desarrollándose de forma natural con el lenguaje, el movimiento y la percusión. Este método propone la utilización de palabras para sensibilizar al niño para aprender conceptos de pulso, acento y figuras, que fácilmente el niño puede graficar el ritmo con la ayuda inicialmente de su voz y su cuerpo. Como elementos iniciales tiene la ayuda de canciones y rimas infantiles donde los estudiantes de una forma espontánea y natural desarrollan la apreciación musical sin utilizar extensas fases técnicas inicialmente así hace que con muchas actividades y riqueza en recursos didácticos el niño disfrute y aprecie el estudio musical.

Estas herramientas pedagógicas que propone Orff ayudan al docente a estimular la natural evolución musical de los niños. La base de su pedagogía es la palabra, la música y el movimiento, que junto con estos elementos el estudiante practica todos los aspectos de la música; el ritmo, la melodía y la armonía. Enseñándolos desde el concepto más primitivo porque los elementos utilizados no necesitan una técnica especializada como el piano o el violín, son por ejemplo los pies, las manos, pisadas, pitos, chasquidos, palmas en rodillas, percusiones en los muslos u otras partes del cuerpo, etc.

Para la interiorización del ritmo utiliza palabras que a su vez va ayudar al niño a su desarrollo comunicativo, estas palabras van a ser el elemento clave para relacionar los ritmos con la escritura y la ejecución más adelante de los instrumentos musicales. También el movimiento es de

gran ayuda, claro que no son movimientos de danza o ballet, sino movimientos sencillos como caminar, correr o saltar. Los gestos también tienen un papel importante en su metodología, así mezclando estas posibilidades hacen que la música en los niños proporcione una experiencia maravillosa para sus vidas. (Mucientes, 2013).

La intención de Orff no fue crear un método pedagógico musical sino que pretendía que su trabajo ofreciese una serie de propuestas o sugerencias, a través de las cuales el niño desarrollara el sentido rítmico improvisando ritmo, sonido y movimiento. Por eso es tan primordial el ritmo para Orff. El ritmo es muy cercano al hombre, está en su cuerpo y en los ritmos biológicos (día, noche, las estaciones, etc.). (Mejía, 2002)



Para Orff sin necesidad de desplazarse, el cuerpo como instrumento de percusión puede producir varios timbres. Este es uno de los aportes más importantes al estudio de la rítmica por Orff a la pedagogía de la música moderna. Se trabajan cuatro planos o niveles corporales: Dedos, palmas, rodillas y pies. Estos diferentes timbres sonoros tienen una variedad de sonidos que se logran desde el chasquear los dedos, dar palmadas con las manos abiertas; huecas; puño contramano; dedos contra palma, golpear las rodillas; los muslos; al lado de los muslos, zapateras con todo el pie; con las puntas; los talones; los dos pies, etc. (GAINZA, 1964)

### Ejemplo de metodología Orff:

Objetivo: Coordinación voz cuerpo.

Actividad: Experimentar el ritmo por medio de palabras diciendo un refrán hasta ser expresado por la percusión corporal para luego pasarlo a diferentes instrumentos de percusión de mano.

**Tabla 15: Ejemplo percusión corporal. Ejercicio de la metodología Orff. Tomado del libro La Iniciación Musical del Niño de Violeta Hemsy de Gainza.**

Palabras	Quien mal anda, mal acaba
Ritmo	 <p>Qui en mal anda mas a ca</p>
Melodía	 <p>Qui en mal anda mas a ca ba</p>
Ostinato rítmico	m r m d m r m d

Ostinato rítmico:

- a) Percusión corporal
  - m = Manos (palmas)
  - r = Rodillas
  - p = Pies (zapateo)
  - d = dedos (chasquido o castañeteo)

b) Con instrumentos

**Figura 21: Ejercicio con instrumentos de percusión de diferentes tímbricas. Ejercicio de la metodología del libro La Iniciación Musical del Niño de Violeta Hemsy de Gainza. Orff.**



**Tabla 16: Ejemplo de coordinación por medio de la percusión corporal, de la metodología Orff tomado del libro didácticas musicales de Julia Bernal Vázquez y Ma. Lucia Calvo Niño.**

DEDOS				
PALMAS				
RODILLAS				
PIES	 D	 I	 D	 I

### BAPNE

El método BAPNE (Biomecánica, Anatomía, Psicología, Neurociencia y Etnomusicología)<sup>9</sup> dirigido por el músico e investigador Javier Romero en la Universidad de Alicante. Pretende estimular el cuerpo, emociones y parte cognitiva a través del juego, por medio del movimiento, canto percusión corporal ayudar a la concentración y el aprendizaje, de forma sistematizada.

La música está ligada con el movimiento y es así como al interiorizar ejercicios de coordinación corporal por medio de la percusión del mismo, se pretende que esto facilite el aprendizaje y la interpretación en el ámbito instrumental o vocal.

Este método aporta en el aprendizaje musical gran ayuda para el estudiante y maestro porque con el movimiento y el juego se va interiorizando la coordinación atención y concentración que se necesitan para aprender y expresarse ya sea con el instrumento o con la voz. Hace la labor del docente más fácil y efectiva.

<sup>9</sup> La palabra BAPNE son las siglas de las siguientes definiciones: Biomecánica es la ciencia que estudia la fuerzas y las aceleraciones que actúan sobre los seres vivos, Anatomía es la ciencia que estudia, forma y relaciones de las diferentes partes del cuerpo de los seres vivos, Neurociencia son cada una de las ciencias que, desde diversos puntos de vista, estudian el sistema nervioso del ser humano, Etnomusicología estudia la música popular de una etnia o región.

Como uno de los elementos de la música es el ritmo, es este método BAPNE la herramienta precisa para su aprendizaje por medio de la percusión corporal, que a su vez es el eje vertebral de su concepto metódico. Como el movimiento es un factor común en la música y nuestro cuerpo. Siendo el ritmo también base fundamental de la fisiología interna humana (cardíaco, respiratorio, hormonal,...) Es la manera más práctica de compenetrar al ser humano con la música.

La atención para el aprendizaje es fundamental y con el método BAPNE se practica todo el tiempo esta condición ya que para realizar un ejercicio de percusión corporal el estudiante debe prestar atención a los movimientos e imitarlos, esto hace que se concentre cada vez más hasta realizarlo correctamente. (Romero, 2015)

La relación entre atención, movimiento y percusión corporal entre otras, se ve evidenciado en estas metodologías y el binomio atención-movimiento su común denominador.

**Ejemplo de metodología BAPNE:**

Ostinato rítmico:

- a) Percusión corporal
- m = Manos (palmas)
- a-r-D = Aplauso por debajo de la rodilla
- a-r-I = Aplauso por debajo de la rodilla
- p-D = Pie derecho (zapateo)
- p-I = Pie derecho (zapateo)






b) Célula rítmica:

**Figura 22: Percusión corporal de la metodología BAPNE.**



**Tabla 17: Ejercicio metodología BAPNE. Javier Romero. Tomado de internet**  
<https://www.youtube.com/watch?v=2BgyNvdkLyk>

PERCUSIÓN CORPORAL				
TIEMPOS	1	2	3	4
TIEMPOS MITAD	Y 1 Y	2 Y	3 Y	4 Y
M				
a-r-D				

a-r-l				
p-D				
p-l				

#### 4. PROPUESTA PARA EL ENTRENAMIENTO RÍTMICO

Para el desarrollo del entrenamiento rítmico, se proponen diferentes actividades didácticas basadas en distintas metodologías, enfocadas a la interiorización e interpretación del ritmo musical, como base fundamental al estudio de la batería.

Se sugieren tres fases o momentos:

El primero hace referencia al aprestamiento, que tiene que ver con el alistamiento de recursos y preparación psicomotora, se fundamenta en preparar el cuerpo y disponer el ánimo al trabajo rítmico, a través de ejercicios respiración, estiramiento y calentamiento corporal, previos a cada actividad, que serán explicados durante el desarrollo de la propuesta.

El segundo momento se refiere a la postura corporal donde se sugiere una posición adecuada del cuerpo y la correcta manipulación de las baquetas

Por último, el trabajo rítmico, que refiere al desarrollo didáctico empleado en el estudio de la batería y comprende la comprensión de las grafías convencionales (Notación musical tradicional) y no convencionales (Se refiere a la grafía utilizada para representar las partes y sonidos que produce el cuerpo y/o elementos comunes, para representar los ritmos y las acciones percutivas de interiorización rítmica aplicables a la interpretación de la batería)

##### 4.1 Ejercicios de aprestamiento y calentamiento.

En ésta sección del trabajo se proponen los recursos necesarios así como algunos ejercicios de respiración y de estiramiento y calentamiento previos, para tener un mejor desarrollo y eficacia a en la interpretación del instrumento.

Se sugiere el siguiente orden:

##### 4.1.1 Alistamiento de recursos.

Para el desarrollo de cada actividad, se necesita tener conciencia de las partes del cuerpo y la voz como recursos indispensables, además de la batería, instrumentos de percusión (Panderetas, cajas chinas, tambores, platillos y otros elementos percutivos), hojas de papel tamaño carta, palos de vals, pelotas de caucho, música grabada, música en vivo, metrónomo y otros que sean útiles para

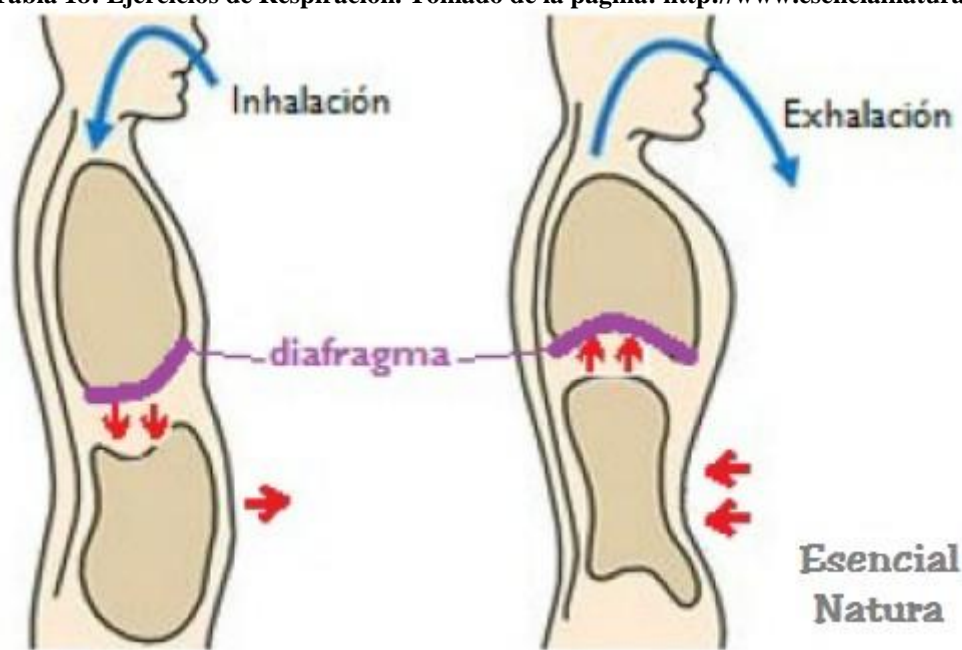


el proceso. Cabe aclarar que estos recursos no serán utilizados todos en un mismo momento, sino según la necesidad.

#### 4.1.2 Ejercicios de respiración.

Estos ejercicios tienen tres momentos: inhalación o inspiración, exhalación o espiración y retención del movimiento (pausa) y se pueden combinar en la forma que se desee. En cada ejercicio se recomienda tener conciencia plena del uso del diafragma. Además, cada uno se puede emplear en el orden de preferencia y en la cantidad que se requiera.

Tabla 18: Ejercicios de Respiración. Tomado de la página: <http://www.esencialnatura.com/?p=4538>



Estos son algunos de los ejercicios propuestos para la fase de Preparación. De igual forma, se pueden usar otros similares.

Ejercicio 1. Inspirar por la nariz durante Tres (3) segundos, espirar por la nariz o por la boca durante tres (3) segundos y hacer una breve pausa, de un segundo antes de volver a inspirar, o se puede hacer la pausa después de inspirar, es decir inspiración-pausa-espiración.

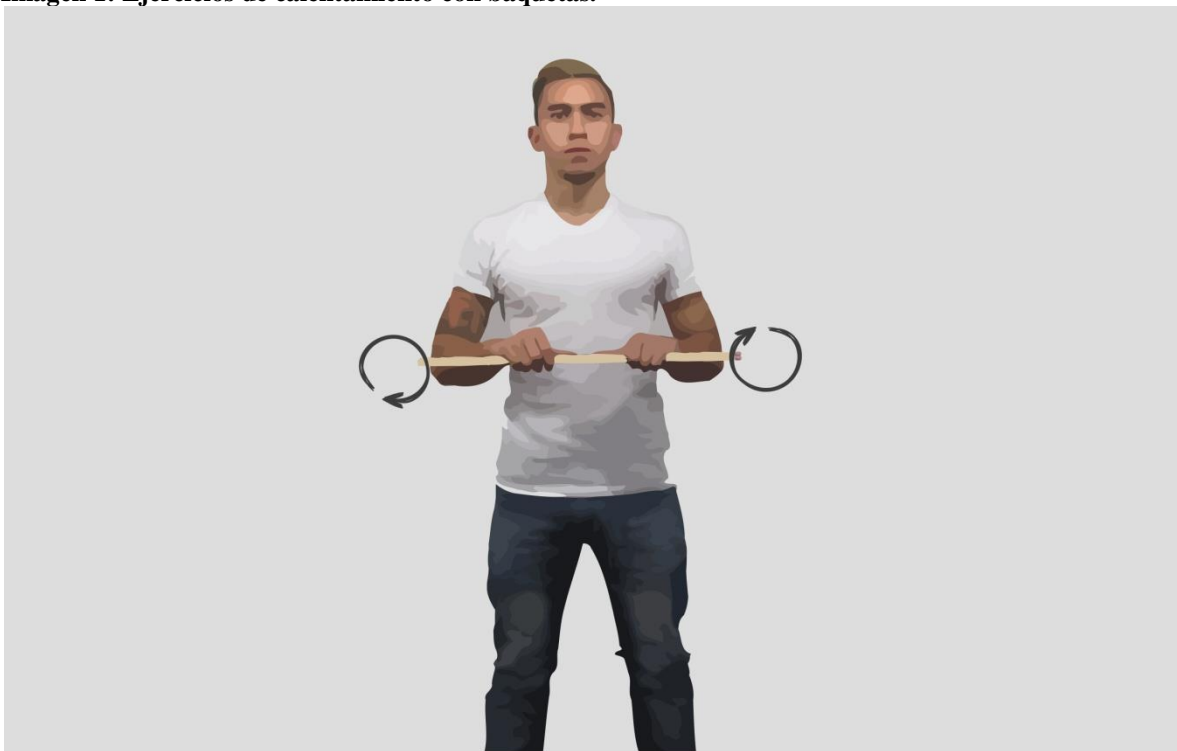
Ejercicio 2. Inspirar por la nariz durante cuatro (4) segundos, espirar por la nariz o por la boca durante cuatro (4) segundos y hacer una breve pausa, de un segundo antes de volver a inspirar, o se puede hacer la pausa después de inspirar, es decir inspiración-pausa-espiración.

Ejercicio 3. Preparación relajación en cuatro segundos, Inspirar por la nariz durante cuatro (4) segundos, sostener el aire durante cuatro (4) segundos y espirar por la nariz o por la boca durante cuatro (4) segundos.

#### 4.1.3 Ejercicios con baquetas

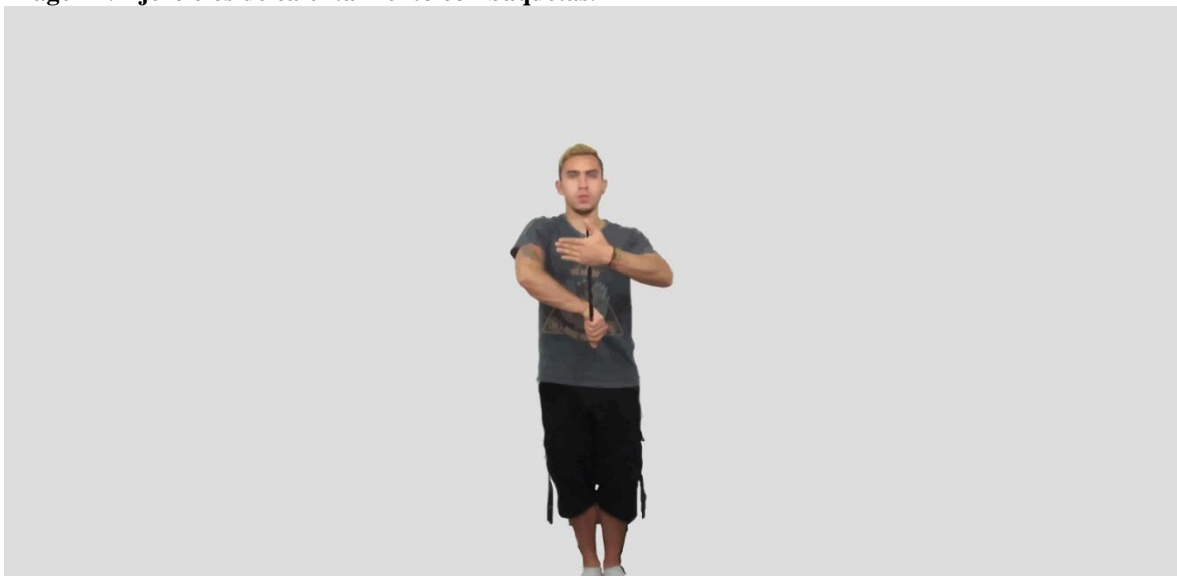
Hacen parte de la primera fase de la propuesta del entrenamiento rítmico.

**Imagen 1: Ejercicios de calentamiento con baquetas.**



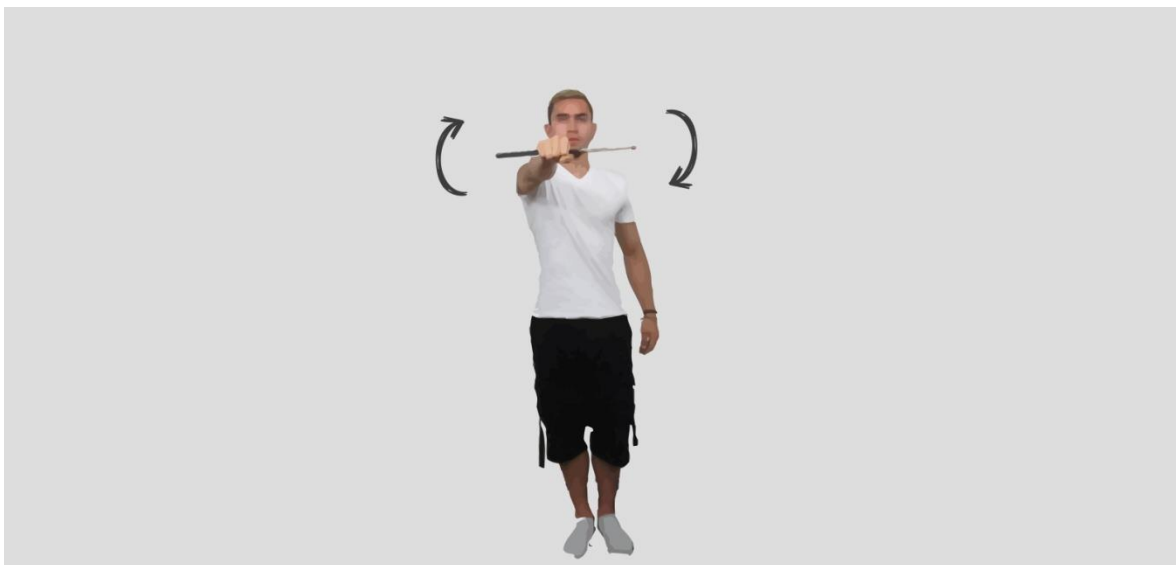
- Ejercicio 1. Giro de baqueta con los dedos índice, medio, anular y meñique, sin la intervención del pulgar en la baqueta, es decir sin apoyarlo en la misma, haciendo ángulo de 90° con respecto al dedo índice.

**Imagen 2: Ejercicios de calentamiento con baquetas.**



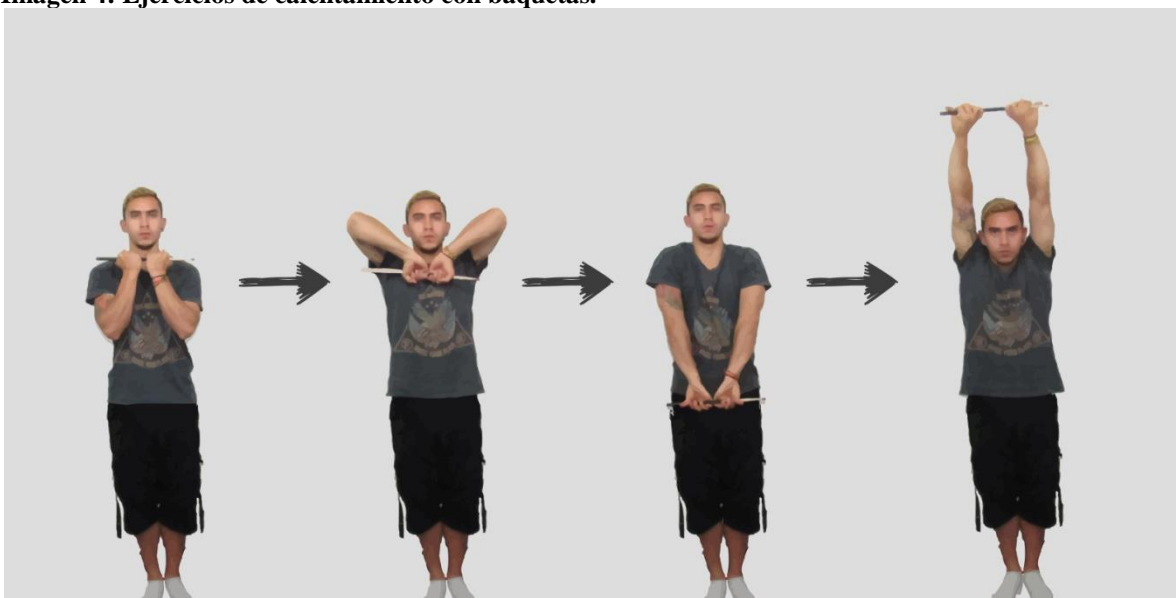
- Ejercicio 2. Se sujeta la baqueta con las palmas hacia arriba, separadas y se hace medio giro interno.

**Imagen 3: Ejercicios de calentamiento con baquetas.**



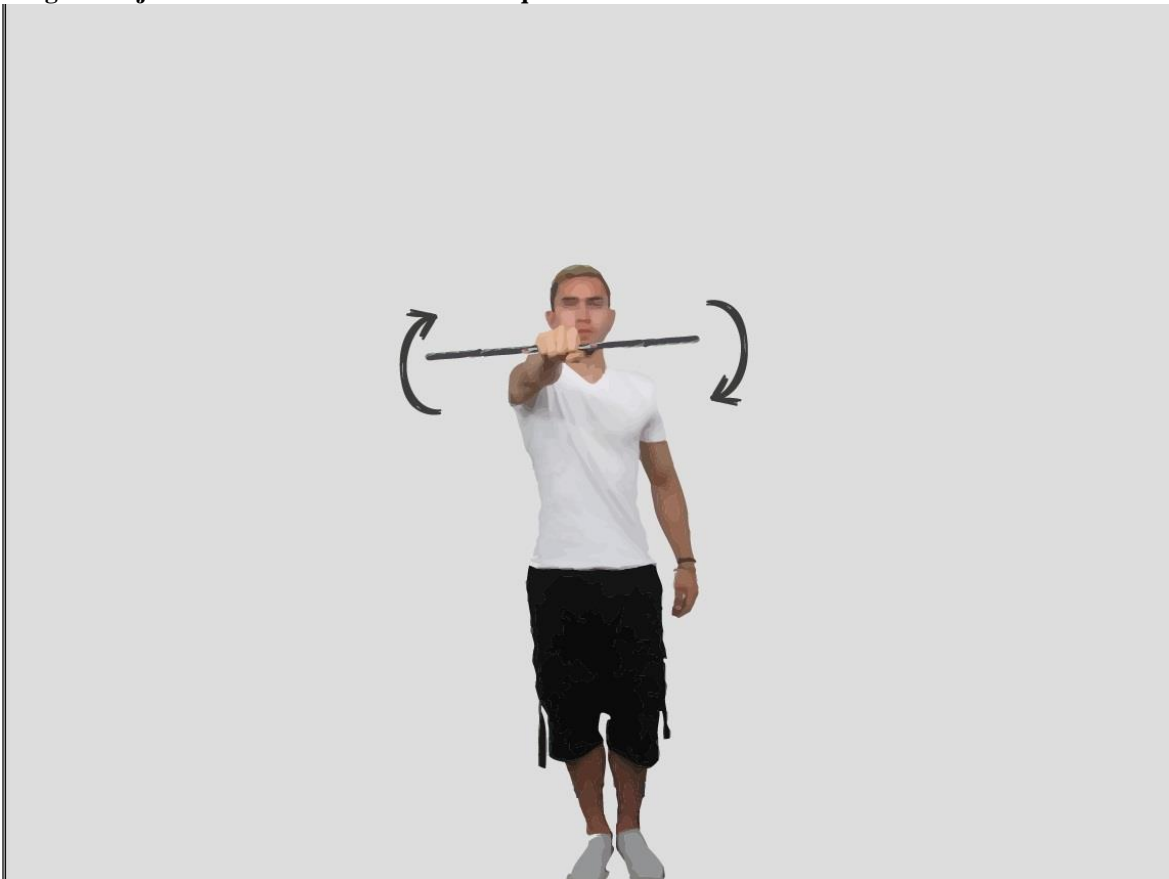
- Ejercicio 3. Agarre de la baqueta al centro y se gira en ambos sentidos, es importante tener en cuenta que este movimiento se hace con el brazo completamente estirado o en posición de 90°. No se recomienda hacerlo con el brazo a medio estirar.

**Imagen 4: Ejercicios de calentamiento con baquetas.**



- Ejercicio 4. Se sujeta con las dos manos juntas la baqueta, palmas hacia arriba y se hace un giro total por fases como muestra la figura.

**Imagen 5: Ejercicios de calentamiento con baquetas.**



- Ejercicio 5. Se sujeta con una sola mano las dos baquetas, si se puede se dejan los pesos hacia fuera y se gira la mano de la misma forma que el ejercicio Número 3.

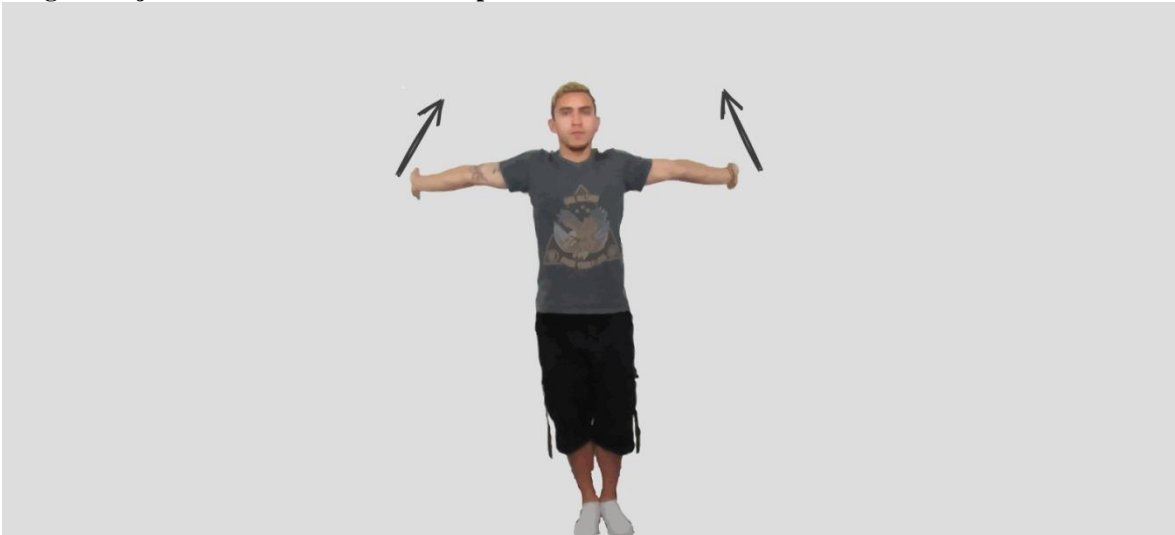
Nota: Cabe anotar que se propone hacerlos en el orden de aparición para que se desarrolle el ejercicio sin ningún trauma muscular.

#### **4.1.4 Ejercicios corporales**

Hacen parte de la primera fase de la propuesta del entrenamiento rítmico.

La ejecución de estos ejercicios, no necesariamente debe tener un orden establecido. Se pueden usar de acuerdo a la necesidad de cada estudiante según sea la práctica instrumental, además, se pueden plantear otros ejercicios similares. Cabe anotar que es un compendio de ejercicios que el autor aprendió en su proceso de formación a través de clases, seminarios, talleres, asesoría médica y la experiencia.

**Imagen 6: Ejercicios de calentamiento corporal.**



- Ejercicio 1. Se comienza tomando la envergadura del cuerpo y se hace una extensión de los brazos incluyendo un movimiento de aducción de las manos ayudado por las muñecas.

**Imagen 7: Ejercicios de calentamiento corporal.**

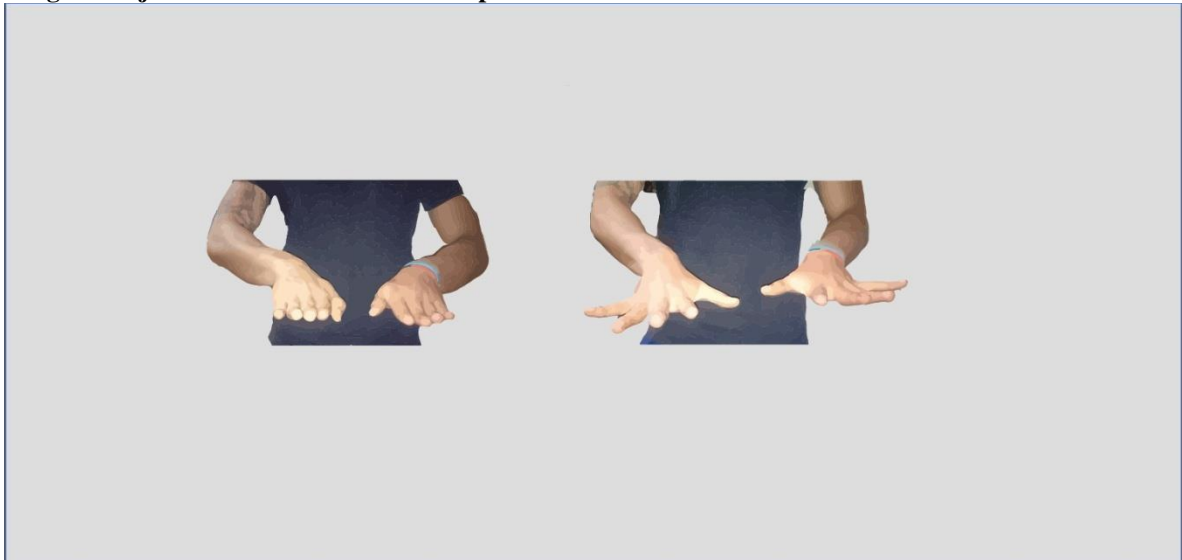


- Ejercicios 2. En posición vertical y de pie se hace un movimiento angular de rotación con la cabeza, primero de izquierda a derecha y luego atrás adelante.

**Imagen 8: Ejercicios de calentamiento corporal.**

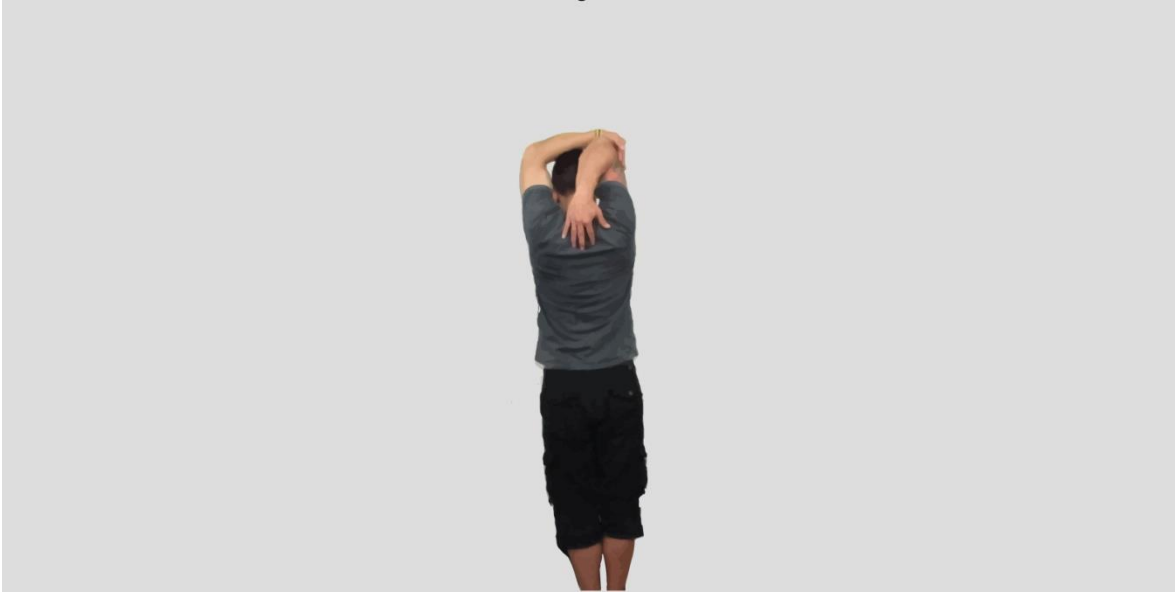


**Imagen 9: Ejercicios de calentamiento corporal.**



- Ejercicio 3. Se extienden los dedos para luego flexionarlos, también se pueden extender primero y después se mueven hasta juntarse por un movimiento de aducción sin flexionarlos.

**Imagen 10: Ejercicios de calentamiento corporal.**



- Ejercicio 4. Primero por un movimiento de abducción el brazo se separa del cuerpo, para luego hacer un proceso de flexión hacia atrás del cuerpo y con la ayuda del otro brazo apoyando la mano en el codo del brazo contrario, se trata de tocar la espalda. Este ejercicio se debe hacer con brazo derecho y después con izquierdo.

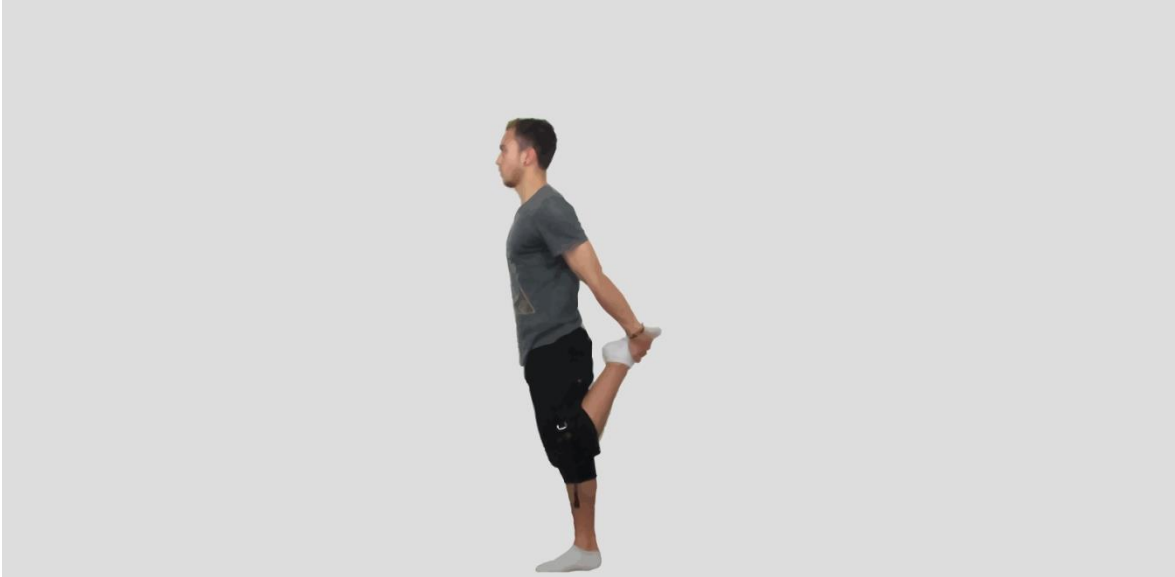
**Imagen 11: Ejercicios de calentamiento corporal.**





- Ejercicio 5. En este paso se flexiona el brazo en un movimiento de aducción con el brazo extendido y ayudado por el otro hasta tocar el cuerpo a la altura del pecho.

**Imagen 12: Ejercicios de calentamiento corporal.**



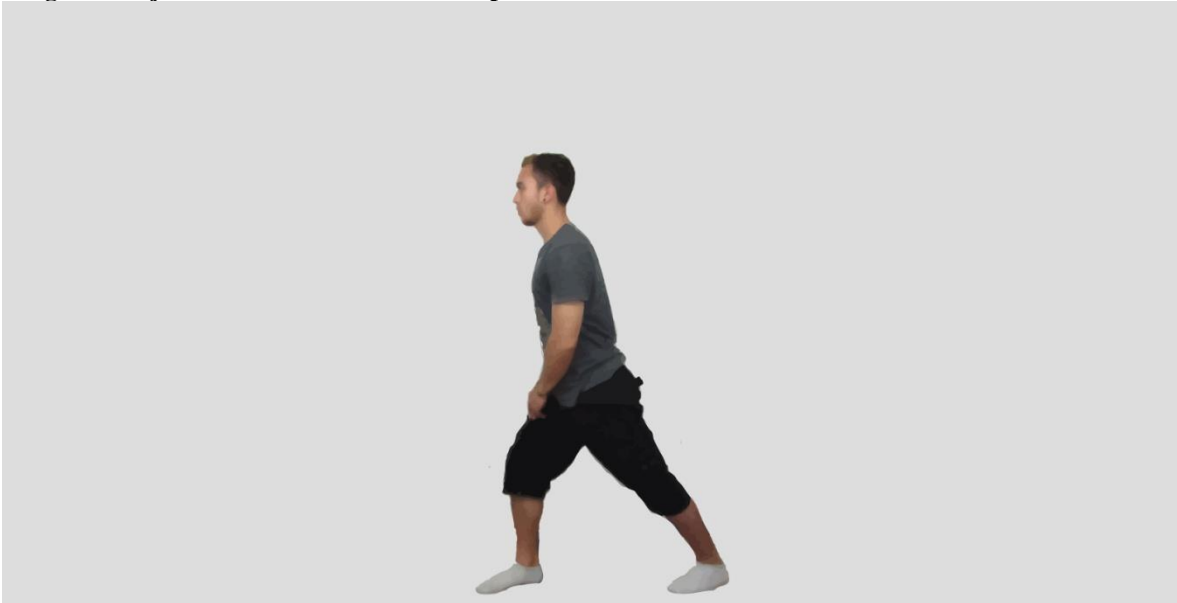
- Ejercicio 6. En posición de pie, movimiento de flexión de la pierna con ayuda de la mano para alcanzar el máximo estiramiento y aprovechado la plantiflexión del pie.

**Imagen13: Ejercicios de calentamiento corporal.**



- Ejercicio 7. Rotación del tronco con los brazos a la altura del pecho.

**Imagen 14: Ejercicios de calentamiento corporal.**



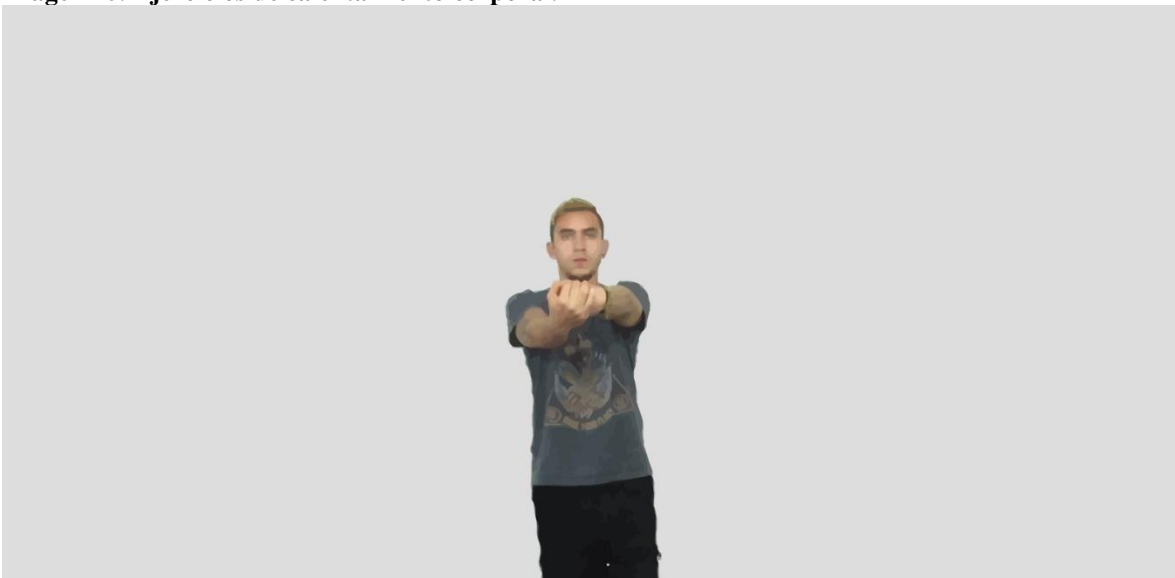
- Ejercicio 8. Posición en pie, una pierna hace movimiento de abducción hacia atrás, con la planta apoyada al piso y tratando de conservar la espalda derecha, mientras la otra hace una leve flexión hacia delante. Siempre tratando que la rodilla no pase el plano vertical que se genera desde la rodilla hasta el tobillo en su parte delantera.

**Imagen 15: Ejercicios de calentamiento corporal.**



- Ejercicio 10. Movimiento de supinación de la palma de la mano con el brazo completamente extendido a la altura del hombro.

**Imagen 16: Ejercicios de calentamiento corporal.**



- Ejercicio 11. Se flexiona la mano cerrada hacia adentro en movimiento de inversión, con ayuda de la otra y se procura hacerlo con el brazo extendido y a la altura del hombro.

**Imagen 17: Ejercicios de calentamiento corporal.**



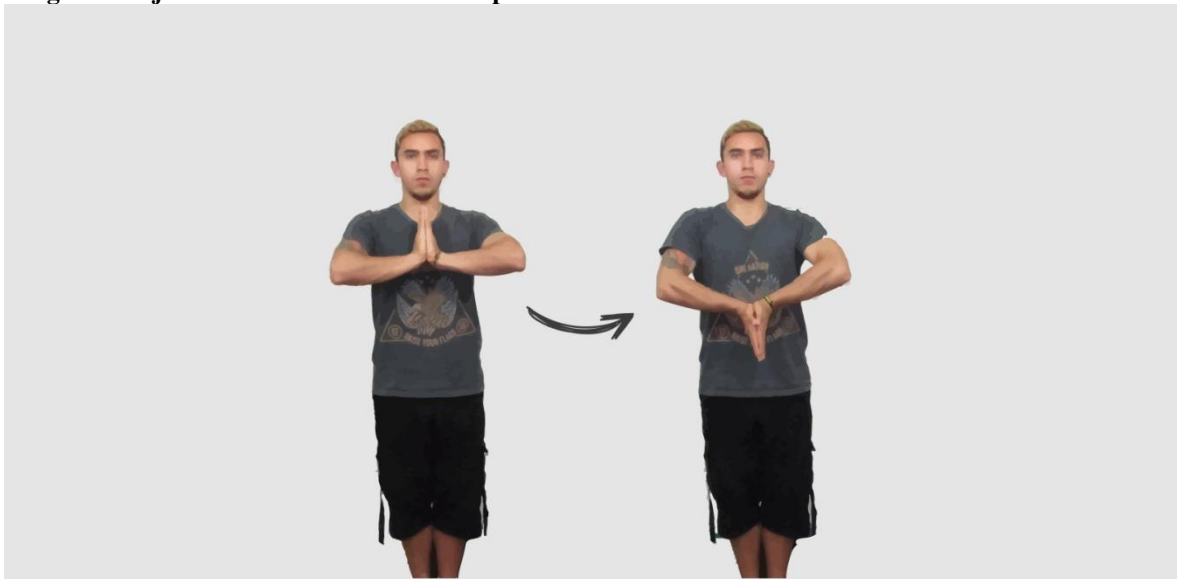
- Ejercicio 12. Se flexiona la mano cerrada hacia fuera movimiento de eversión, con ayuda de la otra y se procura hacerlo con el brazo extendido y a la altura del hombro.

**Imagen 18: Ejercicios de calentamiento corporal.**



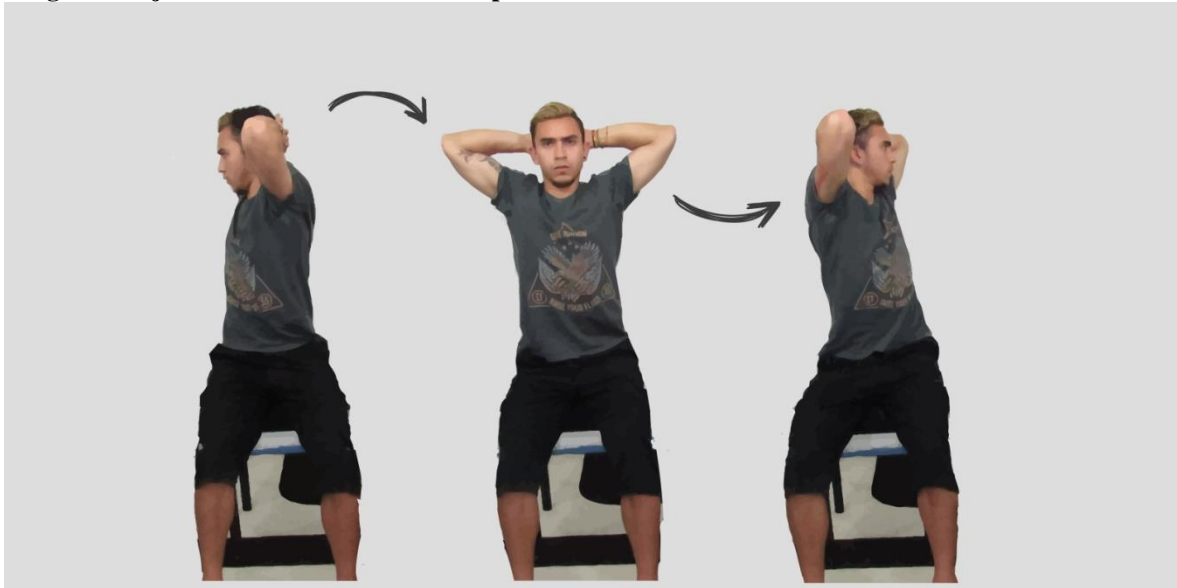
- Ejercicio 13. Movimiento de pronación de la palma de la mano, con el brazo completamente extendido a la altura del codo.

**Imagen 19: Ejercicios de calentamiento corporal.**



- Ejercicio 14. Se juntan las manos abiertas a la altura del pecho dedos hacia arriba y se hace un movimiento de depresión sobre su eje sin separar las manos.

**Imagen 20: Ejercicios de calentamiento corporal.**



- Ejercicio 15. En posición sentado/a, manos a la nuca se hace rotación en la cintura, de lado a lado.

#### **4.1.5 Calentamiento rítmico**

Hacen parte de la segunda fase de la propuesta del entrenamiento rítmico.

Al sentarnos en el set en el momento de tocar para este calentamiento, es útil emplear palabras de distintas sílabas de acuerdo a la intención rítmica que se desea trabajar.

Esto se propone primero llevando un pulso con las palmas y se van pronunciando las posibles palabras o sílabas, luego se lleva el pulso en forma de péndulo con el cuerpo caminando en el mismo puesto y pronunciar las palabras o sílabas, seguidamente llevar el pulso de la misma forma con el cuerpo, pronunciar las palabras y a su vez percutir con las palmas cada una de las sílabas.

Para así hacerlo tocando con las baquetas tres (3) golpes por pulso igualmente distribuidos en un pad de práctica o en el redoblante. Con el siguiente orden: con solo mano derecha (D), luego con mano izquierda (I) y posteriormente alternando las manos. La idea es hacer las siguientes rutinas:

- 1) Una vez la palabra música con cada mano en un pulso. Haciendo diez (1) repeticiones
- 2) Dos veces la palabra música con cada mano en un pulso. Haciendo diez (1) repeticiones
- 3) Tres veces la palabra música con cada mano en un pulso. Haciendo diez (1) repeticiones
- 4) Cuatro veces la palabra música con cada mano en un pulso. Haciendo diez (1) repeticiones

Para hacer calentamiento con piernas y pies se sugiere llevar el pulso combinándolos de diferentes formas:

- a) Solo con el pie derecho
- b) Solo con el pie izquierdo
- c) Alternando pie derecho y pie izquierdo

En los ejercicios siguientes 1, 2 y 3 funcionan las palabras de tres sílabas como mú-si-ca, plá-tano, mé-di-co, pá-ja-ro, cír-cu-lo, o ti-ki-ti, entre otras.

### Ejercicio 1

Figura 23: Ejercicio calentamiento rítmico.

DDD DDD DDD DDD DDD DDD DDD DDD DDD DDD DDD

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

### Ejercicio 2

Figura 24: Ejercicio calentamiento rítmico.

III III III III III III III III III III III

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

### Ejercicio 3

Figura 25: Ejercicio calentamiento rítmico.

D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Otra posibilidad es trabajar golpes simples, es decir mano derecha, mano izquierda consecutivamente trabajando dos golpes por pulso, luego cuatro golpes por pulso, distribuidos en cuatro pulsos. Se propone hacer 10 repeticiones y luego cambiar el orden de manos para volver a realizarlo. En cada ejercicio se debe llevar el pulso con los pies.

Cuando ya se conozcan los valores de las figuras de tiempo y el concepto de métrica, los ejercicios se plantean de la siguiente manera:

Hacer compases de cuatro cuartos, en un compás se hacen octavos de redonda (Corcheas) y en el otro dieciseisavos de redonda (Semicorcheas) durante diez (10) repeticiones con MD-MI (Mano derecha mano izquierda) Y diez (10) repeticiones invirtiendo manos, MI-MD (Mano izquierda mano derecha). Simultáneamente hacer pulso de cuartos de redonda (Negra) con los pies en diferentes combinaciones. Por ejemplo, solo con PD (Pie derecho), o solo PI (Pie izquierdo), o alterando en cada pulso PD-PI, o PI-PD.

**Figura 26: Ejercicio calentamiento rítmico.**

D I D I D I D I D I D I  
I D I D I D I D I D I D I D I

#### 4.2 Postura corporal y uso de baquetas

Hacen parte de la segunda fase de la propuesta del entrenamiento rítmico.

Se presentan como sugerencias, ya que estos son conceptos relativos y personales.

Al momento de sentarse en la silla, se pueden usar diferentes posturas dependiendo de las características anatómicas de cada baterista, como ejemplo tenemos:

- Simetría, lo que se pretende es que al sentarse en la silla determinemos una línea imaginaria que se relacione con el borde interno del bombo y parta el cuerpo humano por la mitad. Es decir que se esté simétricamente ubicado con respecto a la batería, las piernas abiertas formando un ángulo mediante el movimiento de abducción, donde el redoblante quede dentro de ellas. Cada uno de los pies reposa sobre los pedales, que puede ser uno en el Hi-Hat y el otro en el pedal para bombo, o que cada uno descansa sobre cada plataforma del doble pedal. Esto es importante para tener una comodidad al tocar los diferentes instrumentos de la batería, haciendo un mínimo esfuerzo para interpretar instrumentos que se encuentren a derecha o izquierda.
- Distancia prudencial, sentado sobre la silla y descansando los pies sobre las plataformas del pedal, más o menos a tres cuartos desde la base hacia donde se encuentra la leva del mismo, con el palmar medio del pie. Esto hace que para cada persona se tenga una distancia neutra, desde la punta de las baquetas a cada instrumento de la Batería.



- Altura silla, Una forma neutral de encontrarla es ubicar los pies sobre las plataformas de los pedales y exagerar la técnica de heel up, haciendo que se forme un paralelo entre los muslos de las piernas y la superficie del piso.
- Ubicación sobre la silla, al sentarse en la silla si esta es de superficie circular, es importante dejar el movimiento de los muslos libres, es decir sentarse en el borde de la silla, esto da un mejor movimiento y mejor balance.

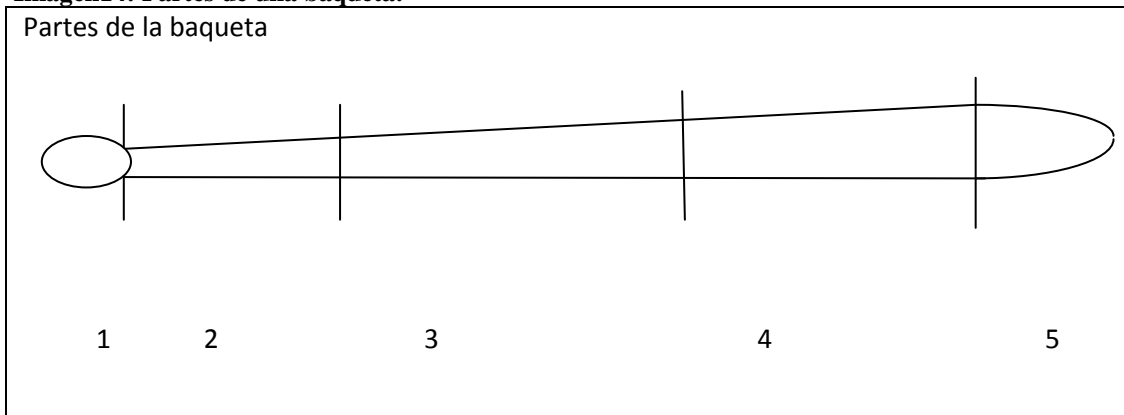
Las piernas y los brazos dependen de cómo este soportado el cuerpo en la silla, se debe lograr una buena estabilidad para evitar malgastar la energía en el momento de tocar, se debe escoger una forma que se ajuste fácilmente a la posición deseada.

Se debe adoptar una posición centrada sobre la silla con respecto al ángulo que formen los brazos y las piernas. Un ejemplo de referencia puede ser, imaginar una cuerda que hale la cabeza hacia arriba y otra que lo haga con los brazos hacia los lados, esto da amplitud a la caja torácica y mejora la ubicación y la respiración.

Estos conceptos se presentan de forma relativa, ya que cada persona debe adaptar la Batería a ella y no la persona a la batería.

Sin embargo es importante tener en cuenta que una mala posición puede acarrear una lesión o una ejecución forzada e incómoda, es por eso que se pretende dar una idea más cómoda con las sugerencias anteriores.

**Imagen14: Partes de una baqueta.**

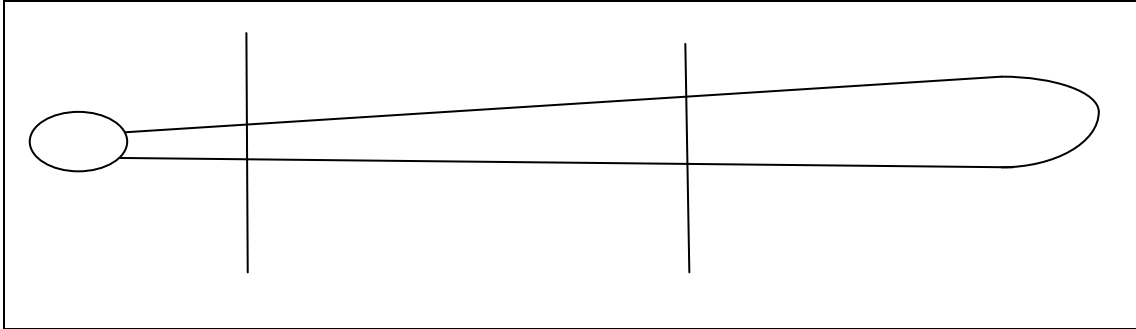


- 1) Cabeza, punta, tip o bellota
- 2) Cuello o taper neck
- 3) Cuerpo o body
- 4) Agarre, mango o grip

## 5) Extremo o butt

División imaginaria de la baqueta, en tres partes

**Imagen 15: División en tres partes iguales de una baqueta.**



Para el uso de las baquetas es fundamental escoger la forma de sujetarlas, antes de aplicar las técnicas que se van a utilizar. Hay varias formas de sujetar la baqueta, en este trabajo se va a tener en cuenta el agarre clásico. El concepto inicial es ubicar en la baqueta un punto de referencia o equilibrio, diferente al punto de equilibrio con respecto a la gravedad, es decir si se busca que la baqueta no se caiga al suelo solo sosteniéndola con el dedo índice, ese es el punto de equilibrio con respecto a la gravedad; pero si lo que se quiere es que se logre el mejor rebote y control de la baqueta podemos llegar a ese punto de tres formas diferentes:

- Dividir imaginariamente la baqueta en tres partes iguales y sujetarla con el dedo índice y pulgar de la mano, esto inicialmente en la primera división del mango o base de la baqueta, para posteriormente hacer partícipe al resto de los dedos.
- Sujetar la baqueta dejando que sobresalga un poco detrás de la mano el mango de la misma.
- Hacer pruebas del mejor rebote de la baqueta golpeando sobre alguna superficie que permita rebotar, sujetándola primero solo con el dedo índice y pulgar de la mano hasta encontrarlo, para posteriormente utilizar el resto de los dedos según sea el caso.

Estas recomendaciones van ayudar al ejecutante a dominar y controlar mejor los movimientos aplicados a las baquetas o sticks.

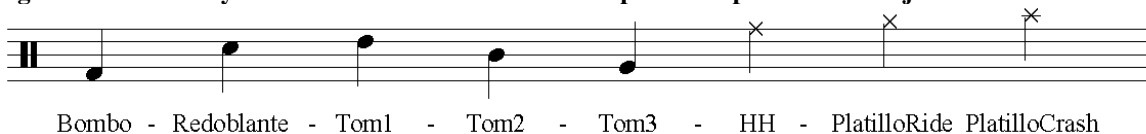
### 4.3 Aportes didácticos para el entrenamiento rítmico

Las actividades y ejercicios planteados en este documento contienen una gran cantidad de patrones o células rítmicas que se consideran importantes para el aprendizaje o enseñanza de la Batería. En algunos se encuentran una Grafía Convencional que es la partitura universal y es como se escribe la música generalmente, y también se encuentra la Grafía no Convencional que es la que usa otro tipo de simbología que propone a través de otros signos y gráficas cotidianas que permiten otro tipo de aprendizaje o enseñanza musical.

#### 4.3.1 Códigos de ubicación

Se propone este código de ubicación para el desarrollo de las actividades en este trabajo:

**Figura 27: Drum key o convenciones de escritura de la partitura para este trabajo.**



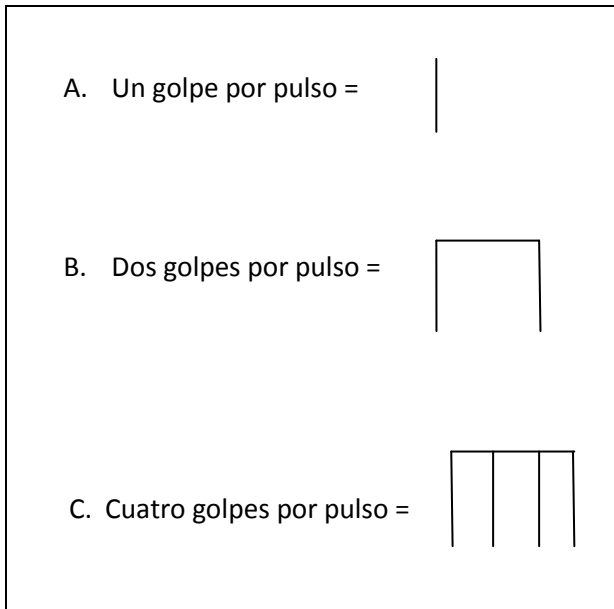
#### 4.3.2 Trabajo de interiorización del pulso

Hacen parte de la tercera fase de la propuesta del entrenamiento rítmico.

Es importante para cada baterista tener un buen manejo del ritmo con todo lo que esto conlleva como tener un pulso que sea estable, utilizar la dinámica, independizar sus extremidades, etc. Por consiguiente en este trabajo se proponen algunos ejercicios, que pueden ayudar a mejorar en estos aspectos. En la parte inicial de cada actividad del trabajo, se pretende interiorizar corporalmente ejercicios que faciliten su comprensión por medio de sensaciones, espacialidad, visualización de manera vivencial.

Para las siguientes actividades en algunos ejemplos de grafía no convencional se utilizan estas convenciones propuestas por el autor.

**Tabla 19: Representación gráfica de uno, dos y cuatro golpes por tiempo o pulso.**



**Convenciones**

HH (Hi-hat)

R (Redoblante)

B (Bombo)

**Actividad 1**

Una opción como propuesta interesante es colocar diferentes géneros de música y caminar ya sea en el puesto, o con movimiento en diferentes direcciones o en línea recta, imitando el pulso de la canción. Después llevar la marcación del pulso con un instrumento de percusión o palmas siguiendo los impulsos que estén en los diferentes tipos de música que se escojan, con Palabras o dibujos de una sola sílaba se utilizan para emplearlos como impulsos rítmicos, pueden ser palabras como; luz, pan, pez, sol, cruz, flor o dibujos que lo ejemplifiquen y trabajarlos a diferentes tempos o velocidades. Se colocan en el suelo hojas blancas tamaño carta en línea recta y consecutiva, dejando el mismo espacio entre hoja y hoja para ejemplificar el pulso, sobre las hojas se dibujan los signos que representan las palabras de una sola silaba como las mencionadas anteriormente y se disponen a los estudiantes para que las pronuncien.

Si se tiene la oportunidad de trabajar con varias personas, otra propuesta es pasar un objeto de persona a persona a diferentes velocidades.

Balancear el cuerpo con el ritmo de la música y con una especie de bastón se acentúa en el piso, en cambio de balancear el puesto, se propone caminar en el puesto y golpear el piso con palo de balsa o bastón. Luego se balancea el cuerpo de igual manera pero se pronuncian las palabras anteriormente utilizadas sin dejar de balancear o de caminar para posteriormente imitarlas percutiendo con las palmas.

Trabajar con palos de balsa golpeando el piso a pulso, como si fueran baquetas de una manera natural.

Otra opción es llevar el pulso sobre los muslos, o con las palmas, o con los pies al piso y de igual manera pronunciar las palabras de una sola sílaba, también. Con una pelota de caucho lanzarla al piso al mismo tiempo del pulso que se esté llevando o rebotarla contra la pared. Si el ejercicio se quiere hacer con dos personas se lanza la pelota de una persona a otra sin dejarla caer y/o rebotándola contra el piso, si se aplica el ejercicio a tres personas, una posible opción sería pasar la pelota de un individuo a otro sin dejarla caer o revotándola contra el piso imitando el pulso que se proponga, ya sea con una canción, un metrónomo o la dirección rítmica de una persona.

También, si son varias personas, colocados en círculo, en pie o sentados pasar el pulso, marcando la pulsación en la mano del compañero, la pulsación irá pasando de mano en mano como si fuese una pelota.

Todos los ejercicios se deben de hacer manteniendo en lo posible, pulso de negra.

Otra propuesta con cuatro personas, es que igualmente se pase la pelota de mano a mano sin dejarla caer o rebotándola contra el piso de persona a persona

Rebotar la pelota, con una mano y alternando manos. Lanzar al aire y recoger, con la misma mano y alternando manos. Lanzar al aire, recoger y rebotar, recoger con las dos manos, con una misma mano y alternando mano. Lanzar al aire pasando a un compañero con una mano y recoger con las dos manos. Lanzar al compañero con la mano derecha y recoger con la izquierda y al revés. Pasar a un compañero rebotando la pelota. Lanzar y recoger con las dos manos o con una mano.

Si este ejercicio con cuatro personas se hace con dos pelotas se propone enfrentar las cuatro personas, donde se forman en cruz situando el centro de impacto en la mitad de las cuatro. Dos se pasan la pelota sin dejarla caer y las otras dos rebotándola contra el piso al mismo tiempo sin que las pelotas se golpeen entre sí. Se puede plantear varios y distintos ejercicios con un número mayor de personas como organizarlas seis en forma de círculo, donde dos personas enfrentadas pasan la pelota sin dejarla caer, dos rebotando contra el piso y dos rodándola por el suelo, las tres pelotas en acción se lanzan al mismo tiempo del pulso sí que se golpeen entre sí.

- A continuación se propone aplicar algunos de los ejercicios vistos referentes al pulso en el instrumento:

### Grafía no convencional

**Tabla 20: Ejercicio de pulso con bombo y redoblante.**

HH				
R				
B				

### Grafía convencional

**Figura 28: Ejercicio de pulso con bombo y redoblante.**



Tocar el redoblante con un pulso constante aplicando diferentes combinaciones de las manos:

- Solo con la mano derecha (MD)
- Solo con la mano izquierda (MI)

Y adicionalmente también tocar el bombo o el Hi-Hat con el pie al mismo tiempo, pronunciando las palabras (pan, pez, pie) al momento de tocar el redoblante, en repeticiones de 4 veces cada una, con la partitura establecida como ejercicio.

**Grafía no convencional**

**Tabla 21: Ejercicio de pulso con H-H<sup>10</sup>, bombo y redoblante.**

<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

**Grafía convencional**

**Figura 29: Ejercicio de pulso con H-H, bombo y redoblante.**



**Grafía no convencional**

**Tabla 22: Ejercicio de pulso con platillo, bombo, redoblante Y H-H con el pie.**

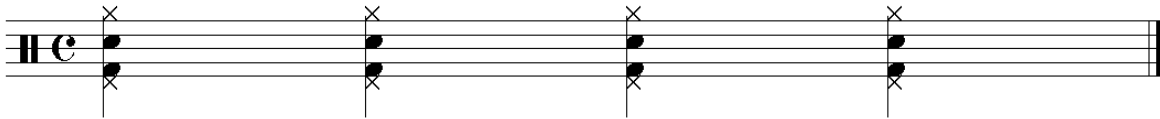
<b>PLATILLO</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

<sup>10</sup> Hi-hat (H-H)

HH/PIE				
--------	--	--	--	--

Grafía convencional

Figura 30: Ejercicio de pulso con platillo, bombo, redoblante Y H-H con el pie.



Grafía no convencional

Tabla 23: Ejercicio de pulso con platillo, redoblante y H-H con el pie.

PLATILLO				
R				
HH/PIE				

Grafía convencional

Figura 31: Ejercicio de pulso con platillo, redoblante y H-H con el pie.



Los ejercicios propuestos anteriormente tienen la función de interiorizar el pulso de negra.



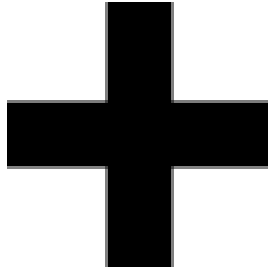
## Actividad 2

Una opción para explicar las negras, corcheas, tresillos y semicorcheas en hojas tamaño carta de cartulina o papel, que ejemplifican la unidad de pulso. Es hacer gráficos que representen la cantidad de golpes por pulso en igual distribución. Por ejemplo:

Imagen 16: Tomado de Word.



Flor



Cruz



Pan

Representan un golpe por pulso:



Figura musical = Negra. Y se puede trabajar vocalmente con:

TA ó  
Voy

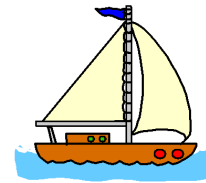
Imagen 17: Tomado de Word.



Lu-na



Ca-sa



Bar-co

Representan dos golpes por pulso:



Figura musical = Corchea. Y se puede trabajar vocalmente con:

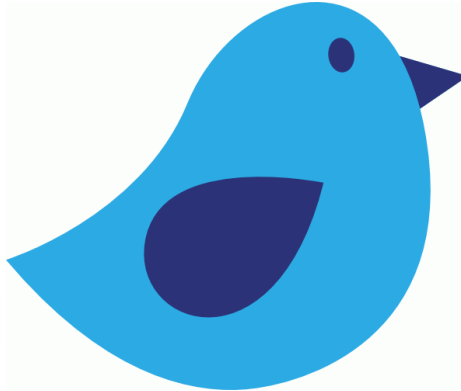
Ti ti ó

Co rro

Imagen 18: Tomado de Word.



Plá-ta-no



Pá-ja-ro

Representan tres golpes por pulso:

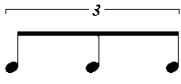
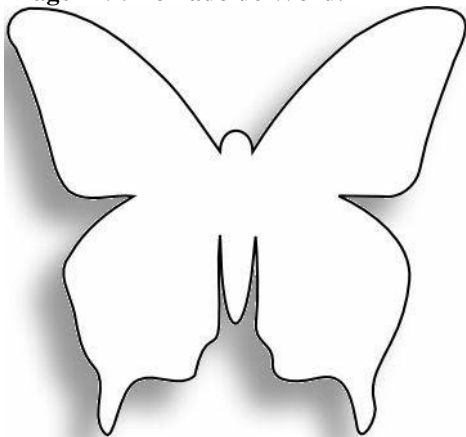


Figura musical = Tresillo de corchea. Y se puede trabajar vocalmente con =

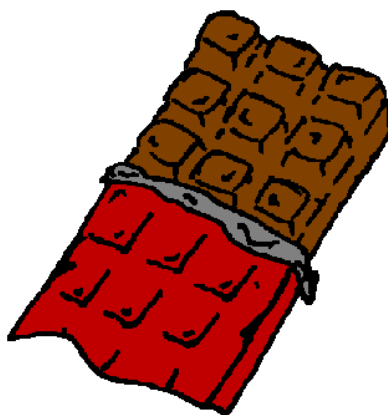
Ti ki ti ó

Mú si ca

Imagen 19: Tomado de Word.



Ma-ri-po-sa



Cho-co-la-te

Representan cuatro golpes por pulso:



Figura musical = Semicorchea. Y se puede trabajar vocalmente con:

Ti ki ti ki ó

Ra pi di to

Se propone realizar estos ejercicios utilizando cartulinas de igual tamaño con los dibujos que representan las figuras rítmicas, se muestran a los estudiantes e inmediatamente se relacionan con otras tarjetas con las figuras rítmicas dibujadas una sola figura por tarjeta. Así se dejan las tarjetas en diferentes partes del salón sin orden y se procede que cada estudiante encuentre parejas una tarjeta con un gráfico y su equivalente representado en la escritura musical.

Para la siguiente actividad se escogen solo las tarjetas con la grafía convencional y se muestran a los estudiantes, se dejan en el centro del salón y cada estudiante en orden según el toque que haga el profesor de las figuras de las tarjetas, con algún instrumento de percusión (Panderetas, cajas chinas, tambores, platillos, etc.) se dirige a recoger la cartulina al ritmo de la figura que se esté ejecutando y así mismo se devuelve al lugar de origen. Mientras tanto el resto de estudiantes aplaude todo el tiempo pulso de negra.

Otro posible ejercicio es. Que un estudiante tiene varias pilas de tarjetas, una de negras, otra de corcheas, otra de tresillos y otra de semicorcheas. Otro estudiante le solicita una tarjeta percutiendo en su mismo cuerpo, instrumento de percusión, batería o rebotando una pelota o aplaudiendo a pulso de negra y cantando las palabras sugeridas que represente la figura solicitada y así le será entregada y se corrobora el aprendizaje de los dos.

- A continuación se propone aplicar algunos de los ejercicios vistos referentes al pulso en el instrumento:

Se colocan cuatro tarjetas en el piso del mismo tamaño y a la misma distancia con esta, u otra figura:

**Imagen 20: Tomado de Word.**



El estudiante va caminando con la ayuda del metrónomo, lleva un palo



de valso en la mano y va percutiendo un golpe por paso que da al lado

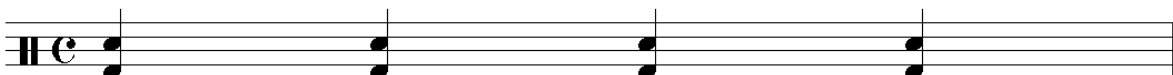


de cada tarjeta, al mismo tiempo el resto de estudiantes caminando en



el puesto imitan los golpes, pero con diferentes instrumentos de percusión de mano. Para luego hacerlo en la batería, primero se sugiere hacerlo en el redoblante, para luego hacerlo en otras partes de la batería, como platillos, tambores, etc. El trabajo del pulso de cada ejercicio se propone con el bombo o el hi-hat con el pie.

**Figura 32: Ejercicio de pulso con redoblante y bombo.**



**Imagen21: Tomado de Word.**



El estudiante va caminando con la ayuda del metrónomo, lleva un palo



de vals en la mano y va percutiendo dos golpes por paso que da al lado

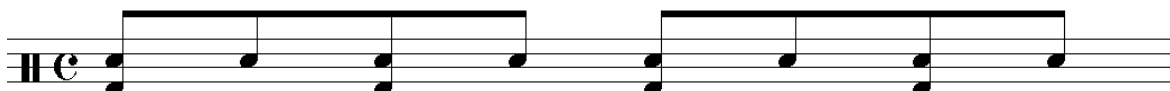


de cada tarjeta, al mismo tiempo el resto de estudiantes caminando en



el puesto imitan los golpes, pero con diferentes instrumentos de percusión de mano. Para luego hacerlo en la batería, primero se sugiere hacerlo en el redoblante, para luego hacerlo en otras partes de la batería, como platillos, tambores, etc. El trabajo del pulso de cada ejercicio se propone con el bombo o el hi-hat con el pie.

**Figura 33: Ejercicio de pulso con bombo y redoblante tocando en corcheas.**



**Imagen 22: Tomado de Word.**



El estudiante va caminando con la ayuda del metrónomo, lleva un palo



de vals en la mano y va percutiendo tres golpes por paso que da al lado



de cada tarjeta, al mismo tiempo el resto de estudiantes caminando en

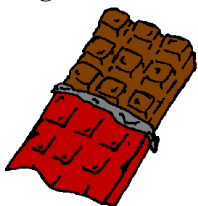


el puesto imitan los golpes, pero con diferentes instrumentos de percusión de mano. Para luego hacerlo en la batería, primero se sugiere hacerlo en el redoblante, para luego hacerlo en otras partes de la batería, como platillos, tambores, etc. El trabajo del pulso de cada ejercicio se propone con el bombo o el hi-hat con el pie.

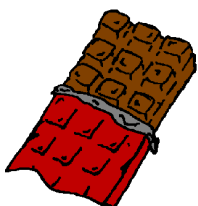
**Figura 34: Ejercicio de pulso con bombo y redoblante tocando en tresillo de corchea.**



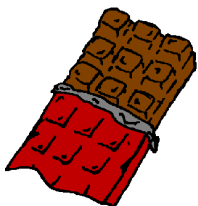
**Imagen 23: Tomado de Word.**



El estudiante va caminando con la ayuda del metrónomo, lleva un palo



de valsó en la mano y va percutiendo cuatro golpes por paso que da al lado



de cada tarjeta, al mismo tiempo el resto de estudiantes caminando en



el puesto imitan los golpes, pero con diferentes instrumentos de percusión de mano. Para luego hacerlo en la batería, primero se sugiere hacerlo en el redoblante, para luego hacerlo en otras partes de la batería, como platillos, tambores, etc. El trabajo del pulso de cada ejercicio se propone con el bombo o el hi-hat con el pie.

**Figura 35: Ejercicio de pulso con bombo y redoblante tocando en semicorcheas.**



### Actividad 3

Otra opción como propuesta interesante, es colocar diferentes géneros de música y caminar ya sea en el puesto, o con movimiento en diferentes direcciones o en línea recta, imitando el pulso de la canción, adicional a esto con la voz decir palabras de dos sílabas como: Luna, casa, cuna, tuna, rica, tiki etc. Posteriormente imitar estas palabras con las palmas y la voz para luego hacerlo solo con las palmas. Se colocan en el suelo hojas blancas tamaño carta en línea recta y consecutiva, dejando el mismo espacio entre hoja y hoja para ejemplificar el pulso, sobre las hojas se dibujan los signos que representan las palabras de dos sílabas como las mencionadas anteriormente y se disponen a los estudiantes para que las pronuncien.

Si se tiene la oportunidad de trabajar con varias personas, otra propuesta es pasar un objeto de persona a persona a diferentes velocidades, pronunciado las palabras anteriormente propuestas.

Balancear el cuerpo con el ritmo de la música o como una especie de bastón asentándolo al piso en el puesto y también caminando. Luego se balancea el cuerpo de igual manera pero se pronuncian las palabras anteriormente utilizadas sin dejar de balancear o de caminar para posteriormente imitarlas percutiendo con las palmas.

Trabajar con palos de balsa golpeando el piso a pulso, como si fueran baquetas de una manera natural.









Otra opción es llevar el pulso sobre los muslos, o con las palmas, o con los pies al piso y de igual manera pronunciar las palabras de dos sílabas, también Con una pelota de caucho lanzarla al piso al mismo tiempo del pulso que se esté llevando o rebotarla contra la pared. Si el ejercicio se quiere hacer con dos personas se lanza la pelota de una persona a otra sin dejarla caer y/o rebotándola contra el piso, si se aplica el ejercicio a tres personas, una posible opción sería pasar la pelota de un individuo a otro sin dejarla caer o rebotándola contra el piso imitando el pulso que se proponga, ya sea con una canción, un metrónomo o la dirección rítmica de una persona y todo el tiempo se pronuncian palabras de dos sílabas.

- A continuación se propone aplicar algunos de los ejercicios vistos referentes al pulso y a la primera subdivisión del mismo en el instrumento:



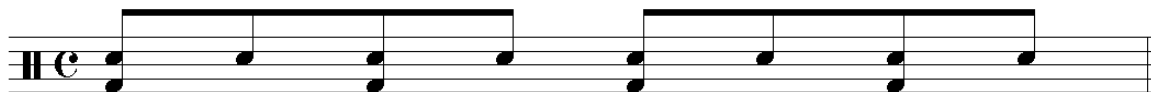
## Grafía no convencional

Tabla 24: Ejercicio primera subdivisión del pulso binario.

HH				
R				
B				

## Grafía convencional

Figura 36: Ejercicio primera subdivisión del pulso binario.



Tocar el redoblante con un pulso constante aplicando diferentes combinaciones de las manos:

- Solo con la mano derecha (MD)
- Solo con la mano izquierda (MI)
- Alternando las manos (MD-MI)-(MI-MD)

Y adicionalmente también tocar el bombo o el Hi-Hat con el pie al mismo tiempo, pronunciando las palabras (Luna, casa, cuna, tuna, rica, tiki, etc.) al momento de tocar el redoblante, en repeticiones de 4 veces cada una, con la partitura establecida como ejercicio.

#### Actividad 4

Otra opción es colocar diferentes géneros de música y caminar ya sea en el puesto, o con movimiento en diferentes direcciones o en línea recta, imitando el pulso de la canción, adicional a esto con la voz decir palabras de tres sílabas como: Música, tresillo, pájaro, plátano, tikití, etc. Posteriormente imitar estas palabras con las palmas y la voz para luego hacerlo solo con las palmas. Se colocan en el suelo hojas blancas tamaño carta en línea recta y consecutiva, dejando el mismo espacio entre hoja y hoja para ejemplificar el pulso, sobre las hojas se dibujan los signos que representan las palabras de tres sílabas como las mencionadas anteriormente y se disponen a los estudiantes para que las pronuncien.

Si se tiene la oportunidad de trabajar con varias personas, otra propuesta es pasar un objeto de persona a persona a diferentes velocidades, pronunciado las palabras anteriormente propuestas.

Balancear el cuerpo con el ritmo de la música o como una especie de bastón asentándolo al piso en el puesto y también caminando. Luego se balancea el cuerpo de igual manera pero se pronuncian las palabras anteriormente utilizadas sin dejar de balancear o de caminar para posteriormente imitarlas percutiendo con las palmas.

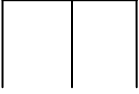


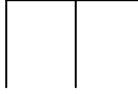




Trabajar con palos de balsa golpeando el piso a pulso, como si fueran baquetas de una manera natural.

Otra opción es llevar el pulso sobre los muslos, o con las palmas, o con los pies al piso y de igual manera pronunciar las palabras de dos sílabas, también. Con una pelota de caucho lanzarla al piso al mismo tiempo del pulso que se esté llevando o rebotarla contra la pared. Si el ejercicio se quiere hacer con dos personas se lanza la pelota de una persona a otra sin dejarla caer y/o rebotándola contra el piso, si se aplica el ejercicio a tres personas, una posible opción sería pasar la pelota de un individuo a otro sin dejarla caer o rebotándola contra el piso imitando el pulso que se proponga, ya sea con una canción, un metrónomo o la dirección rítmica de una persona y todo el tiempo se pronuncian palabras de tres sílabas.

- A continuación se propone aplicar algunos de los ejercicios vistos referentes a la subdivisión ternaria del pulso en el instrumento:

## Grafía no convencional

Tabla 25: Ejercicio de subdivisión ternaria del pulso.

HH				
R				
B				

## Grafía convencional

Figura37: Ejercicio de subdivisión ternaria del pulso.



Tocar el redoblante con un pulso constante aplicando diferentes combinaciones de las manos:

- Solo con la mano derecha (MD)
- Solo con la mano izquierda (MI)
- Alternando las manos (MD-MI)-(MI-MD)

Y adicionalmente también tocar el bombo o el Hi-Hat con el pie al mismo tiempo, pronunciando las palabras (Música, tresillo, pájaro, plátano, tikiti, etc.) al momento de tocar el redoblante, en repeticiones de 4 veces cada una, con la partitura establecida como ejercicio.

## Actividad 5

Se colocan cuatro tarjetas en el piso del mismo tamaño y a la misma distancia con grafía no convencional, con los dibujos, pan, ca-sa, pla-ta-no y cho-co-la-te. Primero se utilizan tarjetas solo con el dibujo de pan, Pero no en todas las tarjetas, por ejemplo la tarjeta uno (1), dos (2) y tres (3) tienen el dibujo y la cuarta (4) está en blanco, esto quiere decir que el estudiante va caminando al lado de las tarjetas golpeando con un palo de balsa el piso, con la ayuda de un instrumento de percusión, metrónomo o ayuda del profesor etc. El valor de pulso, sol donde se encuentre el dibujo, donde este la tarjeta en blanco, en este caso la cuarta (4) se da el paso, Pero no se golpea el piso para determinar e interiorizar y respetar el silencio, que en este caso sería de negra, esto también se puede hacer caminando en el puesto o balanceándonos llevando el pulso, pronunciando la palabra pan donde esté dibujado y la tarjeta que este en blanco, se sugiere soplar para no emitir ningún sonido y así respetar la duración del mismo. Cuando se interiorice se repite el ejercicio, haciendo variaciones donde aparezca la tarjeta en blanco y en esta ocasión se trabaja la grafía convencional.

Para el caso de las palabras que representan las corcheas y semicorcheas, primero se omite la palabra completa en cada tarjeta según sea el caso, si se quiere hacer silencio en el tiempo tres (3), se colocan las dos primeras tarjetas con la grafía no convencional, la tercera (3) en blanco y la cuarta con su respectivo dibujo.

En el caso que se quiera omitir solo una sílaba en el caso de las corcheas y semicorcheas o dos más sílabas en el caso de las semicorcheas, se hace con las palabras escritas en las tarjetas y no con dibujos. Cuando se quiera omitir alguna sílaba se hace un guion (-) reemplazando la sílaba que se quiere dejar en silencio.

Y también se puede hacer caminando en el puesto o balanceándonos llevando el pulso, pronunciando la palabra ca-sa, cho-co-la-te según sea el caso donde esté dibujado, y la tarjeta que este en blanco, se sugiere soplar para no emitir ningún sonido y así respetar la duración del mismo. Cuando se interiorice se repite el ejercicio, haciendo variaciones donde aparezca la tarjeta en blanco y en esta ocasión se trabaja la grafía convencional.

A continuación se propone aplicar algunos de los ejercicios vistos referentes al pulso en el instrumento:

### Tiempo 1

**Imagen 24: Representación del silencio de negra. Tomado de Word.**



El estudiante va caminando con la ayuda del metrónomo, lleva un palo

### Tiempo 2



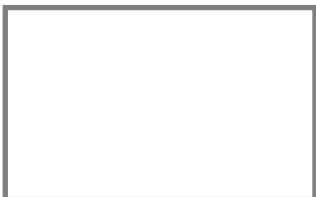
de vals en la mano y va percutiendo un golpe por paso que da al lado

### Tiempo 3



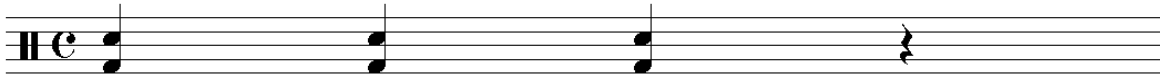
de cada tarjeta, al mismo tiempo el resto de estudiantes caminando en

### Tiempo 4



el puesto imitan los golpes, pero con diferentes instrumentos de percusión de mano. Para luego hacerlo en la batería, primero se sugiere hacerlo en el redoblante, para luego hacerlo en otras partes de la batería, como platillos, tambores, etc. El trabajo del pulso de cada ejercicio se propone con el bombo o el hi-hat con el pie. En este ejemplo no se percute en el tiempo 4 porque la tarjeta esta en blanco.

Figura 38: Silencio de negra.



**Tiempo 1**

Imagen 25: Representación del silencio de negra. Tomado de Word



El estudiante va caminando con la ayuda del metrónomo, lleva un palo

**Tiempo 2**



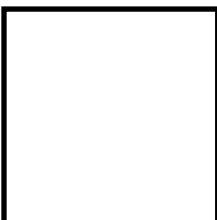
de vals en la mano y va percutiendo dos golpes por paso que da al lado

**Tiempo 3**



de cada tarjeta, al mismo tiempo el resto de estudiantes caminando en

**Tiempo 4**



el puesto imitan los golpes, pero con diferentes instrumentos de percusión de mano. Para luego hacerlo en la batería, primero se sugiere hacerlo en el redoblante, para luego hacerlo en otras partes de la batería, como platillos, tambores, etc. El trabajo del pulso de cada ejercicio se propone con el bombo o el hi-hat con el pie. En este ejemplo no se percute en el tiempo 4 porque la tarjeta esta en blanco.

**Figura39: Silencio de negra.**



**Tiempo 1**

**Imagen 26: Representación del silencio de negra. Tomado de Word**



El estudiante va caminando con la ayuda del metrónomo, lleva un palo

**Tiempo 2**



de vals en la mano y va percutiendo tres golpes por paso que da al lado

**Tiempo 3**



de cada tarjeta, al mismo tiempo el resto de estudiantes caminando en

**Tiempo 4**



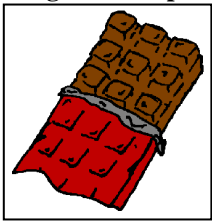
el puesto imitan los golpes, pero con diferentes instrumentos de percusión de mano. Para luego hacerlo en la batería, primero se sugiere hacerlo en el redoblante, para luego hacerlo en otras partes de la batería, como platillos, tambores, etc. El trabajo del pulso de cada ejercicio se propone con el bombo o el hi-hat con el pie. En este ejemplo no se percute en el tiempo 4 porque la tarjeta esta en blanco.

Figura 40: Silencio de negra.



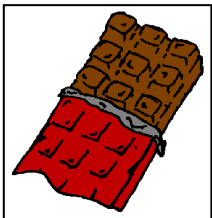
### Tiempo 1

Imagen 27: Representa del silencio de negra. Tomado de Word.



El estudiante va caminando con la ayuda del metrónomo, lleva un palo

### Tiempo 2



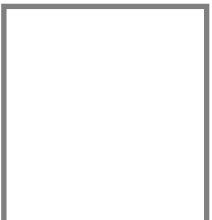
de vals en la mano y va percutiendo cuatro golpes por paso que da al lado

### Tiempo 3



de cada tarjeta, al mismo tiempo el resto de estudiantes caminando en

### Tiempo 4



el puesto imitan los golpes, pero con diferentes instrumentos de percusión de mano. Para luego hacerlo en la batería, primero se sugiere hacerlo en el redoblante, para luego hacerlo en otras



partes de la batería, como platillos, tambores, etc. El trabajo del pulso de cada ejercicio se propone con el bombo o el hi-hat con el pie. En este ejemplo no se percute en el tiempo 4 porque la tarjeta esta en blanco.

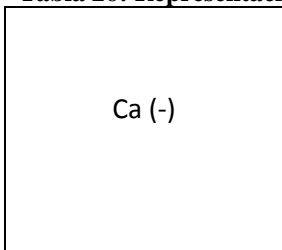
**Figura 41: Silencio de negra.**



**Ejercicios omitiendo una o más sílabas**

Cada tarjeta representa un pulso de negra, cuando aparece el guión (-) quiere decir que se hace silencio, se dice la sílaba que está escrita y en el (-) se sopla, siempre llevando un pulso con las palmas, con un palo de balsa contra el piso, en posición sentado; con un pie, con los dos o alternando, caminando en el puesto, balanceándose, con metrónomo, etc.

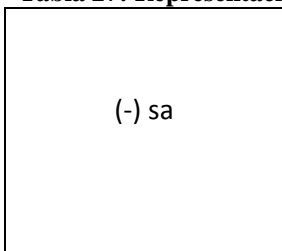
**Tabla 26: Representación del silencio de corchea.**



**Figura 42: Silencio de corchea.**



**Tabla 27: Representación del silencio de corchea.**



**Figura 43: Silencio de corchea.**



**Tabla 28: Representación del silencio de semicorchea.**

Cho (-) co la te

**Figura 44: Silencio de semicorchea.**



**Tabla 29: Representación del silencio de semicorchea.**

Cho co (-) te

**Figura 45: Silencio de semicorchea.**



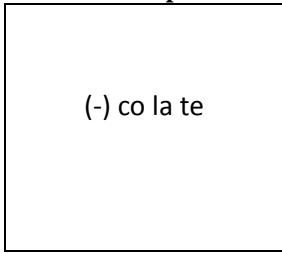
**Tabla 30: Representación del silencio de semicorchea.**

Cho co la (-)

**Figura 46: Silencio de semicorchea.**



**Tabla 31: Representación del silencio de semicorchea.**



**Figura 47: Silencio de semicorchea.**



### Actividad 6

Una opción interesante es colocar diferentes géneros de música y caminar ya sea en el puesto, o con movimiento en diferentes direcciones o en línea recta, imitando el pulso de la canción, adicional a esto con la voz decir palabras de cuatro silabas como: Chocolate, mariposa, tikitiki, etc. Posteriormente imitar estas palabras con las palmas y la voz para luego hacerlo solo con las palmas. Se colocan en el suelo hojas blancas tamaño carta en línea recta y consecutiva, dejando el mismo espacio entre hoja y hoja para ejemplificar el pulso, sobre las hojas se dibujan los signos que representan las palabras de cuatro silabas como las mencionadas anteriormente y se disponen a los estudiantes para que las pronuncien.

Si se tiene la oportunidad de trabajar con varias personas, otra propuesta es pasar un objeto de persona a persona a diferentes velocidades, pronunciado las palabras anteriormente propuestas.

Balancear el cuerpo con el ritmo de la música o como una especie de bastón asentándolo al piso en el puesto y también caminando. Luego se balancea el cuerpo de igual manera pero se pronuncian las palabras anteriormente utilizadas sin dejar de balancear o de caminar para posteriormente imitarlas percutiendo con las palmas.


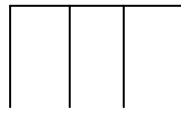
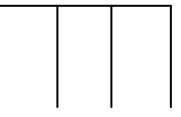
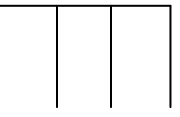




Trabajar con palos de balsa golpeando el piso a pulso, como si fueran baquetas de una manera natural.

Otra opción es llevar el pulso sobre los muslos, o con las palmas, o con los pies al piso y de igual manera pronunciar las palabras de cuatro sílabas, también Con una pelota de caucho lanzarla al piso al mismo tiempo del pulso que se esté llevando o rebotarla contra la pared. Si el ejercicio se quiere hacer con dos personas se lanza la pelota de una persona a otra sin dejarla caer y/o rebotándola contra el piso, si se aplica el ejercicio a tres personas, una posible opción sería pasar la pelota de un individuo a otro sin dejarla caer o revotándola contra el piso imitando el pulso que se proponga, ya sea con una canción, un metrónomo o la dirección rítmica de una persona y todo el tiempo se pronuncian palabras de cuatro silabas.

- A continuación se propone aplicar algunos de los ejercicios vistos referentes al pulso y a la segunda subdivisión del mismo en el instrumento:

### Grafía no convencional

Tabla 32: Ejercicio de segunda subdivisión del pulso binario.

HH				
R				
B				

### Grafía convencional

Figura 48: Ejercicio de segunda subdivisión del pulso binario.



Tocar el redoblante con un pulso constante aplicando diferentes combinaciones de las manos:

- Solo con la mano derecha (MD)
- Solo con la mano izquierda (MI)
- Alternando las manos (MD-MI)-(MI-MD)

Y adicionalmente también tocar el bombo o el Hi-Hat con el pie al mismo tiempo, pronunciando las palabras (Chocolate, mariposa, tikitiki, etc.) al momento de tocar el redoblante, en repeticiones de 4 veces cada una, con la partitura establecida como ejercicio.

### **Actividad 7**

Una propuesta interesante es colocar diferentes géneros de música y caminar ya sea en el puesto, o con movimiento en diferentes direcciones o en línea recta, imitando el pulso de la canción, adicional a esto con la voz decir palabras como: Cho-late, ma-posa, ti-tiki, etc. (El guión – representa que se respeta esta sílaba pero no se toca) Posteriormente imitar estas palabras con las palmas y la voz para luego hacerlo solo con las palmas. Se colocan en el suelo hojas blancas tamaño carta en línea recta y consecutiva, dejando el mismo espacio entre hoja y hoja para ejemplificar el pulso, sobre las hojas se dibujan los signos que representan las palabras de cuatro sílabas como las mencionadas anteriormente y se disponen a los estudiantes para que las pronuncien.

Si se tiene la oportunidad de trabajar con varias personas, otra propuesta es pasar un objeto de persona a persona a diferentes velocidades, pronunciado las palabras anteriormente propuestas.

Balancear el cuerpo con el ritmo de la música o como una especie de bastón asentándolo al piso en el puesto y también caminando. Luego se balancea el cuerpo de igual manera pero se pronuncian las palabras anteriormente utilizadas sin dejar de balancear o de caminar para posteriormente imitarlas percutiendo con las palmas.

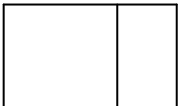
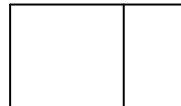
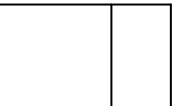
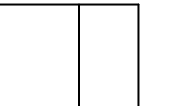




Trabajar con palos de balsa golpeando el piso a pulso, como si fueran baquetas de una manera natural.

Otra opción es llevar el pulso sobre los muslos, o con las palmas, o con los pies al piso y de igual manera pronunciar las palabras de cuatro sílabas, también Con una pelota de caucho lanzarla al piso al mismo tiempo del pulso que se esté llevando o rebotarla contra la pared. Si el ejercicio se quiere hacer con dos personas se lanza la pelota de una persona a otra sin dejarla caer y/o rebotándola contra el piso, si se aplica el ejercicio a tres personas, una posible opción sería pasar la pelota de un individuo a otro sin dejarla caer o revotándola contra el piso imitando el pulso que se proponga, ya sea con una canción, un metrónomo o la dirección rítmica de una persona y todo el tiempo se pronuncian las palabras anteriormente propuestas.

- A continuación se propone aplicar algunos de los ejercicios vistos referentes al pulso y a algunas figuras mixtas.

### Grafía no convencional

**Tabla 33: Silencio de semicorchea.**

HH				
R				
B				

### Grafía convencional

**Figura 49: Silencio de semicorchea.**



Tocar el redoblante con un pulso constante aplicando diferentes combinaciones de las manos:

- Solo con la mano derecha (MD)
- Solo con la mano izquierda (MI)
- Alternando las manos (MD-MI)-(MI-MD)

Y adicionalmente también tocar el bombo o el Hi-Hat con el pie al mismo tiempo, pronunciando las palabras (Cho-late, ma-posa, ti-tiki etc.) al momento de tocar el redoblante, en repeticiones de 4 veces cada una, con la partitura establecida como ejercicio.

## Actividad 8

Otra opción es colocar diferentes géneros de música y caminar ya sea en el puesto, o con movimiento en diferentes direcciones o en línea recta, imitando el pulso de la canción, adicional a esto con la voz decir palabras como: Choco-te, mari-sa, tiki-ki, etc. (El guión – representa que se respeta esta silaba pero no se toca) Posteriormente imitar estas palabras con las palmas y la voz para luego hacerlo solo con las palmas. Se colocan en el suelo hojas blancas tamaño carta en línea recta y consecutiva, dejando el mismo espacio entre hoja y hoja para ejemplificar el pulso, sobre las hojas se dibujan los signos que representan las palabras de cuatro silabas como las mencionadas anteriormente y se disponen a los estudiantes para que las pronuncien.

Si se tiene la oportunidad de trabajar con varias personas, otra propuesta es pasar un objeto de persona a persona a diferentes velocidades, pronunciado las palabras anteriormente propuestas.

Balancear el cuerpo con el ritmo de la música o como una especie de bastón asentándolo al piso en el puesto y también caminando. Luego se balancea el cuerpo de igual manera pero se pronuncian las palabras anteriormente utilizadas sin dejar de balancear o de caminar para posteriormente imitarlas percutiendo con las palmas.

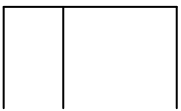
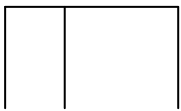
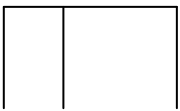
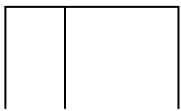




Trabajar con palos de balsa golpeando el piso a pulso, como si fueran baquetas de una manera natural.

Otra opción es llevar el pulso sobre los muslos, o con las palmas, o con los pies al piso y de igual manera pronunciar las palabras de cuatro sílabas, también Con una pelota de caucho lanzarla al piso al mismo tiempo del pulso que se esté llevando o rebotarla contra la pared. Si el ejercicio se quiere hacer con dos personas se lanza la pelota de una persona a otra sin dejarla caer y/o rebotándola contra el piso, si se aplica el ejercicio a tres personas, una posible opción sería pasar la pelota de una persona a otra sin dejarla caer o revotándola contra el piso imitando el pulso que se proponga, ya sea con una canción, un metrónomo o la dirección rítmica de una persona y todo el tiempo se pronuncian las palabras anteriormente propuestas. En estos ejercicios se puede apreciar a combinación del sonido y el silencio, porque ellos van juntos de la mano y no puede existir el uno sin el otro. Hay sonidos y silencios grandes y pequeños, todos son importantes y hay que aprender a escucharlos; porque la ausencia de sonido se puede apreciar y se le debe dar la importancia que se merece.

- A continuación se propone aplicar algunos de los ejercicios vistos referentes al pulso y a algunas figuras mixtas.

## Grafía no convencional

Tabla 34: Silencio de semicorchea.

HH				
R				
B				

## Grafía convencional

Figura 50: Silencio de semicorchea.



Tocar el redoblante con un pulso constante aplicando diferentes combinaciones de las manos:

- Solo con la mano derecha (MD)
- Solo con la mano izquierda (MI)
- Alternando las manos (MD-MI)-(MI-MD)

Y adicionalmente también tocar el bombo o el Hi-Hat con el pie al mismo tiempo, pronunciando las palabras (Choco-te, mari-sa, tiki-ki, etc.) al momento de tocar el redoblante, en repeticiones de 4 veces cada una, con la partitura establecida como ejercicio.



## Actividad 9

Colocar diferentes géneros de música y caminar ya sea en el puesto, o con movimiento en diferentes direcciones o en línea recta, imitando el pulso de la canción, adicional a esto con la voz decir palabras como: Chocola-, maripo-, tikiti-, etc. (El guión – representa que se respeta esta sílaba pero no se toca) Posteriormente imitar estas palabras con las palmas y la voz para luego hacerlo solo con las palmas. Se colocan en el suelo hojas blancas tamaño carta en línea recta y consecutiva, dejando el mismo espacio entre hoja y hoja para ejemplificar el pulso, sobre las hojas se dibujan los signos que representan las palabras de cuatro sílabas como las mencionadas anteriormente y se disponen a los estudiantes para que las pronuncien.

Si se tiene la oportunidad de trabajar con varias personas, otra propuesta es pasar un objeto de persona a persona a diferentes velocidades, pronunciado las palabras anteriormente propuestas.

Balancear el cuerpo con el ritmo de la música o como una especie de bastón asentándolo al piso en el puesto y también caminando. Luego se balancea el cuerpo de igual manera pero se pronuncian las palabras anteriormente utilizadas sin dejar de balancear o de caminar para posteriormente imitarlas percutiendo con las palmas.

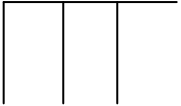


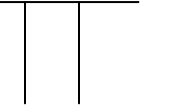




Trabajar con palos de balsa golpeando el piso a pulso, como si fueran baquetas de una manera natural.

Otra opción es llevar el pulso sobre los muslos, o con las palmas, o con los pies al piso y de igual manera pronunciar las palabras de cuatro sílabas, también Con una pelota de caucho lanzarla al piso al mismo tiempo del pulso que se esté llevando o rebotarla contra la pared. Si el ejercicio se quiere hacer con dos personas se lanza la pelota de una persona a otra sin dejarla caer y/o rebotándola contra el piso, si se aplica el ejercicio a tres personas, una posible opción sería pasar la pelota de un individuo a otro sin dejarla caer o revotándola contra el piso imitando el pulso que se proponga, ya sea con una canción, un metrónomo o la dirección rítmica de una persona y todo el tiempo se pronuncian las palabras anteriormente propuestas.

- A continuación se propone aplicar algunos de los ejercicios vistos referentes al pulso y a algunas figuras mixtas.

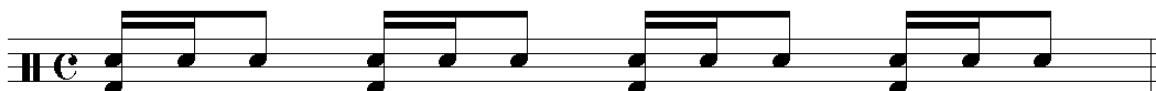
## Grafía no convencional

Tabla 35: Silencio de semicorchea.

HH				
R				
B				

## Grafía convencional

Figura 51: Silencio de semicorchea.



Tocar el redoblante con un pulso constante aplicando diferentes combinaciones de las manos:

- Solo con la mano derecha (MD)
- Solo con la mano izquierda (MI)
- Alternando las manos (MD-MI)-(MI-MD)

Y adicionalmente también tocar el bombo o el Hi-Hat con el pie al mismo tiempo, pronunciando las palabras (Chocote-, maripo-, tikiti etc.) al momento de tocar el redoblante, en repeticiones de 4 veces cada una, con la partitura establecida como ejercicio.

## Actividad 10

Una opción de propuesta interesante es colocar diferentes géneros de música y caminar ya sea en el puesto, o con movimiento en diferentes direcciones o en línea recta, imitando el pulso de la canción, adicional a esto con la voz decir palabras como: -colate, -riposa, -kitiki, etc. (El guión – representa que se respeta esta sílaba pero no se toca) Posteriormente imitar estas palabras con las palmas y la voz para luego hacerlo solo con las palmas. Se colocan en el suelo hojas blancas tamaño carta en línea recta y consecutiva, dejando el mismo espacio entre hoja y hoja para ejemplificar el pulso, sobre las hojas se dibujan los signos que representan las palabras de cuatro sílabas como las mencionadas anteriormente y se disponen a los estudiantes para que las pronuncien.

Si se tiene la oportunidad de trabajar con varias personas, otra propuesta es pasar un objeto de persona a persona a diferentes velocidades, pronunciado las palabras anteriormente propuestas.

Balancear el cuerpo con el ritmo de la música o como una especie de bastón asentándolo al piso en el puesto y también caminando. Luego se balancea el cuerpo de igual manera pero se pronuncian las palabras anteriormente utilizadas sin dejar de balancear o de caminar para posteriormente imitarlas percutiendo con las palmas.




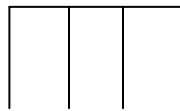




Trabajar con palos de balsa golpeando el piso a pulso, como si fueran baquetas de una manera natural.

Otra opción es llevar el pulso sobre los muslos, o con las palmas, o con los pies al piso y de igual manera pronunciar las palabras de cuatro sílabas, también Con una pelota de caucho lanzarla al piso al mismo tiempo del pulso que se esté llevando o rebotarla contra la pared. Si el ejercicio se quiere hacer con dos personas se lanza la pelota de una persona a otra sin dejarla caer y/o rebotándola contra el piso, si se aplica el ejercicio a tres personas, una posible opción sería pasar la pelota de un individuo a otro sin dejarla caer o revotándola contra el piso imitando el pulso que se proponga, ya sea con una canción, un metrónomo o la dirección rítmica de una persona y todo el tiempo se pronuncian las palabras anteriormente propuestas.

- A continuación se propone aplicar algunos de los ejercicios vistos referentes al pulso y a algunas figuras mixtas.

## Grafía no convencional

Tabla 36: Silencio de semicorchea.

HH				
R				
B				

## Grafía convencional

Figura 52: Silencio de semicorchea.



Tocar el redoblante con un pulso constante aplicando diferentes combinaciones de las manos:

- Solo con la mano derecha (MD)
- Solo con la mano izquierda (MI)
- Alternando las manos (MD-MI)-(MI-MD)

Y adicionalmente también tocar el bombo o el Hi-Hat con el pie al mismo tiempo, pronunciando las palabras (-colate, -riposa, -kitiki, etc.) al momento de tocar el redoblante, en repeticiones de 4 veces cada una, con la partitura establecida como ejercicio.

#### 4.4 Asociación disociación rítmica.

Hacen parte de la tercera fase de la propuesta del entrenamiento rítmico.

Ya interiorizado el pulso se procede a trabajar los siguientes ejercicios que pueden ayudar a comprender y asimilar la independencia que se llegue a necesitar.

##### Actividad 1

- A) Puesto en pie, llevando el pulso mediante el movimiento de caminar en el puesto, dentro de varias posibilidades se puede utilizar el aplauso como herramienta de desarrollo, un posible ejercicio de inicio es aplaudir al mismo tiempo que caminamos en forma constante, luego se propone aplaudir al movimiento contrario de los pies.
- B) Seguidamente proporcionarle un conteo de uno a cuatro repetidamente a los pasos que se estén dando como pulso y aplaudir en diferentes momentos, solo en el tiempo uno, solo en el tiempo dos, solo en el tiempo tres, solo en el tiempo cuatro, aplaudir en el tiempo uno y dos, en el tiempo uno y tres, en el tiempo uno y cuatro, posteriormente hacer lo mismo con el tiempo dos, es decir, dos y tres, dos y cuatro y después con el tiempo tres y cuatro.
- C) Se propone añadirle al conteo de uno a cuatro, la letra (y) en la mitad de cada número, donde se toman los números como los tiempos y la letra (y) la mitad en cada uno de los tiempos. Esto nos da amplitud para elaborar otros ejercicios. Seguir con el pulso en los pies caminando en el puesto y aplaudir haciendo la siguiente progresión: Aplaudir solamente en el tiempo uno, posteriormente en el tiempo uno en el (y) del uno, luego en el uno (y) del uno más el tiempo dos, aplaudir en el tiempo uno más el (y) del uno el tiempo dos más el (y) del dos y así se pueden prolongar sucesivamente. Otra forma de utilizar este tipo de ejercicios es hacerlos con otra progresión, continuar con el pulso en los pies y aplaudir utilizando en otro orden los números y la letra (y).
- D) Una forma de aplicar figuras en segunda subdivisión o dieciseisavos de tiempo o semicorcheas, es en posición de pie llevar el pulso de negra balanceando el cuerpo o caminando en el puesto, la primera semicorchea se golpea el pecho con mano derecha, posteriormente con mano izquierda, luego se aplaude y se termina con un chasquido de los dedos de la mano derecha. Se puede desarrollar también empezando con mano izquierda todo el tiempo o alternando el comienzo de cada mano.
- E) Otra opción es, el pulso de negra con los pies, con mano derecha se hace un chasquido, luego se da un aplauso, seguidamente un golpe al pecho con la mano derecha, golpea y termina golpe en mano izquierda con aplauso. Se puede desarrollar también empezando con mano izquierda todo el tiempo o alternando el comienzo de cada mano.

- F) Sentado se propone llevar el tiempo con mano derecha golpeando el muslo derecho y hacer el contratiempo con la pierna derecha. Combinando otras posibilidades, mano derecha lleva el tiempo en el muslo derecho y con pie izquierdo se marcara el contratiempo. Los mismos ejercicios se pueden realizar combinándolos en formas lógicas que sean posibles.
- G) Este ejemplo en forma descriptiva es un golpe con mano derecha en el muslo izquierdo, un golpe con mano izquierda en el muslo derecho un golpe al piso con el pie derecho y un golpe con pie izquierdo al piso. Todo esto en un proceso de cuatro tiempos, cada golpe representa un negra por pulso.
- H) Ejercicios de coordinación para las cuatro extremidades, percutiendo algunas partes del cuerpo, en pulso de negra.
- I) Se plantea tocar un ritmo de rock en cuatro cuartos 4/4 marcando corcheas en el hi-hat, bombo participa tocando en los tiempos uno (1) y tres (3) y el redoblante en dos (2) y cuatro (4). Utilizando grafía no convencional.
- A continuación se propone aplicar los ejercicios vistos referentes Asociación disociación rítmica, en el instrumento:

A)

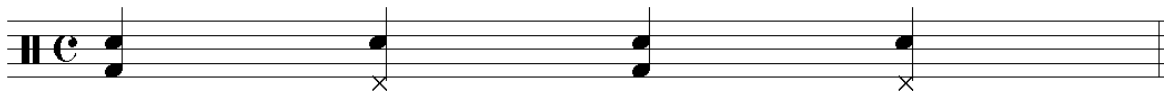
**Grafía no convencional**

**Tabla 37: Ejercicio para identificar el pulso, por medio de números y la letra equis (X).**

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>		<b>2</b>		<b>3</b>		<b>4</b>	
<b>PALMAS</b>	<b>X</b>		<b>X</b>		<b>X</b>		<b>X</b>	
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>	

**Grafía convencional**

**Figura 53: Ejercicio para identificar el pulso, por medio de figuras musicales.**



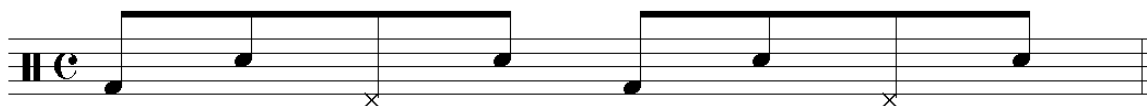
**Grafía no convencional**

**Tabla 38: Ejercicio para identificar el pulso y contratiempo, por medio de números y la letra equis (X).**

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>	<b>Y</b>	<b>2</b>	<b>Y</b>	<b>3</b>	<b>Y</b>	<b>4</b>	<b>Y</b>	
<b>PALMAS</b>		<b>X</b>		<b>X</b>		<b>X</b>		<b>X</b>	
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>		

**Grafía convencional**

**Figura 54: Ejercicio para identificar el pulso y contratiempo, por medio figuras musicales.**



Se puede aplicar este ejercicio utilizando mano derecha o izquierda o mano derecha e izquierda alternadamente.

En cambio de percudir el redoblante también se puede tocar en los toms u otra parte de la batería, mientras los pies tocan en bombo y hi-hat respectivamente imitando el movimiento de caminar en el puesto.

**B)**

**Grafía no convencional**

**Tabla 39: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.**

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>		<b>2</b>		<b>3</b>		<b>4</b>	
<b>PALMAS</b>	<b>X</b>							
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>	

**Tabla 40: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.**

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>		<b>2</b>		<b>3</b>		<b>4</b>	
<b>PALMAS</b>			<b>X</b>					
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>	

**Grafía convencional**

**Figura 55. Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.**



**Grafía no convencional**

**Tabla 41: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.**

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>		<b>2</b>		<b>3</b>		<b>4</b>	
<b>PALMAS</b>					<b>X</b>			
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>	

**Tabla 42: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.**

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>		<b>2</b>		<b>3</b>		<b>4</b>	
<b>PALMAS</b>							<b>X</b>	
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>	

**Grafía convencional**

**Figura 56: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.**



**Grafía no convencional**

**Tabla 43: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.**

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>		<b>2</b>		<b>3</b>		<b>4</b>	
<b>PALMAS</b>	<b>X</b>		<b>X</b>					
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>	



Tabla 44: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>		<b>2</b>		<b>3</b>		<b>4</b>	
<b>PALMAS</b>	<b>X</b>				<b>X</b>			
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>	

Grafía convencional

Figura 57: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.



Grafía no convencional

Tabla 45: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>		<b>2</b>		<b>3</b>		<b>4</b>	
<b>PALMAS</b>			<b>X</b>				<b>X</b>	
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>	

Tabla 46: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>		<b>2</b>		<b>3</b>		<b>4</b>	
<b>PALMAS</b>					<b>X</b>		<b>X</b>	
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>	

Grafía convencional

Figura 58: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.



### Grafía no convencional

Tabla 47: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>		<b>2</b>		<b>3</b>		<b>4</b>	
<b>PALMAS</b>	<b>X</b>						<b>X</b>	
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>	

Tabla 48: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>		<b>2</b>		<b>3</b>		<b>4</b>	
<b>PALMAS</b>			<b>X</b>		<b>X</b>			
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>	

En este punto se puede aplicar este ejercicio utilizando la mano derecha o izquierda en cambio de tocar el redoblante también se puede percutir en el platillo u otra parte de la batería, o alternando las manos, mientras los pies tocan en bombo y hi-hat respectivamente imitando el movimiento de caminar en el puesto.

### Grafía convencional

Figura59: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.



C)

### GRAFÍA NO CONVENCIONAL

Tabla 49: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>	<b>Y</b>	<b>2</b>	<b>Y</b>	<b>3</b>	<b>Y</b>	<b>4</b>	<b>Y</b>
<b>PALMAS</b>	<b>X</b>							
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>	

Tabla 50: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>	<b>Y</b>	<b>2</b>	<b>Y</b>	<b>3</b>	<b>Y</b>	<b>4</b>	<b>Y</b>	
<b>PALMAS</b>		<b>X</b>							
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>		

Tabla 51: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>	<b>Y</b>	<b>2</b>	<b>Y</b>	<b>3</b>	<b>Y</b>	<b>4</b>	<b>Y</b>	
<b>PALMAS</b>			<b>X</b>						
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>		

Tabla 52: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>	<b>Y</b>	<b>2</b>	<b>Y</b>	<b>3</b>	<b>Y</b>	<b>4</b>	<b>Y</b>	
<b>PALMAS</b>				<b>X</b>					
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>		

Tabla 53: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>	<b>Y</b>	<b>2</b>	<b>Y</b>	<b>3</b>	<b>Y</b>	<b>4</b>	<b>Y</b>	
<b>PALMAS</b>					<b>X</b>				
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>		

Tabla 54: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>	<b>Y</b>	<b>2</b>	<b>Y</b>	<b>3</b>	<b>Y</b>	<b>4</b>	<b>Y</b>	
<b>PALMAS</b>						<b>X</b>			
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>		

Tabla 55: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>	<b>Y</b>	<b>2</b>	<b>Y</b>	<b>3</b>	<b>Y</b>	<b>4</b>	<b>Y</b>	
<b>PALMAS</b>							<b>X</b>		
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>		

Tabla 56: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>	<b>Y</b>	<b>2</b>	<b>Y</b>	<b>3</b>	<b>Y</b>	<b>4</b>	<b>Y</b>	
<b>PALMAS</b>								<b>X</b>	
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>		

Tabla 57: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>	<b>Y</b>	<b>2</b>	<b>Y</b>	<b>3</b>	<b>Y</b>	<b>4</b>	<b>Y</b>	
<b>PALMAS</b>	<b>X</b>	<b>X</b>							
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>		

Tabla 58: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>	<b>Y</b>	<b>2</b>	<b>Y</b>	<b>3</b>	<b>Y</b>	<b>4</b>	<b>Y</b>	
<b>PALMAS</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>						
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>		

Tabla 59: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>	<b>Y</b>	<b>2</b>	<b>Y</b>	<b>3</b>	<b>Y</b>	<b>4</b>	<b>Y</b>	
<b>PALMAS</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>					
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>		

Tabla 60: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>	<b>Y</b>	<b>2</b>	<b>Y</b>	<b>3</b>	<b>Y</b>	<b>4</b>	<b>Y</b>	
<b>PALMAS</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>				
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>		

Tabla 61: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>	<b>Y</b>	<b>2</b>	<b>Y</b>	<b>3</b>	<b>Y</b>	<b>4</b>	<b>Y</b>	
<b>PALMAS</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>			
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>		

Tabla 62: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>	<b>Y</b>	<b>2</b>	<b>Y</b>	<b>3</b>	<b>Y</b>	<b>4</b>	<b>Y</b>	
<b>PALMAS</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>		
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>		

Tabla 63: Ejercicio de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos.

<b>PULSOS DE NEGRA</b>	<b>1</b>	<b>Y</b>	<b>2</b>	<b>Y</b>	<b>3</b>	<b>Y</b>	<b>4</b>	<b>Y</b>	
<b>PALMAS</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	<b>X</b>	
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>		<b>I</b>		<b>D</b>		<b>I</b>		

La propuesta rítmica es aplaudir solo en el uno, luego solo en el (y) del uno y así sucesivamente, adicional se puede ir sumando aplausos, es decir, uno más el (y) del uno, luego uno más el (y) del uno y el dos. Y progresivamente hacer de un aplauso hasta ocho sucesivamente.

### Grafía convencional

**Figura 60: Ejercicios de coordinación, identificando diferentes tiempos dentro de un compás de cuatro cuartos en partitura.**



En este punto se puede aplicar este ejercicio utilizando mano derecha o izquierda en cambio de redoblante también en el platillo u otra parte de la batería, o alternando las manos, mientras los pies tocan en bombo y hi-hat respectivamente imitando el movimiento de caminar en el puesto.

En este punto se propone una grafía especial para representar algunas partes del cuerpo como instrumentos de percusión:

### Convenciones

M.D. (Mano derecha)

M. I. (Mano izquierda)

P.D. (Pie derecho)

P.I. (Pie izquierdo)

D (Derecho/a)

I (Izquierdo/a)

PA. D. ABDOMEN (Palma derecha abdomen)

PA. I. ABDOMEN (Palma izquierda abdomen)

**Tabla 64: Percusión corporal escrita por medio de números y equis (X).**

<b>TIEMPO</b>	<b>1</b>	<b>Y</b>	<b>2</b>	<b>Y</b>	<b>3</b>	<b>Y</b>	<b>4</b>	<b>Y</b>
<b>CHASQUIDO CON LA LENGUA</b>								
<b>CHASQUIDO CON LOS DEDOS</b>								
<b>PALMA D. PECHO</b>								
<b>PALMA I. PECHO</b>								
<b>PALMAS O APLAUSO</b>								
<b>PALMA D. ABDOMEN</b>								
<b>PALMA I. ABDOMEN</b>								
<b>M.D. EN MUSLO D.</b>								
<b>M.D. EN MUSLO I.</b>								
<b>M.I. EN MUSLO D.</b>			X				X	
<b>M.I. EN MUSLO I.</b>								
<b>M.D. EN RODILLA D.</b>								
<b>M.D. EN RODILLA I.</b>	X		X		X		X	
<b>M.I. EN RODILLA D.</b>								
<b>M.I. EN RODILLA I.</b>								

<b>P.D.(Pie derecho)</b>	<b>X</b>				<b>X</b>			
<b>P.I. (Pie izquierdo)</b>			<b>X</b>				<b>X</b>	
<b>P.D.-P.I. AL MISMO</b>								

(Para indicar que parte del cuerpo se debe percutir o hacer sonar se sugiere colocar una (X) en el lugar o momento requerido con la guía de los números de la parte superior que representan los pulsos, se pueden escribir para cualquier métrica).

### Convenciones con símbolos y letras

(Mano derecha) M.D.

(Mano izquierda) M. I.

(Pie derecho) P.D.

(Pie izquierdo)P.I.

(Derecho/a) D

(Izquierdo/a) I



Palma contra palma o aplauso



Palma contra muslo



Palma contra abdomen



Palma contra rodilla



Chasquido con la lengua



Chasquido dedos



Palma contra pecho



D)

**GRAFÍA NO CONVENCIONAL**

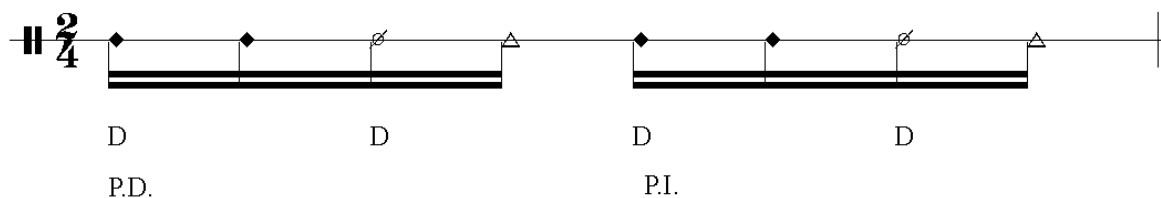
**Tabla 65: Percusión corporal escrita por medio de números y equis (X).**

	TI	KI	TI	KI
<b>PALMAS</b>			<b>X</b>	
<b>GOLPE AL PECHO MD.</b>	<b>X</b>			
<b>GOLPE AL PECHO MI</b>		<b>X</b>		
<b>CHASQUIDO MD</b>				<b>X</b>
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>D</b>			

**Tabla 66: Percusión corporal.**

	TI	KI	TI	KI
<b>PALMAS</b>			<b>X</b>	
<b>GOLPE AL PECHO MD.</b>	<b>X</b>			
<b>GOLPE AL PECHO MI</b>		<b>X</b>		
<b>CHASQUIDO MD</b>				<b>X</b>
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	<b>I</b>			

**Figura 61: Percusión corporal escrita por medio de figuras musicales.**



Se ejemplifican solo los tiempos 1 y 2 de un compás de cuatro cuartos; Pero la idea es hacerlo en los cuatro tiempos y empezar también por la mano izquierda.

Para hacerlo en la batería se sugiere que los pies estén llevando el pulso de negra en bombo y hi-hat respectivamente y las manos ejemplifiquen los sonidos antes propuestos como palmas, golpear pecho, y chasquidos en diferentes partes del set. También que se lleve el pulso implícitamente y los pies participen en la ejecución de las figuras complementando el set.

**NOTA:**

Este ejercicio se puede complementar utilizando otras figuras musicales, trabajando progresiones y contratiempos desde negras, corcheas, tresillos, semicorcheas. Con un mismo pulso y haciendo los cambios cada cuatro compases, también para interiorizar los ciclos de cuatro

E)

**GRAFÍA NO CONVENCIONAL**

1

**Tabla 67: Percusión corporal escrita por medio de números y equis (X).**

	TI	KI	TI	KI
<b>PALMAS</b>		X		X
<b>GOLPE AL PECHO MD.</b>			X	
<b>GOLPE AL PECHO MI</b>				
<b>CHASQUIDO MD</b>	X			
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	D			

2

**Tabla 68: Percusión corporal escrita por medio de números y equis (X).**

	TI	KI	TI	KI
<b>PALMAS</b>		X		X
<b>GOLPE AL PECHO MD.</b>			X	
<b>GOLPE AL PECHO MI</b>				
<b>CHASQUIDO MD</b>	X			
<b>PIES (Caminando en el puesto)</b>	I			

**Figura 62: Percusión corporal escrita por medio de figuras musicales.**

D P.D. P.I. D

Se ejemplifican solo los tiempos 1 y 2 de un compás de cuatro cuartos; Pero la idea es hacerlo en los cuatro tiempos y empezar también por la mano izquierda.

Para hacerlo en la batería se sugiere que los pies estén llevando el pulso de negra en bombo y hi-hat respectivamente y las manos ejemplifiquen los sonidos antes propuestos como palmas, golpe al pecho, y chasquidos en diferentes partes del set. También que se lleve el pulso implícitamente y los pies participen en la ejecución de las figuras complementando el set.

**NOTA:**

Este ejercicio se puede complementar utilizando otras figuras musicales, trabajando progresiones y contratiempos desde negras, corcheas, tresillos, semicorcheas. Con un mismo pulso y haciendo los cambios cada cuatro compases, también para interiorizar los ciclos de cuatro.

F)

**GRAFÍA NO CONVENCIONAL**

**Tabla 69: Percusión corporal escrita por medio de números y equis (X).**

<b>TIEMPO</b>	<b>1</b>	<b>Y</b>	<b>2</b>	<b>Y</b>	<b>3</b>	<b>Y</b>	<b>4</b>	<b>Y</b>
<b>M.D. EN MUSLO D.</b>	X		X		X		X	
<b>M.D. EN MUSLO I.</b>								
<b>M.I. EN MUSLO I.</b>								
<b>M.I. EN MUSLO D.</b>								
<b>P.D.(Pie derecho)</b>		X		X		X		X
<b>P.I. (Pie izquierdo)</b>								

Para hacerlo en la batería se sugiere que las manos y los pies ejemplifiquen los sonidos antes propuestos como percusiones en los muslos y golpes con los pies al piso, en diferentes partes del set.

**Tabla 70: Percusión corporal escrita por medio de números y equis (X).**

<b>TIEMPO</b>	<b>1</b>	<b>Y</b>	<b>2</b>	<b>Y</b>	<b>3</b>	<b>Y</b>	<b>4</b>	<b>Y</b>
<b>M.D. EN MUSLO D.</b>	X		X		X		X	
<b>M.D. EN MUSLO I.</b>								
<b>M.I. EN MUSLO I.</b>								
<b>M.I. EN MUSLO I.</b>								

P.D.(Pie derecho)								
P.I. (Pie izquierdo)		X		X		X		X

Para hacerlo en la batería se sugiere que las manos y los pies ejemplifiquen los sonidos antes propuestos como percusiones en los muslos y golpes con los pies al piso, en diferentes partes del set.

G)

### GRAFÍA NO CONVENCIONAL

Tabla 71: Percusión corporal escrita por medio de números y equis (X).

TIEMPO	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
M.D. EN MUSLO I.	X							
M.I. EN MUSLO I.								
M.I. EN MUSLO D.			X					
P.D. (Pie derecho)						X		
P.I. (Pie izquierdo)								X

Para hacerlo en la batería se sugiere que las manos y los pies ejemplifiquen los sonidos antes propuestos como percusiones en los muslos y golpes con los pies al piso, en diferentes partes del set.

H) Varias propuestas de ejercicios para coordinación de las extremidades con las partes del cuerpo antes mencionadas en pulso de negra en cada extremidad, son estas:

1) PD-MD\*

2) PD-MI\*

3) PI-MD

4) PI-MI

5) PD-MD-MI

6) PD-MI-MD

7) PI-MD-MI

8) PI-MI-MD

9) PD-PI-MD-MI

10) PD-PI-MI-MD

11) PI-PD-MD-MI

12) PI-PD-MI-MD

13) PD-MD-PI-MI

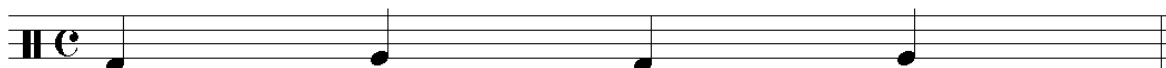
14) PD-MI-PI-MD

\*La mano derecha e izquierda pueden percutir el muslo derecho o el izquierdo, las rodillas o el abdomen, según sea propuesto.

Algunos ejemplos en grafía convencional de los ejercicios anteriormente propuestas. Se propone pie derecho para el bombo, pie izquierdo para el hi-hat con el pie, mano derecha en tom de piso y mano izquierda en redoblante. Claro que se pueden utilizar diferentes partes de la batería y si el baterista es zurdo cambia es posible que cambie el orden de los pies.

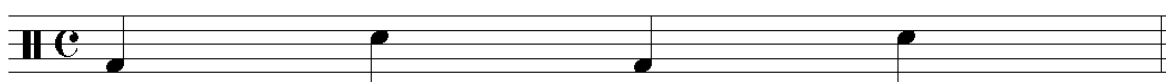
Ejercicio número 1:

**Figura 63: Ejercicios de coordinación.**



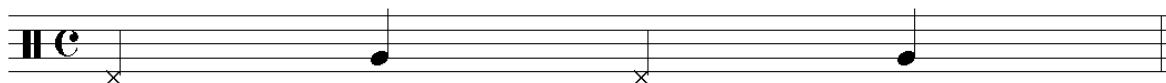
Ejercicio número 2:

**Figura 64: Ejercicios de coordinación.**



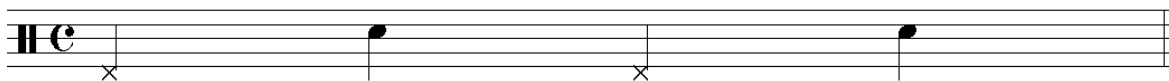
Ejercicio número 3:

**Figura 65: Ejercicios de coordinación.**



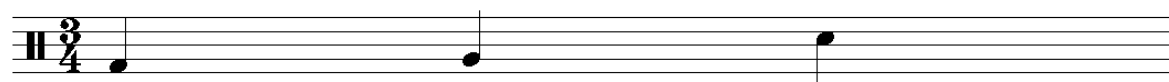
Ejercicio número 4:

**Figura 66: Ejercicios de coordinación.**



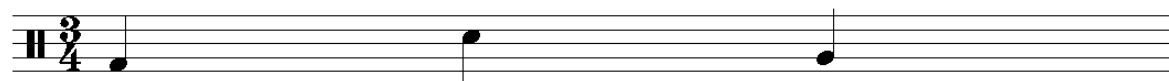
Ejercicio número 5:

**Figura 67: Ejercicios de coordinación.**



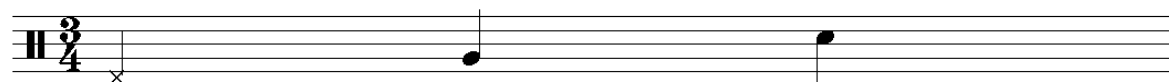
Ejercicio número 6:

**Figura 68: Ejercicios de coordinación.**



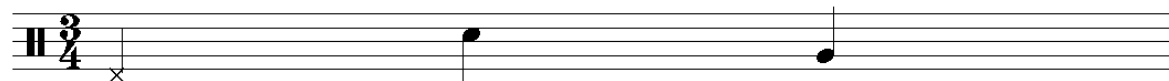
Ejercicio número 7:

**Figura 69: Ejercicios de coordinación**



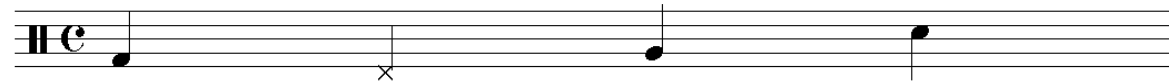
Ejercicio número 8:

**Figura 70: Ejercicios de coordinación**



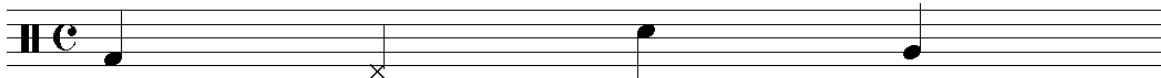
Ejercicio número 9:

**Figura 71: Ejercicios de coordinación.**



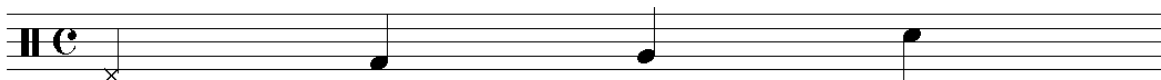
Ejercicio número 10:

**Figura 72: Ejercicios de coordinación.**



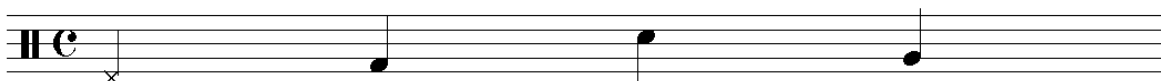
Ejercicio número 11:

**Figura 73: Ejercicios de coordinación**



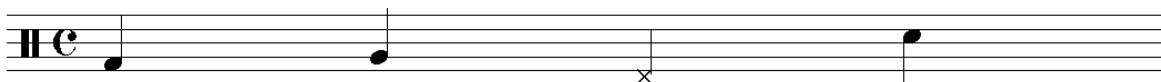
Ejercicio número 12:

**Figura 74: Ejercicios de coordinación.**



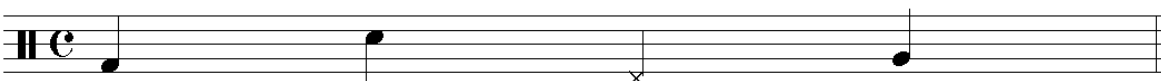
Ejercicio número 13:

**Figura 75: Ejercicios de coordinación.**



Ejercicio número 14:

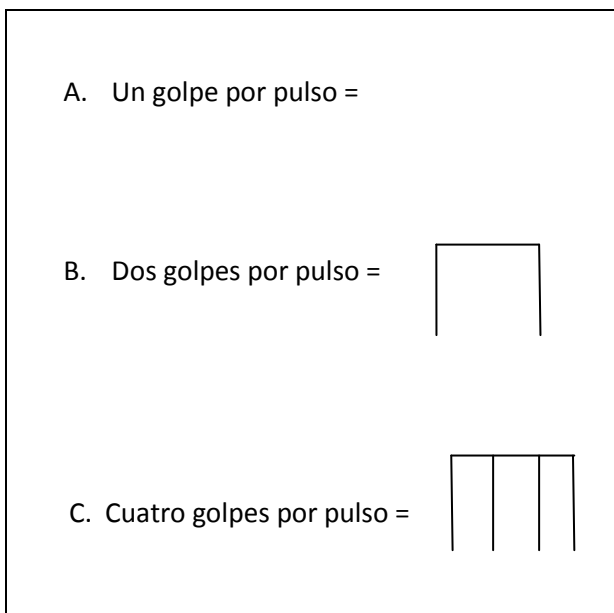
**Figura 76: Ejercicios de coordinación.**



Se pueden proponer de nuevo los ejercicios de coordinación del uno al catorce; Pero cambiando de figuras rítmicas, no solo con negras. Que todas sean corcheas, o tresillos de corchea, o semicorcheas, etc.

l) Otra posibilidad que se sugiere de escritura son las siguientes convenciones para relacionar la cantidad de golpes dados por pulso, uno, dos y cuatro respectivamente, distribuidos exactamente igual.

**Tabla 72: Representación cantidad de golpes por pulso, por medio de líneas verticales y horizontales.**











**Convenciones**

HH (Hi-hat)

R (Redoblante)

B (Bombo)

**Tabla 73: Representación de un ritmo para batería, por medio de líneas verticales y horizontales.**

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								



## Actividad 2

A) Con la mano derecha percutir el muslo derecho, haciendo pulso de negra, al mismo tiempo, solfear una frase rítmico-lineal en métrica de cuatro cuartos. Se propone reemplazar cada frase con una palabra que ejemplifique la misma cantidad de sílabas por pulso. Ejemplo:

- Cuatro negras = pan-pan-pan-pan
- Ocho corcheas = casa-casa-casa-casa
- Dieciséis semicorcheas = chocolate-chocolate-chocolate-chocolate
- Una negra, dos corcheas, cuatro semicorcheas y un silencio de negra = pan-casa-chocolate-
- Negra, dos corcheas, negra y dos corcheas = pan-casa-pan-casa
- Dos corcheas, cuatro semicorcheas, dos corcheas y una negra = casa-chocolate-casa-pan

Ya cuando se interiorice este ejercicio se van agregando otras extremidades con la misma figura para posteriormente hacer una figura rítmica con cada extremidad o dos extremidades una figura y dos otra.

B) En la batería hacer ritmos sencillos en cuatro cuartos y al mismo tiempo leer frases rítmicas en su respectiva métrica.

C) Colocar en el piso, hojas blancas del mismo tamaño, estas pueden ser de tamaño carta y a la misma distancia una de la otra. Sobre cada hoja colocar tarjetas de las figuras rítmicas en grafía convencional (notación musical) y no convencional (palabras que ejemplifiquen la cantidad de golpes por pulso)

Caminar al lado de cada hoja con un pulso estable que puede ser indicado por el docente y palmear cada figura rítmica, o decir cada palabra o las dos actividades al mismo tiempo.

D) Para determinar la duración de las figuras musicales y la subdivisión de las mismas, se pueden representar con vasos y copas de diferentes tamaños y luego interpretar esa representación con la voz, partes del cuerpo para finalmente interpretarlo en la batería. Se colocan hojas de papel tamaño carta en el piso y a la misma distancia, y sobre cada hoja se coloca un vaso desechable grande que representara las negras, para las corcheas colocamos dos de tamaño mediano en cada hoja y para las semicorcheas cuatro copas pequeñas desechables también sobre cada hoja, así se entenderá más fácil la espacialidad y duración de las figuras, sobre un pulso constante.

E) Para interiorizar la combinación de sonido y silencio, sirve representar las figuras musicales desde negra hasta semicorcheas con círculos o cuadros de diferentes tamaños, eso sí siempre graficándolas sobre una hoja de papel del mismo tamaño, para no perder la referencia del pulso, es decir: Colocamos un círculo o un cuadrado grande sobre una hoja y representa la negra, dos círculos o cuadrados medianos sobre una hoja que representa dos corcheas y cuatro círculos o cuadrados sobre una hoja representando cuatro semicorcheas.

Para indicar los silencios, se rellena el círculo o cuadrado, en el que se quiera dar a entender la ausencia de sonido.

- A continuación se propone aplicar los ejercicios vistos referentes Asociación disociación rítmica, en el instrumento:

A)

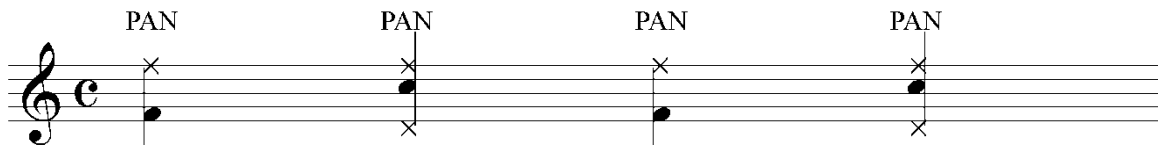
**Grafía no convencional**

**Tabla 74: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de palabras, letra equis (X) y números.**

SUBDIVISIÓN	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE
<b>TIEMPO</b>	1				2				3				4			
<b>PULSO</b>																
<b>VOZ Y FRASE</b>	PAN				PAN				PAN				PAN			
<b>M.D. EN MUSLO D.</b>	X				X				X				X			
<b>M.D. EN MUSLO I.</b>					X								X			
<b>P.D. (Pie derecho)</b>	X								X							
<b>P.I. (Pie izquierdo)</b>					X								X			

**Grafía convencional**

**Figura 77: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de la partitura.**



**Grafía no convencional**

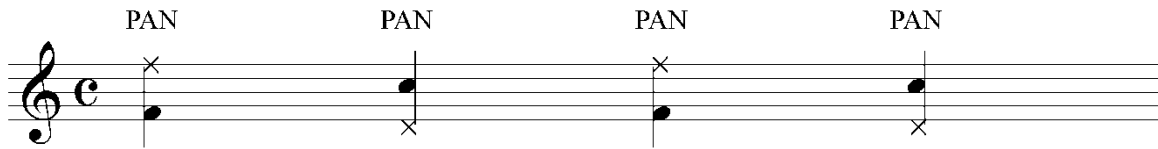
**Tabla 75: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de palabras, letra equis (X) y números.**

SUBDIVISIÓN	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE
<b>TIEMPO</b>	1				2				3				4			
<b>PULSO</b>																
<b>VOZ Y FRASE</b>	PAN				PAN				PAN				PAN			

M.D. EN MUSLO D.	X							X									
M.D. EN MUSLO I.				X									X				
P.D.(Pie derecho)	X							X									
P.I. (Pie izquierdo)				X									X				

Grafía convencional

Figura 78. Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de la partitura.



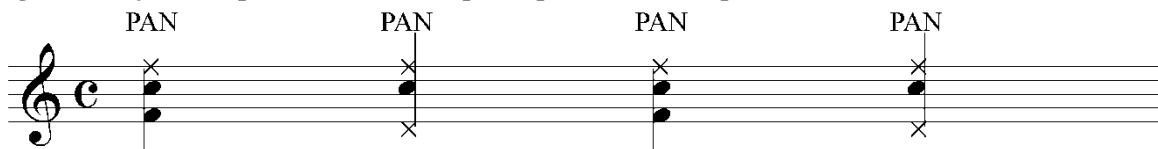
Grafía no convencional

Tabla 76: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de palabras, letra equis (X) y números.

SUBDIVISIÓN	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE
TIEMPO	1				2				3				4			
PULSO																
VOZ Y FRASE	PAN				PAN				PAN				PAN			
M.D. EN MUSLO D.	X				X				X				X			
M.D. EN MUSLO I.	X				X				X				X			
P.D.(Pie derecho)	X								X							
P.I. (Pie izquierdo)					X								X			

Grafía convencional

Figura 79: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de la partitura.



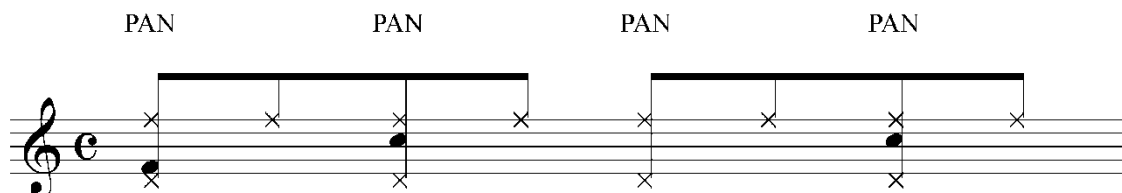
Grafía no convenciona

**Tabla 77: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de palabras, letra equis (X) y números.**

SUBDIVISIÓN	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE
TIEMPO	1				2				3				4			
PULSO																
VOZ Y FRASE	PAN				PAN				PAN				PAN			
M.D. EN MUSLO D.	X		X		X		X		X		X		X		X	
M.D. EN MUSLO I.					X								X			
P.D.(Pie derecho)	X															
P.I. (Pie izquierdo)	X				X				X				X			

**Grafía convencional**

**Figura 80: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de la partitura.**



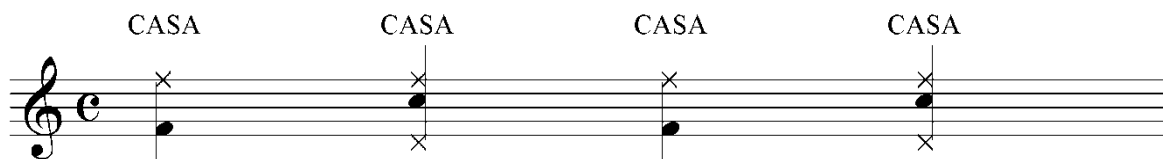
**Grafía no convencional**

**Tabla 78: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de palabras, letra equis (X) y números.**

SUBDIVISIÓN	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE
TIEMPO	1				2				3				4			
PULSO																
VOZ Y FRASE	CA		SA		CA		SA		CA		SA		CA		SA	
M.D. EN MUSLO D.	X				X				X				X			
M.D. EN MUSLO I.					X								X			
P.D.(Pie derecho)	X								X							
P.I. (Pie izquierdo)					X								X			

**Grafía convencional**

**Figura 81: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de la partitura.**



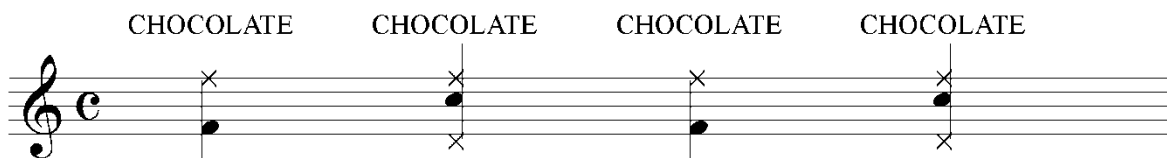
**Grafía no convencional**

**Tabla 79: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de palabras, letra equis (X) y números.**

SUBDIVISIÓN	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE
<b>TIEMPO</b>	1				2				3				4			
<b>PULSO</b>																
<b>VOZ Y FRASE</b>	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE
<b>M.D. EN MUSLO D.</b>	X				X				X				X			
<b>M.D. EN MUSLO I.</b>					X								X			
<b>P.D.(Pie derecho)</b>	X								X							
<b>P.I. (Pie izquierdo)</b>					X								X			

**Grafía convencional**

**Figura 82: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de la partitura.**



**Grafía no convencional**

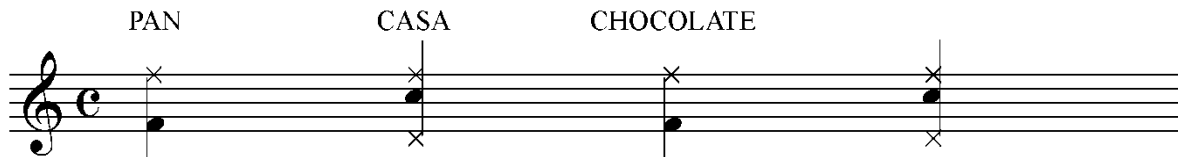
**Tabla 80. Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de palabras, letra equis (X) y números.**

SUBDIVISIÓN	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE
<b>TIEMPO</b>	1				2				3				4			
<b>PULSO</b>																
<b>VOZ Y FRASE</b>	PAN				CA		SA		CHO	CO	LA	TE				
<b>M.D. EN MUSLO D.</b>	X				X				X				X			
<b>M.D. EN</b>					X								X			

MUSLO I.															
P.D.(Pie derecho)	X							X							
P.I. (Pie izquierdo)					X								X		

**Grafía convencional**

Figura 83: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de la partitura.



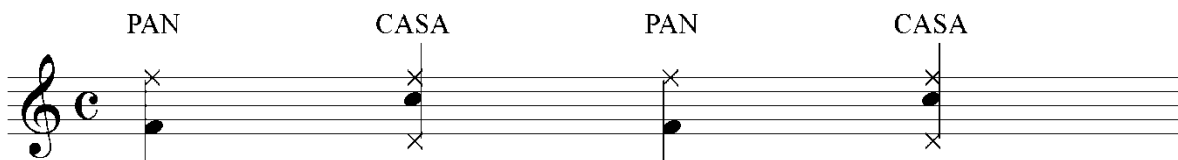
**Grafía no convencional**

Tabla 81: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de palabras, letra equis (X) y números.

SUBDIVISIÓN	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE
TIEMPO	1				2				3				4			
PULSO	♩				♩				♩				♩			
VOZ Y FRASE	PAN				CA		SA		PAN				CA		SA	
M.D. EN MUSLO D.	X				X				X				X			
M.D. EN MUSLO I.					X								X			
P.D.(Pie derecho)	X								X							
P.I. (Pie izquierdo)					X								X			

**Grafía convencional**

Figura 84: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de la partitura.



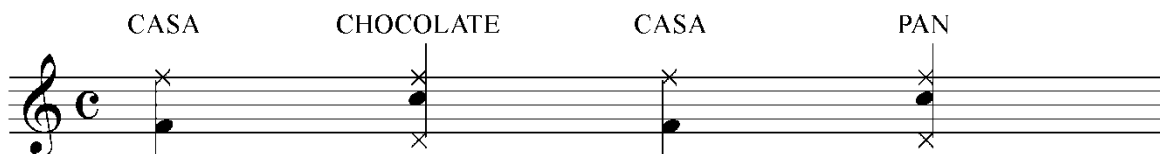
Grafía no convencional

Tabla 82: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de palabras, letra equis (X) y números.

SUBDIVISIÓN	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE
TIEMPO	1				2				3				4			
PULSO	♪				♪				♪				♪			
VOZ Y FRASE	CA		SA		CHO	CO	LA	TE	CA		SA		PAN			
M.D. EN MUSLO D.	X				X				X				X			
M.D. EN MUSLO I.					X								X			
P.D.(Pie derecho)	X								X							
P.I. (Pie izquierdo)					X								X			

Grafía convencional

Figura 85: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de la partitura.



B)

Grafía no convencional

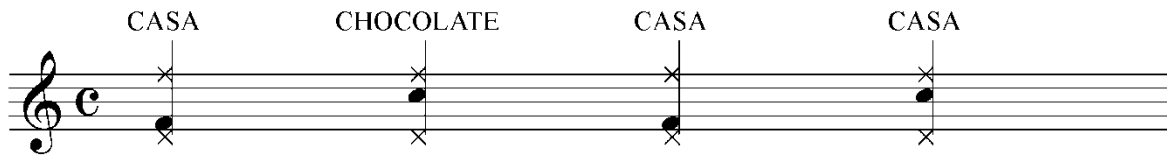
Tabla 83: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de palabras, letra equis (X) y números.

SUBDIVISIÓN	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE
TIEMPO	1				2				3				4			
PULSO	♪				♪				♪				♪			
VOZ Y FRASE	CA		SA		CHO	CO	LA	TE	CA		SA		PAN			
M.D. EN MUSLO D.	X				X				X				X			
M.D. EN MUSLO I.					X								X			
P.D.(Pie	X								X							

derecho)																
P.I. (Pie izquierdo)	X				X				X				X			

Grafía convencional

Figura 86: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de la partitura.



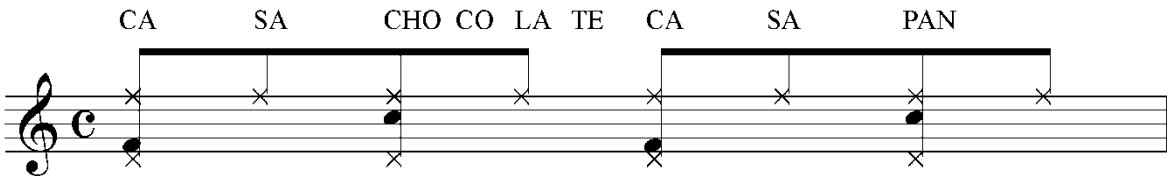
Grafía no convencional

Tabla 84. Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de palabras, letra equis (X) y números.

SUBDIVISIÓN	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE
TIEMPO	1				2				3				4			
PULSO																
VOZ Y FRASE	CA		SA		CHO	CO	LA	TE	CA		SA		PAN			
M.D. EN MUSLO D.	X		X		X		X		X		X		X		X	
M.D. EN MUSLO I.					X								X			
P.D.(Pie derecho)	X								X							
P.I. (Pie izquierdo)	X				X				X				X			

Grafía convencional





Figura 87: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de la partitura.





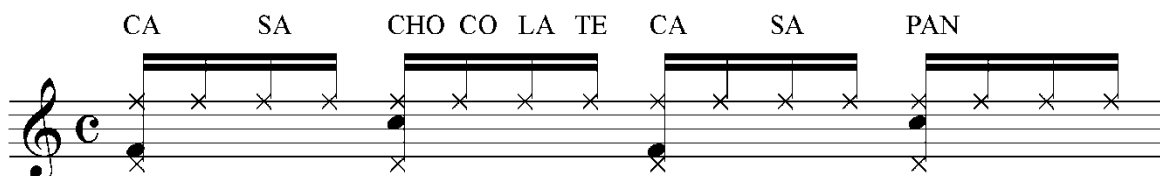
**Grafía no convencional**

**Tabla 85: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de palabras, letra equis (X) y números.**

SUBDIVISIÓN	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE
<b>TIEMPO</b>	1				2				3				4			
<b>PULSO</b>																
<b>VOZ Y FRASE</b>	CA		SA		CHO	CO	LA	TE	CA		SA		PAN			
<b>M.D. EN MUSLO D.</b>	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
<b>M.D. EN MUSLO I.</b>					X								X			
<b>P.D. (Pie derecho)</b>	X								X							
<b>P.I. (Pie izquierdo)</b>	X				X				X				X			

**Grafía convencional**

**Figura 88: Ejercicios para interiorizar el pulso, por medio de la partitura.**



**c)**

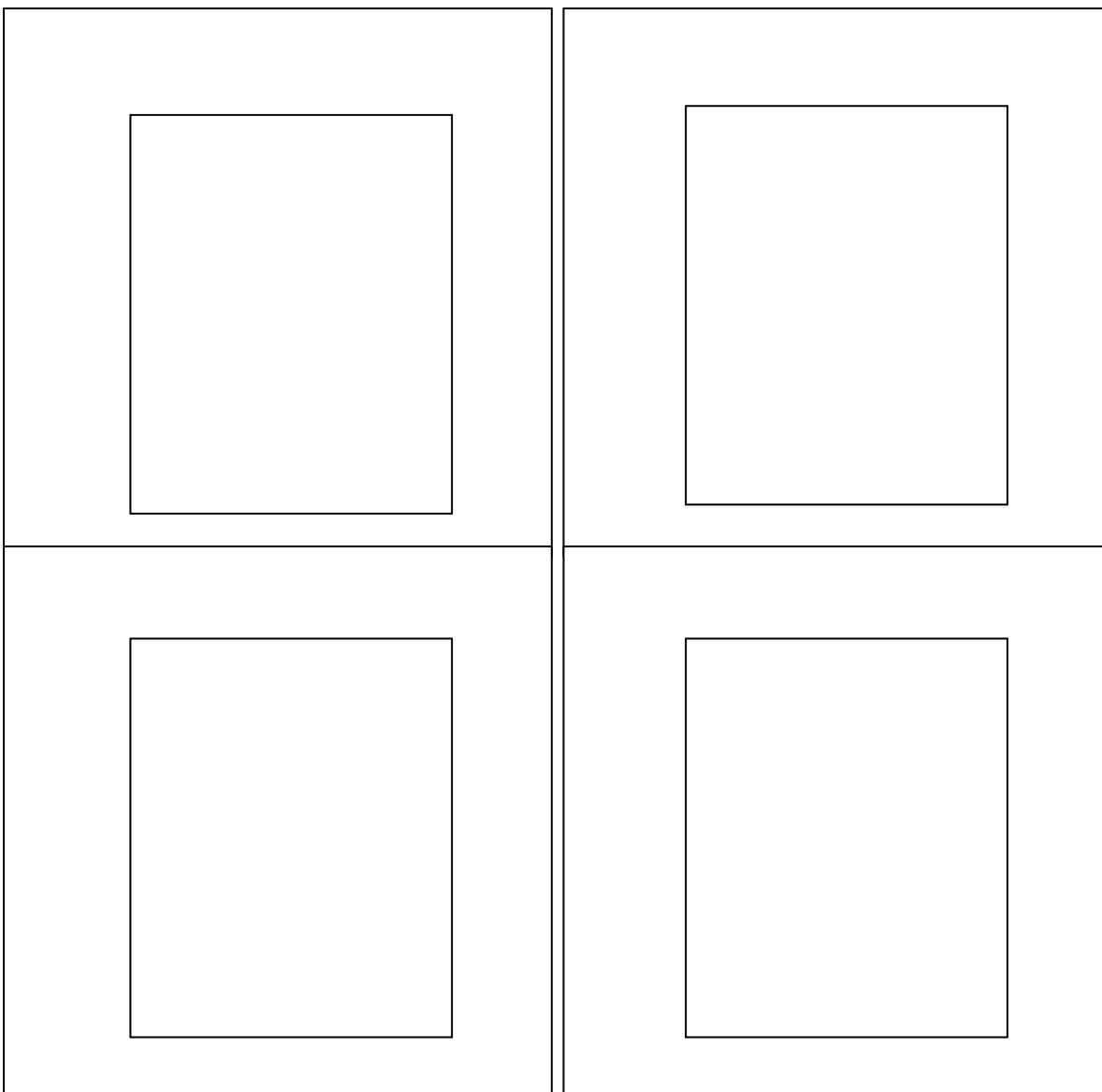
Esta actividad está diseñada o pensada para realizarla vivencialmente con los elementos en mención.

**D)**

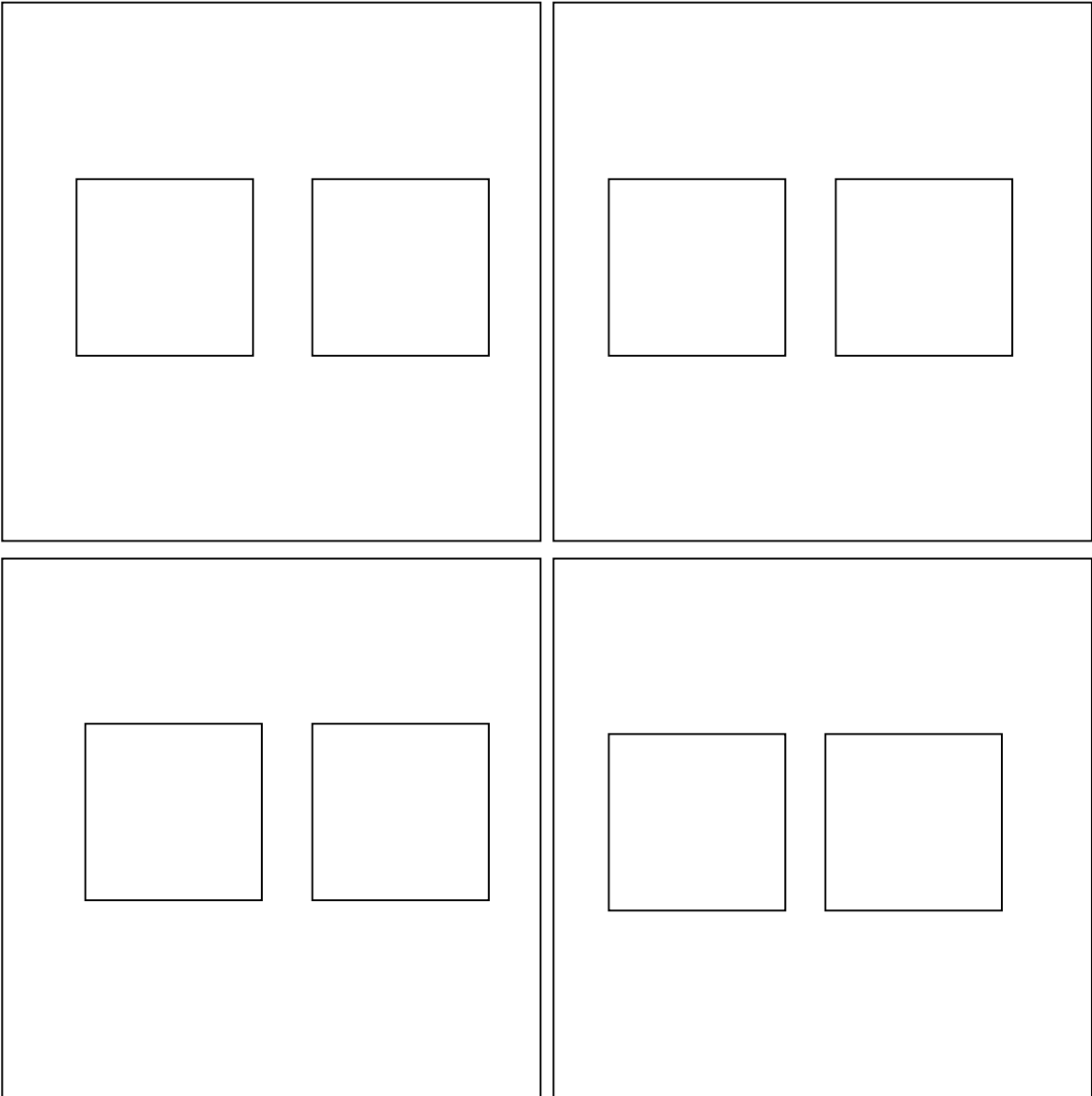
Esta actividad está diseñada o pensada para realizarla vivencialmente con los elementos en mención.

**E)**

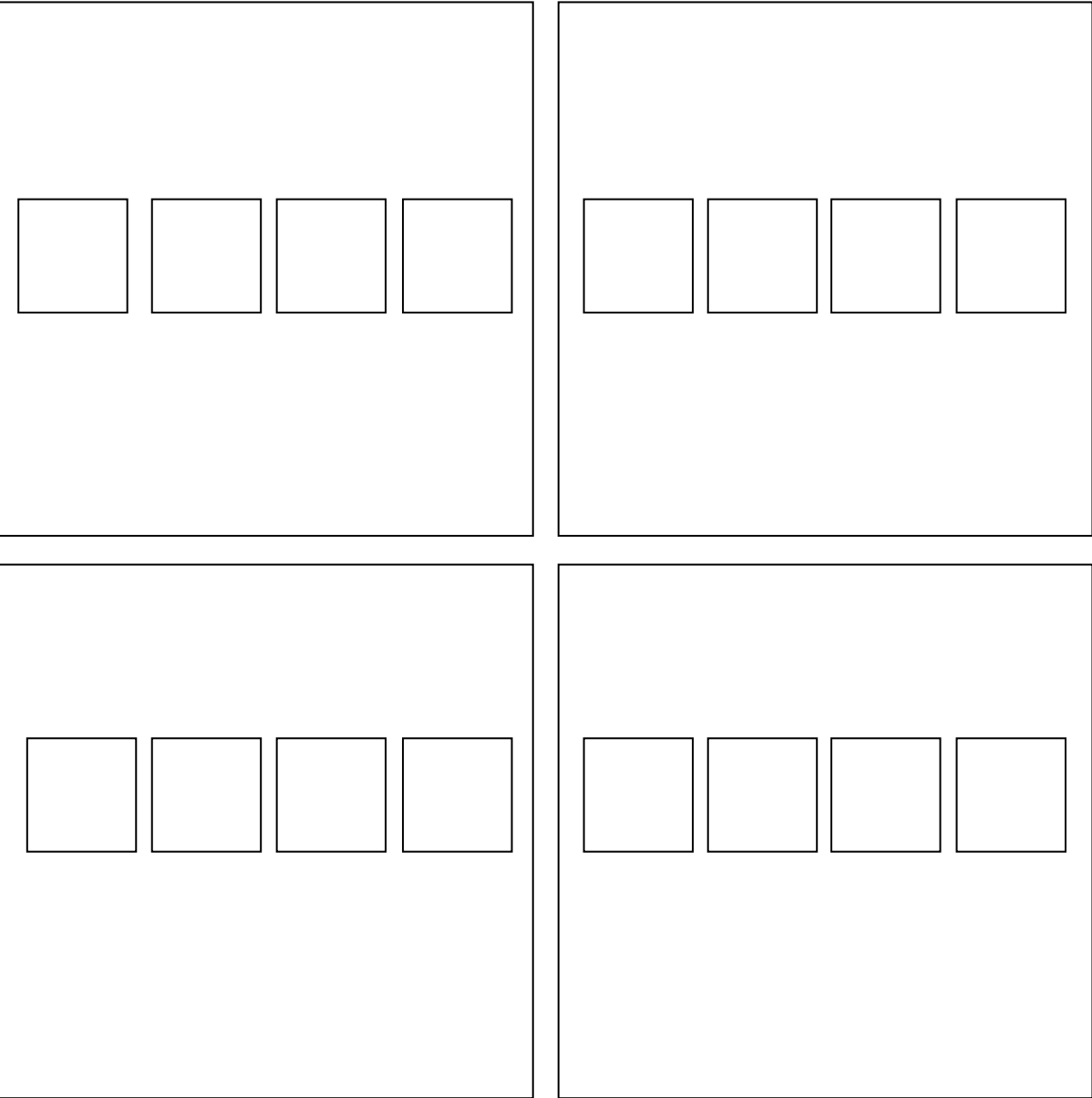
En el siguiente ejemplo los cuadros grandes serían hojas blancas de papel, que representan pulsos de negra y los cuadros que están adentro representan una negra por cuadro, es decir cuatro negras.



En el siguiente ejemplo los cuadros grandes serían hojas blancas de papel, que representan pulsos de negra y los dos cuadros medianos que están dentro de cada cuadro grande representan dos corcheas por cuadro, es decir ocho corcheas.

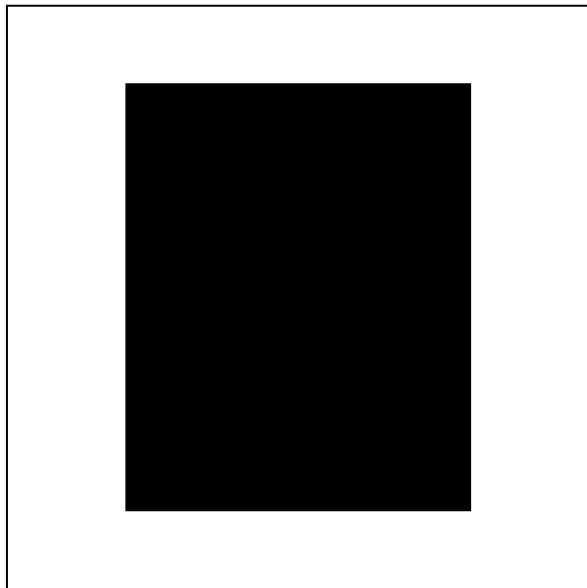


En el siguiente ejemplo los cuadros grandes serían hojas blancas de papel, que representan pulsos de negra y los dos cuadros pequeños que están dentro de cada cuadro grande representan cuatro semicorcheas por cuadro, es decir dieciséis semicorcheas.

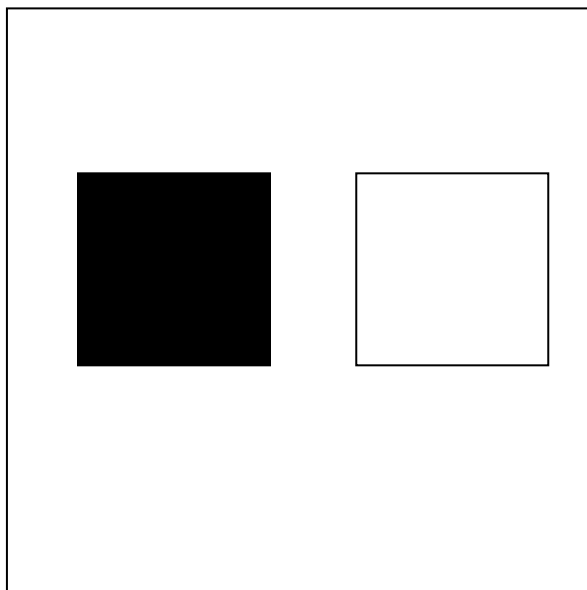


Para representar los silencios, se rellena el cuadrado que simbolice ausencia de sonido o silencio.

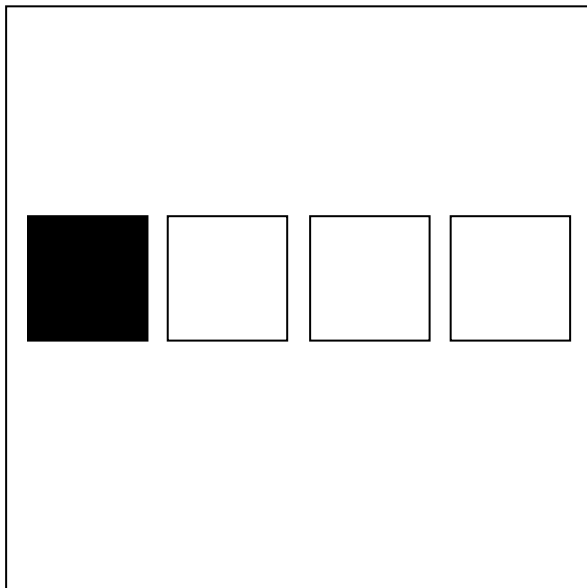
**El siguiente ejemplo representa un silencio de negra:**



**El siguiente ejemplo representa un silencio de corchea y una corchea:**



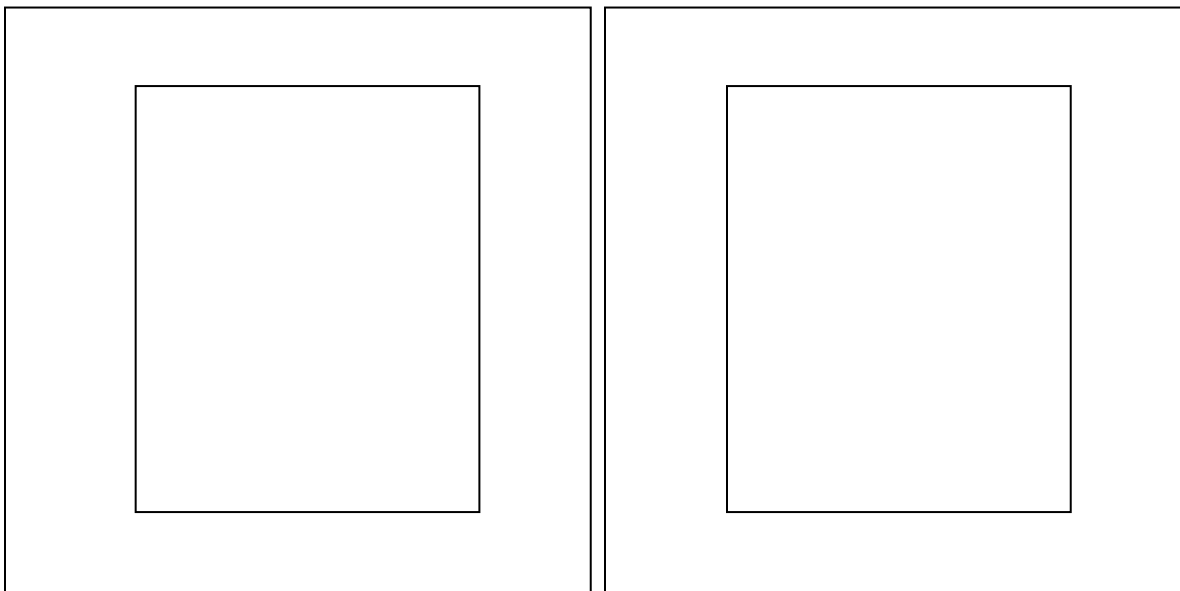
El siguiente ejemplo representa un silencio de semicorchea y tres semicorcheas:



A continuación se muestran algunos ejercicios con el sistema de cuadrados y su equivalente con la notación musical actual:



Figura 89: Ejercicios para reconocer las negras.



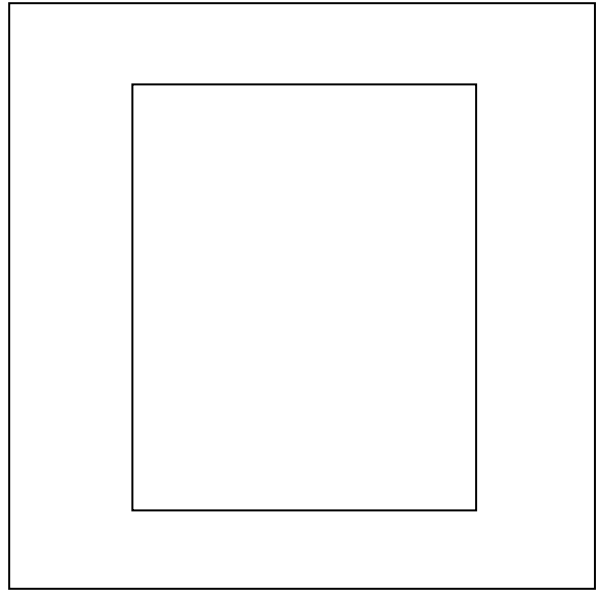
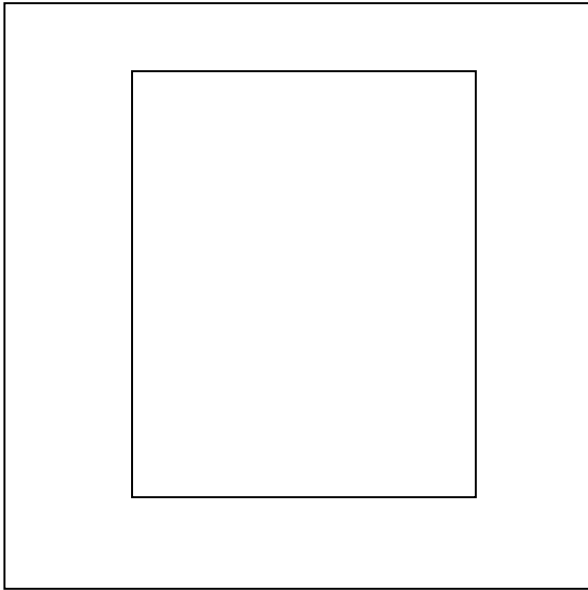


Figura 90: Ejercicios para reconocer las corcheas.

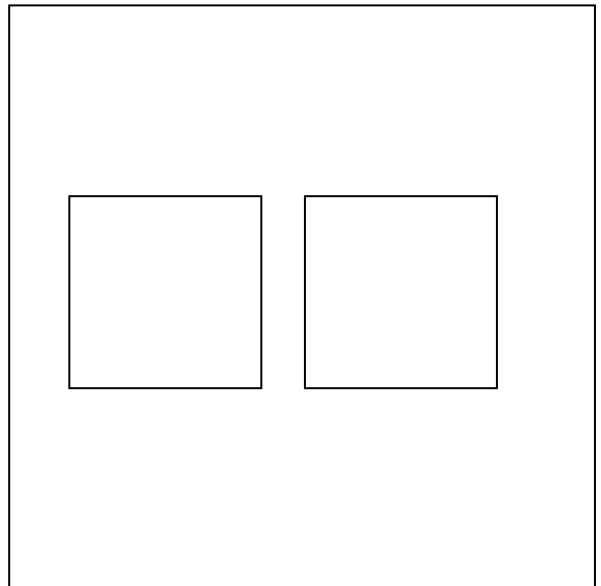
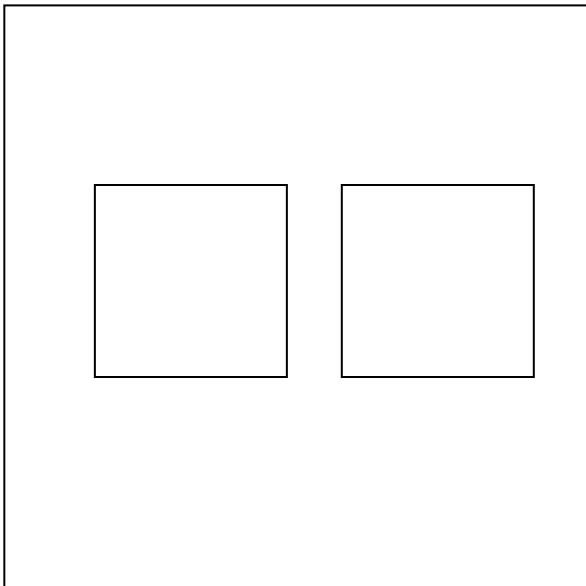
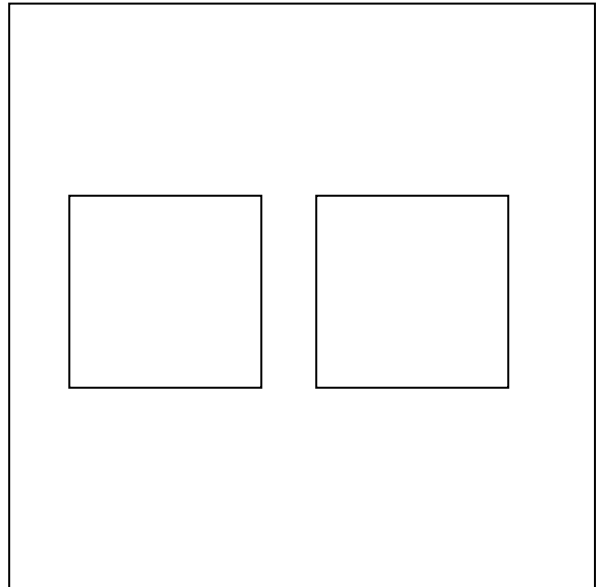
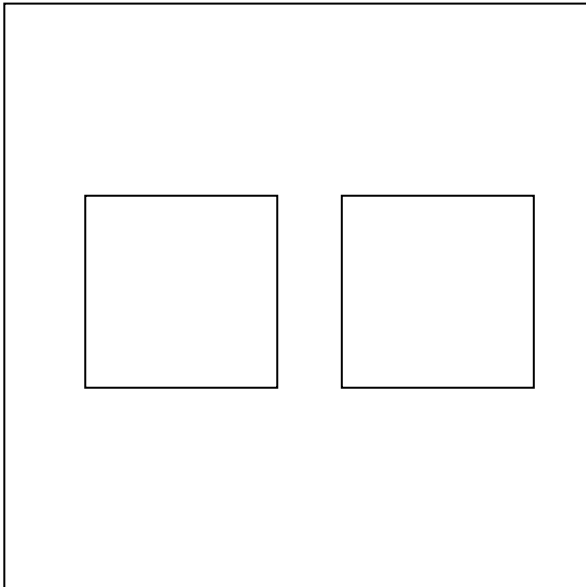


Figura 91: Ejercicios para reconocer las semicorcheas.



--	--	--	--

--	--	--	--

--	--	--	--

--	--	--	--



Figura 92: Ejercicios para reconocer la lectura rítmica.

II C ♩ 7 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

The figure consists of four rectangular boxes arranged in a 2x2 grid. Above the boxes are musical symbols: a double bar line, a common time signature 'C', a quarter note, a seven-measure rest, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a double bar line. The top-left box contains a large, empty rectangle. The top-right box contains a solid black square followed by a white square with a black outline. The bottom-left box contains a large, solid black rectangle. The bottom-right box contains a horizontal row of four small, empty squares with black outlines.

#### 4.5 Alturas en el instrumento

Hacen parte de la tercera fase de la propuesta del entrenamiento rítmico.

##### Actividad 1

Inspirar por la nariz durante Tres (3) segundos utilizando el diafragma, espirar por la nariz durante tres (3) segundos y hacer una breve pausa antes de volver a inspirar, o se puede hacer la pausa después de inspirar.

Una opción sugerida es trabajar primero con las partes del cuerpo y la voz, relacionando sonidos agudos y bajos (los sonidos medios se recomiendan trabajarlos más adelante) que el cuerpo emite, posteriormente relacionar los sonidos que emiten los instrumentos de percusión propuestos para finalmente relacionarlos con la batería identificando los agudos y bajos del instrumento.

Primero para todos los ejercicios se sugieren hacerlos con negras, con y sin ayuda del metrónomo. Trabajar sonidos agudos con la voz, silbando, haciendo chasquidos con la lengua imitando pronunciar la letra (a), hacer palmas, con la boca abierta imitando pronunciar la letra (o) golpear suavemente las mejillas, chasquido con los dedos. Para los sonidos bajos representados con la voz y el cuerpo humano se proponen con la lengua hacer chasquidos ubicando la boca como si se fuera a pronunciar la letra (u), se puede percutir suavemente los muslos, el pecho, las rodillas, el abdomen y hacer pisadas. Claro que depende de donde se pise y si se golpea el cuerpo sobre la ropa o sobre la piel, esto hará la diferencia de los sonidos bajos que se encuentren en estas partes del cuerpo.

- A continuación se propone aplicar algunos de los ejercicios vistos referentes a la tímbrica en el instrumento:

**Tabla 86: Las alturas del instrumento.**

ALTURA	PARTES DEL CUERPO	PARTES DE LA BATERÍA
Sonido agudo	Chasquidos con la lengua imitando pronunciar la letra (a).	Platillos, Hi-hat, los aros de los tambores, redoblante pícico o Tom pequeño 12" con afinación aguda. Sin embargo esto puede ser relativo depende con que otra parte de la batería se compare.
Sonido agudo	Silbido.	Platillos, Hi-hat, los aros de los tambores, redoblante pícico o Tom pequeño 12" con afinación aguda. Sin embargo esto puede ser relativo depende con que otra parte de la batería se compare.
Sonido agudo	Palmas.	Platillos, Hi-hat, los aros de los

		tambores, redoblante pícolo o Tom pequeño12" con afinación aguda. Sin embargo esto puede ser relativo depende con que otra parte de la batería se compare.
Sonido agudo	Chasquidos con los dedos.	Platillos, Hi-hat, los aros de los tambores, redoblante pícolo o Tom pequeño12" con afinación aguda. Sin embargo esto puede ser relativo depende con que otra parte de la batería se compare.
Sonido agudo	Con la boca abierta imitando pronunciar la letra (o) golpear suavemente las mejillas.	Platillos, Hi-hat, los aros de los tambores, redoblante pícolo o Tom pequeño12" con afinación aguda. Sin embargo esto puede ser relativo depende con que otra parte de la batería se compare.
Sonido medio	Percutir suavemente el abdomen.	Tom de 13" y Redoblante de 14" X 5" Y ½ Sin embargo esto puede ser relativo depende con que otra parte de la batería se compare.
Sonido bajo	Con la lengua hacer chasquidos ubicando la boca como si se fuera a pronunciar la letra (u).	Bombo, tom piso, Sin embargo esto puede ser relativo depende con que otra parte de la batería se compare.
Sonido bajo	Percutir suavemente los muslos, el pecho, las rodillas, y hacer pisadas.	Bombo, tom piso, Sin embargo esto puede ser relativo depende con que otra parte de la batería se compare.

\*Estas comparaciones se hacen relacionándolas con una batería de medidas estándar (Hi-hat de 14", platillos de aire o crash 14" bombo de 22", Redoblante de 14" X 5" Y ½ y redoblante pícolo, Toms de aire de 12" y 13" y tom de piso o de tierra de 16")

**Figura 93: Las alturas del instrumento.**



4

Esta sugerencia y comparación se hace sin ninguna pretensión, con respecto a las alturas de la batería y decir que es un concepto absoluto, no es más que una posible forma de relacionar las alturas de sonidos agudos, medios y bajos con el instrumento.

### Actividad 2

Para este ejercicio se propone trabajar golpes simples (Alternado las manos, mano derecha-mano izquierda), tocando un (1) golpe por pulso que representa la figura rítmica (negra), dos (2) golpes por pulso que representa la figura rítmica (Corchea), cuatro (4) golpes por pulso que representa la figura rítmica (Semicorchea) y se pueden utilizar otras células rítmicas, desde un golpe por pulso hasta ocho(8) y muchos más, mezclando con silencios para encontrar variaciones sonoras y figuras mixtas.

Es importante, así se trabaje con un metrónomo, pista u otro instrumento musical para determinar el pulso, hacerlo con los pies en cualquier orden. Solo con pie derecho, o pie izquierdo, o alternando los pies o haciéndolo con los dos al tiempo, es decir combinando las opciones (PD, PI, PD-PI, PI-PD, PD/PI). O con chasquidos con la lengua como pulso.

Formas:

- A) Cuatro tiempos por tambor, sonido de la batería o partes del cuerpo.
- B) Tres tiempos por tambor, sonido de la batería o partes del cuerpo.
- C) Dos tiempos por tambor, sonido de la batería o partes del cuerpo.
- D) Un tiempo por tambor, sonido de la batería o partes del cuerpo.
- E) Medio tiempo por tambor, sonido de la batería o partes del cuerpo  
\* Este punto se puede realizar con figuras en subdivisión binaria del pulso en adelante
- F) Primero trabajarlo con las partes del cuerpo como por ejemplo: Sacando la mano derecha desde el muslo izquierdo a la rodilla izquierda, al muslo derecho, a la rodilla derecha, al abdomen o al pecho, etc. O sacando la mano derecha desde el redoblante a otra parte de la batería. Siempre alternando el orden de las manos, sin repetir mano en primera instancia, tocando cada una de las figuras propuestas en orden, para luego hacerlo mismo; Pero con golpes dobles, paradidles, etc.
- G) Primero trabajarlo con las partes del cuerpo como por ejemplo: Sacando la mano izquierda desde el muslo izquierdo a la rodilla izquierda, al muslo derecho, a la rodilla derecha, al abdomen o al pecho, etc. O sacando la mano izquierda desde el redoblante a otra parte de la batería. Siempre alternando el orden de las manos,

sin repetir mano en primera instancia, tocando cada una de las figuras propuestas en orden, para luego hacer lo mismo; Pero con golpes dobles, paradidles, etc.

- H) Primero trabajarlo con las partes del cuerpo como por ejemplo: Sacando la mano derecha e izquierda desde el muslo izquierdo a una misma parte del cuerpo. O sacando la mano derecha e izquierda desde el redoblante a una misma parte de la batería. Siempre alternando el orden de las manos, sin repetir mano en primera instancia, tocando cada una de las figuras propuestas en orden, para luego hacer lo mismo; Pero con golpes dobles, paradidles, etc.
- I) Primero trabajarlo con las partes del cuerpo como por ejemplo: Sacando la mano derecha e izquierda desde el muslo izquierdo a diferentes partes del cuerpo. O sacando la mano derecha e izquierda desde el redoblante a diferentes partes de la batería. Siempre alternando el orden de las manos, sin repetir mano en primera instancia, tocando cada una de las figuras propuestas en orden, para luego hacer lo mismo; Pero con golpes dobles, paradidles, etc.
- J) Primero trabajarlo con las partes del cuerpo como por ejemplo: Sacando la mano derecha e izquierda desde el muslo izquierdo de una forma libre a otras partes del cuerpo. O sacando la mano derecha e izquierda desde el redoblante de una forma libre a diferentes partes de la batería. Siempre alternando el orden de las manos, sin repetir mano en primera instancia, tocando cada una de las figuras propuestas en orden, para luego hacer lo mismo; Pero con golpes dobles, paradidles, etc.

- A continuación se propone aplicar algunos de los ejercicios vistos referentes a las alturas en el instrumento:

### **Grafía no convencional**

Se realiza el ejemplo con semicorcheas haciendo desde la forma (D). Las opciones anteriores se realizan de la misma manera pero tocando primero semicorcheas cuatro (4) tiempos por tambor, sonido de la batería o partes del cuerpo, es decir, en el redoblante cuatro(4) tiempos haciendo semicorcheas, luego lo mismo en el tom uno (1), seguiría el tom dos (2), pasaría al tom tres (3), llegando al redoblante y el movimiento continua devolviéndose al tom tres (3), tom dos (2), tom (1) para finalizar en el redoblante. Concluyendo, movemos las manos hacia la derecha y luego hacia la izquierda, lo mismo se hace con las partes del cuerpo, se comienza en el muslo izquierdo, luego rodilla izquierda, rodilla derecha, muslo derecho, muslo izquierdo y se devuelve desde el muslo derecho hasta llegar al redoblante. Todo este ejercicio se sugiere hacerlo tocando primero todas las formas con negras y corcheas, posteriormente como se acaba de proponer, para luego hacerlo con diferentes figuras, dinámicas e intensidades.

D)

Tabla 87: Diferentes sonidos del cuerpo humano.

SUBDIVISIÓN	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE
<b>TIEMPO</b>	<b>1</b>				<b>2</b>				<b>3</b>				<b>4</b>			
CHASQUIDO CON LA LENGUA	X				X				X				X			
M.D. EN MUSLO I.	X		X													
M.I. EN MUSLO I.		X		X												
M.D. EN RODILLA I.					X		X									
M.I. EN RODILLA I.						X		X								
M.D. EN RODILLA D.									X		X					
M.I. EN RODILLA D.										X		X				
M.D. EN MUSLO D.													X		X	
M.I. EN MUSLO D.														X		X
P.D.(Pie derecho)	X				X				X				X			

Grafía convencional

Figura 94: Diferentes sonidos que emite la batería.



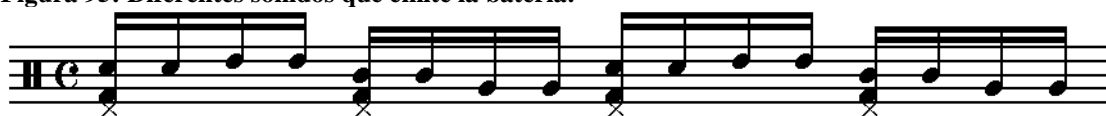
E)

Tabla 88: Diferentes sonidos del cuerpo humano.

SUBDIVISIÓN	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE
<b>TIEMPO</b>	<b>1</b>				<b>2</b>				<b>3</b>				<b>4</b>			
CHASQUIDO CON LA LENGUA	X				X				X				X			
M.D. EN MUSLO I.	X								X							
M.I. EN MUSLO I.		X								X						
M.D. EN RODILLA I.			X								X					
M.I. EN RODILLA I.				X								X				
M.D. EN RODILLA D.					X								X			
M.I. EN RODILLA D.						X								X		
M.D. EN MUSLO D.							X								X	
M.I. EN MUSLO D.								X								X
P.D.(Pie derecho)	X				X				X				X			

Grafía convencional

Figura 95: Diferentes sonidos que emite la batería.



F)

Tabla 89: Diferentes sonidos del cuerpo humano.

SUBDIVISIÓN	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE
<b>TIEMPO</b>	1				2				3				4			
CHASQUIDO CON LA LENGUA	X				X				X				X			
CHASQUIDO CON LOS DEDOS M.D.	X															
M.D. EN MUSLO I.			X				X				X				X	
M.I. EN MUSLO I.		X		X		X		X		X		X		X		X
M.D. EN RODILLA I.					X											
M.D. EN RODILLA D.									X							
M.D. EN MUSLO D.													X			
P.D.(Pie derecho)	X				X				X				X			

Grafía convencional

Figura 96: Diferentes sonidos que emite la batería.



G)

Tabla 90: Diferentes sonidos del cuerpo humano.

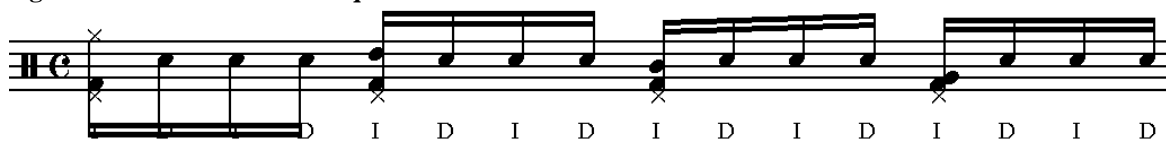
SUBDIVISIÓN	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE
<b>TIEMPO</b>	1				2				3				4			
CHASQUIDO	X				X				X				X			



CON LA LENGUA																
CHASQUIDO CON LOS DEDOS M.I.	X															
M.D. EN MUSLO I.		X		X		X		X		X		X		X		X
M.I. EN MUSLO I.			X			X				X				X		
M.I. EN RODILLA I.					X											
M.I. EN RODILLA D.								X								
M.I. EN MUSLO D.												X				
P.D.(Pie derecho)	X				X			X				X				

Grafía convencional

Figura 97: Diferentes sonidos que emite la batería.



H)

Tabla 91: Diferentes sonidos del cuerpo humano.

SUBDIVISIÓN	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE
TIEMPO	1				2				3				4			
CHASQUIDO CON LA LENGUA	X				X				X				X			
CHASQUIDO	X															

CON LOS DEDOS M.D.																	
CHASQUIDO CON LOS DEDOS M.I.				X													
M.D. EN MUSLO I.			X				X				X					X	
M.I. EN MUSLO I.		X				X				X					X		
M.D. EN RODILLA I.					X												
M.I. EN RODILLA I.								X					X				
M.D. EN RODILLA D.									X								
M.D. EN MUSLO D.														X			
M.I. EN MUSLO D.																	X
P.D.(Pie derecho)	X				X				X				X				

Grafía convencional

Figura 98: Diferentes sonidos que emite la batería.



i)

Tabla 92: Diferentes sonidos del cuerpo humano.

SUBDIVISIÓN	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE	CHO	CO	LA	TE
TIEMPO	1				2				3				4			
CHASQUIDO CON LA LENGUA	X				X				X				X			

CHASQUIDO CON LOS DEDOS M.D.					X											
PALMA D. PECHO												X				
PALMA I. PECHO						X										
PALMA D. ABDOMEN							X									
PALMA I. ABDOMEN													X			
M.D. EN MUSLO D.															X	
M.D. EN MUSLO I.	X		X					X		X						
M.I. EN MUSLO I.		X		X					X		X					
M.I. EN RODILLA I.								X								X
P.D.(Pie derecho)	X				X			X				X				

Grafía convencional

Figura 99. Diferentes sonidos que emite la batería.



J)

Tabla 93. Diferentes sonidos del cuerpo humano.

<b>SUBDIVISIÓN</b>	<b>CHO</b>	<b>CO</b>	<b>LA</b>	<b>TE</b>	<b>CHO</b>	<b>CO</b>	<b>LA</b>	<b>TE</b>	<b>CHO</b>	<b>CO</b>	<b>LA</b>	<b>TE</b>	<b>CHO</b>	<b>CO</b>	<b>LA</b>	<b>TE</b>	
<b>TIEMPO</b>	<b>1</b>				<b>2</b>				<b>3</b>				<b>4</b>				
<b>CHASQUIDO CON LA LENGUA</b>	X				X				X				X				
<b>CHASQUIDO CON LOS DEDOS</b>	X																
<b>PALMA D. PECHO</b>			X													X	
<b>PALMA I. PECHO</b>		X													X		
<b>PALMAS O APLAUSO</b>																	
<b>PALMA D. ABDOMEN</b>													X				
<b>PALMA I. ABDOMEN</b>				X													X
<b>M.D. EN MUSLO D.</b>					X												
<b>M.D. EN MUSLO I.</b>																	
<b>M.I. EN MUSLO I.</b>						X											
<b>M.D. EN RODILLA I.</b>							X										
<b>M.I. EN RODILLA I.</b>								X									
<b>M.D. EN RODILLA D.</b>									X								
<b>M.I. EN RODILLA D.</b>										X							

M.D. EN MUSLO D.										X					
M.I. EN MUSLO D.											X				
P.D.(Pie derecho)	X							X							
P.I. (Pie izquierdo)				X											
P.D.-P.I. AL MISMO												X			

**Grafía convencional**

**Figura 100. Diferentes sonidos que emite la batería.**



**4.6 Intensidad y acento dinámico**

La intensidad es la cualidad que nos permite distinguir un sonido suave de uno fuerte, o viceversa. Los cotidianos y de la naturaleza son un ejemplo vivo para escuchar y referenciar. En la música es muy importante al igual que las otras propiedades del sonido, se puede manifestar desde el movimiento del cuerpo humano, movimientos suaves representan sonidos de un volumen bajo, movimientos bruscos sonidos fuertes. Por consiguiente se pueden relacionar con los sonidos que pueden dar también el cuerpo humano o elementos comunes, como: arrugar una hoja de papel, frotar un elemento con estrías, golpear suave o fuerte algún recipiente plástico, llenar cajas de diferentes tamaños con arroz u otras semillas, en fin cualquier elemento que produzca sonido, y por supuesto los instrumentos musicales, etc. Y son estos sonidos suaves y fuertes que llevan a la dinámica. Como en éste trabajo se está estudiando la batería, como el instrumento es acústico tiene una gran riqueza de colores.

La intensidad y la dinámica le dan movimiento al sonido y esto ayudara a ser más expresivo.

**Actividad 1**

- A) Se propone trabajar un sonido o dinámica suave (Piano), las figuras musicales que se van a utilizar son negras, corcheas y semicorcheas y se toma como herramienta interpretativa, el chasquido de la lengua ubicando la boca para pronunciar la letra (u), el chasquido de los dedos, percusión suave sobre los muslos y pisadas solamente levantando la punta de cada pie (Heel down) o talón abajo.

- B) Se propone trabajar un sonido o dinámica moderado (mezzoforte), las figuras musicales que se van a utilizar son negras, corcheas y semicorcheas y se toma como herramienta interpretativa, el chasquido de los dedos, percusión moderada o normal sobre los muslos, rodillas, abdomen y pecho y pisadas levantando el talón de un pie a la vez (Heel up) o talón arriba.
- C) Se propone trabajar un sonido o dinámica fuerte (Forte), las figuras musicales que se van a utilizar son negras, corcheas y semicorcheas y se toma como herramienta interpretativa, el chasquido de los dedos, percusión fuerte sobre los muslos, palmas, palma contra abdomen y pisadas levantando el talón de cada pie (Heel up) o talón arriba.
- D) Se propone trabajar acentos en diferentes tiempos y subdivisiones del pulso dentro de la métrica de cuatro cuartos 4/4. Las figuras musicales que se van a utilizar son negras, corcheas, tresillos de corcheas, semicorcheas y seisillos, y se toma como herramienta interpretativa, el chasquido de la lengua ubicando la boca como pronunciando la letra (u), el chasquido de los dedos, percusión suave, moderada y fuerte sobre los muslos, rodillas, pecho, abdomen y palmas, y pisadas levantando la punta de cada pie (Heel down) o talón abajo, levantando el talón de cada pie (Heel up) o talón arriba y levantando toda la pierna para percutir el piso.
- A continuación se propone aplicar algunos de los ejercicios vistos referentes a la intensidad y acentos en el instrumento:

### Convenciones con símbolos y letras

(Mano derecha) M.D.

(Mano izquierda) M. I.

(Pie derecho) P.D.

(Pie izquierdo)P.I.

(Derecho/a) D


(Izquierdo/a) I





Palma contra palma o aplauso





Palma contra muslo


 Palma contra abdomen


 Palma contra rodilla

 Chasquido con la lengua

 Chasquido dedos

 Palma contra pecho

 Punta del pie contra el piso

 Talón contra el piso

### Actividades:

- A) Estos ejercicios que están a continuación se pueden reemplazar por diferentes partes de la batería: la idea es escogerlos y ejecutarlos con una intensidad suave que equivale al concepto piano (P)

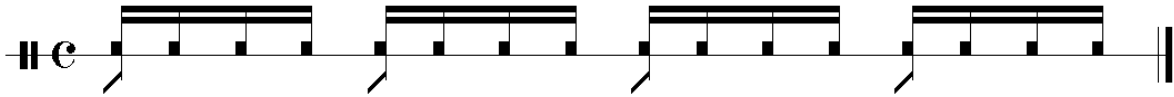
**Figura 101: Ejercicio de dinámicas con percusión corporal.**



Figura 102. Ejercicio de dinámicas con percusión corporal.



Figura 103. Ejercicio de dinámicas con percusión corporal.



B) Estos ejercicios que están a continuación se pueden reemplazar por diferentes partes de la batería: la idea es escogerlas y ejecutarla con una intensidad moderada que equivale al concepto Mezzoforte (Mf).

Figura 104: Ejercicio de dinámicas con percusión corporal.

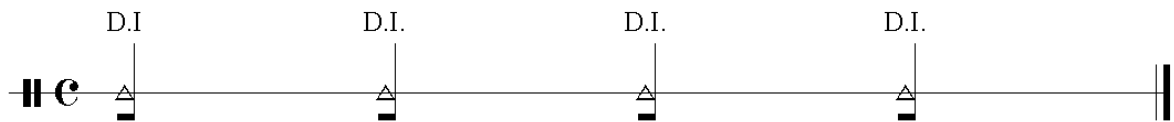


Figura 105: Ejercicio de dinámicas con percusión corporal.

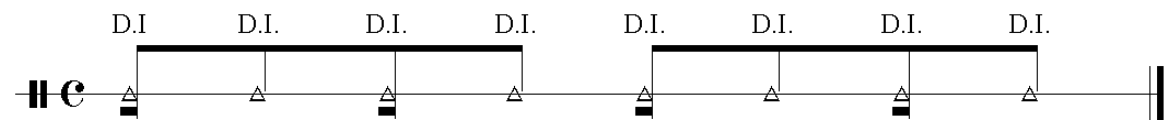
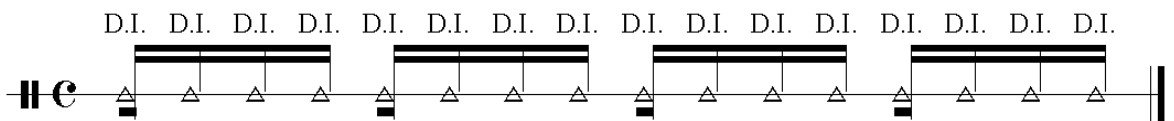


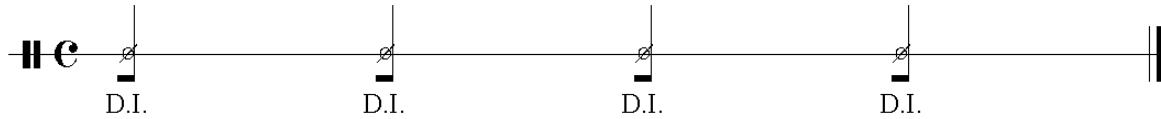
Figura 106. Ejercicio de dinámicas con percusión corporal.



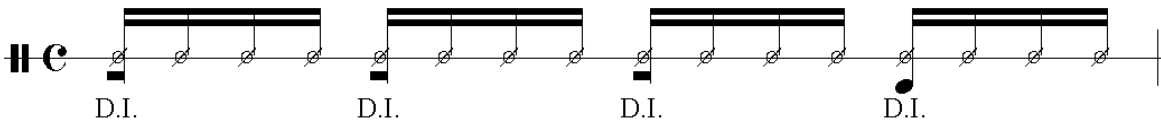


C) Estos ejercicios que están a continuación se pueden reemplazar por diferentes partes de la batería: la idea es escogerlas y ejecutarla con una intensidad fuerte que equivale al concepto forte (F).

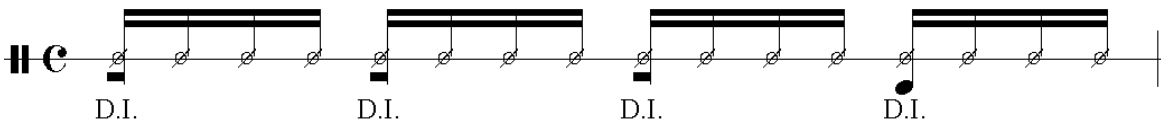
**Figura 107: Ejercicio de dinámicas con percusión corporal.**



**Figura 108. Ejercicio de dinámicas con percusión corporal.**





**Figura 109: Ejercicio de dinámicas con percusión corporal.**




**D)**

Para este ejercicio tomaremos seis (6) sonidos corporales, sin embargo se puede realizar con otros sonidos, mezclándolos de diferentes formas. Lo importante es encontrar la dinámica deseada con cada parte del cuerpo que se requiera. El pulso se pretende llevar con los pies combinándolos y el chasquido con la lengua. Figuras musicales desde un golpe por pulso, pasando por dos, tres Y cuatro golpes por pulso. Designando acentos dinámicos en diferentes situaciones rítmicas.

 Palma contra palma o aplauso. Dinámica (Mf)

 Palma contra muslo. Dinámica (Mf)

 Chasquido con la lengua. Dinámica (p)

Palma contra abdomen. Dinámica (p)

Chasquido dedos. Dinámica (p)

Talón contra el piso. Dinámica (Mf)

La sugerencia es tocar Suave (p) en general y los acentos hacerlos moderados (Mf) para encontrar un sonido claro y si se necesita tocar más fuerte, tener la posibilidad de subir más la intensidad y variar las dinámicas.

Acentos dinámicos:

**Negras:** Progresivamente se acentúa desde el primer tiempo en orden hasta llegar al cuarto tiempo, se proponen otras combinaciones, primer y segundo tiempo, primer y tercer tiempo, etc.

### Grafía no convencional

Figura 110: Ejercicio de dinámicas, en negras, con percusión corporal.

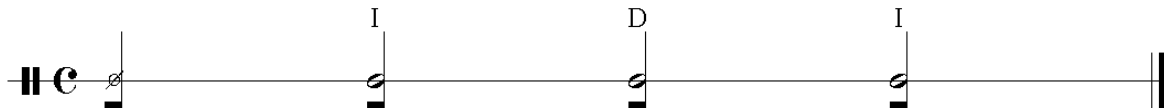


Figura 111: Ejercicio de dinámicas, en negras, con percusión corporal.

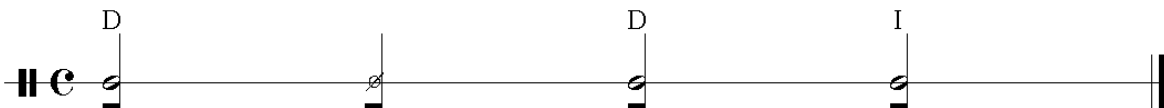


Figura 112: Ejercicio de dinámicas, en negras, con percusión corporal.



Figura 113: Ejercicio de dinámicas, en negras, con percusión corporal.



### Grafía convencional

Son los ejercicios anteriores aplicados a la partitura de batería, se sugiere trabajar pulso con alguno de los dos pies o alternando, las manos se proponen percutir alternando el orden de las manos. Para acentuar el golpe requerido se debe trabajar el golpe arriba (Up stroke) un poco más exagerado que los que no están acentuados y así se facilita la ejecución de los acentos. También se puede destacar el acento, utilizando golpe con parche y aro (Rim shot) para los acentos y golpe abierto (Open stroke). El acento se hace solo en este caso en el redoblante, el bombo o hi-hat con el pie, suenan en intensidad normal.

Figura 114: Ejercicio de dinámicas, con negras, en la batería.



**Corcheas:** También se propone progresivamente los acentos, primero en los tiempos uno, dos, tres y cuatro, para el primer compas, en el segundo acentuar los contratiempos, o mitades de los tiempos de negra y posteriormente hacer combinaciones, como acento en el tiempo uno y el (Y) del tiempo dos, tiempo tres y el (Y) del cuatro y finalmente (Y) del dos más el tiempo tres, acento en el (Y) del tiempo tres y el tiempo cuatro. Se pueden hacer diferentes propuestas alternando los acentos.

### Grafía no convencional

Figura 115: Ejercicio de dinámicas, en corcheas, con percusión corporal.

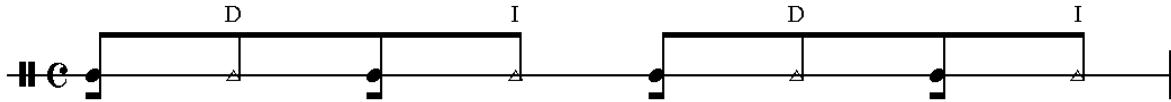


Figura 116: Ejercicio de dinámicas, en corcheas, con percusión corporal.

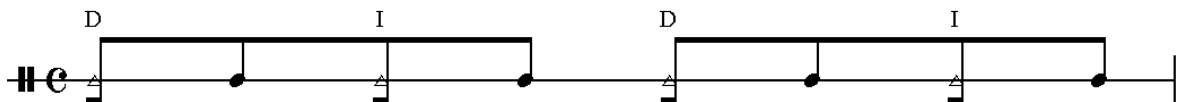


Figura 117: Ejercicio de dinámicas, en corcheas, con percusión corporal.

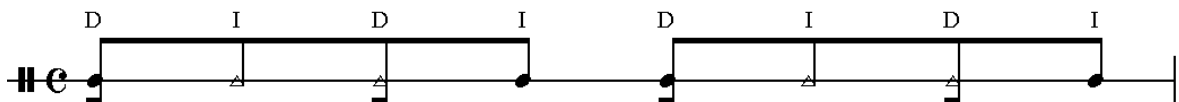
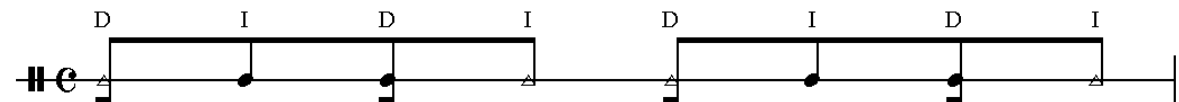


Figura 118: Ejercicio de dinámicas, en corcheas, con percusión corporal.



### Grafía convencional

Son los ejercicios anteriores aplicados a la partitura de batería, se sugiere trabajar pulso con alguno de los dos pies o alternando, las manos se proponen percutir alternando el orden de las manos. Para acentuar el golpe requerido se debe trabajar el golpe arriba (Up stroke) un poco más exagerado que los que no están acentuados y así se facilita la ejecución de los acentos. También se puede destacar el acento, utilizando golpe con parche y aro (Rim shot) para los acentos y golpe abierto (Open stroke). El acento se hace solo en este caso en el redoblante, el bombo o hi-hat con el pie, suenan en intensidad normal.

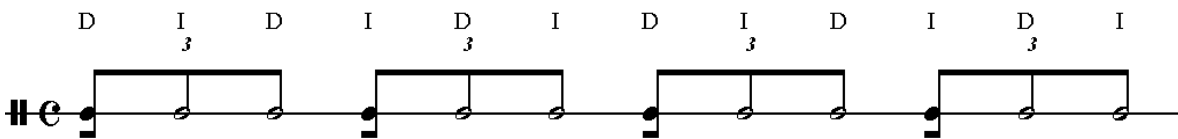
Figura 119. Ejercicio de dinámicas, con corcheas, en la batería.



**Tresillos de corchea:** También se propone progresivamente los acentos, en la primera corchea del tresillo, en la segunda, en la tercera. Para luego hacer diferentes combinaciones.

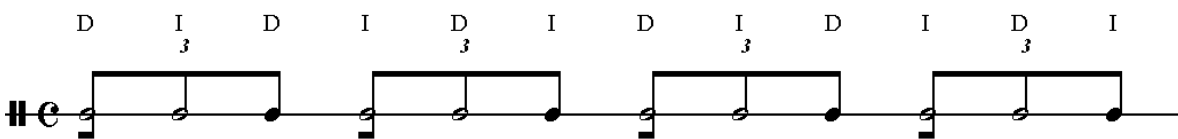
### Grafía no convencional

Figura 120: Ejercicio de dinámicas, en tresillos, con percusión corporal.



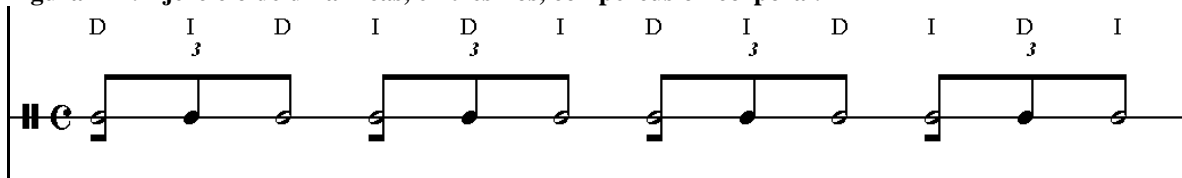
Otras combinaciones de manos (DII) (IDD)

Figura 121. Ejercicio de dinámicas, en tresillos, con percusión corporal.



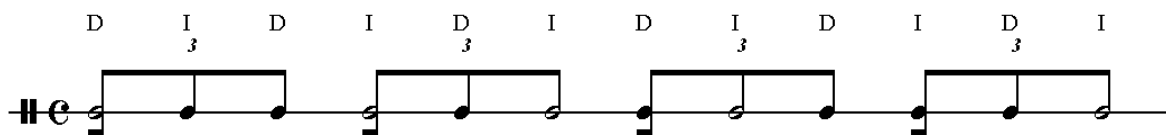
Otras combinaciones de manos (DDI) (IID)

Figura 122: Ejercicio de dinámicas, en tresillos, con percusión corporal.



Otras combinaciones de manos (IDI-IDI) (DID-DID)

Figura 123: Ejercicio de dinámicas, en tresillos, con percusión corporal.



Otras combinaciones de manos (IDD-IDI-DID-DDI) (DII-DID-IDI-IID)

### Grafía convencional

Figura 124. Ejercicio de dinámicas, con tresillos, en la batería.



**Semicorcheas:** Se proponen progresivamente los acentos, desde la primera semicorchea hasta la cuarta, para finalizar acentuando la primera y la cuarta semicorchea del primer tiempo, la tercera del segundo, la segunda semicorchea del tercer tiempo y la primera del último y cuarto tiempo. Para luego hacer diferentes combinaciones.

## Grafía no convencional

Figura 125. Ejercicio de dinámicas, en semicorcheas, con percusión corporal.



Otras combinaciones de manos (DIII) (IDDD)

Figura 126: Ejercicio de dinámicas, en semicorcheas, con percusión corporal.



Otras combinaciones de manos (IDII) (DIDD)

Figura 127. Ejercicio de dinámicas, en semicorcheas, con percusión corporal.



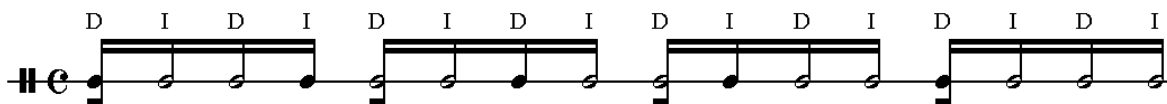
Otras combinaciones de manos (IIDI) (DDID)

Figura 128: Ejercicio de dinámicas, en semicorcheas, con percusión corporal.



Otras combinaciones de manos (IIID) (DDDI)

Figura 129. Ejercicio de dinámicas, en semicorcheas, con percusión corporal.



Otras combinaciones de manos (DIID-IIDI-IDII-DIII) (IDDI-DDID-DIDD-IDDD)

## Grafía convencional

Figura 130: Ejercicio de dinámicas, con semicorcheas, en la batería.



Aplicaciones en la batería:

- El golpe acentuado hacerlo en los toms.
- Hacerlo en los platillos apoyando con el bombo y llevando el pulso con el pie en el hi-hat.
- Los acentos en el redoblante y el resto de figuras en los toms.

## 4.6 Métricas

Hacen parte de la tercera fase de la propuesta del entrenamiento rítmico.

Para este punto se pretende realizar actividades para el conocimiento, la interiorización y la aplicación de métricas en 2/4, 3/4, y 4/4

### Actividad 1

Para trabajar la métrica de 2/4, se debe tener en cuenta que consta de un tiempo fuerte, en el primero y un tiempo débil, en el segundo.

Balanceándose o caminando en el puesto, se cuenta de uno (1) a dos (2) repetidamente y se sugiere aplaudir solamente en el conteo del número uno (1), también en cambio de aplaudir se golpea el piso con un palo de balsa, otra opción es que algunos estudiantes lleven el pulso con las palmas, mientras otros estudiantes solo aplauden en el tiempo uno, o tocan el piso con un palo de balsa.

Con una pelota de caucho se sujeta con las dos manos y se lanza contra el piso en el número uno y se recibe con las dos manos en el número dos. Todo esto con la intención que la espacialidad que da ver y sentir la pelota en su movimiento, ayude a entender e interiorizar la métrica propuesta.

Utilizando un vaso de plástico, con una mano se sujeta con la boca hacia abajo y se golpea contra el piso en el tiempo uno (1) de un conteo de uno (1) a dos (2) sucesivamente y en el tiempo dos (2) se levanta a la posición inicial, también esto se hace para sentir el tiempo fuerte en el número uno (1) y por ende el acento que se produce.

Con los brazos extendidos horizontalmente con los puños cerrados se indica bajarlos en el tiempo uno (1) y luego subirlos a la posición inicial pero con las manos abiertas.

Con la ayuda de música grabada, en vivo o con una guitarra, bajo o piano los estudiantes caminan por el salón, pisando más fuerte en el tiempo número uno (1) donde se encuentra el acento de este compas.

Una opción para trabajar desde el sentido vocal es utilizar palabras de dos sílabas, donde el acento se encuentre en la primera de las dos, aclarando que cada sílaba representa un tiempo de negra.

- A continuación se propone aplicar algunos de los ejercicios vistos referentes al pulso en el instrumento:

### Convenciones



Palma contra palma o aplauso



Palma contra muslo



Palma contra abdomen



Palma contra rodilla



Chasquido con la lengua



Chasquido dedos



Palma contra pecho



Punta del pie contra el piso



Talón contra el piso



Grafía no convencional

Figura 131: Ejercicio de interiorización, métrica de 2/4, con percusión corporal.



Figura 132: Ejercicio de interiorización, métrica de 2/4, con percusión corporal.



Figura 133: Ejercicio de interiorización, métrica de 2/4, con percusión corporal.



Figura 134: Ejercicio de interiorización, métrica de 2/4, con percusión corporal.

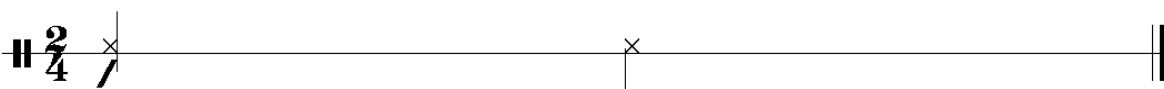


Figura 135: Ejercicio de interiorización, métrica de 2/4, con percusión corporal.

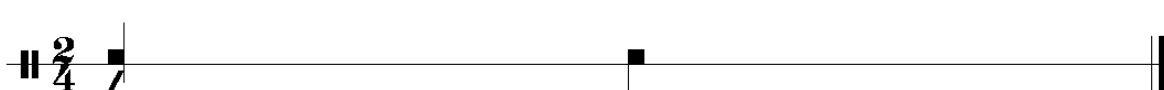


Figura 136: Ejercicio de interiorización, métrica de 2/4, con percusión corporal.

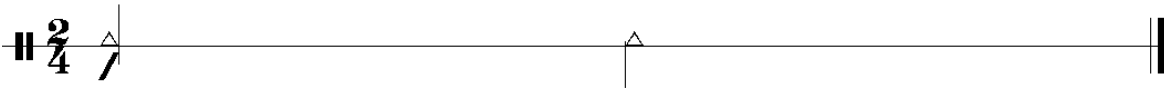


Figura 137: Ejercicio de interiorización, métrica de 2/4, con percusión corporal.



## Grafía convencional

Figura 138: Ejercicio de interiorización, métrica de 2/4, con la batería.

Drum Set

4

3

## Actividad 2

Para trabajar la métrica de 3/4, se debe tener en cuenta que consta de un tiempo fuerte, el primero y dos tiempos débiles, el segundo y tercero. Balanceándose o caminando en el puesto, se cuenta de uno (1) a tres (3) repetidamente y se sugiere aplaudir solamente en el conteo del número uno (1), también en cambio de aplaudir se golpea el piso con un palo de balsa, otra opción es que algunos estudiantes lleven el pulso con las palmas, mientras otros estudiantes solo aplauden en el tiempo uno, o tocan el piso con un palo de balsa.

Con una pelota de caucho se sujeta con una de las dos manos se lanza contra el piso en el número uno (1) y se recibe con la misma mano, para representar el tiempo dos (2) se pasa sin dejarla caer a la otra mano para el tiempo tres (3) y se lanza con esta última mano para volver a comenzar pero por la mano contraria que arranco el ejercicio. También se puede hacer lanzando la pelota con una mano, rebotándola contra el piso para determinar el tiempo número uno (1) para recibirla con la mano contraria en el tiempo dos (2) y sin dejarla caer recibirla con la mano que se empezó para indicar el tiempo número tres (3). Todo esto con la intención que la espacialidad que da ver y sentir la pelota en su movimiento, ayude a entender e interiorizar la métrica propuesta.

Utilizando un vaso de plástico, con una mano se sujeta con la boca hacia abajo y se golpea contra el piso en el tiempo uno (1) de un conteo de uno (1) a tres (3) sucesivamente y en el tiempo dos (2) se levanta a la posición inicial, para recibirlo con la otra mano quedando la boca del vaso hacia abajo, completando el tiempo número tres, y así empezar el ejercicio de nuevo con la otra mano. Esto se hace para sentir el tiempo fuerte en el número uno (1) y por ende el acento que se produce.

Con los brazos extendidos horizontalmente con los puños cerrados se indica bajarlos en el tiempo uno (1) y luego subirlos hasta la mitad del camino, tiempo dos (2) y llegar a la posición inicial pero con las manos abiertas tiempo tres (3).

Con la ayuda de música grabada, en vivo o con una guitarra, bajo o piano los estudiantes caminan por el salón, pisando más fuerte en el tiempo número uno (1) donde se encuentra el acento de este compas.

Una opción para trabajar desde el sentido vocal es utilizar palabras de tres sílabas, donde el acento se encuentre en la primera de las tres, aclarando que cada sílaba representa un tiempo de negra.

- A continuación se propone aplicar algunos de los ejercicios vistos referentes al pulso en el instrumento:

### Grafía no convencional

Figura 139: Ejercicio de interiorización, métrica de 3/4, con percusión corporal.

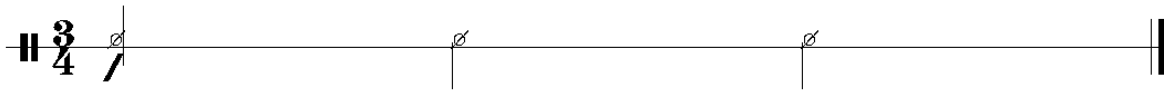


Figura 140: Ejercicio de interiorización, métrica de 3/4, con percusión corporal.

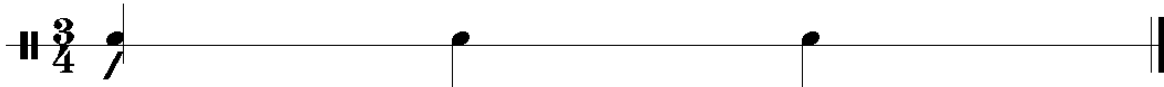


Figura 141. Ejercicio de interiorización, métrica de 3/4, con percusión corporal.

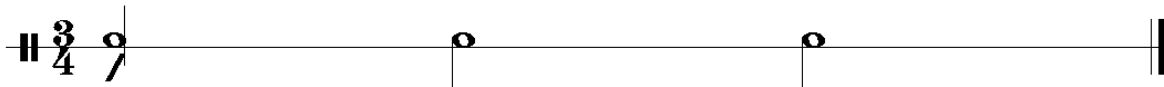


Figura 142: Ejercicio de interiorización, métrica de 3/4, con percusión corporal.



Figura 143: Ejercicio de interiorización, métrica de 3/4, con percusión corporal.

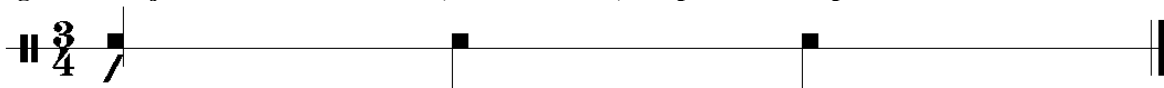
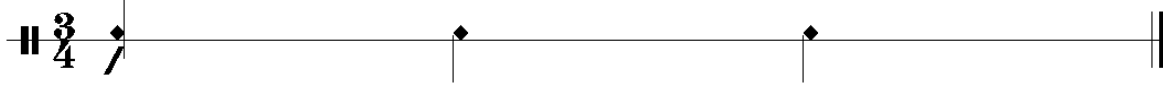


Figura 144: Ejercicio de interiorización, métrica de 3/4, con percusión corporal.

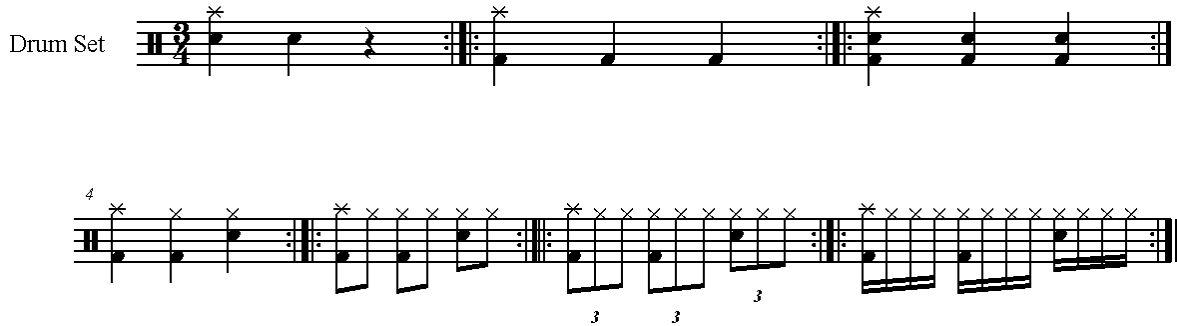


Figura 145: Ejercicio de interiorización, métrica de 3/4, con percusión corporal.



### Grafía convencional

Figura 146: Ejercicio de interiorización, métrica de 3/4, con la batería.



### Actividad 3

Este es un ejercicio básico de respiración que se puede aplicar a todos los ejercicios de este trabajo. Inspirar por la nariz durante Tres (3) segundos utilizando el diafragma, espirar por la nariz o por la boca durante tres (3) segundos y hacer una breve pausa antes de volver a inspirar, o se puede hacer la pausa después de inspirar, es decir inspiración-pausa-espiración.

Para trabajar la métrica de 4/4, se debe tener en cuenta que consta de un tiempo fuerte, el primero, uno débil el segundo (2), tiempo tres semifuerte y tiempo débil en el número cuatro del compás. Balanceándose o caminando en el puesto, se cuenta de uno (1) a tres (4) repetidamente y se sugiere aplaudir solamente en el conteo del número uno (1), también en cambio de aplaudir se golpea el piso con un palo de balsa, otra opción es que algunos estudiantes lleven el pulso con las palmas, mientras otros estudiantes solo aplauden en el tiempo uno, o tocan el piso con un palo de balsa.

Con una pelota de caucho se sujeta con una de las dos manos se lanza contra el piso en el número uno (1) y se recibe con la misma mano, para representar el tiempo dos (2) se pasa sin dejarla caer a la otra mano para el tiempo tres (3) y se lanza con esta última mano para hacer el tiempo cuatro (4) a la mano que comenzó el compás. Todo esto con la intención que la espacialidad que da ver y sentir la pelota en su movimiento, ayude a entender e interiorizar la métrica propuesta.

Utilizando un vaso de plástico, con una mano se sujeta con la boca hacia abajo y se golpea contra el piso en el tiempo uno (1) de un conteo de uno (1) a cuatro (4) sucesivamente y en el tiempo dos (2) se levanta a la posición inicial, para recibirlo con la otra mano quedando la boca del vaso hacia abajo, completando el tiempo número tres, y así terminar en el tiempo cuatro (4) con la mano que se comenzó. Esto se hace para sentir el tiempo fuerte en el número uno (1) y por ende el acento que se produce.

Con la ayuda de música grabada, en vivo o con una guitarra, bajo o piano los estudiantes caminan por el salón, pisando más fuerte en el tiempo número uno (1) donde se encuentra el acento de este compas.

Una opción para trabajar desde el sentido vocal es utilizar palabras de cuatro sílabas, donde el acento se encuentre en la primera de las tres, aclarando que cada sílaba representa un tiempo de negra.

- A continuación se propone aplicar algunos de los ejercicios vistos referentes al pulso en el instrumento:

### Grafía no convencional

Figura 147: Ejercicio de interiorización, métrica de 4/4, con percusión corporal.

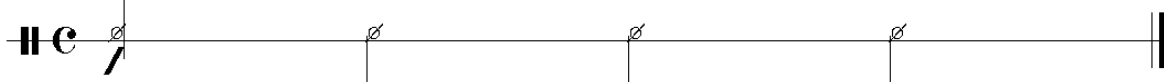


Figura 148. Ejercicio de interiorización, métrica de 4/4, con percusión corporal.

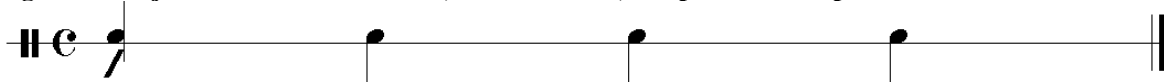


Figura 149: Ejercicio de interiorización, métrica de 4/4, con percusión corporal.



Figura 150: Ejercicio de interiorización, métrica de 4/4, con percusión corporal.

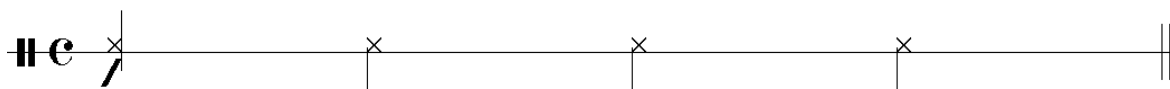


Figura 151: Ejercicio de interiorización, métrica de 4/4, con percusión corporal.



Figura 152: Ejercicio de interiorización, métrica de 4/4, con percusión corporal.

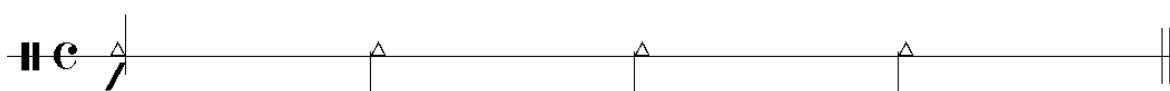
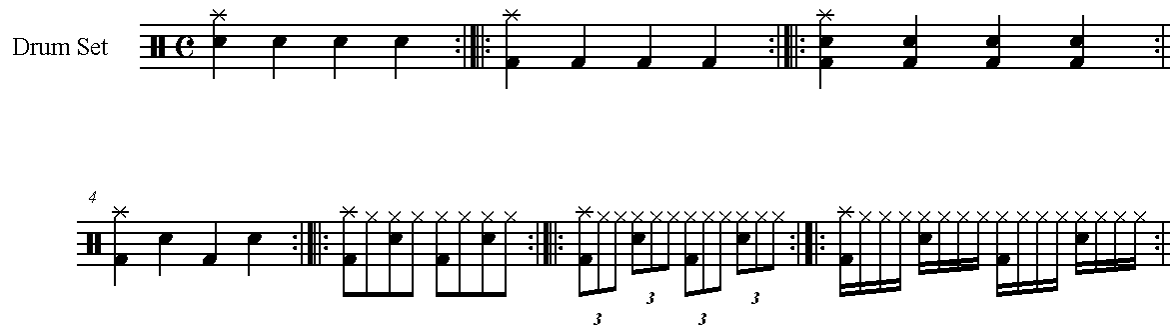


Figura 153: Ejercicio de interiorización, métrica de 4/4, con percusión corporal.



### Grafía convencional

Figura 154: Ejercicio de interiorización, métrica de 4/4, con la batería.



#### 4.7 Patrones rítmicos.


Hacen parte de la tercera fase de la propuesta del entrenamiento rítmico.


En este tema en especial, se pretende aplicar los conceptos, técnicas y elementos vistos durante el desarrollo de este trabajo, con la finalidad de aplicarlos en patrones rítmicos sencillos, de diferentes corrientes y géneros musicales.


#### Onomatopeyas

Para imitar el sonido del bombo = TU

Para imitar el sonido del redoblante = PA


TU o PA = 


tutu O papa = 

( ) tu o ( ) pa = 


Hi-hat = Ssst


#### Convenciones


 Palma contra palma o aplauso


 Palma contra muslo


 Palma contra abdomen


 Palma contra rodilla

 Chasquido con la lengua

 Chasquido dedos

 Palma contra pecho

 Punta del pie contra el piso

 Talón contra el piso

## Rock

### Actividad 1

Con una pelota de caucho se sujeta con una de las dos manos se lanza contra el piso en el número uno (1) y se recibe con la misma mano, para representar el tiempo dos (2) se pasa sin dejarla caer a la otra mano para el tiempo tres (3) y se lanza con esta última mano para hacer el tiempo cuatro (4) a la mano que comenzó el compás.

Llevando el pulso con una pelota de caucho y referenciando con los movimientos sugeridos una métrica de cuatro cuartos, pronunciar las siguientes onomatopeyas:





Hacer todas las combinaciones posibles con negras, corcheas y sus respectivos silencios, en métrica de cuatro cuartos.

- 1) TU-PA-TU-PA
- 2) TU-PA-tutu-PA
- 3) TU-PA-TU-papa
- 4) tutu-PA-tutu-PA
- 5) TU-papa-TU-papa
- 6) TU-PA-( ) tu- PA
- 7) TU-papa-( ) tu-PA
- 8) Tutu-papa-tutu-papa
- 9) Tutu-papa-tutu-PA
- 10) TU-papa-tutu-papa
- 11) TU-( )pa-TU-PA





## Actividad 2

Se plantea para esta actividad hacer la marcación de los ritmos con cualquiera de las siguientes partes del cuerpo:



-  Chasquido dedos
-  Palma contra muslo
-  Palma contra rodilla
-  Palma contra pecho

Puede ser con mano derecha e izquierda solamente o alternando las dos manos.

Y para imitar el golpe al redoblante con las partes del cuerpo:



-  Palma contra muslo
-  Palma contra abdomen



Esto quiere decir que si se escoge la mano derecha para llevar la marcación del ritmo propuesto, la mano izquierda imitaría el golpe que iría al redoblante y viceversa. Ya para reemplazar con el cuerpo lo que percute el bombo y/o el hi-hat puede ser pie derecho e izquierdo respectivamente o al contrario. Se proponen estas dos situaciones:

-  Punta del pie contra el piso
-  Talón contra el piso

## Grafía no convencional

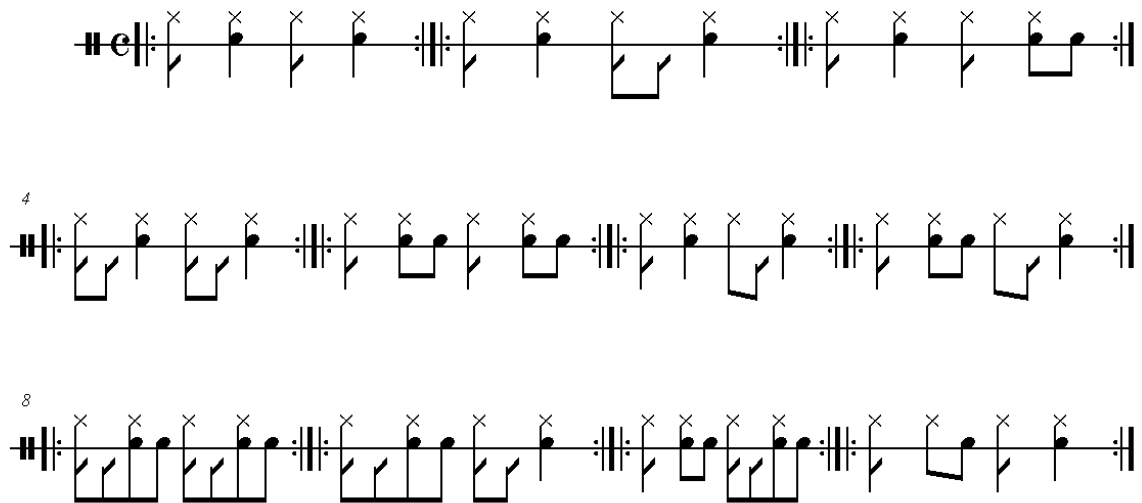
En ésta grafía solo se representara con algunas convenciones, Pero se pueden hacer con cualquiera de las que se sugirieron anteriormente.

-  Palma mano derecha, contra rodilla izquierda
-  Palma mano izquierda, contra muslo izquierdo

-  Punta del pie contra el piso ó
-  Talón contra el piso

**En negras**

**Figura 155: Algunos patrones rítmicos, con marcación en negras con percusión corporal.**



**Grafía convencional**

**Figura 156. Algunos patrones rítmicos, con marcación en negras aplicados en la batería.**



En corcheas

Grafía no convencional

Figura 157: Algunos patrones rítmicos, con marcación en corcheas con percusión corporal.

Figure 157 displays three rhythmic patterns in common time (C), each marked with 'x' for percussive sounds and dots for notes. The notation is non-conventional, using stems and beams to indicate rhythm. The first pattern consists of two measures of quarter notes, followed by two measures of eighth notes, and ends with a double bar line. The second pattern consists of four measures of quarter notes, followed by two measures of eighth notes, and ends with a double bar line. The third pattern consists of four measures of quarter notes, followed by two measures of eighth notes, and ends with a double bar line.

Grafía convencional

Figura 158. Algunos patrones rítmicos, con marcación en corcheas aplicados en la batería.

Figure 158 displays three rhythmic patterns in common time (C), each marked with 'x' for percussive sounds and dots for notes. The notation is conventional, using stems and beams to indicate rhythm. The first pattern consists of two measures of quarter notes, followed by two measures of eighth notes, and ends with a double bar line. The second pattern consists of four measures of quarter notes, followed by two measures of eighth notes, and ends with a double bar line. The third pattern consists of four measures of quarter notes, followed by two measures of eighth notes, and ends with a double bar line.

En semicorcheas

Grafía no convencional

Figura 159. Algunos patrones rítmicos, con marcación en semicorcheas con percusión corporal.

The image displays three staves of musical notation for Figure 159. Each staff begins with a common time signature (C) and a treble clef. The notation is non-conventional, using 'x' marks above the notes to indicate percussive accents. The first staff shows a sequence of rhythmic patterns with accents on the first, second, and third notes of each measure. The second staff, marked with a '4' above the first measure, shows a similar sequence but with accents on the first, second, and fourth notes. The third staff, marked with an '8' above the first measure, shows a sequence with accents on the first, second, and eighth notes. The patterns consist of eighth notes and quarter notes, with some measures containing rests.

Grafía convencional

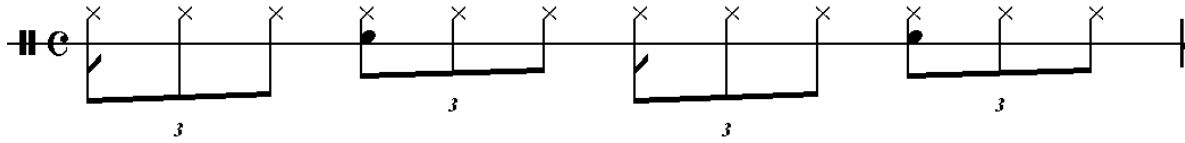
Figura 160. Algunos patrones rítmicos, con marcación en semicorcheas aplicados en la batería.

The image displays three staves of musical notation for Figure 160. Each staff begins with a common time signature (C) and a treble clef. The notation is conventional, using standard note heads and stems to represent the rhythmic patterns. The patterns are identical to those in Figure 159, consisting of eighth notes and quarter notes with accents. The first staff shows accents on the first, second, and third notes. The second staff, marked with a '4' above the first measure, shows accents on the first, second, and fourth notes. The third staff, marked with an '8' above the first measure, shows accents on the first, second, and eighth notes. The patterns consist of eighth notes and quarter notes, with some measures containing rests.

## Blues

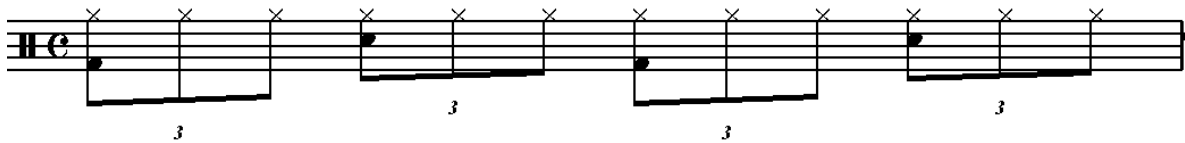
### Grafía no convencional

Figura 161: Patrón básico de blues, con percusión corporal.



### Grafía convencional

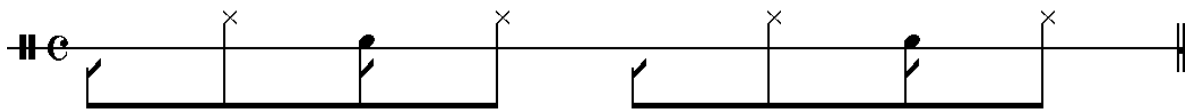
Figura 162: Patrón básico de blues, aplicado en la batería.



## Disco

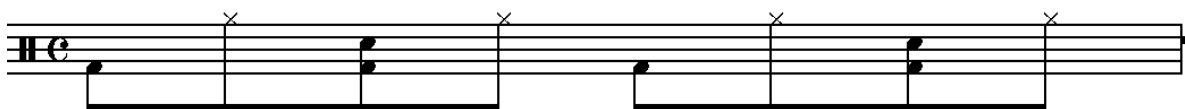
### Grafía no convencional

Figura 163: Patrón básico de disco, con percusión corporal.













### Grafía convencional

Figura 164: Patrón básico de disco, aplicado en la batería.



**Grafía no convencional**

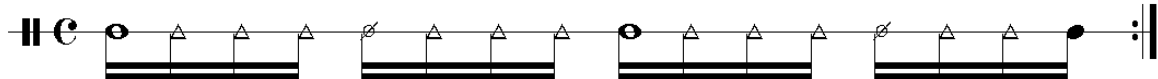
-  Palma contra rodilla
-  Palma contra muslo
-  Punta del pie contra el piso (Heel down) ó
-  Talón contra el piso (Heel up)
-  Palma contra abdomen  
SS
-  Onomatopeya imitando el sonido de un maracón o instrumento con semillas
-  Palma contra palma o aplauso
-  Chasquido con la lengua
-  Chasquido dedos
-  Palma contra pecho

**Funk**

**Grafía no convencional**

**Figura 165: Algunos patrones básicos de funk, con percusión corporal.**

D I D I I D I D I D I I D I



D I D I I D I D I D I I D I

D I D I D I D I D I D I D I

**Grafía convencional**

**Figura 166: Patrón básico de funk, aplicado en la batería.**

**Sanjuanero y Bambuco**

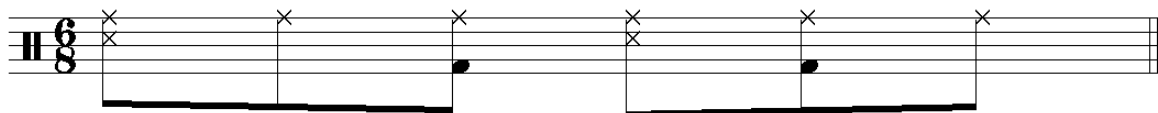
**Grafía no convencional**

**Figura 167: Patrón básico de sanjuanero y bambuco, con percusión corporal.**

D D I D I

**Grafía convencional**

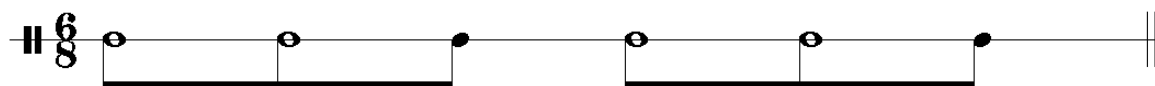
**Figura 168: Patrón básico de sanjuanero y bambuco, aplicado en la batería.**



**Pasillo**

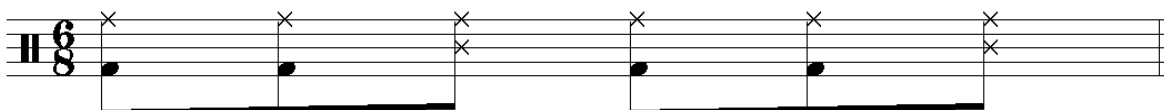
**Grafía no convencional**

**Figura 169: Patrón básico de pasillo, con percusión corporal.**



**Grafía convencional**

**Figura 170: Patrón básico de pasillo, aplicado en la batería.**



**Guabina**

**Grafía no convencional**

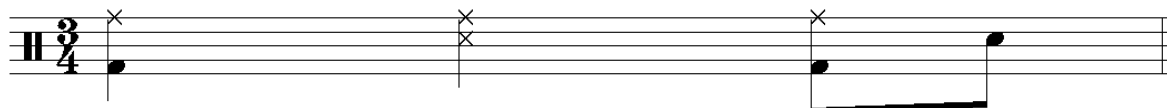
**Figura 171. Patrón básico de guabina, con percusión corporal.**





**Grafía convencional**

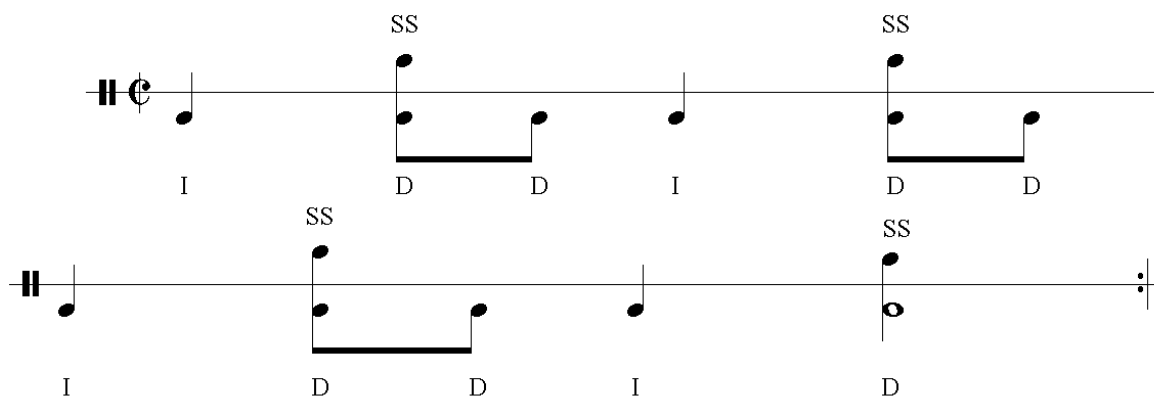
**Figura 172. Patrón básico de guabina, aplicado en la batería.**



**Cumbia**

**Grafía no convencional**

**Figura 173. Patrón básico de cumbia, con percusión corporal.**



**Grafía convencional**

**Figura 174. Patrón básico de cumbia, aplicado en la batería.**



## Samba

### Grafía no convencional

Figura 175: Patrón básico de samba, con percusión corporal.

D I D I D I D I D I D I D I D I

D I D D I D D I D D I D

### Grafía convencional

Figura 176. Patrón básico de samba, aplicado en la batería.

D I D I D I D I D I D I D I D I

D I D D I D D I D D I D D I D

## Bossanova

### Grafía no convencional

Figura 177: Patrón básico de bossanova, con percusión corporal.

1 Y 2 Y 3 Y 4 Y

SS SS SS SS SS

D I D D I D D I D D I D

**Grafía convencional**

**Figura 178. Patrón básico de bossanova, aplicado en la batería.**

**Convenciones básicas para ejemplificar patrones rítmicos en unidad de pulso, primera y segunda subdivisión del mismo**

Se proponen las siguientes letras para ubicar algunas partes de la batería para ejecutar algunos patrones rítmicos.

HI-HAT (HH)

REDOBLANTE (R)

BOMBO (B)

Se sugieren las siguientes convenciones para relacionar la cantidad de golpes dados por pulso, uno, dos y cuatro respectivamente, distribuidos exactamente igual.

- A. Un golpe por pulso =
- B. Dos golpes por pulso =
- C. Cuatro golpes por pulso =
- D. Esta grafía para los siguientes = 

ejercicios, significa que se toca el hi-hat Junto con el bombo al mismo tiempo sin percutir el redoblante.

**Ejercicios:**

- Las transcripciones son propuestas por el autor de una forma intuitiva y progresiva de desarrollo, basado en las diferentes metodologías para trabajo rítmico, consultado en diferentes libros.

1)

**Tabla 94: Los ejercicios del 1 al 244 son ideas básicas de ritmo en marcación de negras, corcheas y semicorcheas, variando melodías, con bombo y redoblante en pulso, primera y segunda subdivisión binaria. Elaborado por el autor**

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
<b>HH</b>								
<b>R</b>								
<b>B</b>								

2)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
<b>HH</b>								
<b>R</b>								
<b>B</b>								

3)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

4)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

5)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

6)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

7)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

8)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

9)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
<b>HH</b>								
<b>R</b>								
<b>B</b>								

10)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
<b>HH</b>								
<b>R</b>								
<b>B</b>								

11)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
<b>12HH</b>								
<b>R</b>								
<b>B</b>								

12)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

13)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

14)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								



15)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

16)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

17)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

18)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								











19)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH	┌───┐ 	└───┘ 	┌───┐ 	└───┘ 	┌───┐ 	└───┘ 	┌───┐ 	└───┘ 
R								
B								












20)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH	┌───┐ 	└───┘ 	┌───┐ 	└───┘ 	┌───┐ 	└───┘ 	┌───┐ 	└───┘ 
R								
B								










21)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								









22)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								









23)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								









24)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								











25)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								










26)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								











27)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								












28)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								













29)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								













30)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								













31)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								













32)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								













33)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

34)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

35)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

36)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

37)














	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

38)














	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

















39)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

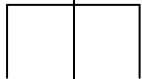

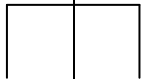

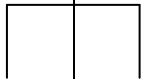





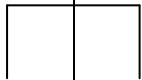

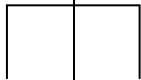

40)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								









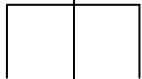



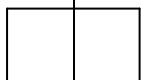

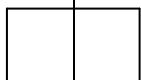

41)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

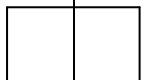

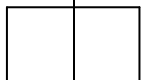

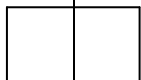





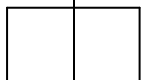

42)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

43)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

44)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

45)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								





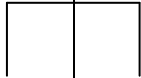

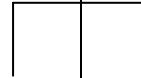

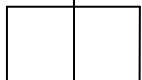



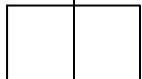

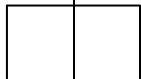

46)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

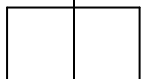

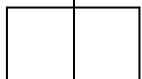

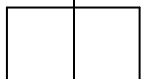

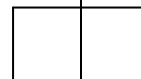

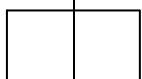


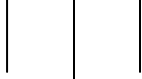

47)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

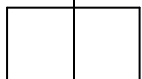

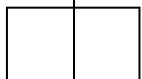

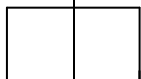





48)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								









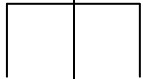





49)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								













50)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								













51)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

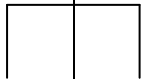

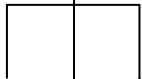

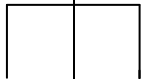

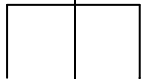

52)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

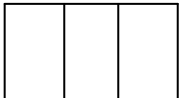



53)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								

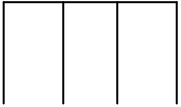

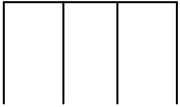
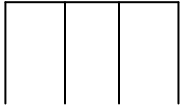
54)

	1	Y	2	Y	3	Y	4	Y
HH								
R								
B								





55)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

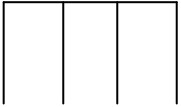

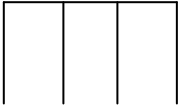
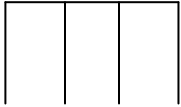
56)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

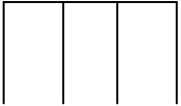

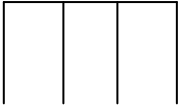
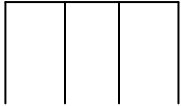
57)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

58)




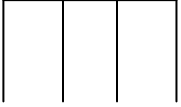

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

59)



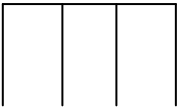
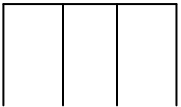

	1	2	3	4
HH				
R				
B				






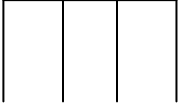
60)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				



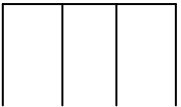
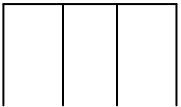
61)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				



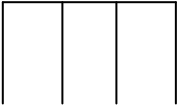
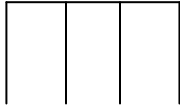
62)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				





63)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

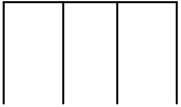

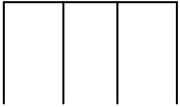
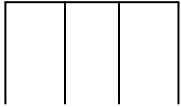
64)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

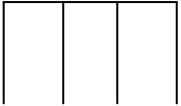

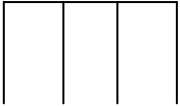
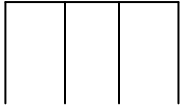
65)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

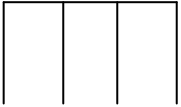

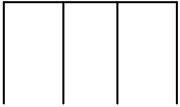
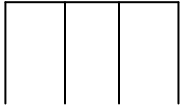
66)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

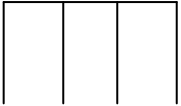

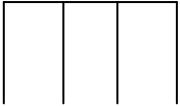
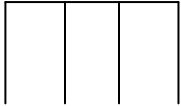
67)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				





68)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				




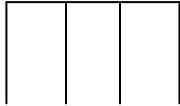
69)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				





70)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				




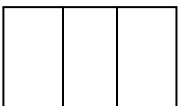
71)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				





72)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				





73)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

74)





	1	2	3	4
HH				
R				
B				

75)





	1	2	3	4
HH				
R				
B				









76)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				







77)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				





78)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				





79)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				






80)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

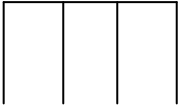

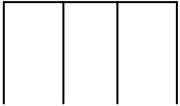
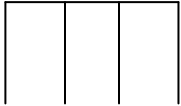


81)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				








82)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				









83)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				






84)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

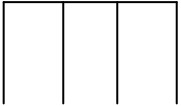

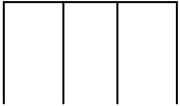
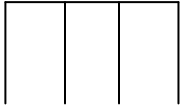

85)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				






86)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

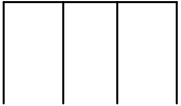

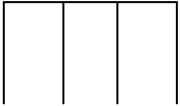
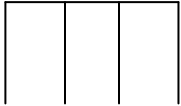
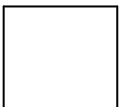
87)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				







88)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				




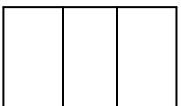
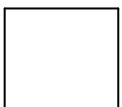
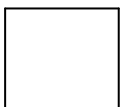
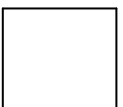
89)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

90)

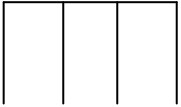

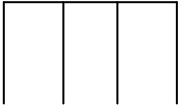
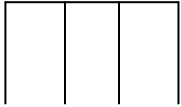




	1	2	3	4
HH				
R				
B				

91)

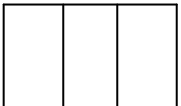
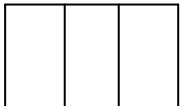
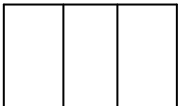
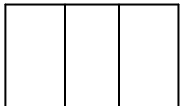




	1	2	3	4
HH				
R				
B				






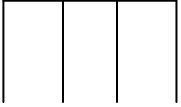




92)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				




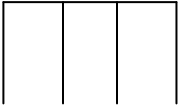
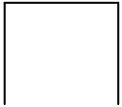
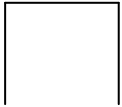


93)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				









94)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

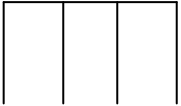

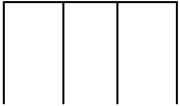
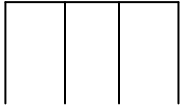




95)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				









96)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

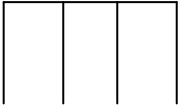

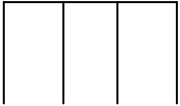
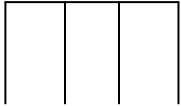


97)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				







98)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				







99)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				







100)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				





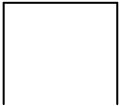
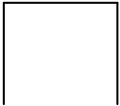


101)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

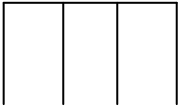

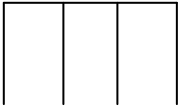
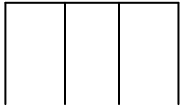




102)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				









103)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				









104)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				







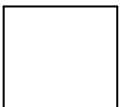
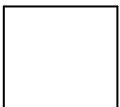
105)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

106)






	1	2	3	4
HH				
R				
B				

107)






	1	2	3	4
HH				
R				
B				









108)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				






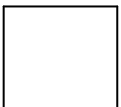
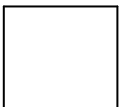
109)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				



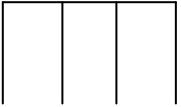
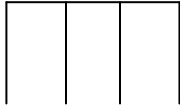




110)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				






111)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				




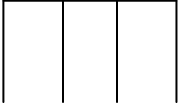





112)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				




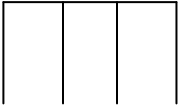






113)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				



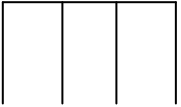
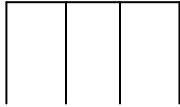




114)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

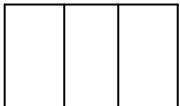
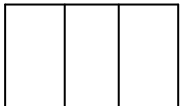
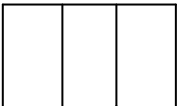
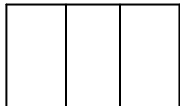




115)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				






116)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				




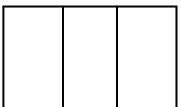
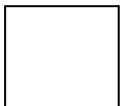
117)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				




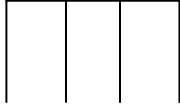




118)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				




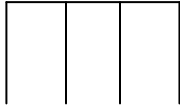




119)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				








120)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				






121)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

122)







	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

123)







	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				





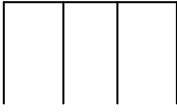
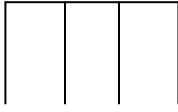

124)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				



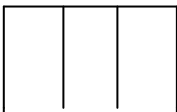



125)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				



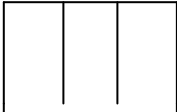
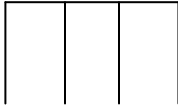


126)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				



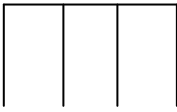



127)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				



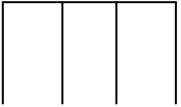
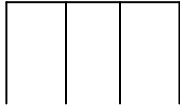




128)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				



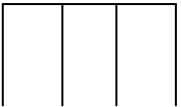
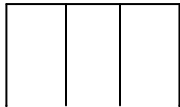




129)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				


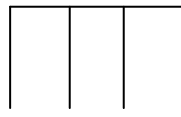
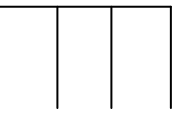
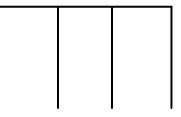




130)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

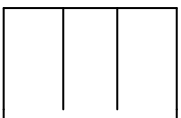
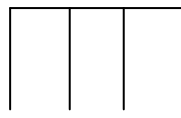
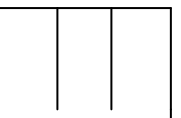
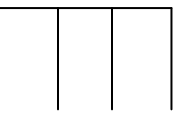




131)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				





132)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				






133)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				




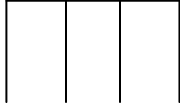




134)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				






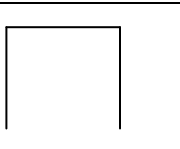


135)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				




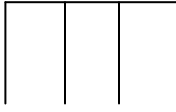

136)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				







137)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

138)




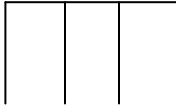




	1	2	3	4
HH				
R				
B				

139)


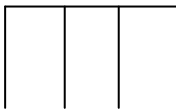

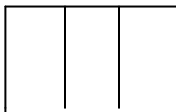
	1	2	3	4
HH				
R				
B				






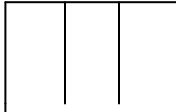

140)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				


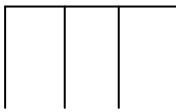

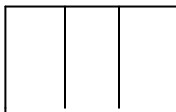

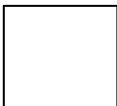
141)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				



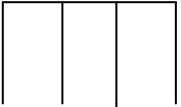
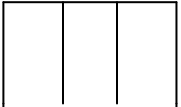




142)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				




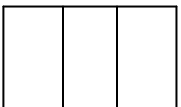




143)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

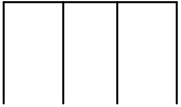

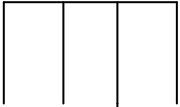
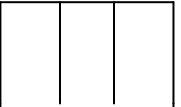



144)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				





145)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				




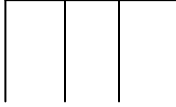

146)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				







147)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

148)

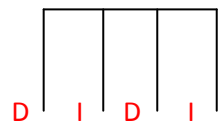
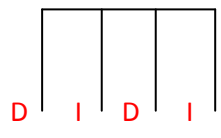
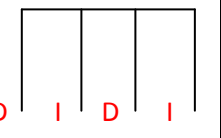
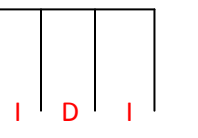
	1	2	3	4
HH				
R				
B				

149)

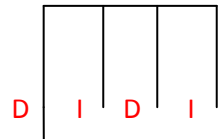
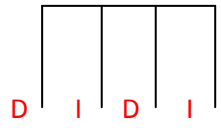
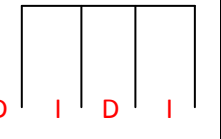
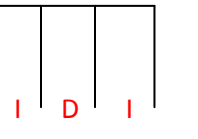

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

Para los siguientes ejercicios se sugiere tocarlos con golpes simples en el Hi-Hat. Es decir alternando las manos (D-I-D-I) O (I-D-I-D). Según sea el caso.

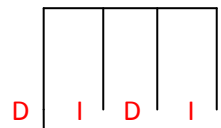
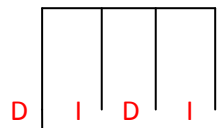
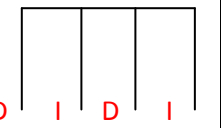
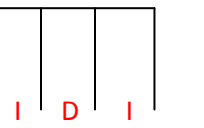


150)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

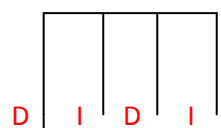
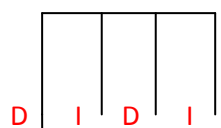
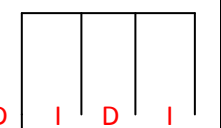
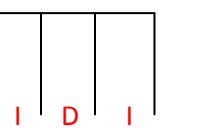



151)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

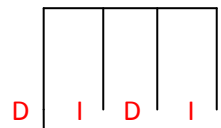
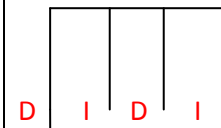
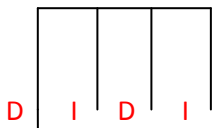
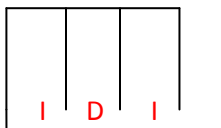

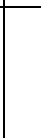
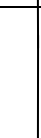

152)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

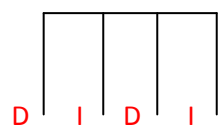
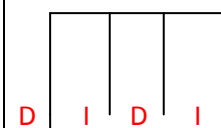
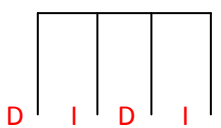
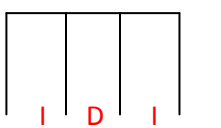
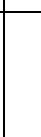
153)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

154)

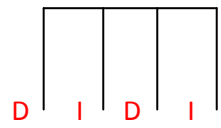
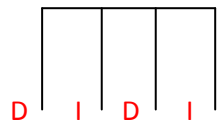
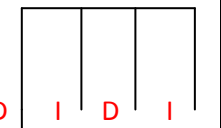
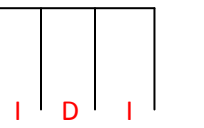
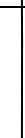
	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

155)

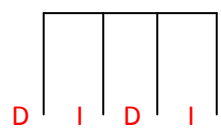
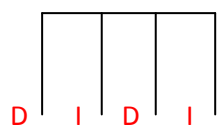
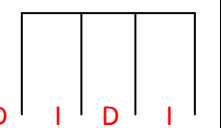
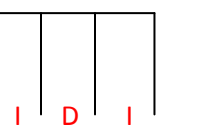

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				



156)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

157)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

158)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

159)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

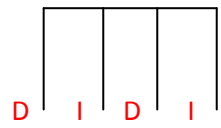
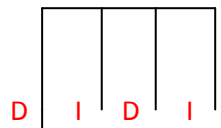
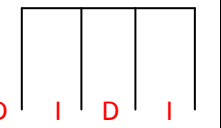
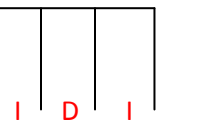
160)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

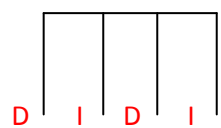
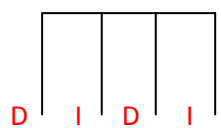
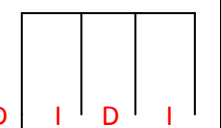
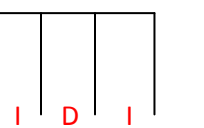
161)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

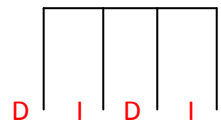
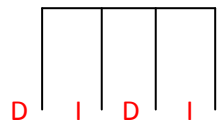
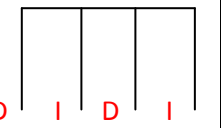
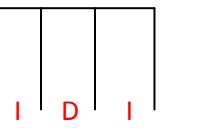
162)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

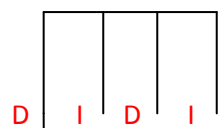
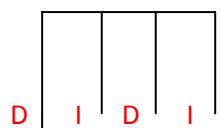
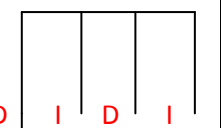
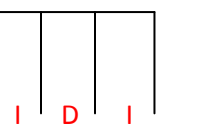


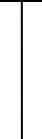




163)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

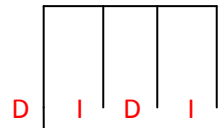
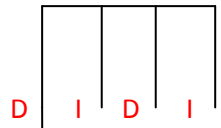
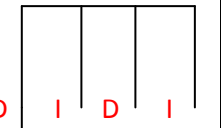
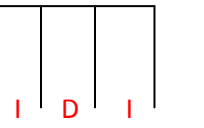


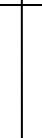



164)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

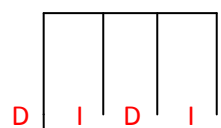
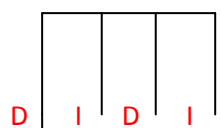
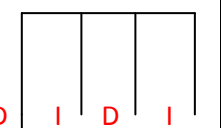
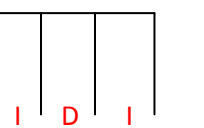





165)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

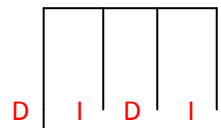
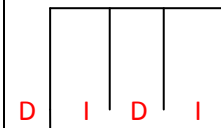
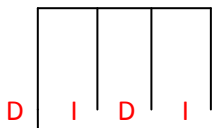
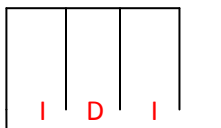

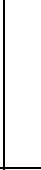
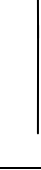


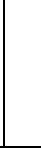


166)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

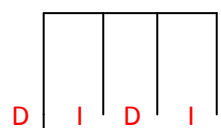
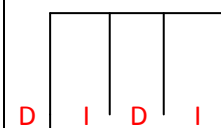
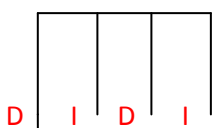
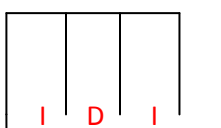

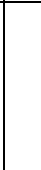
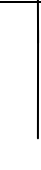


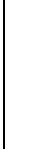


167)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

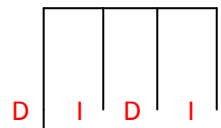
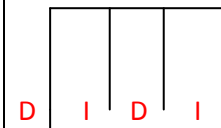
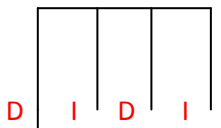
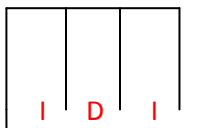
168)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

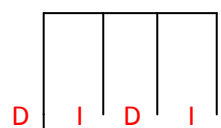
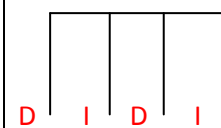
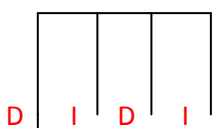
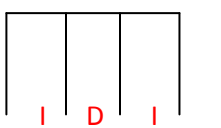
169)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

170)

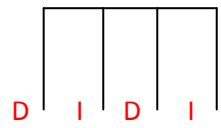
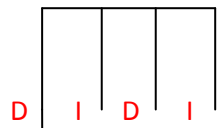
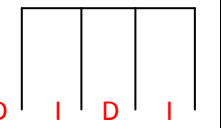
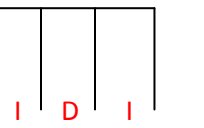


	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

171)

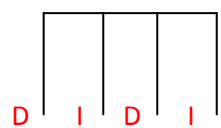
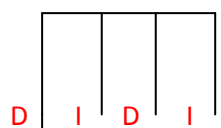
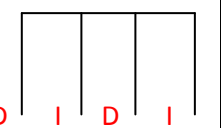
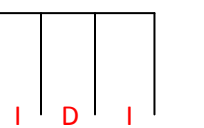


	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				



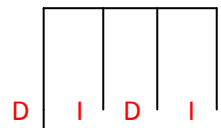
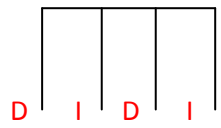
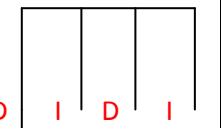
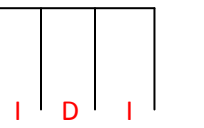
172)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

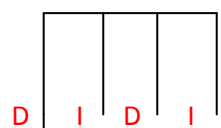
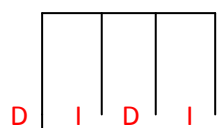
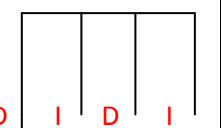
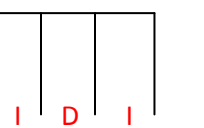
173)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

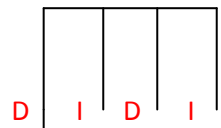
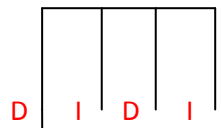
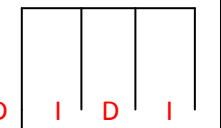
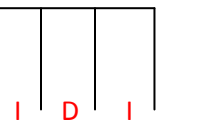
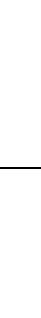
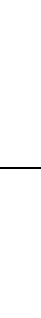
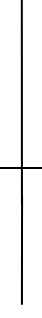
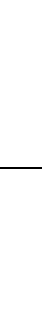




174)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

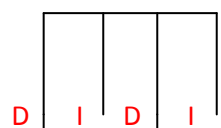
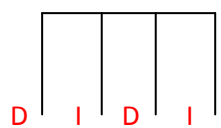
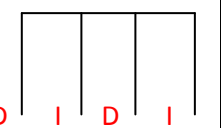
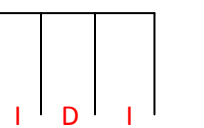
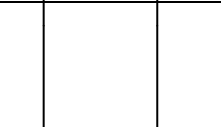







175)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

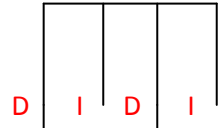
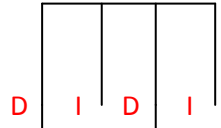
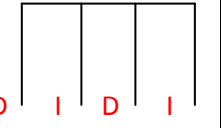
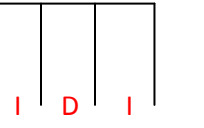
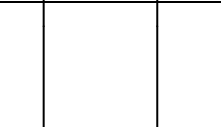
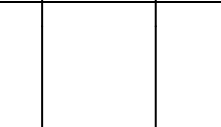
176)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				


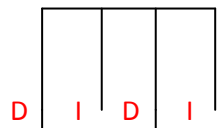
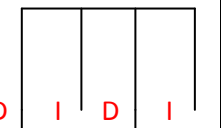
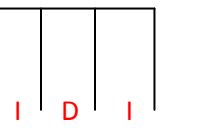
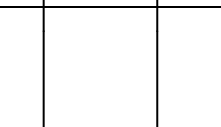
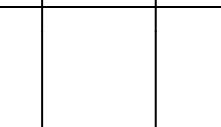
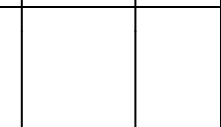
177)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

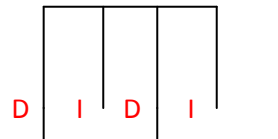
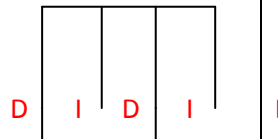
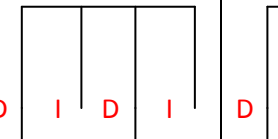
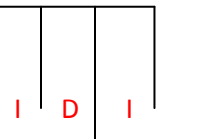
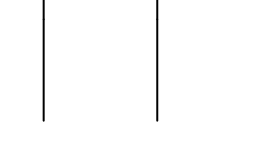
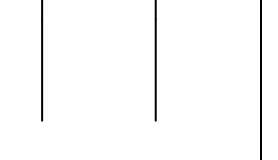
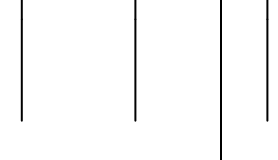
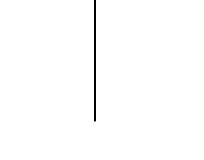
178)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

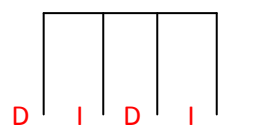
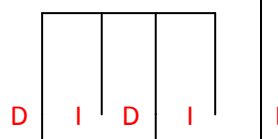
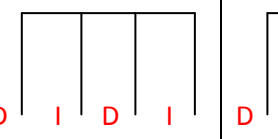
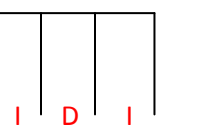
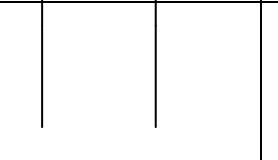
179)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

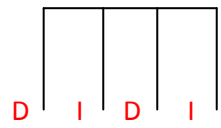
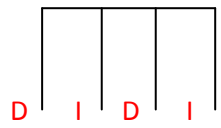
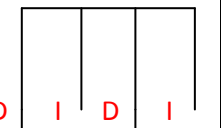
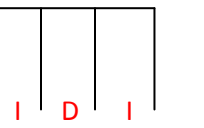
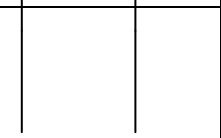
180)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

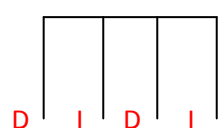
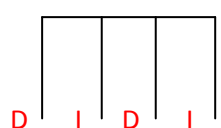
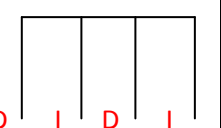
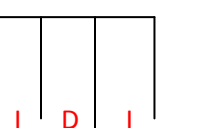
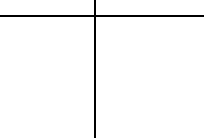
181)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

182)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

183)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

184)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

185)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

186)

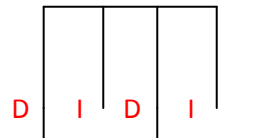
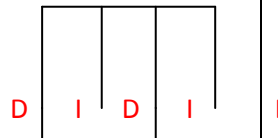
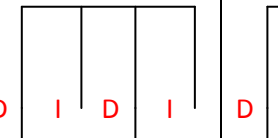
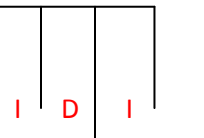
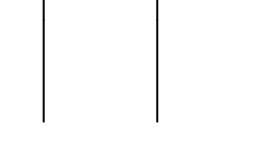
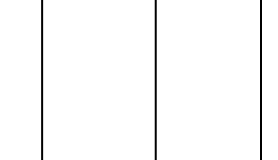
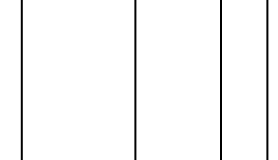
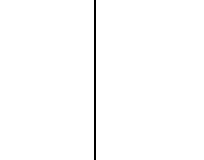
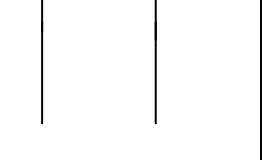
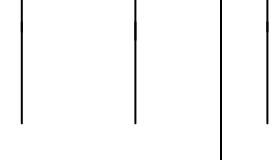
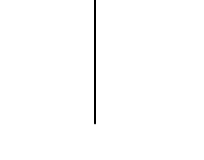
	1	2	3	4
HH				
R				
B				

187)

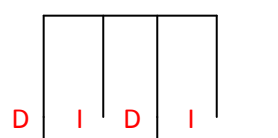
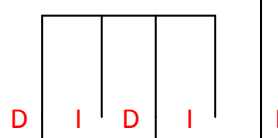
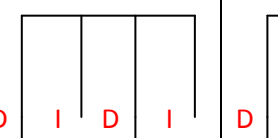
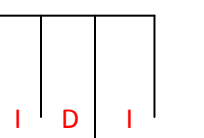
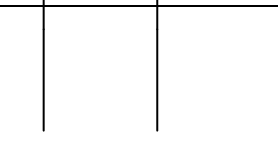
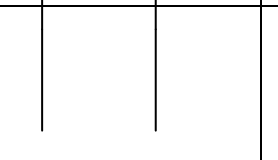
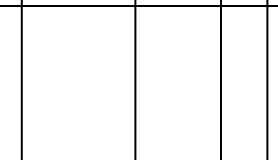
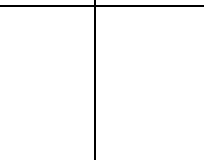
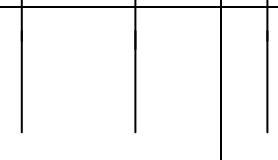
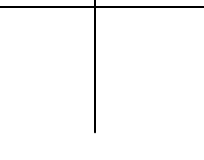
	1	2	3	4
HH				
R				
B				



188)

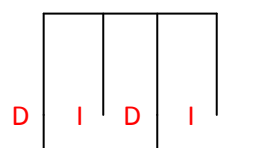
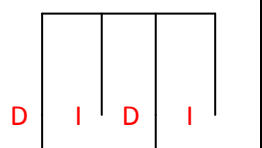
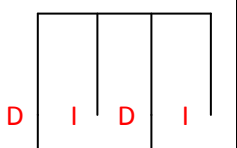
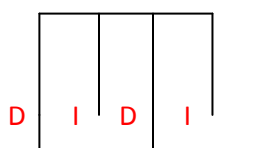
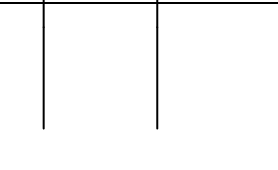
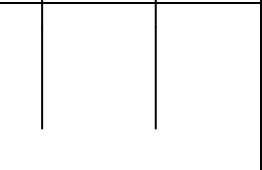

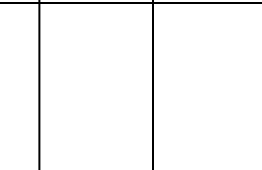
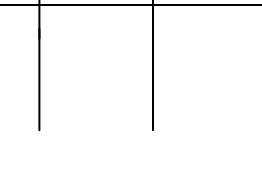
	1	2	3	4
HH				
R				
B				

189)

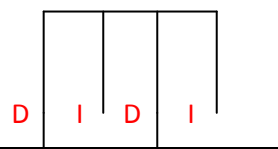
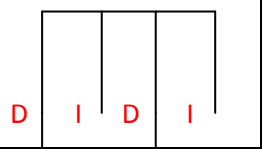
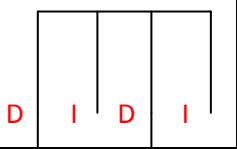
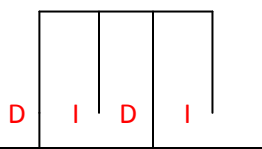
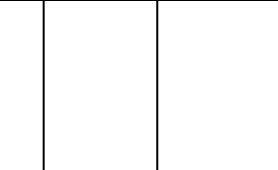
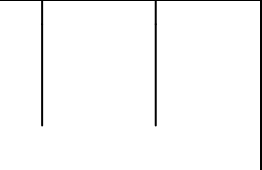

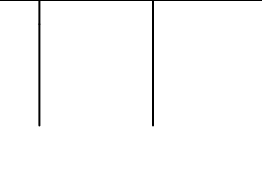

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

190)

	1	2	3	4
--	---	---	---	---

<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

191)

	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

192)

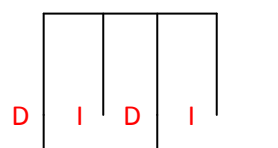
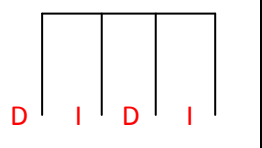
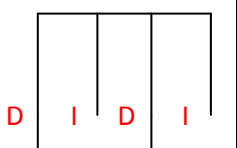
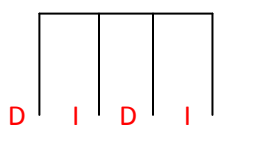
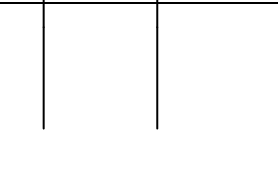



	1	2	3	4
HH				
R				
B				

193)

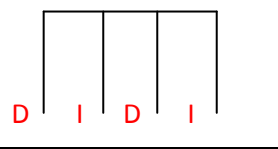
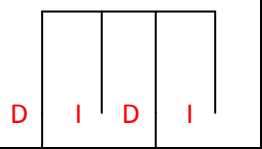
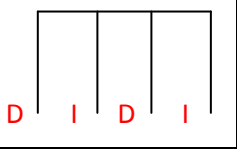
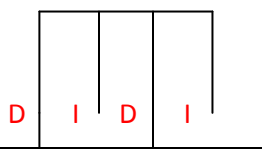

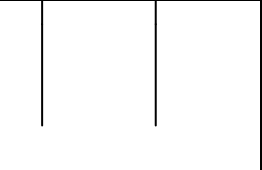

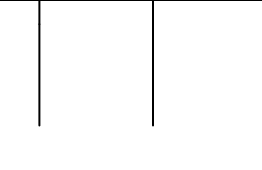
	1	2	3	4
HH				
R				
B				

194)

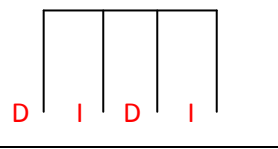
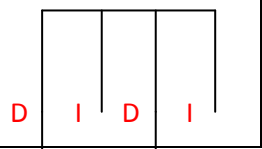
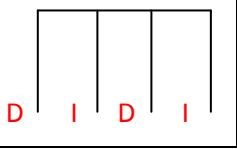
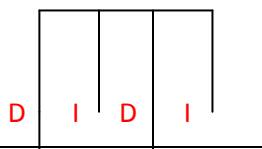

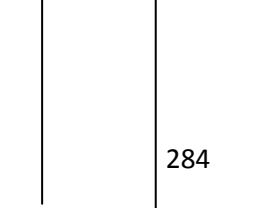

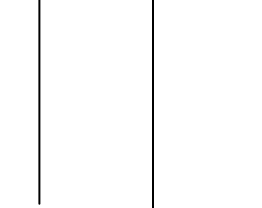
	1	2	3	4
--	---	---	---	---



<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

195)

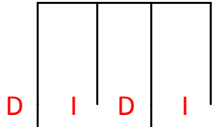
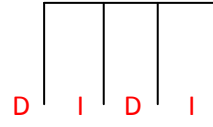
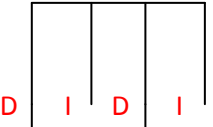
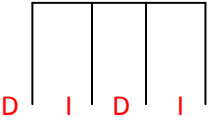



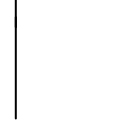
	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

196)


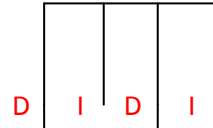
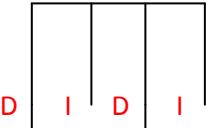
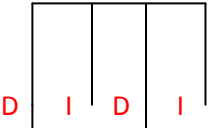

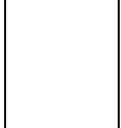
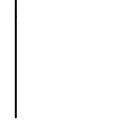
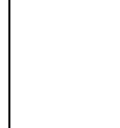
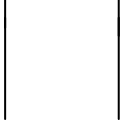

	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>
<b>HH</b>				
				

<b>R</b>				
<b>B</b>				

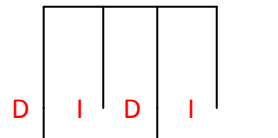
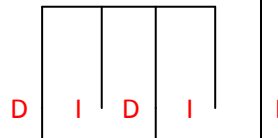
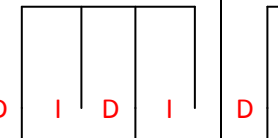
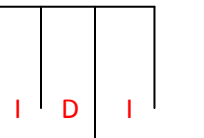
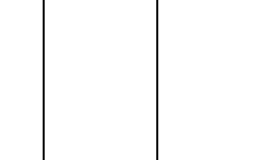
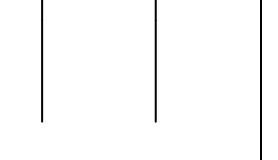
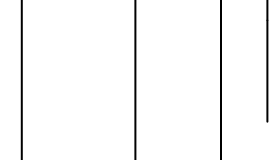
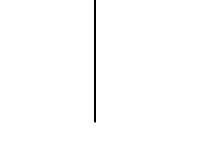
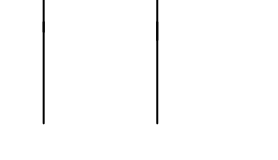

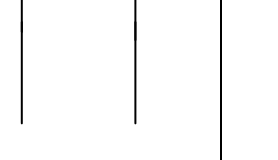

197)

	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

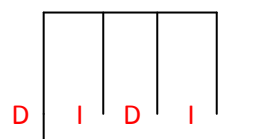
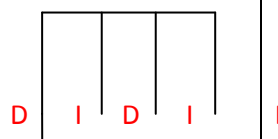
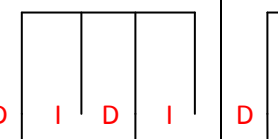
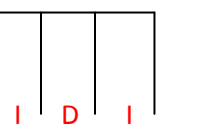
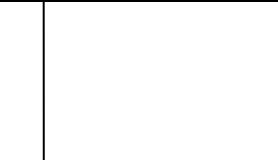
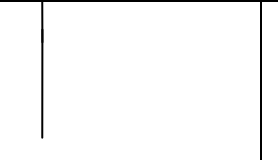
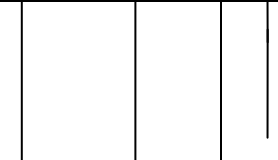
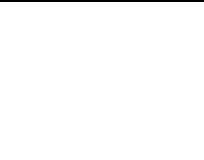


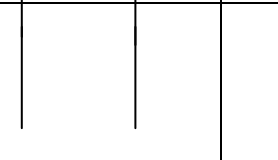

198)

	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

199)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

200)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

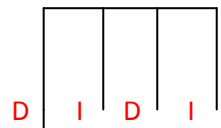
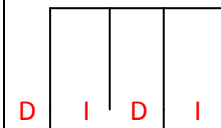
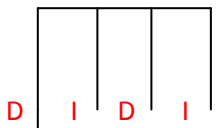
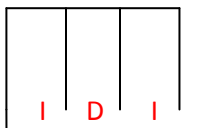
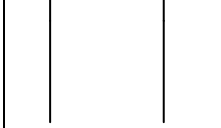

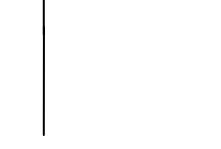
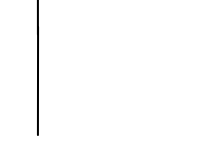
201)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

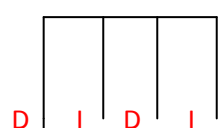
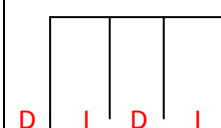
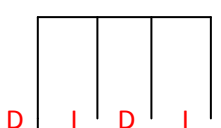
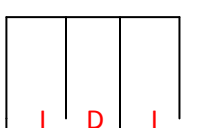
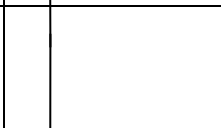
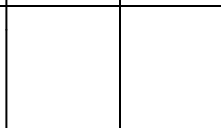
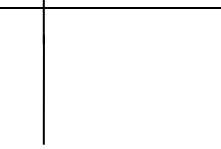
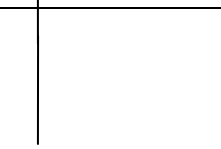
202)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

203)

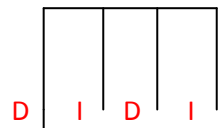
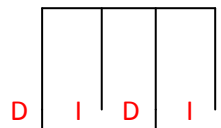
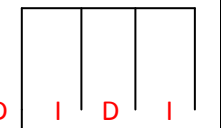
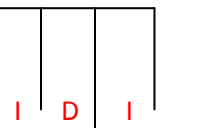
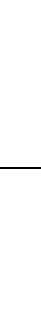
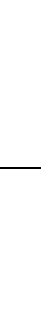
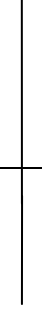
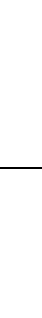




	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

204)

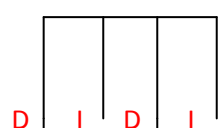
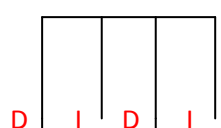
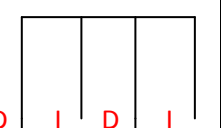
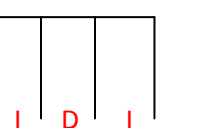


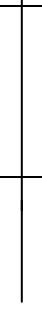



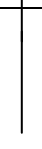

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				




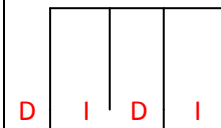
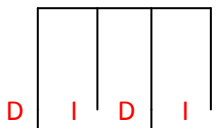
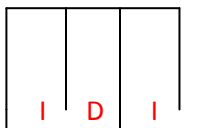
205)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

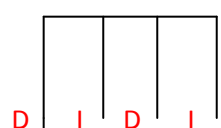
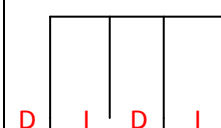
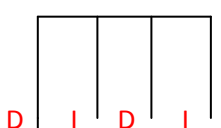
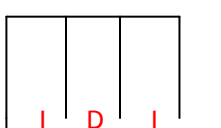
206)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

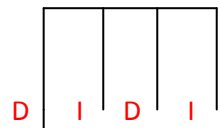
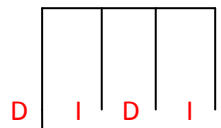
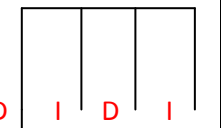
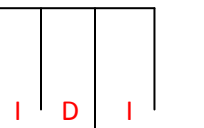
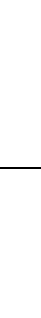
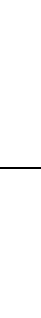
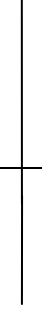
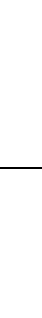




207)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

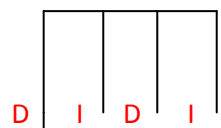
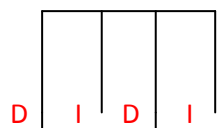
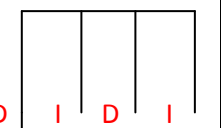
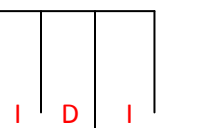
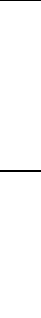
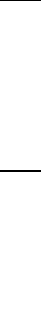
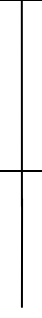
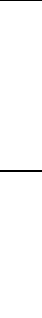




208)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

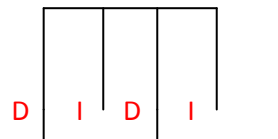
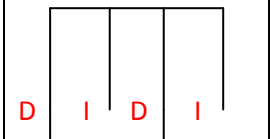
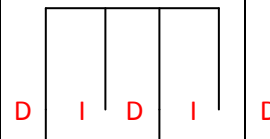
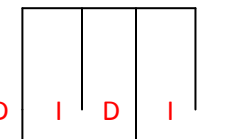
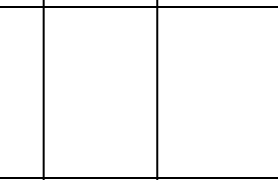
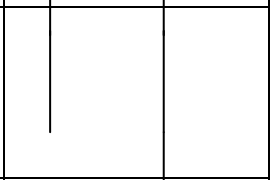
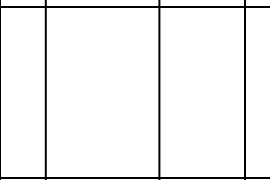
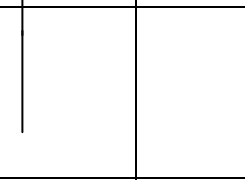
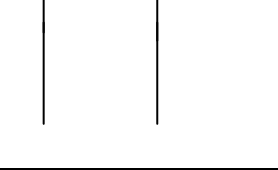
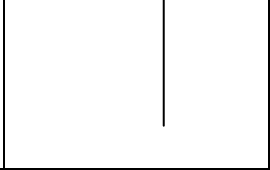
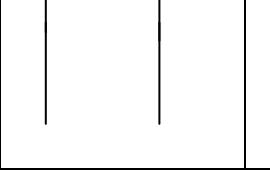
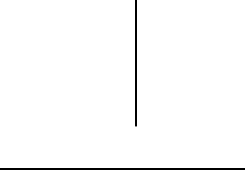
209)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

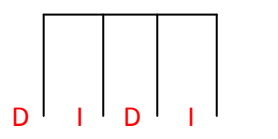
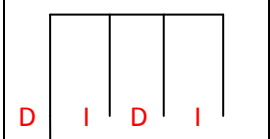
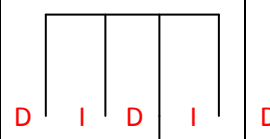
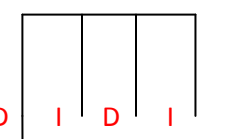

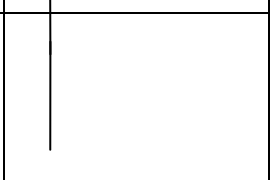
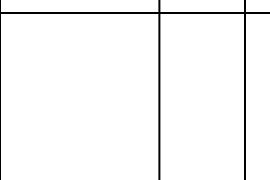



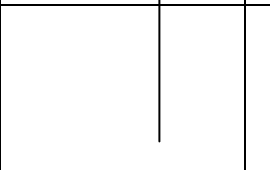

210)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

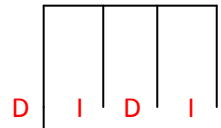
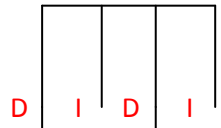
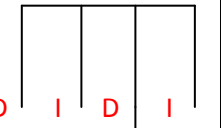
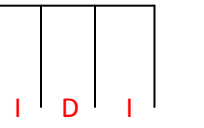
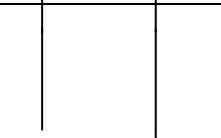

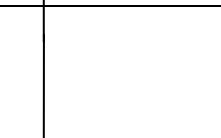
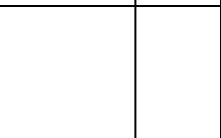
211)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

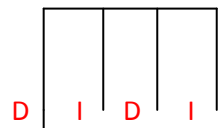
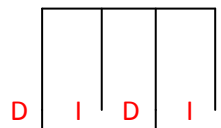
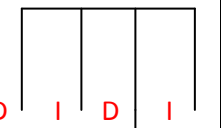
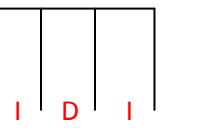
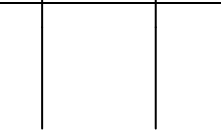

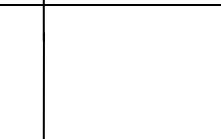
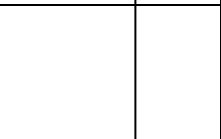
212)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				


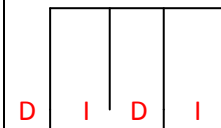
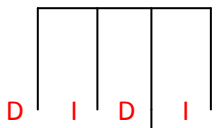
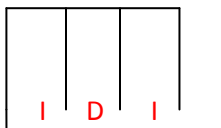

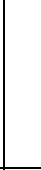



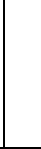


213)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

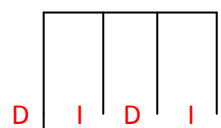
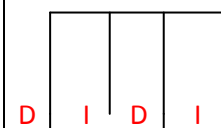
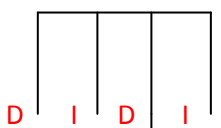
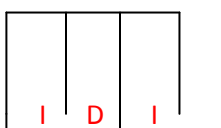

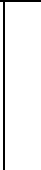



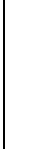


214)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

215)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

216)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

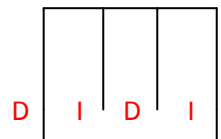
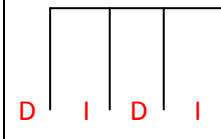
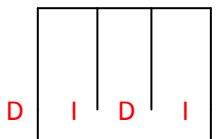
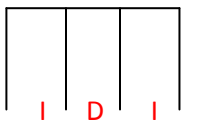
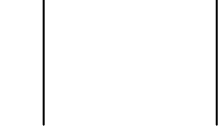



217)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

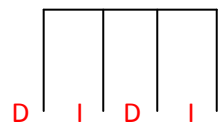
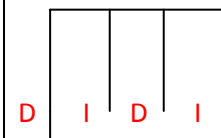
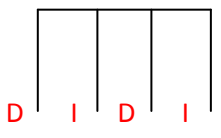
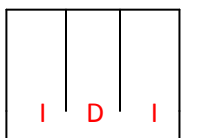




218)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

219)

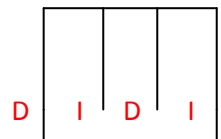
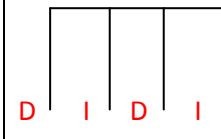
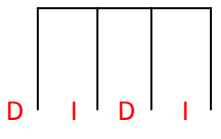
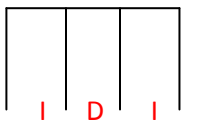
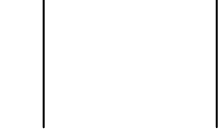
	1	2	3	4
HH				
R				
B				

220)

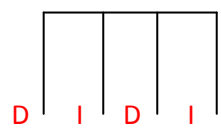
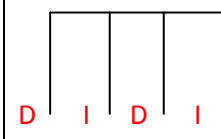
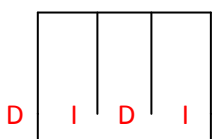
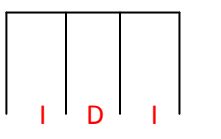

	1	2	3	4
HH				
R				
B				



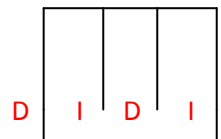
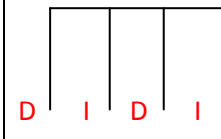
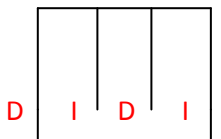
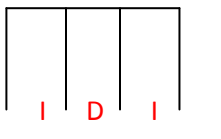
221)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

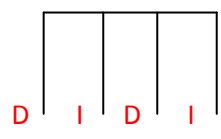
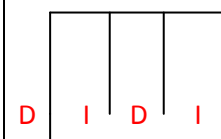
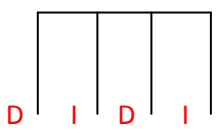
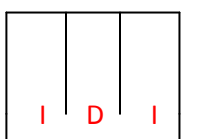
222)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

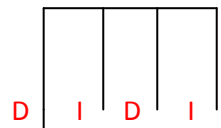
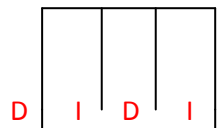
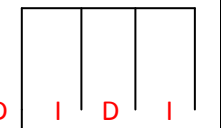
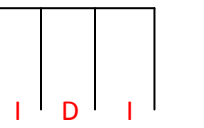
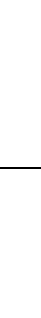
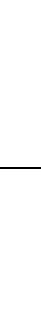
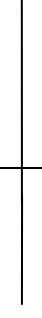
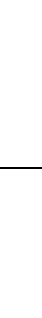




223)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

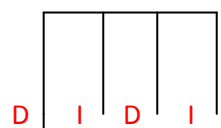
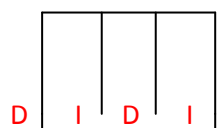
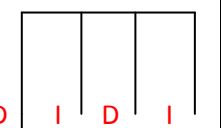
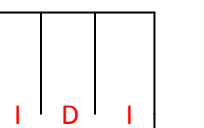


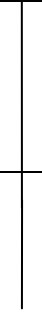
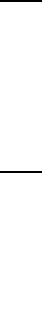




224)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

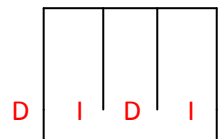
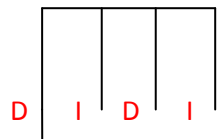
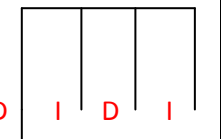
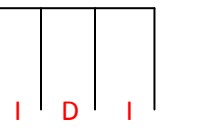
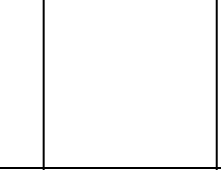
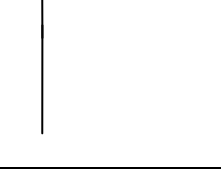


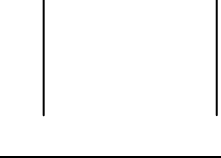



225)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

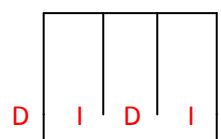
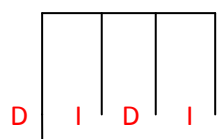
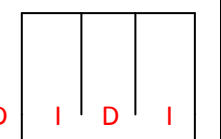
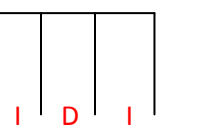
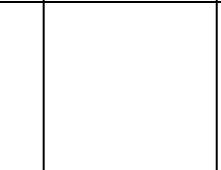







226)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

227)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

228)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

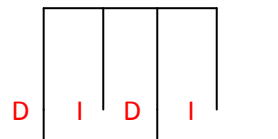
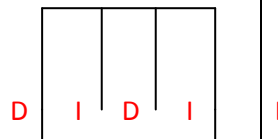
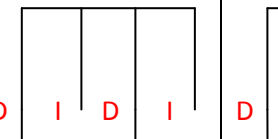
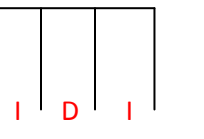
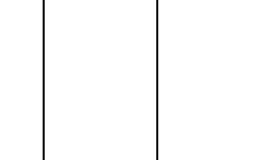
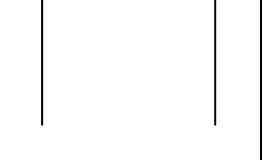
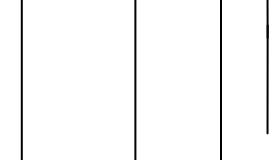

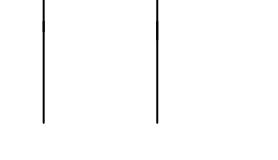

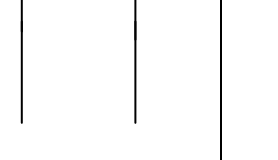

229)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

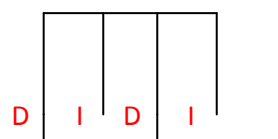
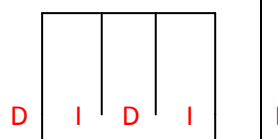
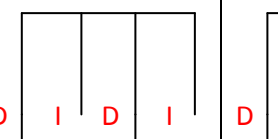
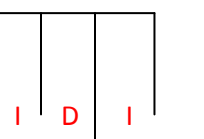
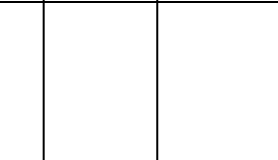
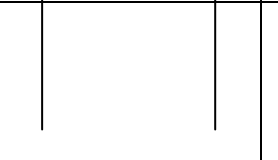
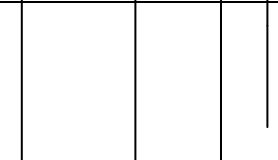
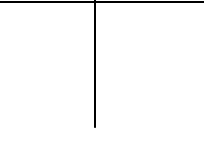
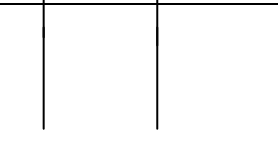
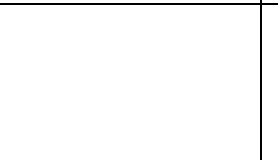
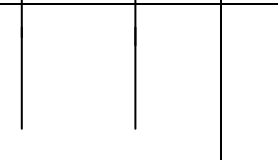
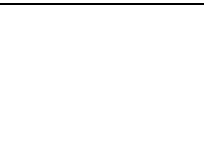
230)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

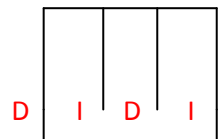
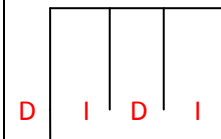
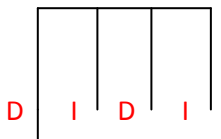
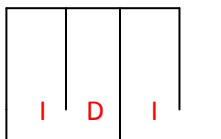
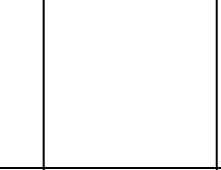
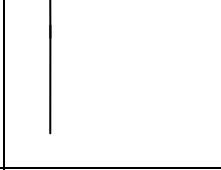

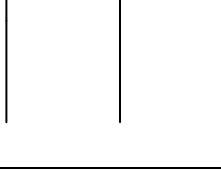
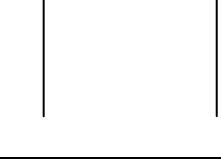

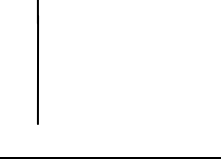

231)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

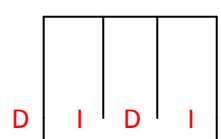
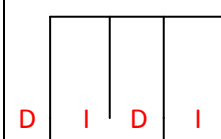
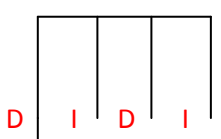
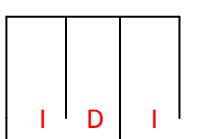
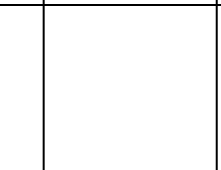
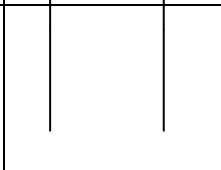
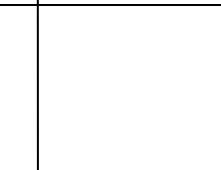
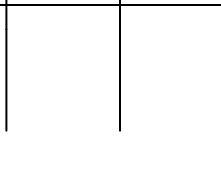
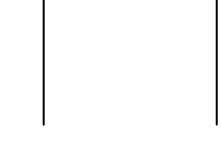



232)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

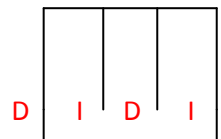
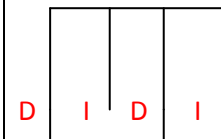
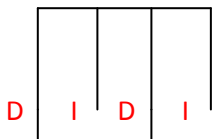
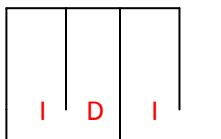
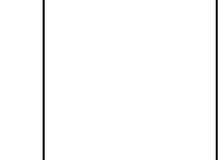

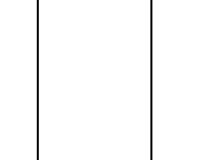
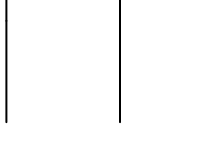


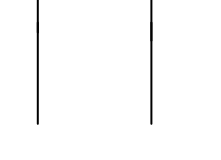

233)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

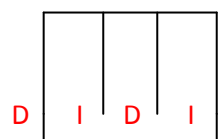
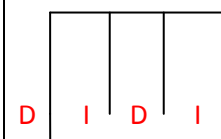
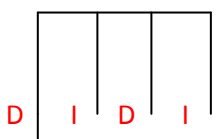
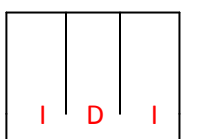

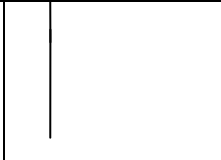
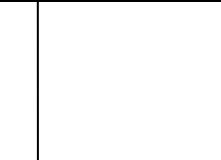

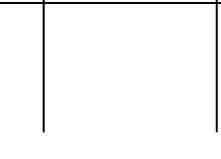

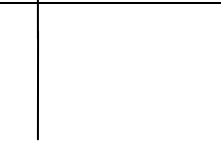

234)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

235)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

236)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				



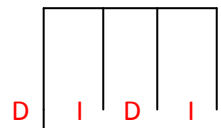
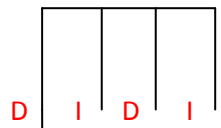
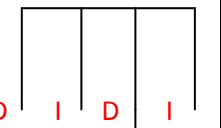
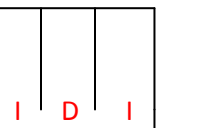
237)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

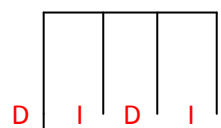
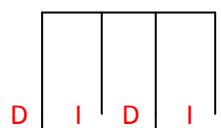
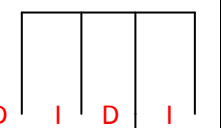
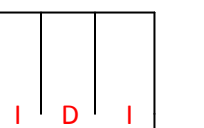
238)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				


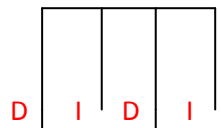
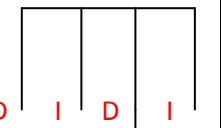
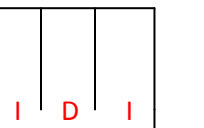

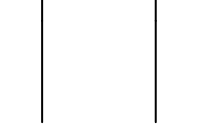
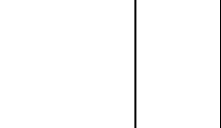



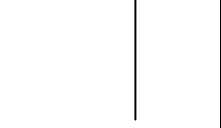

239)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

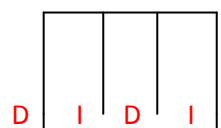
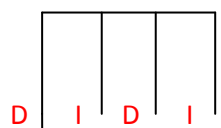
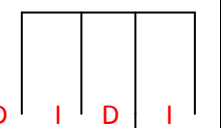
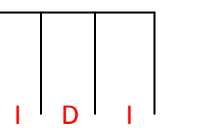








240)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

241)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

242)

	1	2	3	4
<b>HH</b>				
<b>R</b>				
<b>B</b>				

243)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

244)

	1	2	3	4
HH				
R				
B				

#### 4.8 Patrones rítmicos con doble pedal


Hacen parte de la tercera fase de la propuesta del entrenamiento rítmico.


El aporte del doble pedal a la batería se ha utilizado sobretodo en música heavy metal o rock pesado, sin embargo es utilizable en cualquier tipo de música.


Importante tener en cuenta los ejercicios de estiramiento y calentamiento a lo largo del trabajo, ya que en esta utilización del doble pedal se requiere de bastante resistencia y precisión.

Estos ejercicios se proponen realizar primero corporalmente y luego en la batería:

##### Convenciones

 Palma contra muslo

 Palma contra rodilla

 Talón arriba

##### Actividad 1

Marcamos con mano derecha (MD) o izquierda (MI) según sea el caso en octavos de nota o corcheas, con el pie derecho (PD) si marcamos con mano derecha (MD), o con pie izquierdo (PI) si marcamos con mano izquierda (MI). Tocamos corcheas durante cuatro tiempos, y luego combinamos los pies para tocar semicorcheas, el pie que comenzó con las corcheas se mantiene y el complemento lo hace el otro pie. Por ejemplo si tocamos primero con pie derecho (PD) el complemento lo hace el pie izquierdo (PI). Además percutiendo el redoblante sobre los tiempos dos y cuatro del compás.

## Grafía no convencional

Figura 179: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, hechos con percusión corporal.



## Grafía convencional

Figura 180: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.



## Actividad 2

Se sugiere trabajar primero con una marcación primero en negras, luego en corcheas y finalmente en semicorcheas. Con la mano que se quiera hacer, percutiendo el mulso para hacer cada marcación.

Posteriormente el orden de los pies puede ser derecho izquierdo (D-I) o izquierdo derecho (I-D) depende de la comodidad de cada quien, ejecutando en orden blancas, negras, corcheas y semicorcheas, golpeando el piso con los pies. Cuando este ejercicio este bien desarrollado se incluye la interpretación del redoblante, en diferentes tiempos del compás, percutiendo la rodilla de la pierna para imitar lo que se haría con el redoblante en la batería.

- A) Marcación en negras con una mano y los pies alternadamente percuten: blancas, negras, corcheas y semicorcheas.
- B) Marcación en corcheas con una mano y los pies alternadamente percuten: blancas, negras, corcheas y semicorcheas.
- C) Marcación en semicorcheas con una mano y los pies alternadamente percuten: blancas, negras, corcheas y semicorcheas.
- D) Marcación en negras con una mano y los pies alternadamente percuten: blancas, negras, corcheas y semicorcheas. Adicionalmente se percute en el redoblante en los tiempos:
  - 1. Uno y tres (blancas) en métrica de cuatro cuartos
  - 2. Dos y cuatro (silencio de negra y negra) en métrica de cuatro cuartos
  - 3. Uno, dos, tres y cuatro (negras) en métrica de cuatro cuartos

4. En los tiempos y en las mitades de los mismos (corcheas) en métrica de cuatro cuartos
5. En cuartos de nota (semicorcheas) en métrica de cuatro cuartos
6. Solamente en las mitades de los tiempos (silencio de corchea y corchea) en métrica de cuatro cuartos

E) Marcación en corcheas con una mano y los pies alternadamente percuten: blancas, negras, corcheas y semicorcheas. Adicionalmente se percute en el redoblante en los tiempos:

1. Uno y tres (blancas) en métrica de cuatro cuartos
2. Dos y cuatro (silencio de negra y negra) en métrica de cuatro cuartos
3. Uno, dos, tres y cuatro (negras) en métrica de cuatro cuartos
4. En los tiempos y en las mitades de los mismos (corcheas) en métrica de cuatro cuartos
5. En cuartos de nota (semicorcheas) en métrica de cuatro cuartos
6. Solamente en las mitades de los tiempos (silencio de corchea y corchea) en métrica de cuatro cuartos

F) Marcación en semicorcheas con una mano y los pies alternadamente percuten: blancas, negras, corcheas y semicorcheas. Adicionalmente se percute en el redoblante en los tiempos:

1. Uno y tres (blancas) en métrica de cuatro cuartos
2. Dos y cuatro (silencio de negra y negra) en métrica de cuatro cuartos
3. Uno, dos, tres y cuatro (negras) en métrica de cuatro cuartos
4. En los tiempos y en las mitades de los mismos (corcheas) en métrica de cuatro cuartos
5. En cuartos de nota (semicorcheas) en métrica de cuatro cuartos
6. Solamente en las mitades de los tiempos (silencio de corchea y corchea) en métrica de cuatro cuartos

- A continuación se propone aplicar algunos de los ejercicios vistos referentes al doble pedal en el instrumento:

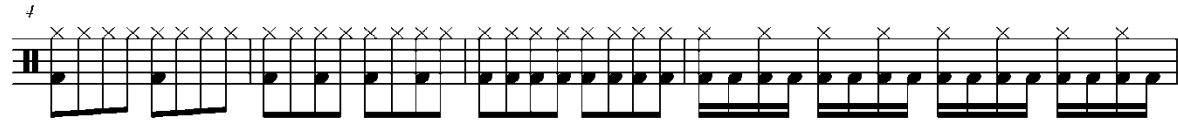
A)

**Figura 181: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.**



B)

Figura 182: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.



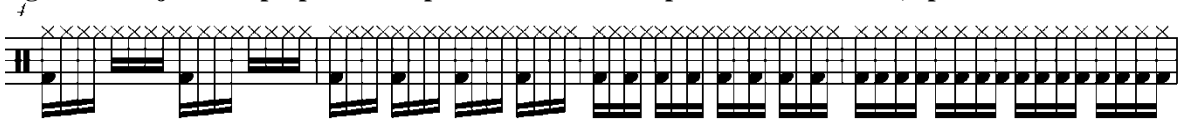
D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I

The musical notation for exercise 182 consists of a single staff with a double bar line at the beginning. Above the staff, there are two rows of 'x' marks indicating the timing of the notes. The first row has 'x' marks above every note. The second row has 'x' marks above every note except for the first one. The notes are grouped into pairs, with the first note of each pair being a quarter note and the second being an eighth note. The rhythm is D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I.

SE SUGIERE EL MISMO ORDEN DE PIES PARA LOS SIGUIENTES EJERCICIOS

C)

Figura 183: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.



The musical notation for exercise 183 consists of a single staff with a double bar line at the beginning. Above the staff, there are two rows of 'x' marks indicating the timing of the notes. The first row has 'x' marks above every note. The second row has 'x' marks above every note except for the first one. The notes are grouped into pairs, with the first note of each pair being a quarter note and the second being an eighth note. The rhythm is D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I.

D)

1.

Figura 184: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.



The musical notation for exercise 184 consists of a single staff with a double bar line at the beginning. Above the staff, there are two rows of 'x' marks indicating the timing of the notes. The first row has 'x' marks above every note. The second row has 'x' marks above every note except for the first one. The notes are grouped into pairs, with the first note of each pair being a quarter note and the second being an eighth note. The rhythm is D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I.

2.

Figura 185: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.



The musical notation for exercise 185 consists of a single staff with a double bar line at the beginning. Above the staff, there are two rows of 'x' marks indicating the timing of the notes. The first row has 'x' marks above every note. The second row has 'x' marks above every note except for the first one. The notes are grouped into pairs, with the first note of each pair being a quarter note and the second being an eighth note. The rhythm is D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I.

3.

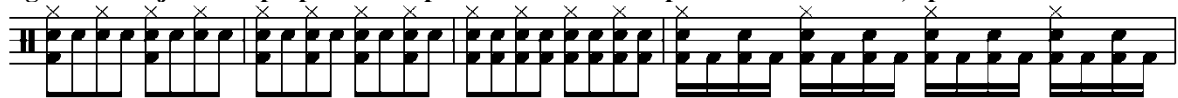
Figura 186: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.



The musical notation for exercise 186 consists of a single staff with a double bar line at the beginning. Above the staff, there are two rows of 'x' marks indicating the timing of the notes. The first row has 'x' marks above every note. The second row has 'x' marks above every note except for the first one. The notes are grouped into pairs, with the first note of each pair being a quarter note and the second being an eighth note. The rhythm is D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I.

4.

Figura 187: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.

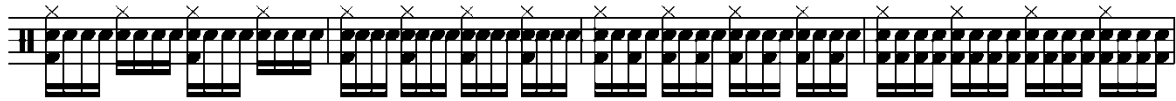


The musical notation for exercise 187 consists of a single staff with a double bar line at the beginning. Above the staff, there are two rows of 'x' marks indicating the timing of the notes. The first row has 'x' marks above every note. The second row has 'x' marks above every note except for the first one. The notes are grouped into pairs, with the first note of each pair being a quarter note and the second being an eighth note. The rhythm is D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I.



5.

**Figura 188: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.**



6.

**Figura 189: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.**



E)

1.

**Figura 190: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.**



2.

**Figura 191: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.**



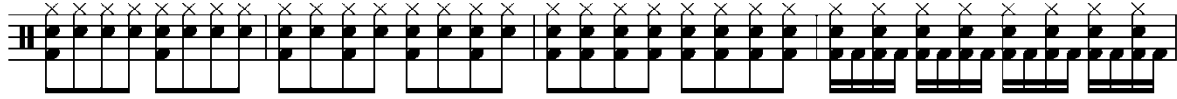
3.

**Figura 192: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.**



4.

**Figura 193: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.**



5.

**Figura 194: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.**



6.

**Figura 195: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.**



F)

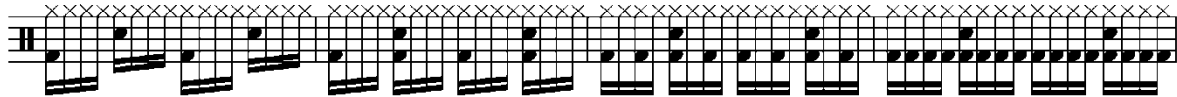
1.

**Figura 196: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.**



2.

**Figura 197: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.**



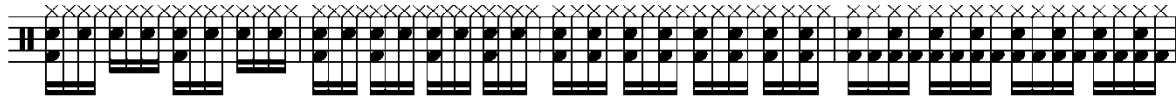
3.

**Figura 198: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.**



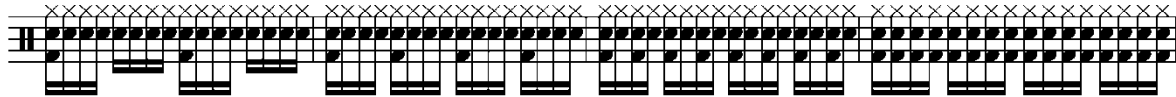
4.

**Figura 199: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.**



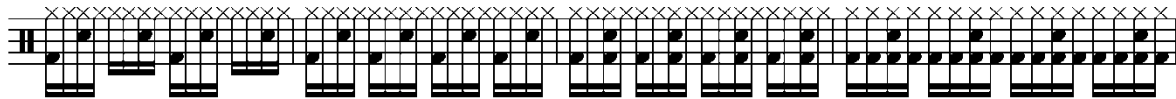
5.

**Figura 200: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.**



6.

**Figura 201: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.**



### Actividad 3

Combinación de los pies y manos

A) subdividiendo en cuatro partes el pulso de negra es decir en semicorcheas, los pies realizan el siguiente orden: (DDDD DDDD DDDD DDDD / IDID IDID IDID IDID / IIII IIII IIII IIII / DIDI DIDI DIDI DIDI)

B) También subdividiendo en cuatro partes el pulso, la mano derecha en el platillo, acompaña al mismo tiempo el pie derecho y la mano izquierda toca el redoblante completando la subdivisión de cuatro golpes por pulso de la siguiente manera: (DIDI DIDI DIDI DIDI)


C) También subdividiendo en cuatro partes el pulso, la mano derecha en el platillo, acompaña al mismo tiempo el pie izquierdo y la mano izquierda toca el redoblante completando la subdivisión de cuatro golpes por pulso de la siguiente manera: (DIDI DIDI DIDI DIDI)

D) Tanto manos como pies ejecutan semicorcheas al mismo tiempo, las manos tocarían platillo con la derecha y redoblante con la izquierda, entretanto los pies percuten alternadamente el bombo empezando por el pie derecho.

- A continuación se propone aplicar algunos de los ejercicios vistos referentes al doble pedal en el instrumento:

A)


Figura 202: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.



DDDDDDDDDDDDDDDD IDIDIDIDIDIDIDID I IIIIIIIIIIIII DIDIIDIDIIDIDI


B)

Figura 203: Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.



D I D I D I D I D I D I D I D I


C)



D I D I D I D I D I D I D I D I  
I I I I I I I I

D)

Figura 204. Ejercicios preparatorios para tocar con doble pedal o doble bombo, aplicados en la batería.



D I D I D I D I D I D I D I D I



## 5. CONCLUSIONES

La práctica misma ha mostrado las distintas dificultades que se van presentando de un estudiante a otro en el aprendizaje de la batería. Los problemas sensoriales, motores y aún cognitivos se van identificando a medida que encontramos falencias en el sentido rítmico, como la imprecisión del pulso y la inestabilidad rítmica en cuanto a la agógica y el manejo del tempo, así como, la incapacidad de percibir un ritmo y transmitirlo correctamente a través de nuestro cuerpo y del instrumento, y también, la incomprensión de las figuras rítmicas y su correcta interpretación en un motivo rítmico determinado.

Las falencias de motricidad resultan comunes en los principiantes y éstas normalmente se manifiestan por la dificultad para disociar, combinar o coordinar los movimientos entre sus extremidades inferiores y superiores para reproducir correctamente un ritmo. Este es un aspecto que debe ser trabajo desde los mismos inicios a través de ejercicios de motricidad, siempre ligados al ritmo musical, para educar los músculos y huesos de las extremidades que intervienen en los movimientos del cuerpo, necesarios para la interpretación de la batería. Hay que ser muy consciente y estar muy atento para proponer o realizar los ejercicios adecuados para dar solución oportuna a estos problemas.

Para que un estudiante de batería pueda evolucionar progresivamente en sus habilidades interpretativas, necesita tener un buen sentido rítmico, entendiéndose éste, como la capacidad de escuchar, sentir o percibir el pulso y sus acentos, ya que de la interiorización de estos elementos del ritmo, depende en gran manera la capacidad para entender y realizar divisiones y subdivisiones rítmicas en sus infinitas combinaciones, así como el manejo de la velocidad o del tempo. El sentido rítmico cuando no se posee naturalmente, es posible cultivarlo a través de la escucha, el movimiento, la percusión corporal y otros ejercicios que potencializan ésta facultad.

Tan importante como la motricidad y el sentido rítmico, es la capacidad de comprensión, de lectura e interpretación de las figuras rítmicas musicales. Es necesario entender que para poder llegar a ello, se necesita experimentar el ritmo musical, vivirlo primeramente en el cuerpo y en la batería y luego emprender los procesos necesarios para lograr una correcta lectura rítmica.

La motricidad, el sentido y la lectura rítmica, son susceptibles de desarrollarse y perfeccionarse a través de una gama muy diversa de ejercicios que potencializan estas capacidades tan necesarias para el estudio de la batería. Para ello, es posible usar todo tipo de elementos como pelotas, bastones, palos de balsa, onomatopeyas, percusión corporal y figuras en papel entre una innumerable variedad.

Tener siempre presente que la música es un lenguaje que expresa la vida misma, antes que ser teoría y por tanto, todo proceso de formación y de entrenamiento rítmico y motriz, debe estar concebido bajo ésta premisa. Es decir, la experiencia y la vivencia musical, deben preceder toda forma de teorización, porque la teoría se va formando durante el mismo proceso, casi que imperceptiblemente, hasta que el estudiante logra conceptualizar sobre todos los aspectos rítmicos musicales necesarios para la adecuada interpretación de la batería. Esto se logra con un lenguaje claro y sencillo, exento de complicaciones terminológicas, siempre enfocando el movimiento rítmico natural, a las vibraciones del cuerpo y luego de la batería.

Este trabajo propone un compendio de estrategias didácticas y pedagógicas para aportar a la solución de los problemas mencionados anteriormente. No obstante, invita a la observación y reflexión en cada proceso de formación tanto a docentes como a estudiantes, para que la creatividad ante todo, esté siempre presente, para proponer nuevos ejercicios, nuevas formas y estrategias que permitan el crecimiento y la virtud de los nacientes bateristas.





## BIBLIOGRAFÍA

1. Baratto, J. (28 de 05 de 2013). *el drum blog oficial*.<https://www.youtube.com/watch?v=XYHYTDPxb5s>
2. Bushor, C. (1992). *Speed & Thrash Metal Drum Method*. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation.
3. Chang, R. i. (05 de 11 de 2008). *Efisioterapia.net*.  
<http://www.efisioterapia.net/articulos/biomecanica-del-tibialis-anterior-el-pedaleo-un-bombo-segun-la-tecnica-heel-up>
4. Channel, B. C. (04 de 19 de 2006). *Youtube*.  
[https://www.youtube.com/watch?v=gbhAepnLT3Y&index=5&list=RD53yTiTYKn\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=gbhAepnLT3Y&index=5&list=RD53yTiTYKn_c)
5. Contreras, J. (1990). *Enseñanza, Currículum y Profesorado Introducción Crítica a la Didáctica*. Madrid - España: Akal S.A.
6. D'Auria, O. (1994). *Introducción al Rock*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.
7. Dean, J. B. (1986). *Cómo tocar la Batería y otros instrumentos de percusión*. Madrid: EDAF, S.A.
8. Dominguez, f. (30 de 10 de 2008). *Jim Chapin on the Moeller technique*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=7yNb-kUPwMI>
9. Drummerworld. (1997-2015). *Drummerworld*. <http://www.drummerworld.com/>
10. Duque, L. F. (2005). *Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos*. Bogotá: Opciones Gráficas Editores Ltda.
11. Expósito, M. G. (11 de 01 de 2011). <http://es.slideshare.net/>  
<http://es.slideshare.net/abullejos/mtodo-kodaly>
12. Franco, J. (1993). *Double Bass Drumming*. Miami: CPP/Belwin.
13. Gainza, v. h. (1964). *La Iniciación Musical del Niño*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
14. Hernandez, J. (07 de 09 de 2011). *Batería 10*.  
<http://bateria10.blogspot.com/2010/03/origen-de-la-bateria.html>
15. Illi, G. (19 de 07 de 2011). *youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=fClvdZuL1ac>
16. Kollias, G. (14 de 10 de 2010). *Youtube*. Free stroke drum school:  
<https://www.youtube.com/watch?v=h0hv3VNgCFc>
17. Siegel, R. W. (Productor), Lang, T. (Escritor), & Siegel, R. W. (Dirección). (2003/2006). *Creative control* [Película]. Estados Unidos.
18. lessons, F. d. (03 de 29 de 2011). *Youtube*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=xCCJyYIBK9s>
19. María, F. S. (s.f.). *Teoría Musical*. Cifraclub:  
[http://www.cifraclub.com.br/contrib/tutoriais/-escalas\\_acordes\\_intervalos\\_esp.pdf](http://www.cifraclub.com.br/contrib/tutoriais/-escalas_acordes_intervalos_esp.pdf)
20. Mejía, P. P. (2002). *Didáctica de la música para primaria*. Madrid (España): Pearson Prentice Hall.
21. Mejía, P. P. (2002). *Didáctica de la Música*. Madrid: PEARSON PRENTICE HALL.
22. Mucientes, J. M. (2013). *La ritmica corporal*. Santiago de Chile: Facultad de artes.
23. Mucientes, J. M. *La ritmica corporal: Repertorio y propuesta metodológica*. 2013. Universidad de Chile, Santiago.
24. P., J. R. (s.f.). *La teoría Musical*. 30. Guadalajara.
25. *Pedagogía musical*.(s.f.). <https://sites.google.com/site/pedagogiamusi/m/metodo-kodaly>
26. *Pedagogía musical*.(s.f.). <https://sites.google.com/site/pedagogiamusi/>

27. Pope, D. (08 de 10 de 2010). *Youtube*.  
[https://www.youtube.com/watch?v=SSKS9a9NuPc&index=7&list=RD53yTiTYKn\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=SSKS9a9NuPc&index=7&list=RD53yTiTYKn_c)
28. Ramirez, J. L. (1998). *Cómo tocar en batería ritmos internacionales y autóctonos*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial S.A.
29. Roddy, D. (12 de 10 de 2012). *Youtube*.  
[https://www.youtube.com/watch?v=DaMAHphUTnk&index=3&list=RD53yTiTYKn\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=DaMAHphUTnk&index=3&list=RD53yTiTYKn_c)
30. Roddy, D. (08 de 25 de 2012). *Youtube*. [https://www.youtube.com/watch?v=53yTiTYKn\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=53yTiTYKn_c)
31. Romero, J. (2015). *body music body percussion*. <http://www.percusion-corporal.com/es/metodo-bapne/fundamentacion-del-metodo-bapne>
32. Rubio, C. (15 de 10 de 2011). Gramatica musical. (R. M. López, Entrevistador)
33. Santos, R. (03 de 03 de 2010). *Ricky Santos*.  
<http://rickysantosbateria.blogspot.com/2010/03/platillos.html>
34. Valencia, L. V. (2009). *Al son que me toquen canto y bailo*. Bogotá: Opciones grafias editores Ltda.
35. Waterson, T. (12 de 07 de 2008). *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=WQjFF-sJASs&list=RDWQjFF-sJASs&index=1>
36. Zuleta, A. (2014). *El Método Kodály Y su adaptación en Colombia*. Bogotá: pontificia Universidad Javeriana.



## ANEXO A

### ENTREVISTA Ana María Fuquen Gómez

Maestra en música con énfasis en Arreglos musicales y composición, se ha desempeñado en la docencia desde el año 2000, realizó estudios de Piano, solfeo y teoría en La Habana con maestros como Elvira Fuentes y Alfredo Diez Nieto. Actualmente es Especialista en Docencia Universitaria y ha realizado diplomados en Metodología Dalcroze en la Universidad Pedagógica, y en Metodologías para la Enseñanza de la Música en la Universidad Javeriana de Bogotá. Ha hecho parte de diferentes agrupaciones como teclista, entre las que se destacan Alerta Kamarada, Una Fuerza, Milmarías, Durazno y Rynno. En este campo tiene algunas grabaciones de sencillos y de LPs publicadas. Entrevista realizada por Rafael Marín López, el 19 de marzo de 2013.

**Rafael Marín López.:** ¿Vienes de una familia de músicos?

**Ana María Fuquen.:** No.

**R. M. L.:** ¿Qué es lo primero que haces cuando enseñas rítmica?

**A. M. F.:** Lo primero que hago es no enseñarles nada, es decir no explicar nada sino hacerlo con el cuerpo o con objetos antes de explicar la teoría.

**R. M. L.:** Después de esa fase que me acabas de explicar, ¿Qué es lo primero que haces? Es decir, ya después de vivenciarlo, ¿Lo haces con objetos? ¿Con el cuerpo? ¿Qué proceso sigue?

**A. M. F.:** Después de realizar los ejercicios y yo veo que los pudieron hacer, lo único que hago es no explicarlo sino presentar la teoría que se haya visto. No sé, si son figuras rítmicas y es un curso básico para una persona que no tiene conocimientos, primero se hacen y después si se presentan. "Esta es la negra", "Esta la corchea...". Pero nunca en la misma clase, es decir en varias clases después o en la siguiente.

**R. M. L.:** ¿Cuáles elementos pedagógicos utilizas?

**A. M. F.:** Utilizó elementos definidos de diferentes metodologías, como la metodología Dalcroze, que su principio básico es que sea vivencial. Utilizo de todas las metodologías del siglo 20. Básicamente de esas escuelas si estamos hablando de rítmica básicamente sería; Dalcroze algo de Kodály y con mi experiencia y con el repertorio de acá. Las falencias o fortalezas que tenemos nosotros en un país como éste, con tantos ritmos. Y como elementos utilizó el cuerpo, la percusión corporal, la voz y la dicción. He notado durante todos los años que llevo enseñando, que cuando se puede decir con la voz, o hacer algo con el cuerpo se puede pasar más fácil a la interpretación en el instrumento.

Utilizó muchos elementos: papel, pelotas de caucho, vasos, aros, palos de balsa en fin...

**R. M. L.:** Este tipo de enseñanza o explicación, ¿Tú lo haces de igual manera si la persona tiene algún conocimiento o ya tiene algún tipo de experiencia con el Ritmo?

**A. M. F.:** Lo hago igual en todos, porque si alguien tiene algún conocimiento o llega a mí con algún conocimiento y si es en grupo la clase, trato de homogenizar el lenguaje que se utilice. Entonces trato de unificar el conocimiento y que todos hablen el mismo lenguaje, Entonces no importa si ya vienen con conocimiento, al final tienen homogenizada ya esa forma de expresarse y al llevarlos a

la práctica ya lo tienen todos igual. Entonces no importa si ya vienen o no vienen con conocimientos.

Lo que pasa es que sí ya se tiene un conocimiento previo, es probable que a algunos estudiantes se les facilite más que a otros. Pero en ese caso yo procuro llevarlos a todos al mismo tiempo. Si algún grupo marca la diferencia de conocimiento, lo que hago en la clase es hacer 2 grupos de trabajo, aunque trato siempre hacerlo con todos juntos. Pero si veo que la cosa se entorpece es cuando hago los dos grupos de trabajo en el mismo salón y se hacen los ejercicios de coordinación, motricidad y conceptos previos. Los conocimientos previos no me afectan porque en el momento de la práctica todos están al mismo nivel. Cuando lo hacen el instrumento no funciona igual.

**R. M. L.:** ¿De esas metodologías que me citaste ahora y de pronto por lógica, tú puedes sacar un ejercicio que te dice la metodología Dalcroze aportando elementos tuyos si es necesario?

**A. M. F.:** Si. Siempre en los cursos que he tomado los profesores le dicen a uno que haga ejercicios y canciones pero realmente lo que importa no es tanto la canción o el ejercicio sino el concepto que está detrás del ejercicio. Si lo que se pretende lograr es la disociación de lateralidad, entonces se puede hacer con cualquier canción o cualquier ejercicio que las personas, niños o adultos, conozcan porque de hecho estas metodologías son de otros países y tienen un folclor diferente al nuestro. Son metodologías europeas, entonces el repertorio no tiene nada que ver con el que el común de la gente escucha acá en Colombia, sean niños jóvenes o adultos. Lo que yo hago es tomar canciones y ritmos de acá y hacer el mismo trabajo pero con un lenguaje más cercano de los niños, jóvenes o adultos. Sin embargo conservo muchas de estas canciones originales porque funcionan también. Alejandro Zuleta, con quien tuve la oportunidad estudiar, toma el método Kodály pero aplica canciones, juegos y ritmos colombianos a sus libros y métodos, entonces es mucho más cercano. Siempre es una mezcla de todo porque así como somos los colombianos; siempre hay una mezcla. Creo que así tiene que ser la educación musical.

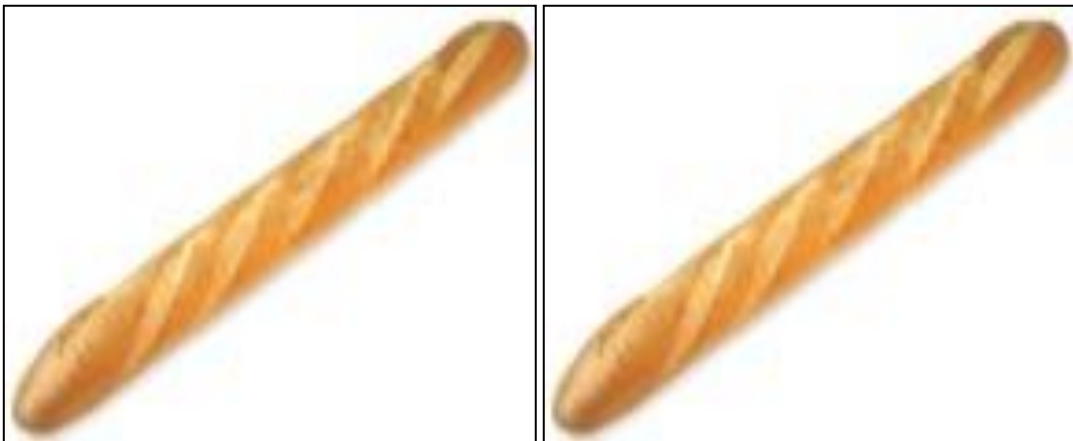
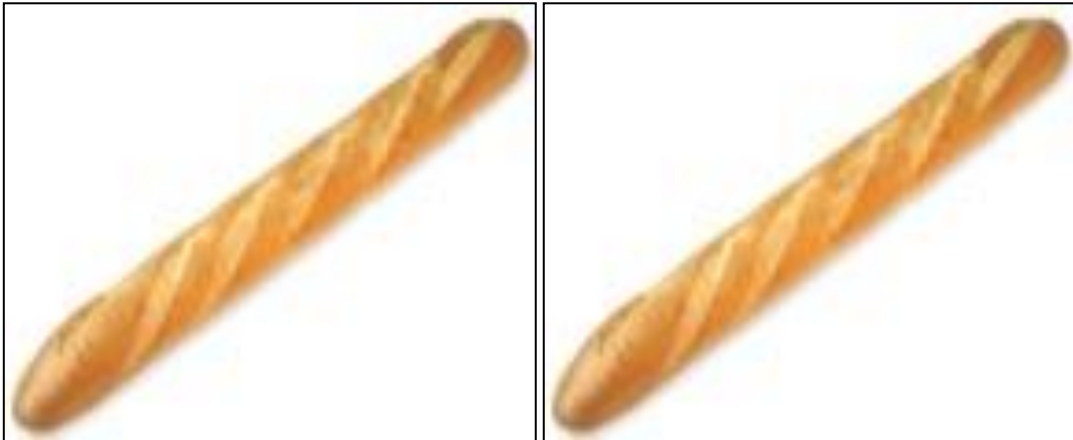
**R. M. L.:** En ese proceso de educación que tú realizas, ¿puede ser que tú resultes desarrollando un ejercicio que posiblemente exista pero que nadie te enseñó?

**A. M. F.:** Si, así es. Exacto.



**ANEXO B**

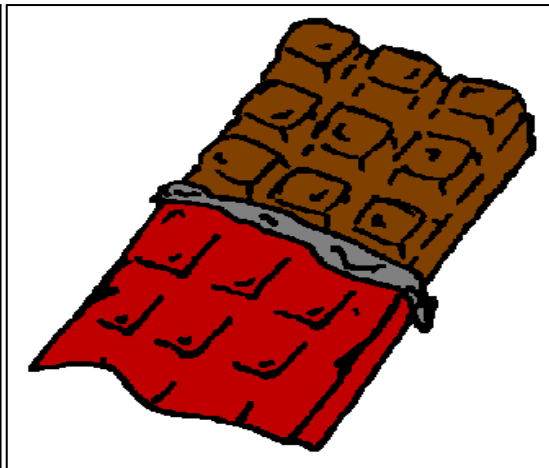
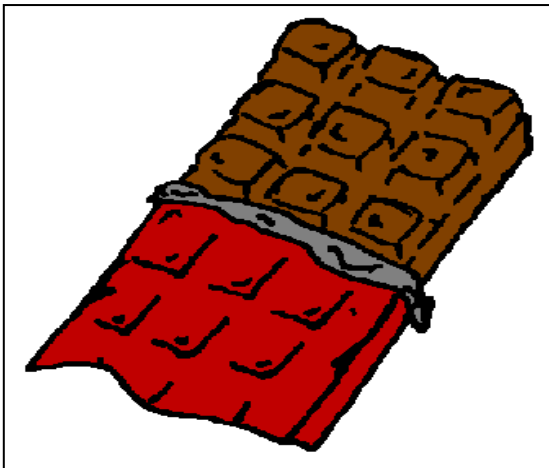
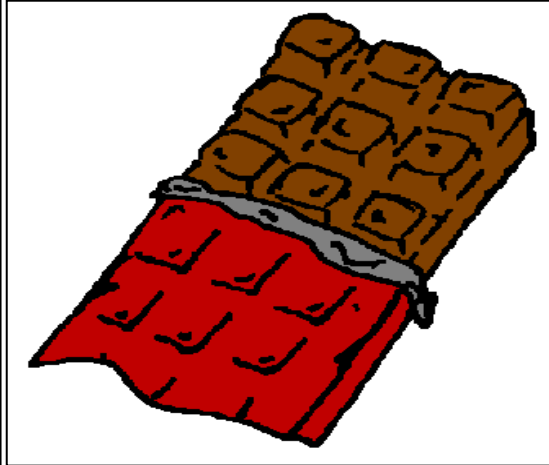
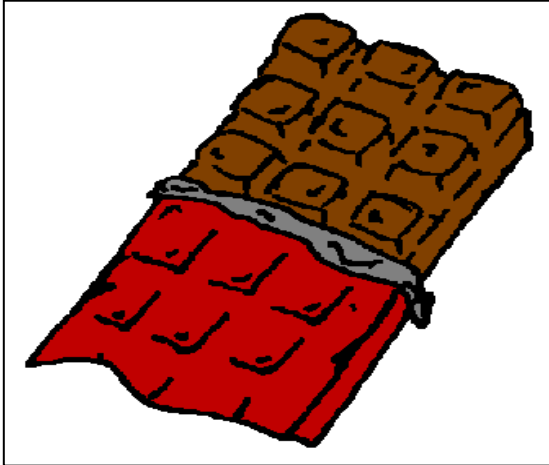
**IMÁGENES, FIGURAS Y PALABRAS PARA RECORTAR Y REALIZAR ALGUNAS ACTIVIDADES**











Ca (-)



Ca (-)



Ca (-)



(-) sa



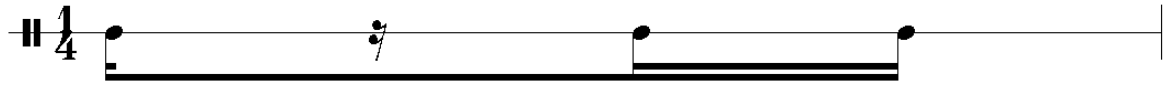
(-) sa



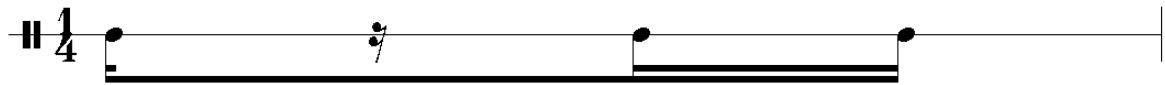
(-) sa



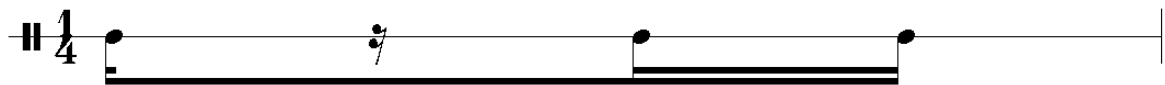
Cho (-) co la te



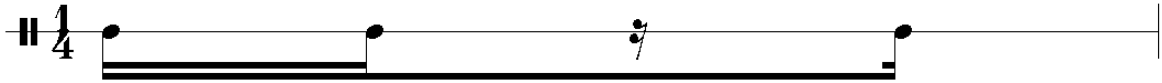
Cho (-) co la te



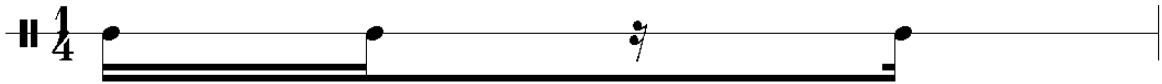
Cho (-) co la te



Cho co (-) te



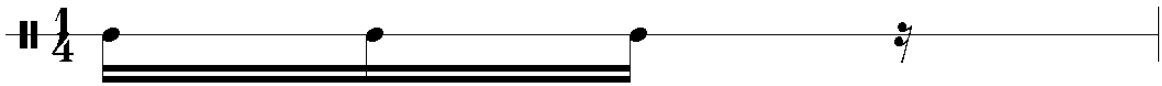
Cho co (-) te



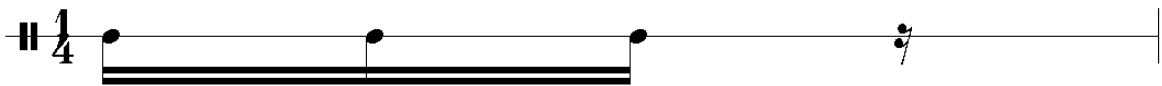
Cho co (-) te



Cho co la (-)



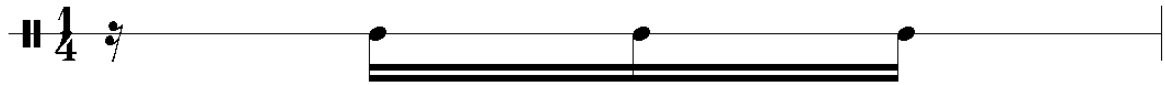
Cho co la (-)



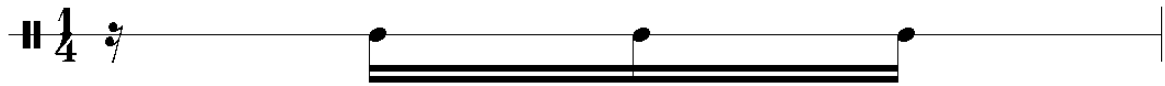
Cho co la (-)



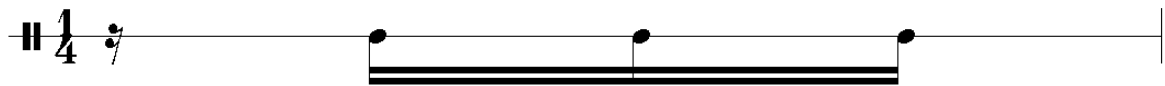
(-) co la te



(-) co la te



(-) co la te





Convenciones

♩ Palma contra palma o  
aplauso

♩ Palma contra palma o  
aplauso

♩ Palma contra palma o  
aplauso

♩ Palma contra palma o  
aplauso

♪ Palma contra muslo

♪ Palma contra muslo

♪ Palma contra muslo

♪ Palma contra muslo

♪ Palma contra abdomen

♪ Palma contra abdomen

♪ Palma contra abdomen

♪ Palma contra abdomen

↓ Palma contra rodilla

↓ Palma contra rodilla

↓ Palma contra rodilla

↓ Palma contra rodilla

↓ Chasquido con la lengua

↓ Chasquido con la lengua

↓ Chasquido con la lengua

↓ Chasquido con la lengua

↓ Chasquido dedos

↓ Chasquido dedos

↓ Chasquido dedos

↓ Chasquido dedos

↓Palma contra pecho

↓Palma contra pecho

↓Palma contra pecho

↓Palma contra pecho

↙ Punta del pie contra el piso

↙ Punta del pie contra el piso

↙ Punta del pie contra el piso

↙ Punta del pie contra el piso

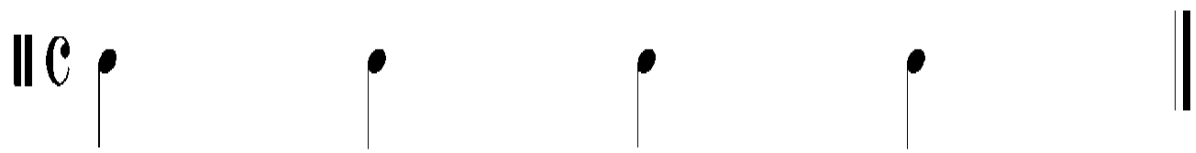


- Talón contra el piso

- Talón contra el piso

- Talón contra el piso

- Talón contra el piso



PAN PAN PAN PAN



PAN CA-SA CHO-CO-LA-TE (-)



PAN

CA - SA

PAN

CA - SA

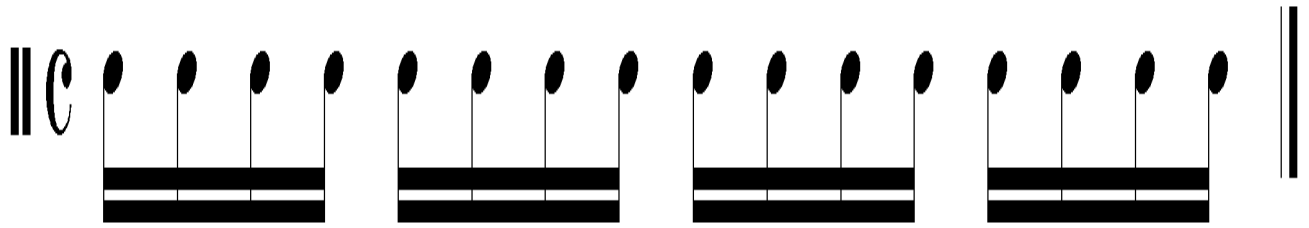


CA - SA

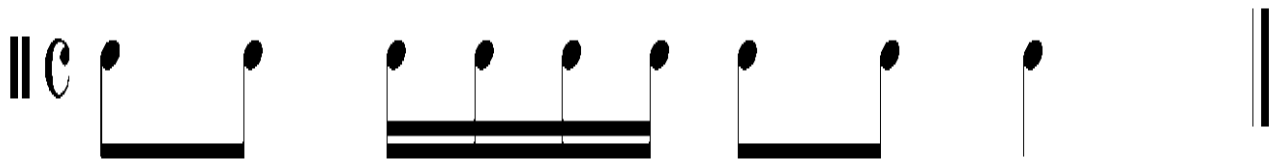
CA - SA

CA - SA

CA - SA



CHO - CO - LA - TE CHO - CO - LA - TE CHO - CO - LA - TE CHO - CO - LA - TE



CA - SA CHOCOLATE CA - SA PAN



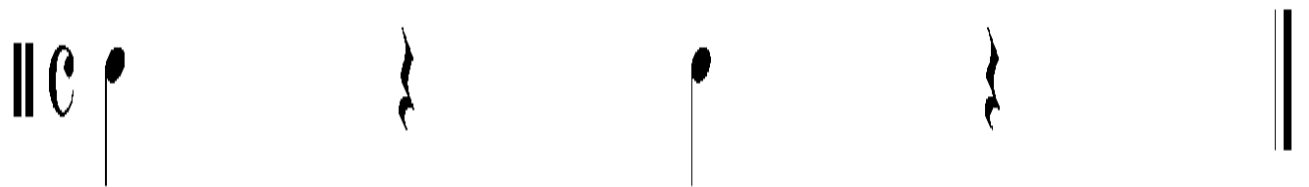
PAN

(-)

SA

(-)

CHOCOLATE



PAN

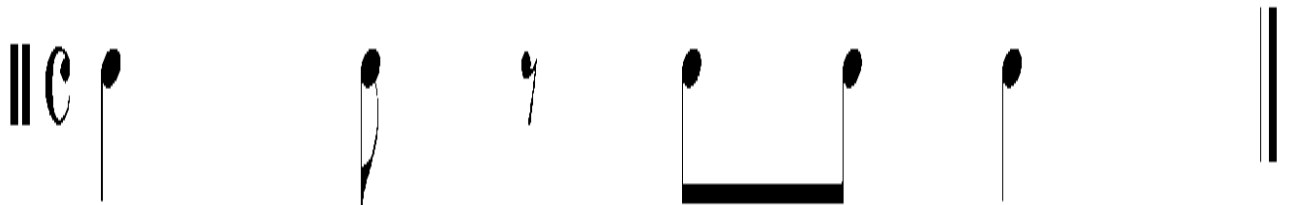
(-)

PAN

(-)



CHOCOLATE PAN (-) SA PAN



PAN CA (-) CA - SA PAN