

MUSICOGRAMAS COMO REFERENTE DE APRENDIZAJE DE LA BATERÍA
CON RITMOS DE BAMBUCO Y CUMBIA EN EL NIVEL BÁSICO
DE FORMACIÓN EN LA FUNDACIÓN BAKARTE.

SANTIAGO ROZO MENDÉZ

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D. C 2025

MUSICOGRAMAS COMO REFERENTE DE APRENDIZAJE DE LA BATERÍA
CON RITMOS DE BAMBUCO Y CUMBIA EN EL NIVEL BÁSICO
DE FORMACIÓN EN LA FUNDACIÓN BAKARTE.

Trabajo de grado presentado para obtener el título de
Licenciado en Música

SANTIAGO ROZO MENDÉZ

Cod: 2019275040

Asesor: Oscar Gabriel Cerquera Losada

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D. C 2025

Tabla de contenidos

1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN	7
1.1 Introducción	7
1.2 Descripción del problema	8
1.3 Pregunta de investigación	14
1.4 Objetivos	15
1.4.1 General.....	15
1.4.2 Específicos.....	15
1.5 Justificación.....	15
1.6 Antecedentes	17
2. MARCO TEÓRICO	22
2.1 Ritmos colombianos como medio para la educación musical.....	23
2.2 Modelo Experiencial.	25
2.3 Musicograma y como herramienta pedagógica.....	30
2.4 Historia e Iniciación en la batería, Técnicas para la ejecución en la batería.	33
2.5 Historia de la batería.....	34
2.6 Metodologías de enseñanza relevantes en la batería.	36
2.7 Partes de la batería.	38
2.8 Postura y técnica para tocar batería.	44
2.9 Tipos de agarres.....	47
2.10 Ritmos tradicionales en la música colombiana.....	49
2.10.1 Cumbia	49
2.10.2 Bambuco	51
3. MARCO METODOLÓGICO	54
3.1 Enfoque Investigativo.....	54
3.2 Tipo de investigación.....	55

3.3 Población.....	56
3.4 Técnicas e instrumentos de recolección	57
3.5 Etapas de la investigación	58
3.5.1 Etapa 1	59
3.5.2 Etapa 2	61
3.5.3 Etapa 3	64
3.5.4 Etapa 4	66
4. DESARROLLO METODOLÓGICO.....	68
4.1 Etapa 1	68
4.2 Etapa 2	69
4.3 Etapa 3	72
4.4 Etapa 4	73
4.5 Análisis de las fases.....	74
4.5.1 Fase 1	74
4.5.2 Fase 2	79
4.5.3 Fase 3	84
4.6. Musicogramas.....	90
5. CONCLUSIONES.....	97
6. BIBLIOGRAFIA.....	102
7. ANEXOS.....	109

Índice de ilustraciones

Figura 1. Ciclo experiencial propuesto por David Kolb.....	28
Figura 2. Musicograma – P.I. Tchaikovsky - Suite Cascanueces.....	32
Figura 3. Baterías de los años '20 y '30.	36
Figura 4. Batería Dw Desing series.	36
Figura 5. Bombo Batería.....	39
Figura 6. Model No.33 Dyna-Sonic Snare Drum	40
Figura 7. Tom alto y medio.....	41
Figura 8. Tom de piso.	42
Figura 9. Hit Hats.....	43
Figura 10. Crash.....	43
Figura 11. Ride.....	43
Figura 12. Postura para tocar redoblante	44
Figura 13. Postura correcta entre pies y torso.....	45
Figura 14. Posición “V”.....	45
Figura 15. Técnica Heel Down.	46
Figura 16. Técnica Heel Up.	47
Figura 17. Agarre tradicional.....	47
Figura 18. Agarre Alemán.....	48
Figura 19. Factores para identificar a los estudiantes.....	59
Figura 20. Etapa N°1.	62
Figura 21. Etapa N°2	62
Figura 22. Etapa N°3	62
Figura 23. Formato planeador de clase.....	63
Figura 24. Implementación de los talleres.....	64
Figura 25. Formato del diario de campo.....	65
Figura 26. Cronograma de planeación.....	66
Figura 27. Evaluación y retro alimentación.....	67
Figura 28. Primer borrador Musicograma	70

Figura 29. Segundo borrador Musicograma	70
Figura 30. Versión final musicograma	71
Figura 31. Clase alumno 1	73
Figura 32. Clase Alumno 2	73

1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Introducción

Cuando se trata de enseñar música en las primeras etapas de formación, es importante generar bases en la sensibilidad artística, la creatividad y el pensamiento sonoro. Sin embargo existen contextos educativos en donde la enseñanza musical se ve limitado por metodologías enfocadas exclusivamente en lo técnico o en aspectos teóricos, lo cual podría generar una dificultad en el aprendizaje y disminuir el disfrute en la práctica instrumental. La enseñanza musical en niveles iniciales necesita de estrategias que desarrollen la curiosidad, el juego y la experiencia directa con la música.

Estas problemáticas motivaron en la búsqueda de estrategias didácticas que hicieran que el aprendizaje fuera una experiencia más significativa y cercana a las realidades del aula. El objetivo de este trabajo de investigación es diseñar, aplicar y analizar una propuesta pedagógica que esté basada en el uso del musicograma como una herramienta visual y didáctica, que esté orientada a potenciar la enseñanza y el aprendizaje en la batería por medio de la integración de los ritmos colombianos de cumbia y bambuco. Este proyecto se aplicó con estudiantes de nivel de iniciación pertenecientes a la Fundación Bakarte, alineándose a una metodología cualitativa que se estructura en tres fases, la exploración, la aplicación y la evaluación.

La primera parte de este trabajo muestra la problemática que se pudo identificar y los fundamentos que sostienen el proyecto, en donde se aborda la importancia de los ritmos tradicionales en la educación musical y el papel que tiene el musicograma en la enseñanza

instrumental. Posteriormente, se ofrece una revisión de conceptos pedagógicos y musicales que le dan camino y fundamento al proyecto por medio del marco teórico, mientras que el marco teórico muestra el desarrollo de cada una de las sesiones de clases, la herramientas que se aplicaron y los resultados obtenidos a lo largo de los procesos, exponiendo cómo el uso del musicograma logró dinamizar la enseñanza de la batería y les dió a los estudiantes una experiencia lúdica y formativa.

De este modo, este proyecto de investigación busca aportar en el fortalecimiento de la educación musical desde el desarrollo de herramientas didácticas capaces de hacer del aprendizaje de la batería un proceso más cercano, participativo y significativo para los estudiantes.

1.2 Descripción del problema

Desde temprana edad, e incluso antes de nacer, los niños experimentan la música de una forma indirecta a través de diversos escenarios como las artes, las canciones, los medios de comunicación y distintos espacios que permiten dicho contacto. Sin embargo, es en el colegio o en las escuelas de música donde los niños tienen un segundo acercamiento a la música, esta vez de manera más directa, y es allí donde entra en juego la formación musical. La formación musical es un proceso educativo orientado al desarrollo de habilidades y conocimientos en el ámbito musical.

El proceso de formación musical en las primeras edades no debe centrarse en aspectos teóricos o técnicos; es fundamental que incluya componentes lúdicos y didácticos. Según Pascual, P. (2006), en la educación musical el primer estímulo debe partir de canciones

tradicionales, retahílas, y juegos rítmicos o auditivos. Estos elementos permiten desarrollar aspectos que van más allá de lo técnico y teórico.

Integrar repertorio tradicional, utilizando las características de estos ritmos para poder desarrollar habilidades en la batería, permiten trabajar diferentes aspectos técnicos como la coordinación, la independencia, las dinámicas, a la vez que se ofrecen estructuras repetitivas y progresivas que facilitan el aprendizaje. Así mismo estos ritmos no solo aportan en la formación de los estudiantes, sino que también puede ser una alternativa para optimizar el proceso de aprendizaje en la batería, al proporcionar recursos que fortalecen diferentes habilidades en la batería.

En este sentido, hay una relación existente entre la música y la cultura el cual es un pilar importante en la educación musical, puesto que permite que los estudiantes logren desarrollar una perspectiva de la riqueza y la diversidad musical que existe en cada una de las regiones de Colombia, además de comprender cómo la música puede reflejar y configurar las identidades culturales en los individuos.

Los ritmos colombianos son una parte significativa de la identidad nacional y son una gran herramienta para la educación musical. Colombia es uno de los países que cuenta con más géneros musicales llegando a agrupar aproximadamente 1,025 ritmos, ritmos que son influenciados por elementos españoles, indígenas y africanos. Cada uno de estos ritmos cuenta con características estructurales que permiten enriquecer los procesos de formación musical.

(Garzón, S. (2020)

Por ejemplo, los ritmos de la región de la Orinoquía cuentan con una interpretación que integra diversos recursos instrumentales, los cuales le otorgan identidad y dinamismo. Estos ritmos suelen estar conformados principalmente por el arpa, el cuatro y las maracas, cada uno

con un rol específico que, al unirse, genera un sonido característico. El arpa aporta la base armónica y melódica a través del contragolpe llanero; el cuatro ofrece una rítmica constante y soporte armónico; y las maracas introducen variaciones rítmicas y tímbricas que enriquecen el discurso de estos géneros. (Arcilla, Hincapié et al.2008)

Estos ritmos presentes en las músicas de los llanos colombo-venezolanos como el joropo, el pasaje o el zumba-que-zumba, suelen agruparse según su acentuación rítmica por corrido o derecho (Hernández, M. 2021). Estos ritmos son comúnmente compuestos, en compases de 6/8 o 3/4, y se caracterizan por el uso del contragolpe llanero en el arpa y un gran uso de las síncopas.

Por otro lado, los ritmos del pacífico colombiano se caracterizan por la combinación que hay entre las voces, los instrumentos de percusión y recursos melódico-armónicos. En este género el canto tiene un papel importante, pues en ocasiones existe una estructura responsorial entre la solista y el coro que intensifica la expresión.

Por otro lado, los instrumentos de percusión, como la tambora, el maracón, el cununo entre otros, generan una base polirritmia que mantiene y dinamiza la interpretación. Además, instrumentos como la marimba de chonta aportan en el componente melódico y armónico en algunos géneros de la región del sur del pacífico colombiano.

El bullerengue, el currulao o la cumbia se caracterizan por el uso de ritmos binarios, comúnmente en compas partido (2/2). También existen polirritmias y una interacción más amplia en la sección de percusión gracias a la extensa utilización de tambores. Estos ritmos, además, conservan el carácter ritual, que tradicionalmente se emplean en momentos significativos, utilizando la música como medio de expresión.

Pese a la gran variedad de ritmos se encuentran en Colombia, sigue existiendo una pregunta-problemática en el ámbito de textos para Batería:

¿Por qué hay tan pocos recursos educativos para batería enfocados en los ritmos musicales colombianos en un nivel de iniciación?

Si realizamos una búsqueda sobre métodos de batería en ritmos colombianos encontraremos muy buenos recursos como el DVD “Batería Colombiana” de Juan Guillermo Aguilar o el libro “Música Colombiana en Batería. Lenguajes contemporáneos” de Manuel Antonio Hernández en donde se abordan adaptaciones de ritmos colombianos del Caribe, el Pacífico y la región andina o el trabajo de grado titulado “Iniciación Musical en Batería Basada en el Ritmo de Cumbia Colombiana Aplicado a Niños y Adolescentes entre 8 y 14 años” de Andrés Felipe Romero.

Estos materiales, aunque son muy buenos, suelen ser complejos para utilizarse en un proceso inicial en la batería porque cuentan con cierta complejidad gramatical y en caso de utilizarlos como un recurso, es necesario contar con una adaptación metodológica o didáctica para poder utilizarlo. Además, el estudiante debe contar con conocimientos y técnicas previas para su correcto desarrollo de ciertos materiales.

El problema también radica en que los ritmos colombianos no han tenido la misma trascendencia que sí han tenido otros ritmos como el jazz, el rock, el funk o el metal en las metodologías de enseñanza de batería, ya que hablamos de un instrumento que podría ser catalogado como un instrumento norteamericano por excelencia, produciendo así una predominancia estilística y una limitación en recursos educativos enfocados en la música colombiana para la batería.

Dos de los ritmos más representativos de Colombia son la cumbia y el bambuco. Ambos incorporan elementos rítmicos tanto binarios como ternarios, además de una instrumentación rica en percusión y técnicas de interpretación. Varios de estos aspectos resultan fundamentales en los procesos de iniciación musical y en la batería.

La iniciación musical debe ser un espacio donde se tome conciencia de las capacidades y habilidades propias. Sin embargo, un desafío constante en la iniciación musical es la grafía común, es decir, la utilización del pentagrama, las notas y figuras musicales. En muchos casos esto puede ser un componente que dificulte el disfrute y genere en el estudiante un desinterés por seguir aprendiendo música.

La falta y no utilización de recursos didácticos para la iniciación en batería suele ser un componente que dificulta el aprendizaje en la mayoría de las estudiantes, especialmente en la etapa de infancia. Los componentes teóricos son importantes en el desarrollo del aprendizaje de los estudiantes, pero como primer momento puede hacer monótono en el ejercicio de la enseñanza, ya que no se da la posibilidad de generar conocimientos por medio de experiencias o juegos que puedan facilitar este objetivo.

Desde la prehistoria, el ser humano encontró en el pictograma un medio para comunicar ideas o conceptos desempeñando un papel fundamental en la transmisión de información. Este recurso visual permitió simplificar los mensajes y facilitar su comprensión. El pictograma es un signo que representa de forma esquemática un objeto real (Guzmán, 2008, p. 81, como se citó en Pérez, 2017). Además, los pictogramas transmiten un significado directo y preciso, que puede ir desde lo más general hasta lo más específico.

Una característica particular de los pictogramas es que trascienden cualquier idioma o lengua, lo que permite que sean comprendidos y utilizados por cualquier persona, sin importar su origen o cultura.

Una de las herramientas que tienen los niños para comunicarse antes de dominar el lenguaje hablado son los pictogramas. Este es un medio para poder expresar ideas y se basa en gran medida en la interpelación de imágenes simples. Es ahí donde el musicograma encuentra su función.

El musicograma sirve como una herramienta que nos permite visualizar los ritmos por medio de una representación gráfica que ayuda a entender una canción o un ritmo sin necesidad de leer partituras complejas. En lugar de números o letras, se utilizan figuras, colores o símbolos que indican qué se debe tocar, de acuerdo con los instrumentos que estén presentes en los géneros utilizados. (Wuytack, 2009)

Una importante motivación de los niños en sus clases de música es poder interpretar canciones y tocar el instrumento de una forma fácil y sencilla. La teoría y la técnica en los procesos de iniciación suelen resultar tediosas para el estudiante y lo alejan del ejercicio de hacer música, especialmente cuando están ligadas a la repetición excesiva. Esto provoca que, al final del ejercicio o de la clase, el estudiante ya no tenga ganas de tocar más y muestre distracción o desinterés por continuar.

De ahí surge la necesidad de encontrar herramientas y recursos que faciliten el aprendizaje de la batería, permitiendo que el estudiante comprenda y asimile los conceptos y ritmos a través de experiencias, alcanzando un mayor grado de significación.

En la fundación Bakarte ubicada en La Calera Cundinamarca, se ha contemplado la posibilidad de implementar esta metodología y de hecho se ha considerado necesario porque las metodologías que se han aplicado en etapas de iniciación en batería han dado como fruto dificultades en los procesos de aprendizaje, generando desinterés y hasta en algunos casos deserción por parte de estudiantes.

Es importante aprovechar y desarrollar las herramientas que nos brinda la música colombiana, reconociendo en ella un recurso pedagógico que puede fortalecer la formación técnica y musical en la batería. En este proceso, los musicogramas son ahora un apoyo didáctico importante, porque permiten desarrollar una representación visual de estructuras rítmicas y facilitar su reconocimiento, lo cual es valioso en las etapas de iniciación.

De esta forma, la integración que hay entre el repertorio tradicional y el uso de los musicogramas ofrece un camino y una alternativa para enriquecer la enseñanza y desarrollar el potencial de los estudiantes de batería.

Así que, es esencial considerar y aplicar nuevos enfoques en el plan de estudios de batería de la fundación, ya que las consecuencias de las problemáticas expuestas anteriormente subrayan la necesidad de alternativas con el fin de mejorar los entornos de aprendizaje y lograr un correcto desarrollo musical en el proceso del estudiante, impulsando sus habilidades y necesidades individuales.

1.3 Pregunta de investigación

¿Cómo favorecer el aprendizaje de la batería a través de la articulación del musicograma con músicas colombianas (bambuco y cumbia) en el nivel básico de la fundación Bakarte?

1.4 Objetivos

1.4.1 General

Diseñar una estrategia didáctica, mediante el uso del musicograma articulado con los ritmos de bambuco y cumbia, para favorecer el aprendizaje de la batería en el nivel básico de formación en la Fundación Bakarte.

1.4.2 Específicos

Desarrollar material educativo adaptado que utilice el musicograma como medio principal de enseñanza para introducir a los estudiantes de batería en los ritmos colombianos del bambuco y la cumbia.

Diseñar y desarrollar actividades de aprendizaje basadas en el modelo de aprendizaje experiencial, utilizando el musicograma como herramienta para la construcción del conocimiento musical en los estudiantes

Establecer las características musicales de la cumbia y el bambuco y su adaptación con el musicograma

1.5 Justificación

El proyecto surge de la necesidad de encontrar recursos educativos enfocados en ritmos colombianos para la enseñanza de la batería en un nivel inicial. Además, la investigación pretende realizar una propuesta didáctica, donde la implementación del musicograma y los ritmos colombianos se presentan como una alternativa para facilitar la práctica instrumental en la batería en una etapa de enseñanza inicial y promover un aprendizaje más efectivo y motivador.

La aplicación del musicograma a través de los ritmos colombianos, en este caso bambuco y cumbia, en el desarrollo de actividades de formación en Batería de los estudiantes de la fundación Bakarte, puede generar múltiples beneficios.

El musicograma proporciona una representación visual y simplificada de los ritmos musicales, lo que facilita la comprensión y la aplicación instrumental, especialmente a los estudiantes a quienes se les dificulta entender la notación tradicional. Además, favorece una mejor comprensión de los ritmos y la música colombiana, mejora la motivación y el compromiso, y promueve un desarrollo más sólido de habilidades musicales básicas, partiendo desde la experiencia y la conciencia de sus propias capacidades.

Además, el musicograma puede brindar una herramienta efectiva y accesible para la enseñanza en la batería, lo cual permite una experiencia en el aprendizaje más interactiva y participativa. La representación visual que proporciona esta metodología en los ritmos puede hacer que el estudiante se involucre de una forma más activa en su desarrollo musical y así mismo, poder experimentar más fluidez en su proceso de aprendizaje.

La implementación de este proyecto contribuye al avance de la pedagogía musical al poder introducir un enfoque innovador que se adapta a las necesidades de los estudiantes y que trabaja desde la creación de conocimiento a partir de la experiencia y cooperación con otros

estudiantes. Al proponer una alternativa a la notación tradicional, el musicograma facilita y amplía las posibilidades de enseñanza y aprendizaje musical, fomentando una comprensión más consciente y significativa de los conceptos musicales.

Desde una perspectiva metodológica, nos ofrece una estrategia versátil y efectiva para la enseñanza en la batería, ya que es posible poder adaptarla a diferentes ritmos, niveles de dificultad y niveles de habilidad, además de dar la posibilidad al estudiante de crear sus propios ritmos y explorar las partes y cualidades tímbricas de la batería.

Su adaptabilidad y accesibilidad lo hace una muy buena herramienta para que otros educadores la puedan utilizar, permitiendo así que se puedan diseñar experiencias de aprendizaje más personalizadas y significativas en los estudiantes de música.

1.6 Antecedentes

Los antecedentes permiten tener una perspectiva amplia de las investigaciones previas realizadas sobre este tema, fortaleciendo los conceptos y recursos que se han implementado, y que sirven como base para seguir desarrollando las ideas de proyectos relacionados.

El primer antecedente que se tiene es “Estrategia didáctica basada en la técnica de la batería para la enseñanza del bambuco y el pasillo” (Daniel Flórez, Jorge Rodríguez, 2014) de Daniel Fernando Flores Neme y Jorge Andrés Rodríguez Álvarez.

Este es un proyecto de grado para optar a licenciado en educación básica con énfasis en educación artística, y plantea estrategias didácticas en talleres para articular la sonoridad a los géneros colombianos provocando un acercamiento de lo tradicional con lo contemporáneo.

Resaltando como algunos niños y jóvenes desconocen aspectos fundamentales de la música folclórica colombiana y las relaciones que tienen los instrumentos contemporáneos dentro de los formatos tradicionales de la batería.

El trabajo se presentó en el año 2014 y su aplicación se hizo en la Escuela de Artes Uniminuto en la ciudad de Bogotá donde los talleres contaban con un proceso dinámico reflexivo sobre la acción (Praxeología) donde se incluyó una práctica desde una perspectiva empírica y conceptual para la batería.

En el marco de este trabajo se logró que los estudiantes reconocieran mediante la apreciación musical las cualidades de los géneros colombianos, además, los talleres y las didácticas empleadas por medio de la batería facilitaron el proceso de adaptación apreciativa e interpretativa. Cada uno de los talleres permitió poco a poco salir de los parámetros tradicionales de cómo enseñar música y los estudiantes demostraron tener interés a pesar del desconocimiento de interpretar el pasillo y el bambuco en la batería.

Esta investigación resulta de gran importancia porque aborda estrategias didácticas para la inclusión de los ritmos tradicionales colombianos en poblaciones donde se evidencia la falta de conocimiento de estos géneros y permite tener otra perspectiva sobre la problemática en la enseñanza de ritmos colombianos. De esta forma, se plantea una solución que busca fortalecer la enseñanza, incluyendo características de la música colombiana, con prácticas pedagógicas contemporáneas.

Otro referente investigativo es “Ambiente de aprendizaje visual gamificado y una alternativa de notación gráfica para la iniciación de procesos de aprendizaje de la batería”

(Marín, 2022). Se trata de una tesis de grado para optar al título de Magister en Diseño de Ambientes de Aprendizaje realizado por Ronald Marín C.

Este proyecto tiene como fin poder proponer una serie de códigos en el que las figuras y los colores se relacionan con los sonidos para facilitar el aprendizaje en niños de 5 a 8 años. En este texto se describen las características de los elementos que se consideran esenciales para construir este lenguaje y explica los principales referentes desde las metodologías y estrategias para acercar a los estudiantes de manera más orgánica los procesos de aprendizaje musical y como la herramienta del morfograma puede ser utilizada desde una plataforma digital.

La metodología que expone el trabajo tiene una naturaleza de investigación- creación, pero su finalidad es pedagógica y didáctica, ya que cuenta con características propias de una creación artística, los componentes que nos muestra parcialmente el resultado adoptan elementos de la investigación tradicional con un análisis cualitativo.

En este trabajo se puede evidenciar cómo el uso del morfograma ayudó a resolver dificultades de tipo didáctico en la lectura y la enseñanza en la batería, al volverse en una herramienta que facilita la labor del docente y logra potenciar el desarrollo musical de los estudiantes.

De esta manera, el desarrollo del morfograma logró superar en los estudiantes la idea que se tiene de la complejidad que hay a la hora de interpretar la batería, generando un proceso de aprendizaje más accesible y significativo.

Por último, el morfograma ayudó a los niños en el ejercicio de acompañar, explorar la improvisación y la creación, escribir sus propias combinaciones y ser un elemento de trabajo

preparatorio para que el siguiente paso sea poder interpretar la batería, pero basado en una teoría musical más formal.

Este trabajo es una guía y antecedente muy importante para el presente investigación ya que orienta y muestra las bases de una grafía diferente para poder enseñar batería, además, muestra conceptualizaciones psicológicas y teóricas sobre la enseñanza musical, que son claves para poder realizar una ejecución correcta en la implementación de la batería y su aplicación en el aula.

Otro trabajo que se encuentra como antecedente es la Propuesta Pedagógica basada en el Método Orff para Fortalecer la Enseñanza del Bambuco en los Estudiantes de Escuela de Formación Musical Leonardo Ochoa Caicedo del Municipio de Herrán. (Norte de Santander) (Rojas, 2019)

Este trabajo plantea por medio de una cartilla, un material para la escuela de música Leonardo Ochoa Caicedo del municipio de Herrán, que permitió fortalecer la enseñanza del bambuco por medio de ejercicios didácticos y facilitar el aprendizaje musical de este ritmo, trabajando con la iniciación musical desde la metodología Orff.

El presente estudio tiene una metodología cualitativa y explica que el bambuco hace parte de un componente simbólico nacional, ambientado en la búsqueda, la construcción y reafirmación de la identidad colombiana, teniendo en cuenta su impacto social y musical dentro de la sociedad Bogotana del siglo XIX.

Además, busca mejorar la forma en la que se llega al estudiante de una manera sencilla por medio de la metodología Orff, solucionando algunos problemas que se encuentran en el

estudio diario de distintos métodos de estudio, que da como consecuencia vacíos y fallas en las técnicas de ejecución.

Con la experiencia obtenida con el grupo de estudiantes de la escuela de música, se crearon y se realizaron unos ejercicios que son fundamentales para la ejecución del proyecto por medio de la metodología Orff, que se basaron desde la palabra, la música y el movimiento para el desarrollo rítmico enfocado al bambuco.

Todo esto permitió que los estudiantes lograran avances en la ejecución instrumental, independencia y ensambles dirigidos hacia el bambuco, aprovechando sus características instrumentales y rítmicas. Además, se logró plantear una propuesta para fortalecer el género del bambuco enfocado en los procesos teórico-prácticos y permitió a los estudiantes generar un acercamiento con diferentes procesos de formación.

Este proyecto es clave para entender las dificultades de la apropiación de los ritmos tradicionales de la región andina, comprender la ausencia de bases teóricas que puedan establecer un desarrollo didáctico sobre la enseñanza en la iniciación musical e identificar metodologías basadas en el desarrollo rítmico que estén dirigidas al bambuco y el aprendizaje instrumental percutido.

2. MARCO TEÓRICO

Desde el marco teórico se pueden responder y sustentar las descripciones y el análisis de lo que se está investigando. En este sentido, constituye un punto de partida significativo para la búsqueda de información, temáticas y conceptos que son el eje central en la formulación y desarrollo del proyecto. En este apartado, se busca obtener información coherente y relacionada con la investigación. Los temas que se tratarán en este texto serán:

2.1 Ritmos colombianos como medio para la educación musical.

2.2 Modelo Experiencial.

2.3 Musicograma y como herramienta pedagógica.

2.4 Historia e Iniciación en la batería, Técnicas para la ejecución en la batería.

Historia de la batería

Metodologías de enseñanza relevantes en la batería.

Partes de la batería.

Postura y técnica para tocar batería.

Tipos de agarres.

2.5 Ritmos tradicionales en la música colombiana

Cumbia

Bambuco

2.1 Ritmos colombianos como medio para la educación musical.

La educación musical surge como una herramienta y es una necesidad, tanto para asegurar la transmisión de conocimientos y tradiciones culturales, como para contribuir al desarrollo de aptitudes individuales que influyen en la educación integral del ser humano. (Vilar 2014)

En contextos como el de Colombia, donde la multiculturalidad converge de influencias indígenas, africanas y europeas, la música cumple un papel vital en la identidad nacional. Géneros como la cumbia, el bambuco y el vallenato son expresiones artísticas que exponen la diversidad cultural y regional del país.

Es por esto por lo que resulta fundamental emplear ritmos colombianos como una herramienta pueda conectar a los estudiantes más allá de lo técnico, creando un vínculo extra-musical que otorgue un sentido a lo que se enseña. Esto permite, además, comprender el porqué de lo que se interpreta a través de los instrumentos y la música.

La cultura y la sociedad constituyen elementos vitales en el desarrollo musical de los estudiantes, reflejándose en el impacto del entorno inmediato al proporcionar hábitos, habilidades rítmicas, melódicas y armónicas, así como la adquisición del sentido tonal. Estos elementos surgen naturalmente en el desarrollo de los individuos por el hecho de pertenecer a un contexto social donde las manifestaciones culturales están presentes (Hargreaves, 1998).

Desde una perspectiva escolar, un niño no llega sin experiencias al salón de clases, sin importar su nivel de escolaridad. Desde el vientre materno, ha estado expuesto a sonidos y se ha desarrollado en interacción con un entorno sonoro con características específicas, influidas por el

contexto social y cultural en el cual ha crecido. Además, el niño puede reconocer voces, ruidos y sonidos a su alrededor, lo cual influirá en su desarrollo musical futuro. Si ha estado inmerso en un ambiente musical, es probable que desarrolle ciertas habilidades que un niño sin esa exposición no tendría. (Reynoso, 2010).

Blacking (2003) ofrece una perspectiva interesante al señalar que la música adquiere relevancia en la vida de las personas cuando logran experimentarla o asociarla con momentos significativos de sus vidas o con experiencias sociales compartidas, así como cuando tienen un entendimiento claro de lo que están escuchando y, en el caso de los músicos, de lo que están interpretando.

Es importante destacar que el conocimiento musical es una construcción social intersubjetiva que se desarrolla en torno a la diversidad de experiencias y posibilidades musicales. En este proceso, se estructuran valoraciones, significados, actitudes e identidades dentro de la cultura sonora y musical. (Zapata Restrepo, G. P., Niño Morales, S. 2018).

Arenas, E. (2011) expresa lo siguiente:

“Nuestra visión de la educación musical requiere de las músicas populares de tradición campesina y urbana e indígenas, es decir, lo que se llaman las músicas populares”.

Esto sugiere que los programas de educación musical deberían fomentar el contacto con músicas arraigadas en la cultura, en este caso la cultura colombiana, de manera estructurada y alineada con un propósito claro.

Sin embargo, como explican Zapata Restrepo y Niño Morales (2018), la educación musical en Colombia tiende a caracterizarse más por la uniformidad que por integrar la diversidad de expresiones culturales presentes en la vida cotidiana y el entorno. Esto genera una resistencia, posiblemente derivada de la falta de investigación que contribuya al diseño de propuestas curriculares aplicables a los diversos contextos educativos actuales.

Dichas propuestas deberían integrar una variedad de experiencias sonoras provenientes de distintos géneros musicales, junto con sus implicaciones sociales y culturales, para así permitir la exploración de nuevas posibilidades y formas de construir mundos (Goodman, 1990, como se citó en Zapata Restrepo y Niño Morales, 2018).

2.2 Modelo Experiencial.

Es importante considerar que el aprendizaje musical se puede basar en diferentes teorías pedagógicas que explican un conjunto de principios, conceptos y enfoques los cuales exponen cómo las personas aprenden y cómo se puede organizar la enseñanza para facilitar el aprendizaje. Estas teorías dan al educador un horizonte que guía la planificación, la ejecución y la evaluación de los procesos educativos (Schunk, 1997), y también han servido como propuestas metodológicas que, desde diferentes perspectivas, han transformado la enseñanza musical a lo largo del tiempo.

Entre las teorías más conocidas se encuentra la Teoría de Émile Jaques-Dalcroze, también conocida como el Método Dalcroze o Eurytmia. Esta teoría fue desarrollada en el siglo XX en el conservatorio de Ginebra (Suiza), esta propuesta resalta el cuerpo como el primer instrumento que tiene el ser humano y lo integra directamente en el proceso de aprendizaje

musical. Por medio del movimiento físico, los estudiantes pueden explorar factores como el pulso, el ritmo, el acento, etc. teniendo como objetivo interiorizar la música de una forma vivencial antes de trasladarla a un instrumento. (Capistrán-Gracia, 2019).

Ahora bien, el aprendizaje experiencial será la teoría pedagógica que se incorporará a este proyecto, ya que se busca un proceso activo y práctico en el aprendizaje, ligado a las características instrumentales y al desarrollo musical. Esto se logrará a través de habilidades técnicas, reflexión en la ejecución y experimentación creativa, entre otros aspectos.

El aprendizaje experiencial plantea un enfoque diferente en los procesos educativos, al considerar que el conocimiento parte principalmente de la experiencia directa y el proceso de reflexión que surge a partir de ella. Se puede considerar como un modelo innovador, ya que su desarrollo implica fases como la experiencia concreta, la reflexión, la conceptualización y la aplicación. (Zambrano, P. 2019)

Para Dewey y Kolb, dos de los exponentes más influyentes de esta teoría, junto a autores como Piaget y Carl Rogers, el aprendizaje vivencial es un proceso en el cual el conocimiento se adquiere a través de experiencias directas de la vida real. Un ejemplo del modelo expuesto por Kolb sería visitar un zoológico para aprender sobre los animales mediante la observación y la experimentación en lugar de leer sobre ellos en un libro o texto. (McCarthy, P., & McCarthy, H. 2006).

El modelo de aprendizaje basado en experiencias, según Granados y García (2016) como se citó en Zambrano, P. (2019), es una estrategia metodológica cuyo objetivo es hacer partícipe activo al estudiante, con el fin de resolver un problema y, como consecuencia, generar un nuevo

conocimiento en él. Esto lo convierte en un medio de comunicación entre docente, estudiante y problemática. Este modelo permite que el estudiante pueda auto percibir la manera en que aprende y cómo le resulta más fácil interactuar con un ambiente de aprendizaje.

La formación comienza cuando el estudiante se familiariza y experimenta con el material de aprendizaje. Al involucrarse activamente, el estudiante desarrolla habilidades prácticas y estimula su pensamiento crítico y analítico. Mediante la reflexión y la práctica de sus vivencias, el alumno puede reconocer sus puntos fuertes y aspectos a mejorar, lo que le facilita adaptar su proceso de aprendizaje. Y por último existe un ciclo experiencial en el cual se incluye la experimentación, reflexión de la experimentación, teorización obtenida a partir de la reflexión y acción sobre los contenidos analizados. (Tornos, M. 2015)

En este modelo experiencial, el sujeto que aprende posee la base de la información, lo que brinda al docente una herramienta para plantear y desarrollar estrategias alternativas que faciliten una estructura de aprendizaje adaptada a las necesidades y características de cada individuo. (Espinar Álava, Estrella Magdalena, Viguera Moreno, José Alberto, 2020).

Además, este enfoque permite potenciar a los estudiantes por medio de la profundización de su experiencia. Este método se manifiesta en 4 momentos: Experiencia real, que se utiliza como sustento para el reconocimiento; introspección sobre la experiencia real y el reconocimiento para generar un supuesto de la nueva información; conformación de concepciones imprecisas y nociones básicas con razonamientos concretos asentados sobre conjeturas anteriores y el ensayo de los nuevos esquemas aplicados a nuevas experiencias que permitan solucionar problemas de la vida real.(Pinto, G., Prolongo, M., Alonso, J. V., Díaz, 2017).

El enfoque experiencial permite dejar atrás y superar otros modelos clásicos, en donde el estudiante es un objeto pasivo que genera conocimiento partiendo de un sujeto que tiene la información, quitando la posibilidad de construir un conocimiento propio y crítico.

Ahora, pasamos a una concepción donde el aprendizaje es interacción y se construye entre todos, el modelo experiencial brinda un aporte fundamental para este proyecto en donde se espera mejorar las prácticas educativas permitiendo la formación de los estudiantes partiendo de una autonomía en su práctica educativa.

David Kolb propone un proceso cíclico que refleja tanto el saber hacer como el saber pensar, con una perspectiva centrada en el estudiante. Este enfoque permite generar una enseñanza más directa y se caracteriza por potenciar los múltiples talentos que el estudiante puede tener, mediante el contacto entre maestro y alumno. Kolb lo representa en la siguiente imagen como un ciclo de aprendizaje.

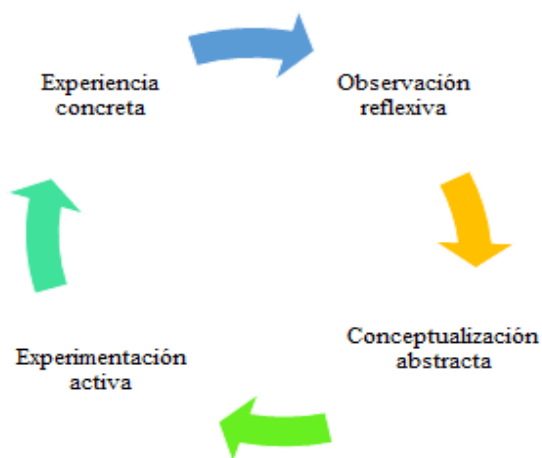


Figura 1. Ciclo experiencial propuesto por David Kolb. Tomado de

http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0257-43142020000300012

A partir de cada una de estas fases Kolb genera por medio cuatro tipologías las características de los alumnos. Dentro de cada una de las fases hay una tendencia a relacionarse mejor con una o dos fases y esto define la manera en la que los alumnos optan para trabajar la información (Rovira, I. 2017).

Los alumnos están clasificados de la siguiente manera:

- Alumnos activos
- Alumnos reflexivos
- Alumnos teóricos
- Alumnos pragmáticos

Los alumnos activos tienen como característica involucrarse en las actividades y tiene un compromiso completo hacia las actividades en las clases. Este tipo de estudiantes se sienten emocionados ante cualquier actividad novedosa, pero se aburren con facilidad cuando pierden el interés y desean iniciar con otra actividad o empezar otra diferente. Aprenden mejor cuando la actividad es un desafío, cuando la actividad es corta y clara y, cuando se sienten emocionados con la actividad. (Rovira, 2017).

Por otro lado, los alumnos reflexivos son más observadores ante los acontecimientos y tratan la información desde muchos puntos de vista distintos. Estas características los lleva a trabajar de una forma cautelosa, analizando todos los resultados posibles y las consecuencias de sus acciones antes de realizarlas. Aprenden mejor cuando hay un momento para observar y asimilar la información que les rodea y, cuando se les da la oportunidad de analizar y reflexionar antes de actuar.

El estudiante teórico acomoda e integra la información convirtiéndola en teorías complejas y con una lógica sólida. Su forma de pensar tiene que ser de forma secuencial, generando una serie de pasos antes de dar una idea o conclusión. Aprenden de forma más efectiva cuando se presentan teorías y sistemas y cuando pueden investigar y rastrear información. (Rovira, 2017).

Por último, los alumnos pragmáticos se sienten más cómodos al poner en práctica los nuevos conocimientos. Son alumnos prácticos, con una gran capacidad de resolución de problemas y buscan la mejor forma de hacer las cosas. Aprenden de mejor manera cuando hay actividades en las cuales se puedan relacionar las teorías con situaciones prácticas (Rovira,2017).

Para aplicar este modelo experiencial, es necesario propiciar un aprendizaje musical en el que los estudiantes participen activamente mediante la interpretación y el análisis, yendo más allá de una comprensión teórica, especialmente en los niveles de iniciación musical. De esta necesidad surge la implementación del musicograma, una herramienta que permite experimentar la música de manera visual y práctica, reforzando el ciclo de aprendizaje propuesto por Kolb. A través del musicograma. Los elementos clave de la música, como el ritmo, la melodía y las dinámicas, se presentan gráficamente, lo que facilita que los estudiantes observen y analicen la música de manera más profunda en cada etapa del aprendizaje.

2.3 Musicograma y como herramienta pedagógica.

El musicograma se considera uno de los ejes principales de este proyecto, ya que servirá como referencia para representar gráficamente los ritmos de cumbia y bambuco en la batería.

Nacido a mediados de los años 70, inventado por el pedagogo belga Jos Wuytack, el

musicograma es un registro gráfico de algún momento o acontecimiento musical. En este sistema, se reemplaza la notación convencional por símbolos más simples (Wuytack, 2009)

Para el propio Wuytack (2009) “el musicograma es un registro gráfico de los acontecimientos musicales, una representación visual del desarrollo dinámico de una obra musical” (p. 45). Otra definición realizada por Mendoza, J. (2008) nos dice que es “una representación visual de la música, en la que podemos señalar todo aquello que consideramos necesario para el oyente” (p. 25).

En definitiva, el musicograma es una herramienta que permite representar, mediante gráficos o dibujos, los elementos característicos que conforman la música, como la intensidad, el ritmo, el fraseo, los instrumentos, entre otros. Esta herramienta, además de ser un recurso valioso para el estudiante, facilita la visualización y comprensión de la música de manera más activa y significativa.

El musicograma cuenta con una serie de características claves que son necesarias para la creación o aplicación correcta de los ejercicios. Su representación visual muestra un simbolismo más claro sobre el ritmo, melodía, textura, timbre, dinámica, instrumentos y tiempo.

Para fines de este proyecto, se utilizarán únicamente los símbolos utilizados para el ritmo y los instrumentos.

Una de las características principales del musicograma es que su representación visual debe enfocarse exclusivamente en aspectos musicales y no en elementos que puedan desviar la atención del estudiante con elementos que no se relacionen con la música. Además, los

elementos gráficos deben ser representados de manera sencilla los cuales pueden estar determinados por colores, figuras geométricas y símbolos. (Wuytack, 2009)

Es acá donde las figuras y los colores juegan un papel importante ya que se basan sobre principios de percepción psicológica donde los colores indican la semejanza y contraste de lo que está sonando, las figuras y símbolos de los instrumentos representan la instrumentación y las líneas pueden representar la métrica o duración de determinado instrumento.

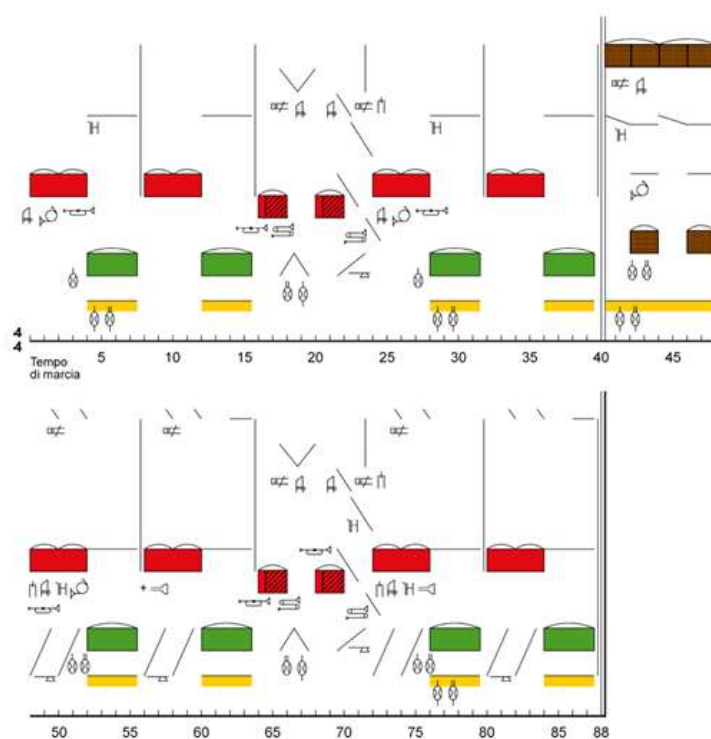


Figura 2. Musicograma – P.I. Tchaikovsky - Suite Cascanueces. Tomado de (Wuytack, 2009)

Es importante aclarar que, en *Música Activa: An Approach to Music Education*, Wuytack utiliza el musicograma como herramienta para la enseñanza de la audición activa a partir de obras de música clásica. En el caso de este proyecto, es correcto afirmar que se puede categorizar

como un musicograma, ya que hay una representación gráfica de los ritmos en lugar de una notación tradicional, pero aplicado al aprendizaje rítmico e instrumental.

Con el paso del tiempo, el concepto de musicograma propuesto por Wuytack ha evolucionado junto con la pedagogía, llegando a tener otros usos, aunque manteniendo los mismos principios didácticos de la audición activa. La llegada de las Tecnologías de la información y la comunicación (TIC) ha permitido la trascendencia del formato original, adaptándolo a nuevos medios digitales, donde la representación de la música es más dinámica, accesible y versátil.

2.4 Historia e Iniciación en la batería, Técnicas para la ejecución en la batería.

Para Eric (Starr, 2005) es importante prepararse mentalmente antes de aprender a tocar batería, poniendo en cuestión unas preguntas para facilitar y empezar a construir un camino hacia un correcto proceso de aprendizaje, las preguntas son:

- ¿Quiero llegar a ser un baterista profesional, o solo me interesa la música como pasatiempo?
- ¿Hay algún estilo musical que me gustaría aprender en particular?
- ¿Me interesa tocar solo la batería o hay otros instrumentos de percusión que me gustaría probar?
- ¿De cuánto tiempo dispongo todos los días para tocar la batería?

Cada una de estas preguntas da una guía de cómo el profesor debe iniciar el proceso de aprendizaje de los estudiantes, además de ayudar a mejorar las intenciones y la motivación que tendrá el estudiante.

En el aprendizaje de la batería, antes de empezar a tocar, es esencial dominar dos aspectos: el primero, la historia de la batería, sus métodos de enseñanza, sus partes instrumentales; y el segundo aspecto, la postura y la técnica a la hora de tocar la batería.

En la iniciación musical, en este caso la batería, es importante tener unas bases sólidas, tanto técnicas como conceptuales. Por un lado, es importante abordar la historia de la batería con el objetivo de conocer de dónde proviene el instrumento que vamos a interpretar y los cambios que ha venido presentando a lo largo de la historia. Esto nos ayuda a tener un panorama más claro cuando empezamos a trabajar la técnica en las baquetas y postura, y en el sonido que queremos obtener.

Las partes de la batería, la postura del cuerpo y las técnicas de las baquetas son fundamentales en iniciación de este instrumento, ya que entender cómo se compone una batería facilitará la comunicación entre el profesor y el estudiante al momento de dar alguna instrucción. Además, conocer la estructura de la batería nos permitirá configurarla según el género que queramos interpretar. La postura del cuerpo y una correcta técnica de manos nos ayudarán a tener un proceso más rápido y avanzado. No solo eso, también evitamos generar alguna afectación corporal por tocar de una forma incorrecta, lo cual, si no se trabaja desde el comienzo, podría significar dejar de tocar el instrumento por salud en el futuro.

2.5 Historia de la batería

La batería comenzó a tener un papel en la música a finales del siglo XIX. La composición de los instrumentos que hacen parte de la batería como el bombo, el redoblante y los platillos, ya

hacían parte en las orquestas clásicas y las fanfarrias militares, pero en general, la batería está directamente vinculada con la aparición del jazz.

Aunque su nacimiento fue en los Estados Unidos, los instrumentos que componen la batería son de origen diverso. El bombo y redoblante vienen de Europa, los platos son de Turquía y China, los toms de china, de África y los indios americanos. Finalmente fueron ensamblados por músicos que conocían de tambores, pero su aparición por primera vez fue en los bares y teatros aproximadamente en el año 1890. (Percutizate. S/f)

En Estados Unidos, las orquestas necesitaban de tres o cuatro instrumentistas para poder tocar el bombo, el redoblante, los platillos y otros elementos. Aun así, surgieron ciertos factores que llevaron a la unificación de la batería para que fuera interpretada por solo una persona. El primero fue la invención del pedal para el bombo, comercializada por la empresa Ludwig; y el segundo, la llegada del Ragtime, que trajo consigo la exigencia de músicos para las salas de baile. Esto generó la necesidad de ensamblar la batería, para que un solo músico pudiera interpretar cada uno de los instrumentos. (Smith, S. 1998)

Desde los años 30, la batería empezó a experimentar una transformación al cambiar el tamaño de los tambores, los materiales con los que se fabricaban los parches, la calidad de fabricación e incluso los accesorios que mejorarían la interpretación del músico. El hit hat es uno de los elementos que más transformó el sonido de la batería, ya que se volvió totalmente funcional al integrar un pedal. De igual manera, la invención de las bases para los platillos, que anteriormente se encontraba apoyados en el bombo, llevaron a la creación del platillo ride, que revolucionará por completo como se toca y suena la batería. Por último, la batería alcanzó un punto de evolución más avanzado cuando en los años 50 y 60 salieron a la venta los toms con parches afinables, además de un sinfín de posibles combinaciones según el género que se quiera

interpretar y la cantidad de accesorios y tambores que se requiera para la batería, todo esto para poder descubrir la batería como la conocemos hoy en día. (Virtuosso, E. s/f).



Figura 3. Baterías de los años '20 y '30. Tomado <https://www.entintado.com/puchero/baterias-de-los-20-y-30>



Figura 4. Batería Dw Desing series. Tomado de <https://www.dwdrums.com/>

2.6 Metodologías de enseñanza relevantes en la batería.

Con la aparición de la batería, no solo surgieron géneros o instrumentos diferentes, sino que estos fueron acompañados por metodologías que ayudaban a construir un mejor proceso,

enfocado según la necesidad del género y el tiempo histórico en el que se encontraban, siendo así, estos fueron algunos de los métodos más significativos en la historia de la batería.

A partir del siglo XVII hasta el siglo XVIII, las formas más documentadas sobre la enseñanza de la batería vienen de los rudimentos militares, los cuales le dieron un inicio al tambor rudimental y sus fundamentos. En el siglo XVIII, las tropas británicas y francesas crearon manuales donde registraron y documentaron patrones de golpes y ritmos que se utilizaban en las marchas militares (Performing philidor's drum beatings.2020). Estos rudimentos actualmente siguen siendo método de estudio, como el *paraddidle* o el *Roll*, debido al notable desarrollo técnico que se encuentran en ellos.

Para el año de 1900, Stanford A. Moller desarrolló la técnica Moeller, basada en lo que él llama “La economía del movimiento”. Fue creada especialmente para poder tocar con mayor velocidad y con menos esfuerzo. La técnica consiste en generar el movimiento similar a la de un látigo, lo que permite reproducir diferentes notas con un solo movimiento del brazo (Waxman, G. 2023) Esta técnica se ha seguido desarrollando a lo largo del tiempo y continúa siendo importante en la enseñanza de la batería, ya que ayuda a mejorar la velocidad y el control.

Con la llegada del jazz en el siglo XX, surgieron avances en las metodologías, ya que hubo una necesidad de nuevas técnicas de independencia y coordinación. A partir de esto, uno de los libros más importantes para desarrollar un lenguaje en el jazz fue el libro *Advanced Techniques for the Modern Drummer* de Jim Chapín, creado en el año 1948. Este libro fue revolucionario al documentar y explicar ejercicios para los diferentes estilos de jazz y como coordinar las diferentes extremidades para tocar ritmos más complejos (Modern Drummer. 2013)

En las décadas de los años 60' y 80', la influencia de géneros como el rock y el funk dio paso a nuevos libros que introducen técnicas para estos estilos, los cuales son los más usuales en la enseñanza de la batería. Uno de estos libros es *Realistic Rock*, del baterista Carmine Appice, en el que se presentan ejercicios prácticos para tocar rock y funk. También está el libro *Future Sounds* de David Garibaldi, que introduce conceptos de coordinación y grooves complejos utilizados en el funk (Modern Drummer. 2013)

Por último, a partir del siglo XX se han desarrollado métodos de coordinación moderna con libros como *4-Way Coordination* de Marvin Dahlgren y Elliot Fine, en donde se introducen ejercicios para desarrollar la coordinación e independencia de las 4 extremidades. También el libro *The Encyclopedia of Double Bass Drumming*, creado para bateristas del género metal, en donde necesitan tener un dominio del doble bombo. (Modern Drummer. 2013)

Claramente, hay muchas más técnicas para la ejecución de la batería, enfocados en otros estilos como el latín o desarrollados para otras culturas, como el libro *Indian Rhythms for Drumset*, para ritmos de la India. Los recursos que se mencionaron anteriormente son unos de los más relevantes en la educación de la batería, ya que, aunque son textos avanzados, proporcionan herramientas claves para un correcto desarrollo en la batería y nos brindan un contexto importante del porqué de las cosas a la hora de tocar.

2.7 Partes de la batería.

El kit más básico de batería está integrado por un conjunto de tambores afinables, que cuentan con dos parches en la parte superior (parche de golpe) y la parte inferior (parche resonante) de cada uno. Estos tambores pueden variar de tamaño y diámetro, variando con el tono y la composición del parche. La batería también se encuentra acompañada por los platillos

(Ride, crash y hit hat) y en ciertos casos algún accesorio como cencerro y pandereta, la batería se puede afinar con una llave especial por medio de los pernos que tensan o aflojan el parche.

(Virtuosso, E. s/f).

Bombo.

El bombo puede ser el tambor más grande que se encuentre en un kit de batería. Posee una sonoridad bastante grave, lo que genera que sea una de las partes más fundamentales en la batería. Normalmente se suelen encontrar en medidas de 18” y hasta 16”. El bombo generalmente se puede interpretar con los pies por medio de un pedal que acciona un golpeador y algunas versiones incluyen un segundo pedal. (Mora, O. 2019)



Figura 5. Bombo Batería. Tomado de <https://baterista.blog/articulos/bombo-bateria-instrumento-primordial/>

Redoblante.

El redoblante o tarola, es el único tambor en el kit que cuenta con un sistema de alambres (Entorchado) en el parche de resonancia, lo cual le da un sonido seco, articulado y con gran respuesta. Esto lo convierte en el instrumento ideal para guiar el compás y definir el Groove en la batería. El redoblante puede encontrarse en medidas de 14” hasta 17” y también se puede hallar el redoblante Piccolo y en materiales como madera, aluminio o acrílico. (Mora, O. 2019)



Figura 6. *Model No.33 Dyna-Sonic Snare Drum.* Tomado de <https://rogersdrumsusa.com/model-no-33-dyna-sonic-snare-drum/>

Toms.

Existen tres tipos de toms en la batería, clasificados por su tamaño y sonido. El primero es el tom alto, que puede una medida de 10"; el segundo es el tom medio, que puede tener una medida de 14"; y, por último, el tom de piso, que puede tener una medida de 16". Esto depende mucho del tipo de batería y el género que se quiera interpretar. Además, el tom alto y medio suelen ir anclados en la parte superior del bombo, mientras que el tom de piso tiene una patas que lo sostienen directamente. (Mora, O. 2019)



Figura 7. Tom alto y medio. Tomado de <https://massound22.blogspot.com/2015/04/como-ecualizar-la-bateria-los-toms.html>



Figura 8. Tom de piso. Tomado de <https://www.dwdrums.com/>

Platillos.

Los platillos son los únicos elementos de la batería que no cuentan con parche. Están fabricados en diferentes materiales como latón, cobre y diversas aleaciones. Los platillos son el instrumento que más variaciones tiene, ya que en un kit de batería se pueden encontrar hasta más de seis tipos diferentes. Los más comunes son el Hi Hat, un sistema de 2 platillos que va anclado a una base que permite que uno este sobre el otro, y se activa mediante un pedal; el crah, que principalmente les da énfasis a los cortes y el ride, que generalmente se utiliza para llevar el ritmo, en sustitución del ride.



Figura 9. Hit Hats. Tomado de <https://sabian.com/>



Figura 10. Crash. Tomado de <https://sabian.com/>



Figura 11. Ride. Tomado de <https://sabian.com/>

2.8 Postura y técnica para tocar batería.

La postura y la técnica son fundamentales en el proceso de enseñanza en cualquier instrumento, ya que todo el tema técnico y postural nos acompañará por el resto de nuestras vidas, no solamente en el ámbito musical, sino en la vida en general. (Starr, 2005) Tiene una perspectiva curiosa, pero válida, al señalar que tocar la batería es como realizar cualquier tipo de actividad física: si no se hace correctamente, a largo plazo puede generar afecciones en las manos, los brazos o problemas posturales.



Figura 12. Postura para tocar redoblante. Tomado de <http://www.bodyanddrums.com/>

Al tocar la batería, es importante tener en cuenta la altura en la cual se encuentra el instrumento. Esto no solo ayudará a mantener una correcta postura en la columna y los brazos, sino que también permitirá adquirir una correcta técnica para el bombo. La postura ideal al sentarnos debe mantener el ángulo adecuado entre las rodillas, los pies y el tronco. (School of Rock 2019)



Figura 13. Postura correcta entre pies y torso. Tomado de (Adrianson, M.2010)

Los brazos deben estar en una posición ni muy abierta ni muy cerrada, simulando la forma de un triángulo desde la punta de los codos hasta el centro del redoblante. Es importante un ángulo aproximado de 45° entre el torso y los brazos, con las muñecas boca abajo. (*Guía de Batería - Básico.*) (s/f)



Figura 14. Posición "V". Tomado de (Adrianson, M.2010)

Un elemento muy importante es la técnica que se utiliza al tocar el bombo, teniendo en cuenta la postura, la silla y el género que se quiera interpretar. Una de las técnicas que se puede emplear es la de talón abajo o “Heel Down”. Con esta técnica, se obtiene un sonido más suave, colocando el talón sobre el pedal y generando la fuerza con la punta del pie, esta técnica puede ser utilizada en géneros como el jazz y el swing por su calidad sonora. (From, I. 2018)



Figura 15. Técnica Heel Down. Tomado de <https://tomtommag.com/2016/12/multi-part-technique-series-focus-bass-drum-part-pedal-techniques/>.

Otra técnica, y la más utilizada, es la técnica Heel Up. Esta técnica tiende a tener un sonido más potente, veloz y con un mayor volumen. Para emplear, la punta del pie mueve el pedal de arriba abajo, y la fuerza se ejerce levantando la pierna desde la cadera. Es una técnica muy versátil, que puede utilizarse en casi todos los géneros musicales. (Jones, J.2016)



Figura 16. Técnica Heel Up. Tomado de <https://tomtommag.com/2016/12/multi-part-technique-series-focus-bass-drum-part-pedal-techniques/>

2.9 Tipos de agarres.

El agarre de las baquetas es uno de los aspectos más importantes al momento de interpretar la batería. Las baquetas son nuestra extensión y mejor herramienta. Existen diferentes tipos de agarres, y el éxito en la evolución musical del baterista dependerá de su habilidad para utilizar las muñecas, antebrazos y dedos, además de cómo se manejan los fulcros o puntos de apoyo. (Starr, 2005)

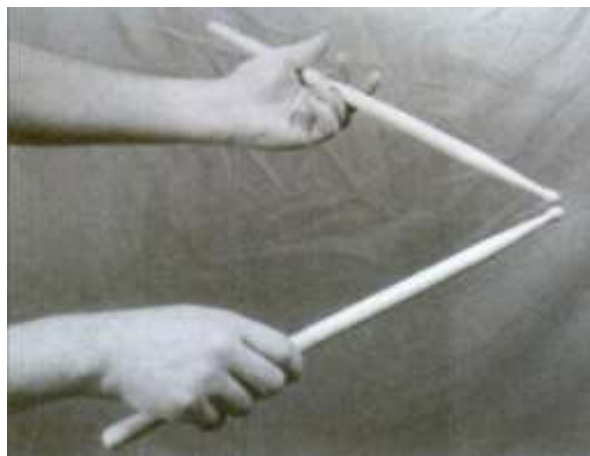


Figura 17. Agarre tradicional. Tomado de (Starr, 2005)

Agarre Alemán

Para este agarre las muñecas deben estar en un posición totalmente plana, mirando hacia abajo. La baqueta debe sostenerse principalmente con el dedo corazón y con los dedos pulgar e índice. Con este agarre, los codos se separan un poco más que en el agarre francés, lo que permite lograr mayor fuerza y control.

En el agarre alemán, el tipo de empuñadura que se trabaja facilita mucho el manejo con el antebrazo, resultando en un golpe bastante duro y seco, que denota un estilo tradicional. (*Guía de Batería - Básico.*) (s/f)



Figura 18. *Agarre Alemán.* Tomado de (Starr, 2005)

Agarre Francés

Este agarre da un tono más fino en comparación a el alemán, pero quita potencia al tocar. Cuando se interpreta la batería con este tipo de agarre, las baquetas deben estar paralelas entre sí. El movimiento que se da a partir del golpe proviene del movimiento de los dedos. Se puede más potencia con la muñeca y pequeños movimientos del brazo. Bache, B. (2018)

2.10 Ritmos tradicionales en la música colombiana

La cumbia y el bambuco son dos de los géneros más representativos tanto musical como culturalmente en Colombia. Por ello, es crucial comprender sus características musicales y culturales, su instrumentación, y el papel que ha jugado la batería en la evolución y adaptación de este género.

2.10.1 Cumbia

La palabra “Cumbia” es polisémica, lo que permite interpretarla de diferentes maneras. Según (Ochoa, 2016), el significado de la palabra Cumbia, desde un sentido de baile y práctica, hace referencia la práctica cultural rural de los conjuntos musicales de “Negros” e “indios” que se encontraban en el caribe colombiano, en donde se reúnen personas a bailar alrededor de músicos con tambores y cantos.

Pero también la palabra también es apocope de cumbiamba, encontrando una similitud con la voz antillana “Cumbancha” que en cuba significa jolgorio o parranda, estas dos palabras tienen una derivación de la voz negra “Cumbe”, que era un baile negro de la guinea continental española o de “Kumva”, según el antropólogo Fernando Ortiz, significa hacer ruido (Londoño, 1983, como se citó en Martínez, 2023)

La música cumplía un papel fundamental para la vida de los africanos, tanto como forma de esparcimiento social como en momentos religiosos, expresiones culturales y conductas de resistencia. Un punto muy importante es que las comunidades, a través de la música, mantenían un sentido de identidad en comunidad, lo que preservaba su herencia cultural en los contextos americanos que estaban viviendo.

Este ritmo nacido en el siglo XVII hace alusión los momentos de fiesta que se acompañaban con estos ritmos africanos y con baile. En ese entonces los esclavos eran originarios de África oriental y occidental, esto llevó a que su distribución por la costa Colombia fuera bastante diversa y variada y no se puede afirmar que la influencia se limitó a un país africano único. (Martínez, 2023)

Por último, Londoño. (1983) como se citó en Martínez. (2023) nos indica que los esclavos no tenían las mismas libertades que el resto de la población. Esto dependía de su contexto en la época. En algunos ejemplos, a los esclavos se les permitía estar en estos espacios ya que se creía que esto los podía ayudar moralmente, pero esto no quería decir que todos los esclavos tuvieran estas mismas oportunidades, esto dio paso a una hibridación de danzas y ritmos musicales africanos, indígenas y españoles.

La cumbia ha dejado una huella profunda en la cultura hispana, pues su ritmo ha evolucionado y se ha fusionado con otras influencias. Ya no se considera como un símbolo únicamente colombiano, sino que ha tenido un impacto significativo en países como Argentina, Chile, México, Perú y otros países de Latino América. Por ello, es importante especificar que la parte instrumental abordaremos corresponde a la cumbia representativa de los departamentos del Atlántico, Bolívar, Sucre, Córdoba y en general de la región Caribe de Colombia.

El formato instrumental que normalmente se utiliza para interpretar la cumbia consta en la percusión, de una tambora, llamador, alegre y maracón, esta base fue utilizada en el libro *Música colombiana en batería. Lenguajes contemporáneos* (Hernández, 2021) para realizar adaptaciones del ritmo cumbia a la batería y que se podrían utilizar como guía para el presente proyecto. También tiene en ciertas variaciones como el guache, la guacharaca y la caja.

La cumbia no solo está compuesta por instrumentos de percusión, sino también por instrumentos de viento melódicos, como la caña de millo, la gaita o la voz. La mayoría de estos instrumentos tienen un origen africano y sufrieron cambios y adaptaciones por parte de los esclavos. Los tambores, por ejemplo, solían ser troncos huecos o cilindros de madera tallados a mano, con pieles de animales estiradas para hacer los parches (Martínez, 2023).

Actualmente, la cumbia se interpreta mayoritariamente en una métrica de 2/2 o 4/4, es decir, una métrica binaria. Sin embargo, estos patrones pueden variar según las adaptaciones o el contexto geográfico. Aun así, la métrica binaria sigue siendo la más común.

En el ámbito de la batería, existen referentes como Satoshi Takeishi, Pablo Bernal, Pedro Ojeda, Manuel Hernández, entre otros, que han explorado cómo la batería ha tomado un papel en la investigación de la cumbia y otros ritmos colombianos. Es fundamental analizar los avances, investigaciones y materiales para entender y aplicar conceptos que permitan visualizar el rol y objetivo de la batería en estos géneros.

2.10.2 Bambuco

El origen etimológico de la palabra bambuco proviene de “Wampu” que significa canoa o balsa y dando lugar la palabra Wampu puku, que significa vasija en forma de canoa, esta palabra fue sufriendo una transformación gracias a la llegada de los españoles, los cuales no entendieron esta palabra y por su pronunciación la convirtieron en “Wampuku” y finalmente en Bambuco como la conocemos hoy en día, aunque sobre su origen es muy común encontrar ambigüedades. Porporatto, M. (2017)

El bambuco es uno de los grandes exponentes de la región Andina de Colombia, con profundas influencias indígenas, africanas y españolas. Estas influencias se reflejan tanto en su música como en su danza. Este género es especialmente popular en las zonas rurales y en los pueblos de la región Andina, donde su esencia permanece intacta y arraigada en la tradición musical colombiana.

La primera referencia escrita que se tiene sobre el bambuco, según (Varney 2001, como se citó en Sánchez, 2022), aparece en una carta del general Santander al general París en el año 1819. El bambuco, en sus inicios, tuvo una gran vinculación con la música militar, ya que los ingleses apoyaban los movimientos independentistas de los criollos y, en ese entonces, estaba de moda la contradanza inglesa. Esta era la expresión musical que se utilizaba para celebrar las victorias de Bolívar. Cuando se quiso encontrar una equivalencia para animar las batallas criollas, se eligió el bambuco por su fuerza rítmica y percusiva (Miñana, 1997).

En el bambuco, como danza, el tema del amor es central, con movimientos que expresan el cortejo entre una pareja. A diferencia de otras danzas folclóricas, el bambuco se baila exclusivamente en pareja y no en grupo, acompañado por un conjunto instrumental de cuerdas y percusión. Entre los instrumentos de cuerda se destacan la guitarra, el tiple y la bandola, mientras que en la percusión son esenciales la tambora, la charrasca y el bombo de mano. Sanches, D. (2022)

Una de las características musicales que diferencia al bambuco de la cumbia es que el bambuco se interpreta en métrica ternaria, ya sea en 6/8 o 3/4. Sin embargo, el compás de 3/4 puede darle un aire a vals, por lo que comúnmente se utiliza el compás de 6/8. Una característica clave del bambuco es la presencia de la hemiolia o sesquiáltera, un recurso en el que se combinan compases binarios y ternarios.

Los instrumentos juegan un papel crucial en la correcta interpretación del bambuco. Por ejemplo, la guitarra aporta el golpe característico o 'bordoneo' con sus bajos, el tiple se encarga de generar un 'tendido' rítmico de fondo, y el requinto, en algunas ocasiones, decora melódicamente. En ciertas interpretaciones o formatos, se pueden incorporar instrumentos de viento como la flauta para enriquecer el sonido. Salcedo, L. (2021)

A diferencia de la cumbia, el bambuco no tiene una acogida tan amplia ni se ha difundido de la misma manera que otros ritmos más populares. Sin embargo, se han llevado a cabo diversas investigaciones académicas sobre su adaptación a la batería. Como ejemplo, existe el DVD titulado “Batería Colombiana”, creado por Juan Guillermo Aguilar, que presenta diferentes adaptaciones del bambuco.

Incorporar este ritmo en el presente proyecto representa un desafío considerable, ya que, sin duda, es un estilo que raramente se utiliza en la enseñanza de la batería debido a su complejidad rítmica. A pesar de esto, el bambuco puede ser un recurso valioso que enriquezca tanto la práctica de la batería como su enseñanza.

3. MARCO METODOLÓGICO

Para poder seguir dándole un horizonte al proyecto, es importante definir en esta investigación las técnicas, estrategias, tipos de investigación, instrumentos de recolección y modelos. Esto permite entre otras cosas, la generación de inquietudes que se vayan fraguando y que, sobre todo, surjan principalmente de la pregunta de investigación.

En el siguiente apartado se podrá ver de forma clara qué tipo de investigación es este trabajo, el enfoque que tiene, la población a la cual va dirigida y las técnicas e instrumentos de recolección de datos que se utilizarán.

3.1 Enfoque Investigativo

Esta investigación posee un enfoque cualitativo, ya que es un proceso que pretende una recolección de datos sin considerar una medición numérica (Hernández, Fernández y Baptista 2010, como se citó en Otero, A. 2018) La investigación cualitativa estudia la calidad de las actividades, relaciones, asuntos o medios de una determinada situación o problema en específico. Esta investigación procura tener una descripción más holística y se interesa en poder determinar la relación de causa y efectos entre dos o más variables, además de que los datos que pueda llegar a producir en su proceso sean datos descriptivos. (Vera, L. 2015).

Dentro de las características de la investigación cualitativa se encuentra que el investigador plantea un problema específico, pero no necesariamente sigue un proceso definido. Los planteamientos no son tan específicos como si lo llegan a ser en el enfoque cuantitativo.

Para este caso, el planteamiento del problema es utilizado para poder descubrir y pulir preguntas de investigación (Vera, L. 2015). Igualmente, el enfoque cualitativo cuenta con una naturaleza inductiva e interpretativa, en donde los datos obtenidos permiten comprender los significados que los participantes atribuyen a sus experiencias y contextos. (S. J. Taylor, Steven J. Taylor, Robert Bogdan.1987)

La elección de este enfoque nace de la necesidad de poder comprender las experiencias de cada uno de los estudiantes en el proceso de iniciación instrumental. Más que cuantificar los alcances del aprendizaje, se espera interpretar cómo los sujetos interactúan con las herramientas pedagógicas propuestas y de qué forma se construyen significados en torno a la formación musical.

3.2 Tipo de investigación

Se trata de un ejercicio de tipo Investigación – Acción, que desde sus inicios se enfocó más en la transformación de prácticas sociales que en el descubrimiento de nuevos conocimientos. Sin embargo, esta metodología ha desarrollado diferentes cambios, especialmente en el educativo. En este campo ha surgido la Investigación – Acción Pedagógica, es decir, la aplicación a la práctica pedagógica. (Restrepo, B.2004)

Kurt Lewin propuso esta metodología a finales de los años 40, describiendo tres fases que se encuentran en los diferentes modelos de investigación-acción. La primera es la reflexión sobre la idea central del proyecto, donde se realiza una recolección de datos relacionados con la situación. La segunda fase es la planificación y aplicación de acciones renovadoras, y finalmente, la evaluación de la efectividad de dichas acciones. (Smith, M.2001).

En este proyecto, tener este tipo de investigación como referente es fundamental, ya que en primer lugar, se identificó un problema específico, luego se implementaron acciones para abordarlo y se evaluaron la eficacia de las soluciones propuestas. Es esencial cumplir con las características de este modelo, que se basa en un ciclo continuo, una participación y un enfoque colaborativo. Además, se promueve la reflexión crítica, la adaptación flexible sustentada en datos empíricos, pero ante nada una aplicación práctica. Todo el proceso se documentó, permitiendo una mejora continua a largo plazo.

Por otro lado, el rol del investigador fue directo en la población en la que se intervino, ya que se desarrolló un proceso de acompañamiento continuo durante un tiempo determinado. Este seguimiento se dio a través del planteamiento de talleres que incluyeron tanto la observación de aspectos actitudinales y motivacionales, como la evaluación de la ejecución instrumental, en coherencia con el objetivo de la investigación.

3.3 Población

Como se mencionó anteriormente, la población seleccionada para esta investigación estuvo compuesta por los estudiantes de batería de la Fundación Bakarte que se encuentran en el primer nivel de batería. Los participantes tienen edades entre los 7 y los 12 años. Esto representa una población que entra en la categoría de infancia intermedia y preadolescentes. En estas etapas, el aprendizaje se caracteriza por la exploración, la curiosidad y la necesidad de recursos pedagógicos en su proceso de formación. (Pascual, 2010). Cabe resaltar que la mayoría de los

estudiantes han tenido clases música anteriormente, por medio del colegio, es por eso por lo que estos estudiantes entran en la categoría de iniciación.

La elección de estos estudiantes viene desde criterios metodológicos que se establecieron en una etapa de observación, pues se busca analizar los procesos de enseñanza - aprendizaje de estos estudiantes que se encuentran en un nivel inicial, con conocimientos teóricos muy básicos o casi nulos en el instrumento.

3.4 Técnicas e instrumentos de recolección

En esta investigación, el diario de campo se convirtió en el instrumento principal para la recolección de información. Esta herramienta cualitativa permitió registrar de manera sistemática cada una de las experiencias, características y detalles que surgieron durante el proceso de enseñanza en las clases de batería.

El diario de campo se adelantó de forma individual a partir de cada sesión. Dentro de estos diarios de campo se pudieron registrar aspectos que estaban vinculados con la interacción pedagógica, la actitud de los estudiantes frente a las actividades propuestas, la ejecución de la batería y la respuesta que tuvieron frente a el uso del musicograma.

Teniendo esta organización se buscó que el registro fuese coherente y que permitiera información suficiente para un análisis posterior.

El diario de campo es un registro acumulativo de las situaciones que acontecen en el desarrollo de los talleres. Mediante esta herramienta el investigador puede reconstruir todos los

procesos metodológicos y confrontar sus propias visiones con las de los actores de la investigación, poder obtener un registro de los limitantes y las dificultades que puedan aparecer en el transcurso de los talleres, y además permitir que el investigador plasme sus vivencias, inquietudes, temores, alegrías y desesperanzas. (Galeano, M. 2004)

El diario de campo además, debe ser una herramienta que permita la recuperación ágil de la información. Dentro de su clasificación y organización se recomienda utilizar palabras claves y temáticas, además de tener las siguientes características:

Hacer una descripción que contenga el tema o subtemas, la fecha, el lugar, la hora, el responsable: dejar márgenes amplias para comentarios u observaciones; utilizar el punto y aparte para diferenciar ideas principales, acontecimientos, temas, informantes; emplear comillas cuando se transcribe con palabras del informante; utilizar seudónimos o códigos para lugares y personas con el fin de guardar el anonimato y la confidencialidad (Galeano, 2004, pp 54)

De esta forma, el diario de campo se adecúa en esta investigación como una herramienta clave que permitirá almacenar información de los talleres que se harán. Finalmente esta información servirá para triangular los datos y generar un análisis y por último unas conclusiones que darán vía a el resultado final y la efectividad o mejora de la investigación.

3.5 Etapas de la investigación

La ruta metodológica plantea los pasos a realizar en el desarrollo de los talleres, así como el diseño de la estrategia y el cronograma de actividades que se tiene con las fechas establecidas.

Esta ruta metodológica está planteada dentro de cuatro etapas progresivas y ordenadas con el fin de fundamentar, establecer, aplicar y concluir los resultados obtenidos dentro de la investigación

3.5.1 Etapa 1

La primera etapa constituye un punto inicial de partida, porque permite visualizar de forma general la población y el contexto en donde se desarrolla esta propuesta metodológica. Esta primera etapa inicia con una clase de observación hacia los estudiantes, en donde se determina si estos estudiantes pueden o no, hacer parte de la población para aplicar la metodología propuesta.

A partir de una clase de observación de tipo cualitativo se tendrán en cuenta 4 factores que ayudarán a identificar tanto a los estudiantes que harán parte de la investigación, como las dificultades y cualidades que se puedan solucionar a través de la investigación



Figura 19. Factores para identificar a los estudiantes. Elaboración propia (2025)

En particular, se espera identificar dificultades que puedan tener en el proceso de enseñanza y aprendizaje en la batería, con el fin de adecuar las estrategias que se harán en el desarrollo de los talleres. Dentro de estos factores se encontrarán unos indicadores, preguntas

orientadoras y una conclusión en la cual se definirá si el estudiante hará parte del objeto de investigación. (Ver anexo A)

Dentro de la caracterización de la población se identificó que la población la cual será investigada parte de un rango de edad de entre los 7 a los 12 años y se encuentran ubicados dentro del municipio de La Calera, Cundinamarca. Estos estudiantes no han recibido clases de música a excepción de uno que ya ha tenido clases de artes en el colegio. En esta etapa no es solo un punto de inicio, sino que también se da como el momento que le da sentido al proceso metodológico. La importancia que se le da a esta etapa nace desde la observación y la caracterización de la población en donde se pueden encontrar factores que influyen directamente en la forma en la que se van a desarrollar las demás etapas, ya que estas condiciones iniciales pueden dar variables que no se tenían planteadas dentro del enfoque inicial.

Además, esta etapa tiene una función más amplia que la de hacer un diagnóstico, ya que muestra las necesidades que pueden tener los estudiantes y, con base en esto, ajustar las estrategias de enseñanza que se aplicarán a los talleres. Por ende, se asegura que las etapas siguientes no se van a construir de una manera rígida, sino que vayan de manera coherente con la población que se está trabajando.

Por otro lado dentro de esta etapa se contempla la indagación y búsqueda de documentos para identificar las estrategias de aprendizaje en los métodos tradicionales de la batería. Esto con el fin de entender las estructuras y diseños metodológicos que son trabajados en estos textos, para finalmente desarrollar los musicogramas con ritmos colombianos.

Para esto, será importante realizar una revisión de antecedentes y rastreo bibliográfico para obtener material que sea de ayuda en el desarrollo del modelo del musicograma. Además de esta búsqueda, será importante fundamentar las características del musicograma, las guías temáticas que se trabajan en los métodos, libros que tengan adaptaciones de ritmos colombianos a la batería y libros que utilicen el musicograma como medio para la enseñanza.

3.5.2 Etapa 2

Esta etapa hace parte de la construcción de la propuesta didáctica para la enseñanza de ritmos colombianos en la batería. Se trata de un proceso sistemático cuyo objetivo es la creación del material pedagógico basado en el musicograma, el desarrollo en su estrategia metodológica y la revisión por parte de expertos. A partir de la información recolectada en la etapa uno se propone un esquema base sobre el musicograma y sus características, este diseño puede estar sujeto a modificaciones según se convenga. La importancia de estas modificaciones parte de la información obtenida en la etapa 1, ya que allí se identificarán las necesidades, fortalezas y dificultades de la población.

Dentro de esta etapa se presenta el diseño de la estrategia en donde se establecen los criterios pedagógicos, los recursos didácticos y las etapas de aplicación. Este diseño tiene como fin, garantizar un desarrollo adecuado en el aprendizaje y considerar los posibles ajustes que pueda tener en función de los resultados obtenidos durante su aplicación.

El diseño de estrategia está estructurado a partir del objetivo general del proyecto y cuenta con tres fases de aplicación.



Figura 20. Etapa N°1. Elaboración propia (2025)



Figura 21. Etapa N°2. Elaboración propia (2025)



Figura 22. Etapa N°3. Elaboración propia (2025)

Todas las clases propuestas dentro de esta estrategia estuvieron diseñadas bajo el modelo de aprendizaje experiencial, promoviendo la construcción del conocimiento por medio de la práctica, la experimentación y la reflexión sobre la propia ejecución.

Para la planeación de las clases se tomará un formato en el cual se registran: la fecha, el tema, el número de clase, el objetivo general, los objetivos específicos y el desarrollo de las actividades. Cada una de las actividades estará enmarcada dentro de la experiencia concreta, observación reflexiva, conceptualización abstracta y la experimentación activa (Ciclo de Kolb).

PLANEADOR DE CLASE		
Profesor: Santiago Rozo	Fecha:	Sesión N°: 1
Tema: Exploración sonora y reconocimiento de la batería		
Objetivo General: Identificar y reconocer las diferentes partes de la batería y su relación con los instrumentos de percusión autóctonos, a través de la exploración sonora y la comparación de timbres, para establecer una conexión entre la batería y los ritmos tradicionales colombianos.		
Objetivos Específicos: <ol style="list-style-type: none"> 1. Identificar las diferentes partes de la batería y sus funciones dentro de la ejecución rítmica. 2. Relacionar los sonidos de la batería con los instrumentos de percusión autóctonos. 		
Desarrollo de Actividades: <ol style="list-style-type: none"> 1. Experiencia Concreta: La sesión inicia con una exploración libre de sonidos, en la cual los estudiantes tocan diferentes instrumentos tradicionales como el tambor alegre, llamador, guache y 		

Figura 23. Formato planeador de clase. Elaboración propia (2025)

Por último, estas fases serán revisadas continuamente por el asesor específico, con el fin de contemplar una evaluación en el diseño de los musicogramas, estrategia y cronograma. A

partir de las observaciones y sugerencias, se validará la pertinencia metodológica y didáctica de la propuesta, y se identificarán los posibles cambios y correcciones en el diseño.

3.5.3 Etapa 3

Esta etapa está compuesta por el trabajo de campo, en donde se aplicará la propuesta didáctica al entorno real de enseñanza. Por medio de la implementación de los instrumentos metodológicos diseñados, se recopilarán datos sobre el desarrollo e impacto en el aprendizaje y los resultados obtenidos en la prueba piloto.

Este será un momento de verificación práctica y ajuste sobre la metodología que se propuso en la etapa anterior. Esta etapa observará cómo los estudiantes responden a la propuesta en un contexto real. Además, se podrán identificar los logros, las dificultades y los aspectos que necesiten ser replanteados para garantizar la efectividad del proceso.



Figura 24. *Implementación de los talleres.* Elaboración propia (2025)

Se presenta la siguiente tabla que se utilizará para registrar cronológicamente dentro del diario de campo, y cada uno de los aspectos que se puedan desarrollar dentro de la investigación. Además se tendrá un registro audiovisual para reforzar este aspecto.

"MUSICOGRAMAS COMO REFERENTE DE APRENDIZAJE DE LA BATERÍA CON RITMOS DE BAMBUCO Y CUMBIA EN EL NIVEL BÁSICO DE FORMACIÓN LA FUNDACIÓN BAKARTE"		
Fecha: 5/05/2025	Lugar: Fundación Bakarte	N° Clase: 0
Tema: Clase Diagnóstica	Hora: 4:00 Pm	Estudiante: Matías C.
Objetivo del taller		
Identificar las habilidades y dificultades de los estudiantes en la lectura musical, ejecución técnica en batería y estilos de aprendizaje, a través de actividades prácticas y estrategias de observación.		
Descripción de la Sesión		
El estudiante llega un poco tarde a la clase lo que genera que llegue un poco agitado, pero con una actitud interesada para comenzar la clase. Se inicia pidiéndole que se		

Figura 25. Formato del diario de campo. Elaboración propia (2025)

Esta etapa estará organizada por medio de un cronograma de actividades que permitirá organizar de manera clara cada una de las clases. Esta herramienta tendrá como contenido la fecha, el nombre de la clase y en qué fase metodológica se encuentra cada clase. El cronograma facilita la ejecución de los objetivos y ofrece una guía sobre lo que se desarrollará en cada sesión. (Ver anexo)



Figura 26. Cronograma de planeación. Elaboración propia (2025)

3.5.4 Etapa 4

Esta etapa final pretende la interpretación de resultados en donde se examinan e interpretan los acontecimientos obtenidos en las clases. Esta etapa tiene como objetivo evaluar la efectividad, las fortalezas y oportunidades de mejora que contribuyan al perfeccionamiento de la metodología.

En esta etapa es importante desarrollar los análisis de las clases, divididos por las secciones propuestas en el diseño de la estrategia. Esto no solo permite recopilar los datos que se registraron en el diario de campo, sino que también permite una lectura más profunda del progreso que se llevó. Por medio de tres análisis realizados en las etapas de exploración,

aplicación y evaluación, se podrá tener una perspectiva más clara de los momentos vividos en cada una de las clases, de cómo los estudiantes reaccionaron frente a la metodología y los logros y dificultades que surgieron en el proceso.

Este ejercicio de análisis es relevante, ya que se transforma en una herramienta para retroalimentar el proceso, ver qué ajustes son necesarios en las estrategias y así, asegurar que, si se quieren realizar etapas posteriores, estas etapas se realicen con base en evidencias concretas.

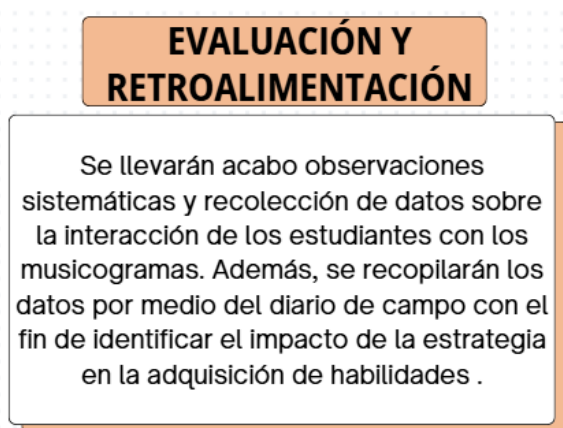


Figura 27. Evaluación y retro alimentación. Elaboración propia (2025)

4. DESARROLLO METODOLÓGICO

El desarrollo metodológico que se da en esta investigación se estructuró dentro de 4 etapas propuestas en las etapas de investigación, estas etapas permitieron darle orden y coherencia al proceso y así garantizar una conexión entre el marco teórico y la práctica pedagógica. Cada una de las etapas respondió a necesidades puntuales de la investigación y aportó elementos claves para comprender la enseñanza de la batería por medio del musicograma

4.1 Etapa 1

Esta primer etapa se dio a partir de una clase de observación cualitativa y una búsqueda documental dirigida. En la clase de observación se pudieron registrar indicadores como la atención, la postura y conocimientos previos, para realizar la selección de los participantes en la investigación y detectar las necesidades que orientaran la intervención. Esta clase permitió caracterizar la población, ajustar las planeaciones de clase y los apoyos pedagógicos desde el inicio.

En paralelo se realizó una búsqueda bibliográfica y una revisión de antecedentes que se enfocarán en métodos de enseñanza para batería, adaptaciones a ritmos colombianos y el uso de representaciones gráficas como el musicograma. Dentro de esta búsqueda se encontraron los siguientes textos:

1. Música colombiana en batería Lenguajes contemporáneos – Manuel Antonio Hernández. (2021)
2. Colombian Rhythms on the Drum Set – Rafael Leal Ramírez (2019)
3. Practical Applications: Afro-Caribbean Rhythms - Chuck Silverman (2002)

4. The visual Drumset Method – Matt Adrianson (2010)
5. Morfogramas Musical – Método para el aprendizaje inicial de la batería. (2022)
6. Didactica de la musica – Pilar Pascual Mejia (2010)

Esta búsqueda sirvió para fundamentar conceptualmente la propuesta y para seleccionar criterios técnicos y pedagógicos que ayudarían en el diseño del musicograma y ejemplos de adaptaciones rítmicas.

Los resultados que se dieron de la observación y la revisión documental se recopilaron en una caracterización, una guía para la construcción de los musicogramas con ritmos colombianos. Estos insumos permitieron una guía para realizar la siguiente etapa: el diseño del material didáctico; este se construyó a partir de las necesidades identificadas en la observación como la utilización de herramientas visuales, dificultad en la concentración, limitaciones en la lectura musical, diferentes estilos de aprendizaje y de las practicas documentadas en los archivos realizados, como la claridad en la simbología, progresividad en la dificultad y los enlaces con los ritmos tradicionales.

4.2 Etapa 2

Para la creación y la validación del musicograma se partió de la información recogida en la etapa anterior y se desarrolló un esquema base del musicograma:



Figura 28. Primer borrador Musicograma. Elaboración propia (2025)

Este primer diseño fue revisado por el asesor y tuvo correcciones en criterios como los colores elegidos, las figuras utilizadas y los elementos numéricos. Este primer borrador fue guía para relacionar los colores a un instrumento determinado, la organización de las figuras y los nombres utilizados para los instrumentos.

Partiendo de estas correcciones se presentó la segunda versión del musicograma de cumbia

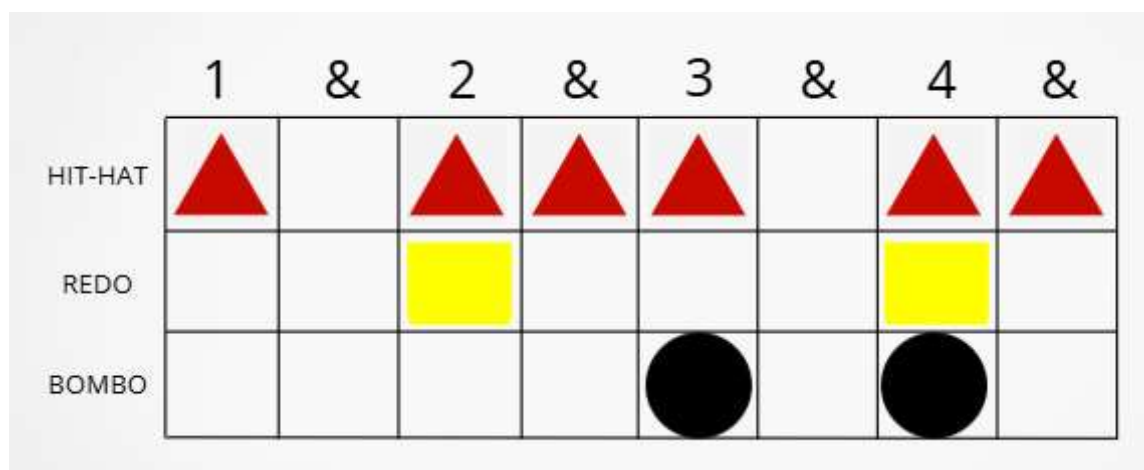


Figura 29. Segundo borrador Musicograma. Elaboración propia (2025)

Finalmente en la versión final de musicograma se cambió la & por una y ya que era una letra más cercana a la escritura y quedó la versión definitiva del musicograma:

	1	e	2	e	3	e	4	e
HIT-HAT	▲		▲	▲	▲		▲	▲
REDO			■				■	
BOMBO	●				●			

Figura 30. Versión final musicograma. Elaboración propia (2025)

Estos musicogramas se configuraron y organizaron de manera secuencial, partiendo por la exploración del hit-hat, luego el redoblante y el bombo. Después se realizan combinaciones entre el hit-hat y el bombo, el hit-hat y el redoblante y así con cada uno de los instrumentos, para ver los ejercicios completos. (ver anexo)

Finalmente se realizó la versión final del musicograma y las planeaciones de clase, con su respectivo formato, objetivos por sesión y criterios en el desarrollo de las clases. El diseño quedó sujeto a la supervisión continua del asesor, con la posibilidad de modificaciones durante la implementación según las observaciones que se realizarán en campo.

4.3 Etapa 3

La tercera etapa tenía como objetivo la implementación didáctica de la propuesta en clase. Mediante un cronograma de clases organizado se estipularon las fechas, las fases y los temas de cada clase. Cada una de las sesiones fue planificada con un formato establecido anteriormente, en donde quedaron consignados datos como la fecha, los objetivos y las actividades, realizadas en el marco del modelo experiencial propuesto.

La recolección de los datos se hizo por medio de diarios de campo detallados, en total se realizaron 36 diarios de campo y se realizó una tabla de observación para documentar aspectos claves (lectura musical, ejecución instrumental, estilo de aprendizaje y uso del musicograma). Estos diarios de campo funcionaron como la fuente principal para los análisis que se realizaron más adelante, se recolectaron acontecimientos importantes, respuestas instrumentales y los ajustes metodológicos que se realizaron en cada clase.

Durante esta aplicación se realizó una práctica reflexiva, es decir, después de terminada la clase se registraban las observaciones y se realizaban correcciones puntuales con el objetivo de optimizar las siguientes sesiones. Estas decisiones se documentaron y constituyeron las bases para la etapa final de interpretación.



Figura 31. Clase alumno 1. Elaboración propia (2025)



Figura 32. Clase Alumno 2. Elaboración propia (2025)

4.4 Etapa 4

En esta etapa final se realizó el análisis y la interpretación de resultados registrados en el diario de campo. Estos análisis se organizaron a partir de los datos de las tres fases planteadas en el diseño (Exploración, aplicación, evaluación) para realizar el análisis comparativo que

permitiera identificar los logros, las fortalezas y las oportunidades para mejorar. Estos análisis buscaron transformar los diarios de campo en evidencia para ajustar y perfeccionar la metodología.

Los resultados de los análisis se usaron como herramienta para la retroalimentación con el asesor y como un fundamento para posibles ajustes futuros del musicograma y el diseño de las clases. Además, estos análisis se documentaron en tres informes por fase, esto permitió que el proceso quedara trazable y fuera replicable en nuevas aplicaciones. Esta última etapa cerró el ciclo metodológico y dio criterios para seguir desarrollando la propuesta en contextos similares.

4.5 Análisis de las fases

4.5.1 Fase 1

Esta fase tiene como objetivo identificar los manejos de tipo técnico, musical y cognitivo de los estudiantes, enfatizando la relación lectura musical- iniciación instrumental, estilos de aprendizaje y el uso del musicograma. Durante las tres primeras sesiones de clase se pudo observar que cada estudiante tuvo un proceso de inicio distinto. Esto permitió identificar dificultades y fortalezas que los estudiantes poseen a fin de cubrir aspectos que orientarán el desarrollo de las fases posteriores.

Para estos análisis se tomaron cuatro indicadores, la lectura musical, la ejecución en la batería, el estilo de aprendizaje y su relación con los musicogramas. Cada uno de estos factores permitieron observar estas primeras clases de una manera más específica.

Lectura Musical

El primer acercamiento se hace alrededor de la lectura musical y parte desde una clase que decide llamarse de “observación”. Se evidenció que, de modo general, los estudiantes tenían un conocimiento reducido de las figuras musicales rítmicas básicas. Mientras algunos pudieron reconocer los símbolos básicos (negra, la blanca o la redonda) a otros estudiantes se les dificultaba establecer la relación duración-signo gráfico. Estos estudiantes requirieron explicaciones más detalladas y ejemplos más prácticos.

Un desafío constante fue el escaso interés manifiesto en la clase al momento de emplear las figuras musicales. Esto puede ser consecuencia de experiencias previas en el proceso de aprendizaje. Dentro de los cuatro estudiantes, solo uno se relacionó de manera confiable con las figuras musicales; para los demás, la dinámica de la clase exigió replantear las actividades de la planeación inicial. Sin embargo, la utilización del musicograma permitió que algunos estudiantes pudieran relacionar de forma más clara lo gráfico y lo sonoro, permitiendo avances en la identificación de patrones básicos para la batería.

Este proceso confirma lo planteado por Wuytack (2008), para quien el musicograma es una representación visual que puede hacer más accesibles los elementos musicales. Asimismo, Mendoza (2008) plantea que este tipo de herramientas destacan elementos esenciales y favorecen la atención de los estudiantes.

En síntesis, aunque las dificultades en la lectura convencional fueron evidentes, al utilizar el recurso gráfico se posibilitó el desarrollo y la superación de este obstáculo, además de realizar un acercamiento más sólido a una fase posterior de aplicación.

Ejecución en la batería.

En la ejecución instrumental, cada uno de los estudiantes mostró entusiasmo por explorar la batería a pesar de los diferentes niveles de destreza técnica. Se evidenció experiencia previa alrededor de aspectos como el agarre de las baquetas o el uso de las muñecas como eje del movimiento, sin embargo se encontraron desafíos comunes en relación con la postura, la coordinación y la resistencia física.

La mayoría de los estudiantes pudieron ejecutar ejercicios de percusión corporal que luego se trasladaban a la batería con una relativa fluidez, mientras que en casos de mayor exigencia, se presentó una mayor dificultad en la coordinación corporal sobre todo en el accionar en manos y pies de forma simultánea. En un caso más puntual, al trabajar con el bombo se detectaba cansancio y por ende, tendencia a recostarse en la silla y tener una postura incorrecta, eso fue un reto recurrente que requirió correcciones en la práctica.

Estas observaciones van de acuerdo con lo que expone Starr (2005), quien dice que la técnica en los procesos de iniciación es fundamental para evitar malos hábitos y problemas de salud y por otro lado Virtuosso (s/f), señala que conocer cada una de las partes de la batería es clave para ejecutar la batería de manera correcta.

Los desafíos técnicos que se presentaron en estas clases no fueron causa limitante en el proceso de los estudiantes, sino que permitieron identificar los puntos clave que debían ser reforzados en etapas siguientes, teniendo un progreso gradual en el proceso de interpretación.

Estilos de aprendizaje

Los estilos de aprendizaje en esta fase tuvieron variaciones en cada uno de los estudiantes, pero siempre hubo un patrón común: la práctica y la imitación visual fueron más efectivas que

una explicación verbal o abstracta. No obstante, en ciertos estudiantes se hizo visible una limitada capacidad de concentración, esto dificultó mantener la atención ante explicaciones complejas y prolongadas.

Esto puede deberse a que, durante esta etapa de desarrollo, los estudiantes aprenden mejor por medio de la experiencia directa y con estímulos concretos; en cambio, los procesos de abstracción requieren un grado de concentración mayor. La complejidad se presenta ya que los estudiantes aún están consolidando sus habilidades cognitivas y de atención, lo cual influye en la manera en que se abordan las actividades.

En consecuencia, las dificultades en concentración y memoria se desarrollaron como oportunidades para aplicar diferentes herramientas como videos, comparaciones sonoras y retroalimentación inmediata, que fue más efectivo para este grupo. Algunos estudiantes necesitaron un acompañamiento constante para recordar la secuencia de ejercicios. Esto evidencia que el aprendizaje se fortalece cuando hay una enseñanza activa y práctica. Esto coincide con el modelo de Kolb (1984), quien nombra a este tipo de estudiantes como “estudiantes pragmáticos”. El aprendizaje experiencial se construye por medio de la experiencia concreta y la reflexión de lo vivido. De esta misma forma, Dewey y Piaget destacan que la acción y la práctica constituyen la base del conocimiento.

Uso del musicograma

La herramienta del musicograma se utilizó como el recurso didáctico más significativo en la primera fase. En la clase de observación se pudo ver que por medio de la lectura tradicional se generó menos interés y comprensión.

Por otro lado, los símbolos y representaciones gráficas del musicograma permitieron captar la atención de todos los estudiantes. Aun así, el desafío estuvo en el ritmo de aprendizaje: algunos estudiantes avanzaron rápidamente en los ejercicios, pudiendo relacionar los símbolos que se veían, con la ejecución en la batería, mientras que con otros estudiantes fue necesario fragmentar las actividades en secciones más pequeñas para favorecer su continuidad.

Estas actividades consistieron en dividir cada uno de los ejercicios en pasos más sencillos, iniciando con el reconocimiento de cada símbolo de forma individual, luego de esto se asociaba cada uno de los símbolos a un gesto corporal o una breve práctica rítmica sin instrumento, y finalmente se realizaba una ejecución completa en la batería. De esta forma, los estudiantes que requieren un acompañamiento más detallado tuvieron un avance más gradual, manteniendo la motivación e integrando cada parte en un proceso más amplio de aprendizaje.

A pesar de estas diferencias, la herramienta del musicograma cumplió con su función al unir lo auditivo y lo visual, lo cual confirma lo que plantea Wuytack (2009) en donde afirma que el musicograma hace visible lo audible, y por Mendoza (2008), quien muestra que al seleccionar elementos visuales, se facilita la escucha activa y la comprensión. Es así como el musicograma no solo ayudó en su mayoría a tener una mejor comprensión rítmica, sino que también permitió que cada estudiante encontrara un propio ritmo de avance, siendo una herramienta fundamental para las siguientes fases.

Conclusión parcial de la fase de exploración.

El análisis en esta fase de exploración permite encontrar que los estudiantes tuvieron dificultades comunes en la lectura alrededor de las figuras musicales y en la coordinación motriz,

pero también que respondieron positivamente ante estrategias didácticas orientadas a resolver estas dificultades mediante prácticas como la imitación y el uso de recursos virtuales.

Entre los principales desafíos, se desatacaron la desconcentración en lapsos de tiempo largos, la fatiga al coordinar extremidades y la necesidad de explicaciones más detalladas ante ejercicios de lectura. Estos aspectos fueron atendidos por medio de los apoyos gráficos, retroalimentación constante y actividades prácticas.

El musicograma en esta fase fue el recurso más efectivo para facilitar la comprensión de los ritmos, por otro lado, la ejecución en la batería permitió identificar fortalezas y aspectos a reforzar, especialmente en la postura y resistencia. Finalmente, esta fase cumplió con el propósito de abrir un espacio de descubrimiento y familiarización con el instrumento y los ritmos, estableciendo bases sólidas que serán de ayuda para orientar el trabajo en la siguiente etapa de aplicación hacia una mayor consolidación técnica y musical

4.5.2 Fase 2

Esta fase tuvo como objetivo apreciar de manera general el aprendizaje obtenido de las tres etapas de exploración. A partir de esta etapa, los estudiantes tuvieron actividades más complejas, en donde debían relacionar la lectura por medio del musicograma, con la ejecución instrumental, aplicando variaciones a los ritmos vistos. El proceso desarrolló avances colectivos, aunque hubo diferencias marcadas en los ritmos de aprendizaje y en la manera en que cada uno pudo interiorizar los contenidos.

Lectura Musical

En el desarrollo de la aplicación se observó un progreso positivo en la comprensión de los musicogramas de cumbia y bambuco, y su relación con la práctica instrumental. Varios

estudiantes lograron identificar el musicograma de manera más precisa, así como la diferenciación entre los patrones y sus variaciones. En uno de los casos, la lectura se dificultó al utilizar el musicograma, mientras que al utilizar las figuras convencionales y la imitación, fue posible ejecutar los ritmos propuestos. Esto puede ser porque el estudiante no desarrolló por completo la capacidad de relacionar los símbolos del musicograma con la ejecución rítmica, pero las figuras convencionales y la imitación le resultan más familiares, facilitando hasta cierto punto, la comprensión del patrón rítmico.

También se presentaron dificultades en algunos casos; particularmente al momento de tener mayor concentración en ejercicios más prolongados. Esto generó la necesidad de realizar explicaciones más detalladas, lo cual puso en evidencia que la lectura del musicograma aún no estaba completamente dominada. Coincide con lo planteado en el marco teórico en donde se indica que el aprendizaje debe ser concebido como un proceso de construcción de significados que conecte lo gráfico con la experiencia sonora.

Por tanto, en esta fase de aplicación se pudieron ver como la lectura deja de ser un ejercicio aislado y comenzó a tener un sentido al incorporarse con la ejecución instrumental. Sin embargo el avance no fue del todo uniforme, y las diferencias individuales mostraron que el aspecto de la lectura requiere un fortalecimiento continuo para lograr un mejor progreso en cada uno de los estudiantes.

Ejecución en la batería

En este punto, la ejecución instrumental evidenció una evolución en comparación con la fase anterior de exploración. La mayoría de los estudiantes lograron interpretar los patrones rítmicos básicos y en algunos casos pudieron realizar las variaciones, además de mantener la

continuidad en la práctica, evidenciando una mejor técnica y seguridad corporal. Se observaron mejoras en el agarre de las baquetas, la postura y la coordinación en manos y pies.

Ahora bien, las variaciones en los ritmos representaron ciertos desafíos. En algunos casos, cuando se intentó integrar los nuevos elementos, se generaron pausas e interrupciones generalmente cuando se juntaba el bombo con las demás partes de la batería. Este tipo de dificultades van de acuerdo con el carácter progresivo que hay en el aprendizaje instrumental, en donde fortalecer lo motriz requiere tiempo y práctica constante. La práctica instrumental debe entenderse no sólo como la repetición mecánica, sino también como un proceso consciente en donde se organizan acciones motoras y cognitivas. Gómez, V. (2025).

Aunque los avances fueron positivos, esta fase permitió confirmar que la ejecución técnica aún necesita ser desarrollada de una manera más sistemática y progresiva, especialmente en aspectos relacionados con la coordinación, la precisión rítmica y la independencia en las extremidades.

Estilo de aprendizaje

Dentro de esta fase se hicieron más notables los estilos y maneras de aprendizaje de cada uno de los estudiantes. Algunos respondieron de mejor forma frente a la imitación visual, repitiendo lo que veían del docente o en el musicograma, en cambio, otros dependieron más de la escucha auditiva para interiorizar los patrones rítmicos. También estuvieron los que entraron dentro de las características del estudiante pragmático, aprendiendo principalmente por medio de la repetición práctica.

Cada una de estas diferencias confirma que no todos comprenden los contenidos de una forma similar y esto plantea un reto pedagógico importante. El aprendizaje ocurre cuando los

nuevos conocimientos se relacionan con los previos y esto permite integrarlos de manera estable a la estructura cognitiva. Ausubel (2002). En la práctica, los estudiantes pudieron vincular lo nuevo con lo que ya se había trabajado en la fase de exploración alcanzaron mayor seguridad en esta etapa.

La diversidad observada muestra la necesidad de continuar aplicando estrategias diversas que puedan adaptarse a cada estilo de aprendizaje, ayudando a desarrollar un proceso flexible que permita a cada uno consolidar sus avances.

Uso del musicograma

El musicograma fue la herramienta central dentro de la fase de aplicación. En la mayoría de los estudiantes representó una ayuda en la comprensión de las estructuras rítmicas, facilitando el seguimiento y el reconocimiento de los cambios en el musicograma. Su uso favoreció la conexión entre lo visual y lo auditivo, dando como resultado más seguridad en la práctica instrumental. Además, se pudo evidenciar que al utilizar herramientas auditivas o visuales, se potenció el musicograma en su ejecución y da unos primeros indicios de que el musicograma puede ser más efectivo al utilizar otros medios que apoyen su funcionamiento.

Pese a esto, no todos pudieron aprovecharlo con la misma efectividad. En ciertos casos, la atención requerida en el gráfico resultó difícil, esto dio como consecuencia interrupciones extendidas y la necesidad de segmentar las actividades más allá de la planeación que se tenía de la clase. Además, fue necesario realizar modificaciones en la representación de algunos ritmos para simplificar la ejecución de estos, sobre todo en el orden del bombo y utilizar estrategias didácticas mediante el uso de figuras rítmicas en casos específicos.

En general, el recurso del musicograma mostró ser una herramienta pedagógica eficaz, pero su aplicación requiere ajustes partiendo de características individuales. Esta fase de aplicación manifestó que el musicograma potencia la comprensión rítmica, pero que no debe ir sola dentro de su aplicación. Complementar diferentes recursos didácticos, que todos los estudiantes logren apropiarse cada uno de los contenidos.

Conclusión de la fase de aplicación.

Esta fase permitió consolidar aprendizajes iniciales y llevar a los estudiantes a un nivel de complejidad instrumental mucho más alto. Los avances fueron notorios sobre la lectura musical, la ejecución y la comprensión rítmica, aunque persisten dificultades en la concentración, coordinación motriz y el uso del musicograma en ciertos casos.

El desarrollo de la investigación en esta fase evidenció que la enseñanza musical no se desarrolla de forma lineal, sino que está sujeta a cambios según el estilo y los ritmos de aprendizaje. La lectura por medio del musicograma se fortaleció al estar unida con la práctica instrumental, la ejecución mejoró al aplicar acciones motoras y cognitivas, y los estilos en el aprendizaje de cada uno de los estudiantes determinó la forma en la que se interiorizaron los contenidos.

El musicograma se tornó la herramienta central, aunque con limitaciones que requieren estrategias complementarias, ya que no todos los estudiantes lograron vincular con facilidad los elementos del musicograma, siendo útil apoyarse en la imitación, la notación tradicional o ejercicios adicionales que afirmen el aprendizaje.

También esta fase demostró que el desarrollo de los contenidos en la fase de exploración comenzó a consolidarse, pero también que el proceso necesita ajustes para responder frente a la

diversidad del grupo. La fase de aplicación, más que un punto de llegada representó un punto de partida y una etapa de transformación donde hubo un equilibrio entre lo gráfico, lo auditivo y lo corporal, aspectos que resultaron determinantes para el avance musical.

4.5.3 Fase 3

La fase de evaluación se tomó como el cierre del trabajo de campo y del proceso pedagógico, el cual tuvo como objetivo apreciar los aprendizajes obtenidos a partir de las etapas de exploración y aplicación. En la clase número 8 se buscó afirmar lo trabajado en las clases en base a los cuatro indicadores trabajados en las anteriores fases. Los resultados obtenidos en esta última fase dieron cuenta de avances significativos en la interpretación y práctica de los ritmos, pero también presentaron desafíos en aspectos como la pérdida de concentración, la coordinación motriz y la continuidad en la interpretación. El análisis de esta fase permite identificar los logros alcanzados y también los aspectos que requieren fortalecimiento para mejorar el aprendizaje musical.

Lectura Musical

Esta fase mostró dentro de su desarrollo un mejor dominio de los estudiantes respecto a la lectura del musicograma en comparación con las fases anteriores. La mayoría identificó con mayor claridad los símbolos gráficos con su representación sonora. Sin embargo, en un caso particular, la lectura musical se facilitó por medio de la lectura convencional de figuras rítmicas y la lectura con la simbología del musicograma no representó una ayuda. Estas diferencias muestran que el aprendizaje en este aspecto fue significativo, pero no homogéneo porque cada estudiante respondió de manera distinta a los recursos didácticos utilizados.

A pesar de esto, se siguieron observando interrupciones al momento de realizar la lectura con la ejecución completa de variaciones en un contexto melódico apoyado por audios. Esto quiere decir que, aunque se dio un proceso positivo, la lectura debe seguir siendo reforzada por medio de actividades que sean progresivas y favorezcan la concentración y la continuidad instrumental.

Ejecución en la batería

Este aspecto desde la fase de evaluación evidenció progresos más visibles en la postura, el agarre de las baquetas y el uso correcto del cuerpo para tocar la batería. Varios estudiantes fueron capaces de mantener un pulso estable y dar continuidad al ritmo mientras se tocaba sobre una pista, mostrando una mayor conciencia de los movimientos que hacen y de la organización del patrón rítmico.

Este avance no está relacionado con el uso del musicograma, aunque facilitó la comprensión gráfica de los patrones rítmicos, la correlación de esa información al movimiento corporal no siempre fue evidente, en estos casos, el musicograma tuvo un impacto limitado sobre la dimensión física y requirió ser complementado por medio de explicaciones prácticas y ejercicios motores directos.

Las variaciones propuestas dentro de los ritmos continuaron siendo una dificultad. La coordinación entre manos y pies generó confusión en algunos casos, especialmente al momento de desplazar los golpes del redoblante hacia los toms. En el desarrollo de esta fase, también fue posible ver cómo en varios estudiantes la práctica instrumental tomó un carácter más consciente al poder relacionar los ritmos con la base melódica que se daba a través de la pista de audio, pero

en otros estudiantes se requirió tocar sobre un tiempo más lento e ir corrigiendo detalladamente en las secciones donde se presentaban dificultades.

Por lo tanto, en esta fase final fue posible identificar una mejoría en la ejecución respecto a etapas anteriores, dando como resultado de que aún se necesita seguir trabajando sistemáticamente en la coordinación, la resistencia física y la fluidez, puntos que son importantes para formar así una práctica instrumental más eficiente y autónoma.

Estilo de aprendizaje

En esta última clase se siguieron viendo los estilos de aprendizaje de cada uno de los estudiantes. A algunos estudiantes se les facilitaba la imitación visual, mientras que otros se apoyaban más mediante el recurso gráfico del musicograma. En esta fase se pudo reforzar la idea de que había una tendencia hacia lo kinestésico, la práctica por medio de lo físico utilizando el cuerpo como medio para el aprendizaje fue constante en el aprendizaje.

Además, se pudo seguir viendo que cada estudiante interioriza los conocimientos de una forma distinta y respalda lo citado por Ausubel en la fase anterior. Mientras unos estudiantes lograron comprender patrones rítmicos a partir de la representación del musicograma, otros necesitaron apoyarse en la imitación auditiva o la imitación práctica, para mejorar la ejecución. Por medio de la interpretación final de un ritmo sobre una pista musical se pudo observar que había estudiantes que alcanzaron una mayor seguridad al lograr establecer una conexión de lo nuevo con lo ya aprendido.

Respecto a esto, la fase pudo ratificar que la diversidad de estilos de aprendizaje demanda estrategias flexibles y adaptativas. Esta información es importante para el diseño de futuras

actividades, ya que orienta a una planificación más diversa y ajustada de acuerdo con las necesidades del grupo y de las particularidades de cada estudiante.

Uso del Musicograma

En la última fase, el musicograma representó un apoyo efectivo en la comprensión de los ritmos, lo que permitió seguir la estructura de dichos patrones. El desarrollo progresivo del musicograma a lo largo de cada una de las fases, hizo posible generar una relación más firme entre lo visual y lo auditivo, superando la dificultad que se presentó en las primeras sesiones al realizar la práctica por medio de una lectura convencional.

Sin embargo, a pesar de que fue una herramienta de gran ayuda, se pudo constatar que algunos estudiantes tuvieron dificultades al interpretar secciones de mayor complejidad. En estos casos el musicograma no favorece necesariamente una ejecución fluida, generando por el contrario confusiones y en ciertos casos frustración en los estudiantes. Esto puede ser parte de un proceso normal de aprendizaje en donde siempre habrá retos que desafíen las capacidades del estudiante y que tengan como objetivo potenciar las habilidades y conocimientos del mismo.

Esta última fase demostró y reafirmó, que el musicograma es una herramienta valiosa y que como se mencionaba en el anterior análisis, su efectividad puede ir de la mano del acompañamiento pedagógico que se le dé y las adaptaciones que se den dentro de las actividades según las particularidades de cada estudiante en su proceso de aprendizaje.

Esta fase permitió afirmar con más claridad que el musicograma se constituye como una herramienta importante en la didáctica de la enseñanza de la batería. Sin embargo su efectividad no solo depende del recurso gráfico, sino que es necesario complementarlo con otras

herramientas auditivas, la capacidad de adaptar las particularidades a cada estudiante y el acompañamiento pedagógico.

Conclusión tercera fase

Esta última fase permitió evaluar los aprendizajes musicales en diferentes aspectos a través de la interpretación de los ritmos sobre una pista de audio. La lectura rítmica mejoró al estar relacionada con una experiencia práctica, la ejecución instrumental mostró avances en técnica y corporalidad, los estilos de aprendizaje que se vieron en esta fase confirmaron la variedad de formas de asimilación y el musicograma se utilizó como la principal herramienta didáctica, aunque con limitaciones en algunos casos.

Además, el análisis de esta fase muestra que los logros alcanzados no fueron los mismos. Algunos estudiantes mostraron una autonomía más grande en la lectura y la ejecución, otros necesitan aún de un acompañamiento más cercano para enfrentar dificultades específicas.

Esta última etapa a pesar de ser el cierre de las actividades fue un espacio para reconocer avances, habilidades y desafíos. Esto permite en un futuro el desarrollo de nuevas estrategias que atiendan las dificultades de cada estudiante por medio del musicograma junto a otras herramientas que faciliten la práctica en la enseñanza e interpretación de la batería.

Cierre General

Cada una de las tres fases (Exploración, aplicación, evaluación) permitieron comprender el proceso de aprendizaje musical como un desarrollo progresivo, activo y no lineal. En la primera fase de exploración se dieron las bases en el contacto inicial del instrumento, la

identificación y el uso introductorio del musicograma. La fase de aplicación dio el momento de consolidación, en esta fase se presentaron los primeros retos técnicos y conceptuales. La fase de evaluación permite valorar el aprendizaje alcanzado y ver las dificultades que enfrentan los estudiantes.

Cada uno de los análisis muestran aspectos como la lectura, la cual mejoró cuando se generó un vínculo directo con la práctica instrumental, esto mostró que la construcción del significado es importante para la comprensión rítmica y que la lectura cobra un sentido más profundo cuando se articula con la experiencia sonora y motriz.

Los estilos de aprendizaje fueron un punto importante en el desarrollo de las clases, ya que revelaron las diferentes formas de asimilación, mostrando que la flexibilidad metodológica debe estar presente y ser clave en el proceso de enseñanza. El musicograma, mostró ser una herramienta útil en la enseñanza de la batería, pero también demostró que en ciertos casos se requiere un uso adaptado a cada contexto para que esta herramienta no se convierta en una limitación.

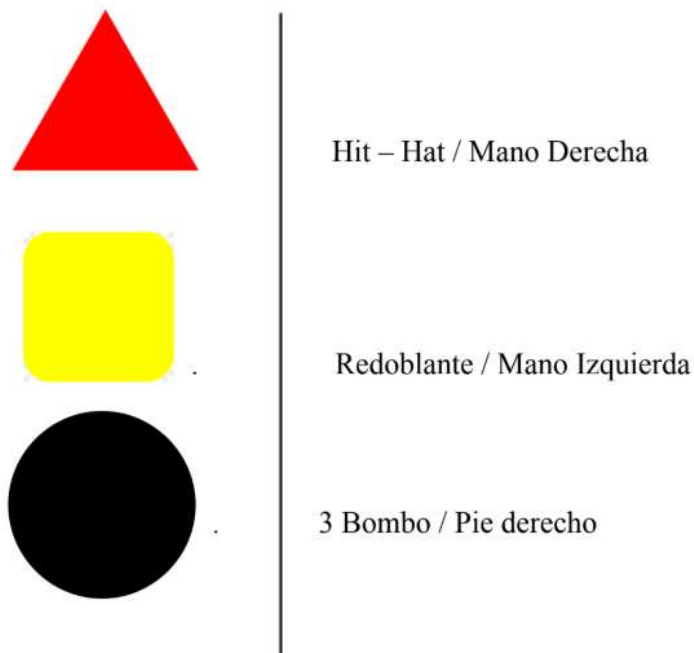
Un punto importante dentro de este proceso fue la aplicación de los ritmos de cumbia y bambuco, como eje de enseñanza. Estos dos géneros no solo funcionaron como un puente para trabajar dimensiones del aprendizaje como la identificación de códigos musicales así como la ejecución instrumental y la coordinación motriz, sino que también dieron un valor formativo al acercar a los estudiantes con expresiones musicales del contexto colombiano. En la fase de exploración, estos ritmos permitieron una aproximación hacia la instrumentación y el sonido, en la aplicación, brindaron elementos de tipo rítmico para trabajar mediante el musicograma y las

posibilidades de variación que ofrece la batería. En la última fase fueron referentes que incorporaron lo aprendido, generando una práctica con un sentido más musical.

Así, las tres fases evidenciaron que la enseñanza de la batería por medio del musicograma relacionados en ritmos como la cumbia y el bambuco, puede generar un aprendizaje efectivo y además, ser una herramienta que permita superar la dificultad que puede haber al enfrentarse en un primer momento con la lectura convencional. El desarrollo completo de las clases muestra que más que un resultado concreto, el proceso abre la puerta a nuevas y diferentes proyecciones pedagógicas, en donde al incorporar lo técnico con una herramienta visual se pueda fortalecer la formación musical en los estudiantes.







4.6. Musicogramas

Nomenclatura Musicograma











Introducción:









Ejercicio 1

	1	e	2	e	3	e	4	e
HIT-HAT								
REDO								
BOMBO								











Ejercicio 2

	1	e	2	e	3	e	4	e
HIT-HAT								
REDO								
BOMBO								

Ejercicio 3.

	1	e	2	e	3	e	4	e
HIT-HAT								
REDO								
BOMBO								

Musicograma "Cumbia" – Ritmo Base

	1	e	2	e	3	e	4	e
HIT-HAT								
REDO								
BOMBO								

Musicograma "Cumbia" - Variación 1

	1	e	2	e	3	e	4	e
HIT-HAT	▲		▲	▲	▲		▲	
REDO		■				■		
BOMBO					●		●	







Musicograma "Cumbia" - Variación 2

	1	e	2	e	3	e	4	e
HIT-HAT	▲		▲	▲	▲		▲	▲
REDO			■			■		
BOMBO	●				●		●	




HIT-HAT	▲		▲	▲	▲		▲	
REDO		■				■	■	
BOMBO					●		●	

"Bambuco"









Ejercicio 1.

	1	e	2	e	3	e
HIT-HAT						
REDO						
BOMBO						







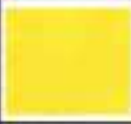



Ejercicio 2.

	1	e	2	e	3	e
HIT-HAT						
REDO						
BOMBO						








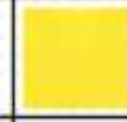


Ejercicio 3.

	1	e	2	e	3	e
HIT-HAT						
REDO						
BOMBO						

Ejercicio Base "Bambuco"

	1	e	2	e	3	e
HIT-HAT						
REDO						
BOMBO						

Variación N°1

	1	&	2	&	3	&
HIT-HAT						
REDO						
BOMBO						

5. CONCLUSIONES

Al inicio del proyecto, la expectativa estaba centrada en que el musicograma podría ser la herramienta definitiva para solucionar las falencias que se observaban en la enseñanza de la batería. Las características del musicograma y la posibilidad que da al representar gráficamente la rítmica parecía ofrecer una respuesta clara y sencilla a dificultades relacionadas con la lectura, la coordinación y la comprensión de patrones musicales por medio de las figuras rítmicas. Sin embargo, en el proceso de aplicación se pudo ver que la realidad pedagógica es mucho más compleja. Si bien el musicograma fue un recurso de gran valor, su impacto dependió también del acompañamiento pedagógico, de la manera en las cuales se adaptaron las actividades a cada estudiante y de cómo se integraba con otros recursos de enseñanza. En esta parte del proceso cada estudiante fue determinante, ya que cada uno avanzó de forma diferente. Esto muestra que la comprensión de los símbolos, la lectura rítmica y la coordinación corporal no se desarrollan de la misma forma.

Algunos estudiantes encontraron en el musicograma una ayuda para anticipar los golpes y los movimientos, mientras que otros necesitaron de una comprensión más profunda, pausas más prolongadas y momentos más largos para asimilar y aplicar los conceptos. Estas diferencias no presentaron un problema, ni una dificultad, sino que se tomaron como una oportunidad para reconocer la individualidad de cada estudiante y de reconocer la importancia de la flexibilidad docente y el seguimiento personalizado en el aula.

Partiendo de esto, lo que inició como una idea en donde el musicograma sería una herramienta que podría resolver en gran parte las dificultades, terminó transformándose en un aprendizaje más profundo sobre los procesos educativos.

En el trabajo de campo se pudo ver como el musicograma facilitó la comprensión visual del ritmo. Los estudiantes lograron, en varios casos, lograr conexiones entre la representación gráfica y la ejecución en la batería, esto fortaleció la lectura musical y la comprensión rítmica. Sin embargo se pudo observar que el recurso del musicograma no funcionaba de la misma manera para todos, en algunos estudiantes el musicograma se apropió de una manera más rápida, mientras que otros necesitaron explicaciones más detalladas y actividades fragmentadas para lograr una continuidad. Esta diversidad mostro que el valor del musicograma no solamente está en un único uso, sino en el posibilidad de ajustarlo a diferentes estilos de aprendizaje y de complementarlo con otras herramientas que refuercen lo auditivo y lo práctico.

Los hallazgos identificados en la fase de evaluación permitieron reconocer que la representación visual que da el musicograma, por sí sola, no siempre es suficiente para fortalecer la ejecución motriz; Es necesario complementar esta herramienta con ejercicios corporales y trabajo auditivo que refuerce la memoria musical. Esta herramienta, entonces, más que ser un elemento didáctico aislado, se convirtió en un medio que requiere acompañamiento constante y una integración activa con otros enfoques prácticos.

Un aspecto que fue positivo y que enriqueció el proceso fue la utilización del modelo pedagógico experiencial. En el momento de trabajar por medio de la experiencia concreta, la reflexión sobre lo hecho, la conceptualización y la experimentación activa permitió ver que los estudiantes no solo repitieron patrones rítmicos, sino que también comprendieron progresivamente lo que tocaban. Este enfoque les dio dinamismo a las clases y ofreció una oportunidad de aprendizaje más significativa, ya que cada una de las actividades partía de la práctica real. En este sentido, este modelo se convirtió en un soporte pedagógico que le dio coherencia a la propuesta y ayudo a la apropiación de los contenidos.

Otro punto clave dentro de esta retroalimentación fue la importación de lo auditivo como complemento importante del proceso. En los diarios de campo se pudo ver que algunos de los estudiantes encontraban un apoyo en la imitación y la escucha activa que en la representación visual de los símbolos. En estos casos, el musicograma funcionaba como una herramienta más significativa una vez que ya se tenía un dominio y una interiorización de los ritmos. Del mismo modo, la práctica corporal también logro un papel importante para reforzar los patrones rítmicos. Esto permitió concluir que la riqueza del aprendizaje no está solamente en un único recurso, sino también en la capacidad de poder integrar lo gráfico, lo auditivo y lo corporal en un proceso que responda a la diversidad que hay en los estudiantes.

Por otro lado, la investigación permitió abrir un momento de reflexión más allá de lo técnico y lo instrumental. Por medio de las clases se lograron comprender de cerca las dificultades que se presentan en un proceso de aprendizaje, como los problemas de concentración, diferencia que hay en los ritmos de avance, el cansancio físico y la motivación fluctuante. Cada de una estas realidades no estaban contempladas como un objetivo central de la investigación, pero se convirtieron en un hallazgo importante que enriqueció el análisis cualitativo. Lograr entender que en cada ejecución hay un desarrollo y un proceso personal y distinto, fue quizás uno de los aprendizajes más importantes, ya que mostro que enseñar música no se limita a transferir conocimientos técnicos, sino a reconocer y acompañar la singularidad de cada estudiante.

Uno de los aspectos que también fueron importantes fue la elección de los ritmos colombianos, en especial la cumbia y el bambuco, como apoyo del trabajo instrumental. Estos dos géneros dieron una riqueza rítmica e instrumental, la cual fue importante para el desarrollo técnico de los estudiantes, ya que cada uno de los patrones permitió ejercitar la coordinación de

las manos y de los pies, el manejo del pulso y la exploración en diferentes partes de la batería. Más allá del valor cultural que tienen, los ritmos se convirtieron en un medio pedagógico que brinda un contexto claro para trabajar por medio del musicograma, desarrollar la ejecución y la práctica consciente. Estos puntos confirman que la selección del repertorio no es solamente un elemento accesorio, sino una decisión metodológica que influye directamente en la calidad del aprendizaje.

Viéndolo desde un balance final, toda la información recolectada permite afirmar que el musicograma si fue una herramienta valiosa, pero no un en un sentido absoluto, que era lo que inicialmente se esperaba. El mayor aporte estuvo en demostrar que el aprendizaje musical requiere de estrategias flexibles, donde un recurso grafico puede ser muy potente, siempre y cuando este apoyado y complementado con recursos auditivos, actividades prácticas y un acompañamiento cercano del docente.

Este resultado, lejos de ser una limitación, se transforma en una oportunidad para continuar explorando el cómo combinar diferentes herramientas de forma integral, para el beneficio de los procesos de enseñanza y aprendizaje musical. Sin embargo, en el desarrollo de las clases se pudo notar que la familiaridad que había con estos ritmos no era la misma para todos los estudiantes. Algunos estudiantes si mostraron interés y curiosidad al escuchar y reconocer los sonidos característicos de la cumbia o al explorar los patrones del bambuco, mientras que otros no lograron tener esa conexión significativa, sintiéndolos como géneros que eran lejanos o poco representativos de sus gustos musicales.

Aun así, la experiencia que se tuvo fue valiosa, ya que dio la oportunidad de que los interpretarlos desde una lógica instrumental propia, desarrollando una comprensión más amplia de los ritmos colombianos.

El desarrollo este proyecto no solo se basó en un aporte o un requisito académico, sino también en un crecimiento personal como docente en formación. La investigación y el trabajo con cada uno de los estudiantes, con sus avances y dificultades, permitió comprender que la educación musical requiere de paciencia, creatividad y una apertura constante para adaptarse a contextos diferentes.

El musicograma fue el punto de partida, pero el verdadero aprendizaje fue el reconocer que la enseñanza es un proceso vivo, dinámico y plural. En conclusión, más que cerrar con una idea definitiva, esta investigación abre la puerta a nuevas y diferentes proyecciones pedagógicas, reforzando que la integración de recursos y la atención a la diversidad de cada uno de los estudiantes no son solo complementos, sino principios sumamente importantes para una enseñanza musical significativa, integra y transformadora.

6. BIBLIOGRAFIA

- Adrianson, M. (2010). *Matt adrianson: The visual drumset method*. Hal Leonard Corporation.
- Arenas, E. (2011). Utopías de la educación musical en Colombia: Dilemas y conflictos de representaciones. *Blogspot.com*. <https://eloidoqueseremos.blogspot.com/>
- Ausubel, D. P. (2002). *Adquisición y retención del conocimiento: una perspectiva cognitiva* (Grupo Planeta, Ed.).
- Bache, B. (2018). *Guía para el agarre de las baquetas*. Libertyparkmusic.com. <https://www.libertyparkmusic.com/drum-sticks-grip-guide/>
- Blacking, J. (2003). ¿Qué tan musical es el hombre? *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, (12), 149-162.
- Capistrán-Gracia, R. W. (2018). Retomando el enfoque de Émile Jaques-Dalcroze en la formación del profesional de la música. *ESCENA Revista de las artes*, 37–55. <https://doi.org/10.15517/es.v0i0.35593>
- Castillo Giraldo, L. J., Alfonso Pinzón, Y. H., & Beltrán Cañón, L. M. (2024). *La música como herramienta pedagógica para el reconocimiento de la diversidad cultural colombiana en las escuelas rurales de Cundinamarca en la básica primaria*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Espinar Álava, Estrella Magdalena, & Viguera Moreno, José Alberto. (2020). El aprendizaje experiencial y su impacto en la educación actual. *Revista cubana de educación superior*, 39(3). http://scielo.sld.cu/scielo.php?pid=S0257-43142020000300012&script=sci_arttext

- Florez Neme, D. F., & Rodriguez Alvarez, J. A. (2014). *Estrategia didáctica basada en la técnica de la batería para la enseñanza del bambuco y el pasillo*.
<https://repository.uniminuto.edu/handle/10656/3187>
- From, I. (2018). *Heel up vs. Heel down drumming - bass drum technique*. DrumRadar.
<https://www.drumradar.com/heel-up-vs-heel-down-drumming/>
- Galeano, M. (2004). *Diseño de proyectos en la investigación cualitativa*. Editorial Universidad EAFIT.
- Garzon, S. (2020). *¿Cómo suena un porro, un pasillo o un torbellino?: Le explicamos, con ejemplos sencillos, 11 ritmos musicales (de los más de mil) que existen en Colombia*. UNIMINUTO Radio. <https://www.uniminutoradio.com.co/como-suena-un-porro-un-pasillo-o-un-torbellino-le-explicamos-con-ejemplos-sencillos-11-ritmos-musicales-de-los-mas-de-mil-que-existen-en-colombia>
- Gómez, V. (2025). *Una nueva narrativa para la práctica instrumental: reflexión y pensamiento crítico en la formación musical*.
- Guía de Batería - Básico*. (s/f). Scribd. Recuperado el 22 de septiembre de 2024, de <https://es.scribd.com/document/415078303/Guia-de-Bateria-Basico>
- Hargreaves, D. (1998). *Música y desarrollo psicológico*. Graó.
- Hernández, M. (2021). *Música colombiana en batería. Lenguajes contemporáneos*.
- Hincapié, F., Cervantes, D. M., Sánchez Preciado, Y., Ramírez, G., & Sinza, D. (2008). *Método teórico - práctico de los ritmos básicos de la música llanera*.
<https://repository.unac.edu.co/handle/11254/412>

Jones, J. J. (2016). *MULTI-PART TECHNIQUE SERIES: Focus on the bass drum, part I – pedal techniques*. Tomtommag.com. <https://tomtommag.com/2016/12/multi-part-technique-series-focus-bass-drum-part-pedal-techniques/>

Marín Correa, R. (2022). *Morfograma Musical: Ambiente de aprendizaje visual gamificado y una alternativa de notación gráfica para la iniciación de procesos de aprendizaje de la batería* [Corporación Universitaria Minuto de Dios]. <https://repository.uniminuto.edu/handle/10656/17168>

Martínez, M. (2023). *La cumbia: una tradición colombiana factor de cohesión social*. Ens-lyon.fr. <https://cle.ens-lyon.fr/espanol/civilisation/histoire-latino-americaine/colombie/la-cumbia>

McCarthy, P., & McCarthy, H. (2006). Cuando los estudios de casos no son suficientes: cómo integrar el aprendizaje experiencial en los programas de estudios empresariales. *Journal of Education for Business*, 81(4), 201–204. <https://doi.org/10.3200/joeb.81.4.201-204>

Mendoza, J. (2008). *El musicograma y la percepción de la música*. Repositorio Institucional de la Universidad de Huelva. <https://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/2948>

Miñana, C. (1997). Los caminos del Bambuco en el siglo xix. *revista de música en la cultura A contratiempo*, 7–11.

Modern Drummer. (2013, abril 26). *25 timeless drum books*. Modern Drummer Magazine. <https://www.moderndrummer.com/2013/04/25-timeless-drum-books/>

Mora, O. (2019, noviembre 12). Bombo de la batería, instrumento primordial para el set. *Baterista.blog*. <https://baterista.blog/articulos/bombo-bateria-instrumento-primordial/>

- Ochoa, J. S. (2016). La cumbia en Colombia: invención de una tradición. *Revista musical chilena*, 31–52.
- Otero, A. (2018). *Métodos para el diseño del proyecto de Investigación*.
https://www.researchgate.net/publication/326905435_ENFOQUES_DE_INVESTIGACION
- Pascual, P. (2006). *Didáctica de la música para educación infantil*. Editorial Pearson Educación.
- Pascual, P. (2010). *Didáctica de la música* (P. Educación, Ed.). Pearson Educación.
- Percutizate. (s/f). *Historia y partes de la batería musical acústica*. Percutizate.com.
https://www.percutizate.com/historia-partes-bateria-acustica/#1_Historia_de_la_bateria_clasica_acustica_como_instrumento_musical
- Pérez Espinosa, M. (2017). *The pictograms in the process of teaching/learning of reading and writing*.
https://core.ac.uk/outputs/235856534/?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1
- Performing philidor's drum beatings*. (2020). Historic Drumming -; Historic Drumming.
<https://www.historicdrumming.com/french-drumming/philidor-drum-beatings/>
- Pinto, G., Prolongo, M., Alonso, J. V., & Díaz, I. (2017). Fomento del Aprendizaje Experiencial de la Química: Estudio del Caso de un Proyecto de Innovación Educativa. *Ismael Díaz*, 1(32), 95–100.
- Restrepo, B. (2004). La investigación-acción educativa y la construcción de saber pedagógico. *Educación y educadores*, 45–56.

- Reynoso, K. (2010). La educación musical y su impacto en el desarrollo. *Revista de educación y desarrollo*, 53–60.
- Rojas Sepúlveda, G. F. (2020). *Propuesta pedagógica basada en el método ORFF para fortalecer la enseñanza del bambuco en los estudiantes de escuela de Formación Musical Leonardo Ochoa Caicedo del municipio de Herrán* [[Object Object], Universidad de Pamplona]. <http://repositoriodspace.unipamplona.edu.co/jspui/handle/20.500.12744/2898>
- Rovira, I. (2017). *El Modelo de Kolb sobre los 4 estilos de aprendizaje*. pymOrganization. <https://psicologiaymente.com/desarrollo/modelo-de-kolb-estilos-aprendizaje>
- S. J. Taylor, Steven J. Taylor, Robert Bogdan. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Grupo Planeta.
- Salas, S., & Pauletto, P. (1938). *Historia de la Música (America Latina)*.
- Sanches, D. (2022). El bambuco: características y etapas en la identificación musical de Colombia. *Revista de Folklore número*, 488. <https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=4887&NUM=488>
- Sánchez, F. A. D. C. (2008). *METODO TEÓRICO-PRÁCTICO DE LOS RITMOS BÁSICOS DE LA MÚSICA LLANERA*. <https://repository.unac.edu.co/handle/11254/412>
- School of Rock. (2019). *Beginner's guide for setting up a drum set*. School of Rock. <https://www.schoolofrock.com/resources/drums/beginners-guide-for-how-to-set-up-a-drum-set>
- Schunk, D. H. (1997). *Teorías del aprendizaje*. <https://books.google.at/books?id=4etf9ND6JU8C>

- Smith, M. (2001). *Kurt Lewin: grupos, aprendizaje experiencial e investigación-acción*.
Infed.org. <https://infed.org/mobi/kurt-lewin-groups-experiential-learning-and-action-research/>
- Smith, S. (1998). *Drumset technique and history of the U.s. beat*. Hudsonmusic.com.
<https://hudsonmusic.com/product/drumset-technique-and-history-of-the-u-s-beat/?wcacra=7344251>
- Starr, E. (2005). *Manual Para Tocar La Batería*.
<https://books.google.at/books?id=vdG2Mzh04JMC>
- Tornos, M. (2015). *Escuchar música : diseño y creación de un método experiencial y creativo desde la percepción del movimiento en la música para los alumnos de la ESO*, Universidad Nacional de Educacion a Distancia]. <https://espacio.uned.es/entities/publication/c18a2229-894d-46b9-a6ab-e1794adf2731>
- Vera, L. (2015). *LA INVESTIGACION CUALITATIVA*. Edu.ar.
https://www.trabajosocial.unlp.edu.ar/uploads/docs/velez_vera__investigacion_cualitativa_pdf.pdf
- Vilar, M. (2004). Acerca de la Educación Musical. *Revista Electrónica de LEEME*, 13.
https://www.researchgate.net/publication/28069997_Acerca_de_la_Educacion_Musical
- Virtuosso, E. (s/f). *Inciacion a la bateria*. <https://www.virtuosso.com/curso-de-bateria/>
- Waxman, G. (2023, diciembre 16). Moeller Technique for drumming: Ultimate guide. *Drum Helper*. <https://drumhelper.com/learning-drums/moeller-technique-for-drumming/>

- Wuytack, J. (2009). Audición musical activa con el musicograma. *Eufonía: Didáctica de la música*, 43–55.
- Zambrano, P. (2019). La innovación formativa en el proceso de enseñanza y aprendizaje basado en el modelo experiencial. *ReHuSo: Revista de Ciencias Humanísticas y Sociales*, 94–102.
- Zapata Restrepo, G. P., & Niño Morales, S. (2018). Diversidad cultural como reto a la educación musical en Colombia: problemas relacionales entre culturas musicales, formación e investigación de la música. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*.

7. ANEXOS

Anexo A: Diagramas

https://drive.google.com/drive/folders/1bg405nFRbDyl7h5Zd_ABhjGakAv_pMh5?usp=sharing

Anexo B: Diarios de campo

https://drive.google.com/drive/folders/1_g8MI4htoED1ATuj99DjxKNDYvluWYOT?usp=sharing

Anexo C: Fotos y videos

<https://drive.google.com/drive/folders/14Wk6Z0bPVZvd56qEgWgidElhiX5N8UnF?usp=sharing>

Anexo D: Musicogramas

<https://drive.google.com/drive/folders/1pUmgQuXOIkW5jvvoXpuWDpvNTrKOMV1O?usp=sharing>

Anexo E: Planeaciones de clase

<https://drive.google.com/drive/folders/1RK-Kg3x1EeOImhID6lqYW544pwLFn-ck?usp=sharing>