

**Implementación de modulaciones métricas y polirritmias a partir de las 8 piezas para
timbales de Elliott Carter**

Julian Orlando Rojas Grijalba

Facultad de Bellas Artes, Universidad Pedagógica Nacional

Licenciatura en Música

Andrés Flórez

Bogotá D.C., mayo 27, 2021

Agradecimientos

Este trabajo contiene muchas historias detrás y vale la pena resaltar que el resultado es satisfactorio debido a que todo el esfuerzo que se tuvo que hacer para lograr tener este documento junto con la investigación que lo precedió, no fue solo un esfuerzo mío.

Siempre que se hace una muestra musical, el público recibe la mejor cara del trabajo, pero como todos los artistas sabemos, detrás del telón, hay siempre muchos esfuerzos sumados para que el show sea perfecto. En este trabajo, puedo decir que sucede de la misma forma; y aun si solo puede verse una pequeña muestra de los resultados y lo que tuvo que suceder para tener este documento, considero que es importante resaltar el trabajo de todos los que hicieron parte en él.

En primera instancia agradezco a mi padre, que con todo su esfuerzo siempre fue una voz de apoyo para estudiar con una frase que jamás olvidaré, “estudie lo que sea, pero estudie” y cuando le dije que iba a estudiar música, nunca se opuso, sino que, al contrario, se alegró y se ofreció a ayudarme en la medida de su alcance para que pudiera estudiar.

Quiero también agradecer a los maestros con quienes he tenido la fortuna de cruzarme, quienes incógnitamente aparecen en este agradecimiento. Les agradezco por su tiempo y esfuerzo invertidos en educar a quien hoy escribe este documento porque su ayuda provino en

distintas formas, e incluso con ideas o frases que alguna vez escuché en la formalidad de las clases o en la informalidad de charlas de pasillo.

Mi agradecimiento para Elliott Carter, quien cuando yo comenzaba con esta investigación, terminaba su paso por este mundo y nos dejaba un gran legado. Este legado hoy se extiende de alguna manera con este documento haciendo honor a su brillantez e intentando dar a conocer después de muchos años, su creatividad rítmica, lo cual se confirma hoy al buscar en cualquier parte el término por él acuñado: modulaciones métricas, que irá siempre ligado a su nombre. Muchas gracias, Maestro Carter.

Agradezco también para los tres estudiantes que fueron parte fundamental para la implementación de los talleres y para lograr obtener resultados en esta investigación. Ellos cumplieron con asistir puntualmente a cada taller, con estudiar los contenidos allí expuestos, por su actitud al momento de recibir cada concepto y ejercicio; pero lo que más agradezco es su disposición para culminar de manera satisfactoria los talleres en los tiempos previstos. A ellos, muchas gracias.

Para mis asesores metodológicos Abelardo Jaimes y Mónica Briceño, gracias por estar pendientes del proceso para llevar a cabo este documento y por sus aportes desde la perspectiva pedagógica y formal del documento. Muchas gracias.

En especial, quiero agradecer a mi asesor específico, el maestro Andrés Flórez, quien me ayudó a creer aun más en este trabajo. Su perspectiva musical y desde la percusión fueron de

gran aporte para estructurar de mejor manera cada paso en el trabajo de enseñar estas temáticas.

A mi esposa, por su apoyo incondicional y por creer en lo que estaba haciendo, ese apoyo que aunque pareciera invisible, resulta ser el más alentador porque viene del alma y esa es la mayor fuerza que necesitaba para creer en lo que estaba haciendo y en que lo podía lograr.

Muchas gracias, te amo.

Finalmente, agradezco a mi Alma Mater, a la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia por esa educación crítica frente a lo que significa ser maestro en una sociedad como la nuestra. Le agradezco por fomentar cada día esa intención de ser mejor educador, incluso insistiendo en romper paradigmas tradicionales que, pese a ser abolidos por el estudio y progreso de la pedagogía, permanecen vigentes y deben por tanto seguir siendo cuestionados.

Muchas gracias, a todos. Este documento contiene en parte algo de ustedes. Espero que la vida les recompense en gran manera por su disposición y apoyo para llevar a cabo lo que hoy es mi trabajo de grado.

Tabla de Contenido

Introducción.....	9
Capítulo 1. Planteamiento del Problema	12
Objetivo General.....	17
Objetivos Específicos	17
Pregunta de Investigación.....	18
Justificación.....	18
Capítulo 2. Marco Referencial.....	21
Contextualización histórica de la percusión.....	22
El timpani.....	24
Elliott Carter.....	26
Elementos rítmicos en la obra de Elliott Carter	27
A) Modulaciones métricas.....	31
B) Polirritmias	33
Aplicabilidad de los elementos rítmicos de Carter a la batería.....	36
Capítulo 3. Análisis Musical de la Obra de Carter	38
Análisis rítmico según Jan LaRue	39
Dimensiones del análisis	41
Ritmo en las grandes dimensiones	42
Ritmo en las dimensiones medias	43
Ritmo en las pequeñas dimensiones	44
Recurso #1: Modulación métrica pasando de una nota a otra de la misma duración.....	47
Componente 1: Unidad de pulso = subdivisión.....	47

Aplicación del recurso a la creación de ejercicios:	49
Componente 2: Subdivisión = unidad de pulso	51
Componente 3: Subdivisión = subdivisión.....	52
Recurso 2: Modulación métrica pasando de una nota de mayor duración es igual a una nota de menor duración.....	53
Componente 1: Unidad de pulso = unidad de pulso.	53
Componente 2: Unidad de pulso = subdivisión.....	55
Componente 3: Subdivisión = subdivisión.....	56
Componente 4: Unidad de compás = unidad de pulso.....	57
Componente 5: Notas ligadas = unidad de pulso.....	58
Recurso 3: Modulación métrica pasando de una nota menor que resulta igual a una nota mayor	59
Componente 1: Unidad de pulso = unidad de pulso.	59
Aplicación del recurso a la creación de ejercicios:	61
Componente 2: Subdivisión = subdivisión.....	64
Aplicación del recurso a la creación de ejercicios:	66
Componente 3: Unidad de pulso a unidad de compás.	71
Componente 4: Unidad de pulso a notas ligadas.	72
Recurso 4: Modulación por polirritmia.	73
Aplicación del recurso a la creación de ejercicios	75
Adaptación pedagógica mediante los recursos rítmicos Carterianos	79
Conocimiento en la acción:	81
Reflexión en y durante la acción:	83

Reflexión sobre la acción y sobre la reflexión en la acción:	89
Diseño de unidad experiencial (Abelardo Jaimes, 2019)	93
Convalidación por expertos de la unidad experiencial	98
Pertinencia:	98
Nivel de dificultad.....	99
Suficiencia	99
Capítulo 4. Conclusiones.....	103
Análisis rítmico	103
Elaboración de ejercicios aplicados en talleres	104
Creación de la unidad experiencial.....	105
Contribuciones pedagógicas	106
Referencias	109
Anexos.....	113

Índice de Tablas

Tabla 1	39
Tabla 2	40
Tabla 3	78

Introducción

“La música transcurre en el tiempo; por tanto, los músicos han de tratarla en función no sólo de la altura, sino también de la duración, y decidir si los sonidos van a ser de duración corta o larga, según el propósito artístico que pretendan servir”

(Karolyi, 1997)

El ritmo, como componente esencial de la música junto a la armonía y a la melodía, constituye una base fundamental para la creación musical. Si bien a lo largo de muchos siglos el estudio rítmico ha sido de gran relevancia para el progreso creativo, para muchos, quizás el término modulaciones métricas pueda resultar desconocido, al igual que el nombre de Elliott Carter quien basó su obra en este concepto. Así mismo, si bien el concepto de polirritmias puede ser más conocido, e incluso empleado por quienes lean este documento, también es cierto que muchos músicos aun conociendo el concepto no tienen claridad de cómo interpretarlas.

Es aquí en donde surge la importancia de dar a conocer estos conceptos para ser interpretados en la batería, instrumento que no puede ser indiferente a estos recursos rítmicos dado que este resulta ser la materia prima en la interpretación de la misma. Por ser Elliott Carter quizás el máximo exponente de las modulaciones métricas, es un excelente referente para desde el análisis de su obra lograr encontrar cómo se pueden implementar estas herramientas rítmicas que, de ser analizadas, podrían aplicarse aún más allá de instrumentos rítmicos, elemento en el cual se concentra este trabajo.

La contextualización histórica y del estilo musical, resulta muy importante para entender a un compositor y su obra como se podrá ver en este trabajo, en el que se aborda el análisis de

una de las obras de Carter quizás más conocida por los percusionistas clásicos, puesto que se toma el timpani como el protagonista para implementar esta temática creando así una de las obras más complejas de interpretar en este instrumento. Es importante resaltar cómo la percusión se abre paso a través de la historia al ser un instrumento rezagado en el formato clásico pero que con el paso del tiempo toma importancia haciéndose relevante para este formato y desde allí surgir para ser uno de los instrumentos principales en cualquier formato occidental.

Eigth Pieces for Four Timpani de Carter, resulta ser el objeto del análisis de este trabajo con el fin de conocer la forma en que se abordan e implementan las modulaciones métricas y las polirritmias para de esta manera hacer una adaptación creando algunos ejercicios para ser implementados en la batería. Así mismo surge la idea de probar esta metodología en la creación de talleres que en consecuencia servirán de evaluación para conocer el alcance de esta adaptación y a partir de allí, lograr desarrollar una unidad experiencial para de esta manera hacer un aporte desde el ámbito pedagógico a la academia, sin olvidar que la creación de esta unidad es con fines compositivos e interpretativos.

Es de esta manera que el objetivo de este trabajo es dar un reconocimiento a Elliott Carter que con su brillante y audaz mente nos dejó estas herramientas que, aunque desde lo comercial pareciera no ser muy aplicable, es sin duda una obra que vale la pena analizar por su maravilloso aporte rítmico que principalmente es para los percusionistas. Claro está que no solo a ellos es a quienes compete el desarrollo rítmico, sino que este puede ser uno de los más grandes aportes para conocer que el ritmo puede llegar a extremos impensables por sus numerosas posibilidades que Carter supo aprovechar. Así, como músicos y pedagogos se hace cada vez más necesario el continuar explorando este asunto de forma que pueda constituirse

como una base teórica y metodológica de exploración de los conceptos aquí descritos, y que de esa misma manera, se puedan seguir brindando nuevas herramientas y metodología para su aplicación e incluso para su enseñanza.

Capítulo 1. Planteamiento del Problema

Históricamente la música ha existido y permanecido durante la constante evolución humana y su crecimiento tecnológico ha sido siempre creciente gracias a ideas, instrumentos y sonidos nuevos. La libertad de seguir la imaginación a donde ella quiera llevarnos, ha sido el principal alimento de la música, siempre en busca de expresar algo. La evolución musical nos ha acompañado a través de los siglos y el estudio de la misma, ha producido teorías que se han ido alimentando de las teorías y tecnologías de sus antecesores, aunque siempre limitadas por la aceptación y gusto humano. Y ha sido este mismo gusto el que con el tiempo fue eliminando esas barreras, permitiendo llevar la teoría a nuevas dimensiones y haciendo de la música una ciencia; desde sonido de percusión y flautas de hueso o madera, hasta la más avanzada tecnología de instrumentos electrónicos que simulan la sonoridad de cualquier otro a la perfección.

Actualmente, es posible percibir que este avance creativo continúa, originado en el principio de que el quehacer musical estaba más relacionado con el instinto o la tradición oral. En contraste, hoy en día existen muchas ramas de estudio, y aunque quizá ningún ser humano podrá convertirse en experto en todas por la complejidad de sus teorías, sí existe la posibilidad de especializarnos en algunas de ellas y continuar desarrollando nuevas posibilidades apoyados en lo ya construido y lo que falta por crear.

Uno de los conceptos de gran aporte creativo en la música y que ha sido motivo de estudio durante siglos y todavía hoy sigue estudiándose es la polifonía (Lehnhoff, 1986, p.11). Sin embargo, esta polifonía se concentra en los aspectos melódicos, especialmente en occidente

en donde la curiosidad hacia esta superposición rítmica no ha tenido un impacto tan profundo como sí lo ha tenido la superposición melódica.

Se hace entonces pertinente resaltar la presencia de la polirritmia en Occidente, especialmente en América Latina en donde las músicas nativas, bajo la influencia africana en las sonoridades precolombinas sí ha tenido lugar (Rodríguez, 2018, p.53). No obstante, es bien sabido que el método de enseñanza ancestral de esta música ha sido la tradición oral, lo cual permite inferir que las polirritmias no han sido academizadas o sistematizadas con la misma fuerza que los elementos polifónicos melódicos.

Ahora bien, existen temáticas que no se implementan, bien sea porque no hay necesidad de utilizarlas, porque se desconocen, porque el estilo ya pasó su momento o por poco interés de aplicarlas, lo cual nos lleva a dejarlas de lado junto con la importancia de su aporte a la riqueza musical. Esta situación, digna de una exploración en este trabajo es algo que ha tenido lugar en la historia de la música, cuando en su evolución natural, los estilos se enriquecen de nuevas herramientas dejando atrás los que estuvieron en auge durante algún tiempo, que, a su vez, también se alimentaron de los estilos que los precedieron, dejando atrás en parte, la riqueza que los impulsó para hacerlos vigentes.

Vale la pena preguntarse si las nuevas tendencias musicales son en realidad reinterpretaciones de momentos previos en la música con una visión moderna, pero con un espíritu actual por curiosidad por el pasado. Se puede ver que cada vez que se innova en algún campo, es normal que sea vanguardia y sea una nueva forma de hacer las cosas, aunque olvidando que siempre se necesita una fuente de alimentación, una que le de la fuerza suficiente para surgir, como sus antepasados, los cuales son finalmente su máxima inspiración de la cual necesita su información como sustento.

Como consecuencia, se percibe que lo mismo sucede en la academia, en donde se trabajan las temáticas más “importantes” dejando de lado las menos populares con base en la implementación que se ve evidenciada en la historia de la música, los grandes compositores y sus obras maestras. Por ejemplo, una de las particularidades de los estilos del Clasicismo es que allí se encuentran ciertas reglas de conducción de voces que hasta el día de hoy se estudian en el currículo académico a través de materias dedicadas a la implementación de su forma, mientras que otra como el dodecafonismo, que también se estudia en la academia, no tiene el mismo impacto en la formación profesional musical. Esto ocurre del mismo modo con la comparación de la música de la Antigua Grecia y el Clasicismo, estilo mayormente estudiado, quizá por la riqueza y tradición musical que contiene, lo cual hace que este estilo musical, contenga más elementos que se pueden evidenciar en la música de hoy, lo cual los hace más cercanos a lo contemporáneo y popular, es decir, más familiar.

Es así que este trabajo concibe el estudio del ritmo, al igual que otros elementos como la melodía, la armonía, etc. como un ámbito con gran terreno para ser explorado, en el que la riqueza que puede brindar a la música, parecería a veces quedar relegada a lo superficial, únicamente en un tempo establecido con unas subdivisiones que podemos combinar e implementar. Parecería entonces ser esto lo que aparentemente tenemos y lo que siempre se ha aplicado puesto que se percibe como lo que mejor funciona hasta el momento y por tanto no hay necesidad de ir más allá.

Este asunto se presenta como problemático en tanto se percibe un posible descuido de las posibilidades creativas del ritmo. Se debe recordar que, así como la melodía al sobreponerse con otras melodías, llevó a la armonía y esta a su vez, tuvo un crecimiento al ser estudiada durante siglos por haberse explorado con el ánimo de ser llevada al límite de sus posibilidades

como lo hizo Bach. De la misma forma, sucede con el ritmo, ámbito que, si bien sí ha sido estudiado, no pareciera haber un interés mayor en sumergirse en él como se hizo las nociones previamente mencionadas.

Lo anteriormente descrito, se puede evidenciar en el porcentaje de obras y material pedagógico que hay en comparación con el material fácilmente disponible sobre otras temáticas más relacionadas con armonía, melodía, forma, etc. Partiendo entonces de la base de la falta de exploración de las modulaciones métricas y las polirritmias, salvo por algunos compositores e intérpretes (Chopin, 1834; Carter, 1949/66; Harrison, 1996; Hoening & Weidenmueller, 2015), es claro que este no es un tema muy explorado, especialmente en el ámbito de la pedagogía. Y el inconveniente se evidencia aun más si hablamos de la pedagogía, campo en el que parece haber poco material que nos brinde herramientas para traer este asunto a la mesa y abordarlo de la mejor manera y poder aprovecharlo al máximo, para darles a las polirritmias mayor importancia tanto por su dificultad para implementarlas desde lo compositivo, como para interpretarlas en lo instrumental.

Teniendo en cuenta esta dificultad de comprensión y apropiación de las combinaciones rítmicas, lo cual puede dar como resultado algunos ritmos complejos de entender y mucho más de interpretar, se plantea esta monografía, con la intención de abordar y desarrollar nuevas estrategias de enseñanza y aprendizaje de las modulaciones métricas y polirritmias.

Este interés investigativo se basa en el principio de la importancia de la experiencia propia en el aprendizaje del instrumento con diferentes maestros y en diferentes escenarios, en los que frecuentemente se deja de lado el concepto y la comprensión del término, dándolos como comprendidos, solamente por saber interpretarlo, por repetirlo por imitación o ejecutarlo por entendimiento auditivo. Esto conlleva frecuentemente a ignorar el interés de aprender sobre

esta temática, al no ser tan frecuente, quizá por falta de herramientas para saber abordarla al momento de enseñarla.

Con el fin de abordar este asunto desde una perspectiva pedagógica-interpretativa y resaltar su importancia para la percusión, se propone una serie de talleres con ejercicios propios, desarrollados a partir de ejemplos de modulaciones métricas o polirritmias vistas en tres obras de los estudios para timpani de Elliott Carter (1949/66) en los que se evidencian diferentes formas de hacerlas y a partir de un enfoque pedagógico y empírico, aplicado a la batería, implementar talleres de descubrimiento y comprensión de estos ritmos compuestos y la creación de un material didáctico. Con esto se busca iniciar con los ritmos más básicos posibles, para la fácil apropiación de estos conceptos y su posterior interpretación en la batería.

El objetivo de estos ejercicios inspirados a partir de las obras para timpani de Elliott Carter, es implementar las ideas básicas y las diferentes posibilidades del uso y la puesta en práctica de algunas de las posibles formas de componer e interpretar modulaciones métricas y polirritmias gradualmente a partir de ejercicios con subdivisiones sencillas.

Es así que, a partir de la comprensión de los conceptos, se espera lograr la composición e interpretación de ejercicios donde se pueda evidenciar el conocimiento y la apropiación de estos conceptos rítmicos, con el fin de capacitar a los aprendices con las herramientas necesarias para la comprensión, interpretación y posterior composición de modulaciones métricas y polirritmias.

Todo esto, partiendo de la base de que el ritmo ofrece una inmensa variedad de posibilidades por explorar, y es por eso nuestra responsabilidad como estudiosos y pedagogos de la música, hacer todo lo posible por explorarlo para poner un grano de arena en la

búsqueda de llevarlo al límite. De esta forma, y aun si no llegamos a comprender y explotar todas sus grandes posibilidades, habremos contribuido a abrir nuevos caminos para nuestros sucesores en esta travesía.

Siguiendo esta línea de ideas y reconociendo la importancia de abordar un análisis rítmico que permita el desarrollo de una propuesta pedagógica que sea aplicable a la batería, a continuación, se presentan los objetivos de este trabajo.

Objetivo General

Diseñar una propuesta pedagógica para la enseñanza de modulaciones métricas y polirritmias en la batería con base en el análisis de dichos elementos rítmicos presentes en tres piezas de "Ocho piezas para cuatro timpani" de Elliott Carter.

Objetivos Específicos

Analizar tres piezas de los estudios para timpani de Elliott Carter tomándolos como base para desarrollar ejercicios para facilitar la comprensión y posterior interpretación de modulaciones métricas y polirritmias

Crear ejercicios de exploración de los conceptos de modulaciones métricas polirritmias.

Proponer talleres de descubrimiento, comprensión y aplicación de ritmos compuestos en un contexto de enseñanza en la batería

Diseñar un material de apoyo a la enseñanza musical con ejercicios de aplicación de modulaciones métricas y polirritmias

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

Teniendo en cuenta lo anteriormente planteado con relación a la exploración rítmica desde una perspectiva pedagógica, la pregunta de investigación que rige esta propuesta es:

¿Qué elementos estructurales de la aplicación de las modulaciones métricas y polirritmias extraídas del análisis de tres piezas de la obra "Ocho piezas para cuatro timpani" de Elliott Carter son susceptibles de ser implementadas a una propuesta pedagógica para la enseñanza de la batería intermedia/avanzada?

JUSTIFICACIÓN

En la interpretación de un instrumento de percusión, en este caso la batería, sin restar importancia a los demás instrumentos, el ritmo es uno de los ejes principales que determinan una buena interpretación y flexibilidad creativa (Abusaid, N. 2019. p.5). La música se rige por el tiempo (Vernia, 2016, p.36) y sus notas tienen una duración en el mismo, lo cual al sumar todas estas duraciones se evidencian en los minutos que lleva escuchar una pieza musical. El ritmo, como primer implicado, es el encargado de definir la duración de cada sonido, he ahí la importancia de un buen manejo del ritmo en la interpretación musical y más en la percusión como la base rítmica de cualquier agrupación.

Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente, es importante que las diferentes opciones para interpretar el ritmo, sean primero comprendidas por el músico para lograr su posterior ejecución. En este sentido, las modulaciones métricas y polirritmias, son un área del ritmo usualmente estudiada por bateristas en la interpretación del instrumento, pero poco implementada en la enseñanza del mismo a causa de la ausencia de metodologías estructuradas para su aplicación.

Ahora, cuando se habla de enseñanza de modulaciones métricas y polirritmias, las herramientas para transmitir este conocimiento con frecuencia parecen ser las mismas: recurrir a los métodos de instrucción a los que recurrieron nuestros maestros, restando así importancia a la implementación de metodologías diversas o incluso propias, que podrían aportar una mejora a la comprensión del estudiante.

Adicionalmente debe mencionarse que desde una experiencia empírica y personal se ha percibido que la única opción fue ahondar en el estudio personal del ritmo para comprender la composición de las polirritmias y descubrir la mejor manera de componerlas y posteriormente interpretarlas. En las fuentes consultadas (repositorio, proyectos de grado, fuentes bibliográficas e información disponible en internet) los resultados obtenidos fueron escasos en cuanto a material que explicara la manera de sobre poner dos subdivisiones para crear una polirritmia o hacer una modulación métrica.

Aunque esta temática no es enteramente desconocida, y se implementa con frecuencia en el estudio y la interpretación de la batería junto con algunos trabajos al respecto (Harrison, 1996; Camiruaga, 2000; Hoening & Weidenmueller, 2015 , Gallego, 2017; Rodríguez, 2018) lo cierto es que es un asunto poco discutido en el ámbito académico, bien sea por ser un elemento poco recurrente en los procesos de composición musical occidental o por ser un concepto más fácilmente aplicable en instrumentos que manejan sonoridades a dos o más planos, como sería el caso del piano, el arpa o la batería.

En este sentido, es pertinente resaltar la importancia de abordar estudios empíricos como base para la creación e interpretación de ejercicios propios, a partir de talleres y experiencias compositivas. Esto podría aportar a la búsqueda de consolidación de un modelo de investigación artística en el ámbito rítmico.

En consecuencia, un aporte didáctico de este trabajo consiste en estructurar elementos rítmicos en un material de trabajo basado en el análisis polirrítmico de la obra de Elliott Carter con miras a su adaptación para la enseñanza de batería en nivel intermedio-avanzado.

Se hace entonces necesario explorar nuevas formas de enseñanza que faciliten cada vez más la comprensión para el estudiante, quien más adelante se convertirá en intérprete, compositor o quizá maestro. Esto se propone desde la búsqueda de aportar elementos al análisis desde su transposición didáctica como un ejercicio de desarrollo instrumental, de reflexión y construcción aplicable no solo a la batería sino a otros instrumentos.

Por esta razón, este trabajo propone el análisis de las obras de Elliott Carter en las que se pueden evidenciar diferentes formas de hacer modulaciones métricas, así como ejemplos para comprender mejor cómo hacerlo, con el fin de identificar elementos que puedan ser aplicados en la creación de una propuesta de enseñanza para así facilitar la comprensión y posterior implementación de estas herramientas.

Capítulo 2. Marco Referencial

En el capítulo anterior se presentó el planteamiento general del problema investigativo que da origen a este trabajo. Se mencionó la importancia de considerar las obras de Carter como fuente de insumo para un análisis musical que permitirá una trasposición didáctica de sus elementos rítmicos (modulaciones métricas y polirritmias) aplicada a la enseñanza de batería.

Ahora, este capítulo se enfoca en la fundamentación teórica desde la base de Elliott Carter como referente estético desde su trabajo en el timpani. El primer momento contiene una contextualización histórica de la percusión que después se enfoca en una mirada sobre el timpani; posteriormente se aborda la obra carteriana para pasar a los elementos rítmicos en sus creaciones y finalizar con la aplicabilidad teórica de dichos elementos a la batería.

Es importante tener en cuenta que para lograr hacer una transposición musical del timpani a la batería, debemos tener claro el contexto histórico y musical de las obras a analizar y, en consecuencia, la obra de su compositor. Esta reflexión teórica permitirá contar con más herramientas que faciliten un análisis detallado para poder comprender mejor los elementos utilizados para tal fin y así mismo poder contar con un punto de partida para la implementación instrumental y en el quehacer pedagógico. Todo, con miras a posteriormente desarrollar en el tercer capítulo, herramientas didácticas para proponer aportes pedagógicos significativos en cuanto al ritmo se refiere, en este caso, desde la aplicación de modulaciones métricas y polirritmias.

Contextualización histórica de la percusión

La música ha sido desde siempre una de las mayores formas de expresión de la humanidad. Su gran impacto atraviesa cronológica y socialmente la historia de la humanidad, lo cual ha sido comprobado desde la prehistoria a través del descubrimiento de instrumentos musicales en excavaciones hasta de 3000 años a. C. (Harris, 1989). Estos elementos constituyen una de las mayores evidencias de la relación del hombre con la música en la antigüedad. Dentro de esta gama de instrumentos, se cuentan entre otros, los de percusión, que serán el punto de partida en este trabajo que pretende destacar la gran importancia del ritmo y sus posibilidades contemporáneas.

Está claro que una de las sonoridades más destacadas en la música a través de la historia, ha sido la percusión, cuyo motor principal se fundamenta en el ritmo. El ritmo se ha desarrollado como eje central de las construcciones musicales desde la prehistoria hasta la actualidad por ser una de las principales características del sonido. Este elemento ha evolucionado de manera simultánea con los ejes armónicos y melódicos en la historia musical y si bien ha existido una relación dispar en el avance de estos, el ritmo no tuvo la profundidad de estudio que sí tuvieron por su parte la armonía y la melodía.

Así, aunque el ritmo ha sido continuamente explorado a lo largo de los siglos y milenios, es posible percibir que desde finales del siglo XIX y XX, se evidencia una diferencia sustancial en su tratamiento rítmico en la música orquestal. Esta diferencia radica principalmente en que los compositores se acercaron a nuevas posibilidades compositivas e interpretativas y en su repertorio se percibió una gran influencia en el uso de la percusión, el manejo de timbres y colores, por lo que el tratamiento rítmico fue visto con una perspectiva distinta a aquella en la que se abordaba en el pasado.

Compositores como Ravel, Stravinsky entre otros, llevaron la percusión a otros niveles en la música orquestal dándole un papel importante y al mismo tiempo, hicieron gran exploración estética del sonido, al igual que con el ritmo. Es importante resaltar que toda exploración armónica y melódica se encuentra profundamente articulada con la exploración del ritmo.

La implementación y creación de los instrumentos de percusión se remonta a Asia y África de donde datan los instrumentos de percusión más antiguos encontrados. Si bien es muy complejo situar a ciencia cierta una referencia de la creación exacta tanto geográfica como cronológicamente, es claro que la llegada de estos instrumentos en su forma más básica, provino de las invasiones turcas, árabes y demás expansiones desde Asia y África hacia Europa (Ali, 2003). De allí se propagó el uso de los primeros tambores y platillos, cuya forma inicial podría describirse como más rústica o artesanal, debido al desarrollo tecnológico de la época.

En ese entonces, la caja de resonancia se concibió inicialmente como un dispositivo de madera cuyas membranas estaban hechas de pieles animales tensadas directamente sobre la caja de resonancia con cuerdas. Posteriormente, con la aplicación de nuevas técnicas, la caja de resonancia comenzó a construirse en metal rodeada por un aro metálico que ayudaba a tensar la membrana con tornillos de una manera más uniforme. Este progreso técnico permitió progresivamente la mejora de la afinación para los instrumentos de percusión como el timpani. Es de esta manera que los instrumentos de percusión iniciales fueron cobrando relevancia con el paso del tiempo, así como un mayor protagonismo posterior en la música europea (Grout & Palisca, 1995).

Con la evolución de la música a través del tiempo, la percusión interpretada en tambores, fue quedando cada vez más relegada y solo hasta el siglo XVII inicialmente con la Ópera *Teseo (Thésée)* de Jean Baptiste Lully (Enciclopedia Britanica), formalmente comenzó a tomar parte en las obras de los compositores más importantes o reconocidos. Es importante mencionar que, previo a su aparición en la escena musical, la percusión en Europa cobra mayor relevancia inicialmente con su aparición en los campos de guerra y en la escena militar, en donde los timbalistas actuaban como encargados, junto con el sonido de las trompetas, de proporcionar a las tropas un eje rítmico para el avance. Estos instrumentos estaban a cargo de marcar la llegada de los nobles a las ciudades, y en campo militar, así como de marcar las marchas o movimientos de las tropas (Bowles, 1991).

Ahora bien, el timbal, inicialmente empleado en los campos militares como referente auditivo de las acciones a tomar, con el paso del tiempo fue sufriendo algunas modificaciones y continuó tomando elementos de otros tambores que más adelante tomarían la forma del redoblante. La estructura de este instrumento era sustancialmente diferente por tener una caja de resonancia recta y alargada, además de dos membranas; teniendo en la membrana inferior una bordonera inicialmente hecha con tripas de gato y que a su vez le proporcionaba una sonoridad más potente. Es por esto que su sonoridad fue modificándose con el paso del tiempo hasta adquirir una mayor potencia sonora, característica que representa uno de sus roles principales en la en la batería.

El timpani

El timbal sinfónico o timpani, como lo llamaremos en este trabajo, fue el primer instrumento en ser utilizado en composiciones clásicas, como las del anteriormente nombrado

Jean Baptiste Lully, Johann Sebastian Bach y Ludwig Van Beethoven, entre otros.

Eventualmente, esta incorporación fue dando paso al bombo, al redoblante, a las placas y a otros instrumentos de percusión con el tiempo, por lo cual la percusión, fue adquiriendo una importancia cada vez mayor en la escena musical occidental desde el siglo XVII. Así mismo, comenzó a tomar parte en los formatos sinfónicos hasta pasar a formar parte en la conformación de los instrumentos de la orquesta.

El timpani, instrumento compuesto actualmente por una caja de resonancia metálica y una membrana sintética se utiliza con frecuencia en la música clásica, gracias a una de sus principales y más relevantes características: el poder ser afinado. Esto sucede puesto que es necesario que algunas piezas orquestales cuenten con una afinación exacta, por lo cual, con su evolución tecnológica, llegó a desarrollar un pedal que permite tensionar o soltar el parche, con el fin de modificar la afinación con mayor facilidad. Antes de esta modificación, el timpani debía ser afinado antes de la obra de acuerdo a la tonalidad que se iba a interpretar; y era por lo tanto muy común encontrar al inicio de la partitura la afinación que el instrumento debía seguir.

Si bien es claro que el timpani es uno de los instrumentos de percusión más empleados en el formato sinfónico, llegando incluso a ser casi el único formato en el que se utiliza en la actualidad, este no deja de tener la importancia en el estudio de la percusión y posterior interpretación. Esto sucede puesto que la gran variedad de instrumentos de percusión más contemporáneos permite otras sonoridades y aplicabilidad en los diferentes géneros musicales en los que se interpretan, a diferencia del timpani, cuya sonoridad tan específica no halla la misma diversidad de espacios de ejecución.

Ahora, por ser este un instrumento sinfónico, es un referente de estudio en la Academia y es así que las obras de Carter para timpani toman un papel relevante al ser muy representativas en el estudio e interpretación de este instrumento (Grout & Palisca, 1995). Aunque Carter no solo componía para timpani, el tratamiento rítmico en sus obras continúa siendo materia de estudio en la actualidad y como consecuencia, sus obras para timpani, son y seguramente continuarán siendo un referente muy importante para este instrumento.

Elliott Carter

Siguiendo este hilo de ideas, es importante adentrarse en la importante relación de Elliott Carter, compositor y profesor estadounidense con el timpani. Puede percibirse en Carter, compositor nacido en New York en 1908 una gran influencia académica y clásica en sus inicios, por su gran número de obras compuestas para orquesta, opera, cámara, voz, piano y solos instrumentales. Sus piezas fueron inicialmente influenciadas por un estilo clásico, pero después de 1950, comienza a modificar su forma de componer con elementos más contemporáneos y llevando el ritmo a niveles de complejidad muy altos, desarrollando lo que el mismo denomina modulaciones métricas, que constituyen el eje central de este trabajo.

Aunque en sus obras Carter suele usar modulaciones métricas (lo cual se detallará más adelante en el capítulo del análisis), existe una obra que toma gran relevancia para los percussionistas clásicos por haber sido compuesta exclusivamente para timpani. Esta obra, titulada *Eight Pieces for Four Timpani* (1949/66) posee gran complejidad rítmica y se caracteriza por requerir del intérprete un muy alto nivel instrumental al poseer elementos rítmicos muy elaborados como lo son las modulaciones métricas y polirritmias (Baqueiro, 2013).

Ahora bien, posterior a esta contextualización del referente artístico, es importante resaltar que *Eight Pieces for Four Timpani* (1949/66), es la obra de la que se analizarán algunos fragmentos en este documento que toma como referente musical a Elliott Carter. El fin de este análisis es explorar algunas partes de la obra del artista para tomar de allí los elementos en ella implementados y encontrar las posibilidades pedagógicas de aplicación de las polirritmias y modulaciones métricas a la batería. Es por esto que a continuación se hará una contextualización referencial teórica sobre algunos de los elementos rítmicos esenciales abordados por Carter en su obra.

Elementos rítmicos en la obra de Elliott Carter

Según lo expuesto en el planteamiento del problema, se hace cada vez más claro que el estudio de las modulaciones métricas y polirritmias desde la perspectiva de Carter (Baqueiro, 2013; Gallego, 2018) puede y debe ser mucho más profundizado con el fin de tomar las herramientas rítmicas que nos ha dado en sus obras a través del tiempo para llevarlas a un nuevo nivel con fines aplicativos en la actualidad, de la cual nosotros seremos considerados posteriormente los antecesores.

Este apartado recoge a uno de los máximos referentes conceptuales esenciales dentro del ámbito rítmico necesarios para el desarrollo de este trabajo y la elaboración de una propuesta metodológica en pro de favorecer la enseñanza y aplicación de las modulaciones métricas y de las polirritmias en la batería.

En ese sentido, cabe resaltar que el estudio del ritmo puede ser mucho más profundo debido a la gran variedad de posibilidades que nos brinda en comparación con los doce sonidos de la escala cromática. Vale la pena preguntarse si esta escala, que ha sido materia de estudio durante siglos y ofrece miles de posibilidades creativas con tan solo doce notas como

recurso, cuántas más posibilidades pueden existir en el ritmo, puesto que, aunque solo se utilizan en él siete figuras musicales detalladas dentro del árbol rítmico, sus posibilidades de combinación son por mucho mayores (Baqueiro, 2013, pp. 3-6).

En la obra de Carter para timpani, uno de los elementos musicales que es implementado con mayor minuciosidad, es el tempo el cual es explorado y modificado durante toda la obra. Ahora, en el ámbito musical, la unidad de medida para la velocidad son los *bpm*, entendida como *beats per minute* o pulsos por minuto (Rodríguez, 2018:32) y es importante precisar que para este trabajo la sigla que se usará será la de *bpm*. Igualmente, es importante nombrar que al tomar *bpm*, estamos sometiendo al tempo a ser medido en fracciones de tiempo establecidas y estas continúan constantes al definir la velocidad que se escogerá para la creación o interpretación de la pieza musical.

Gallego define la velocidad como “el número de pulsaciones por minuto” (2017:22). En este sentido, la medida de tiempo, el segundo, (RAE, 2021) resulta convirtiéndose en el principal medidor para poder definir la velocidad. Por ejemplo, al tener 60 segundos por minuto, tenemos 60 beats por minuto. En caso de cambiar la velocidad a 59 bpm, tendremos un tempo cercano al segundo, pero por poco menor y al cambiarlo a 61 bpm, tendremos otro cercano, pero ligeramente más rápido.

“El concepto de pulso tiene su origen en el Ars Nova (S. XIV), y es a partir de los primeros relojes mecánicos cuando los compositores dividen el tiempo en unidades proporcionales.” (Vallejo, 1995:38). Así, teniendo en cuenta que el pulso es la forma de concretar el tempo, que es medido por unidades de tiempo. De esta manera se puede decir que el pulso resulta ser el puente entre el tiempo y la música, la cual se permite el lujo de seleccionar en que fragmentos de tiempo quiere existir. *“Los pulsos pueden ser regulares e*

irregulares. El tempo es la velocidad a la que ocurren estos pulsos. Usualmente se asocia a una figura musical, indicando cuántas de estas abarcan un espacio de tiempo científico en un minuto (pulsos por minuto o bpm por sus siglas en inglés) (Rodríguez 2018:32). Esto sucede puesto que el tiempo tiene unas medidas muy específicas e inmutables de ser medido y el tempo permite reorganizarlas a su antojo para que luego estas unidades se concreten en la música a través de sonidos que se organizan en la nueva estructura de tempo.

El pulso en combinación con las siete figuras musicales que se desprenden del árbol rítmico junto con todas sus posibles combinaciones, hace del ritmo un terreno mucho más extenso por explorar. El tempo puede cambiar de uno al infinito, ya que se puede decidir cuantos bpm se quieren aplicar en una composición. Esto a su vez, se puede complementar con la gran variedad de compases que se pueden implementar, y si bien hay algunos más utilizados que otros, esto no quiere decir que la baraja de posibilidades sea limitada por un estilo o gusto en particular. Así, por ser la música un ámbito con variedad de estilos, también surge variedad de agrupaciones y esta, es determinada por la estructura rítmica de cada obra.

Estas posibilidades hacen del ritmo un terreno mucho más extenso por explorar. Esto se puede evidenciar en parte en la obra de Carter, donde el tempo puede variar según el tratamiento rítmico que apliquemos y se pueden complementar con la gran variedad de compases que podemos implementar. Si bien parecen existir en las composiciones musicales algunos compases más usados que otros, (4/4, 3/4, 6/8, 12/8 por ejemplo), esto no quiere decir que la baraja de posibilidades sea limitada por un estilo o gusto en particular.

A continuación, algunos ejemplos de compases de la obra de Carter (1969), en los que se evidencia el uso de formas alternativas de agrupación métrica:

Figura 1

VII. *Canaries compás 107 Elliott Carter*



Nota. Tomada de *Eight pieces for four timpani (one player)*

Figura 2

I. *Saëta compás 73 Elliott Carter*



Nota. Tomada de *Eight pieces for four timpani (one player)*

Dentro de las opciones que existen en la formación de compases, las figuras musicales toman protagonismo al ser las encargadas de dar ritmo a lo anteriormente explicado. Las variaciones pueden ser millones en cuanto a combinaciones puramente rítmicas (unidad de pulso y sus subdivisiones), esto, sin haber abordado aún el asunto de las modulaciones métricas y polirritmias, que constituyen los elementos en los que se pretende profundizar en este trabajo. De esta forma y teniendo en cuenta que la modulación métrica se puede abordar desde un solo plano rítmico, otra puerta que se abre para aplicarlas es la polirritmia, claramente expuesta en las obras para timpani seleccionadas para el análisis de este trabajo, en lo cual se profundizará en el capítulo 3.

A) *Modulaciones métricas*

“La modulación métrica puede definirse como un cambio de tempo por medio de una unidad de duración compartida que funciona como pivote”. Gallego (2017:25). El término se atribuye a Richard Goldman, que lo define como una forma suave pero precisa, de ir de una velocidad metronómica absoluta a otra, a través del alargamiento o acortamiento del valor de la unidad notacional básica. Gallego (2017:25)

En la Figura 3 veremos un fragmento tomado de la pieza VII. *Canaries* de Elliott Carter donde se puede evidenciar varias modulaciones métricas, donde en el momento de hacerla, se describe cual es la nota pivote para cambiar de tempo. Este fragmento contiene varios ejemplos de modulación métrica.

Figura 3

VII. Canaries compases 55 - 74 Elliott Carter

The musical score is written for a single timpani player and consists of four systems of music. The notation is primarily in the bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first system begins with a tempo of quarter note = 64 and includes dynamic markings of *p*, *mf*, and *f*. It features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and is marked with circled letters (N, R, C) and the word *tr* (trill). The second system continues with dynamic markings of *mf* and *f*, and includes a section with a tempo of quarter note = 72. The third system shows a tempo change to quarter note = 144 and quarter note = 72, with dynamic markings of *mf* and *cresc.*. It includes the instruction *poco a poco cresc.* and circled letters (C) with the note *sempre*. The fourth system features a tempo of quarter note = 108 and dynamic markings of *mf* and *cresc.*, with circled letters (C) and the note *only*.

Nota. Tomada de Eight pieces for four timpani (one player)

Al igual que las polirritmias, Carter es conocido por la implementación de las modulaciones métricas. Así mismo, el autor basó su obra en estos elementos para llevarlos más allá tanto desde una mirada sobre la percusión y del formato orquestal. En sus creaciones es posible encontrar varias composiciones que permiten ver claramente su aporte que va desde lo compositivo hacia lo interpretativo, poniendo al mismo tiempo en evidencia una intención de llevar el ritmo a nuevos límites compositivos. Esto demuestra a su vez que si bien se trata de un tema complejo tanto de analizar, comprender como de interpretar, no es un asunto imposible de llevar a cabo para el músico que quiera explorar este campo o para los intérpretes que se arriesguen a intentar interpretar esta herramienta sin los conocimientos previos de cómo funcionan las modulaciones métricas.

Es por eso que, al tratar las modulaciones de la manera adecuada y con las herramientas precisas, se obtienen *recursos* – concepto que se retomará de nuevo más adelante desde los elementos empleados por Carter en sus obras-, para aplicar las modulaciones métricas. Esto, sin olvidar que gracias a la riqueza rítmica que se deriva de todas las posibles polirritmias que se pueden crear en articulación con las miles de posibilidades de combinaciones rítmicas, el catálogo creativo se extiende aún más.

B) Polirritmias

La polirritmia sucede en el momento en el que se sobreponen dos subdivisiones de pulso de diferente categoría, es decir, una subdivisión binaria con una subdivisión ternaria o irregular o demás posibilidades, lo cual termina en la formación de ritmos complejos de interpretar. También se pueden formar por organización de notas ligadas o de mayor duración, alargando su duración con respecto a la unidad de pulso, generando un tempo sobrepuesto sobre el tempo original de la pieza o fragmento. Esto genera diferentes sonoridades e incluso ilusiones auditivas expuestas por Harrison (1996) en las que, en algún momento, se pueden incluso llegar a percibir dos tempos diferentes. Al interpretar estos dos planos obtenemos como resultado las polirritmias.

En las figuras 4 y 5 que veremos a continuación tomadas de las piezas *I. Saëta* y *VIII. March* de Elliott Carter se puede evidenciar la agrupación de figuras de diferentes subdivisiones, o de figuras de diferente duración o ligadas a otras para extender su duración en la interpretación de uno o dos planos durante un compás o varios que terminan en polirritmias.

Figura 4

I. Saëta compás 70 Elliott Carter



Nota. Tomada de Eight pieces for four timpani (one player)

Figura 5

VIII. March compases 69 – 73 Elliott Carter

Nota. Tomada de Eight pieces for four timpani (one player)

Uno de los recursos más utilizados por Carter en su obra después de pasar de lo neoclásico a lo contemporáneo, es la implementación de las polirritmias como elemento compositivo para enriquecer sus obras. Así mismo al usar esta herramienta que dan carácter a su obra, hace de esta una de un tratamiento delicado del tiempo y de la interpretación siendo así mismo obras que requieren una interpretación por un músico experimentado en el tema.

Las obras para timpani, pese a no ser las más representativas en la música popular, sí lo son para los percusionistas clásicos, quienes encuentran en estas obras un referente de muy alto nivel para la interpretación de este instrumento.

Es claro que, por ser estas obras de un alto nivel compositivo desde lo rítmico, también se pondrá en evidencia un alto nivel interpretativo lo cual en la academia aporta un mayor conocimiento de sus obras. Lo más importante de todo será también una mayor conciencia sobre el por qué interpretarlas y un mayor desarrollo en el nivel musical del interprete y de cualquier lector que se aproxime a analizar estas obras.

Ahora, si se entiende esta forma de implementar este recurso rítmico, como lo son las polirritmias y no solo se les observa bajo la lupa de un tempo estable e inmutable sino que se entrelazan dos de ellos, se puede detallar como desde la perspectiva armónica, las escalas de C mayor y G mayor tienen acordes en común, lo cual nos permite hacer una modulación armónica a través de un acorde pivote, de igual manera, pueden encontrarse ritmos dentro de las subdivisiones que sirven como pivote para hacer una modulación métrica, siendo la polirritmias un excelente recurso para llevar a cabo tan ambicioso plan.

En ese sentido, este trabajo pretende explorar la diversidad de opciones relativas al tempo entrelazadas con el ritmo y utilizando subdivisiones como puente, puesto que este parece ser un terreno todavía por explorar a profundidad. Así, se espera ahondar en este océano de información, que, desde lo compositivo e interpretativo, está esperando por ser descubierto, en especial desde una mirada pedagógica quien debe permanecer en una constante evaluación de las metodologías implementadas siendo la principal encargada ofrecer de una manera más clara, concisa y donde se pueda economizar tiempo en momento de abordar las temáticas para los compositores e intérpretes en su campo de acción.

Aplicabilidad de los elementos rítmicos de Carter a la batería

Como es bien sabido, la batería es un instrumento de percusión constituido por una mezcla de varios instrumentos (principalmente platillos y tambores) que se han ido agrupando al existir la posibilidad que un músico interprete varios instrumentos a la vez. Es importante recordar que, en el siglo XIX, las agrupaciones musicales se constituían en grandes formatos y al verse obligados a pagar grandes sumas de dinero por estas agrupaciones, fue necesario recortar el personal de las orquestas y cada vez buscar agrupaciones más pequeñas, sin perder la sonoridad que las caracterizaba.

Posteriormente, en el siglo XX, con los avances tecnológicos en la implementación de pedales en la batería, se abrió el campo a que un solo músico pudiera interpretar el bombo, el redoblante y el Low boy, que se fue transformando hasta convertirse en lo que hoy es el Hi-hat. Es importante resaltar que las versiones más arcaicas de la batería requerían ser interpretadas por tres o más músicos por estar separados y no hacer parte de un único set como lo es hoy en día.

Dado su carácter polifacético y gran potencial de exploración, este instrumento llegó para quedarse y formar parte de diferentes formatos musicales. Su evolución ha ido en aumento hasta el día de hoy y no parece detenerse. En la época actual, cada vez busca innovarse en el uso de diferentes materiales y formas en su fabricación, lo cual hace de la batería un instrumento relevante para la música desde sus inicios hasta la actualidad. Sus aportes han sido bastante significativos en tan poco tiempo, si se le comparara con instrumentos cuya historia data de muchos más siglos atrás.

En este orden de ideas y puesto que este documento se enfoca a partir de las obras de Carter y su aplicabilidad en la batería, es importante aclarar que el objetivo de este trabajo no consiste en adaptar estas obras a la batería, sino que se pretende aprovechar las herramientas rítmicas en sus obras para desarrollarlas de manera compositiva e interpretativa en la batería, en sus posibilidades creativas en los ritmos contemporáneos.

Al pertenecer tanto el timpani como la batería a la categoría de la percusión, resulta sencillo aprovechar las herramientas implementadas en uno para aplicarlas en el otro. En este sentido, por ser el timpani el instrumento precursor de la batería, se añade el hecho de que la implementación rítmica de las modulaciones métricas ha sido originalmente compuesta para este instrumento de percusión sinfónica, y por ende se le tomará como el referente de estudio y posterior aplicación a la batería.

Una vez esbozado en este capítulo el panorama del referente estético y rítmico que sustenta este trabajo, a continuación, se presenta en el siguiente capítulo el análisis de fragmentos de la obra carteriana desde la perspectiva de Jan LaRue, análisis que posteriormente se vincula al referente pedagógico de Schön de la reflexión en la acción y finalmente la implementación de los talleres pedagógicos en la batería.

Capítulo 3. Análisis Musical de la Obra de Carter

En el apartado precedente, se expusieron las nociones teóricas de base que permiten abordar a Elliott Carter como referente estético, sus aportes rítmicos y su posible aplicabilidad a la batería. Con estos elementos como fundamento, se plantea a continuación en este tercer capítulo hacer una aproximación al ámbito analítico de esta propuesta, la cual constituye la base teórica-metodológica para el análisis de algunas de las piezas de Elliott Carter y el posterior diseño metodológico con miras a la aplicación pedagógica de modulaciones métricas y polirritmias en la batería.

En un primer momento se presentará brevemente en que consiste el modelo analítico de Jan La Rue (1989) con el fin de extraer de su modelo de análisis, las categorías pertinentes para aplicarlo en las obras de las cuales se tomarán fragmentos para crear la propuesta pedagógica para la implementación de las modulaciones métricas y polirritmias en la batería.

Aunque el análisis musical de Jan La Rue es extenso, para efectos de este trabajo se considera que aborda elementos importantes clasificados por él en sonido, armonía, melodía ritmo y crecimiento (SAMeRC), y segmenta la posibilidad analítica en tres dimensiones según la forma de analizar las obras: dimensiones pequeñas, medias y grandes. El análisis de LaRue ofrece así mismo una perspectiva más amplia para quien escucha puesto que ofrece una mirada desde el punto de vista del compositor, desde el punto de vista musical y con miras a poder apropiarse conceptos para entender periodos musicales y formas de componer.

De esta forma, en este apartado se obtendrá gran provecho del análisis de dichos elementos con miras de apropiarse los conceptos mencionados en este trabajo, para proceder a una implementación pedagógica inicialmente para ser aplicada en la batería. Como se podrá

ver más adelante, también podrán estudiarse algunos ejercicios por músicos que no pertenezcan al ámbito de la percusión, para ser aplicados en diferentes contextos.

Análisis rítmico según Jan LaRue

Como se mencionó anteriormente, para el componente analítico de este trabajo se tomó como referente a Jan LaRue y su estructura de organización musical por categorías. A continuación, se hará un breve recuento de las categorías propuestas por este autor y se explicará cuáles de ellas fueron tenidas en cuenta para efectos de este análisis rítmico.

De los estados componentes del ritmo según LaRue, se abordarán conceptos como tensión calma y transición para apreciar el movimiento rítmico de cada fragmento analizado lo cual determinará claramente el cambio al que se verá sometido el tempo al momento de implementar las modulaciones métricas.

Dentro de la categoría de dimensiones del análisis, LaRue las organiza en 3 secciones importantes como lo muestra la Tabla 1.

Tabla 1

Dimensiones del análisis de LaRue

Pequeñas dimensiones	Motivo
	Semifrase
	Frase
Dimensiones medias	Periodo
	Párrafo

	Sección
	Parte
Grandes dimensiones	Movimiento
	Obras
	Conjunto de formas.

Nota. Adaptación basada en las categorías de LaRue (1989).

En el análisis de las “Ocho piezas para timpani” de Carter, se utilizaron las tres dimensiones. Si bien, en un primer lugar se realizó una revisión de las grandes dimensiones, los demás aspectos se enfocaron en el análisis de las dimensiones medias y las pequeñas dimensiones.

Las categorías analíticas propuestas por LaRue se organizan como se muestra en la Tabla 2.

Tabla 2

Categorías analíticas propuestas por LaRue

Sonido	Timbre
	Dinámicas
	Textura
Armonía	Color
	Tensión
	Función

	Conducción de voces
Melodía	Perfil
	Densidad
Ritmo	Continuum
	Ritmo de superficies
	Interacciones
Crecimiento	Movimiento
	Forma

Nota. Adaptación basada en las categorías de LaRue (1989)

De esta categorización analítica, este trabajo se enfocará únicamente en el ritmo, el cual es importante en este caso para poder realizar una adaptación en la batería cuyo eje principal es el ritmo, sin olvidar que también posee un manejo tonal y tímbrico. Se decidió sin embargo que en este caso para hacer la implementación de elementos del timpani a la batería con el análisis rítmico será suficiente.

Dimensiones del análisis

Con el fin de delimitar las dimensiones de análisis propuestas por el autor, para comenzar, se presenta esta cita que las describe brevemente: “Estas dimensiones son las que corresponden a un sentido de totalidad musical: se trata de movimientos enteros, o incluso de sucesiones completas de movimientos cuando pueden llegar a inscribirse en una unidad de más envergadura.[...] de este modo, las observaciones sobre la gran dimensión incluyen

consideraciones de conjunto tales como el cambio de instrumentación entre los movimientos (sonido); contraste y frecuencia de tonalidades dentro de cada movimiento en relación con los demás (armonía); conexión y desarrollo temático entre las obras (melodía); selección métrica de compases y tempi (ritmo); y variedad en los tipos de formas empleados (crecimiento)”.

(LaRue, 2004, p. 5)

Ahora, teniendo en cuenta que este trabajo se fundamenta en el ámbito rítmico, es necesario resaltar que en cualquiera de las dimensiones que se implementen para hacer el análisis, el tempo cobra una real importancia en las obras a analizar. Esta importancia va desde tener una métrica estable o variable, desde el inicio al fin de la obra, hasta la amplia variedad de géneros, épocas, compositores, intérpretes o artistas. Estos y otros factores hacen del tempo uno de los pilares más importantes teniendo en cuenta que el tempo puede hacer de una obra algo reconocido o no. Desde la perspectiva del intérprete, es de vital importancia ya sea en el momento de interpretar en vivo o de realizar una grabación.

“De acuerdo con Lewin, cualquier lapso de tiempo tiene el potencial de convertirse en unidad de tiempo local y contextual, y de esta manera establecer un tiempo local” (Baqueiro 2013:31). Es decir, el tempo a su vez, será más adelante el que se convierte en el pulso como el primer referente de ritmo del cual se desprenden a su vez las subdivisiones que dan paso a la variedad rítmica aplicada en la música. Y desde la perspectiva de LaRue, los sofisticados controles al tempo “aportan un nuevo recurso de desarrollo rítmico en el que el tempo mismo puede convertirse en una de las principales ideas temáticas”. (2004:83)

Ritmo en las grandes dimensiones

Primeramente, se abordó el análisis musical del ritmo desde las grandes dimensiones, en donde se analizó el contexto al momento de hacer el uso de las modulaciones métricas en las ocho obras para timpani, de las cuales se escogieron tres que resultan ser aquellas con una mayor carga rítmica que ofrece mejores posibilidades analíticas ligadas al tema de este trabajo.

A partir de una mirada a las grandes dimensiones que nombra La Rue, el análisis de las tres obras para timpani escogidas de la obra de Carter, se abordó con el fin de extraer partes específicas de las formas que utiliza el autor para implementar las modulaciones métricas, de lo cual en las medianas dimensiones se hablará utilizando el término: *recursos*.

En estas tres obras son I. Saëta, VII. Canaries y VIII. March. (Ver anexo 1)

Ritmo en las dimensiones medias

Después de hacer el análisis en las grandes dimensiones y haber seleccionado las piezas pertinentes para la elaboración de este trabajo, se procedió a extraer las secciones importantes donde se implementaron las modulaciones métricas y posteriormente, se categorizaron en cuatro recursos, que son los utilizados para aplicar dicha herramienta. Dichos recursos serán abordados más adelante de manera que se contextualizarán junto con la creación de ejercicios que se aplicarán en los talleres con el fin de implementar estas herramientas en la batería.

En la obra analizada de Carter, es complejo poder definir el metro que requieren sus piezas para ser interpretadas, puesto que existe un constante cambio de tempo que implica a su vez un cambio del continuum, por lo que, al ser afectadas las notas implementadas, se altera también directamente el tempo. Es claro que la estética rítmica en estas obras es bastante variada y el protagonismo de las figuras musicales de los compases implementados para la

composición, suelen ser fugaces, al ser tratados como puentes para llegar a otras métricas que a su vez pueden ser puentes o frases dentro de la estructura musical de la obra.

En las composiciones de Carter para timpani, definir el tempo no es fácil, porque aun dentro de algunas secciones, el ritmo tratado, no es más que una ilusión rítmica (Harrison, 1996) en pro de llegar a una parte más desarrollada o como recurso para la modulación métrica. De allí que según se menciona al inicio de este documento, el concepto de tempo se aborda desde su concepción en lapsos de tiempo cronológico organizados con una duración determinada y constante, que a su vez se relaciona con el pulso en términos de organización de este tempo para darle orden a la música. En ese sentido, se insiste en el vínculo de interdependencia de tempo y pulso, que en la obra carteriana se manifiesta como un pulso variable en relación con un tempo fugaz.

De allí que cualquier métrica puede ser usada en cuestiones de practicidad, teniendo en cuenta que $6/8$ y $6/4$ podrían sonar igual, pero en la obra de Carter, el uso del compás, será determinado de acuerdo a la necesidad de las modulaciones métricas que se deben aplicar para al momento de hacer la modulación, estar en el compás deseado.

El análisis en las dimensiones medias, se puede hacer bajo la perspectiva de cambios de tempo lo cual es pertinente en estas obras puesto que uno de los elementos a analizar, son las modulaciones métricas, en las cuales constantemente se están implementando cambios de tempo y de compás.

Ritmo en las pequeñas dimensiones

El análisis en las pequeñas dimensiones, aporta elementos para encontrar la relación rítmica en diferentes tempos y diferentes compases. La percepción del continuum es de vital

importancia en esta parte del análisis, puesto que es el directamente afectado al momento de hacer modulaciones métricas.

Se percibe que el tratamiento rítmico en esta obra es muy variado y cualquier figura es pivote para poder cambiar de métrica y de tempo y el tratamiento de Carter, es impecable pues cada sección es pensada milimétricamente haciendo de las modulaciones métricas la principal idea temática en estas obras. (LaRue 1989: 83)

Este análisis se realiza teniendo en cuenta varios recursos que han sido catalogados para hallar varias herramientas usadas en la obra de Carter para aplicar el tratamiento rítmico de modulaciones métricas y polirritmias

El análisis en las pequeñas dimensiones, permiten comprender fragmentos pequeños como lo puede ser en este caso la unidad de compas, unidad de pulso, las diferentes subdivisiones empleadas en los fragmentos y de esta manera entender la relación que existe entre los tempos y compases antes y después de hacer modulaciones métricas.

A continuación, se presenta el análisis de cada una de las tres obras escogidas de Carter desde el análisis de las dimensiones medias y las pequeñas dimensiones enfocadas en lo que llamaremos *recursos* que se refieren a las formas que usa Carter para implementar las modulaciones métricas en las obras analizadas.

Para efectos de este análisis musical, específicamente rítmico en dimensiones medias de La Rue (1989), se encuentran elementos para hacer las modulaciones métricas que se categorizaron en 5 recursos diferentes que serán analizados en las dimensiones medias y pequeñas para una mejor comprensión. Así mismo, es esencial resaltar que al finalizar la explicación de cada recurso se expondrá el cómo y el por qué se tomó (o no) como referente para la creación de ejercicios que fueron posteriormente aplicados a los talleres.

La planeación de los talleres y los links para tener acceso a los videos, se encuentran en el Anexo 2.

Recurso #1: Modulación métrica pasando de una nota a otra de la misma duración

En este recurso se mantiene la misma figura musical en el momento de hacer la modulación, por ejemplo, la corchea en un compás mantiene el mismo tempo en el compás que surge después de la modulación. En los siguientes componentes se expondrá la forma de implementar este recurso.

Las figuras musicales implementadas en este recurso, y en los estados del ritmo nombrados por LaRue son variables y en varios fragmentos, se puede evidenciar el uso del ritmo desde el apartado de los estados del ritmo bajo la perspectiva de tensión donde hay una alta actividad rítmica, calma donde hay poca actividad rítmica y transición donde se está cambiando de estado de tensión-calma o calma-tensión.

Cabe aclarar que estos estados del ritmo son relativos al tempo de la obra, es decir, en un estado de calma a un tempo alto es necesario analizar el contexto antes de determinar qué estado del ritmo es, donde si la obra tiene un ritmo de alta actividad aun mayor al fragmento analizado, este puede ser considerado sin problema como un estado de calma.

Componente 1: Unidad de pulso = subdivisión.

En el análisis de las pequeñas dimensiones se puede apreciar que en este caso la corchea, es la unidad de pulso en un compás de 5/8 y al hacer la modulación, la corchea pasa a ser subdivisión en un compás de 4/4.

En este segmento existe un movimiento del continuum en relación de unidad de pulso y subdivisión binaria, en el que una pasa a ser la otra sin alterar el tempo de la figura, aunque sí cambia la forma de ser agrupada y por ende el compás y el tempo del movimiento que seguirá después de hacer la modulación métrica. En este caso la modulación hace un cambio de

tempo a uno más rápido. En este fragmento la corchea se mantiene, cambiando a un tempo más lento.

El ritmo en este fragmento está en calma y al momento de hacer la modulación métrica, permanece en calma teniendo en cuenta que, aunque las figuras rítmicas implementadas antes y des pues de hacer la modulación no son muy rápidas, desde la perspectiva del tempo al ser un tempo no muy rápido, permite percibir tanto en la lectura como auditivamente un estado de calma.

Figura 6

VIII. March compases 11 - 12 Elliott Carter



Nota. Tomada de Eight pieces for four timpani (one player)

Si se estudia un ritmo continuo sin ninguna clase de acento ni contexto de compás, puede resultar que este ritmo interpretado, desde la perspectiva del intérprete sea una figura musical definida, pero ser percibida como otra distinta para el oyente. Esto confirma que, sin un contexto de medida, un mismo ritmo podría tener varias interpretaciones distintas en una unidad de pulso o en cualquier tipo de subdivisión.

Teniendo en cuenta lo explicado anteriormente, cabe retomar la noción de Gavin Harrison (1996), quien en su libro *Rhythmic Illusions* diferencia dos puntos de escucha: el del intérprete y el del receptor. Al primero lo llama “Estatus A” y al segundo “Estatus B”. El

autor comenta que el aprendiz debe enfocarse en el Estatus A puesto que existe un interés en el adiestramiento para dominar la técnica interpretativa en la batería. Harrison menciona que tal dominio de ritmo se logra más fácilmente desde la lectura y no desde la audición.

Analizando este fragmento de la obra de Carter se determinó que uno de los ejercicios para entender este concepto es aplicar ejercicios sin ningún tipo de acento interpretando todas las notas al mismo volumen y pensarlo como cualquiera de las posibilidades antes descritas. Esto, con el fin de descubrir la relatividad en el ritmo y a la vez, la necesidad de tener un contexto para poder definir que figura es, que función cumple y en que compás se está desarrollando.

Ya teniendo claro que un ritmo constante sin ninguna clase de acentos se puede agrupar de la manera que se quiera o necesite, según el contexto. Por ejemplo, un vals en 3/4 claramente tiene una agrupación de tres pulsos de negra y como primera subdivisión binaria seis corcheas. En otro ejemplo, se toma un compás de 6/8 que tiene como unidad de pulso negra con puntillo que como primera subdivisión binaria tiene seis corcheas.

Aplicación del recurso a la creación de ejercicios:

Del análisis de este componente, se crean para los talleres (Ver anexo 2) algunos ejercicios en compás de 4/4 implementando un ritmo continuo sin ninguna clase de acentos teniendo como contexto un compás conocido para hacer familiar el ejercicio.

Figura 7

Ejercicio de negras sin acentos

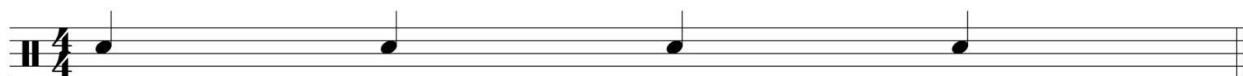


Figura 8

Ejercicio de corcheas sin acentos



Figura 9

Ejercicio de tresillos sin acentos



Figura 10

Ejercicio de semicorcheas sin acentos



La idea de estos ejercicios es comprender de una mejor manera algunas de las formas de agrupar el ritmo dentro de un pulso definido sin interpretar ningún acento para después poder interpretarlo en otros contextos.

Componente 2: Subdivisión = unidad de pulso

Como segundo componente en este fragmento se puede apreciar la corchea con puntillo como subdivisión binaria en un compás de 6/8 en el momento de hacer la modulación, esta misma pasa a ser unidad de pulso en un compás de 18/16.

En este segmento el movimiento del continuum en relación de unidad de pulso siendo subdivisión binaria, al momento de modular y convertirse en unidad de pulso, modifica su subdivisión, la cual pasa ahora a ser ternaria cambiando evidentemente el compás y el tempo del nuevo compás después de modular a un tempo más rápido.

En este fragmento la corchea con puntillo se mantiene cambiando a un tempo más rápido.

El ritmo en este fragmento teniendo en cuenta el tempo, el estado de este fragmento se encuentra en tensión y al momento de hacer la modulación métrica, se percibe una transición en el compás del medio en donde se liga una corchea con puntillo a una blanca, trayendo un poco de calma. En el compás siguiente al hacer la modulación, retoma la corchea con puntillo como unidad de pulso que permanece a un tempo rápido y la transición, aunque es un elemento de calma para hacer la modulación, no se aplica para cambiar el estado.

Figura 11

VII. *Canaries compases 105 - 107 Elliott Carter*



Nota. Tomada de *Eight pieces for four timpani (one player)*

De este componente, no se desarrolló ningún ejercicio para los talleres.

Componente 3: Subdivisión = subdivisión.

Otro elemento que se encuentra en el análisis en las dimensiones pequeñas en este caso donde la corchea puede ser subdivisión en un compás de 2/4 y continuar siendo subdivisión en el siguiente compás, como por ejemplo en 10/8. El cambio del continuum en este fragmento sucede en el cambio de la corchea como subdivisión agrupada de a dos notas a ser agrupada de a cinco notas. Aunque la velocidad del tempo de la corchea no cambia, sí cambia la cantidad de corcheas agrupadas y el compás. En este fragmento el cambio de tempo es modificado a un tempo más lento al momento de hacer la modulación. En este fragmento la corchea se mantiene cambiando a un tempo más lento.

Aunque el rimo en este fragmento pareciera estar en estado de clama, cabe resaltar que el tempo es de negra = 140 y al hacer la modulación, cambia la agrupación de dos a cinco notas por *bpm* cambiando el tempo de la nueva métrica a uno más lento. En el compás de 2/4 la velocidad de interpretar las corcheas, se puede decir que hay una alta actividad rítmica (tensión) y al momento de modular, la velocidad de unidad de pulso cambia a una más lenta, pero debido a la velocidad a la que se vienen interpretando las corcheas, la tensión no cambia.

Figura 12

VIII. March compases 25 - 26 Elliott Carter



Nota. Tomada de Eight pieces for four timpani (one player)

De este componente se crean algunos ejercicios para los talleres que se explicarán más adelante en el componente #2 del recurso #3.

Recurso 2: Modulación métrica pasando de una nota de mayor duración es igual a una nota de menor duración.

En este recurso se hace un cambio de figuras musicales en el momento de hacer la modulación donde una figura de mayor duración, es igual a una de menor duración, por ejemplo, una blanca como unidad de pulso es igual a una negra como unidad de pulso. En los siguientes componentes veremos la forma de implementar este recurso.

Componente 1: Unidad de pulso = unidad de pulso.

En el análisis de este fragmento, la negra con puntillo es la unidad de pulso en un compás de 6/8 y en el momento de hacer la modulación, cambia a la negra como unidad de pulso. En el compás de 6/8 la negra con puntillo equivale a tres corcheas y al momento del cambio, la negra equivale a dos corcheas.

Hay un movimiento del continuum en relación de unidad de pulso donde se cambia de unidad de pulso manteniendo el mismo tempo, pero cambia el compás y de la misma manera las subdivisiones con relación a la unidad de pulso.

En este fragmento la negra con puntillo, se iguala a una nota de menor duración como la negra que es unidad de pulso, manteniendo el mismo tempo.

El ritmo en este fragmento teniendo en cuenta el tempo de negra con puntillo = 120, en el compás de 6/8 con una subdivisión ternaria, aunque en este último compás antes de hacer la modulación se está interpretando la unidad de pulso y el estado del ritmo es de calma, al momento de hacer la modulación métrica. En el siguiente compás la unidad de pulso es negra = 120 y su subdivisión cambia a binaria y en el nuevo compás y nuevo tempo, el estado del ritmo pase de calma a tensión donde la actividad rítmica se incrementa de manera abrupta.

Figura 13

VII. *Canaries* compases 46 - 47 Elliott Carter



Nota. Tomada de *Eight pieces for four timpani* (one player)

De este componente, no se desarrolló ningún ejercicio para los talleres.

Componente 2: Unidad de pulso = subdivisión.

En este apartado, la corchea con puntillo es la unidad de tiempo en un compás de 12/16 que al hacer la modulación resulta ser igual a la corchea en un compás de 6/8 que es la subdivisión de la negra con puntillo que es la unidad de pulso en ese nuevo compás.

En este fragmento la unidad de pulso se iguala a una nota de menor duración que es subdivisión de pulso cambiando a un tempo más lento.

El tempo en una pieza, aunque pueda ser lento, son las subdivisiones implementadas en el continuum las que determinan el estado del ritmo, como sucede en este caso. La negra con puntillo equivale a 50 en un compás de subdivisión ternaria, lo cual, al momento de interpretar las corcheas, estas están a un tempo de 150.

En el compás de 12/16, el estado de la corchea con puntillo es de calma y aunque la indicación del tempo al modular es de corchea =150, el inicio del compás de 6/8 mantiene la calma, aunque es un estado de transición para los siguientes compases.

Figura 14

I. Saëta compases 73 - 74 Elliott Carter



Nota. Tomada de Eight pieces for four timpani (one player)

De este componente, no se desarrolló ningún ejercicio para los talleres.

Componente 3: Subdivisión = subdivisión.

En este fragmento la corchea con puntillo es subdivisión de pulso en un compás de 18/16 que al hacer la modulación resulta ser igual a la corchea en un compás de 6/8 que es la subdivisión de la negra con puntillo que es la unidad de pulso en ese nuevo compás.

Aquí, la corchea con puntillo como subdivisión, se iguala a una nota de menor duración como la corchea que también es subdivisión de pulso cambiando a un tempo más lento.

El estado del ritmo en este fragmento es de tensión teniendo en cuenta que la corchea con puntillo es la unidad de pulso pero está siendo interpretada a un tempo alto antes de modular y al momento de hacer la modulación la unidad de pulso es la negra con puntillo. Esto hace un cambio de tensión antes de modular y de calma en el compás de 6/8 siendo la negra = 90 con una actividad rítmica baja.

Figura 15

VII. *Canaries* compases 107 - 108 Elliott Carter

The image shows a musical score for two measures. The first measure is in 18/16 time, marked with a circled 'C' and a dynamic marking 'p'. The second measure is in 6/8 time, marked with a circled 'N' and a dynamic marking 'mf'. Above the staff, a note with a dotted line is equated to another note with a dotted line, with '(N. = 90)' below it, indicating a tempo change. Arrows point from the circled 'C' to the circled 'N'.

Nota. Tomada de *Eight pieces for four timpani* (one player)

De este componente, no se desarrolló ningún ejercicio para los talleres.

Componente 4: Unidad de compás = unidad de pulso.

En este fragmento la blanca con puntillo es la unidad de compás en un compás de 3/4 que al hacer la modulación resulta ser igual a una negra con puntillo en un compás de 6/8 que es la unidad de pulso en ese nuevo compás después de hacer la modulación.

Aquí, la blanca con puntillo como unidad de compás, se iguala a una nota de menor duración como la negra con puntillo que es unidad de pulso cambiando a un tempo más lento.

Este segmento tiene un estado de ritmo de calma donde la blanca con puntillo es la unidad de compás y aunque el tempo de negra = 270, el ritmo interpretado puede tomarse como una transición para llegar al compás de 6/8 donde el tempo es de negra con puntillo = 90 que fue preparado con antelación por la duración de la blanca anticipando el nuevo tempo que iba a tomar la negra con puntillo.

Figura 16

VII. *Canaries compases 23 - 25 Elliott Carter*

The image shows a musical score for a timpani player. It features a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two measures. The first measure is in 3/4 time and contains a dotted half note. Above this measure is a circled 'N'. The second measure is in 6/8 time and contains a dotted quarter note. Above this measure is a circled 'R'. A tempo marking above the staff indicates a dotted quarter note equals 90 (♩. = ♩. = 90). The dynamic marking *pp* is placed below the second measure.

Nota. Tomada de *Eight pieces for four timpani (one player)*

De este componente, no se desarrolló ningún ejercicio para los talleres.

Componente 5: Notas ligadas = unidad de pulso

En este caso tenemos una particularidad que puede tener como resultado una ligadura de unidad de pulso y una de sus subdivisiones resultando en una polirritmia 5 – 2, como lo es en el caso de la negra ligada con la semicorchea en un compás de 5/8 a una negra en un compás de 4/4. En este caso, se toma el compás de 5/8 y la unidad de pulso es la corchea en la que, al hacer una polirritmia de 5 – 2, se pasa de tener la negra con puntillo ligada a generar 2 pulsos dentro de la polirritmia. Esto genera el nuevo pulso que resulta en negra en un compás de 4/4.

En este fragmento la negra ligada a una semicorchea, se iguala a una nota de menor duración como la negra que es unidad de pulso, cambiando a un tempo más lento.

El ritmo en este segmento es de tensión en un compás de 5/8 donde se hace una segunda subdivisión de pulso preparando el nuevo tempo haciendo una transición y en la ligadura de negra con semicorchea, disminuye el tempo anunciando el nuevo tempo de la negra en el compás de 4/4 a un tempo de negra = 60 donde el desarrollo rítmico es de baja actividad y el estado rítmico de calma.

Figura 17

I. Saëta compases 89 - 91 Elliott Carter

The musical score for Figure 17 consists of two staves. The upper staff begins with a forte (*f*) dynamic and a series of eighth notes. It then transitions to a 5/8 time signature, marked with a circled 'N' and arrows indicating a change in pulse. A tempo marking above the staff reads "tempo de negra = 60". The lower staff features a series of eighth notes with accents (>) and a final fortissimo (*ff*) dynamic marking.

Nota. Tomada de Eight pieces for four timpani (one player)

De este componente se crean algunos ejercicios para los talleres que se explicarán más adelante en el recurso 4.

Recurso 3: Modulación métrica pasando de una nota menor que resulta igual a una nota mayor

En este recurso se hace un cambio de figuras musicales en el momento de hacer la modulación donde una figura de menor duración, es igual a una de mayor duración. Por ejemplo, una blanca como unidad de pulso es igual a una blanca con puntillo como unidad de pulso. En los siguientes componentes veremos la forma de implementar este recurso.

Componente 1: Unidad de pulso = unidad de pulso.

En el análisis de este fragmento la negra con doble puntillo es la unidad de pulso en un compás de 14/16 y en el momento de hacer la modulación cambia a blanca como unidad de pulso. En el compás de 14/16 la negra con doble puntillo equivale a siete semicorcheas y al momento del cambio, se hace una subdivisión irregular de septillo en pulso de blanca.

Hay un movimiento del continuum en relación de unidad de pulso donde se mantiene la unidad de pulso sin variar el tempo, pero cambia el compás y la subdivisión de septillo es un puente para llegar al compás de 2/2. Una vez hecha la modulación, la subdivisión binaria toma protagonismo en la nueva métrica.

En este fragmento la negra con doble puntillo, se iguala a una nota de mayor duración como la blanca que es unidad de pulso, manteniendo el mismo tempo.

Aquí se puede ver que hay un compás de 14/16 donde la unidad de pulso es la negra con doble puntillo = 64 con una subdivisión de 7 semicorcheas por pulso teniendo un estado de

tensión donde al modular al nuevo compás de 2/2 se interpreta un septillo como transición para las nuevas subdivisiones dentro del nuevo compás pasando a un estado de calma.

Figura 18

VIII. March compasses 35 - 37 Elliott Carter

The musical score for Figure 18 is written on a single staff in bass clef. It begins in 4/4 time with a tempo marking of $(\text{♩} = 64)$. The first measure is marked with a bracket labeled "[BUTTS]" and a dynamic marking of *sf*. The next three measures are also marked with *sf*. The fourth measure is marked with *sf mf*. The fifth measure is marked with *sf*. A box above the staff indicates "Both hands change to HEADS" with arrows pointing to the start of the sixth measure. The sixth measure is marked with *più sf p*. The seventh measure is marked with *sf*. The eighth measure is marked with *sf*. A box below the staff indicates "L.H. Change to BUTT" with an arrow pointing to the eighth measure. The time signature changes from 4/4 to 2/2 at the beginning of the sixth measure. A tempo marking of $(\text{♩} = 64)$ is also present above the sixth measure. A bracket labeled "7" spans the last two measures.

Nota. Tomada de Eight pieces for four timpani (one player)

Este fragmento se toma para desarrollar ejercicios con diferentes subdivisiones agrupadas en un número de notas poco usual como lo son tresillos de corchea agrupados cada cuatro notas o varios grupos de cuatro semicorcheas agrupadas cada cinco notas.

No obstante, previo al desarrollo de esos ejercicios, fue necesario idear un proceso antes de llegar a ese punto, donde es necesario conocer los acentos en las subdivisiones en cada una de las notas de la subdivisión como los que describen un poco más adelante, en la aplicación del recurso a los ejercicios.

Si se estudia un ritmo continuo haciendo agrupaciones cada cierto número de notas acentuando la primera o resaltándola de las demás ya sea con un timbre o tono característico, desde la parte auditiva se puede deducir en que compás se está interpretando ese ritmo y cuál es su unidad de pulso. Por ende, también se podrá conocer cuál es la subdivisión que predomina en dicha interpretación.

Aplicación del recurso a la creación de ejercicios:

Del análisis de este fragmento, se concluyó la importancia de pasar los ejercicios sin acento a otro nivel.

En primera medida se desarrollaron ejercicios manejando acentos en las diferentes notas de la subdivisión. Es decir, en el caso de la agrupación de cuatro semicorcheas, se crearon cuatro ejercicios donde se acentúa la primera nota, en el segundo la segunda nota, en el tercero la tercera nota y en el último, acentuar la cuarta nota.

Es claro que no solo es bueno conocer los acentos en una sola subdivisión, así que por eso se crearon ejercicios acentuado los diferentes pulsos del compás: los acentos en las diferentes notas de la primera subdivisión binaria, los acentos en las diferentes notas de la subdivisión ternaria, y de la misma manera en las cuatro notas de la segunda subdivisión binaria de la siguiente manera:

Figura 19

Ejercicio de negras con acento en el primer pulso



Figura 20

Ejercicio de negras con acento en el segundo pulso

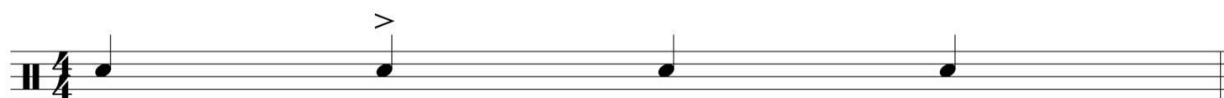
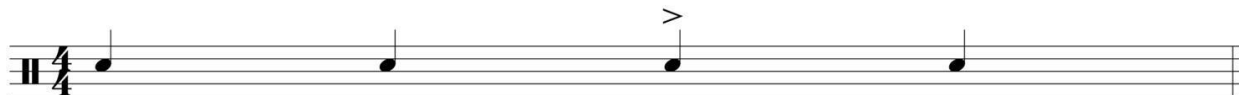
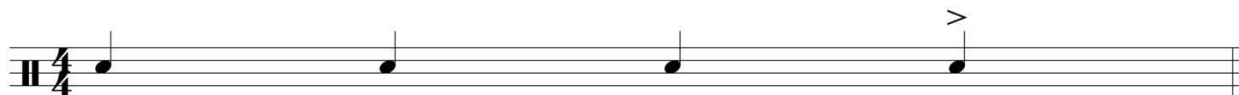


Figura 21

Ejercicio de negras con acento en el tercer pulso

**Figura 22**

Ejercicio de negras con acento en el cuarto pulso

**Figura 23**

Ejercicio de corcheas con acento en la primera y tercera notas

**Figura 24**

Ejercicio de corcheas con acento en la segunda y cuarta notas



Figura 25

Ejercicio de tresillos de corcheas con acento en la primera nota

**Figura 26**

Ejercicio de tresillos de corcheas con acento en la segunda nota

**Figura 27**

Ejercicio de tresillos de corcheas con acento en la tercera nota

**Figura 28**

Ejercicio de semicorcheas con acento en la primera nota

**Figura 29**

Ejercicio de semicorcheas con acento en la segunda nota



Figura 30

Ejercicio de semicorcheas con acento en la tercera nota



Figura 31

Ejercicio de semicorcheas con acento en la cuarta nota



Componente 2: Subdivisión = subdivisión.

En el análisis de este fragmento, la semicorchea con puntillo es subdivisión de pulso en un compás de 6/8 y cuando se hace la modulación pasa a ser igual a corchea como subdivisión en un compás de 4/4.

Durante la elaboración del análisis se evidencia que los acentos además de dar dinámica y melodía al ritmo de las semicorcheas con puntillo en el compás de 6/8 y a las corcheas en el compás de 4/4, crean también una polirritmia de 3 – 4 entre los acentos que se aplican a las semicorcheas en el segundo pulso y en las corcheas durante todo el compás de 4/4 al que se hizo la modulación.

En este fragmento la semicorchea con puntillo, se iguala a una nota de mayor duración como la corchea que es subdivisión de la unidad de pulso, manteniendo el mismo tempo.

Aunque en este segmento hay una modulación de un compás de 6/8 a un compás de 4/4 como puente para aumentar el tempo en el compás de 6/8 de negra con puntillo = 90 a negra con puntillo = 120, el estado de tensión, se mantiene donde la semicorchea con puntillo en 6/8 se iguala a la corchea en 4/4, la corchea es la que más adelante se igualará a una corchea subdivisión de negra con puntillo en un compás de 6/8. Puede decirse que aunque el estado de las corcheas sea de tensión, resultan siendo una transición para el resultado final de las corcheas.

Figura 32

VII. *Canaries compases 42 - 44 Elliott Carter*

Nota. Tomada de *Eight pieces for four timpani (one player)* (1949/66)

Al generar acentos cada tres notas en una subdivisión binaria, se podría decir que se crea una polirritmia a un solo utilizando como recurso en este caso el acento ya que las notas acentuadas están siendo interpretadas en la misma parte y en la misma nota del timpani.

En este fragmento la modulación se aplica al momento de igualar la duración de la semicorchea con puntillo en el compás de 6/8 y la corchea en el compás de 4/4 donde 4 semicorcheas con puntillo tienen la misma duración que cuatro corcheas. Al crear este tipo de

modulación, Carter no cambia el continuum y el tempo se mantiene, aunque sí cambia la unidad de pulso de negra con puntillo a negra usando una subdivisión binaria en un compás ternario como lo son las semicorcheas con puntillo. Este es un cambio muy audaz, puesto que al hacer acentos cada tres notas, está creando un nuevo tempo, el cual desarrollará hasta convertirlo nuevamente en un compás de 6/8.

Es importante señalar que este cambio, además de ser un componente para hacer modulaciones métricas, constituye también una herramienta para crear las polirritmias.

Aplicación del recurso a la creación de ejercicios:

En este caso, se tomó como ejemplo este fragmento para crear unos ejercicios desplazando acentos cada cierto número de notas que, al ser complementado con los ejercicios de acentos en diferentes momentos de la subdivisión, resulta en un buen proceso pedagógico para la implementación de estos ejercicios que se detallarán a continuación.

En estos ejercicios, se toman la primera y segunda subdivisión binaria de pulso y la primera subdivisión ternaria de pulso y se agrupan en el caso de la primera subdivisión binaria, cada 3, 5 y 7 y agregando acentos al iniciar cada grupo de notas y en la subdivisión ternaria aplicando el mismo tratamiento de los acentos en agrupaciones de 2, 4, 5 y 7 y en la segunda subdivisión binaria, en agrupaciones de 3, 5, 6 y 7 notas, como se puede en esta ilustración:

Figura 33

Ejercicio de corcheas acentuando en agrupaciones de tres notas



Figura 34

Ejercicio de corcheas acentuando en agrupaciones de cinco notas

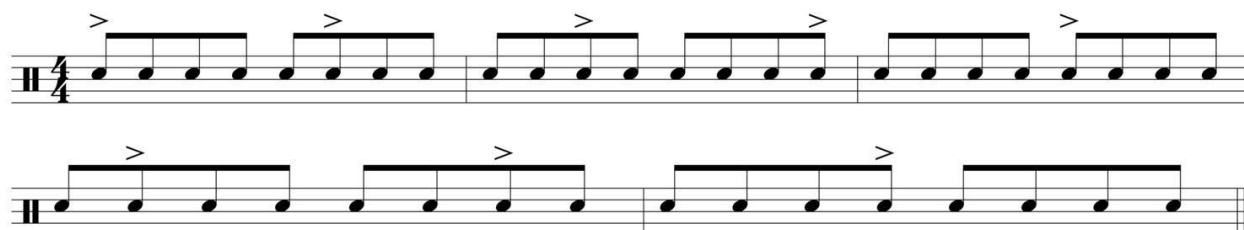


Figura 35

Ejercicio de corcheas acentuando en agrupaciones de siete notas

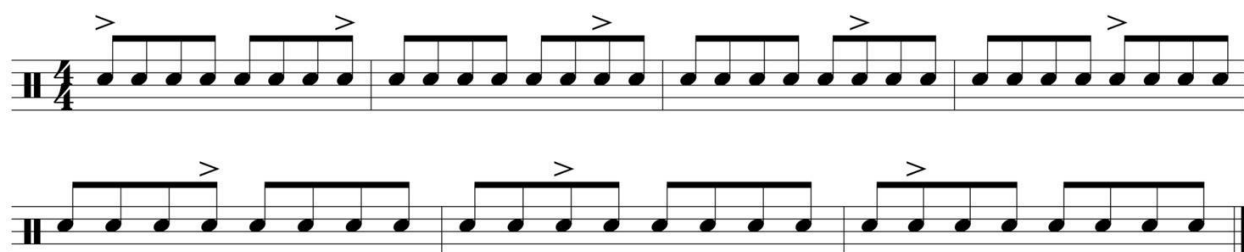


Figura 36

Ejercicio de tresillo de corcheas acentuando en agrupaciones de dos notas



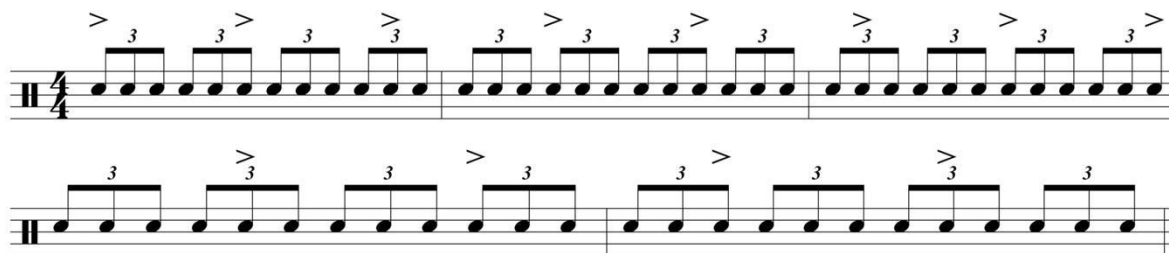
Figura 37

Ejercicio de tresillo de corcheas acentuando en agrupaciones de cuatro notas

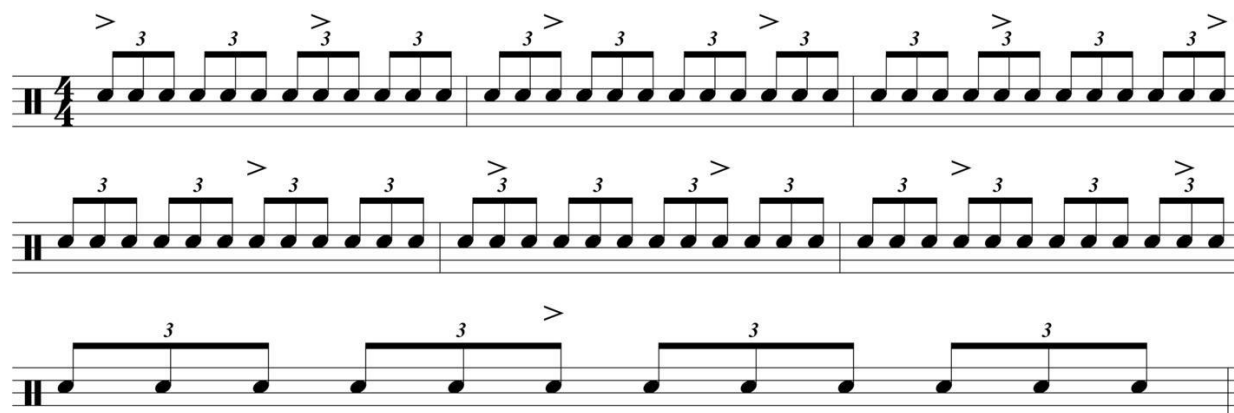


Figura 38

Ejercicio de tresillo de corcheas acentuando en agrupaciones de cinco notas

**Figura 39**

Ejercicio de tresillo de corcheas acentuando en agrupaciones de siete notas

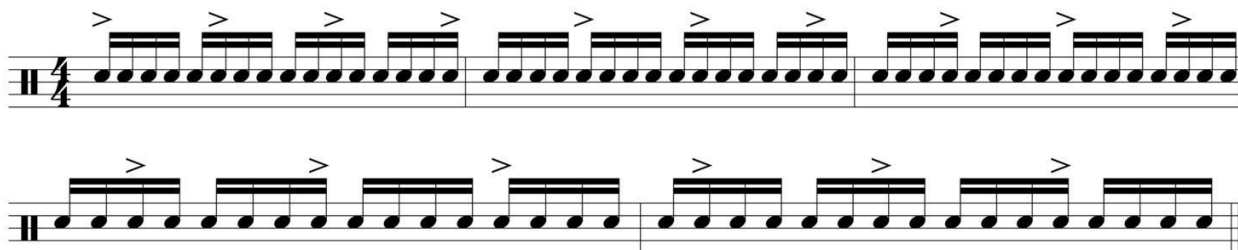
**Figura 40**

Ejercicio de semicorcheas acentuando en agrupaciones de tres notas



Figura 41

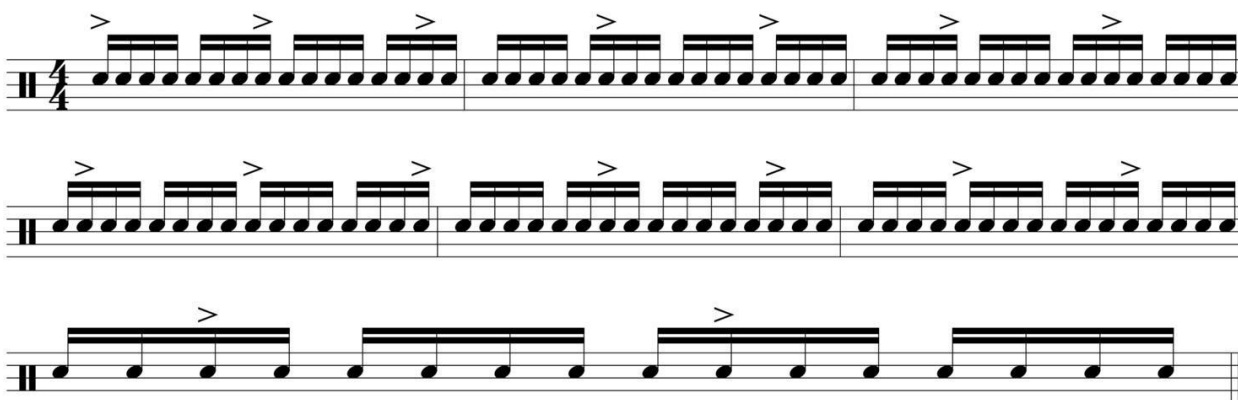
Ejercicio de semicorcheas acentuando en agrupaciones de cinco notas

**Figura 42**

Ejercicio de semicorcheas acentuando en agrupaciones de seis notas

**Figura 43**

Ejercicio de semicorcheas acentuando en agrupaciones de siete notas



Con estos ejercicios se pueden crear polirritmias a un solo plano o a dos planos si por ejemplo se marca el pulso en el bombo de la batería y se interpretan únicamente los acentos demarcados en cada ejercicio.

De todos estos ejercicios, pueden crearse polirritmias de 2- 3, 2- 5, 2 -7, 3 -2, 3- 4, 3 -5, 3 - 7, 4 - 3, 4 - 5, 4 - 6 y 4 - 7. Para efectos prácticos del diseño pedagógico del taller y por cuestiones de tiempo y espacio para poder desarrollar mejor estos elementos, es importante señalar que únicamente se trabajaron las polirritmias de 2 - 3, 3 - 2, 3 - 4 y 4 - 3.

Los ejercicios que se crearon para la explicación de polirritmias, se presentaran más adelante en el recurso #4, en donde se expondrá la polirritmia como un recurso para aplicar modulaciones métricas.

Componente 3: Unidad de pulso a unidad de compás.

En el análisis de este fragmento, la blanca es la unidad de pulso en un compás de 4/4 y al momento de hacer la modulación pasa a ser igual a blanca con puntillo como unidad de compás en un compás de 4/4.

A pesar de ser un compás de 4/4, los acentos cada dos negras, confirman el tempo de blanca = 108. Al finalizar el compás anterior a hacer la modulación, se interpreta un tresillo de negra, igualando la subdivisión ternaria a la subdivisión de la unidad de compas que es blanca en un compás de 3/4.

Aquí, la blanca como unidad de pulso, se iguala a una nota de mayor duración como la blanca con puntillo que es la unidad de compas, manteniendo el mismo tempo.

En este fragmento hay una modulación de un compás de 4/4 a un compás de 3/4 donde el estado del ritmo en el compás de 4/4 es de tensión al momento de modular y se mantiene en el compás de 3/4 al aumentar la velocidad de la agrupación al pasar de dos notas a tres notas dando una percepción de aumento de tempo.

Figura 44

VII. *Canaries* compases 71 - 73 Elliott Carter



Nota. Tomada de *Eight pieces for four timpani* (one player)

De este componente, no se desarrolló ningún ejercicio para los talleres.

Componente 4: Unidad de pulso a notas ligadas.

En el análisis de este fragmento, la blanca es la unidad de pulso en un compás de 3/2 y al momento de hacer la modulación pasa a ser igual a negra ligada a una negra con puntillo como unidad de pulso en un compás de 10/8.

En un compás de 3/2, se implementa el cinquillo de blanca para igualar la subdivisión en la unidad de pulso en el compás de 10/8.

En este fragmento la blanca como unidad de pulso, se iguala a una nota de mayor duración como la negra ligada a una negra con puntillo que es la unidad de pulso, manteniendo el mismo tempo.

El estado de ritmo en este fragmento pareciera cambiar de tensión a calma viendo como la partitura tienen cinquillos de corchea en un compás de 2/2 y al momento de modular cambia a negras y corcheas, pero en realidad cambia la unidad de pulso. El cinquillo de corcheas es la preparación de la subdivisión en el compás de 10/8 al que se hace la modulación mantiene la tensión, pues el tempo no cambia y la subdivisión tampoco, únicamente cambia el compás.

Figura 45

VIII. March compases 44 - 45 Elliott Carter

Nota. Tomada de Eight pieces for four timpani (one player)

De este componente se crean algunos ejercicios para los talleres que se explicarán más adelante en el recurso 4.

Recurso 4: Modulación por polirritmia.

En este caso, la modulación se implementa a partir de la polirritmia como recurso directo, que puede resultar como una de los complementos del Recurso #2, pero también puede aplicarse de manera independiente, al no estar directamente ligada a ningún otro recurso.

Figura 46

I. Saëta compases 70 - 73 Elliott Carter

Nota. Tomada de Eight pieces for four timpani (one player)

En este fragmento analizado anteriormente de la obra de Carter representa un recurso de modulación métrica en el que se utiliza como recurso la polirritmia. Dentro de la interpretación de la obra Saëta en los compases 70 - 73, se realiza una polirritmia de 3 – 2 a dos planos en un pulso de 6/8 y su posterior modulación a un compás de 9/16.

En el análisis de las polirritmias es importante tener en cuenta el tempo original de la pieza y el tempo que surge de la implementación rítmica que construye la polirritmia. En los compases de 6/8 y 9/8 tienen una subdivisión ternaria y la corchea con puntillo que serían dos por pulso, crean la polirritmia con la subdivisión ternaria del compás.

Figura 47

VII. Canaries compases 49 - 50 Elliott Carter



Nota. Tomada de Eight pieces for four timpani (one player)

En el segundo fragmento analizado de la implementación modulación métrica implementando polirritmias interpretado en la obra Canaries en los compases 49 – 50, se interpreta una polirritmia a un solo plano de 5 – 4 utilizando una negra ligada a una semicorchea en un compás de 5/4, que se iguala en duración a una negra en un compás de 4/4, compás al que se modula.

En esta polirritmia, el pulso en el compás de 5/4, se aplica una ligadura a la negra con una semicorchea alargando la unidad de pulso y se mantiene durante el resto del compás que, al momento de hacer la modulación métrica, resulta en ser el nuevo pulso del compás de 4/4.

Aplicación del recurso a la creación de ejercicios

En las polirritmias la carga rítmica es más alta de lo normal por sobreponer subdivisiones o aumentar la duración de las notas ligándolas con otras, haciendo de este estado del ritmo de tensión. En el primer ejemplo de polirritmia, 3 – 2, la actividad rítmica es alta al ser interpretada a dos planos.

Como se detalló en el componente #2 del recurso #3, encontramos la forma de crear las polirritmias a partir de ejercicios a un solo plano haciendo diferentes agrupaciones de notas aplicando acentos en la primera nota de cada grupo.

En los siguientes ejercicios, se toman los mismos ejercicios de desplazamiento de acentos para hacerlos a dos planos entre el redoblante y el bombo. Sin embargo, se puede interpretar en 2 instrumentos preferiblemente de diferente sonoridad para poder diferenciar las sonoridades y poder interiorizar la combinación rítmica que trae la polirritmia y su particular sonoridad.

Figura 48

Ejercicio de polirritmia 2 - 3

Figura 49 is a musical exercise in 2/4 time, consisting of four staves. The first staff shows a 3-beat triplet of quarter notes followed by a 2-beat triplet of quarter notes. The second staff features a 3-beat triplet of quarter notes with accents (>) on the first and third notes, followed by a 2-beat triplet of quarter notes with an accent on the first note. The third staff shows a 3-beat triplet of quarter notes with accents on the first and third notes, followed by a 2-beat triplet of quarter notes with accents on the first and third notes. The fourth staff shows a 3-beat triplet of quarter notes.

Figura 49

Ejercicio de polirritmia 3 - 2

Figura 50 is a musical exercise in 3/4 time, consisting of four staves. The first staff shows a 3-beat triplet of quarter notes followed by a 4-beat triplet of quarter notes. The second staff features a 3-beat triplet of quarter notes with accents (>) on the first and third notes, followed by a 4-beat triplet of quarter notes with an accent on the first note. The third staff shows a 3-beat triplet of quarter notes with accents on the first and third notes, followed by a 4-beat triplet of quarter notes with accents on the first and third notes. The fourth staff shows a 3-beat triplet of quarter notes.

Figura 50

Ejercicio de polirritmia 3 - 4



Figura 51

Ejercicio de polirritmia 4 - 3



Para finalizar este segmento de análisis de recursos utilizados por Carter para el manejo del ritmo en sus obras, se presenta a continuación un resumen de los recursos, componentes

identificados en las obras, así como cuáles de ellos fueron utilizados para el diseño de ejercicios para los talleres de aplicación:

Tabla 3

Recursos y Componentes Aplicados

Recurso	Componente	Ejercicio creado
1. Modulación métrica pasando de una nota a otra de la misma duración.	1. Unidad de pulso = subdivisión.	Ejercicios sin acentos.
3. Modulación métrica pasando de una nota menor que resulta igual a una nota mayor.	1. Unidad de pulso = unidad de pulso.	Ejercicios con acentos en las diferentes partes del compás o de las diferentes notas de la subdivisión.

<p>3.</p> <p>Modulación métrica pasando de una nota menor que resulta igual a una nota mayor.</p>	<p>2. Subdivisión = subdivisión.</p>	<p>Ejercicios con acentos agrupando diferente número de notas.</p>
<p>4.</p> <p>Modulación por polirritmia.</p>		<p>Ejercicios de polirritmias a dos planos.</p>

Nota. Creación de los ejercicios para los talleres

Adaptación pedagógica mediante los recursos rítmicos carterianos

Una vez expuesto en detalle el análisis rítmico de la obra de Carter a partir de sus estudios para timpani y la posterior adaptación para su interpretación de la batería, la obra de Carter es un referente perfecto para encontrar herramientas desde una perspectiva pedagógica para la implementación de las modulaciones métricas y polirritmias en la batería. Esto se realiza no solo con fines interpretativos si no también compositivos, lo cual abre la puerta para un estudio detallado de la implementación de estas herramientas en otros instrumentos como bien lo supo hacer Carter en las diferentes obras orquestales y demás durante su carrera como compositor.

En ese sentido, se expone a continuación el referente pedagógico a partir del cual se abordó el diseño de los talleres de aplicación de elementos rítmicos a partir de las tres fases del pensamiento práctico desde “*El profesional reflexivo*” de Schön (1992). Teniendo en cuenta los tres momentos propuestos por el autor (conocimiento en la acción, reflexión en y durante la acción y reflexión sobre la acción y sobre la reflexión en la acción) se presenta a continuación la descripción de los talleres a través de una perspectiva pedagógica que atraviesa por estas tres categorías. Esto se realiza siguiendo la idea de Domingo (2011:1) quien comenta respecto a la importancia de la reflexión en la acción que: “buena parte de la profesionalidad del docente y de su éxito depende de su habilidad para manejar la complejidad y resolver problemas prácticos del aula escolar. Y la habilidad requerida es la integración inteligente y creadora del conocimiento y de la técnica.”

Schön resalta la importancia de la reflexión en la acción al entender el conocimiento como un paso necesario antes de comprender la práctica docente efectiva, en la que la reflexión permite a su vez mejorar las decisiones e implementaciones pedagógicas, siempre buscando solucionar o proponer estrategias que respondan a situaciones de enseñanza y aprendizajes reales.

A continuación, se presentan la descripción de los talleres resultantes de la implementación de los ejercicios derivados del análisis de las obras de Carter, siguiendo los tres momentos propuestos por Schön (1992)

Conocimiento en la acción:

“Es el componente inteligente o mental encargado de la de toda actividad humana, es decir, el que se encuentra en el saber hacer. Se trata de una rica acumulación de conocimiento tácito personal que se orientación encuentra vinculado a la percepción, a la acción o al juicio existente en las acciones espontáneas del individuo” (Domingo, 2011:2)

Desde la experiencia de estudio personal, fue bastante gratificante descubrir las modulaciones métricas y las polirritmias. Aunque se trataba de un tema sobre el que ya había escuchado algo durante mis estudios en la Universidad Pedagógica Nacional, ver como desde el estudio de las diferentes subdivisiones de pulso y el trabajo de acentos aplicados a estas subdivisiones, ha sido algo muy distinto. Ha sido muy enriquecedor el poder corroborar que se trata de algo tangible, palpable y realizable, claro está, como todo en la música, fruto de la dedicación y del estudio.

Durante esta exploración desde el estudio descubrí varias formas de abordarlas que, gracias al análisis de las obras de Carter, ayudaron a corroborar y posteriormente mejorar los ejercicios para implementarlos en la enseñanza de la batería.

Este análisis ayudó a descubrir diferentes formas de implementar las modulaciones métricas y los contextos durante el compás o el pulso para aplicar las polirritmias que en un principio fueron pensadas para la interpretación a dos planos, pero que el análisis formal de las obras de Carter evidenció una manera de usarlas en un solo plano como un recurso para implementar modulaciones.

Es necesario que todos estos recursos que hacen parte del análisis, se apliquen a la interpretación de la batería para apropiar dichos conceptos para la posterior enseñanza de los mismos. Al estudiar estos conceptos, se puede mejorar la perspectiva sobre cuál sería la mejor

forma de abordarlos y de esta misma manera, encontrar las herramientas necesarias para una posterior enseñanza de estos. Es así donde, desde la práctica, se analizan las posibilidades de interpretarlos y el camino más corto para apropiarlos y poder ejecutarlos con la comprensión necesaria para abordar un tema complejo como este que, aunque sea estudiado por músicos avanzados, no resulta fácil de apropiar.

Como baterista, apropié estos conceptos y como profesor de batería adapté mis conocimientos en el tema alimentados por la obra de Carter para descubrir desde mi perspectiva la mejor manera de aplicarlas en un enfoque pedagógico, con miras a poder mejorarlo cada vez mas no solo por mí, sino por quienes conozcan este trabajo y posteriormente puedan mejorar lo que se describe aquí.

La batería por ser un instrumento híbrido de percusión, no es ajena a la obra de Carter puesto que el tratamiento rítmico en su obra es perfectamente aplicable en la cotidianidad de la batería que, aunque ya se ha ganado un puesto importante en la escena musical y académica, puede aún abrir nuevos horizontes para este instrumento y para sus intérpretes. Estas posibilidades exploratorias se dan al tener mayores recursos rítmicos para orquestar de una manera diferente su instrumento y los aportes a los demás músicos, ya sea porque encuentran interés en ahondar en este tema o porque desde el reconocimiento auditivo descubren la riqueza musical que estas herramientas pueden brindar a la composición, no únicamente desde una perspectiva clásica, sino también en los diferentes géneros musicales en los que la batería resulta ser uno de los instrumentos base para su desarrollo.

Cabe aclarar que, en las entrevistas realizadas a dos bateristas expertos, (Ver anexo 3) se coincide en mencionar que este tema no es muy abordado ni aplicado dado que no resulta fácil de implementar en la interpretación de la batería en el contexto comercial. Una de las

percepciones que dichos bateristas plantean es que los elementos rítmicos en cuestión se utilizan principalmente para improvisación en el jazz o en algunos casos dentro de géneros como rock o metal progresivo y, aun así, por tener estos elementos unas métricas definidas y estables, no es común su uso. Sin embargo, las modulaciones métricas y las polirritmias representan un asunto con gran potencial de incorporación a la interpretación de la batería por sus enormes aportes de riqueza musical.

Así, dentro de la implementación pedagógica, se pensó en la enseñanza de este tema desde la lectura musical, primeramente, para hacer aportes desde la didáctica a un tema que no es muy explorado desde lo pedagógico, lo cual se evidencia de forma reiterada desde la evidencia del poco material disponible para la enseñanza de modulaciones métricas y polirritmia. En segundo lugar, también se pensó en la enseñanza de este asunto, teniendo en cuenta lo dicho por Harrison en su libro *Rhythmic Illusions* (1996) que describe que es un tema que es más fácil de apropiarse desde la lectura y no desde la audición, lo cual plantearía una propuesta interesante para la creación de material que se expondrá en la última parte de este tercer capítulo.

Reflexión en y durante la acción:

“Esta segunda fase corresponde a un conocimiento de segundo orden – el de primer orden sería el conocimiento en la acción –, y también puede ser denominado metaconocimiento en la acción. Se trata del pensamiento producido por el individuo sobre lo que hace según actúa” (Domingo, 2011:2)

Después de haber desarrollado la ruta de trabajo desde el estudio personal para implementación de los ejercicios creados para la enseñanza de las modulaciones métricas y

las polirritmias para interpretarlas en la batería, se diseñaron seis talleres con este fin, para ser enseñados a tres estudiantes.

Se procedió así a realizar audiciones de ingreso a los talleres para poder asegurar que quienes tomen el taller fueran bateristas que contaran, primeramente, con conocimiento en la lectura de partitura de batería y que así mismo dominaran la interpretación de acentos y diferentes dinámicas en la interpretación de la misma. Se habla entonces de estudiantes de batería de nivel intermedio-avanzado. En este caso la población definida para desarrollar los talleres, fue de catorce años en adelante, para asegurar que pudieran tomar los talleres sin necesidad de depender de nadie para poder llegar al sitio donde se dictarían los talleres en las fechas estipuladas.

Es claro que, a pesar de ser un tema para una población intermedia-avanzada en el conocimiento de la batería, se podría contar con algunos estudiantes menores de catorce años, que pudieran estudiar este tema. Sin embargo, se reiteró que, con el fin de lograr abordarlo, se requería de un dominio no solo en materia rítmica en el instrumento, sino también de manejo de metrónomo (tempo), independencia y dominio en varios géneros musicales entre otros. Desde este punto de vista se constató que el público que podría participar en la experiencia debía ser intermedio avanzado, algo complejo de asegurar en el conocimiento de cualquier instrumento musical.

Se citan en la Academia AMS (Academia Musical para Salmistas), institución que cedió el espacio para hacer los talleres en los que con éxito se presentaron cinco aspirantes a los talleres, de los cuales se hizo la selección de los tres necesarios para desarrollar los talleres. En esta audición, se corroboró que el primer filtro, que fue la lectura de partitura de batería y la implementación de acentos en la interpretación de la misma, era bastante necesario puesto

que, de no contar con las habilidades de lectura mínima requerida, serían necesarios más talleres para apropiarse de estos requerimientos y por supuesto, más tiempo para lograr asimilar y apropiarse de este tema.

De acuerdo a la disponibilidad del sitio y del tiempo de los talleristas, solo se crearon e implementaron seis talleres de diez inicialmente previstos. (Ver anexo 2)

Para el desarrollo de los talleres, se utilizaron los ejercicios descritos en la tabla (Ver tabla 3) al finalizar el análisis musical de Jan LaRue sobre la Obra de Carter (Ver tabla 1 y 2).

En el desarrollo de los talleres, se implementó la enseñanza de los ejercicios diseñados para este, inicialmente a modo de refuerzo de estudio rítmico y para ver el ritmo desde una perspectiva diferente al usualmente usado en la enseñanza del ritmo, lo cual esperaba demostrar su relatividad como factor dependiente de quién lo interpreta a quien lo escucha (Estatua A y Estatua B Harrison 1996).

En los ejercicios diseñados para los talleres, en primera instancia se desarrollaron en el redoblante o *pads* de práctica para apropiarse de los conceptos a un plano para poder interpretarlos después en el set de la batería.

Estos talleres se tomaron cada ocho días con una duración de dos horas cada uno y para el sexto taller se permitió un lapso de quince días para lograr componer los estudios de cada aprendiz y para preparar aquellos que habían sido diseñados para el taller.

La dinámica de cada taller, consistió en primer lugar en la exposición del tema junto con la interpretación del mismo (Ver tabla 2). Cada estudiante debía practicarlo durante la semana para apropiarlo mejor y al momento de llegar al siguiente taller con la temática clara, lograr abordar y apropiarse del nuevo contenido de una manera más clara.

Desde el segundo taller, las sesiones cambiaron a una dinámica en la que, la primera parte consistía en un repaso de la temática del taller anterior y se dedicaba tiempo a las preguntas que pudieran surgir, con el fin de despejar dudas para apropiarse del tema de la mejor manera; y la segunda consistía en la apropiación de la nueva temática abordada.

Aunque el primer tema (Ver tabla 3) no era muy complejo de apropiarse, sí constituía un contenido necesario para la interpretación de diferentes ejercicios rítmicos sin acentos. En primer lugar, para no afectar la sonoridad que debe ser con todos los sonidos al mismo volumen y, en segundo lugar, para la interiorización del tempo interior, únicamente soportado con el uso del metrónomo.

El segundo ejercicio en la implementación de acentos en diferentes pulsos del compás o en las diferentes notas de la subdivisión, se diseñó para apropiarse de las diferentes sonoridades que se pueden interpretar al aplicar esta herramienta. Esto con miras a lograr en la interpretación una mayor riqueza musical para el intérprete y así mismo, para la preparación de los ejercicios que se desarrollarían en el siguiente tema.

El tercer tema a tratar, fue el de la interpretación de acentos agrupando diferente número de notas en la primera y segunda subdivisión binaria de pulso y en la primera subdivisión ternaria de pulso. En este caso, se hizo un apoyo marcando el pulso en el bombo que en estos ejercicios se agregaba para no perder el manejo del metrónomo y también para poder apropiarse del nuevo pulso que a partir del acento surge. Este nuevo pulso cobra gran relevancia en comparación con el pulso inicial, que como se pudo ver en los talleres, en una primera instancia hacía que los estudiantes perdieran el pulso inicial tomando como referente el pulso que surge con los acentos.

Los ejercicios anteriores, son a la vez una aproximación a las polirritmias que como se puede ver en los ejercicios diseñados para la interpretación de las polirritmias (Ver anexo 2) resultan en la interpretación de la nota ejecutada en el bombo y únicamente la nota que tiene el acento dentro de la subdivisión. En primer lugar, se interpreta con el bombo, pero posteriormente se interpreta con las dos manos, tratando de hacer conciencia de las dos subdivisiones que se implementan en estos ejercicios tanto con la mano derecha como con la mano izquierda.

Al interpretar estas polirritmias, se abordó el tema de como dentro de cualquier subdivisión de pulso, sea binaria, ternaria o irregular, se puede a partir de las diferentes agrupaciones de notas crear la polirritmia deseada, indicando que esto requiere un amplio conocimiento en las diferentes subdivisiones de pulso para poder desarrollarlas.

También se buscó hacer conciencia del nuevo pulso que surge dentro de la polirritmia y se toma como el primer recurso para hacer la modulación métrica aplicadas dentro de los fills, manejando diferentes dinámicas en cada mano, resaltando el nuevo pulso y desde este proceder a interpretar diferentes notas musicales en el nuevo tempo.

Al conocer la sonoridad de una polirritmia de 2 – 3 y 3 – 2, se explica que es posible modular de tempo y volver al tempo inicial con el manejo de acentos en la interpretación del rimo a un plano o a dos planos como es el caso de las polirritmias.

El siguiente paso en la implementación de los talleres, consistió en aplicar todos los conceptos anteriores en la interpretación de la batería teniendo claros los diferentes manejos de los acentos en las diferentes subdivisiones utilizadas, para ahora no solo interpretarlas con un mayor volumen, sino también para aprovechar los diferentes timbres y tonos que tiene la batería en los diferentes instrumentos del set. Se explicaron las posibilidades de hacer

modulaciones métricas a partir del uso de polirritmias, aprovechando los diferentes sonidos de la batería y el uso de dinámicas para que el pulso resaltado, se convierta en el nuevo pulso y así interpretar nuevos grooves y fills en el nuevo pulso para hacer una modulación definitiva o momentánea.

Finalmente se asignó a cada estudiante el trabajo de componer en la batería un ejercicio de aplicación de modulaciones métricas y polirritmias desde una perspectiva propia. (Ver anexo 4) Así mismo, se les asignó estudiar unos estudios diseñados para la implementación de todos los conceptos anteriores en la interpretación de la batería. (Ver anexo 2)

En el último taller, se revisaron algunos estudios diseñados con la implementación de las herramientas vistas en los talleres anteriores tanto los diseñados por los estudiantes como los diseñados para el taller.

Al finalizar el taller, se constató que los tres estudiantes lograron la apropiación y la interpretación de los conceptos estudiados. Ciertamente, algunos lograron esta asimilación con mejor dominio que otros, pero lo que resultó evidente fue la satisfacción del éxito de los talleres que pese a ser pocos, permitieron una exploración significativa para los aprendices, tanto en términos de su conocimiento teórico, como de su aplicación a la batería.

Personalmente, desde la perspectiva de lo que Jaimes (2019:5) considera el rol “de docente-intérprete-creador de la música de modo integral”, puedo decir que como tallerista y creador de los talleres este proceso me permitió lograr un gran aprendizaje sobre cómo implementar la enseñanza de este asunto rítmico. Así mismo, y a través de un análisis de lo sucedido en los talleres, se percibió la posibilidad de reestructurar algunos temas para hacer más progresivo el aprendizaje de esta temática, como se explicará en el siguiente apartado dedicado a la creación de un material de estudio por medio de una Unidad Experiencial.

Reflexión sobre la acción y sobre la reflexión en la acción:

“Esta fase final corresponde al análisis efectuado a posteriori sobre los procesos y características de la acción, incluyendo en estos procesos la reflexión simultánea que ha acompañado al acto. Schön explica este proceso como el análisis que a posteriori realiza el profesional sobre las características y procesos de su propia acción” (Domingo, 2011:5)

Finalmente, una vez terminados los talleres y analizando lo sucedido a posteriori, se puede corroborar que la población escogida para estos talleres fue la adecuada y que el filtro utilizado para la selección de los mismos fue el correcto. Claro está que entre más profundo se pretenda llegar en la implementación de modulaciones métricas y polirritmias se hace absolutamente fundamental en primera instancia, tener en cuenta dos aspectos:

1. Se requeriría de un mayor tiempo de aplicación de talleres con el fin de profundizar tanto teórica como prácticamente en este tema. Seis talleres permiten una aproximación intermedia pero no profunda.
2. Será necesario hacer un filtro un poco más estricto, en la selección de la población, con relación al conocimiento de diferentes tipos de subdivisiones y manejo de acento dentro de las mismas.

Tal vez en algunos casos, habrá estudiantes que puedan requerir de mayor tiempo para lograr la apropiación de estos temas y con un taller semanal, van a tener poco tiempo para poder interpretarlos de la mejor manera. Por eso, es posible que eventualmente dentro de la

selección de los estudiantes se pueda tener en cuenta este aspecto para obtener un mejor resultado en la implementación de esta temática.

Con respecto al material utilizado para el desarrollo de estos, se resalta que, de haber podido desarrollar no solo seis sino ocho talleres, se hubiera podido hacer más progresivo el estudio e implementación de esta temática y así mismo con mayor facilidad para los estudiantes.

La creación de los ejercicios fue pertinente, aunque por falta de tiempo se hubieran podido abarcar el uso de más polirritmias y por ende más formas de hacer modulaciones métricas viendo que, aunque se explican desde tres diferentes subdivisiones de pulso, queda la puerta abierta para ser implementadas desde otros tipos de subdivisión de pulso.

Es necesario también mencionar que se percibe como una posible falencia en el proceso metodológico la falta de implementación de material para la explicación del uso de polirritmias de una manera menos superficial tanto desde el groove como desde los fills. Esto, teniendo en cuenta que en un principio se había previsto realizar diez talleres sin haber diseñado el material para ellos, y al momento de tener el espacio para poder dictar los talleres, ese número tuvo que verse reducido a seis talleres. Por esto, se puede tener en cuenta que, abordando un tema por taller, con ocho talleres puede ser suficiente para abordar las temáticas.

En el primer taller se abordaron los ejercicios de interpretación de notas sin acentos y de acentos dentro de la primera y segunda subdivisión binaria. En el segundo taller se abordaron la interpretación de notas sin acentos y de acentos dentro de la primera subdivisión ternaria. En el tercer taller se abordó la creación de polirritmias a partir de los ejercicios anteriores con

agrupación de acentos dentro de la primera subdivisión binaria y ternaria y dentro de la segunda subdivisión binaria.

Desde el cuarto taller en adelante se intentaron interpretar los ejercicios de los talleres anteriores en la batería con fines de implementar modulaciones métricas a partir de fills con el uso de acentos dentro de las subdivisiones o con el uso de las polirritmias y finalizando en el sexto taller con la interpretación de los estudios creados por los talleristas y los tres estudios creados para el taller.

En una mejor planeación y contando con más tiempo para realizar dos talleres más, se habría podido crear un taller para la implementación de polirritmias a diferentes grooves y otro para complementar el anterior, con miras a aplicar las polirritmias de una manera más clara a las diferentes posibilidades de la creación de fills y desde este recurso junto con los otros lograr concretar las diferentes posibilidades de hacer modulaciones métricas en la batería. Con estas dos sesiones más y completando ocho talleres se abordarían las temáticas para la creación de modulaciones métricas y polirritmias en la batería de una manera más completa.

Claro está que, si se quisiera obtener mejores resultados, siempre sería mejor tomar por lo menos dos talleres por cada temática, de los cuales el primero se podría enfocar en exponer el tema y el segundo en estudiarlo mejor con la asesoría del tallerista, todo con miras a apropiarlo de una mejor manera. Es seguro que con un seguimiento pedagógico más cercano se obtendrán mejores resultados.

Algunos de estos cambios del material, se pueden ver ya efectuados en la creación de la unidad experiencial de la cual se hablará en el apartado que se presenta a continuación. Esta unidad constituye un material didáctico en el que se consolidan todos los ejercicios

propuestos en los talleres agregando unos ejercicios con uso de las polirritmias en algunos grooves y desde la implementación de fills. Es importante tener en cuenta que la implementación de estos recursos, va muy sujeta a la creatividad de cada instrumentista y lo que se hace en el material didáctico es solo una idea dentro de la gran cantidad de posibilidades que se pueden usar para hacer, ya sea desde las modulaciones métricas o desde las polirritmias en la interpretación de la batería.

En la implementación de modulaciones métricas y polirritmias en la batería hay muchas alternativas que van más allá del número de polirritmias y combinaciones de las figuras musicales. Y es aquí donde se debe destacar la creatividad de cada músico, ya sea desde su rol de interprete o compositor para musicalizar estas herramientas que solo se concretarán en el estudio de las mismas y ningún método puede aportar más allá de ofrecer recursos y algunas posibilidades, ya dependerá de cada músico llevar esta temática a nuevos niveles.

Diseño de unidad experiencial (Abelardo Jaimes, 2019)

En este apartado se presenta el concepto de unidad experiencial bajo la perspectiva de Jaimes (2019), en búsqueda de una convalidación de la experiencia fruto de la formación académica musical con miras a la sistematización de la experiencia con fines diversos. En palabras del autor este elemento se define como: *“La unidad experiencial es un espacio-tiempo diseñado para observar y describir los elementos de la música asumidos como atributos o cualidades con la intención de dar cuenta de las relaciones que se establecen entre ellos en un sistema que se crea en la elaboración teórica que la antecede o emerge en el mismo proceso de observación y análisis estructurante.”* (Jaimes, 2019:2)

Posterior a la realización del taller y a una reflexión respecto a la experiencia, se ratifica que crece un interés de recopilar el material usado para dejar un registro y hacer un aporte desde una mirada pedagógica en la enseñanza de modulaciones métricas y polirritmias, reiterando como se ha mencionado anteriormente, que este es un ámbito en el que se cuenta con poco material académico para ser abordado y enseñado.

Aunque quizás, el análisis a la obra de Carter podría darse en mayor profundidad para abordarlo desde otras categorías de análisis como el timbre y el tono además del ritmo que fue el centro de este estudio, este trabajo pretende trazar la línea investigativa en una aproximación complementaria a la implementación de estas temáticas en la interpretación de la batería.

Aun así, la recopilación de todos los ejercicios son un aporte desde varios puntos de vista que incluyen el pedagógico, compositivo e interpretativo que han sido siempre los pilares para el aporte esperado después de esta investigación y desarrollo de los talleres. Si bien

inicialmente no se consideró hacer un diseño de una unidad didáctica, sí se pensó en hacer un aporte pedagógico respecto a cómo enseñar esta temática y el resultado de los talleres motivó esta opción con fines de hacer una contribución mayor a la que se hizo con los tres participantes de los talleres, extendiendo un poco más el aporte para otros bateristas e incluso para otros músicos con miras a ampliar el posible impacto de esta adaptación pedagógica de los elementos rítmicos en la obra de Carter a la enseñanza de modulaciones métricas y polirritmias en la batería.

Ahora, teniendo en cuenta la definición del autor con respecto a la esencia de las unidades experienciales que se presenta a continuación, se explicará cómo surgió la propuesta de creación de material didáctico con miras a consolidar la adaptación didáctica de ejercicios rítmicos:

“Entonces las unidades experienciales generalmente se constituyen en torno a los espacios de educación musical y las prácticas de la música en sus múltiples facetas, las cuales incluyen, la interpretación y la creación, los modos de ver y hacer del proceso compositivo, las particularidades de la didáctica el relevamiento de la función social cultural y política de la música tanto en la actualidad como en la historia.” (p.5)

Entendiendo así que las unidades experienciales se originan en el contexto de educación musical y se articulan desde las etapas previamente expuestas desde la mirada de Schön con respecto a la reflexión en la acción, es necesario precisar que algunos de los ejercicios diseñados desde una perspectiva pedagógica derivada del análisis de las obras de Carter en esta unidad didáctica, fueron modificados o se diseñaron otros, para hacer del proceso una experiencia transformadora de una manera más integral para los bateristas que lo estudien.

De esta manera, al momento de realizar la retroalimentación y ver de nuevo los resultados de los talleres desde un punto de vista crítico, se decidió crear dos secciones más y un estudio extra con respecto a los originalmente previstos e implementados en los talleres, con fines de hacer más progresiva la evolución del baterista y mejorar la forma de abordar los contenidos y así mismo los resultados.

La primera sección adicional se creó por la falta de material para la implementación de polirritmias en el groove y desde este recurso el uso de modulaciones métricas en la batería.

La segunda sección extra también se adicionó por falta de material, esta vez, para la implementación de polirritmias desde los fills y así mismo aplicar las modulaciones métricas desde este concepto.

En la sección #8 adicional a los estudios, se añadió un material donde se puede ver la implementación de polirritmias y posibles modulaciones métricas al groove de diferentes estilos musicales como lo son el Swing, Funk, Latín y Shuffle.

Además de esto, se agregaron algunos ejemplos de ritmos colombianos donde el uso de polirritmias es parte de sus ritmotipos como los son el Mapalé , el Bambuco y el Porro con miras de visualizar esta temática de una forma escrita a la música colombiana.

Entendiendo bajo la mirada de Jaimes la unidad experiencial como resultado de una perspectiva teórica, crítica y reflexiva de un docente-creador-investigador sobre su propia práctica y aplicada a un contexto de teoría y educación musical, la cartilla compila los ejercicios para el uso de modulaciones métricas y polirritmias aplicadas a la batería.

En ese sentido, vale la pena retomar en palabras del autor el surgimiento de los ejercicios que componen el material propuesto como fruto de un análisis estructural de una pieza, en este caso encarnada en la obra de Carter: *“Derivado del modelo anterior, se puede proponer*

otro modelo. La creación de una obra emergente producto del análisis estructural, de un compositor, obra o período determinado, aquí entonces se tiene una obra de referencia, el análisis musical de esta obra, autor o período y la obra que emerge como ejercicio compositivo posterior al análisis.” (p.6).

El proceso que derivó de la decisión de realizar este trabajo surgió al seleccionar la obra de Carter como primer referente para hacer la adaptación de este tema inicialmente compuesto para timpani y posteriormente para ser interpretado en la batería.

El análisis nos da herramientas para entender la obra del compositor desde una perspectiva musical y en este caso rítmica que nos lleva a conocer los recursos empleados por Carter y de esta manera poder adaptar el uso de estos en la batería de manera que se obtiene un material creado con miras a la implementación de unos talleres para ser enseñados a estudiantes con un nivel en el instrumento. Esto con el fin de que puedan comprender e interpretar estas herramientas en la batería.

Ahora bien, la unidad didáctica surge de los resultados positivos que se observaron en los talleres tomándolos como referencia para hacer una unidad un poco más extensa con ejercicios que no se hicieron en los talleres pero que desde la perspectiva crítica con la que se analizaron dio para crear un poco más de material para completarla y hacer el proceso algo más gradual teniendo en cuenta que no hay tiempo límite para estudiar lo escrito en ella como sí fue el caso durante los talleres.

Se decidió así hacer un aporte pedagógico en primera instancia al ver desde la experiencia propia la falta de exploración y por ende de sistematización del conocimiento pedagógico con respecto al tema, tanto desde un ámbito docente universitario y de enseñanza formal de la

batería, lo cual no deja de resultar inquietante como se expuso en el planteamiento del problema de este trabajo, teniendo en cuenta que uno de los principales elementos musicales utilizados es precisamente el ritmo.

Así, y retomando la etapa del conocimiento en la acción de Schön, se resalta que después de haber estudiado este asunto rítmico durante algún tiempo y haberlo apropiado al mismo nivel que el expuesto en los talleres, se procedió a crear los ejercicios que constituirían el material de estudio tomando como base la experiencia interpretativa y de enseñanza, elementos que se vieron reforzados y corroborados desde el análisis musical expuesto al inicio de este capítulo.

Cada ejercicio ha sido planteado para ser estudiado por bateristas principalmente, músicos con un conocimiento en la interpretación de la batería, aunque no necesariamente con miras al interprete, sino a la pedagogía que subyace a estos talleres. Se propuso que los ejercicios buscarían beneficiar a los estudiantes, pero también y a largo plazo a quienes como profesores quieran tomar esta unidad didáctica para abordarla con sus estudiantes.

De esta forma, posterior a una revisión más crítica a los talleres, se tomaron todos los ejercicios diseñados para los talleres para determinar qué tipo de mejoras podrían proponerse, tanto para la implementación pedagógica como para obtener mejores resultados en los estudiantes. Se constató que hasta la el Taller 4 (Ver anexo 2) los ejercicios estaban bien diseñados y la metodología desde la experiencia propia se podía definir como bien cimentada. Sin embargo, se percibió también que existía un salto muy grande con respecto a cómo abordar estos conceptos en dos momentos principales de la batería como lo son el groove y los fills que son los pilares de la interpretación de la batería.

En este caso, se optó por diseñar varios ejercicios para apropiarse de las modulaciones métricas y las polirritmias en estos dos momentos de la batería para mejorar su entendimiento y apropiación con miras a garantizar mayor solidez en la posterior interpretación de los estudios finales. Dichos ejercicios se complementaron con un estudio que contiene una improvisación de aplicación de esta temática.

Finalmente, posterior a una revisión minuciosa tanto de los ejercicios, como del proceso, se añadieron elementos adicionales sobre cómo interpretar esta temática en algunos géneros musicales populares. Adicionalmente, se incluyó una breve introducción sobre los ritmos del folclor colombiano en los que el uso de las polirritmias constituye una parte de sus raíces rítmicas; elementos que usualmente se asimilan, aprenden e interpretan desde la tradición oral. (Ver anexo 5)

Se optó por que la evaluación sobre la validez y pertinencia de esta unidad didáctica se realizara a través de la convalidación por evaluadores expertos, quienes posterior a la revisión del material propuesto emitieron los conceptos que se presentan a continuación, con fines de ofrecer un criterio pedagógico de gran valor para verificar la relevancia de la unidad teniendo en cuenta su objetivo de enseñanza rítmica.

A continuación, se puede ver el resultado de ese proceso evaluativo.

Convalidación por expertos de la unidad experiencial

En la evaluación de la unidad experiencial, se contactó a tres expertos en percusión de diferentes contextos con el fin de revisar el material y concluir si es un material apto bajo 3 tópicos que son:

Pertinencia:

El trabajo es pertinente y aplicable a los campos de estudio relacionados con la práctica instrumental y la enseñanza musical.

Nivel de dificultad

El grado de dificultad que tiene la cartilla. Inicial, intermedio, intermedio-avanzado y avanzado.

Suficiencia

El trabajo propuesto es completo y suficiente para interiorizar los conceptos allí planteados.

De manera general se puede decir que los resultados de la evaluación son positivos y los expertos aportaron algunos comentarios con el fin de mejorar el material con fines pedagógicos.

Respecto a la pertinencia de la unidad, los tres aprueban siendo un material apto tanto como para el estudio y la enseñanza de modulaciones métricas y polirritmias en la batería.

Según los evaluadores, este material puede aportar a los bateristas y percusionistas siendo de gran pertinencia y aplicable para el estudio de modulaciones métricas y polirritmias además de ser funcional para el desarrollo motriz y fortalecer la formación del músico, en este caso de los percusionistas. Estos elementos, en articulación con la metodología diseñada en la unidad, hacen de este material un referente para el estudio de esta temática

Respecto al nivel de dificultad, los evaluadores concluyen en que es un material para ser estudiado por bateristas con un nivel intermedio, aunque uno de los expertos comenta que es apto para músicos con un nivel intermedio-avanzado.

Desde un principio, desde mi perspectiva personal, se dedujo que los talleres y este material serían diseñados para el estudio de bateristas con un nivel intermedio-avanzado. No obstante, después de leer las conclusiones de los evaluadores y poder ver el material desde otros puntos de vista, coincido en que este es un material que primeramente será para bateristas con un nivel intermedio, entendiendo que el estudio de esta unidad puede ser llevado a otros niveles que no están integrados en él, lo cual podría ayudar a los músicos a lograr un nivel más alto que el intermedio, al menos en lo abordado desde esta temática.

Los tres coinciden que las primeras secciones de la unidad, contienen un material que puede ser abordado con principiantes con la explicación de conceptos básicos aplicables en el redoblante y posteriormente en el set completo de la batería que a su vez son la vista previa del desarrollo que cada estudiante o maestro en la implementación pedagógica. Así mismo, resaltan que estos conceptos estudiados son suficientes para llevarlo a otros niveles dado que la planeación del material es sistemática y están bien planteada.

En las secciones finales uno de los evaluadores, menciona que es necesario que quien aborde la unidad, tenga claros aspectos técnicos, teóricos y prácticos para un buen desarrollo del material.

Respecto a la suficiencia, es decir respecto a la capacidad de cumplir los estudios para los cuales se creó la unidad didáctica, los evaluadores coinciden en comentar que se trata de un material suficiente para abordar las modulaciones métricas y polirritmias; aunque claro está, es suficiente en un primer acercamiento y como ayuda para desarrollar mejor esta temática.

La unidad está escrita de manera gradual acercando al interprete a involucrarse en la temática haciendo de cada tema y ejercicio un contenido aprobado para el estudio,

interpretación y posiblemente enseñanza del material propuesto. De acuerdo a un nivel intermedio, la unidad aporta contenidos aptos para ser estudiados en este nivel.

Con esto podemos concluir que la investigación desde la obra de Carter y los ejercicios creados a partir de ella, son aceptados para este fin, lo cual hace de esta unidad un material que puede ser implementado desde la perspectiva pedagógica para la enseñanza aplicada a la batería o para el estudio personal con el fin de abordar y apropiar estos contenidos. Por supuesto, y como fue descrito anteriormente, este material constituye un acercamiento a las modulaciones métricas y a las polirritmias puesto que las posibilidades son mucho mayores en cuanto a los ejercicios propuestos, reiterando que éstas son apenas un ejemplo de cómo lograr interpretar estos temas y a la vez un ejemplo para poder diseñar nuevos ejercicios y formas de abordar el contenido.

En este escrito, agradezco el tiempo invertido por los tres evaluadores para revisar la unidad didáctica, y sus aportes para la mejora del material con un fin pedagógico y con miras a ayudar a quienes encuentren en este material una forma de sistematizar el estudio para esta temática. Los resultados de la evaluación de los expertos, se encuentra en el Anexo 6.

Este capítulo presentó el componente analítico y de aplicabilidad de los elementos rítmicos de la obra de Carter a una propuesta de enseñanza de modulaciones métricas y polirritmias en la batería.

En un primer momento se hizo un análisis rítmico enfocado en las obras para timpani seleccionadas con el fin de encontrar elementos aplicables en la batería (recursos) y de la misma manera contextualizando el documento en que ejercicios surgen de las diferentes partes del análisis con fines de ser aplicados en la enseñanza de batería para comprender de una manera gradual y paso a paso la forma de implementar estas herramientas ya sea en la

forma en la que se presentan en este documento o tomándolas como puente para desarrollar otras formas de implementarlas.

Estos ejercicios creados a partir de la obra de Carter, fueron la materia prima de la ejecución de varios talleres que obtuvieron unos buenos resultados en tres estudiantes que lo tomaron, logrando como resultado la comprensión de la implementación de modulaciones métricas y el uso y creación de polirritmias.

En otro momento se hizo la contextualización pedagógica junto con un análisis crítico del resultado de los talleres donde se decide hacer un aporte mayor para hacer correcciones y mejorar el proceso que lleve a una mejor apropiación de estas herramientas para hacer de ellas un material de gran ayuda para los bateristas en primer lugar, pero así mismo, para los músicos que quieran implementar estas herramientas en sus diferentes instrumentos o en su quehacer musical.

Finalmente se elaboró una unidad experiencial recopilando todos los elementos de los talleres con el fin de hacer un aporte desde lo pedagógico desde el análisis musical y la experiencia personal tanto en lo individual como en lo colectivo.

Capítulo 4. Conclusiones

En este capítulo final se presentarán las conclusiones del trabajo bajo una perspectiva que da continuidad a la línea cronológica expuesta en los apartados previos: análisis rítmico formal, elaboración de ejercicios, aplicación de talleres, creación de la unidad experiencial, para terminar con algunas conclusiones personales desde el ámbito pedagógico.

Análisis rítmico

El análisis que se realizó a partir de estudios seleccionados para un instrumento de percusión, tiene el potencial para ser adaptado a cualquier instrumento musical, ya sea melódico, armónico o de percusión. En un principio teniendo en cuenta la importancia que representa el ritmo en la creación o interpretación musical para cualquier instrumento, se puede decir que los ejercicios creados en este trabajo de lectura rítmica con la implementación de acentos y la creación de polirritmias, pueden de alguna manera ser aplicados en cualquier instrumento, claro está, que los que son diseñados exclusivamente para batería, tendrán un filtro de aplicación más riguroso.

Claro está, que un análisis musical enfocado en instrumentos de percusión para ser adaptado a otro instrumento de percusión, de alguna manera resulta más sencillo dada la similitud de estos instrumentos en su forma de ser interpretados. Aunque el análisis hecho en este trabajo fue estrictamente rítmico, cabe aclarar como ya se hizo antes, que se pueden abordar otro tipo de elementos en el análisis para lograr percibir de una manera más amplia en la obra de Carter como son implementadas las modulaciones métricas más allá de acentos donde el uso de figuras musicales específicas, las dinámicas, el desarrollo tonal, de alguna

manera armónico y tímbrico pueden ser de una manera mejor expuestos para así mismo llevar este tema desde la percusión a cualquier instrumento musical.

Por supuesto, desde una perspectiva de percusionista en este caso la mía como baterista, hay sesgos cognitivos que no permiten ver el panorama con claridad y la creación de adaptaciones rítmicas desde el timpani a la batería también se ven afectados por mi propia visión del instrumento que se alimenta de todos mis estudios en el desde estilos musicales, adaptaciones técnicas y sobre todo contexto socio cultural, donde al crecer en una zona central del país, he construido una perspectiva muy diferente a alguien que proveniente de las costas del pacifico.

Aun así, con la mejor de las intenciones se crean ejercicios para ser implementados posteriormente en unos talleres diseñados con el fin de hacer un acercamiento a los bateristas en primera instancia al uso de modulaciones métricas y polirritmias no solo con fines interpretativos sino también compositivos que sin duda serán de gran ayuda en el crecimiento del músico.

Elaboración de ejercicios aplicados en talleres

Así mismo, este proceso se realizó con el fin de acercar una temática que, desde mi experiencia personal, es transmitida más por tradición oral y no desde una perspectiva académica y pedagógica que sin dudas mejoraría la comprensión y por ende dejaría de ser un tabú el uso de estos elementos ricos en ritmo que pueden alimentar cualquier obra musical.

Se puede constatar que, según los resultados de los talleres, los estudiantes comprendieron los temimos de modulaciones métricas y polirritmias y desde su capacidad instrumental pudieron implementar estas herramientas rítmicas, aun así, es clara la importancia del

acercamiento pedagógico. Esta es una temática que, aunque sin duda se podría abordar desde una perspectiva empírica como de alguna manera lo hice yo, es claro que el apoyo pedagógico como se puede ver en todas las disciplinas es de suma importancia para acercarse a cualquier temática y sin duda puede resultar en mejores intérpretes como lo es en el caso de la música.

Es importante resaltar que el apoyo visual de las partituras no deberá ser una limitante para la interpretación musical de cualquier obra, aunque es importante resaltar, que ha representado un aporte muy importante para la historia de la música, principalmente cuando las obras escritas hace cuatro siglos, no pueden ser escuchadas. Se confirma que es entonces gracias a las partituras y escrituras musicales que se logra un acercamiento a la comprensión de los diferentes periodos musicales en la historia y así mismo en la interpretación de obras que de no ser por ese aporte escrito, sin duda se habrían perdido con el paso de los años, puesto que la tradición oral no habría bastado para mantenerlos vigentes aun siglos después.

Es por eso que al obtener unos buenos resultados en los talleres se decide hacer un aporte mayor y de alguna manera documentar parte del proceso en una unidad experiencial que se desarrolló paso a paso de manera cuidadosa previendo como puede ser la mejor manera de abordar las modulaciones métricas y las polirritmias en la batería, y de esta forma se constató que esta unidad permitió recopilar ejercicios implementados en los talleres, también permitió recopilar la experiencia personal del estudio de estas temáticas y un análisis pedagógico con fin de mejorar lo allí realizado. Es por esta razón que se incluyen más ejercicios y unas pequeñas aproximaciones a diferentes géneros musicales y músicas colombianas.

Creación de la unidad experiencial

Sin duda construir esta unidad experiencial fue un reto y tuvo varias modificaciones es importante resaltar la ayuda de la implementación de los talleres que sin duda aportan una organización de cómo puede ser la mejor manera de abordar esta temática.

Como músico, este proceso representó el reto de adaptar los fragmentos analizados de la obra de Carter y derivar ejercicios que pueden llamarse pequeñas composiciones, interpretarlas en la batería viendo su potencial para ser usados en diferentes momentos de la interpretación y que más son adelante las encargadas de dar dirección a lo posteriormente implementado en los talleres.

Como maestro el reto fue poder llevar a cabo ese material guiando a los estudiantes a abordar una temática compleja de comprender y más aún cuando se realizó con ejercicios propios no abalados por la academia o por ningún maestro en ese momento y de alguna manera enfrentarme a los cuestionamientos de los estudiantes que podrían resultar en desconocimiento del tema de mi parte lo cual conllevaría a un desarrollo menos positivo de los talleres.

Como creador de la unidad didáctica, puedo decir que, de la mano del rol docente, fue desafiante ver los contras del proceso llevado en los talleres de una manera crítica con fines de construir un mejor material y no dejarlo únicamente con los aportes de los talleres, sino encontrando los eslabones que hacían falta para obtener un mejor proceso y de esta manera poder obtener mejores resultados de quienes en un futuro, espero no muy lejano, se acerquen a este material.

Contribuciones pedagógicas

Sin duda este material puede traer aportes muy significativos para la academia por abordar temáticas que han sido analizadas de manera superficial o solamente cuando el músico se ve enfrentado a interpretar obras que implementan estas temáticas que, aunque se tenga un acompañamiento pedagógico al momento de abordar estas obras, puede ser difícil poder entender rítmicamente los recursos implementados y así mismo su posterior ejecución.

El aporte pedagógico puede derivarse del párrafo anterior, puesto que el maestro al conocer de una manera más progresiva la implementación de estas temáticas, así mismo podrá guiar a sus estudiantes en la interpretación tomando un camino más corto con mejores resultados donde el estudiante no solo interpreta la obra por conocimiento desde lo auditivo, sino también desde lo teórico.

Es importante resaltar que en la construcción del saber y así mismo para la implementación docente, debe tenerse una mirada crítica desde lo externo, pero aun más desde lo interno, labor en la que el maestro debe constantemente construir una mirada interna a su obra con fines de mejorar dejando de lado su propio conocimiento teórico para entender como diseñar la enseñanza teórica con fines de poder llevar un proceso claro y de fácil adaptación para quienes se acerquen a estudiar su metodología.

Por esta razón la evaluación sobre la unidad didáctica hecha por expertos es de suma importancia para mi trabajo personal, pero definitivamente para la construcción del saber pedagógico, ya que el tener otros puntos de vista, fortalece este trabajo y seguramente tendrá mejores resultados en quienes aborden este documento y la unidad didáctica que surge de este; de igual modo, para quienes encuentren en él un apoyo pedagógico para la enseñanza de las modulaciones métricas y las polirritmias.

Como siempre he insistido, este proceso es pertinente y aplicable en primera instancia en la batería, pero se insiste en la posibilidad de llevarlo y adaptarlo a otros instrumentos, e incluso a las mismas aulas de clase donde el ritmo no puede dejarse de lado, por ser parte fundamental tanto en la enseñanza musical como en la misma creación e interpretación.

Referencias

À Domingo, M Gómez (2011). *El profesional reflexivo* (DA Schön)

https://practicareflexiva.pro/wpcontent/uploads/2019/03/D.SCHON_FUNDAMENTOS.pdf

A.M. Vernia Carrasco et al. (2016). Ritmo y procesamiento temporal. *Aportaciones de Jaques-Dalcroze al lenguaje música*. p. 36.

<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0212679616300032?via%3Dihub>

Abusaid, N. (2019). *Exploración Tímbrica como Herramienta de Orquestación en la Batería*. p.5.

<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/47043/EXPLORACION%CC%81N%20TI%CC%81MBRICA%20COMO%20HERRAMIENTA%20DE%20ORQUESTACION%CC%81N%20EN%20LA%20BATERIA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Ari Hoenig & Johannes Weidenmueller (2015). *Intro to polyrhythms*.

Arroyo, (2009). Los métodos en la educación musical. *Enfoques Educativos*, 30, pp. 25-35

Bachmann, (1998) *La rítmica Jaques-Dalcroze*. Pirámide.

Baqueiro, E, (2013). *Tiempo Dramático y Transformaciones Rítmicas en “Shard” de Elliott Carter*. Maestría. Universidad Veracruzana Facultad De Música.

<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/38359/bakeirovictorinerik.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Bowles, Edmund A. (1991). «The double beat of the thundering drum: the timpani in early music». *Early Music* (Oxford University Press) XIX. ISSN 0306-1078.

doi:10.1093/earlyj/XIX.3.419. ISSN online 1741-7260.

Butterfield (2010). Participatory discrepancies and the perception of beats in jazz. *Music Perception*, 27, pp. 157-176

Camiruaga, J. (2000). *Manual de Aprendizaje: rítmica y métrica* [en línea] Montevideo: Udelar. CSE, Extraído de: <https://hdl.handle.net/20.500.12008/18525>

Carter Elliott 1949/66. *Eight Pieces for Four Timpani*

Castrillón H & Ríos J. (2008). *La Composición Musical como Producto Tecnológico*.

<https://www.redalyc.org/pdf/3442/344234270009.pdf>

Chopin, F. (1834). *Fantasy Impromptu*

Díaz y Giráldez. (2007) *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical*. Graó.

https://books.google.com.co/books?id=5nXXGRMkYqQC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Dieter Lehnhoff, (1986). *Espada y pentagrama: la música polifónica en la Guatemala del siglo*

XVI. p.11. http://biblio3.url.edu.gt/publiclg/lib/2016/10/esp_pent/cap/02.pdf

Donald A. Schön (1992). *La Formación de Profesionales Reflexivos: Hacia un Nuevo Diseño de la Enseñanza y el aprendizaje en las profesiones*. Paidós

Enciclopedia Británica: <https://www.britannica.com/art/timpani>

Filiz, A. (2003). *La diversidad en la música*, Universidad Mimar Sinan, Estambul, Turquía.

Conferencia ManyMusics Montevideo, octubre de 2003. <http://www.imc-cim.org/mmap/pdf/prod-ali-s.pdf>

Fraisse, P. (1976) *Psicología del Ritmo*. Ediciones Morata.

https://books.google.com.co/books?id=p8V_rUMihm4C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

- Gallego, M. (2017). *Tempo, ritmo y estructura en la obra de Elliott Carter: el Cuarteto de Cuerda N° 4*. (Maestría). <http://rdpc.uevora.pt/bitstream/10174/22903/2/Mestrado%20-%20M%C3%BAsica%20-%20Composi%C3%A7%C3%A3o%20-%20Maria%20Angela%20Gallego%20S%C3%A1nchez%20-%20Tempo%20ritmo%20y%20estructura%20en%20la%20obra%20de%20Elliot%20Carter....pdf>
- Gavin Harrison (1996). *Rhythmic Illusions*
- Grout & Palisca, (1995). *Historia de la música occidental*. Alianza Editorial.
- Harris, M. (1989). *Nuestra Especie*. <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/harris-m-1989-nuestra-especie.pdf>
- Hoening & Weidenmueller, (2015). *Espada y pentagrama: la música polifónica en la Guatemala del siglo XVI*.
https://books.google.com.co/books/about/Espada_y_pentagrama.html?id=h8NaAAAAMAAJ&redir_esc=y
- Jacquier, María de la Paz, Martínez, Gabriela, Pereira Ghiena, Alejandro y Silva, Violeta (2013). *La Organización Rítmica de la Música. en Escuchar y Pensar la Música. Bases Teóricas y Metodológicas*. LA PLATA (Argentina): EDULP.
<https://www.academica.org/alejandro.pereira.ghiena/43.pdf>
- Karolyi, O. (1997). *Introducción a la Música* (2.A Ed.). Alianza Editorial. <https://wiac.info/doc-view> ISBN 9788420635262
- Lehnhoff, D. (1986). *Espada y pentagrama: la música polifónica en la Guatemala del siglo XVI*. Guatemala: Centro de Reproducciones.

Manco, J. (2015). *Elementos de Análisis Musical Macroformal: un Acercamiento Crítico al*

Concepto De Unidad y a las Relaciones Entre Partes Componentes, a Partir del Análisis de Cuatro Obras Conformadas por Varias Partes o Movimientos (Magíster). Universidad Eafit Escuela De Ciencias Y Humanidades Departamento De Música.

https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/7714/JuanDavid_Manco_2015.pdf;jsessionid=8DF4BF59B9C1F00D1D150BF4D9390F87?sequence=2

Restrepo, Daniela (s.f.). *Análisis del estilo musical. El Ritmo. Jan LaRue.*

<https://pdfcoffee.com/analisis-del-estilo-musical-el-ritmo-jan-larue-daniela-restrepo-restrepo-pdf-free.html>

Rodríguez, Sebastián (2018). *The sands of time.*

<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/35992/Documento%20final%20The%20Sands%20of%20Time%20-%20Correcciones%20finales.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Rodríguez, V. (2018). Influencias musicales africanas: su impacto en la música popular del Caribe. *Cuadernos De Música Iberoamericana*, 16, 43-58.

<https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61146>

Anexos

Anexo 1. Eight pieces for four timpani

Anexo 2. Planeación de los Talleres

Anexo 3. Entrevistas

Anexo 4. Ejercicios Estudiantes

Anexo 5. Unidad Didáctica

Anexo 6. Conceptos Evaluadores Expertos

Modulaciones métricas y polirritmias: un viaje en el tiempo

Julián Rojas Grijalba

Tabla de contenido

Introducción	119
Cómo abordar este material	122
CONCEPTOS	128
Nomenclatura	128
Tipos de golpes	128
Unidad de pulso o beat	132
Subdivisión de pulso	133
Tipos de subdivisión	133
Binarias	134
Ternarias	134
Irregulares	136
Acento	136
Polirritmias	136
Modulación métrica	137
Groove	137
Fills	137
Tipos de ejercicios	137
Ejercicios sin acentos	137
Ejercicios con acentos	138
Ejercicios con desplazamiento de acentos	138
Polirritmias	138
Modulaciones métricas	139

Tipos de modulaciones métricas	139
SECCIONES	140
SECCIÓN #1	142
Ejercicios sin acento	142
A. Unidad de pulso	143
B. Primera subdivisión binaria	143
C. Primera subdivisión ternaria	143
D. Segunda subdivisión binaria	144
SECCIÓN #2	145
Ejercicios con acentos	145
A. Unidad de pulso	146
B. Primera subdivisión binaria	146
C. Primera subdivisión ternaria	147
D. Segunda subdivisión binaria	147
SECCIÓN #3	149
Ejercicios con desplazamiento de acentos	149
A. Primera subdivisión binaria, acentos cada 3 figuras	150
B. Primera subdivisión binaria, acentos cada 5 figuras	150
C. Primera subdivisión binaria, acentos cada 7 figuras	150
D. Primera subdivisión ternaria, acentos cada 2 figuras	151
E. Primera subdivisión ternaria, acentos cada 4 figuras	151
F. Primera subdivisión ternaria, acentos cada 5 figuras	151
G. Primera subdivisión ternaria, acentos cada 7 figuras	151

H. Segunda subdivisión binaria, acentos cada 3 figuras	152
I. Segunda subdivisión binaria, acentos cada 5 figuras	152
J. Segunda subdivisión binaria, acentos cada 6 figuras	152
K. Segunda subdivisión binaria, acentos cada 7 figuras	153
SECCIÓN #4	154
Polirritmias	154
A. 2 – 3	157
B. 3 – 2	158
C. 3 – 4	159
D. 4 – 3	159
SECCIÓN #5	161
Polirritmias aplicadas al groove en H.H. y bombo	161
A. Polirritmia 2 – 3 Bombo	162
B. Polirritmia 2 – 3 H.H.	163
C. Polirritmia 3 - 2 Bombo	163
D. Polirritmia 3 - 2 H.H.	163
E. Polirritmia 3 – 4 Bombo	163
G. Polirritmia 4 – 3 Bombo	164
H. Polirritmia 4 – 3 H.H.	165
SECCIÓN #6	166
Modulaciones métricas aplicadas al groove	166
A. 2 – 3 Bombo	167
B. 2 – 3 H.H.	168

C. 3 – 2 Bombo	168
D. 3 – 2 H.H.	169
E. 3 – 4 Bombo	171
F. 3 – 4 H.H.	171
G. 4 – 3 Bombo	172
H. 4 – 3 H.H.	172
SECCIÓN #7	173
Modulaciones métricas aplicadas al fill	173
Modulación por uso de figuras acentuadas	174
Modulación por uso de timbres	175
Modulación por uso de tonos	176
SECCIÓN #8	179
Estudios finales	179
Estudios de aplicación de modulaciones métricas y rítmicas	179
Aplicación de polirritmias en el groove de diferentes géneros	189
Ilustración del uso de polirritmias en el groove de diferentes géneros	192
Consideraciones finales	195

Introducción

Las formas en las que un músico puede estudiar un material podrían plantearse inicialmente desde las instrucciones del autor, aunque no basta con esa única perspectiva. En su creatividad, se espera que el músico encuentre constantemente nuevas maneras de abordar contenidos y sacar de ellos el mejor provecho para beneficio propio en cuanto a desempeño e interpretación en el instrumento o tema estudiado se refiere.

En ese orden de ideas, la sugerencia del autor sobre cómo abordar este material, es tan solo una posibilidad entre miles de opciones en las que puede apropiarse este contenido, del mismo modo en que existe una gran diversidad de combinaciones rítmicas. Tan solo se requiere un poco de imaginación, paciencia, disciplina y esfuerzo para lograrlo.

La invitación es siempre a buscar formas diferentes y propias de estudiar, puesto que así podremos no solo llegar a nuevos niveles, sino también, encontrar la satisfacción de estudiar un contenido de manera autónoma. Esto a su vez, se verá reflejado en el crecimiento propio como músicos, lo cual nos motivará a no desistir en el diario vivir del artista. El fin es llevar la imaginación y la creación a niveles cada vez más altos puesto que el estudio constituye para el músico, la base de un buen desempeño y mejoría en la interpretación de nuestros preciados instrumentos.

Desde la primicia de acercarse a los contenidos desde una perspectiva propia, nace este documento, el cual desde el estudio y la exploración del ritmo, encuentra nuevas formas de adentrarse en este de una manera mucho más profunda que la simple lectura o repetición de contenidos existentes. Si bien esta parece a menudo ser la mejor manera de estudiar o cuando menos la más efectiva por ser funcional para todo público, con frecuencia olvidamos que como músicos, estamos en una constante evolución en el estudio e interpretación del instrumento, por lo que resulta esencial encontrar mejores y más efectivas formas de estudio rítmico.

Es así que esta exploración propia, resultado de una mezcla de formación académica musical y acercamiento empírico al ámbito rítmico ha llevado a la creación de este material. Es importante resaltar como se mencionó previamente que, si bien no existe un único camino para abordarla, esta cartilla se presenta como una aproximación detallada y un paso a paso frente a cómo entender y asimilar las modulaciones métricas y la implementación de polirritmias, siempre invitando al lector a hacerlo de una manera crítica y proyectándose a encontrar mejores rutas para aplicarlo.

La invitación será siempre a buscar y obtener el mejor provecho de las posibilidades exploradas en este material.

Cómo abordar este material

En primer lugar, es necesario que tengas en cuenta que este es un material para estudio y control del tempo, por lo cual se hace indispensable abordar con metrónomo todos los contenidos aquí expuestos.

Así mismo, es importante proceder pacientemente y no caer en el afán de estudiarlo de manera superficial. Se requiere tomarse el tiempo necesario para interiorizar cada ejercicio, recordando que estos son solo una de varias posibilidades de interpretación. Como primera medida, se invita a preferir practicar cada ejercicio lentamente pero bien interpretado, y no a hacerlo rápidamente y sin consciencia sobre lo que se está haciendo.

Lo mejor será iniciar con tempos lentos, mientras logras mayor apropiación de los ejercicios y a medida que estos se van sistematizando, podrás aumentar poco a poco la velocidad. En el incremento de la velocidad, se sugiere tener en cuenta la metodología propia habitualmente utilizada para estudiar ya que lo recomendable será incrementar el tempo de manera sutil y paulatina para que el cambio no sea agresivo y se pueda apropiarse mejor el contenido a diferentes velocidades.

Para todos los ejercicios de este material, se propone como base una velocidad de ♩ = 60, a menos que el ejercicio contenga una indicación diferente. Si 60, es muy rápido para ti, no hay

problema en intentar con una menor velocidad puesto que lo importante es que puedas interpretar el ejercicio de manera cómoda y fluida antes de aumentar la velocidad. Todo depende de tu interés y de tus posibilidades de incrementar dicha velocidad a medida que interiorizas cada ejercicio. De cualquier manera, no te afanes, toma cada ejercicio con paciencia y en primer lugar, preocúpate más por la precisión de las figuras y por el sonido de tu interpretación; una vez claros estos puntos, podrás intentar ir poco a poco más rápido.

Ahora, en lo que se refiere al ámbito auditivo, recuerda estudiar sin audífonos, ya que esto nos ayudará a ser más conscientes del manejo del metrónomo al esforzarnos para escucharlo aun si el sonido del instrumento sobrepasa su volumen. Con el tiempo y la práctica constante, lograrás una mayor consciencia del tempo y así mismo una mayor apropiación, objetivo esencial de este material.

Ten presente que es esencial que tus dos manos tengan la misma destreza tanto en velocidad como en fuerza de ejecución y por lo tanto, el uso de ambas manos con la misma carga de interpretación es muy importante. Se propone que todos los ejercicios de las secciones # 1, 2 y 3, se interpreten con golpes simples, alternando entre mano derecha y mano izquierda sin repetir dos o más golpes con la misma mano. Puedes iniciar cada ejercicio, con la derecha en una primera instancia y luego con la izquierda. Será necesario aplicar estos golpes de manera consciente desde el principio, puesto que resultará muy útil al abordar los ejercicios de acentos.

En la sección #4 de las polirritmias, trabajaremos con golpes simultáneos en las dos manos. Recuerda, la agilidad de tus dos manos es igual de importante ya seas zurdo o diestro.

Durante cada uno de los ejercicios, será de vital importancia hacer el conteo de los pulsos en voz alta para lograr conciencia de su ubicación dentro del compás. Esto nos ayudará a entender de una manera más clara la implementación de los ejercicios y sobre todo entender el manejo del ritmo y sus posibilidades. Al contar, no olvides respirar para mantener tus músculos oxigenados puesto que la respiración, te ayuda a mantenerte relajado y de esta manera, también lograrás mejorar el estudio de la cartilla a medida que avanzas.

Cada ejercicio ha sido propuesto para avanzar de forma sistemática y progresiva, por lo cual debes buscar asimilar cada uno de ellos, hasta lograr una clara consciencia de cada golpe que interpretas. Esta consciencia evita que pierdas el control de algún golpe, ya que esto podría redundar en poca comprensión del ejercicio y una deficiente interpretación en el instrumento y como consecuencia, a una aplicación errónea de los contenidos. Por ello, concéntrate en lograr estudiar de forma minuciosa, puesto que la exactitud al momento de interpretar los ejercicios debería darse en milésimas de segundo.

Cada sección ha sido diseñada cuidadosamente para ayudarte a avanzar y por eso, aunque creas que ese contenido ya es lo suficientemente claro para ti, te invito a que lo asumas como un refuerzo que te será muy útil al momento de avanzar a través de las diferentes secciones. Cada

una de ellas tiene la misma importancia que las demás, pues se trata de un paso a paso que te guiará de forma gradual a cumplir con los objetivos propuestos, es decir, a entender y a implementar las modulaciones métricas y polirritmias en la batería. Ten presente que este material ofrece un pequeño vistazo a las miles de posibilidades que puedes encontrar y por ello el objetivo siempre será que puedas utilizarlo como un puente para adentrarte cada vez más en las posibilidades compositivas e interpretativas que el ritmo tiene para ofrecer.

Al inicio de cada sección de esta cartilla encontrarás de forma más detallada como abordar los ejercicios y algunas posibilidades para estudiarlos, teniendo en cuenta que la puerta estará abierta a las opciones que cada quien quiera probar sin temor al error. Cada idea, propuesta y experiencia es válida. Esto te permite concebirte a ti mismo como un mar de ideas y alternativas de cómo sacar el mejor provecho, no solo de este material sino de cualquier material que estudies.

El diseño de este material ha sido pensado para que puedas estudiarlo en diferentes lugares, por lo que será muy importante que no te limites a explorarlo en cualquier superficie o espacio, sino que tengas en cuenta el uso de diferentes superficies con diferente sonido, para lograr una mejor comprensión de la sonoridad que puede resultar de cada ejercicio. No olvides siempre llevar esta teoría a la interpretación en la batería puesto que este constituye el fin último de esta propuesta. Y ante todo, anímate a jugar con diversas alternativas rítmicas al momento de tocar cualquier canción, ritmo o simplemente al improvisar.

Y por último, dos consejos:

Primero: Estudia este material con las indicaciones y guías del autor.

Segundo: Deja volar tu imaginación y explora todas las posibilidades en las que puedas llegar a pensar.

Y, no siendo más... ¡a darle palo!

CONCEPTOS

Nomenclatura



Ride Hi-Hat Crash Redoblante Cross-stick Nota fantasma



Bombo Tom 1 Tom 2 Tom 3 Hi-Hat pie Splash Hi-Hat pie

Tipos de golpes

En este apartado, se explicarán los golpes que implementaremos en la interpretación de los ejercicios propuestos en este material. Ten en cuenta que si no los dominas, deberás tomarte un tiempo para apropiarlos y así lograr una mejor aplicación a lo largo del tiempo que los estudies. Estos golpes te servirán para poder hacer los acentos y entender la digitación que debes implementar para una mayor fluidez en la ejecución.

A continuación, encontrarás en detalle cómo abordar y practicar cada golpe junto con la función que cumple en la interpretación. Cada golpe tiene un punto de partida y un punto de finalización, y por tanto, si el punto de partida es arriba, al golpear el instrumento, su golpe va a

ser acentuado y si el punto de partida es abajo, su golpe va a ser suave. Para efectos de este material, solo implementaremos golpes acentuados y suaves, pero puedes utilizar los diferentes golpes para interpretar diferentes dinámicas y matices en cada golpe.

Para la interpretación de estos golpes, podemos utilizar recursos como golpes simples alternados, dobles, paradidles o cualquier otro rudimento. En el caso de este material, nos enfocaremos en los golpes simples y alternados en lecturas de un plano y en las lecturas de dos planos, como en las polirritmias, interpretaremos golpes simultáneos con las dos manos.

Es pertinente aclarar que la baqueta no debe quedar sobre el parche después de interpretar ninguno de los golpes que se describen a continuación.

Full: Este golpe se utiliza para hacer sonidos fuertes o acentuados. Su punto de partida es arriba y su punto de finalización es arriba. Ayuda a tener la mano preparada para hacer otro golpe acentuado.

Posición inicial

Posición final



Down: Este golpe está pensado para hacer sonidos fuertes o acentuados. Su punto de partida es arriba y su punto de finalización es abajo. Este golpe permite tener la mano preparada para hacer un golpe suave o piano.

Posición inicial

Posición final



Tap: Este golpe se usa para hacer sonidos suaves o piano. Su punto de partida es abajo y su punto de finalización es abajo. Este golpe ayuda a tener la mano preparada para hacer un golpe suave o piano.

Posición inicial

Posición final



Up: Este golpe se emplea para hacer sonidos suaves o piano. Su punto de partida es abajo y su punto de finalización es arriba. Permite tener la mano preparada para hacer un golpe fuerte o acentuado.

Posición inicial



Posición final



Unidad de pulso o beat

Para una mejor comprensión de los conceptos en este material, se presenta una explicación de unos conceptos básicos sobre las figuras musicales y sus subdivisiones, con el fin de unificar la terminología teniendo en cuenta que no todos los músicos manejan estos conceptos con estos términos.

La unidad de pulso o beat en inglés, será la unidad de medida de la velocidad del metrónomo, la que marca el pulso y de la cual se derivan las subdivisiones ya sean binarias o ternarias.

Puede emplearse cualquier figura para la unidad de pulso dependiendo el compás. Por ejemplo, al mencionar 4/4 tendremos como unidad de pulso la (♩) y en ese caso, nuestra medida de tempo se regirá por ella. Reiterando entonces que cualquier figura puede ser la unidad de pulso, es necesario tener en cuenta que no siempre es o va a ser la (♩) puesto que por ejemplo, en 2/2 la unidad de pulso es la (♩) y esto a su vez, modifica todas las interacciones con las demás figuras musicales y la sonoridad de las mismas.

Para efectos prácticos ya que la unidad de pulso puede ser cualquier figura, en este material tomaremos esencialmente la (♩) como unidad de pulso

Subdivisión de pulso

Al tratar el ritmo tomando como referente principal la unidad de pulso y como resultado al subdividir esta medida se obtendrán subdivisiones de 2 figuras o más, por lo cual teóricamente se podría subdividir el pulso hasta un número de figuras infinitas. No obstante, en la práctica esta posibilidad se ve considerablemente limitada, dependiendo la velocidad y la destreza del intérprete.

Tipos de subdivisión

Binarias

Las subdivisiones binarias de pulso son aquellas que lo subdividen en 2, 4, 8 etc. sonidos. En este material tomaremos como unidad de pulso la (♩) por lo que en este caso las subdivisiones de esta serán:

- Primera subdivisión binaria (♩) que resulta al subdividir la unidad de pulso en 2 sonidos.
- Segunda subdivisión binaria (♩) que resulta al subdividir la unidad de pulso en 4 sonidos.

Ternarias

Las subdivisiones ternarias de pulso son aquellas que lo subdividen en 3, 6, 9, etc. sonidos. Aquí tomaremos como unidad de pulso la (♩) en cuyo caso las subdivisiones ternarias de esta serán:

- Primera subdivisión ternaria (♩) que resulta al subdividir la unidad de pulso en 3 sonidos.
- Segunda subdivisión ternaria (♩) que resulta al subdividir la unidad de pulso en 6 sonidos.

Irregulares

Las subdivisiones irregulares de pulso son aquellas que dividen el pulso en 5, 7, 9, 11, etc. sonidos por pulso. Por ejemplo:



Acento

El acento consiste en interpretar las figuras musicales con una mayor fuerza, produciendo un volumen más alto con el fin de hacerlas sobresalir de las demás figuras que están en el volumen promedio. Hay que tener en cuenta que el uso de acentos, esta sujeto a las dinámicas, es decir que, si estamos tocando en una dinámica *piano*, los acentos deberán ser proporcionales a la dinámica y si estamos tocando en una dinámica *forte*, el acento debe sobresalir y ser notorio al ser interpretado con más fuerza. Por regla general, la dinámica medirá la fuerza con la que debe ser tocado el acento.

Polirritmias

Se trata de sobreponer 2 o más subdivisiones diferentes durante un pulso, varios pulsos o durante todo el compas

Modulación métrica

Se refiere a cambiar de tempo a una velocidad más lenta o rápida de la inicial, utilizando recursos como la polirritmia o los desplazamientos de acentos.

Groove

Son las bases rítmicas desarrolladas principalmente entre Hi-Hat, redoblante y bombo.

Fills

Consiste en la orquestación rítmica en los diferentes elementos de la batería. Estos pueden ser cortes, obligados o simplemente arreglos.

Tipos de ejercicios

A continuación, se presentan las clases de ejercicios que encontrarás en el material:

Ejercicios sin acentos

En estos ejercicios se trabajará la unidad de pulso o las diferentes subdivisiones de pulso sin acentuar ninguna de sus figuras.

Ejercicios con acentos

Aquí trabajaremos la unidad de pulso y las diferentes subdivisiones de pulso, acentuando algunas figuras, para identificar las posibles sonoridades al tocar algunas figuras de la subdivisión con más fuerza.

Ejercicios con desplazamiento de acentos

Se abordará la unidad de pulso y las diferentes subdivisiones de pulso, buscando acentuar algunas figuras siguiendo un patrón de cierto número de figuras. En estos acentos comenzaremos a ver que el pulso puede ser desplazado por los acentos marcados dentro de la subdivisión.

Polirritmias

En esta sección se aborda el desplazamiento de acentos en diferentes subdivisiones de pulso y como resultado, sobrepondremos 2 o mas subdivisiones diferentes de manera simultanea durante un compás o en un solo pulso. Tambien se pueden sobreponer mas de 2 subdivisiones pero en este material solo haremos polirritmias de 2 planos.

Este es un recurso muy usado en ritmotipos latinos como parte de las bases rítmicas. En este material, este será un recurso para la implementación de modulaciones métricas, aunque también puede ser usado para orquestación o para hacer diferentes arreglos.

Modulaciones métricas

En estos ejercicios se aplicarán los recursos vistos a lo largo del material y se implementarán para cambiar el tempo de varias maneras haciendo juegos rítmicos en el groove o en los fills y así generar nuevos tempos dentro del tempo inicial.

Será posible hacer cambios de tempo usando recursos como agrupación de subdivisiones en diferente número de figuras, cambios de unidad de pulso, buscando las figuras en común entre un compás y otro, aplicando el uso de polirritmias y en estos casos, el resultado, serán los cuatro tipos de modulaciones que veremos en el siguiente párrafo.

Tipos de modulaciones métricas

Momentáneas: Estas modulaciones serán en las que se regresa al tempo inicial, después de hacer una o varias modulaciones métricas dentro de la misma pieza musical.

Definitivas: Este tipo se refiere a aquellas en las que se cambiará el tempo inicial de manera definitiva.

Progresivas: Aquí, se implementarán diferentes orquestaciones del ritmo para hacer un cambio de tempo progresivo. Esta modulación, es de alguna manera sutil y prepara el oído para el nuevo tempo de manera que al momento de hacer la modulación, se sienta más natural y se perciba el cambio de tempo o de subdivisión de una manera gradual.

Abruptas: En este tipo de modulación se aplicará un cambio de tempo instantáneo y sin sutileza. Se caracterizan por un cambio brusco de tempo o de la agrupación de las figuras.

Falsas: Estas son las modulaciones, que se implementan dentro de un tempo específico, generando un cambio falso de tempo, mientras se mantiene el mismo tempo, haciendo bien sea una subdivisión diferente o un desplazamiento agrupando un cierto número de figuras de la subdivisión original.

SECCIONES

Como se ha señalado a lo largo de todo este material, es posible acercarse a estos ejercicios de diversas maneras. Aquí se presentarán tan solo algunas de ellas, con el fin de entender las posibilidades del ritmo, las polirritmias y las modulaciones métricas. Se reitera sin embargo, que es válido estudiarlo de diferentes maneras.

Vamos entonces a estudiar los siguientes ejercicios teniendo en cuenta que nuestra unidad de pulso es la (♩). Estos ejercicios, deben ser abordados desde diferentes dinámicas, desde

todas las posibilidades de *piano*, hasta las posibilidades en *forte*, manteniendo el mismo volumen en todas las figuras sin acentuar ninguna.

Recuerda que la velocidad inicial de los ejercicios que estudiarás durante las diferentes secciones va a ser de $\text{♩} = 60$, a menos que el ejercicio contenga una indicación diferente.

No olvides contar siempre los pulsos de cada compás en voz alta.

Ejemplo:



SECCIÓN #1

Ejercicios sin acento

Aquí estudiaremos ejercicios sin ninguna clase de acento, por lo cual debes hacerlo con el metrónomo y escuchando muy bien que todos los sonidos suenen al mismo volumen. El manejo de las dinámicas es muy importante, por lo tanto, recuerda estudiarlo en diferentes dinámicas, para tener control sobre tu interpretación. No olvides siempre utilizar la alternancia de tus dos manos para la interpretación de cada ejercicio.

Todos los ejercicios de esta sección, deben interpretarse con golpes simples, alternando entre mano derecha y mano izquierda sin repetir dos o más golpes con la misma mano.

Las letras que utilizaremos serán **R** para mano derecha y **L** para mano izquierda. Recuerda estudiarlos en primer lugar iniciando con una mano y luego con la otra para que puedas interpretar estos ejercicios con la misma fluidez en ambas manos.

Ejemplo:

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



A. Unidad de pulso



B. Primera subdivisión binaria

En estos ejercicios, es importante no acentuar la primera figura de la subdivisión ya que es un acento natural que surge de marcar el pulso. Cada figura debe sonar igual y al mismo volumen.



C. Primera subdivisión ternaria

Al igual que en el ejercicio anterior, es importante evitar acentuar la primera figura de la subdivisión. Cada figura debe sonar igual y al mismo volumen.



D. Segunda subdivisión binaria

Al igual que en los ejercicios anteriores, es importante no acentuar la primera figura de la subdivisión.



SECCIÓN #2

Ejercicios con acentos

En esta sección, tomaremos los ejercicios de la sección #1 para interpretarlos aplicando acentos en cada una de las figuras de la unidad de pulso o de las subdivisiones en diferente momento. Será esencial hacerlo pensando en conocer los acentos en las diferentes figuras, teniendo en cuenta las posibilidades que pueden surgir.

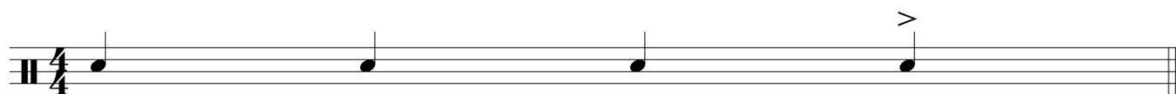
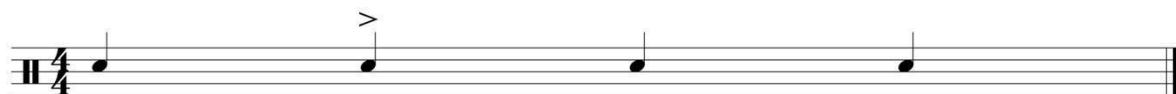
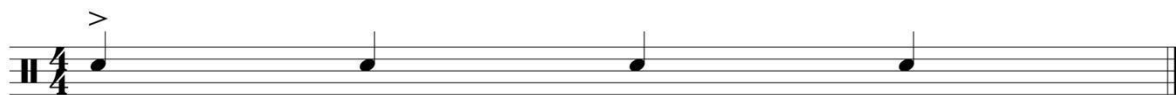
Así, una vez dominado cada uno de los acentos explicados a continuación, podremos crear nuevas combinaciones y agrupaciones de acentos en los que ya no solo acentuaremos una figura por subdivisión, sino 2, 3 o más, y en diferente orden, dependiendo de la subdivisión. Este será el tema a estudiar en la sección #3.

Ten presente tener mucho cuidado de acentuar únicamente las figuras que tienen el símbolo “>”, ya que las demás deben interpretarse con un volumen más bajo. Es importante que tanto las figuras acentuadas, como las que no tienen acento suenen igual y al mismo volumen.

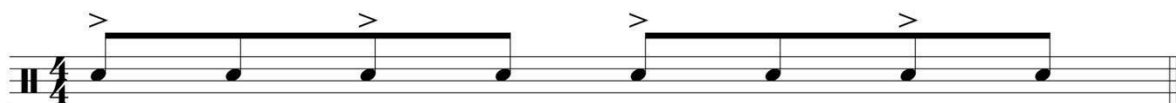
Todos los ejercicios de esta sección, deben interpretarse con golpes simples, alternando entre mano derecha y mano izquierda sin repetir dos o más golpes con la misma mano.

Otra forma sugerida para estudiar estos ejercicios, será marcando el tempo con el bombo con la idea de poder tener la independencia entre manos y pies al momento de implementar los ejercicios que se presentarán en las secciones posteriores.

A. Unidad de pulso



B. Primera subdivisión binaria





C. Primera subdivisión ternaria



D. Segunda subdivisión binaria





SECCIÓN #3

Ejercicios con desplazamiento de acentos

En esta sección tomaremos las subdivisiones de pulso para desplazar los acentos en agrupaciones diferentes a las establecidas originalmente, desplazando los acentos dentro de la misma subdivisión.

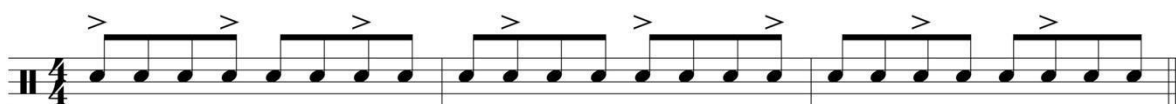
Todos los ejercicios de esta sección, deben interpretarse con golpes simples, alternando entre mano derecha y mano izquierda sin repetir dos o más golpes con la misma mano.

Recuerda prestar mucha atención a la alternancia de las manos, puesto que, al hacer el desplazamiento del acento, podrías confundirte y repetir golpes con la misma mano. Es importante no perder la alternancia del orden de las manos en el baqueteo.

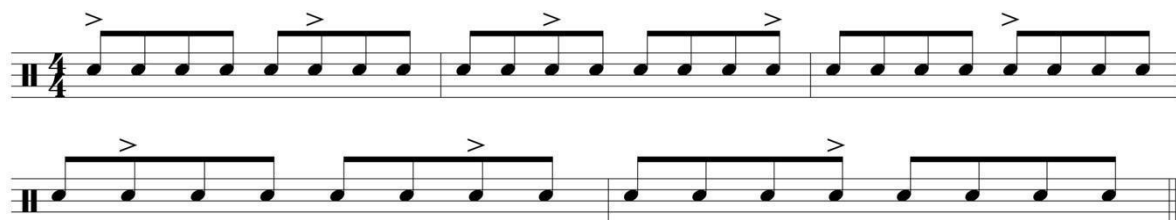
Al hacer desplazamientos de acentos dentro de las subdivisiones, es muy probable que pierdas la exactitud con el metrónomo, por lo tanto, es de suprema importancia no perder el pulso y que termines haciendo los acentos al mismo tiempo que el metrónomo. Algunos golpes acentuados coincidirán con el pulso del metrónomo, pero la mayoría no, así que debes prestar mucha atención mientras practicas.

En estos ejercicios, solo encontrarás agrupaciones donde solo se acentúa una figura, pero puedes probar con estos mismos ejercicios, haciendo 2 o más acentos seguidos. Lo importante será mantener la agrupación de figuras descrita en cada ejercicio; es decir que, si el acento está agrupado cada 3 figuras, también será posible acentuar 2 de ellas en diferente momento y de esta manera no afectará el resultado de la sensación auditiva del efecto que se logra en estos ejercicios.

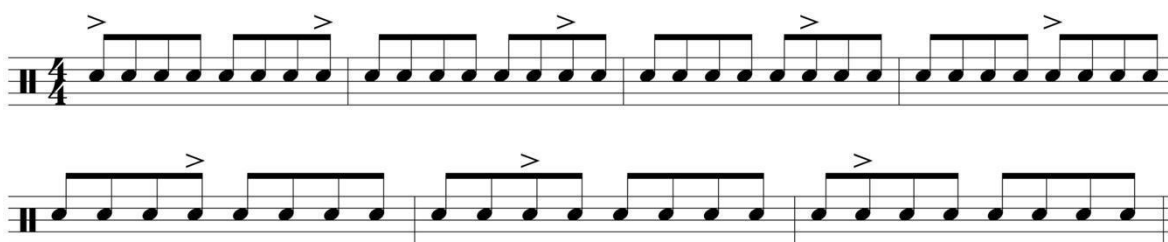
A. Primera subdivisión binaria, acentos cada 3 figuras



B. Primera subdivisión binaria, acentos cada 5 figuras



C. Primera subdivisión binaria, acentos cada 7 figuras



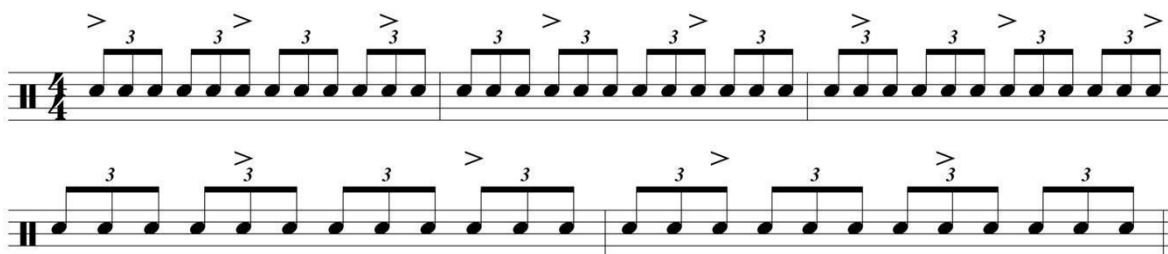
D. Primera subdivisión ternaria, acentos cada 2 figuras



E. Primera subdivisión ternaria, acentos cada 4 figuras



F. Primera subdivisión ternaria, acentos cada 5 figuras



G. Primera subdivisión ternaria, acentos cada 7 figuras

Exercise H consists of three staves in 4/4 time. The first two staves contain eighth-note triplets with accents (>) above them. The third staff contains quarter-note triplets with accents (>) above them.

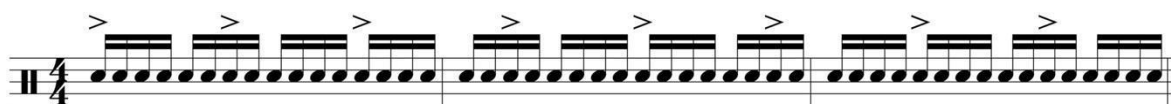
H. Segunda subdivisión binaria, acentos cada 3 figuras

Exercise I consists of one staff in 4/4 time, featuring eighth-note groups of five with accents (>) above the first note of each group.

I. Segunda subdivisión binaria, acentos cada 5 figuras

Exercise J consists of two staves in 4/4 time, both featuring eighth-note groups of six with accents (>) above the first note of each group.

J. Segunda subdivisión binaria, acentos cada 6 figuras



K. Segunda subdivisión binaria, acentos cada 7 figuras

Three staves of music in 4/4 time. The first two staves contain a continuous sequence of eighth notes, grouped into four measures. Each measure contains two groups of four eighth notes, with an accent (>) above the first eighth note of each group. The third staff shows the same sequence of eighth notes but with a different grouping: each measure contains two groups of four eighth notes, with an accent (>) above the first eighth note of each group.

SECCIÓN #4

Polirritmias

En esta sección abordaremos las polirritmias y como crearlas a partir de los ejercicios de la sección anterior con el fin de ponerlas en práctica. En este segmento se aplicarán únicamente a 2 planos.

Solo trabajaremos 4 polirritmias, 2 - 3, 3 - 2, 3 - 4 y 4 - 3.

Debes interpretar los siguientes ejercicios, de manera simultánea con las dos manos, teniendo en cuenta que tenemos un plano superior y uno inferior.

Ejemplo #1

Para apropiarse de estos ejercicios, lo primero será practicarlos siguiendo los ejemplos de la explicación, en los que la mano derecha (R) se encuentra en el plano superior y la mano izquierda (L) en el plano inferior. Después de practicarlo de esta manera, será necesario cambiar R a plano inferior y L a plano superior.

Una vez logres asimilar y apropiarte de cada ejercicio, el siguiente paso que vamos a aplicar consistirá en interpretar cada ejercicio contando el pulso y luego contar los golpes que se hacen

con cada mano sin perder la sonoridad de la polirritmia con el fin de comprender la subdivisión que se interpreta en cada extremidad. Esto sera de gran ayuda al momento de interpretar las polirritmias en un contexto musical, no de estudio.

Ejemplo #2

Posteriormente, al interiorizar la sonoridad de cada ejercicio y comprender cómo suena en el ultimo compás, aplicaremos la interpretación de la combinación de manos y pies a dos planos.

Esta es una idea de las combinaciones que puedes aplicar a la interpretación de las polirritmias a 2 planos:

LF: Pie izquierdo

RF: Pie derecho

Combinaciones con la mano derecha: R – L, R – FR, R – FL

Combinaciones con la mano izquierda: L – R, L – FR, L – FL

Combinaciones con el pie derecho: FR – R, FR – L, FR – FL

Combinaciones con el pie izquierdo: FL – R, FL – L, FL – FR.

También puedes probar con tres o con las cuatro extremidades, o de otras maneras que consideres podrían funcionar para apropiarse cada ejercicio.

La idea es probar todas las combinaciones posibles, para interiorizar el uso de las polirritmias y lograr interpretarlas con diferentes sonoridades, como el Bombo, pie en H.H. o cualquier elemento de la batería (por ejemplo, tambores o platillos) que puedas interpretar con las manos. Esta forma de estudiar los ejercicios, será muy útil en la siguiente sección.

El nombre de cada polirritmia, surge teniendo en cuenta la importancia de la subdivisión en el compás que se esté implementando.


En este ejemplo, el compás de $2/4$, son 2 pulsos por compás y el tresillo de (♩) es la figura que hace la polirritmia. De esta manera tendremos en cuenta los elementos de cada polirritmia, para saber cómo nombrarla.

Estos ejercicios están diseñados para apropiarlos en un plano de un compás, pero se espera poder aplicarlos en un compás completo o en el espacio de una unidad de pulso.

Ejemplos para estudio de las polirritmias:


Ejemplo #1

R R R



L L

L L L



R R

Ejemplo #2

1 2 3



1 2

A. 2 – 3

The image shows a musical score for a piece in 2/4 time, consisting of four staves. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The first measure contains a quarter note G4, followed by a triplet of quarter notes (A4, B4, C5). The second measure contains a quarter note D5, followed by another triplet of quarter notes (E5, F5, G5). The second staff starts with an accent (>) over the first measure, which contains a quarter note G4, a triplet of quarter notes (A4, B4, C5), and a quarter note D5. The second measure also has an accent (>) and contains a quarter note E5, a triplet of quarter notes (F5, G5, A5), and a quarter note B5. The third staff begins with an accent (>) over the first measure, which contains a quarter note G4, a triplet of quarter notes (A4, B4, C5), and a quarter note D5. The second measure contains a quarter note E5, a triplet of quarter notes (F5, G5, A5), and a quarter note B5. The fourth staff contains a single measure with a quarter note G4, a triplet of quarter notes (A4, B4, C5), and a quarter note D5. The piece concludes with a double bar line.

B. 3-2

Musical notation for exercise C.3-4, consisting of four staves in 3/4 time. The first staff shows a sequence of three eighth-note pairs. The second staff shows three eighth-note pairs, each with an accent (>) above the first note. The third staff shows eighth notes with accents (>) above the first note and grace notes (v) below the second note. The fourth staff shows a sequence of four eighth notes with a slur and a '2' above it, indicating a doublet.

C. 3-4

Musical notation for exercise D.4-3, consisting of four staves in 3/4 time. The first staff shows a sequence of three eighth-note groups. The second staff shows three eighth-note groups, each with an accent (>) above the first note. The third staff shows eighth notes with accents (>) above the first note and grace notes (v) below the second note. The fourth staff shows a sequence of four eighth notes with a slur and a '4' above it, indicating a quadruplet.

D. 4-3

The image shows a musical score for a 4/4 piece, consisting of four staves. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The music is written in a single voice with a bass line. The first three staves contain a sequence of four measures, each featuring a triplet of eighth notes. The first measure of each staff has an accent (>) above the first note of the triplet. The second measure of each staff has an accent (>) above the last note of the triplet. The fourth staff concludes the piece with a final measure containing a triplet of eighth notes, with an accent (>) above the first note, and a double bar line at the end.

SECCIÓN #5

Polirritmias aplicadas al groove en H.H. y bombo

En esta sección trabajaremos las polirritmias dentro del groove utilizando el bombo y el H.H. para generar las sonoridades de las polirritmias. Primero se harán los desplazamientos en el bombo y luego en el H.H.

Al momento de estudiar estos ejercicios, debes estar muy pendiente del metrónomo, porque al hacer los desplazamientos rítmicos podrías llegar a confundirte con la sonoridad de la polirritmia porque la sonoridad del ejercicio cambia radicalmente. Es muy posible que pierdas el pulso.

Los grooves iniciales en esta sección, son los más sencillos de interpretar, con el fin de que al momento de aplicar las polirritmias, no se genere confusión y logres comprender el concepto para después llevarlo a otro nivel haciendo desplazamientos en los grooves que se utilizan para interpretar cualquier genero.

Así mismo se optó por escribir los grooves y la polirritmia dentro del groove de esta manera, para que puedas concentrarte en la implementación de la polirritmia y en la apropiación del ejercicio. Como se ha mencionado antes, se espera que puedas continuar desarrollando ideas para implementarlas posteriormente con grooves de mayor complejidad.

A. Polirritmia 2 – 3 Bombo

The image shows two staves of musical notation for a piece titled "A. Polirritmia 2 – 3 Bombo". Both staves are in 4/4 time, indicated by the clef and the 4/4 time signature. The top staff features a series of four quarter notes, each with a vertical line and an 'x' above it, representing a drum hit. The bottom staff features a series of four eighth notes, each with a '3' above it and a bracket, indicating a triplet. The notes are grouped into four pairs, with the first note of each pair being an eighth note and the second being a quarter note. The piece ends with a double bar line.

B. Polirritmia 2 – 3 H.H.

Musical notation for Polirritmia 2 – 3 H.H. in 4/4 time. The top staff shows a steady quarter-note pulse. The bottom staff shows a triplet of eighth notes over a quarter note, repeated four times.

C. Polirritmia 3 - 2 Bombo

Musical notation for Polirritmia 3 - 2 Bombo in 3/4 time. The top staff shows a steady quarter-note pulse. The bottom staff shows a dotted quarter note followed by an eighth note, repeated three times.

D. Polirritmia 3 - 2 H.H.

Musical notation for Polirritmia 3 - 2 H.H. in 3/4 time. The top staff shows a steady quarter-note pulse. The bottom staff shows a dotted quarter note followed by an eighth note, repeated three times.

E. Polirritmia 3 – 4 Bombo

Musical notation for a 4-measure rhythmic exercise in 4/4 time. The first staff shows a sequence of quarter notes with 'x' marks above them. The second, third, and fourth staves show various rhythmic patterns using eighth notes, quarter notes, and rests, with 'x' marks indicating specific points in the measures.

F. Polirritmia 3 – 4 H.H.

Musical notation for a 4-measure rhythmic exercise in 4/4 time, labeled "F. Polirritmia 3 – 4 H.H.". The first staff shows a sequence of quarter notes with 'x' marks above them. The second, third, and fourth staves show various rhythmic patterns using eighth notes, quarter notes, and rests, with 'x' marks indicating specific points in the measures.

G. Polirritmia 4 – 3 Bombo

Two staves of musical notation in 4/4 time. The top staff contains four quarter notes, each with a vertical line and an 'x' above it. The bottom staff contains a sequence of notes: a quarter note with a vertical line and 'x', followed by a triplet of eighth notes (indicated by a bracket and the number '3'), a quarter rest, another triplet of eighth notes (indicated by a bracket and the number '3'), a quarter rest, and finally a quarter note with a vertical line and 'x'.

H. Polirritmia 4 – 3 H.H.

Two staves of musical notation in 4/4 time, identical to the first exercise. The top staff contains four quarter notes, each with a vertical line and an 'x' above it. The bottom staff contains a sequence of notes: a quarter note with a vertical line and 'x', followed by a triplet of eighth notes (indicated by a bracket and the number '3'), a quarter rest, another triplet of eighth notes (indicated by a bracket and the number '3'), a quarter rest, and finally a quarter note with a vertical line and 'x'.

SECCIÓN #6

Modulaciones métricas aplicadas al groove

En esta sección estudiaremos la modulación métrica tomando el tempo que se crea a partir de la aplicación de las polirritmias entre bombo y H.H. Se buscará lograr conciencia del nuevo pulso que se origina a partir de los desplazamientos rítmicos producidos ya sea en el bombo o en el H.H. para tomarlo como un nuevo tempo.

Estos ejercicios no son muy aplicables a la interpretación de canciones u obras, porque su objetivo es entender como se hace la modulación progresivamente. Los recursos que se exponen aquí, son tan solo una idea de las diferentes posibilidades. Para poder implementarlos, deberás hacer ajustes en la forma y el número de compases en los que se realice la progresión. Como en la sección anterior, también pueden usarse para hacer diferentes arreglos, cortes o modulaciones falsas.

El objetivo principal de estos ejercicios, es tener claridad sobre el nuevo pulso que se genera a partir de la implementación de las polirritmias, entenderlo, interiorizarlo y posteriormente cambiar de tempo. Siempre habrá relación con tempo inicial, por eso al estudiar con el metrónomo, podrás notar que al interpretarlos, se estará creando una polirritmia entre algunas figuras interpretadas y el click del metrónomo.

El tratamiento que se dé a las modulaciones métricas, dependerá de la forma de la obra que estés interpretando y de la creatividad frente a cómo hacer los cambios. No es un recurso muy común y por esta razón es posible que no sea sencillo de implementar.

Como recurso de improvisación, es una excelente herramienta aplicada hoy en día por muchos bateristas en diferentes géneros musicales como Jojo Mayer, Gavin Harrison, Mike Portnoy, Marco Minnemann entre otros. La idea es que cuando lo hagas, seas consciente del cómo y el por qué lo haces, para ir más allá de la intuición y comprender lo que estás haciendo.

Se requiere ser muy minucioso al momento de hacer los cambios de tempo, para que el tempo al que modules, sea exacto y no cercano. Si logras mantener la relación de los diferentes tempos, no solo podrás hacer una modulación métrica, sino que podrás hacer una nueva modulación y volver al tempo inicial, que es una de las opciones disponibles cuando se tiene un espacio de improvisación. Más adelante en los estudios, podrás ver algunos ejemplos de esta forma de implementar las modulaciones métricas.

En la exploración rítmica detallada en este material se presentan algunas de las múltiples alternativas frente a cómo implementar las modulaciones métricas, con el fin de abrir la puerta para explorar estos recursos e implementarlos de manera consciente.

A. 2 – 3 Bombo

♩ = 120

♩ = 180

B. 2 – 3 H.H.

♩ = 120

♩ = 180

C. 3 – 2 Bombo

♩ = 120

♩ = ♩

♩ = 80

D. 3 – 2 H.H.

♩ = 120

♩ = ♩

♩ = 80

E. 3 – 4 Bombo

$\text{♩} = 120$

$\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = 160$

F. 3 – 4 H.H.

$\text{♩} = 120$

$\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = 160$

G. 4 – 3 Bombo

♩ = 120

♩ = 90

H. 4 – 3 H.H.

♩ = 120

♩ = 90

SECCIÓN #7

Modulaciones métricas aplicadas al fill

En esta sección exploramos algunas de las maneras de hacer las modulaciones métricas a partir de los fills. Se propone interpretar el ritmo con los acentos, manejándolos de las siguientes maneras:

Modulación por figuras acentuadas en el fill: Se interpreta la figura con un volumen sobresaliente de los demás.

Modulación por uso de timbres en el fill: : Se tocan las figuras acentuadas en las diferentes sonoridades tímbricas en la batería ya sea en los platillos, los aros o cáscaras de los tambores, etc.

Modulación por uso de tonos en el fill: Consiste en interpretar los acentos en los diferentes tonos de los tambores, ya sean resaltando el más agudo o el más grave. La idea es sacar provecho a los tonos en los que están afinados los diferentes tambores.

Se espera generar el nuevo tempo, tomando las herramientas anteriores y tratando el ritmo de forma que los acentos que están en el ejercicio, logren cambiarse por los tipos de acentos que se describieron anteriormente para de esta manera, puedas generar el nuevo tempo al que quieras hacer la modulación.

Modulación por uso de figuras acentuadas

En este ejercicio, haremos una modulación métrica para hacer un cambio de tempo de $\text{♩} = 86$, a $\text{♩} = 129$. Se hace un cambio de compás de 6/8 a 4/4.

El recurso para hacer esa modulación es hacer desplazamientos acentuado en el redoblante en el fill del cuarto compás, con agrupaciones de 4 figuras. Las figuras que no están acentuadas, están haciendo notas fantasmas, para resaltar el acento y de esa manera exponer el nuevo tempo al que se va a modular. También se está utilizando una polirritmia de 2 - 3, aunque no se estén interpretando las figuras simultáneamente.

1 2 3

1 2

The musical score is divided into four systems. The first system is in 6/8 time with a tempo of quarter note = 86. The second system is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 129. The third and fourth systems are also in 4/4 time with a tempo of quarter note = 129. The score features various rhythmic patterns, including accents and cross-sticks, and a change in time signature from 6/8 to 4/4.

Modulación por uso de timbres

En este ejercicio haremos una modulación métrica para hacer un cambio de tempo de $\text{♩} = 90$, a $\text{♩} = 120$. El recurso para llevar a cabo esa modulación será hacer desplazamientos acentuado en el redoblante por su tímbrica en el fill del tercer compás, con agrupaciones de 3 figuras. También se está utilizando una polirritmia de 3 – 4, aunque no se estén interpretando las figuras simultáneamente. En este caso no hay cambio de compás después de hacer la modulación.

El recurso para hacer esa modulación será hacer desplazamientos acentuado en el redoblante en el fill del cuarto compás, con agrupaciones de 4 figuras. Las figuras que no están acentuadas, están haciendo notas fantasmas para resaltar el acento y de esa manera exponer el nuevo tempo

al que se va a modular. También se está utilizando una polirritmia de 2 - 3, aunque no se estén interpretando las figuras simultáneamente.

The image displays musical notation for a polirhythmic exercise. At the top, a single staff shows a melodic line with accents (>) and a 2-3 polirhythm. The notes are grouped into four measures, with blue numbers 1, 2, 3, and 4 above them. Below the staff, red numbers 1, 2, and 3 are positioned under the first three measures. The middle section consists of three staves of drum notation in 4/4 time. The first two staves are marked with a tempo of ♩ = 90. The third staff is marked with a tempo of ♩ = 120. The drum notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes marked with accents (>).

Modulación por uso de tonos

En este ejercicio, se presenta una modulación métrica para hacer un cambio de tempo de ♩ = 96, a ♩ = 128. Se hace un cambio de compás de 4/4 a 6/8.

El recurso para hacer esa modulación será hacer el uso de los tonos del tom 1 y del tom 3 golpeándolos mientras se hace el desplazamiento con agrupaciones de 3 figuras. Las demás figuras están complementando el fill pero no resaltan entre las primeras figuras de las agrupaciones que son las que exponen el tempo al que se va a modular. También se está utilizando una polirritmia de 3 - 4, aunque no se estén interpretando las figuras simultáneamente.

1 2 3 4

1 2 3

♩. = 96

♩. = 128

SECCIÓN #8

Estudios finales

En esta sección buscamos aplicar varios recursos de modulación métrica en unos ejercicios creados, implementandolas a partir de varios elementos.

Se espera que la interpretación de estos recursos para hacer modulaciones metricas se haga en un contexto musical. Por esto, los ejercicios te permitirán lograr una idea de algunas aplicaciones de como poder hacerlo y dejan ver algunas de las posibilidades que pueden surgir de usar estas herramientas en la interpretación de la batería.

Estudios de aplicación de modulaciones métricas y rítmicas

Estudio #1

En este estudio, iniciaremos con una base de swing y en la sección de improvisación de 8 compases, se hace una modulación falsa, es decir no se cambia el compás y en este caso, se agrupa la subdivisión principal en un número de figuras diferentes. En este caso, la subdivisión es ternaria y en la modulación falsa, se hace con una agrupación de 4 figuras.

En la modulación falsa, se interpreta un ritmo de rock manteniendo el Hi-hat pie en los pulsos 2 y 4 del compás al igual que en el swing. Esta es una de las maneras en las que se demuestra que es una modulación falsa.

Al momento de retomar el swing, se hace una modulación métrica abrupta, en la que se puede evidenciar que hay un cambio brusco en la agrupación de las figuras y de tempo, para volver de una agrupación de cuatro figuras a una de tres.

$\text{♩} = 120$

The musical score consists of ten staves of guitar notation. The tempo is marked as $\text{♩} = 120$. The piece is in 4/4 time. The notation includes various rhythmic patterns, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, often grouped into triplets. The score is written on ten staves, each starting with a double bar line and a repeat sign. The music is primarily in the lower register of the guitar, with many notes marked with an 'x' to indicate natural harmonics. The piece concludes with a final double bar line and repeat sign on the tenth staff.

Estudio #2

En este estudio, iniciaremos con una base disco, con una subdivisión binaria en un compás de 4/4 y luego haremos una modulación falsa, interpretando una base de disco en subdivisión ternaria dentro de una subdivisión binaria por medio de una polirritmia de 3 – 4 aplicada en los fills.

Después de exponer el disco en subdivisión ternaria, procederemos a hacer un cambio de tempo y de compás pasando de un compás de 4/4 a un compás de 6/8 modulando a un tempo más rápido, de $\text{♩} = 120$ a $\text{♩} = 160$.

AL momento de hacer la modulación, hacemos un cambio en la agrupación de las figuras de ($\text{♩} = \text{♩}$).

En este caso, haremos una modulación definitiva, puesto que el ejercicio no vuelve al tempo inicial y finaliza en un compás de 6/8 a una velocidad de $\text{♩} = 160$.

♩=120

4/4

♩=160

6/8

Fill

Fill

Fill

Estudio #3

En este estudio, iniciaremos con una base funk con una subdivisión binaria y luego haremos una modulación por medio de una polirritmia de 3 - 2, dejando de interpretar el groove y haciéndolo de una manera progresiva dejando de tocar el Hi-hat dejando solo el redoblante que es quien expone la nueva velocidad y el bombo que mantiene el pulso original. Después, se deja de tocar el bombo, y se conserva únicamente la sonoridad de la (♩) en el redoblante que es la velocidad a la que vamos a modular.

En este estudio, se hace un cambio de tempo pero no un cambio de compás, ya que al momento de modular, continuamos en un compás de 4/4, modulando a un tempo mas lento, de ♩ = 105 a ♩ = 70. Al momento de modular, cambia la agrupación de las figuras de (♩ = ♩).

En este caso, haremos una modulación momentánea, puesto que el ejercicio vuelve al tempo inicial. Para eso, el recurso que utilizaremos será la agrupación de cuatro figuras en un seisillo de semicorchea que se irá exponiendo durante algunos compases para desarrollar el nuevo groove de Rock y el nuevo tempo.

Finalmente, haremos una modulación de (♩ = ♩) volviendo al tempo inicial de 105.

♩=105

4/4

♩=70

3

6

6

6

6

6

6

6

6

♩=105

Detailed description: This page contains a guitar score with 12 staves. The first staff is marked with a tempo of 105 and a 4/4 time signature. The music consists of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with many notes marked with an 'x' to indicate fretted positions. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A tempo change to 70 is indicated in the fifth staff, and a tempo change back to 105 is indicated in the eleventh staff. Fingering numbers (3, 6) are placed above specific notes. The piece concludes with a final cadence on the twelfth staff.

Estudio #4

En este estudio, iniciaremos con una base funk con una subdivisión binaria y luego aplicaremos una modulación por medio de una polirritmia de de 3 – 4 en el groove, dejando de tocar el bombo y el Hi-hat en las figuras del groove inicial, exponiendo el tempo al que vamos a modular mientras el redoblante se mantiene durante un compás. Finalmente, el bombo y el Hi-hat, hacen el tempo al que vamos a modular interpretando (♩.) y finalmente se hace el cambio de tempo y de compás de una manera progresiva.

En este estudio se hace un cambio de tempo pero no un cambio de compás, ya que al momento de modular, continuamos en un compás de 4/4 modulando a un tempo mas rápido ♩ = 120 a ♩ = 160. Al momento de modular, hacemos un cambio en la agrupación de las figuras de (♩ = ♩).

En este caso, aplicaremos una modulación momentánea, puesto que el ejercicio vuelve al tempo inicial. Para eso, el recurso que utilizaremos, será la subdivisión ternaria, agrupando cada 2 figuras, mientras se desarrolla el groove de Rock y en vez de usar fills, se expone el groove de funk inicial.

Finalmente, haremos una modulación de (♩ = ♩). volviendo al tempo inicial de 120.

$\text{♩} = 120$

$\text{♩} = 160$

Detailed description of the musical score: The page contains two sections of music for guitar. The first section, starting at measure 1, is marked with a tempo of 120 (♩ = 120). It is written in 4/4 time and consists of five staves. The music is characterized by a consistent rhythmic pattern of eighth notes, many of which are marked with an 'x' above them, indicating they should be muted. The melody is primarily eighth notes, with some quarter notes and dotted notes. The second section, starting at measure 13, is marked with a tempo of 160 (♩ = 160). It also consists of five staves. This section continues with the same rhythmic pattern but includes several triplet markings (indicated by a '3' and a bracket) over eighth notes, adding complexity to the rhythm. The overall style is technical and rhythmic.

Musical score for guitar, consisting of three staves. The tempo is marked as $\text{♩} = 120$. The first staff features a sequence of eighth-note triplets, each marked with a '3' and a slur. The second and third staves continue the melodic line with eighth notes and some beamed eighth notes, ending with a double bar line.

Aplicación de polirritmias en el groove de diferentes géneros

A continuación, encontrarás algunos ejemplos de como aplicar los desplazamientos rítmicos y polirritmias en algunos grooves de estilos conocidos. Recuerda que esta es tan solo una idea entre las miles de posibilidades.

A. Swing

Este groove se interpreta haciendo desplazamientos en el Hi-Hat pie con agrupaciones de cuatro figuras.

4-3

B. Funk

Este groove consiste en hacer desplazamientos en el redoblante con unas notas fantasma con agrupaciones de cinco figuras.

(5 - 4)

The musical notation consists of two staves. The top staff is labeled "Ride" and is in 4/4 time. It features a sequence of notes with accents (>) and ghost notes (circled dots). The bottom staff shows a similar sequence. The notation is grouped into five measures, with blue brackets above the first and fourth measures. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some dotted rhythms.

C. Songo

Para interpretar este groove se hacen unos desplazamientos acentuados en el Ride con agrupaciones de tres figuras.

3 - 4

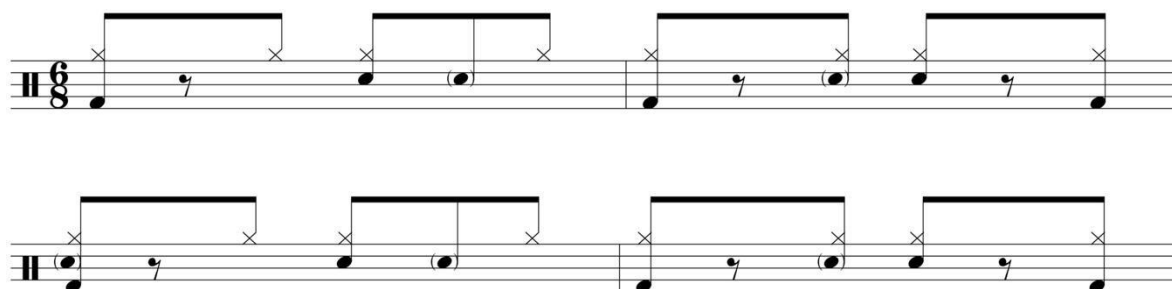
The image shows a musical score for a shuffle groove. It is divided into two parts: a 3-4 section and a 4-3 section. The 3-4 section is marked with a blue left parenthesis and the text '3 - 4' above it, and a blue right parenthesis. It consists of four staves of music. The top staff is in 3/4 time and contains a sequence of eighth notes with accents and 'x' marks. The bottom three staves are in 4/4 time and contain a sequence of eighth notes with accents and 'x' marks. The 4-3 section is marked with a blue left parenthesis and the text '4 - 3' above it, and a blue right parenthesis. It also consists of four staves of music, with the top staff in 4/4 time and the bottom three staves in 3/4 time, following a similar notation style.

D. Shuffle

Este groove se interpreta haciendo desplazamientos en el redoblante con unas notas fantasma con agrupaciones de cuatro figuras.

4 - 3

The image shows a musical score for a shuffle groove. It is divided into two parts: a 3-4 section and a 4-3 section. The 3-4 section is marked with a blue left parenthesis and the text '3 - 4' above it, and a blue right parenthesis. It consists of four staves of music. The top staff is in 3/4 time and contains a sequence of eighth notes with accents and 'x' marks. The bottom three staves are in 4/4 time and contain a sequence of eighth notes with accents and 'x' marks. The 4-3 section is marked with a blue left parenthesis and the text '4 - 3' above it, and a blue right parenthesis. It also consists of four staves of music, with the top staff in 4/4 time and the bottom three staves in 3/4 time, following a similar notation style.



Otro ejemplo de Shuffle consiste en hacer desplazamientos en el redoblante con unas notas fantasma con agrupaciones de dos figuras.

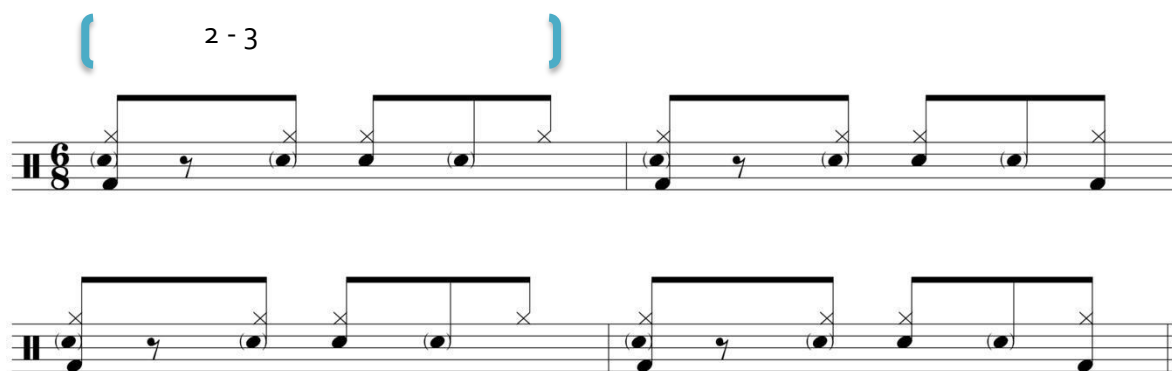
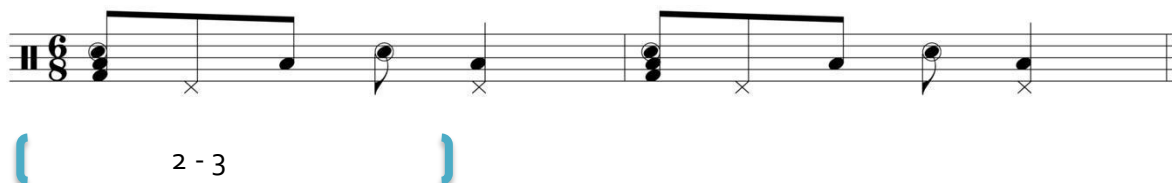


Ilustración del uso de polirritmias en el groove de diferentes géneros

Y por último, estos grooves son algunos en los que las polirritmias hacen parte de su organización rítmica:

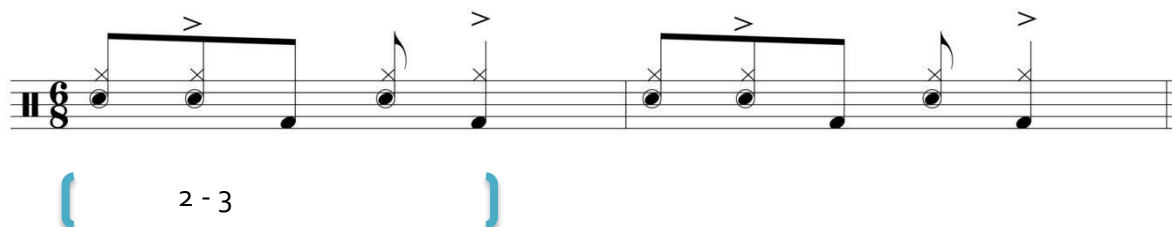
A. Mapalé

Este groove se interpreta haciendo una polirritmia de 2 – 3 entre el cross-stick en el redoblante y el tom 3.



B. Bambuco

En este groove se aplica una polirritmia 2 – 3 entre el cross-stick en el redoblante y el bombo.



C. Porro

En este groove, podemos hacer muchas variaciones al interpretar el redoblante dentro del groove. En este ejemplo se interpreta una polirritmia de 2 - 3 entre el redoblante y el bombo en el tercer compás.



Musical notation on a five-line staff. The notation includes a double bar line at the beginning, a quarter note on the first line, a quarter note on the second line with a fermata, a quarter note on the second line with an accent (>), a quarter note on the second line with an accent (>), a quarter note on the second line with an accent (>) and a slur above it, a quarter note on the second line with an accent (>) and a slur above it, a quarter note on the second line with an accent (>) and a slur above it, and a quarter note on the second line with an accent (>) and a slur above it. A fermata is placed over the final note. Below the staff, there are blue parentheses () and the text "2 - 3" centered between them.

Consideraciones finales

Este es un tema sin duda complejo de apropiar y el proceso para llegar hasta aquí, ha sido definitivamente extenso pero por encima de todo muy satisfactorio.

Al explorar este ámbito de las modulaciones métricas y las polirritmias, nunca creí llegar hasta este punto: el poder implementarlo en la interpretación de la batería, enseñarlo y mucho menos crear una propuesta pedagógica para apropiarlo de una manera gradual.

Lo más gratificante de todo este proceso de varios años es este material, la dicha de saber que alguien tendrá la posibilidad de estudiarlo y más aun, el grano de arena que este material aporta para los bateristas que quieran explorar este asunto, tanto para estudiarlo y ¿por qué no? Incluso para llegar a enseñarlo.

Espero hayas disfrutado este viaje en el tiempo y que puedas seguir dando rienda suelta a tu imaginación y creatividad para llevar toda esta riqueza rítmica a nuevos, más altos e incluso mejores niveles.

Continuará...