

**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA  
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES  
PROGRAMA DE MÚSICA**

**EL JAZZ COMO ENRIQUECEDOR MUSICAL Y RESCATISTA DE LA TRADICION**

**GABRIEL FELIPE LEGUIZAMÓN ROJAS**

**Pamplona, Norte de Santander**

**Enero de 2019**

**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA  
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES  
PROGRAMA DE MÚSICA**

**EL JAZZ COMO ENRIQUECEDOR MUSICAL Y RESCATISTA DE LA TRADICION**

**GABRIEL FELIPE LEGUIZAMÓN ROJAS**

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO COMO REQUISITO PARCIAL PARA  
OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRO EN MÚSICA**

**Asesor**

**LEONARDO GONZÁLEZ**

**Pamplona, Norte de Santander**

**Enero de 2019**

## Contenido

<b>Resumen .....</b>	<b>5</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>6</b>
<b>1. El jazz y la batería .....</b>	<b>8</b>
<b>2. Adaptación de la batería .....</b>	<b>15</b>
<b>Conclusiones .....</b>	<b>29</b>
<b>Anexo 1 .....</b>	<b>30</b>
<b>Anexo 2 .....</b>	<b>37</b>
<b>Anexo 3.....</b>	<b>38</b>
<b>RESEÑA DE OBRAS .....</b>	<b>45</b>
<b>Duke Ellington .....</b>	<b>45</b>
<b>CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES.....</b>	<b>48</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>49</b>

## Tabla de figuras

Figura 1. Acentuación 'por derecho'.....	17
Figura 2. El redoblante en el bambuco.....	18
Figura 3. La tambora en partitura.....	19
Figura 4. Las maracas en partitura .....	20
Figura 5. El Alfandoque y la pandereta en partitura .....	21
Figura 6. Partitura de los instrumentos de percusión en el currulao .....	23
Figura 7. Partitura para currulao .....	25
Figura 8. Claves de ejecución de semillas y bajos .....	26
Figura 9. Acorde de pasillo ecuatoriano.....	27
Figura 10. fragmento de Patasdilo de Carlos Vileco.....	27

**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA  
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES  
PROGRAMA DE MÚSICA  
EL LENGUAJE DE LA BATERÍA Y SU ADAPTACIÓN A RITMOS COMO EL  
PASILLO, EL BAMBUCO Y EL CURRULAO**

Autor: Gabriel Felipe Leguizamón Rojas

Asesor: Leonardo González

Fecha: 2018

**Resumen**

El siguiente trabajo tiene la finalidad de mostrar una alternativa al momento de incursionar en la batería, dándole importancia a su origen y la música con que se le dio vida a este instrumento que es el jazz. Por otro lado, teniendo en cuenta que la batería es un instrumento de origen universal y que la mayoría de la música tradicional colombiana conserva un formato tradicional, también se pretende dar unas bases y adaptaciones de ritmos propios del folclore colombiano a la batería, en este caso bambuco, pasillo y currulao.

***Palabras clave:*** Batería, jazz, fusión, música colombiana, bambuco, pasillo, currulao.

## Introducción

El presente ensayo tiene como finalidad presentar la importancia del jazz a través de los años como música impulsora de la fusión entre tradición y vanguardia. En este caso, se abordará la batería como instrumento testigo de las múltiples facetas del jazz y cómo se puede adaptar el formato tradicional de música colombiana con nuevas aproximaciones de vanguardia a través de la utilización de la batería. Mediante la modalidad de recital de grado se busca proyectar la relevancia de la fusión jazzística y su implementación sobre ritmos como el currulao, el bambuco y el pasillo con el uso de la batería.

Se ve el recital de grado como la modalidad idónea para hacer esta proyección puesto que es una manera práctica de poner a disposición del oyente todo lo aprendido durante el pregrado. También se busca dar a conocer a los nuevos estudiantes del programa de música de la Universidad de Pamplona una alternativa al momento de estudiar batería a través del jazz y la música colombiana.

El primer aspecto a evaluar está relacionado con la evolución de la batería. En la actualidad es un instrumento que se usa en varios géneros musicales universales, sin embargo, en un inicio fue único para la interpretación del jazz, específicamente en la del swing, tuvo su mejor momento en la época del jazz clásico. Debido a la constante migración de personas de diferentes procedencias hubo un encuentro de culturas musicales, pues con los migrantes viajaron sus músicas, que se encontraron con el jazz y la cultura anglosajona. Hacia finales de los sesenta y durante los años setenta se vieron las primeras fusiones de jazz y música de otros lados.

El jazz es el resultado de un choque multicultural entre afroamericanos, criollos y colonos europeos, también se dio una fusión cultural en la misma población afro, pues muchos provenían de tribus distintas y al llegar a América se reunían con el único propósito de hacer música con un solo objetivo: bailar y relajarse. Esto evidencia que el jazz, desde sus orígenes, es resultado de una mezcla con el fin de unir a las personas sin importar su origen.

Así, el jazz se encontró con otros tipos de música, como la cubana, y dio origen a ritmos como la salsa, o en Nigeria con el *afrobeat* de FelaKuti, que mezcló la armonía y el formato del jazz a su música tradicional. Otro gran ejemplo es el maestro León Cardona, que en Colombia adoptó la armonía del jazz al pasillo y al bambuco con el fin de darle más color y matices. Todas estas manifestaciones tienen algo en común y no es su combinación con el jazz, es el ánimo de mantener viva una tradición y demostrarle al mundo que la música tradicional tiene espacio para el protagonismo individual y colectivo.

Según Pardo Bejarano (2010), las evidencias indican que el jazz aparece como música universal de gran versatilidad y puede ser adoptado por cualquier género con el fin de enriquecerse. A partir del jazz es posible pensar en funciones dinámicas, como la planteada con la música colombiana, es así como se logra una propuesta novedosa en que la naturaleza de estos estilos convergen para dar como resultado nuevos sonidos y con ellos un agradable estilo musical.

La inclusión del jazz en los aires tradicionales no quiere decir que expresiones como el bambuco o el pasillo no sean agradables en su formato original. El principal aporte del jazz a las músicas foráneas son las nuevas texturas generadas por el uso que le da a la armonía así como también la aparición de un instrumento como la batería que ofrece nuevas alternativas al momento de interpretar los ritmos antes mencionados.

## 1. El jazz y la batería

“Como sucede con otros muchos conceptos, jazz es una palabra demasiado concreta, incapaz de reflejar todo lo que su significado encierra, toda la cantidad de estilos y corrientes que cabe en su interior. Lo que más podemos decir del jazz es que se trata de una forma de música que nació en Estado Unidos a finales del siglo XIX. A partir de aquí, cualquier especulación es peligrosa” Grupo editorial Océano.

Es importante reconocer la importancia de jazz en la batería puesto que dio pie para su aparición; sin embargo, las adaptaciones y los aportes de percusionistas y músicos de otras partes del mundo al lenguaje de este instrumento hacen parte crucial de la evolución del instrumento. En este caso se abordará la música colombiana en géneros como el pasillo, el bambuco y el currulao, puesto que cada uno de estos ritmos presenta retos diferentes en cuanto a interpretación en la batería. En el bambuco y el pasillo, en su formato tradicional, no hay mucha participación de la percusión; de ahí viene su complejidad pues se debe tener en cuenta la musicalidad más que la coordinación. Por otra parte, en el currulao la percusión es muy importante y al momento de adaptarla a la batería la coordinación juega un papel central.

Ya se han realizado trabajos respecto a las adaptaciones de estos ritmos a la batería, como lo presenta el maestro Juan Guillermo Aguilar (2015) en su dvd titulado *Batería colombiana*, en el cual compila una serie de adaptaciones bastante precisas sobre currulao y bambuco, o el maestro Manuel Antonio Hernández Martínez (2010) en su libro *Música colombiana en batería* donde presenta unas adaptaciones de estos tres ritmos según su sistema de acentuación. Toda esta información será útil para la elaboración de un recital de grado con el cual se pretende dar a

conocer la función de la batería en un formato de jazz y la adaptación de ritmos colombianos (bambuco, pasillo y currulao) a este formato.

La batería es un instrumento nuevo, como lo podemos observar en el texto de Medina Rincón (2016):

La batería que como parte de la percusión es uno de los instrumentos que lleva pocos años haciendo parte de la cultura musical debido a su relativamente reciente concepción además de esto su desarrollo se muestra visiblemente enfocado en la ingeniería de los instrumentos que la conforman y la unión entre estos mismos contando con el hecho de ser un instrumento concebido a partir de otros ya existentes. (p 4)

Debido al proceso de colonización que hubo en Norteamérica muchas de sus expresiones culturales son una mezcla de rituales y celebraciones de diferentes tribus africanas. El origen de la batería está enmarcado en esta época histórica, de allí se puede colegir que el origen es, en esencia, una construcción instrumental comunitaria de varias naciones. Este proceso continua puesto que la búsqueda de nuevos sonidos es inherente al ser humano. Se puede observar que el redoblante, el bombo y los platillos son los principales protagonistas; sin embargo, la inclusión de nuevos instrumentos también es una práctica que se va desarrollando en la evolución de la batería.

Se podría decir que la batería es un instrumento abstracto que se va mimetizando según las necesidades del músico, existe un formato básico que abarcaría los rangos bajo correspondiente a bombo y toms de piso; medio al redoblante y los toms de aire; y alto para los

platos; sin embargo, la definición de estos rangos puede darse con otros instrumentos de diferentes culturas lo que significa que la batería está por naturaleza sujeta a la subjetividad del intérprete.

En un principio, se creía que la función del percusionista no iba más allá de llevar el tiempo y definir un ritmo de marcha. Según Moses Bob (1984), antes de la aparición del blues y de los cantos de campo, se interpretaba en Estados Unidos música europea puesto que la música negra y nativa estaba prohibidas, entonces se tocaban marchas, vals y foxtrots, entre otros. Los esclavos negros adoptaron estas marchas y le dieron un sentido de baile, pero libre.

Con la aparición de corrientes como el *hot jazz* y el *bebop* los bateristas movieron sus manos a los platillos para dar una sensación de aire. La batería, como cualquier otro instrumento musical, tiene rangos agudos y graves que al jugar con ellos crean un discurso rítmico con aire de melodía puesto que la manera de acompañar estos géneros no es dada por unos tiempos específicos, sino por la marcación de acentos e intenciones de la melodía.

Durante la década de los años treinta, bateristas como Gene Krupa empezaron a ser protagonistas en las llamadas *big bands* de jazz. El swing fue el género más influyente para los bateristas de la época, que, como menciona Medina Rincón (2016), poco a poco dejaron de ser el ritmo y asumieron un papel más importante en sus agrupaciones.

“Las big bands se caracterizaron por su sonido alegre, brillante y desenfadado, con el que llenaron salas de baile de Estados Unidos y al que se le llamo swing” Grupo editorial Oceano.

Tocar jazz en la batería no es solo marcar el segundo y el cuarto tiempo con el *charles* y llevar de manera mecánica la corchea *shuffle* en el platillo, implica algo que en la música se

trabaja todo el tiempo y es tocar en conjunto, escuchar a cada uno de los miembros de la agrupación y sentir su intención a la hora de hacer un solo o interpretar una melodía.

“Hacia la década de 1940 una serie de jóvenes músicos negros, cansados del formalismo del swing y las big bands decidieron encaminarse hacia un estilo en el que primara la libertad rítmica y armónica: el bebop” ” Grupo editorial Océano.

Como era de esperarse cuando algo se convierte en estándar y pasa a ser popular deja de ser atractivo para quienes siempre buscan más y mejorar a sí mismos llevando conceptos como la improvisación a nuevos niveles y timbres.

Uno de los aspectos más importantes en el jazz es la improvisación, la capacidad del intérprete de hacer una composición en tiempo real demuestra qué tanto conoce el instrumento y los colores que puede generar él cómo instrumentista, lógicamente no es el único género musical que tiene en cuenta la improvisación, pero si es el que le da más importancia al punto de que muchos jazzistas no interpretan la melodía tal cual está en el papel sino que sobre ella también improvisan.

John Riley (2009), que compila una serie de ejercicios propios para la interpretación de la batería en el jazz tanto para el momento de acompañar como el de improvisar, da unas pautas a considerar al momento de acompañar, considerando que los solos de jazz no son unidimensionales, tienen forma de picos y valles, que él describe como avanzar a un clímax, salir de un clímax y flotar. El avanzar al clímax es como generar una buena sensación y dejar que el solista desarrolle la idea que tiene y el acompañante promueve esa idea y facilita su desarrollo. Para ilustrar este punto, imagine una conversación telefónica que iría más o menos así:

*1ra persona: Amigo, estoy feliz, acabo de conseguir un nuevo ride.*

2da persona: ¡Genial! ¿Puedo escucharlo algún día?

*¡Claro que sí, suena cálido y se siente genial al tocarlo también!*

Me gustaría conseguir un platillo así algún día.

*Si encuentro otro, te lo diré seguramente.*

¿Cuándo puedo pasar y escuchar tu nuevo platillo?

*Ven ahora mismo si quieres.*

Iré de inmediato.

Ambas personas se están escuchando la una a la otra, están interesados en lo que la otra persona tiene para decir y responder de forma amigable y alentadora.

Qué pasa si la conversación va de esta manera:

*1ra persona: Amigo estoy feliz, acabo de conseguir un nuevo ride.*

2da persona: Qué bien.

*Suena cálido y se siente genial al tocarlo.*

Hmmmm.

*Bueno, solo pensé en contarte, adiós.*

*Click.*

Ahora suponga que están teniendo una conversación musical. La primera persona es la solista y la segunda persona es el baterista.

¿Qué música disfrutaría más? (Riley, 2009, p. 30)

La fluidez de la música se da de cierta forma igual que una conversación donde uno escucha y el otro habla; sin embargo, al igual que en una conversación, la intención de lo que se dice y lo que se dice tiene que tener concordancia e interés para ambas partes de manera que no suene monótono y/o cortante, una persona inicia una conversación interesándose por lo que la otra persona tiene que decir y la motiva a seguir hablando, la charla se hace amena y si en un encuentro casual se encuentran estos elementos (interés y motivación) no habría entonces la necesidad de haber quedado previamente de encontrarse.

Lo mismo pasa en música al momento de improvisar; el protagonista plantea unos matices e intenciones sobre el discurso musical y el resto de la agrupación, como al momento de presentar un tema de conversación, sigue esa dinámica discursiva, al igual que un oyente cuando se interesa por lo que dijo una persona en determinado momento. En un contexto universal, este tipo de conversación entre músicos se da todo el tiempo y es algo que está presente en todas las expresiones musicales.

“...en la década de 1970, diversos estilos musicales que perseguían una renovación acústica inspirándose unos en otros: de ahí surgió la síntesis de estilos que ha recibido el nombre de jazz fusión. El rock fue uno de los principales géneros con los que se fusionó el jazz.” ” Grupo editorial Océano.

Como ya se ha mencionado la necesidad de los músicos por seguir explorando el sonido los lleva a la apreciación y apropiación de diversos estilos musicales que ya ha llegado al punto que no se sabe que corriente enriquece a cual.

“...por otra parte ha sido precursor de las corrientes de música popular que pueden escucharse en la actualidad, que, asimilando las aportaciones que los estilos musicales

precedentes y contemporáneos, han podido generar gracias al carácter abierto que ha distinguido a los *jazzmen*”” Grupo editorial Oceano.

## 2. Adaptación de la batería

La adaptación en música es descrita como el conjunto de cambios que se le hacen a una obra para destinarla a un medio distinto a aquel para el que fue creada; es muy común para dar a conocer ciertas obras a públicos diversos, frecuentemente se puede ver cómo bandas y orquestas sinfónicas hacen adaptaciones instrumentales de melodías y cantos tradicionales. Melodías que antes se tocaban con flautas de hueso o de madera pasaron a tocarse en violines y trompetas. Estas adaptaciones del estilo tradicional al estilo orquestal y erudito buscan darle a estas expresiones autóctonas espacios donde se pueda mostrar al público de las grandes urbes su cultura y, más allá de solo mostrarse a ese público, también buscan generar en él una sensibilidad y un reconocimiento frente al origen de la cultura nacional en general.

Al momento en que las diversas músicas del mundo empezaron a mezclarse con el jazz sucedió lo obvio: introdujeron la improvisación y generaron el reto a los músicos locales de crear solos de acuerdo con el lenguaje del jazz, pero también con el sentido de la música tradicional, cualquiera sea el caso.

A lo largo de la historia de la música universal, los ritmos tradicionales han jugado un papel fundamental en varios movimientos musicales tanto clásicos como modernos. Todo lo que rodea este tipo de música es material para la creación puesto que es esta música la que se genera a raíz de las experiencias de personas que en su mayoría tienen un acceso a la música por tradición oral. Muchas veces estas músicas se generan por la necesidad de transmitir un pensamiento.

En Colombia, como en Estado Unidos, se vio el comercio de esclavos al momento de llegar al continente americano, lo que hicieron los músicos afro fue construir instrumentos que simularan sus instrumentos autóctonos; como se encontraban en un contexto diferente, muchos de estos instrumentos no eran para nada similares a los originarios de África; sin embargo, se

crearon nuevos instrumentos con los cuales esta población pudo crear un lenguaje autóctono y propio basándose en la tradición oral que ya llevaban consigo.

La ubicación geográfica, el contexto que se vive y la diversidad de climas hacen de Colombia un país diverso en todos los sentidos, ir de una región a otra es como ir de una versión del país a otra en el mismo territorio. Todas esas variables crean diferencias entre los habitantes, aun así, es deber de los músicos colombianos estar constantemente en contacto con estas manifestaciones puesto que representan una historia. Por otra parte, existen expresiones que están saliendo a la luz contemporánea y urbana que ahora hacen parte de un nuevo legado. Sin embargo, es preciso conocer las expresiones tradicionales puesto que estas fundamentan lo moderno y urbano.

Dada la validez, vigencia e importancia de las expresiones contemporáneas de las músicas colombianas, sobre todo en contextos urbanos, vemos la trascendencia de generar un material de enseñanza que aporte en la indagación responsable y que además proponga elementos en la música y en lo pedagógico. (Hernández Martínez, 2010, p. 9)

Hernández Martínez (2010) muestra de forma práctica cómo se interpretan diferentes ritmos en el set de batería; sin embargo, recalca que es de suma importancia conocer los ritmos tradicionales en su formato original, de esta manera al momento de abordar el ritmo en el set no se perderá el sentido y la esencia de ritmo, cambiará el timbre mas no la acentuación y el papel de la percusión en el formato.

En esta sección se describirá la manera en que se han abordado los ritmos que son objeto de análisis mostrando algunos aspectos que se han tenido en cuenta de manera personal al momento de interpretarlos en la batería. En el caso del bambuco, donde la percusión en su formato original, tiene una participación muy pobre o nula, se puede abordar su adaptación por medio del sistema de acentuación al cual pertenece el bambuco que es el *por derecho*; este sistema de acentuación también es común en otros géneros andinos como el sanjuanero, la rajaleña, y la caña, entre otros.

El *por derecho* es la acentuación de la primera y cuarta corchea en un compás de seis octavos.

**CLAVES DE EJECUCIÓN**

- Semillas y cuerdas
- Bajos

The image shows two musical staves. The top staff, labeled 'Semillas y cuerdas', features a rhythmic pattern of four groups of eighth notes, each with an accent (>) above it. The bottom staff, labeled 'Bajos', shows a bass line with a similar rhythmic pattern of eighth notes, also with accents above the first and fourth notes of each group.

Figura 1. Acentuación 'por derecho'

Fuente: Hernández Martínez (2010, p. 27)

Este sistema de acentuación puede orquestarse en la batería y puede funcionar en la interpretación de ritmos como el bambuco y el currulao. En el caso del bambuco, como la participación de la percusión es poca y las cuerdas y los vientos tienen el mayor protagonismo, la

batería pueda jugar con los platos tanto con escobillas como con baquetas, para generar una sensación de aire, en el bombo es importante llevar la figura que hace la tambora andina.

En el redoblante se pueden hacer figuras improvisadas que acompañen la melodía o los acentos del ritmo.

The image displays a musical score for a drum set exercise in 6/8 time. It consists of four staves of notation:

- Staff 1:** Labeled "Ride + Open Snare (redoblante abierto)". It shows a rhythmic pattern of eighth notes on the ride cymbal and open snare, with a measure rest of 3 measures indicated above the staff.
- Staff 2:** Labeled "Hihat". It shows a rhythmic pattern of eighth notes on the hi-hat, with a measure rest of 5 measures indicated above the staff.
- Staff 3:** Labeled "Escobillas / Brushes". It shows a rhythmic pattern of eighth notes on the brushes, with a measure rest of 9 measures indicated above the staff.

The notation includes various drum symbols (ride, snare, hi-hat, brushes) and rests, with measure rests of 3, 5, and 9 measures respectively for the first three staves. The time signature is 6/8.

Figura 2. El redoblante en el bambuco

Fuente: Ortiz (2018) [www.cesarortizmusic.com/grooves/el-bambuco-un-ritmo-de-la-region-andina-en-bateria-jazz/](http://www.cesarortizmusic.com/grooves/el-bambuco-un-ritmo-de-la-region-andina-en-bateria-jazz/)

Teniendo en cuenta el sistema de acentuación y el ritmo en su formato tradicional de bambuco, ya se tienen bastantes recursos para acompañar de manera lineal una pieza de bambuco en la batería; sin embargo, por el carácter mecánico de estos ejercicios, el acompañamiento puede tornarse monótono e incluso molesto. Cabe resaltar que el conocimiento del papel de los

instrumentos tradicionales es fundamental para desarrollar un discurso al momento de acompañar este tipo de música.

JESÚS EMILIO GONZÁLEZ E.

3.2.1.1. Tambora:

The image shows a musical score for the Tambora instrument, arranged in four staves. Each staff is labeled 'Madera' and 'Parche' on the left. The time signature is 6/8. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'a.', 'b.', 'c.', and 'd.'. The score is divided into four measures, with the first measure containing a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

Figura 3. La tambora en partitura

Fuente: González Espinosa (2012, p. 37)

3.2.1.2 Maracas:

The image shows a musical score for maracas, consisting of six staves labeled a through f. The notation is as follows:

- Staff a:** Labeled "Movimiento simultáneo". It contains four quarter notes on a treble clef staff.
- Staff b:** Contains three quarter notes on a treble clef staff.
- Staff c:** Contains two groups of rhythmic notation. Each group consists of a quarter note followed by a plus sign (+) and another quarter note. There are downward-pointing arrows (v) under the first and third notes of each group.
- Staff d:** Labeled "Mano izquierda, Mano derecha +". It contains two groups of rhythmic notation. Each group consists of a quarter note followed by a plus sign (+) and another quarter note. There are downward-pointing arrows (v) under the first and third notes of each group.
- Staff f:** Contains two groups of rhythmic notation. Each group consists of a quarter note followed by a plus sign (+) and another quarter note. There are downward-pointing arrows (v) under the first and third notes of each group.

At the bottom left of the image, the numbers "2 2 1 2 0 1" are visible.

Figura 4. Las maracas en partitura

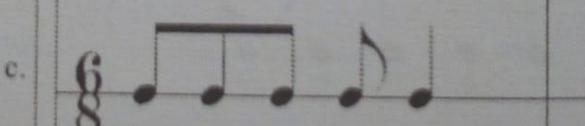
Fuente: González Espinosa (2012, p. 37)

f. 

3.2.1.3 Chucho o Alfandoque y pandereta:

a. 

b. 

c. 

-37-

Figura 5. El Alfandoque y la pandereta en partitura

Fuente: González Espinosa (2012, p. 37)

Como afirma González Espinosa (2012) “El aire, sabor o *ese algo*, que constituyó la característica del ritmo y lo posicionó por encima de otros ritmos de la zona andina colombiana, era determinado por los intérpretes sin reparar en la escritura del pentagrama” (p. 35). En casos como estos se ve cómo la tradición oral hace fuerte presencia y muestra la música como algo más allá de un objeto de estudio; sin embargo, hay que guiar esta manifestación cultural hacia lo académico para poder llevarla a otros escenarios para que las personas, sobre todo de las áreas urbanas, disfruten con ella. En este proceso también se han visto cambios en la percepción y la composición del bambuco según Gonzales Espinosa (2012), el bambuco, en un contexto más

urbano, posee una composición académica melódica y armónica, y la creación concebida con originalidad tiene más peso; por otra parte, en el contexto rural se valoraba más el componente funcional ya sea para el baile o canción, sin importar las formulaciones musicales. Para generar un acompañamiento coherente con el sentido del género hay que tener presente el lenguaje de los otros instrumentos acompañantes: tiple, guitarra y bajo.

La escucha previa de este tipo de música, y de cualquier género que se quiera abordar en la batería, es de suma importancia puesto que es como se adquiere el lenguaje de manera primitiva, mediante la imitación. Por un momento, imagine que tocar determinado género musical es como aprender a hablar, al principio el niño aprende mediante la escucha de sus padres cuando hablan y así logra balbucear unas frases para dar a entender lo que quiere, después escucha nuevas maneras de hablar y puede unir más palabras para formar así ideas y oraciones más complejas y puede enriquecer ese lenguaje mediante la lectura y escritura, es decir, poniendo a prueba su creatividad al momento de dar a conocer una idea que esté en su interior. Lo mismo pasa con la música, es necesario para el músico, como para el niño, escuchar primero a quienes tienen dominado el lenguaje para así tener claro lo básico. Después, ya teniendo más experiencia, el intérprete compara sus frases e ideas con otros para nutrir aún más su sonido y puede nutrir más su lenguaje musical si acude a los libros y obras que otros con más experiencia plasmaron en el pasado.

En el currulao, por el contrario, la participación de la percusión es fundamental, se podría decir que es un género pensado para los tambores y el baile; sin embargo, comparte muchas cosas con el bambuco andino, puesto que son ritmos escritos en una misma métrica. Como se dijo anteriormente, el currulao consta de un variado repertorio de instrumentos de percusión, repiques

y combinaciones, así que adaptar todas estas particularidades de la percusión a la batería y que una sola persona las interprete es complicado y, de hecho, requiere dedicación para su estudio.

El currulao, en su formato, consta de dos bombos: bombo golpeador y bombo arrullador; dos cununos: uno hembra y uno macho; el guasa, que es un cilindro de madera con semillas en su interior; y la marimba de chonta, que es el soporte melódico y armónico de esta música. Los cantos, por lo general, los hacen las mujeres, sobre todo en un formato muy tradicional.

**CLAVES DE EJECUCIÓN**

Bombo Golpeador

Bombo Arrullador

Cununo Hembra

Cununo Macho

Semillas

Figura 6. Partitura de los instrumentos de percusión en el currulao

*Fuente:* González Espinosa (2012, p. 35)

Al momento de abordar el currulao en la batería, es necesario tener en cuenta si se toca con más percusionistas, pues cuando el baterista toca con otros percusionistas, debe tocar menos puesto que puede estar tocando la parte de otro y sonaría muy cargado de tambores. Es necesario

que el baterista reduzca su participación para que así exista un equilibrio entre ambos colores: lo tradicional y lo moderno.

Otro aspecto que hay que tener en cuenta al momento de interpretar este género musical es lo relacionado con su aire de tradición y ritual. También se debe considerar que la danza que se genera con este ritmo es una danza con movimientos rápidos y que como muchas otras danzas es la representación del cortejo que el hombre le hace a la mujer.

El baile es una de las cosas que el músico olvida en su proceso de aprendizaje y formación, puesto que la práctica del instrumento puede apartar a los músicos de otros aspectos que también influyen en la música y el movimiento al ritmo de la música puede ser la acción más sencilla para expresar lo que las vibraciones de la música crean en el cuerpo pero es a la que todos tienen acceso. Esta música se hizo para bailar y es responsabilidad de los músicos hacer que el público sienta por lo menos las ganas de moverse.

Existen muchas versiones del formato tradicional del currulao, en algunos se excluyen unos instrumentos, por lo general el cununo macho y el bombo arrullador. Los patrones rítmicos de estos instrumentos pueden ser interpretados de manera esporádica por un solo percusionista, es decir, uno que toque los dos cununos y otro que toque los dos bombos en uno solo.

En la batería se puede seguir este mismo patrón ya que el baterista puede llevar en los pies una base haciendo con el pie izquierdo en el hit hat o charles, hacer la parte del waasa y con el bombo hacer el acento en la quinta corchea y con las manos jugar con el patrón del cununo hembra. El cununo hembra es el que va liderando la percusión con la improvisación que va haciendo durante todo el tema. Estos repiques van de acuerdo con el ánimo del público y de los bailadores.

# Currulao

For drumset

Células Rítmicas para Bateria  
Cesar Ortiz

Cross stick + Tom de piso (floor tom)



Tom de piso (floor tom) + Tom de aire (high tom)



Ride + Cross Stick



Tom de piso (floor tom) + Tom de aire (high tom)



Combinar patrones entre sí  
Combine patterns each other

[www.CesarOrtizMusic.com](http://www.CesarOrtizMusic.com)

Figura 7. Partitura para currulao

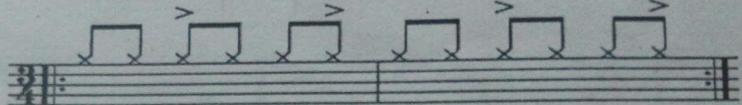
Fuente: Ortiz (2018) [www.cesarortizmusic.com/grooves/el-bambuco-un-ritmo-de-la-region-andina-en-bateria-jazz/](http://www.cesarortizmusic.com/grooves/el-bambuco-un-ritmo-de-la-region-andina-en-bateria-jazz/)

Con el pasillo ocurre algo parecido a lo que ocurre con el bambuco puesto que en estos dos géneros tienen más protagonismo las cuerdas y las voces. Al igual que en el bambuco, se puede abordar el pasillo por su sistema de acentuación *por corrido*, este sistema de acentuación corresponde a los géneros tradicionales llaneros tocados en tres cuartos, como el pasillo.

Otros géneros de la región andina también comparten este sistema de acentuación: guabina y torbellino, mientras que en la región llanera la acentuación corresponde a golpes como el *zumba que zumba*, en este caso sus diferencias son armónicas y melódicas, más no rítmicas.

**CLAVES DE EJECUCIÓN**

- Semillas y cuerdas



- Bajos

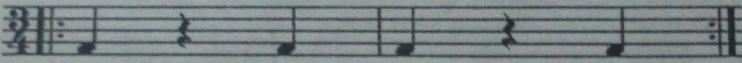


Figura 8. Claves de ejecución de semillas y bajos

Fuente: Hernández Martínez (2010, p.19)

Una de las particularidades del pasillo es que el acompañamiento de percusión corresponde a los rasgados que hacen el tiple y la guitarra.

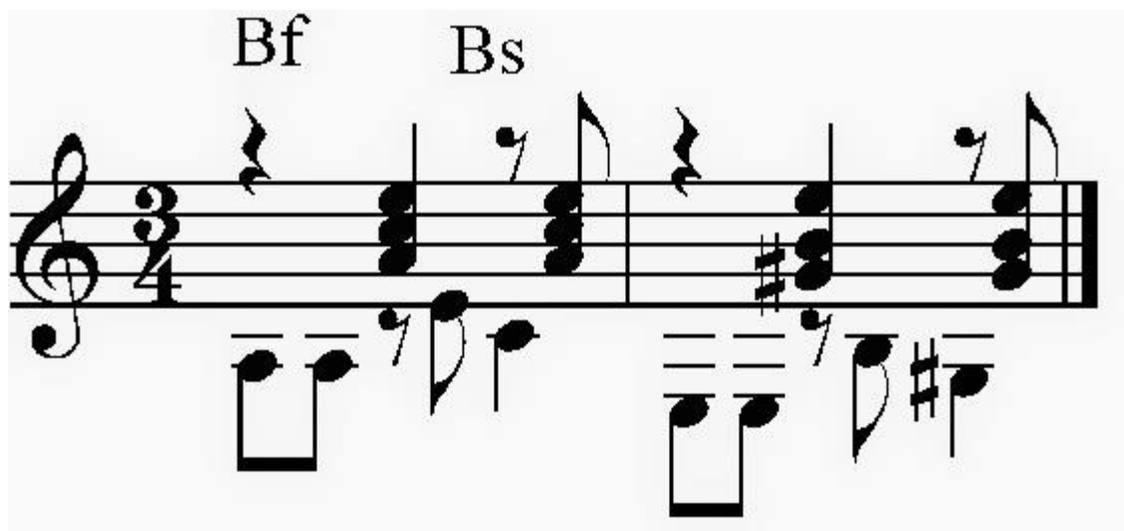


Figura 9. Acorde de pasillo ecuatoriano

Fuente: Pacheco Barrera, D. (2018). <http://laguitarradecuencia.blogspot.com.co>

El pasillo colombiano comparte cualidades con el pasillo ecuatoriano; sin embargo, este último posee un carácter más nostálgico y de melodía triste, su métrica y golpe es el mismo. Otro aspecto importante a la hora de acompañar es tener en cuenta la melodía y sus cortes, puesto que el pasillo colombiano es de una danza recatada pero rápida, entonces sus melodías resultan muy rítmicas.



Figura 10. fragmento de Patasdilo de Carlos Vleco

Fuente:

En este fragmento de *Patasdilo*, en la segunda casilla se hace un corte sobre la segunda corchea del segundo tiempo y una negra en el tercer tiempo, lo que da una sensación rítmica de finalización propia del pasillo colombiano para finalizar una pieza o dar campo a otra sección de la misma.

Se puede destacar que en géneros como el pasillo, a diferencia del currulao, la percusión menor es la acompañante protagonista, se da más importancia a los instrumentos idiófonos. En este caso se puede hacer más acentuación en partes de la batería que se asemejen al sonido de estos instrumentos como los bordes de los toms y el redoblante, el hi hat que es el que más se asemeja y el plato ride. Sin embargo, en el currulao pasa lo contrario, el guasa es importante pero no es tan protagonista como los cununos o los bombos; en este caso se puede hacer una adaptación en partes de la batería como los parches de los toms, el bombo y el redoblante para dar una sensación de tierra.

## Conclusiones

La batería es un instrumento relativamente nuevo en el área de la música erudita y académica; sin embargo, como se ha dicho, tiene una gran versatilidad al momento de adaptarse a los ritmos distintivos de cada país al que ha llegado. Por otra parte, es importante saber un poco de su historia y cómo evolucionó a lo largo de la historia de la música, más exactamente la música estadounidense ya que este país fue el lugar de su nacimiento.

El jazz se convirtió en la herramienta académica para estudiar y analizar las músicas tradicionales puesto que este les da un nuevo aire y color permitiendo a los intérpretes tener más participación individual al momento de improvisar. Esta fusión entre jazz y músicas autóctonas es un claro ejemplo de lo que simboliza el jazz no solo en la música sino en la vida de las personas, el jazz es un símbolo sonoro de libertad que rompe las fronteras y las músicas tradicionales simbolizan el contexto de aquel que escuchó alguna vez esta música extranjera.

El jazz es el precursor de la libertad musical y la batería es un testigo de esto puesto que, con la debida atención e investigación, cualquier género puede ser interpretado en este instrumento. Cuando se realizan este tipo de fusiones o adaptaciones –para este caso- se debe tener en cuenta la manera correcta de interpretar los instrumentos de percusión tradicionales, se debe conocer el sentido y para qué se hace esta música, ya sea de manera de ritual, ceremonial o de festejo.

Para finalizar, es importante para los músicos el mantener vivas las tradiciones de su lugar de origen puesto que estas expresiones, por sencillas que parezcan son parte de la historia y de lo que cada persona es y conservándolas se conserva y se genera cultura y es la cultura lo que hace del hombre el animal racional y social que es.

Anexo 1

316.

(MED. FAST)  
SAX

# NARDIS

- MILES DAVIS

E- Fmaj7 (Emaj7) B7 Cmaj7

A-7 Fmaj7 Emaj7 1. E- 2. E-

A-7 -- Fmaj7 A-7 -- Fmaj7

D-7 G7 Cmaj7 -- Fmaj7

E- Fmaj7 (Emaj7) B7 Cmaj7

A-7 Fmaj7 Emaj7 -- E-

"BILL EVANS AT THE MONTREUX JAZZ FESTIVAL"

JOE HENDERSON SEPTET - "THE KICKER"

(BRASS)

223.

# IN A SENTIMENTAL MOOD

- DUKE

D- D-(maj7) D-7 D-6

G- G-(maj7) G-7 / G-6 A7 D-

D7 G-7 Gb7 1. F#maj7 2. F#maj7 Ab7

Dbmaj7 Bb-7 Eb-7 Ab7 Dbmaj7 Bb7 Eb7 Ab7

Dbmaj7 Bb-7 Eb-7 Ab7 G-7 C7

D- D-(maj7) D-7 D-6 G- G-(maj7) G-7 / G-6 A7

D- D7 G-7 C7 b9 F#maj7

DUKE ELLINGTON - "PIANO REFLECTIONS"

(MED. UP)

WINDOWS

- Chick Corea

Handwritten musical notation for the first system. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It contains a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with notes G2, Bb2, and rests. The system is divided into four measures.

Handwritten musical notation for the second system. The top staff continues the melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff contains notes G2, Bb2, and rests. The system is divided into four measures.

Handwritten musical notation for the third system. The top staff features a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff contains notes G2, Bb2, and rests. The system is divided into four measures.

Handwritten musical notation for the fourth system. The top staff continues the melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff contains notes G2, Bb2, and rests. The system is divided into four measures. The final measure of the top staff includes a complex rhythmic pattern and the notes Cb5, Bb5, Ab5.

Handwritten musical notation for the fifth system. The top staff continues the melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff contains notes G2, Bb2, and rests. The system is divided into four measures.

Handwritten musical notation for the sixth system. The top staff continues the melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff contains notes G2, Bb2, and rests. The system is divided into four measures.

466.

364

# SO WHAT

-MILES DAVIS



**A** N.C. F#-7(add4) E-7(add4) N.C.

(BASS LINE SW)

F#-7(add4) E-7(add4) N.C. F#-7(add4) E-7(add4)

N.C. F#-7(add4) E-7(add4) N.C.

**B** N.C. G-7(add4) F-7(add4) N.C.

2. N.C.

Detailed description: This block contains the handwritten musical score for the song "So What" by Miles Davis. It is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two main sections, A and B. Section A consists of two lines of music. The first line starts with a bass line labeled "(BASS LINE SW)" and is followed by a series of chords: N.C., F#-7(add4), E-7(add4), and N.C. The second line continues with F#-7(add4), E-7(add4), N.C., F#-7(add4), and E-7(add4). Section B also consists of two lines. The first line begins with N.C., followed by F#-7(add4), E-7(add4), and N.C. The second line starts with a second ending marked "2. N.C.", followed by N.C., G-7(add4), F-7(add4), and N.C. The notation includes various chord symbols, accidentals, and rhythmic markings.



# BAMBUQUISIMO.

BAMBUCO

LEON CAROONA.

**Chords:** C<sup>9</sup>, B<sup>M7</sup>, E<sup>9</sup>, G<sup>9</sup>, B<sup>M</sup>, B<sup>M7</sup>, E<sup>M7</sup>, A<sup>9</sup>, C<sup>#</sup>M<sup>7</sup>(b<sup>7</sup>), C<sup>7</sup>, F<sup>#</sup>7/C<sup>#</sup>, B<sup>M6</sup>, B<sup>M7</sup>, C<sup>#</sup>7/G<sup>#</sup>, G<sup>7</sup>, F<sup>#</sup>7, C<sup>7</sup>, C<sup>#</sup>7, E<sup>M6</sup>, F<sup>#</sup>7, B<sup>M</sup>, E<sup>M7</sup>/A, F<sup>#</sup>M<sup>7</sup>/A, E<sup>M7</sup>/A, A<sup>6</sup>, G<sup>6</sup>, F<sup>#</sup>M<sup>7</sup>, E<sup>b</sup>9/F, E<sup>M7</sup>, A<sup>7</sup>, F<sup>#</sup>M<sup>7</sup>, F<sup>#</sup>M<sup>7</sup>(b<sup>7</sup>), D<sup>#</sup>o<sup>15</sup>, B<sup>7</sup>, B<sup>M7</sup>, E<sup>7</sup>, B<sup>M7</sup>, E<sup>7</sup>, E<sup>M7</sup>, B<sup>b</sup>7/F, E<sup>9</sup>, A<sup>7</sup>, D, C<sup>9</sup>, B<sup>M7</sup>, E<sup>9</sup>, G<sup>9</sup>, B<sup>M</sup>, B<sup>M7</sup>, E<sup>M7</sup>, A<sup>9</sup>, C<sup>#</sup>M<sup>7</sup>(b<sup>7</sup>), C<sup>7</sup>, F<sup>#</sup>7/C<sup>#</sup>, B<sup>M6</sup>, B<sup>M</sup>/G, C<sup>#</sup>7, E<sup>M6</sup>, F<sup>#</sup>7, B<sup>M</sup>, D<sup>7</sup>, G, B<sup>M7</sup>, E<sup>M7</sup>, C<sup>#</sup>M<sup>7</sup>(4), F<sup>#</sup>7, C<sup>M7</sup>(4), F<sup>7</sup>, B<sup>M7</sup>(4), E<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>M<sup>7</sup>(4), E<sup>b</sup>7, A<sup>M7</sup>(4), D<sup>7</sup>, B<sup>M7</sup>, E<sup>b</sup>7, A<sup>M7</sup>, A<sup>b</sup>7, G<sup>M7</sup>, E<sup>M7</sup>, A<sup>M7</sup>, A<sup>b</sup>7, A<sup>7</sup>(15), A<sup>7</sup>, D<sup>9</sup>, D<sup>7</sup>(9), G, C<sup>9</sup>, CODA 1 B<sup>M</sup>.

**Performance Instructions:** TO CODA 79, E.C.G., D.C. AL % y CODA, FINE.

# Mi Buenaventura

Petronio Alvarez

## Currulao

♩. = 112 A7 Dm A7 Dm A7 Dm

B $\flat$ 7 A7 Dm Dm/C $\sharp$  Dm/C Dm/B B $\flat$ 7 A7 Dm $\flat$

*Fine*

Dm F

Be - llo puer - to del mar mi Bue - na - ven tu - ra  
Siem - pre que ten - go pe - nas, be - llo po - bla - do,

don - de se'as - pi - ra siem - pre la bri - sa pu - ra.  
mi - ro tu lin - do cie - lo'y que - do'a - li - via - do.

Be - llo puer - to pre - cio - so cir - cun - da - do por el mar. mar. Tus ma -

ña - nas son tan be - llas y cla - ras co - mo'el cris - tal. Tus ma - tal.

Las o - las cen - te - lan - tes Vie - nen y se'a - le - jan jan

Transcription: Alberto Betancourt

## Mi Buenaventura 2

A7 Dm A7 Dm  
 y co-mo'un ra-ro ful-gor vuel-ven y se'a-le-jan.  
 A7 Dm A7 Dm  
 Vuel-ven y se'a-le-jan, vuel-ven y se'a-le-jan.

Montuno  
Solos

*D.C. once, and Intro as End*

*D. C. 1 vez y final con Intro*

A7 Dm A7 Dm

## Anexo 2

*M.G TO M.G Morton Gould, archivo adjunto.*

Anexo 3

Bateria

# In a sentimental mood

Duke Ellington

1. 2.

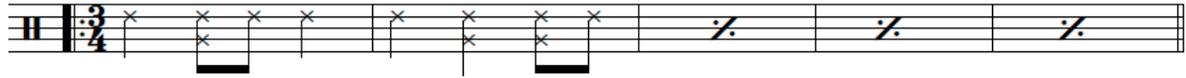
16

*pp* *ff*

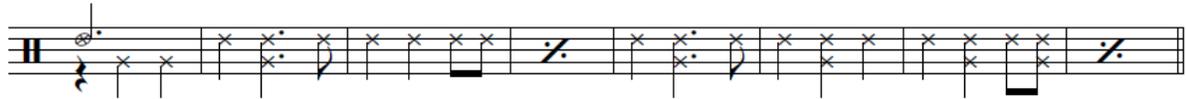
*ff*  
solos  
up tempo

# Bateria Windows

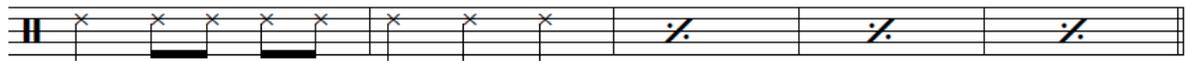
**Med. Up**



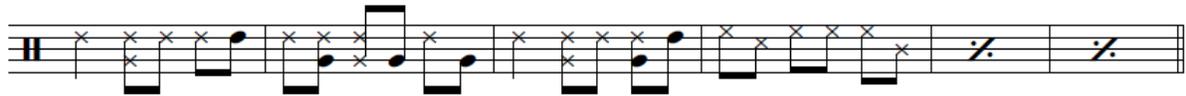
6



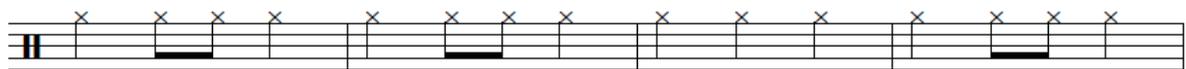
14



19



25



29

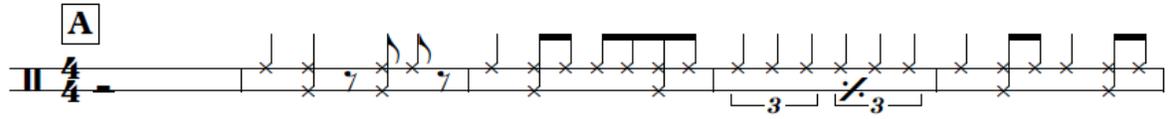


*fade out*  
*solos de guitarra, flauta y bateria*

Percusión

# Nardis

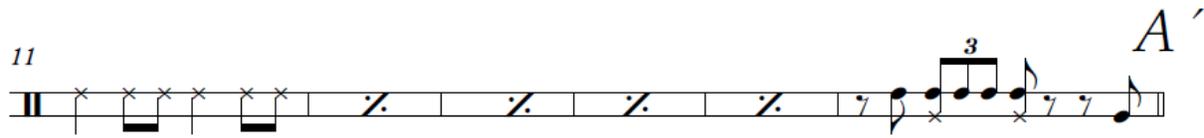
**A**



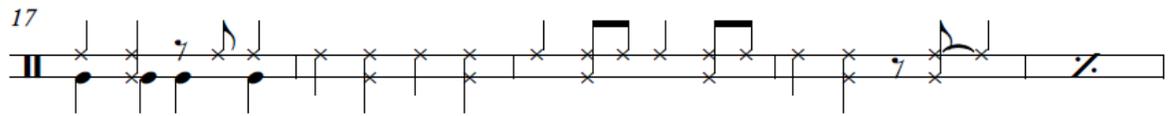
6



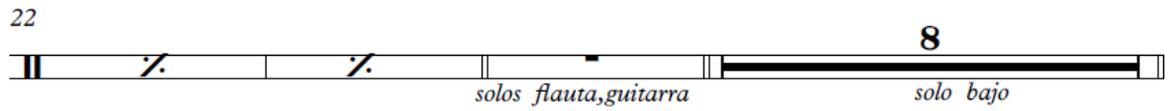
11



17

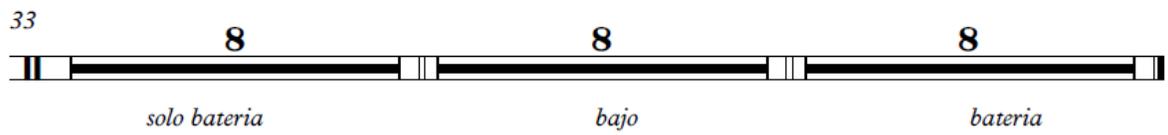


22



*solos flauta, guitarra*

33



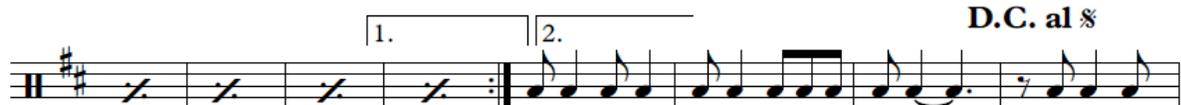
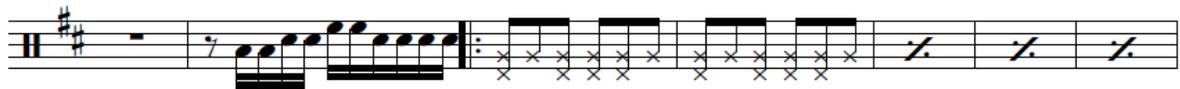
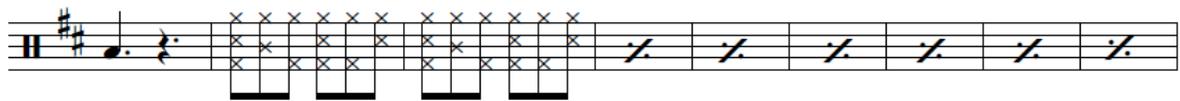
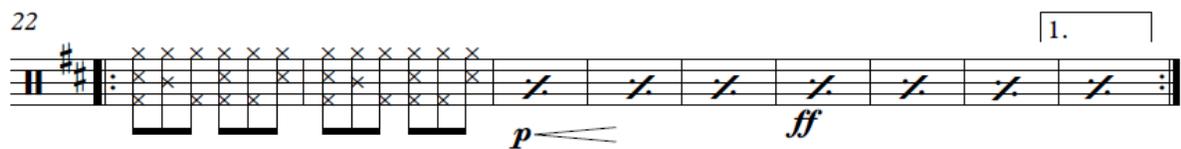
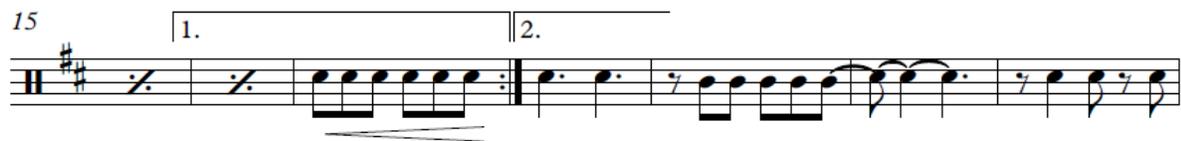
*solo bateria*      *bajo*      *bateria*

# Bambuquisimo

Bateria

[Unnamed (treble staff)]

León Cardona



## Bateria

## Patasdilo

Carlos Viecco

*intro*

6 **A** 1.

15 2. **B** *mf*

21 1. 2. **S**

29 **C** *mf*

35 1. **Fine** 2.

*solos en B*  
 flauta x2  
 guitarra x2  
 clarinete x 2  
 Bajo x 2  
 bateria x 2

# Mi buenaventura

Batería

*intro 16*

*ff*

6

*mf*

11

*pp*

18

1. 2.

**D.C. al Coda**

25

1. 2.

31

2.

36

*solos*

40

Batería

## So What

Miles Davis

**Funk**

6 1. 2.

9

*solos en entre forma*  
*D Dórico (16) Eb(8)*  
*Dm Dórico (8)*

*Flauta*  
*guitarra*  
*bajo*  
*batería*

## RESEÑA DE OBRAS

In a sentimental mood

Duke Ellington

(Edward Kennedy Ellington; Washington D.C., 1899 - Nueva York, 1974) Pianista, compositor, arreglista y líder de grupo de jazz estadounidense. Se inició en la práctica musical tomando clases de piano a los siete años. Ya en sus comienzos recibió la influencia del ragtime, género de música popular en boga en aquella época.

Desde la primera nota del tema, Ellington marca un tono intimista que, en la reiteración, logra un ambiente que invita a la reflexión y el recogimiento. Luego, el poderoso y delicado saxo de Coltrane aporta lirismo, delicadeza y profundidad. Junto a ellos, la batería del **Elvin Jones** cumpliendo el papel de eficaz acompañamiento.

[www.biografiasyvidas.com](http://www.biografiasyvidas.com)

Windows

Chick Corea es sinónimo de versatilidad y eclecticismo. Un músico que desde los inicios de su carrera, a mediados de los años sesenta, apostó por romper esquemas y modelos tradicionales del jazz. Gracias a su visión hoy es posible vivir en plenitud estilos como el jazz fusion, el free jazz y el jazz rock.

<http://www.revistacredencial.com/credencial/noticia/actualidad/chick-corea-un-visionario-del-jazz>

Nardis

Miles Davis

Miles Dewey Davis III, conocido artísticamente como **Miles Davis**, (Alton, 26 de mayo de 1926 - † Santa Mónica, 28 de septiembre de 1991), fue un trompetista y compositor estadounidense de jazz.

Se trata de una de las figuras más relevantes e influyentes de la historia del jazz, junto con artistas como **Louis Armstrong, Duke Ellington, Charlie Parker** y **John Coltrane**. La carrera de Miles, que abarca cincuenta años, recorre la historia del jazz a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XX, caracterizándose por su constante evolución y búsqueda de nuevos caminos artísticos.

Escrito por Miles Davis y popularizado por Bill Evans, “Nardis” es una composición inusual donde el trompetista saca el máximo partido al modo frigio de Mi, obteniendo sonoridades orientales (“aflamencadas”, dicen por aquí) y realizando la melodía gracias a unos obligados rítmicos muy bien situados. Nos quedaremos con la belleza de una pieza destacada cuyo puente nos transporta brevemente al *swing* para volver de inmediato al mundo de la Improvisación con mayúsculas.

## Patasdhilo

Carlos Vieco

El maestro Carlos Vieco Ortiz, compositor prolífico e intérprete virtuoso, es un clásico de nuestra música. Su imagen perdura en los tres géneros que cultivó: la música erudita, que algunos llaman académica o estructurada, la popular tradicional o folclórica, y la popular a secas. Nació en Medellín el 14 de febrero de 1900, hijo de don Camilo Vieco Arrubla, oriundo de Yolombó, y doña María Teresa Ortiz Cárdenas.

Una anécdota que es fiel reflejo del talante sencillo y generoso del maestro se originó con el título de su pasillo fiestero Patasdhilo. Don Carlos había terminado la partitura de esta obra y la conservaba, sin ponerle título. Un día en el centro de Medellín se le acercó el lustrabotas que lo atendía cerca del café Bastilla y le preguntó “maestro, ¿cuándo le va a poner mi nombre a una obra suya?”. Este personaje se caracterizaba por tener las piernas tan delgadas que había sido apodado “Patás de hilo”. El maestro lo miró con una sonrisa y le contestó: “más pronto de lo que pensás, hombre”.

[www.elmundo.com](http://www.elmundo.com)

## Bambuquisimo

Leon Cardona

Leonel Cardona García, más conocido como, simplemente, León Cardona, es un compositor, intérprete, arreglista, docente y asesor musical, nacido en Yolombó (Antioquia) el 10 de agosto de 1927. Hoy, a sus 87 años, sigue componiendo y realizando arreglos con el virtuosismo y maestría musical producto de una experiencia adquirida a través de los años.

## JOSÉ REVELO BURBANO

En su perfil como compositor se resalta la influencia del romanticismo y nacionalismo europeo, al igual que la armonía trabajada en el Jazz. Sus composiciones se caracterizan por (...) “progresiones armónicas bien elaborados; de igual manera, excelente tratamiento en la fluidez y expresividad melódica.

## DIEGO FERNANDO VARGAS GARCÍA

Mi Buenaventura

La historia del encuentro musical más importante del Litoral Pacífico surge de la canción ‘Mi Buenaventura’ y de un personaje poco conocido.

El maquinista trovador nunca pensó ser un músico famoso, pero una mañana de 1931 las notas de la guitarra llegaron a lo profundo de su mente. Luego se alejaron lentas entre las olas centellantes hacia el mar Pacífico. El patio de la vieja casa donde vivía, a sus 17 años, fue el lugar de su

inspiración y junto con la morena Juana Francisca, su madre, a su pueblo le cantó: “Bello puerto de mar Mi Buenaventura, donde se aspira siempre la brisa pura. Eres puerto precioso, circundado por el mar, tus mañanas son tan bellas y claras como el cristal”.

<https://www.elespectador.com/noticias/nacional/petronio-alvarez-y-su-buenaventura-articulo-294409>

So What:

Miles Davis

Llama poderosamente la atención un hecho: el contrabajo "canta" la melodía principal del tema. Es el primer tema del disco, un tiempo medio, con una introducción muy aireada y sosegada y cuando entra el tema propiamente dicho, es el instrumento que menos destaca en un grupo de jazz el encargado de exponer la melodía.

Miles fue muy valiente al arrancar así este disco, iba contra las prácticas más comunes (como empezar los discos con los temas más llamativos y "enérgicos", y por supuesto, dando la melodía a los vientos o al piano).

### CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES

	Agosto		Septiembre				Octubre		Enero		Febrero				Marzo			
Asesorías	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X								
Ensayos			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X				
Selecion de repertorio	X																	
Redaccion del ensayo	X	X	X	X	X	X	X	X	X									
Sustentacion y presentación del recital																	X	

## Bibliografía

Aguilar, J. G. (2015). *Batería colombiana*. DVD. Medellín: Alcaldía de Medellín.

González Espinosa, J. E. (2006). *La construcción de una identidad colombiana a través del Bambuco en el siglo XIX*. (Tesis de doctorado) Universidad Autónoma de Barcelona. Departamento de Arte. Disponible en <https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2006/tdx-0213107-154312/jege1del.pdf>

Hernández Martínez, M. A. (2010). *Música colombiana en batería. Lenguajes contemporáneos*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes ASAB. Academia Luis A. Calvo.

Medina, Rincón, E. (2016) Construcción de un instrumento de percusión no convencional, sus características y su inclusión a la batería. (Trabajo de grado). Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Disponible en <http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/4501>

Moses, B. (1984). *Drum Wisdom*. New Jersey: Modern Drummer Publications.

Ortiz, C. (2018). César Ortiz Music. Blog. Disponible en <http://www.cesarortizmusic.com>

Pacheco Barrera, D. (2018). *La guitarra de Cuenca*. Blog. Disponible en <http://laguitarradecuenca.blogspot.com.co>

Pardo Bejarano, R. D. (2010). *El Jazz y la Música Colombiana Pasillos y Porros*. (Proyecto de grado) Pontificia Universidad Javeriana. Estudios musicales con énfasis en jazz. Disponible en <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/4495/tesis216.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Riley, J. (2009) *The Art of Bop Drumming*. New York: Manhattan Music Publications.