

Artículo de investigación

(Artículo de trabajo de grado, estudiante de maestría en educación UNAB, investigación dirigida por el Dr. Jesús Emilio González)

Las músicas colombianas como base rítmica para el desarrollo de un método de enseñanza para el bajo eléctrico en educación superior

Colombian music as a rhythmic basis for the development of a teaching method for electric bass in higher education

Sergio Andrés Torres Ruiz

Maestro en música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga (UNAB), docente del programa de música de la Universidad de Pamplona.(UP)

Calle 54 No. 47-06 apto 501, Bucaramanga, Colombia

sator123@gmail.com

Música colombiana en educación superior

Resumen

Investigación acción que tuvo como objetivo principal la creación y aplicación de un método de enseñanza para el bajo eléctrico en la Universidad de Pamplona, basado en ritmos folclóricos colombianos. Para lo cual se realizó un proceso de selección de técnicas interpretativas, niveles de enseñanza, competencias académicas a desarrollar, estrategias didácticas y ritmos musicales a implementar para el desarrollo de dicho método. En el desarrollo metodológico, se utilizaron la entrevista, el diario de campo y las sesiones grupales para la recolección de datos y obtener resultados conclusivos.

El estudio reveló que la creación e implementación de material didáctico basado en ritmos folclóricos colombianos para la enseñanza instrumental en educación superior no solo permite el desarrollo técnico e interpretativo de cualquier instrumento, sino que también propende en el conocimiento de dichas músicas de manera académica y en su apropiación por parte del estudiante al entenderlas como parte de su patrimonio e identidad cultural.

Palabras clave: Folclor, ritmos colombianos, bajo eléctrico, material didáctico, patrimonio, identidad cultural.

Abstract

Action research whose main objective was the creation and application of a teaching method for electric bass at the University of Pamplona, based on Colombian folkloric rhythms. For which a process of selection of interpretive techniques, levels of education, academic competences to be developed, didactic strategies and musical rhythms to be implemented for the development of said method was carried out.

In the methodological development, the interview, the field diary and the group sessions were used to collect data and obtain conclusive results. The study revealed that the creation and implementation of didactic material based on Colombian folkloric rhythms for instrumental teaching in higher education not only allows the technical and interpretative development of any instrument, but also tends to the knowledge of said musics in an academic way and in its appropriation by the student to understand them as part of their heritage and cultural identity.

Keywords: Folklore, Colombian rhythms, electric bass, didactic material, heritage, cultural identity.

Introducción

Apellidos de compositores como Beethoven, Bach, Chopin, Gillespie, Parker, Cardona, Morales y Bermúdez, o piezas musicales como Mazurca No. 1 op 33, K.C. Blues y Espíritu Colombiano, si bien es cierto que tienen un origen histórico y geográfico muy diferente, también tienen un elemento en común que las une. Dicho elemento es el folclor, entendido como las manifestaciones culturales tradicionales de un pueblo, país o región. Más allá de que hoy en día muchas manifestaciones musicales como las anteriormente mencionadas se conozcan como música clásica, blues, jazz o música colombiana, en algún momento de su existencia todas ellas fueron entendidas y conocidas como manifestaciones folclóricas.

En Colombia, los procesos de enseñanza instrumental en la mayoría de programas de música de educación superior han estado basados en métodos contruidos a partir de música clásica, blues o jazz. En el caso particular del bajo eléctrico sucede algo similar ya que debido a su reciente invención la mayoría de métodos de enseñanza para el instrumento están basados en músicas modernas como el rock, blues, jazz o funk.

Frente a este panorama, la presente investigación buscó el desarrollo y posterior implementación de un método didáctico que contribuyera en los procesos de enseñanza del bajo eléctrico en la Universidad de Pamplona. Dicho método se desarrolló a partir de los ritmos folclóricos más representativos del país, con lo cual no solo se trabajó en pro del desarrollo de un material que permitiera el estudio técnico e interpretativo del instrumento, sino que también a partir del uso de dichos ritmos, se propendiera en la apropiación de ellos por parte de los estudiantes al entenderlos como parte de su patrimonio e identidad cultural, elevando así el valor académico de dichas músicas al ser utilizadas dentro de procesos educativos en nivel superior.

PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

En el siglo pasado, más exactamente en el año 1951, fue diseñado y construido el primer bajo eléctrico con propósitos comerciales para luego ser introducido dentro de la amplia gama de instrumentos musicales ya existentes, convirtiéndose en uno de los de más reciente invención y el cual continúa en una constante transformación y evolución.

Debido a sus características sonoras y a su corto tiempo de existencia, el bajo eléctrico ha sido añadido al conjunto de los instrumentos musicales utilizados en la mayoría del repertorio de la música popular moderna, incluyendo los diversos géneros de la música folclórica colombiana. No obstante, el conocimiento de las raíces sonoras, tímbricas y estructurales de las músicas colombianas es poco, o muy limitado, en los estudiantes del bajo eléctrico que se acercan al aprendizaje de las mismas; este vacío investigativo y pedagógico se puede evidenciar en los informes del Ministerio de Cultura de Colombia.

Las músicas tradicionales de nuestro país han sido estudiadas desde distintas perspectivas. Sin embargo, estos acercamientos han estado centrados en aspectos culturales, antropológicos o históricos y no dan cuenta de las estructuras musicales que las configuran. Son pocos los casos en que sistemas específicos de música tradicional colombiana han sido objeto de estudios musicológicos rigurosos que sirvan como herramienta de trabajo en el hacer musical propiamente dicho y muy específicamente en el desarrollo de proyectos educativos fundamentados en músicas tradicionales. (Ministerio De Cultura, 2003, p.8).

Esta situación se ve reflejada en el poco material académico que se encuentra para la enseñanza en niveles educativos superiores, no sólo para el bajo eléctrico sino también para otros muchos instrumentos musicales, y aunque diversos autores e investigadores insisten en la importancia del estudio de las músicas folclóricas de nuestro país y el uso de las mismas para la enseñanza instrumental, como por ejemplo Samper (2013), quien refiere que en un país pluriétnico y multicultural como lo es Colombia, el estudio de las músicas tradicionales (indígenas, campesinas, raizales, afro, entre otras) resulta de vital importancia para enriquecer y potenciar los referentes estéticos dentro de la enseñanza académica. Es muy poco el camino recorrido para alcanzar dicho propósito.

Este tipo de procesos educativos enmarcados en la música erudita europea, y en el caso del bajo eléctrico en referentes interpretativos de músicas norteamericanas como el jazz, han subvalorado la riqueza de las músicas tradicionales colombianas y por consiguiente han hecho a un lado la diversa posibilidad de aprendizajes que se pueden generar a partir del estudio de dichas músicas. Bernabé (2012) afirma que es muy importante poder ofrecer en el contexto escolar alternativas pedagógicas musicales que promuevan en el estudiante actitudes de interés y respeto por la diversidad musical; además de que se debe promover la improvisación musical con estas músicas; y mediante la interculturalidad musical el estudiante logrará apreciar influencias de lenguajes musicales diversos y sus formas de transmisión.

En el país son pocas las universidades que ofrecen la carrera de música o licenciatura en música y son aún menos las que dentro de dichos programas ofertan la cátedra de bajo eléctrico. En los departamentos de Santander y Norte de Santander existen tres universidades que ofrecen dichos programas académicos: Universidad Industrial de Santander UIS, Universidad Autónoma de Bucaramanga UNAB y Universidad de Pamplona UP.

La cátedra de bajo eléctrico se encuentra ofertada en la UNAB y en la UP¹, de las anteriormente mencionadas, y en ambas entidades educativas los programas académicos planteados para la enseñanza del bajo eléctrico están estructurados desde las técnicas interpretativas del instrumento como son: *Fingerstyle* (técnica de dedos), *Slap* (golpear), *tapping* (teclear) y armónicos entre otras, y si bien es cierto que dentro del repertorio musical contemplado en el plan de estudios del instrumento que debe ser interpretado a lo largo de la carrera se encuentran piezas de las músicas folclóricas colombianas, no se definen dentro de ellos la enseñanza de las raíces rítmicas de dichas músicas, ni de las técnicas interpretativas del instrumento a partir de ellas.

Para el bajista contemporáneo egresado de dichas entidades educativas el conocimiento de las músicas colombianas es un componente fundamental al momento de desempeñarse como músico profesional ya sea como intérprete, compositor o docente

¹ Cfr: Plan de estudios UNAB y UP, <http://unab.edu.co/programas/plan-de-estudios-m%C3%BAsica-resencial> y http://www.unipamplona.edu.co/unipamplona/portallG/home_194/recursos/general/05122015/instrumento1

por la demanda de dichas músicas en el contexto cultural actual, y la ausencia en la academia en la profundización del estudio de las mismas hace que el acercamiento a ellas por parte de los bajistas sea un proceso más lento y complejo, sobre todo para aquellos instrumentistas que nunca han tenido contacto con este tipo de músicas.

Esta problemática se hace manifiesta en los estudiantes de bajo eléctrico de la Universidad de Pamplona, quienes en su mayoría expresan el desconocimiento parcial o total de los géneros musicales colombianos o de sus características rítmicas al momento de interpretar piezas del repertorio tradicional y de tener que identificar o diferenciar auditivamente dichos géneros, tales como bambuco, pasillo, guabina, porro, fandango, cumbia, joropo, pasaje, bullarengue, chande o currulao, entre otros.

Por todo lo anteriormente expuesto se puede decir que el poco tiempo de invención del instrumento y su transculturación hacia las músicas folclóricas colombianas, el poco patrocinio y la falta de tiempo para el desarrollo de material académico desde dichas músicas para la enseñanza del instrumento por parte de profesionales interesados en el tema y la poca oferta de la enseñanza del bajo eléctrico y de las músicas colombianas dentro de programas universitarios, han sido factores que han influido directamente en lo exiguo del material académico encontrado para el estudio del bajo eléctrico a partir de las músicas colombianas.

Según el contexto descrito, se puede plantear el problema que aquí se pretende resolver, a través de la siguiente pregunta de investigación:

¿Cómo utilizar las músicas colombianas como base rítmica para la construcción de un método de estudio que contribuya a la enseñanza del bajo eléctrico en la Universidad de Pamplona?

La cual llevo a plantear los objetivos de esta investigación así:

Objetivo general

Diseñar un método para la enseñanza del bajo eléctrico en la Universidad de Pamplona a partir de los ritmos más representativos de las músicas colombianas.

Objetivos específicos.

- Identificar las técnicas interpretativas y las competencias académicas que se pretenden alcanzar mediante el estudio del método de enseñanza para el bajo eléctrico basado en las músicas colombianas.
- Definir los niveles de enseñanza que serán incluidos dentro del método a partir de las técnicas interpretativas del instrumento.
- Crear ejercicios técnicos a partir de los ritmos musicales colombianos más representativos que permitan la enseñanza de los mismos y de diversas técnicas interpretativas del bajo eléctrico.
- Incluir una breve reseña histórica y teórica de cada uno de los ritmos más representativos de las músicas colombianas utilizadas en el desarrollo del método.
- Implementar el método desarrollado para la enseñanza del bajo eléctrico en la cátedra de dicho instrumento en la Universidad de Pamplona.

MARCO TEÓRICO

Metodología y didáctica en procesos de educación musical

“El método no es solo una estrategia del sujeto, sino que es también una herramienta generativa de sus propias estrategias. El método es lo que nos ayuda a conocer y es también conocimiento... La teoría se confunde con el método y ambos son componentes indispensables del conocimiento complejo.”²

(Morin, Roger, Domingo, 2003)

La metodología educativa es aquella que explica el modo de enseñar y la aplicación coherente de un sistema ordenado para llegar a un fin educativo, por lo cual no solo es importante lo que se enseña sino cómo se enseña, ya que en el momento de instruir al alumno, él no solo recibe los contenidos académicos programados sino también la forma en que se le transmiten.

² Morin, E; Roger, E. & Domingo, R. Educar en la era planetaria. Primera Edición. España: Editorial Gedisa

Es por ello que la metodología utilizada cobra vital importancia, ya que es muy probable que de la manera en la que el alumno aprenda en un futuro también enseñará. Hemsy (2002) manifiesta que en el caso de la música y las artes se hacen necesarias metodologías flexibles, sensibilizadoras, personalizadas y de carácter artesanal que permitan llegar a la formación de profesionales de la música no solo desde la parte cognitiva sino también desde lo humano e incluso en la conexión espiritual que existe con el arte.

Las generaciones actuales y su gran potencial creativo obligan a los educadores de hoy a estar en constante renovación y evolución en busca de nuevas metodologías que permitan la conexión con sus estudiantes y que a su vez les lleven a realizar procesos de aprendizaje significativo. En el caso específico de la música en niveles de educación superior es pertinente actualizar la fundamentación teórica, los materiales y técnicas pedagógicas de tal manera que esto conlleve a la humanización de dichas carreras y a la conexión del estudiante con su entorno y origen (Hemsy, 2002).

Por otra parte, la didáctica es el acto mediante el cual una persona enseña una cosa a otra persona. Sensevy (2007) manifiesta que la acción didáctica es lo que los individuos hacen en lugares donde se enseña y se aprende. Por esta razón, la acción didáctica es una acción conjunta que surge a través del tiempo, producida de una relación ternaria entre el saber, el profesor y los alumnos. Dentro de la didáctica de la música existen y suele mencionarse algunos autores como ejemplos de métodos de enseñanza musical. Este es el caso del método “Dalcroze” diseñado por Émile Jaques-Dalcroze (6 de julio de 1865, Viena – 1 de julio de 1950, Ginebra), el método “Orff” creado por Carl Orff (Munich, 10 de julio de 1895 - ibídem, 29 de marzo de 1982) y el método “Kodály” diseñado por Zoltán Kodály: (Kecskemét, Hungría, 16 de diciembre de 1882 - Budapest, 6 de marzo de 1967) entre otros. Todos y cada uno de ellos presentan propuestas valiosas, elaboradas para contextos socioeducativos concretos, que intentan abordar tanto aspectos globales como muy específicos de la enseñanza de la música.

Queda claro entonces que es el profesor el mediador de los procesos que han de llevar a los estudiantes a la construcción del conocimiento y al desarrollo y adquisición de capacidades facilitadoras del mismo. Es por eso que el docente debe buscar

continuamente la manera de apropiarse de nuevas formas de enseñar, ya que es necesario que los profesores prioricen el uso de estrategias didácticas basadas en actividades educativas situadas y basadas en contextos reales para que de ese modo lleven a sus estudiantes a adquirir habilidades cognitivas de alto nivel, logrando la interiorización razonada de valores y actitudes, así como la apropiación y puesta en práctica de aprendizajes complejos.

Así las cosas, en el caso específico de la presente investigación se tuvieron como base teórica dos corrientes didácticas musicales para el desarrollo de la misma: la primera de ellas es la didáctica planteada en el método Dalcroze, “el cual se desarrolló a partir de la primera guerra mundial y hace del ritmo su pilar fundamental para la enseñanza musical” (Pascual, 2002:100). En dicho método se expone que el ritmo es la base para la enseñanza del solfeo, que además permite desarrollar el oído musical y agudiza los sentidos melódico, tonal y armónico. Pascual (2002) afirma que los procesos de enseñanza musical basados en el método Dalcroze permiten un desarrollo integral del estudiante ya que se trabajan simultáneamente la atención, la inteligencia, la rapidez mental la sensibilidad musical y la motricidad.

La segunda corriente en didáctica musical tenida en cuenta para el desarrollo de la presente investigación fue la expuesta en el método Kodály. Dicha didáctica tiene como elemento fundamental el canto basado en la música folclórica y a su precursor “le debemos la inclusión de la música popular en la escuela y el descubrimiento de la importancia del folklore” (Pascual, 2002: 122). Zoltán Kodály manifestaba que la música tradicional es la lengua materna musical de todo ser humano, y que la música folclórica que permite el aprendizaje de otras músicas es el mejor material para llegar a la alfabetización musical. Pascual (2002) manifiesta que este método ha sido pionero en el desarrollo musical internacional, que tiene un marcado carácter nacional y que su aplicación en los diversos países exige su adaptación al folclor autóctono.

Lo anteriormente expuesto permite plantear la unificación de los principios didácticos de los métodos Dalcroze y Kodály, ritmo y folclor, como la base teórica fundamental para la creación, desarrollo y posterior implementación del método de enseñanza objetivo de la presente investigación.

El propósito de la didáctica musical

En cualquier área que permita realizar procesos de enseñanza y aprendizaje, la didáctica pretende realizar procesos mediante los cuales se logre la transmisión y construcción del conocimiento. Lo anterior mediante actividades y herramientas que permitan el aprendizaje significativo.

Los procesos de enseñanza musical no son ajenos a los procesos de formación académica escolarizada, ya que la música no es una actividad desanclada. Nace en contextos y se despliega en contextos. Es histórica, por tanto hija y producto de procesos sociales más amplios, la cual al ser fruto de su época, tiene en su rostro las marcas de lo posible y lo pensable en un momento determinado de la historia (Fubini, 1995). Por tal razón es imposible desligar la música surgida en periodos y procesos históricos de cualquier grupo social, ya que hace parte de su memoria cultural. Además la música es cognoscible (por eso los problemas de su transmisión y reproducción atañen a disciplinas muy diversas); por lo tanto maneja códigos y está sustentada en una materialidad que es posible describir y revelar mediante adecuados dispositivos de análisis, lo cual hace necesario el desarrollo de una correcta didáctica para su comunicación asertiva.

En el proceso de enseñanza de un instrumento musical más concretamente, el docente debe partir del conocimiento del programa académico para luego escoger el camino más adecuado, los tiempos y etapas de realización, cuántas y cuáles serán las técnicas interpretativas a trabajar y qué repertorio musical se estudiará para ser interpretado posteriormente. Luego de lo anterior debe elegir qué método en sentido estricto va a utilizar para llegar a la conceptualización de los objetivos de aprendizaje previamente establecidos y por último debe decidir la manera como verificará lo que han aprendido los alumnos. Este es un ciclo que debe repetirse tantas y cuantas veces sea necesario en pro del aprendizaje significativo por parte del alumno y en aras del mejoramiento de los procedimientos aplicados para la enseñanza. Todo este proceso se puede entender de mejor manera en la siguiente gráfica.

(*teclear*) y Armónicos, las cuales fueron implementadas en el método de enseñanza planteado en esta investigación.

Fingerstyle: También conocida como técnica de dedos. Aunque en un principio el bajo eléctrico se tocaba con plectro (y aun hoy en día algunos bajistas lo usan), rápidamente cambió a la utilización de los dedos índice y medio para simular la técnica de pizzicato del contrabajo y se convirtió en la técnica más comúnmente utilizada por los bajistas de todos los géneros musicales. Algunos referentes para esta investigación fueron “Método Para Guitarra Bajo” por Abner Rossi, y “Bass Fitness” por Josquin Des Pres, entre otros.

Slap: A finales de los años 60, el bajista Larry Graham, tras la ausencia del baterista de la banda en que trabajaba, comenzó a golpear las cuerdas graves con el pulgar y pellizcar las agudas con el índice, mediante lo cual obtenía un sonido percusivo con el que pretendía compensar en parte la falta de la batería. Paralelamente, esta técnica fue adoptada por Stanley Clarke y popularizada en su disco de 1974 “Stanley Clarke”, un disco en el cual mostraba su virtuosismo y la posibilidad de utilizar el bajo eléctrico como instrumento líder. Aunque la técnica del slap es frecuentemente utilizada y asociada a los bajistas de funk, poco a poco se ha venido utilizando en otros géneros musicales. Algunos referentes para esta investigación fueron: “Afro-Cuban Slap Bass Lines” de Óscar Stagnaro y “Slap It! Funk Studies For The Electric Bass” por Tony Oppenheim,.

Tapping: es una técnica para guitarra y bajo eléctrico que se ejecuta utilizando los dedos de ambas manos para presionar las cuerdas sobre el mástil del instrumento, haciendo sonar las notas. En el bajo eléctrico, grandes y sobresalientes exponentes de esta técnica son Stuart Hamm y Victor Wooten. Algunos de sus libros guía para esta investigación son “The Best Of Victor Wooten” por Victor Wooten, “The Bass Book” por Stuart Hamm.

Armónicos: Podríamos definir el término armónico como una nota cuya frecuencia es un número múltiplo de una frecuencia fundamental. Por ejemplo, la nota do¹ vibra a una frecuencia de 264Hz y su segundo armónico se encuentra a una octava de distancia a una frecuencia de 528Hz. La ejecución de esta técnica consiste en la “partición” de la cuerda en partes iguales para ir encontrado cada uno de sus armónicos. Esta “partición” se logra colocando levemente el dedo de la mano que va en el brazo del instrumento

sobre la cuerda sin hacer que ella toque el mástil, posteriormente con la otra mano se toca fuertemente la misma cuerda de forma similar a la técnica de *fingerstyle*. Los armónicos que son de más fácil ejecución en el bajo eléctrico se encuentran sobre los trastes doce, nueve, siete, cinco, cuatro y tres. Aunque es muy usada por muchos bajistas, no son muchos los textos guías para el estudio de esta técnica. Uno de ellos es "Bass Harmonics" por Barry Sahagian.

Las músicas colombianas

Los géneros de la música tradicional en Colombia son muy variados y numerosos; estas manifestaciones musicales no son, en modo alguno, elementos culturales aislados, ya que interactúan y se interrelacionan constantemente entre y son el resultado de la mezcla tri-étnica de elementos españoles, africanos e indígenas. Para exponer de una mejor manera dicha situación se presenta a continuación una breve reseña de los ritmos musicales seleccionados para el desarrollo de esta investigación.

Región Andina

El bambuco es uno de los primeros ritmos documentados en el país, y es considerado uno de los estilos más típicos y representativos de la música popular colombiana, además de ser un ritmo típico de trece departamentos en Colombia (Ocampo, 2000). Es comúnmente interpretado tanto de forma instrumental como cantada. Debido a la interacción de los instrumentos, a los acentos rítmicos y a los fraseos melódicos, el bambuco es un estilo musical altamente sincopado y poli-rítmico que se puede entender como la superposición de dos compases, a saber $3/4$ y $6/8$, pero actualmente se ha optado por utilizar principalmente la notación en $6/8$.

El pasillo, que literalmente significa "pequeño paso", denotando los movimientos rápidos y pequeños hechos al bailarlo, es una forma musical en compás de $3/4$ que se desarrolló como una derivación del vals europeo. Abadía (1983) narra que aunque originalmente era un baile de la aristocracia y la burguesía, se hizo rápidamente popular entre las clases bajas, lo cual hizo que se interpretara en diferentes contextos y diversos formatos instrumentales, incluyendo el piano solo, el piano con violín y/o flauta, el típico trío de

cuerdas andinas, cuartetos y estudiantinas. Pequeños instrumentos de percusión como chuchos, guaches, panderetas y cucharas se hicieron muy comunes en su interpretación.

El torbellino es uno de los ritmos musicales de la región andina que está fuertemente arraigado en la cultura popular y rural, tanto desde sus inicios en el siglo XIX como hasta nuestros días. Se encuentra principalmente en los departamentos de Boyacá, Cundinamarca (incluyendo la capital Bogotá) y Santander. La instrumentación habitual consiste en el requinto como el instrumento melódico, y el tiple y la guitarra como acompañamiento rítmico-armónico. Los instrumentos de percusión para su ejecución son las esterillas, la zambumbia y los chuchos. Tradicionalmente el torbellino es exclusivamente instrumental y se encuentra escrito en un compás de 3/4. Por otra parte la guabina, que en instrumentación y métrica se asemeja al torbellino con la variación de que es un género cantado, se desarrolla desde comienzos del siglo XIX, inicialmente en la región montañosa del departamento de Antioquia, desde donde se extendió rápidamente hacia el este hasta los departamentos de Santander y Norte de Santander, al sureste hasta los departamentos de Boyacá y Cundinamarca, y al sur hasta Tolima y Huila (Abadía, 1983).

Región Pacífico

El currulao, es el principal estilo musical del pacífico colombiano. Está escrito en compás de 6/8 y se interpreta con una marimba de chonta, bombo golpeador, bombo arrullador, cununo macho, cununo hembra y guasá, instrumentos típicos de la región, y se ramifica en muchos géneros de acuerdo a las letras y los patrones de marimba. Algunos de los subgéneros del currulao son: amanecer o andarele, amadore, bambara negra, bambuco, bambuco viejo, berejú, caderona, caramba, corona, currulao propiamente dicho, juga grande, madrugá, makerule, maroma, pango o pangora, patacoré, pregón, bálsamo, saporronción o sapo-rondó, tigarandó, tolero y torbellino. Otros estilos musicales con connotaciones religiosas son los arrullos (de los cuales el juga y el bunde son los géneros principales) y el alabado y chigualo o gualí (música para los muertos).

Región Llanera

Abadía (1983) argumenta que la música de esta región es el tipo de música dentro del folclor mestizo colombiano cuyas raíces son las más notoriamente españolas, posiblemente relacionadas con la región de Andalucía en España. Este hecho se evidencia por el parecido que existe tanto en el modo de cantar, con sus portamentos y arabesques, como en el modo de bailar, con su característico zapateo similar al de la música flamenca española.

En el lenguaje popular, el repertorio de la música de los llanos recibe la denominación general de joropo, que se divide en dos vertientes principales: el joropo caracterizado por el golpe fuerte y altamente dinámico que debido a su ritmo rápido permite exhibiciones de virtuosismo y se ha vuelto predominantemente instrumental, y el pasaje, más lento y más lírico y es de esta manera que se denominación a los joropos lentos, cantados (Rojas, 2004). Los instrumentos característicos de la música de esta región son el arpa llanera, la bandola llanera, el cuatro y los capachos o maracas. Si bien es cierto que la música llanera tiene dos vertientes rítmicas características, como son el joropo y el pasaje, es de vital importancia decir que de estos surgen más de veinte estructuras armónicas distintivas o combinaciones de secuencias de acordes, que tienen su modo de escala mayor o menor, su identidad melódica y su metro, conocidos como golpes o aires. Aun así, la música llanera se basa exclusivamente en dos tipos de ritmos subyacentes, **el golpe por corrido**, escrito normalmente en compás de 3/4, y **golpe por derecho** escrito en compás de 6/8. Rojas (2004) explica que estos dos tipos de ritmos se refieren básicamente al sistema de rasgueo y acentuación ejecutados en el cuatro.

Región Atlántica o Caribe

Dentro de la música de esta región sobresalen ritmos como la cumbia, uno de los estilos musicales más representativos de Colombia, tanto a nivel nacional como internacional, y su nombre se emplea frecuentemente de manera genérica para referirse a todos los ritmos de la región litoral atlántica que comparten una evolución e instrumentación comunes. Convers y Ochoa (2007) dicen que la cumbia es a la vez un baile y un estilo musical particular, y es considerada por muchos como la forma musical y de danza

original de la que se derivan la mayoría de los otros estilos musicales autóctonos de la región atlántica como la gaita, el porro, la puya y el fandango, entre otros.

Algunos de los rasgos más distintivos de los géneros relacionados con la cumbia son el fuerte elemento de percusión africana, basado en el uso de tambores de origen africano, el uso de instrumentos de viento indígenas amerindios como la gaita y la flauta o caña de millo y sus escalas y afinaciones particulares, la fuerte presencia de danzas correspondientes a los diversos ritmos, y un importante elemento cantado que tiene rasgos africanos pero cuyas letras están en español, aunque a veces incluye palabras con raíces africanas que han sido hispanizadas y forman parte del léxico colombiano.

La cumbia está escrita en compás de 2/2 al igual que **el porro**, pero diferente al **fandango** que se escribe en compás de 6/8. El formato instrumental característico para la interpretación de estos ritmos está conformado por la tambora, el maracón, las gaitas macho y hembra, el tambor alegre, el tambor llamador y la flauta o caña de millo.

El vallenato, con sus aires de merengue, paseo, puya y son vallenato, también hacen parte de los ritmos típicos de la región caribe colombiana, pero no hicieron parte del método de enseñanza desarrollado en esta investigación ya que estos ritmos tienen otras técnicas interpretativas que merecen un estudio individual y particular.

Región Amazonia

Esta región geográfica y cultural de Colombia es muy extensa y se encuentra prácticamente en un estado “virgen” en cuanto a la influencia cultural externa se refiere. Por lo tanto, sus músicas continúan en el estado nativo original y se caracteriza por el uso de tambores y flautas construidas por los indígenas de la región para la interpretación de las mismas. Estas músicas se emplean para acompañar rituales religiosos, tareas cotidianas o celebraciones especiales. El bajo eléctrico no ha permeado esta cultura ni la interpretación de sus músicas, por lo cual las mismas no serán objeto de estudio de esta investigación.

DISEÑO METODOLÓGICO

La música favorece el impulso de la vida interior y apela a las principales facultades humanas. Según Willems (2002), la voluntad, la sensibilidad, el amor, la inteligencia y la imaginación creadora del ser humano se conectan en su dimensión fisiológica, afectiva y mental a través de la música. Cabe notar que cada uno de los aspectos involucrados en el proceso creativo e interpretativo de la música es intangible e imposible de cuantificar. Por tal razón se planteó una investigación de corte cualitativo tomando como guía procedimental las técnicas expuestas por Hernández, Fernández & Baptista (2010), quienes explican este tipo de investigación como un proceso no cuantificable en el que el investigador se basa más en la lógica y el proceso inductivo, y además se introduce en las experiencias de los participantes y construye el conocimiento, siempre consciente de que es parte del fenómeno estudiado. Por lo anterior podemos decir que esta investigación cualitativa fue de tipo naturalista, porque estudió su entorno y cotidianidad, y también interpretativa ya que buscó encontrar sentidos a los fenómenos y procesos estudiados.

El enfoque o diseño cualitativo que se utilizó en la presente investigación es la estrategia investigativa-acción, la cual Álvarez (2003) define como aquella que tiene la finalidad de resolver problemas cotidianos e inmediatos y mejorar prácticas concretas. El propósito fundamental de este diseño investigativo es el de aportar información que guíe la toma de decisiones para programas, procesos y reformas estructurales. A continuación se discrimina la población objetivo y el diseño metodológico en las fases utilizadas para la realización de la presente investigación:

Población

Teniendo en cuenta que el propósito de esta investigación se centró en el desarrollo de un método de enseñanza para el bajo eléctrico teniendo como base los ritmos tradicionales de las músicas colombianas, se hizo necesaria una población particular que cumpliera con ciertas características específicas, tales como: pre-saberes en lectura musical, poseer el instrumento y conocimiento de técnicas interpretativas, entre otras, que permitieran la implementación de dicho método y su posterior evaluación. En

consecuencia, los participantes fueron los estudiantes de bajo eléctrico de primero a noveno semestre de la UP matriculados para el periodo académico del segundo semestre del año 2017, los cuales fueron caracterizados mediante la siguiente tabla.

Tabla 1. Categorización de participantes.

Estudiante	Semestre	Técnica Interpretativa	Material de estudio	Código
1	Primero	Fingerstyle	Capítulos I y II	E1A
2	Primero	Fingerstyle	Capítulos I y II	E1B
3	Primero	Fingerstyle	Capítulos I y II	E1C
4	Primero	Fingerstyle	Capítulos I y II	E1D
5	Segundo	Slap	Capítulos I y III	E2A
6	Segundo	Slap	Capítulos I y III	E2B
7	Cuarto	Slap	Capítulos I y III	E4A
8	Quinto	Slap	Capítulos I y III	E5A
9	Séptimo	Tapping	Capítulos I y IV	E7A
10	Séptimo	Tapping	Capítulos I y IV	E7B
11	Octavo	Armónicos	Capítulos I y V	E8A

Fases de Investigación

Para el desarrollo de la investigación-acción se emplean cuatro fases, las cuales se repiten de manera cíclica hasta que el problema es resuelto, el cambio se logra o la mejora se introduce satisfactoriamente. Sandín (2003) define estas cuatro fases de la siguiente manera:

- Detectar el problema de investigación, clarificarlo y diagnosticarlo.
- Planeación para resolver el problema o introducir el cambio.
- Implementar el plan o programa y evaluar resultados.
- Retroalimentación, diagnóstico y re implementación.

Según lo anterior, se discrimina a continuación la metodología en las fases utilizadas para la realización de la presente investigación:

Fase I: Observación

- **Selección de ritmos musicales:** Partiendo de la existencia de un gran número de ritmos musicales en las diversas regiones del país, los cuales anteriormente fueron mencionados, se seleccionaron los más representativos y conocidos de cada región para elaborar ejercicios y piezas musicales de estudio para el bajo eléctrico que se incluyeron en el método de enseñanza para el instrumento.
- **Selección de técnicas interpretativas:** Si bien es cierto que existen diversas técnicas interpretativas en el bajo eléctrico y que siguen en constante evolución y creación de otras nuevas, se tuvieron en cuenta las expuestas en el capítulo anterior para la composición y desarrollo de los ejercicios técnicos y las piezas de estudio del método de enseñanza.
- **Selección de medios didácticos:** Para el desarrollo del método de enseñanza planteado en esta investigación y buscando que permitiera una mayor interacción con el estudiante, se escogieron ayudas didácticas como material impreso, videos, pistas musicales que funcionaran como guías auditivas y a su vez se pudieran utilizar como “*play along*” (pistas de practica).

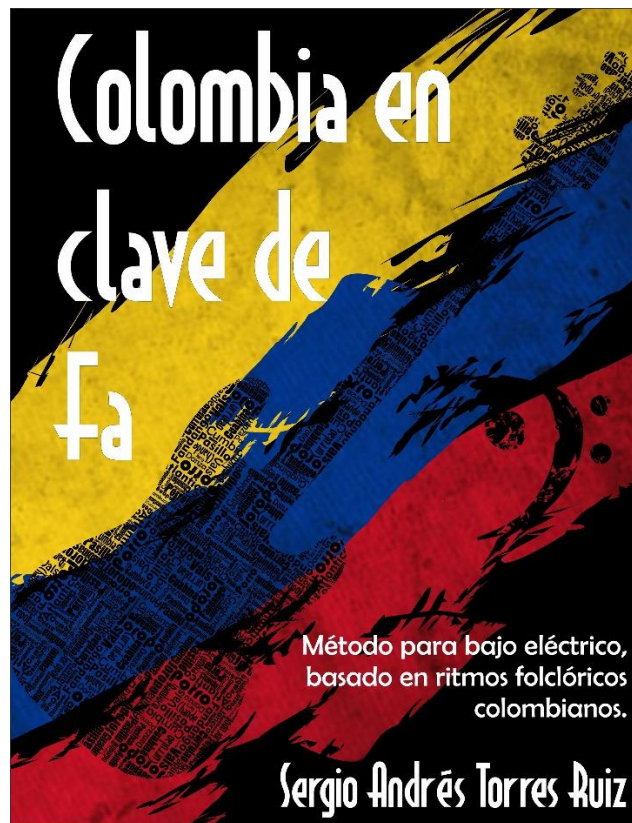
Fase II: Diseño

- **Creación de ejercicios técnicos:** Los ejercicios técnicos que fueron incluidos dentro del método tuvieron como guía los expuestos en diversos métodos técnicos existentes para la enseñanza del instrumento, pero con la variante de que se elaboraron con base en los ritmos musicales colombianos.
- **Elaboración de piezas musicales:** Se tomaron obras originales del investigador y se hicieron adaptaciones de piezas tradicionales de música colombiana para ser interpretadas en el bajo eléctrico, organizadas de acuerdo a sus técnicas interpretativas y grado de dificultad.

- **Diseño estructural del material didáctico:** A partir de los ejercicios y piezas musicales se diseñaron las diferentes partes del material didáctico mediante el cual se llevó a cabo el proceso.

Al finalizar las dos primeras etapas se obtuvo como resultado el método de enseñanza titulado “Colombia en clave de fa”, método para bajo eléctrico basado en ritmos folclóricos colombianos, el cual se implementó en la población objetivo.

Imagen 2. Portada del método de enseñanza.



Fase III: Implementación

- **Entrevista grupal:** Antes de empezar con el proceso de interacción se implementó una entrevista grupal a los estudiantes de bajo eléctrico del programa de música de la Universidad de Pamplona con el fin de conocer los pre-saberes tanto en lo relacionado con las músicas colombianas, como con las técnicas interpretativas del bajo eléctrico en las mismas. En esta entrevista se recopiló información muy importante, como la

siguiente: el 45% de los estudiantes nunca había tocado música colombiana; el 55% que si lo había hecho, había aprendido de manera empírica y solo de una o máximo dos regiones del país y en una sola técnica interpretativa; el 100% manifestó no conocer ningún tipo de método basado en músicas folclóricas colombianas para el bajo eléctrico, o que enseñara a tocar dichas músicas en el instrumento; al final manifestaron el deseo de poder encontrar un material para el instrumento que tuviese las bases rítmicas de los ritmos colombianos, variaciones de esas bases rítmicas, ejercicios en diversas técnicas interpretativas y referencias históricas y teóricas de dichos ritmos.

- **Sesión grupal:** Teniendo en cuenta los presaberes y acotaciones hechas por los participantes de la investigación en la entrevista grupal, se realizó posteriormente una sesión en la cual se les entregó el primer capítulo del método de enseñanza (capítulo de conceptos teóricos) a todos los estudiantes, el cual se leyó de manera grupal y posteriormente se dio respuesta inmediata a las inquietudes planteadas por el grupo con respecto a dicho capítulo. La sesión funcionó como introducción al trabajo de interacción individual y como fuente de recomendaciones para mejorar el material entregado a partir de las preguntas y observaciones de los participantes.

- **Interacción:** Esta fue la fase más importante de la investigación, y a su vez la que llevó más tiempo, ya que el material diseñado fue implementado en los procesos de enseñanza de los estudiantes de bajo eléctrico de la UP durante un semestre académico (segundo semestre de 2017). El método de enseñanza se utilizó como material complementario al plan de estudios existentes y se implementaron los ejercicios y piezas musicales de acuerdo a las técnicas de ejecución del instrumento trabajadas en los diferentes semestres, como se ve en la siguiente tabla:

- **Observación:** esta etapa se llevó a cabo a lo largo de toda la fase de implementación, en la misma se observó el proceso individual de cada estudiante y se tomaron notas clase a clase con el propósito de mantener un registro del proceso de apropiación tanto de las técnicas estudiadas como de los ritmos colombianos trabajados en el desarrollo del proceso. El rol del investigador en este proceso de la investigación fue el de observador con participación completa, buscando tener un mayor entendimiento de los procesos desde lo interno, tal y como lo recomiendan Hernández et al. (2010).

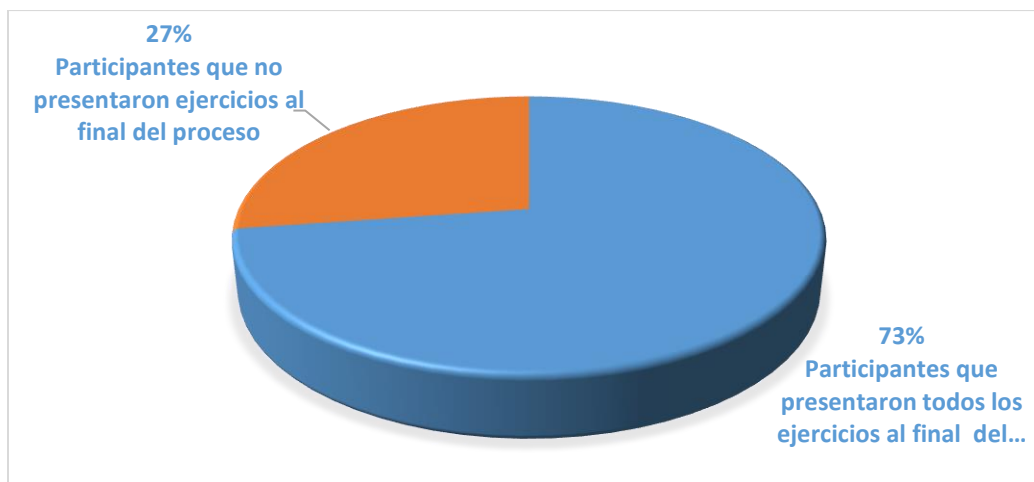
Fase IV: Evaluación

- **Entrevista grupal final:** Al finalizar el semestre académico se realizó una sesión con todos los estudiantes de bajo eléctrico de la UP que hicieron parte del proceso investigativo y que estudiaron el método de enseñanza (una o varias secciones del mismo) para analizar sus percepciones y escuchar sus observaciones y comentarios con respecto al mismo.

En esta entrevista se recopiló información que permitió evidenciar que los participantes habían adquirido habilidades cognitivas e interpretativas de alto nivel mediante el estudio de músicas folclóricas colombianas; que era evidente el deseo y firme propósito de los estudiantes por seguir estudiando las músicas folclóricas colombianas de manera académica; que un acercamiento a las músicas tradicionales es suficiente para despertar el interés académico y comprender el valor e importancia que pueden tener dichas músicas en cualquier proceso académico de educación superior; y que los participantes sintieron tener nuevas competencias, lo cual les permitirá ser mejores profesionales tanto teórica como interpretativamente, una de las razones por las cuales se inició esta investigación: el generar herramientas acordes al entorno profesional de los futuros músicos profesionales de la UP.

- **Análisis de resultados:** Teniendo en cuenta el proceso académico individual a lo largo del semestre, las observaciones, y a partir de la triangulación de los instrumentos de investigación implementados se realizó el siguiente análisis general.

Imagen 3. Resultado final de los participantes en la investigación.



Al finalizar la fase de implementación, el 73% de los participantes interpretaron todos los ejercicios asignados para estudio individual, aquellos participantes que no presentaron ejercicios, manifestaron que esto se debió a razones diferentes a desconocimiento de los ritmos o por falta de entendimiento del método. Adujeron dicho resultado a falta de tiempo para estudiar. Cabe anotar que todos los estudiantes que al inicio de la investigación manifestaron nunca haber tocado música colombiana, al final del proceso presentaron los ejercicios. Esto permitió entender que aquellos participantes que hicieron el proceso de manera responsable lograron interpretar ritmos folclóricos de Colombia en diversas técnicas sin importar que al comienzo del proceso no hubiesen interpretado o estudiado ningún de esos ritmos.

Imagen 4. Conocimiento y percepción.



A partir de bases rítmicas folclóricas colombianas llevadas a conceptos y ejercicios académicos se logró desarrollar en los participantes nuevas competencias teóricas e interpretativas, proceso de aprendizaje significativo que les permitió apropiarse de herramientas teóricas y técnicas que no solo les ayudaron a interpretar dichos ritmos, sino también a conocerlos y entenderlos desde su historia y organología.

Lo anterior elevó en cada uno de ellos el concepto y la percepción de dichas músicas, entendiéndolas como una gran fuente de conocimiento y manifestando ser importantes y necesarias en los procesos académicos de educación superior.

Teniendo en cuenta los resultados y su respectivo análisis, se puede mencionar que la música folclórica desarrollada y aplicada en procesos de enseñanza del bajo eléctrico en educación superior se podría convertir en una estrategia para el desarrollo técnico del instrumento y de la apropiación cultural de dichas músicas por parte de los estudiantes.

CONCLUSIONES

Al momento de iniciar esta investigación, ninguno de los estudiantes de bajo eléctrico de la Universidad de Pamplona conocía un método de enseñanza para dicho instrumento basado en músicas colombianas o que permitiera el aprendizaje de la interpretación de las mismas de manera académica. Cabe entonces resaltar que los resultados obtenidos en la presente investigación aportan directrices que no solo permiten develar el cómo utilizar las músicas colombianas como base rítmica para la construcción de un método de estudio que contribuya a la enseñanza del bajo eléctrico en la UP, sino también para la creación de material educativo basado en dichas músicas que permita tanto el desarrollo técnico-interpretativo de cualquier instrumento, como el conocimiento de las mismas de manera académica, y por consiguiente su apropiación por parte del estudiante al entenderlas como parte del patrimonio e identidad cultural del país.

Para el desarrollo del ya mencionado método de enseñanza se inició con un proceso en el cual teniendo en cuenta las principales técnicas interpretativas del bajo eléctrico a nivel mundial, y acorde a los contenidos programáticos del plan de estudios de dicho instrumento en la UP. Dichas técnicas no solo se eligieron por su relevancia mundial sino también teniendo en cuenta su pertinencia en la búsqueda del desarrollo de las competencias académicas planteadas como objetivo dentro del plan de estudios de la cátedra ya mencionada, y conforme al perfil profesional que debe tener el egresado del programa de música de la UP. Dicha selección permitió y facilitó la implementación del método de enseñanza y el trabajo individual de manera específica con cada uno de los estudiantes de manera acorde a su nivel académico.

Además, se tuvieron en cuenta los diversos métodos existentes para la enseñanza de dichas técnicas, pues permitieron observar una estructuración progresiva en los ejercicios planteados para el aprendizaje y desarrollo de las mismas. Teniendo en cuenta lo anterior, en el método desarrollado e implementado en esta investigación se asignó un capítulo de estudio para cada técnica; y para el desarrollo de cada uno de estos capítulos se crearon ejercicios basados en ritmos folclóricos colombianos, los cuales se organizaron mediante un encadenamiento progresivo teniendo en cuenta su complejidad armónica y dificultad técnica.

Los niveles de enseñanza bajo los cuales se estructuró el método permitieron la implementación del mismo en todos los semestres de la cátedra de bajo eléctrico en la UP, ya que dichos capítulos se construyeron y asignaron para el estudio de cada estudiante acorde a lo expuesto anteriormente en la tabla 1. Lo cual permitió la apropiación de las diversas técnicas de ejecución instrumental y el desarrollo de las competencias académicas mediante la interpretación de músicas folclóricas colombianas por parte de la mayoría de los estudiantes participantes en la investigación.

También se escogieron los más representativos y de mayor difusión de cada región de Colombia, lo cual permitió obtener como resultado, que para la construcción de cada capítulo del método se desarrollaron ejercicios basados en cada uno de los ritmos seleccionados y los cuales se encuentran estructurados con armonía, línea de acompañamiento para el instrumento e indicaciones técnicas para su correcta ejecución. Adicionalmente se incluyó en cada capítulo un ejercicio para cada aire musical que solo tiene expuesta la armonía, ya que a partir de ella el estudiante debe proponer una línea de acompañamiento basada en los rudimentos técnicos y los conceptos teóricos de cada ritmo expuestos en el método.

Dicha estructuración de los ejercicios y del método en general permitió que cada uno de los estudiantes, sin importar su nivel académico, pudiera conocer e interpretar los ritmos seleccionados en la técnica de ejecución designada para su estudio. Además, se pudieron evidenciar procesos de aprendizaje significativo, teniendo en cuenta que cada uno de los estudiantes, al momento de finalizar la presente investigación, estuvo en la capacidad de diseñar líneas de acompañamiento para el instrumento a partir de

armonías propuestas en cada uno de los ritmos abordados en el método y acorde a la técnica interpretativa estudiada.

También se incluyó un primer capítulo con reseñas históricas y teóricas de cada uno de los ritmos, el cual funcionó como capítulo introductorio para todos los participantes de la investigación en los diferentes niveles de enseñanza. Dichas reseñas permitieron que los estudiantes pudieran conocer los ritmos musicales más representativos del país, no solo desde su interpretación instrumental, sino también desde su riqueza cultural e histórica, encontrando variadas diferencias, pero sobre todo grandes similitudes entre ellos. Cabe resaltar entonces la importancia de este capítulo para la construcción del método y el desarrollo de la investigación, ya que fue mediante el cual los estudiantes entendieron los diferentes ritmos de la música colombiana no solo como conceptos académicos independientes, sino como una gran manifestación artística diversificada a lo largo del territorio nacional, pero unida bajo rasgos puntuales y característicos que la identifican como parte del patrimonio cultural del país.

Cabe anotar que ninguno de los estudiantes tuvo acceso a la totalidad del método, ya que el mismo fue diseñado para ser utilizado en diferentes niveles de enseñanza del instrumento en educación superior. Lo anterior permitió al investigador implementarlo con todos los participantes de la investigación observando tanto la apropiación teórica e interpretativa de los diferentes ritmos de la música colombiana como el desarrollo de las diversas técnicas de ejecución del instrumento por parte de la mayoría de los participantes.

Al finalizar la presente investigación, fue manifiesto el interés de los estudiantes por conocer más acerca de las músicas colombianas, sumado a la expectativa por seguir estudiando los demás capítulos que integran el método y el deseo por conformar agrupaciones para interpretar dichas músicas. Esto evidenció un proceso de aprendizaje que trascendió el aula de clase para convertirse en nuevos saberes y competencias profesionales, cambiando el concepto de las músicas folclóricas colombianas en los estudiantes, entendiéndolas como riqueza cultural y fuente de valioso material académico necesario en los procesos de educación superior.

Recomendaciones generales.

Teniendo en cuenta que esta investigación da a conocer el proceso para el desarrollo, construcción e implementación de un método de enseñanza instrumental a partir de diversas manifestaciones folclóricas musicales, así como también los alcances, beneficios y limitaciones del mismo, pretende por tal razón ser un aporte académico no solo como material didáctico, sino también como documento académico para futuros estudios, ya que como se mencionó anteriormente, la riqueza folclórica musical colombiana es inmensa y se hace necesario el desarrollo e implementación de métodos semejantes para la enseñanza académica e interpretativa de instrumentos musicales no tradicionales como la guitarra eléctrica, el saxofón o la trompeta, entre otros, puesto que estos métodos no solamente desarrollan habilidades técnicas en los estudiantes sino que también despiertan el interés por dichas músicas, elevando su valor cultural y pedagógico en entornos académicos.

Por tal razón y teniendo en cuenta los resultados y conclusiones de la presente investigación, se recomienda para futuros estudios, similares o relacionados, explorar nuevos ritmos que permitan ampliar el conocimiento y difusión de los mismos. De igual manera se recomienda el desarrollo e implementación de este tipo de métodos de manera formal dentro de los procesos de enseñanza instrumental en educación superior, lo cual posteriormente podría conllevar a nuevas investigaciones que permitan solucionar interrogantes como: ¿Los métodos de enseñanza instrumental basados en músicas folclóricas permiten el mismo desarrollo técnico que los métodos basados en otras músicas? ¿Cuáles ritmos folclóricos permiten mayor desarrollo técnico instrumental? ¿Existe diferencia significativa en los procesos educativos que incluyen músicas folclóricas frente a los métodos tradicionales?

Por último, se recomienda para futuros trabajos la utilización de medios educativos que vayan de la mano con herramientas TIC tales como la creación de páginas web gratuitas, material digital o canales de YouTube que permitan incluir videos didácticos, piezas musicales colombianas y partituras de las mismas que permitan su difusión y utilización en otros procesos educativos similares.

REFLEXIÓN FINAL.

La globalización y las nuevas tecnologías han hecho que la percepción artística de la música se haya ido transformando paulatinamente hacia una nueva idea o imagen de la misma, sujeta a caprichos meramente comerciales en la gran mayoría de medios de comunicación y convirtiéndola para algunos en un objeto que se distribuye de acuerdo a la moda y a las tendencias temporales, globales y sociales. Sumado a esto encontramos que la gran mayoría de programas de música en niveles de educación superior en Colombia han basado sus currículos académicos en músicas “eruditas” (música clásica y jazz), obteniendo como resultado la exclusión de las músicas folclóricas en procesos académicos y su consiguiente infravaloración al momento de considerarlas como posibles fuentes de material didáctico para la enseñanza instrumental en niveles universitarios.

Poniendo en contraste los resultados del presente estudio con los argumentos anteriormente expuestos, es recomendable la búsqueda de procesos pedagógicos que conduzcan a nuevas prácticas educativas que a su vez permitan la renovación de los currículos académicos y del material didáctico para dichos procesos de enseñanza, donde se brinde espacio a las músicas folclóricas colombianas entendiéndolas como diferentes a las tradicionalmente utilizadas para dichos propósitos educativos, pero a su vez como iguales en la riqueza cultural y posibilidades académicas que brindan para el desarrollo de competencias técnicas, interpretativas y profesionales a partir de su estudio.

Teniendo en cuenta que las universidades son espacios de formación no solo intelectual sino también conductual, es importante decir que la inclusión de las ya mencionadas músicas folclóricas dentro de los procesos de enseñanza genera un cambio actitudinal de parte de los estudiantes hacia las mismas, entendiéndolas como parte fundamental en sus procesos de aprendizaje, necesarias en su desempeño profesional y fuente de herramientas académicas para la creación musical ya que son aquellas que los rodean y hacen parte de sus raíces culturales. Además, se ven a ellos mismos como agentes activos y responsables de la conservación, transformación y difusión de dichas músicas.

Referencias

- Abadía, G. (1983). Compendio general del Folklore Colombiano. Cuarta edición, revisada y acotada. Biblioteca Banco Popular, Volumen 112. Bogotá, Colombia.
- Álvarez, J. (2003). Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología. México: Paidós Educador.
- Arenas, E. (2009). Elementos para el abordaje de las músicas tradicionales y populares desde las necesidades del músico práctico y sus contextos (1st ed.). Bogotá: A Contratiempo.
- Bernabé, M. D. (2012). Contextos pluriculturales, Educación Musical y Educación Intercultural. El Artista - Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal.
- Convers, L. y Ochoa, J. (2007). Gaiteros y tamboreros. Material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia). Colección Libros de Investigación, Vicerrectoría Académica, Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia.
- Des Pres, J. (1991). Bass Fitness. Guitar School. Estados Unidos.
- Fubini, E. (1995). Estética de la Música. Madrid: Visor.
- Hamm, S. (1993). The Bass Book. Hal Leonard Corporation. Estados Unidos.
- Hemsey, V. (2002). La educación musical en la responsabilidad cívica e las artes. Revista Conservatorio. Perú. Recuperado el 15 de junio de 2017, de <http://www.violetadegainza.com.ar/tag/revista-conservatorio/>
- Hernández, S. R., Fernández, C. C., & Baptista, L. M. (2010). Metodología de la investigación (5ª ed.). (J. M. Chacón, Ed.) México D.F, México: McGRAW-HILL / INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V
- Ministerio De Cultura. (Septiembre de 2003). *Escuelas de música tradicional*. Recuperado el 15 de noviembre de 2016, de Plan Nacional de Música Para la Convivencia: www.mincultura.gov.co/.../DocNewsNo105DocumentNo1099

- Ocampo, J. (2000). *Las fiestas y el folclor en Colombia*. El Áncora Editores, Bogotá, Colombia
- Oppenheim, T. (1981). *Slap It! Fun Studies For The Electric Bass*. Theodore Presser Company. Estados Unidos.
- Pascual, M. P. (2002). *Didáctica de la Música*. Prentice Hall, España.
- Rojas, C. (2004). *Música llanera. Cartilla de iniciación musical*. Ministerio de Cultura República de Colombia - Plan Nacional de Música para la Convivencia (Dirección de artes, área de música). Primera edición, Bogotá, Colombia.
- Rossi, A. (1962). *Método para guitarra – bajo*. Ediciones Berben. Milán, Italia.
- Samper, A. A. (2013). *Perspectivas y desafíos para la educación musical en Colombia en el siglo XXI; una mirada desde el Departamento de Música de la Pontificia Universidad Javeriana*. Colombia. Revista Javeriana.
- Sandín, M. (2003) *Investigación Cualitativa en Educación. Fundamentos y Tradiciones*. Madrid. Mc Graw and Hill Interamericana de España.
- Sensevy, G. (2007). *Categorías para describir y comprender la acción didáctica*. Traducción de Juan Duque Y Revisión de René ..., 5–38. Recuperado de <http://python.espebretagne.fr/sensevy/Categorias%20para%20describir%20y%20comprender%20Sensevy-2007.pdf>
- Stagnaro, O. (2004). *Afro-cuban slap bass lines*. Estados Unidos. Berklee Press.
- Willems, E. (2002). *El valor humano de la educación musical*. Barcelona, Cataluña, España: Paidós.
- Wooten, V. (2003). *The Best of Victor Wooten*. Cherry Lane Music Company. Estados Unidos.