UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSE DE CALDAS FACULTAD DE ARTES ASAB, PROYECTO ARTES MUSICALES

TRANSCRIPCION Y DESCRIPCION DE NUEVE SOLOS IMPROVISADOS EN EL BOMBARDINO EN TRES PORROS PALITIAOS DEL REPERTORIO DE LAS BANDAS PELAYERAS.

LEONARDO RINCON VELANDIA

COD: 20092098029

ENFASIS: INTERPRETACION

DIRECTOR: LUCAS JOSE MANUEL FERNANDEZ

LINEAS DE INVESTIGACION

FACULTAD: ARTE Y CULTURA TRADICIONES POPULARES

PROYECTO CURRICULAR: INVESTIGACION ANALISIS PARA LA INVESTIGACION

MODALIDAD DE TRABAJO DE GRADO: MONOGRAFIA DE GRADO

BOGOTA septiembre 16 de 2016

RESUMEN

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo transcribir describir y analizar los principales elementos musicales encontrados en los solos improvisados por el bombardino, en tres "porro pelayeros", interpretados por bandas folclóricas dentro del marco del XXII FESTIVAL DE BANDAS FOLCLÓRICAS DE BARRANCABERMEJA, además se contextualiza a las bandas folclóricas en la región de Córdoba y Sucre, mostrando cuál es su influencia en esta región y cuál ha sido su aporte a la evolución del "porro pelayero" o también llamado "porro palitiao". Para la realización del estudio fueron seleccionados cinco intérpretes de bombardino, de cuatro de las mejores bandas Pelayeras de la región, bandas que deberían interpretar en vivo los porros objeto del estudio. Se tendrán en cuenta para el análisis tres factores musicales, melodía, ritmo y armonía, los resultados de la descripción y el análisis, nos deja ver como los distintos interpretes usan elementos musicales similares a la hora de improvisar, la repetición de patrones rítmicos el uso de escalas y arpegios son evidentes en las improvisaciones.

Palabras clave: Melodía, Ritmo, "porro pelayero" o "porro palitiao", "banda folclórica" o "banda pelayera", improvisación.

SUMMARY

This research work aims to transcribe, describe and analyze the principal musical elements found in improvised solos by the euphonium, in three "porro pelayeros", played by folk bands within the time frame of the XXII FESTIVAL OF FOLKLORE BANDS OF BARRANCABERMEJA, besides its contextualizes folk bands in the region of Cordoba and Sucre, showing what is its influence in this region and what has been its contribution to the evolution of "porro pelayero" also called " porro palitiao". To conduct this study there were selected five euphonium players, four of them of the best Pelayeras bands in the region, bands that should play live porros, object of this study.

They will be taken into account for the analysis three musical factors, melody, rhythm and harmony, the results of the description and analysis will allow to see how the different performers use similar musical elements when improvising, the repetition of rhythmical patterns, the use of scales and arpeggios are evidences in the improvisations.

KEYWORDS: Melody, Rhythm, "poro pelayero " or "poro palitiao", "folk band" or "pelayera band", improvisation.

Contenido

1 INTRODUCCION 5

JUSTIFICACION 6

1. OBJETIVOS 7

3.1 Objetivo General 7

3.2 Objetivos Específicos 7

2. ANTECEDENTES 7

3. MARCO TEORICO DE REFERENCIA 8

5.1. BANDAS DE VIENTOS 8

5.2 EL PORRO 17

5.3 La Improvisación 22

4. METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION 24

6.1 Tipo de investigación 24

6.2. Población y muestra 25

6.2.1. población 25

6.2.2 Muestra 25

6.2.3 Muestreo 26

6.2.4. Instrumentos de Recolección de Información 27

6.2.5. Grabación de audios y videos 27

6.2.6. Transcripción de los solos improvisados 27

6.3. Elementos musicales tenidos en cuenta para el análisis musical 28

5. DESCRIPCION Y ANALISIS. 28

7.1. Análisis Ritmo. 28

7.1.1. Descripción y análisis de los solos. 28

7.1.1.1. análisis rítmico solo 1 28

7.1.1.2 análisis rítmico solo 2 30

7.1.1.3. análisis rítmico solo 3 32

7.1.1.4. análisis rítmico solo 4 33

7.1.1.5. análisis rítmico solo 5 34

7.1.1.6. análisis rítmico solo 6 35

7.1.1.7. análisis rítmico solo 7 37

7.1.1.8. análisis rítmico solo 8 38

7.1.1.9. análisis rítmico solo 9..... 40
7.1.2. PATRONES RITMICOS..... 42
7.1.2.1. Patrones rítmicos recurrentes..... 42
7.1.2.2. relación patrones rítmicos con los solos..... 44
8. ANALISIS MELODICO 45
9. ANALISIS ARMONICO 67
CONCLUSIONES..... 67
BIBLIOGRAFIA 69

1 INTRODUCCION

El siguiente trabajo describe los elementos musicales utilizados por cuatro bombardinistas en sus improvisaciones. El interés de este trabajo radica en el hecho de entender las improvisaciones de los bombardinistas en los “porros pelayeros”, las transcripciones se harán pensando siempre en ser interpretadas en el trombón de vara.

La motivación de este estudio es doble, por una parte, responde a un interés personal en este tipo de música, por otra, en la consideración que puede resultar de gran ayuda para cualquier músico interesado en la improvisación en música pelayera específicamente en el “porro palitiao”. Al mismo tiempo este trabajo aportará partituras de improvisaciones de las que no existe material impreso.

En las siguientes páginas, se describirá el origen de las bandas pelayeras, su aporte a la música de la región sabanera de Córdoba y Sucre, de igual manera hablaremos del origen y evolución del porro “palitiao” o “pelayero”. Se hará un acercamiento a la improvisación en este género musical.

Esta tesis de grado pretende ser un modesto aporte a la difusión y conocimiento de los ritmos y músicas del Caribe Colombiano.

JUSTIFICACION

La realización de este trabajo es importante para aquellos estudiantes que quieran aprender un poco más sobre la improvisación en el porro. Les será útil porque, por medio de partituras, se muestra cómo se desarrolla la improvisación en el porro a partir de una serie de motivos rítmicos y melódicos recurrentes en el género. A nivel personal, este trabajo es un aporte para mejorar la improvisación y para entender cómo funciona en este género en particular. También puede ser un material útil para aquellos estudiosos de las músicas regionales colombianas, brindando material musical para alimentar su trabajo de investigación.

El material contenido en este trabajo sirve, en general, para los docentes de diversas áreas porque puede adaptarse a diferentes necesidades pedagógicas, utilizando un repertorio de música tradicional del Caribe Colombiano. Fuera del ámbito académico, este material sirve a músicos y directores de bandas, aportando guías para la improvisación e interpretación de esta música tan importante de nuestra tradición.

Este trabajo se inscribe en la línea de investigación *Arte y Cultura Tradicionales Populares*, de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, ya que es un proyecto que sistematiza y ordena una manifestación musical tradicional, que forma parte de la cultura regional y nacional colombiana, apoyando su valoración y divulgación en el ámbito académico. De la misma manera, este proyecto se inscribe en la línea de *investigación Análisis para la Interpretación* del Proyecto Curricular de Artes Musicales de la ASAB, porque es un trabajo que, abordando la improvisación, y hace un aporte para el desarrollo interpretativo de esta música.

PREGUNTA DE INVESTIGACION

¿Cómo transcribir, describir y analizar nueve solos improvisados en tres porros interpretados por cinco intérpretes del bombardino?

Es de gran importancia para mi transcribir solos improvisados del repertorio de banda pelayera, ya que haciendo esta transcripción se puede entender y explicar de una forma más pedagógica los patrones, rítmico melódicos que son utilizados con gran frecuencia en esta música del Caribe. Y ya que es extremadamente difícil encontrar partituras relacionadas con la improvisación de música pelayera creo que estas transcripciones pueden ilustrarnos a los instrumentistas interesados en aprender a interpretar el porro, ya que no tuvimos relación cercana con esta música en nuestra iniciación musi

2.OBJETIVOS

2.1 Objetivo General

Transcribir, describir y analizar los elementos musicales de nueve solos improvisados en tres “porros palitiaos”.

2.2 Objetivos Específicos

- Transcribir nueve solos de bombardino en tres porros del repertorio tradicional pelayero.
- Documentar las interpretaciones de los porros y sus improvisaciones.
- Describir los elementos musicales utilizados en las improvisaciones.
- Extraer motivos rítmicos y melódicos recurrentes en las improvisaciones.
- Contextualizar a las bandas pelayeras.

3.ANTECEDENTES

En el festival del porro 2005 en San Pelayo, el maestro Ramón Benítez interpreto el bombardino de una manera excepcional, en este momento se crea la inquietud personal de saber cómo funciona la improvisación en el porro. En esta ocasión se dio la oportunidad de hablar con músicos de la región que me explicaron un poco sobre las formas y las distintas clases de porros, estas experiencias afianzaron el gusto por esta música.

Después de escuchar el disco *Antología de Porros y Fandangos* (1990) de la banda 19 de Marzo de Laguneta Córdoba en el que aparecen porros de tradición pelayera como María Varilla, El Sapo entre otros, observo que la mayoría de veces improvisan los mismos instrumentos, trompetas, clarinetes y bombardinos, pero nunca los trombones, motivo por el cual nace el interés de empezar a improvisar con el trombón en este género musical.

El interés por realizar este proyecto viene de la necesidad de entender a este músico desde su perspectiva de tratamiento armónico e interpretativo, asimilar sus bases musicales y, de esta forma, encontrar un estilo personal en la improvisación, área de gran importancia en la formación musical de un instrumentista. Además, en mi praxis musical en bandas pelayeras he sentido la necesidad de

improvisar, aprender y profundizar más sobre este género, por esta razón el interés en esta investigación.

En el trabajo de grado *Análisis para la Interpretación de Cinco temas del Trombonista Cubano Juan Pablo Torres*, (2010), del estudiante Fabio García Corredor sirve como ejemplo para estudiar a un solo interprete en algún estilo de música, ya que nos muestra cómo un solo interprete utiliza distintos recursos técnicos en la interpretación y la improvisación. Este trabajo es útil por la forma como desarrolla el análisis mostrando un proceso sistemático y ordenado que puede servir de modelo para realizar nuestro propio análisis.

En trabajo de grado *Transcripción de Quince Solos de Versiones Representativas de Cinco Estándares de Jazz y Análisis con Énfasis Rítmico, Armónico Melódico*, (2010), del estudiante Rafael Vallejo Velásquez aparecen las transcripciones de solos de estándares de jazz de artistas como Charlie Parker (*Confirmation*), Miles Davis (*Sevenstepstoheaven*), entre otros. El autor muestra que la transcripción puede ser una herramienta de mucha ayuda para observar la variedad de recursos técnicos que se usan en la improvisación. Este trabajo es un antecedente al presente proyecto porque realiza, más o menos, el mismo trabajo que se quiere hacer aquí, en otro género musical, confirmando el interés por abordar el estudio de la improvisación.

4.MARCO TEORICO DE REFERENCIA

4.1. BANDAS DE VIENTOS

A lo largo del siglo XIX, desde Europa las bandas militares arriban a Colombia, con gran popularidad en las zonas urbanas, estas conformadas por familias de instrumentos tales como; metales, maderas y percusión, con los cuales, “se interpretaba un repertorio variado de marchas, valses, polkas, y algunos ritmos nuevos como el pasillo y la danza” (Wade, 2002, p.132). A lo largo y ancho del territorio nacional se fueron expandiendo estas bandas con el apoyo del presidente Rafael Núñez (1880-1894), quien impulsó la conformación de bandas en distintos batallones del país, también ordenó la compra de instrumentos traídos desde Europa y de igual manera consolidó la nómina de músicos en cada batallón. Este suceso tuvo una gran influencia en la población ya que las bandas hacían parte de las celebraciones religiosas y fiestas populares, “en alguna festividad religiosa o acto público y podía ser contratada por cualquier parroquiano” (Zambrano, 2008, p.24).

Las *bandas de pueblo* como suelen llamarlas, forman parte de una tradición cultural en nuestro país, integradas con la mayoría de instrumentos de viento como; trompetas, trombones, eufonías, clarinetes, oboes, fagots y en percusión; bombo, redoblante, platillos, hoy en día estas bandas se mantienen y son las encargadas de mantener vivas las tradiciones musicales de sus regiones.

A finales del siglo XVIII, se conoce la conformación de una banda así lo dice Portacio (1994. P. 314), "En el año de 1784, el español Pedro Carricarte fundó y dirigió la banda de la Corona, cuando parece ser aparece la primera de estas agrupaciones en el país". También nos habla de una banda a principios del siglo XIX. "Después se fundaron en 1809 la Banda de la artillería dirigida por el propio Carricarte y la Banda de las Milicias bajo el mando de Antonio Zeiñer o Zuñer, que había sido clarinetista de la Banda de la Corona", lo que nos deja saber que la tradición de bandas en Colombia inicio ya hace algunos siglos.

Las primeras bandas civiles se conforman a comienzos del siglo XIX, las agrupaciones eran contratadas y remuneradas económicamente para amenizar los bailes de salón, festividades religiosas y distintas celebraciones de la sociedad civil.

Es en Antioquia, donde se conoce la creación de una de las primeras bandas civiles del país, "en 1836, por iniciativa de un grupo de civiles se conforma en Medellín la primera banda de carácter privado y se asigna su dirección al inglés Gregory MC Pherson. Es de esta manera que la estética de las bandas militares se inserta en los contextos criollos, en el ámbito de la vida civil y de manera especial en el religioso". (Gil y Londoño, 2006, p.47).

De la misma manera, suceden hechos similares en distintas ciudades de nuestro país. En 1845 "el profesor José Ángel Ruiz Viaña, fundó una banda de músicos cuyos acordes de piezas clásicas eran motivo de baile" (Exbrayat, 1996, p. 250). Otro ejemplo de la intervención de las bandas en actos públicos sucede en Antioquia "el 12 de octubre de 1982, donde se inaugura el parque de bolívar y se inicia la retreta dominical, modalidad de conciertos periódicos gratuitos convertidos en una tradición local que posteriormente se expande a muchos municipios" (Gil y Londoño 2006, p.47).

Ya entrados en el siglo XX, se crea la Banda Nacional de Bogotá, dirigida por Manuel Conti Tamburini, un joven italiano de 20 años, estudioso de la teoría musical e intérprete del violín y el piano. La Banda Nacional de Bogotá, fue creada el 17 de marzo de 1913 por decreto del presidente Carlos E Restrepo, de la fusión del regimiento de infantería No. 1 y en el grupo de artillería de Bogotá. Portacio (1994 p.315).

Esta Banda Nacional de Bogotá, más tarde conocida como *La Banda del Conservatorio*, estaba integrada por 62 músicos, que debían presentar un examen de instrumento para poder ingresar; los miembros que aprobaban su ingreso ya en la agrupación, daban clases en el Conservatorio Nacional.

Además de la dirección de Conti, la banda fue dirigida por: Andrés Martínez Montoya, desde 1914 hasta 1933. José Rozo Contreras, director de la Banda Nacional de Colombia desde 1933 hasta 1973. Roberto Pineda Duque, desde 1973 hasta 1977, más adelante la dirigió el maestro Luis Becerra Alvares.

La Banda Nacional de Bogotá hizo algunas grabaciones, en 1957, año en que fue grabado el bambuco *Brisas del Pamplonita*, y dos guabinas *Tiplecito de mi vida* y Guabina *Santandereana No 2*, arreglos del Maestro Rozo contreras y en 1958 gravando *la pequeña suite*, una de sus más grandes creaciones.

Entrando al año 1913, fue creada la Banda de la Policía Nacional, con el objetivo de promulgar la musicalidad dentro de sus miembros, esta banda estaba integrada por 63 músicos, dirigida por grandes maestros como: Andrés Martínez Montoya, Roberto Pineda, Jorge Armando Cañón, José Rozo Contreras, Miguel duarte Figueroa. Periódicamente esta banda brindaba "retretas" que generalmente se realizaban los domingos en el parque Santander, centro de Bogotá, donde interpretaron pasillos, bambucos y demás aires nacionalistas.

Se conoce la existencia de algunas bandas en la costa atlántica, en la región sinuense, aunque no eran organizaciones tan grandes como las creadas en Bogotá, existían bandas de vientos, como la de Lorica en el año 1867, y así, lo narra Zarante (1933. P. 382), "El señor Segundo, de la Paz, brillante ejecutante del clarinete y bombardino (también tocaba piano y otros instrumentos de diversas clases) se dedicó a ejercer su profesión. Se hizo cargo de una banda y de la enseñanza del solfeo. El señor Paz conocía la música a fondo, y era, además, gran compositor, escribía música rápidamente (…)." Más adelante agrega que, "contaba con diez años de edad. Luego me pusieron a estudiar flautín, y lo ejecute rápidamente. A mis trece años Salí del colegio, para ser miembro de la banda de músicos que dirigía el señor Paz". José de la Paz Montes, decide radicarse en Lorica, siendo un músico de Puerto Rico, que llegó al país con una compañía dramática y de Zarzuela.

Las bandas de la región Caribe ya hacían parte del arraigo popular de los pueblos, la gente se identificaba con las bandas y participaban en los eventos públicos en los que se presentaban

> las agrupaciones, así lo cuenta Zarante (1933. P. 385.): "Estábamos en al año 1874. Existía aquí una banda vieja, que la reorganizaron, y con ese objeto trajeron de Chinu al Señor Bartolomé Torrente, para dirigirla. Torrente era compositor, y para ello se valía del violín. Era músico de gusto, sin embargo, quienes lo invitaron pensaron que podían enfrentarlo a de la Paz, quien era un virtuoso, además podía ser su maestro. De manera que se formaron dos partidos musicales; *el pacista y el torrentista*, cuyas luchas eran peores que las políticas. Ensayaban todas las noches y todos los días por la tarde, se efectuaban paseos con música por las calles, con una algarabía inigualable. En retretas realizadas los domingos, se tocaban trozos clásicos de románticos de la época como Verdi, Rossini. Por la banda de Paz, en varias ocasiones hubo riñas de nunca acabar entre los partidarios de cada banda, pronunciándose discursos en la plaza mayor, en horas de retreta. La sociedad culta era partidaria de la música de Paz".

Esta anécdota deja ver el gusto por las bandas de viento en la región sabanera de Córdoba desde hace más de un siglo.

Dentro de estos eventos públicos de los cuales hacían parte las bandas, se destacan las celebraciones religiosas, donde había cabida para las bandas que participaban en las misas y procesiones y demás eventos eclesiásticos.

De esta forma lo relata Zarante (1993. P. 393) "Para la fiesta de Semana Santa, me pasaba lo mismo:

> me sentaba a escribir a la misma hora, y al levantarme, dejaba compuestas estas piezas: tres marchas fúnebres para el viernes de Dolores, tres también fúnebres para el jueves y el Viernes Santos, una marcha alegre para el sábado de Gloria, un paso doble fúnebre para el traslado del Santo Sepulcro, de la casa en que lo ornamentaban (la casa de los Corrales) a la iglesia, en la noche del Viernes Santo y una o dos piezas de baile". Esta una interesante anécdota que refleja la relación de las bandas con las tradiciones religiosas de los pueblos.

De manera que, podemos detallar como a lo largo del siglo XIX y XX, las bandas civiles fueron incorporándose a la tradición musical de los pueblos, agrupaciones destacadas por su versatilidad en el repertorio ya que interpretan una compilación litúrgica para acompañar eventos religiosos, pero de la misma manera, interpretan danzas, contradanzas, pasillos y aires más festivos para amenizar bailes de la sociedad civil.

Hablar de las bandas de viento en Colombia a lo largo del siglo XX nos lleva a pensar en celebraciones y fiestas de pueblo en distintas regiones del país; ya que Colombia geográficamente está dividida de una manera muy marcada. Esta delimitación geográfica causa que las bandas en cada región del país sean distintas en algunas de sus características, como en su repertorio. En el interior del país hablando de la región andina las bandas se dedican a interpretar pasillos, bambucos, marchas, uno

que otro pasodoble, polkas, danzas entre otros, en zonas como Antioquia, Bogotá, Tolima, las bandas se ocupan de manejar un repertorio más *erudito* o académico, mientras que, en zonas como Córdoba y Montería las bandas empiezan a apoderarse de los ritmos propios de la zona del rio Sinú, ya que las bandas interpretan porros, fandangos, puyas, gaitas, currulao y distintos ritmo o aires de la costa caribe; donde las bandas son conocidas como *bandas pelayeras*, esto en honor a SAN PELAYO, un pueblo situado en el costado oriental del rio Sinú y que es eje fundamental en el desarrollo musical y cultural de la región sabanera.

Se conoce la creación de una banda en san Pelayo en el año 1902-1903. Cuenta Diógenes Galván Paternina en la entrevista hecha por Fortich (1994 p. 91), de la reunión hecha por algunos habitantes del pueblo para crear la primera banda de San Pelayo, "Entre otros, recuerdo que se inscribieron Aníbal Galván, Antonio Velázquez, Jacinto Martínez. Esta lista la completa con los nombres de Gabriel Romero, Pedro Pacheco, Eladio Ayazo, Gilberto Guerra, Juan Ortega y Leónidas Paternina (…), Esta reunión se hace en la casa de Lugo Herrera. Donde se forman bandas que utilizan instrumentos viejos, esto nos relata Diógenes Galván Paterna en la misma entrevista, Fortich (1994. P. 91), "yo era quien les suministraba cualquier instrumento viejo que ellos necesitaban. Se los traía de Cartagena (…)." Fueron comprados instrumentos viejos, arreglados con cera y alambre.

Una década después y con el apoyo económico de la familia Dierex, que le encarga la compra de instrumentos musicales nuevos a don Diógenes Galván, comerciante de la zona, quien, en un viaje a Estados Unidos, trajo en 1916 los primeros instrumentos nuevos a San Pelayo.

Así lo describe Alzate P, (1980. P. 44) "Un día apareció rio arriba cargado con varias cajas de madera.

> Al enterarse los Pelayeros; fueron presurosos, tomaron las cajas y solos sacaron los instrumentos, a los cuales le empezaron a sacarle sonidos como al clarinete, a la trompeta, al barítono, al trombón. Todo fue una fiesta de sonidos para estas gentes que les bulle música en la sangre. Preguntado Galván por la demora, narro que en Cartagena le habían robado la plata para los instrumentos y que entonces empeñase en conseguirla, para no regresar a san Pelayo sin instrumentos, la gente lo elevaba en hombros y vitoreaba como a un gran héroe".

Con la llegada de estos instrumentos a San Pelayo, se consolida la creación de una de las primeras bandas en el pueblo, *la Banda Ribana*.

Alrededor del año 1906 se crea *la Banda Ribana*, integrada por un grupo de jóvenes con grandes cualidades musicales, es la primera generación de músicos de banda de viento, la cual permitió la fusión de músicas de gaita con instrumentos europeos. "Por el año 1905 les comenzó a los jóvenes

pelayeros la fiebre por el arte de la música de viento. Es así como buscaron a un maestro de música de origen Cartagenero y que estaba radicado en la ciudad de Lorica, llamado Miguel Coneo, para que les enseñara las notas musicales. Luego ese grupo de jóvenes pelayeros decidió comprar varios instrumentos usados en la misma ciudad de Lorica (Villalba E, Héctor 1971)", (Paternina, J. 2012, Revista. Porro y folclor. P26), aquí empieza un capitulo en la historia de las bandas en San Pelayo.

En la creación de esta primera banda la familia Paternina juega un papel importante, Leónidas Paternina (interprete del Bombardino) y Primo Paternina (interpretaba el cornetín), hijos de Leónidas Paternina, quien era un músico de Gaita, pero que quería que sus hijos interpretaran instrumentos de viento (metales). Leónidas (padre) quería que sus hijos siguieran con su legado musical, pero con otros instrumentos, es decir; la misma música interpretada con instrumentos de Europa.

Sin saberlo *la banda ribana*, estaba contribuyendo al desarrollo y creación de un nuevo género musical llamado *porro palitiao* o *porro pelayero*. Los integrantes de *la banda ribana* y el grupo de gaiteros de Leónidas (padre), se reunían los fines de semana para interpretar algunas melodías. Esta gran gesta inicio en la casa de Don Leonidas Paternina (gaitero), localizada en la esquina del parque de San Pelayo, detrás de la iglesia, allí vivió toda su vida con sus hijos y ahí mismo murió en el año 1963.

Nos cuenta Paternina J. (2015.p 44) "Él vio nacer la primera banda de músicos y con el apoyo que le dio a sus hijos, contribuyó también a ese gran proceso y desarrollo musical que se llevó a cabo en la esquina triangular formada por: la esquina del parque, la casa de Leónidas Paternina y la esquina detrás de la iglesia; en donde todos los fines de semana se reunían primero con el conjunto de gaita y después con la primera banda que se organizó, tocaban las famosas retretas pelayeras y acompañaban los festejos religiosos y populares de san Pelayo (…)."

Esta familia hace parte de la historia de *la banda ribana* y por lo tanto de San Pelayo, la *Banda Ribana* fue dirigida durante muchos años por Primo Paternina, interprete de la trompeta. Además de la familia Paternina, también se destaca en la música pelayera, Pablo Garcés, interprete del bombardino y director de la banda durante algunos años desde 1913, y finalmente Alejandro Ramírez, compositor e intérprete de varios instrumentos entre estos el clarinete.

Pablo Garcés y Alejandro Ramírez junto con Manuel Zamora son personajes de gran importancia en el desarrollo de la música pelayera, que contribuyeron a la creación de talleres musicales para los jóvenes que querían hacer parte de una banda, ellos enseñaron a los jóvenes a interpretar instrumentos como: la trompeta, el bombardino, el clarinete, el bombo, los platillos y el redoblante, "Los jóvenes aspirantes a ingresar en las bandas reciben lecciones ligeras de música, las aulas de clases fueron los patios de los pueblos, Después de seis meses, si encontraban aptitudes en los

jóvenes, ingresaban a la banda donde concluían su aprendizaje asimilando el repertorio musical. En este sentido el aprendizaje era más practico que teórico" (Fortich, 1994, p. 41)

Esta primera banda del municipio de San Pelayo, abrió las puertas a la creación de nuevas agrupaciones similares en el pueblo y la región, contribuyendo a la creación del repertorio *clásico palayero*.

Aquí los nombres de las bandas que tuvieron su origen en San Pelayo.

Banda Ribana Consolidada en 1919, reunió algunos jóvenes de san Pelayo. Algunos de sus integrantes fueron:

Alejandro Ramírez – Clarinete

Primo Paternina – Cornetín

Pablo Garcés – Bombardino

Leónidas Paternina – Bombardino

Aníbal Galán - Barítono

Walberto Garcés – Barítono

Eladio Ayazo – Alto

Gregorio Lagare – Marcante

Reinaldo Guerra – Redoblante

Saturnino – Bombo

Pedro Peñata – Platillos

Banda Bajera: Creada en 1925, por Pablo Garcés y Alejandro Ramírez, reunieron algunos músicos de San Pelayo para conformarla, aquí los nombres de algunos de sus integrantes:

Pablo Garcés – Bombardino

Alejandro Ramírez – Clarinete

Juan Herrera – Trompeta

Damián Galván – Barítono

Como observamos en estas dos bandas coinciden algunos nombres, puesto que con el pasar de los años, algunos de sus integrantes decidieron retirarse de *la Banda Ribana* y crear otra banda *La Banda Bajera*, para recibir nuevos músicos que surgían en San Pelayo.

Estas dos bandas aparecieron en las primeras décadas del siglo XX, es así como Primo Paternina, Pablo Garcés y Alejandro Ramírez, tienen bastante importancia, debido a que es se crean los *Porros clásicos*, obras importantes en el folclor popular, que hoy no pueden faltar en ningún festival en la que se encuentre una banda pelayera. Algunos de estos porros son: Soy Pelayero, María Varilla, sábado de Gloria, El Pilón, El Binde, El Ratón, La Mona Carolina, El Tortugo, El Porro Viejo Pelayero, El Sapo Viejo, El Siete de Agosto, El Gavilán Garrapatero, El Pájaro. Gracias a estos músicos surge un estilo de música gracias a un repertorio propio.

Otras bandas creadas a lo largo del siglo XX fueron:

La Banda Nuevo Oriente.

Creada aproximadamente en el año 1950, su director fue Alberto Guerra, (hijo de Tito Guerra), interprete en un comienzo de bombardino, más adelante después de una operación se dedicó a interpretar el Bombo, reuniendo a varios músicos de San Pelayo para conformar la Banda.

La Banda No 4

Su Director era Manuel Coi, después de hacer parte de las bandas Nuevo Oriente y Ribana; y enfrentar algunos desacuerdos y discusiones en estas bandas, decidió independizarse y crear su propia agrupación. Creada en el año 1970, quien durante varios años contó con la presencia de Miguel Emiro Naranjo, gran trompetista y director de la banda *19 de Marzo* de Laguneta Córdoba.

Banda 26 de junio

El nombre de esta banda es un homenaje al primer festival del porro en San Pelayo, el 26 de junio de 1977, fue ganadora de la segunda versión del festival del porro realizada en el año 1978.

Las Bandas Y las Corralejas

En la región sabanera de Córdoba y Sincelejo, las bandas pelayeras cumplen un papel importante dentro de las fiestas populares. Las corralejas desde finales del siglo XIX, hacen parte de los eventos populares que reúnen a gran cantidad de la población entre ellos; campesinos y trabajadores de haciendas ganaderas reunidas para disfrutar del jolgorio, de igual manera la clase alta; ganaderos y políticos también tenían cabida en la misma *plaza de toros*, lugar donde se aglutinaba la oligarquía y los campesinos. Como diría Álzate P (1980. P. 20) "las bandas, por estas razones, han sido parte importante en las corralejas donde estimulan actitudes *gamonalescas* de terratenientes y ganaderos que patrocinan con sus aportes el riesgoso esparcimiento de los campesinos, aun a costa de la vida de estos para mostrar cada año su poder y su valía", estas corralejas contribuyen a la relación que tienen las bandas con sus pueblos.

En estos eventos públicos las bandas interpretan por tardes enteras ritmos como el porro y el fandango, un escenario de gran importancia para la propagación de las bandas pelayeras, ya que en un principio eran los grupos de gaitas tambores y cantadoras los que amenizaban estos espectáculos, pero con el tiempo fueron reemplazados por las bandas con repertorios tradicionales y sonoridad propia que hasta hoy se mantienen vigentes.

Se requerían agrupaciones las cuales se pudieran escuchar en espacios abiertos, una banda tiene la capacidad de llenar de música estos espacios al aire libre. Gracias a este fenómeno de sonoridad se vuelven tan populares las bandas en las corralejas y son relacionadas con espectáculos públicos, misas, procesiones, alboradas, corralejas, retretas se vuelven espectáculos donde nunca falta una banda, en las que la mayoría de veces son contratada por los dueños de haciendas o políticos que pretendían divertir a sus peones, Las bandas eran necesarias para el esparcimiento y la diversión de los peones de las fincas, era una manera de calmar los ánimos cuando los trabajadores se sentían ofuscados por algún motivo.

Para concluir se puede decir que, varios fueron los factores fundamentales en la popularización de las bandas en la región sabanera. El primero; la adaptación de los instrumentos de viento traídos desde Europa, que con su versatilidad y mayor desarrollo técnico logran fusionarse a las músicas campesinas y tradicionales. El segundo factor; es la creación de bandas y talleres musicales como sucedió en San Pelayo, lugares que contribuyeron con la enseñanza de la teoría musical y la practica instrumental. El tercero; la participación de las bandas en eventos públicos como las corralejas, alboradas, retretas, carreras de caballos reuniendo a los hacendados, políticos y a los peones de las haciendas en un solo lugar, es así que las bandas se apropian de la identidad sabanera.

4.2 EL PORRO

El porro es el aire musical colombiano que tal vez mas ha evolucionado, podemos observar que hoy en día el porro es interpretado por: grupos de gaitas, orquestas tropicales, orquestas sinfónicas, bandas sinfónicas, bandas pelayeras, grupos nuevos de fusiones, grupos vallenatos, grandes big band de jazz, entre otros, de ahí que el porro suene diferente en cada una de estas agrupaciones, es decir el porro que interpreta una big band es diferente al que toca una banda pelayera, así se trate de la misma obra musical. De igual manera el porro tiene varios escenarios para su interpretación, desde una plaza pública o una reunión familiar hasta una sala de conciertos, por eso este aire musical ha evolucionado tanto en su interpretación.

Se le atribuye el nombre de “porro” gracias a la existencia de un tambor monomembranofono en forma de cono, con el cual se amenizaban bailes y cantos acompañados de palmas y estribillos mientras una voz solista improvisaba versos.

Para remontarnos al origen de este aire musical llamado “porro”, debemos pensar en los grupos de gaitas y tambores, el maestro Miguel Emiro naranjo en su libro “La verdad sobre el porro”, cita a Aquiles Escalante, diciendo, Naranjo. M. E. (2003)P, 29, “este aire musical fue cantado por negros a orilla del mar” más adelante nos vuelve a citar a Escalante diciendo, “los abuelos mestizos y mulatos del pueblo Sinú, dan cuenta que conocieron antiguamente, una tonada y una danza parecida al porro de las bandas musicales, interpretadas por una voz líder que improvisaba versos, acompañada de tambores macho y hembra y de un grupo de personas que rítmicamente acompañaban el compás con las palmas de las manos y que a su vez animaban al cantante”, esta forma de cantar es muy similar a lo que se conoce hoy como “porro palitiao” en donde la trompeta es la voz líder que va improvisando y los demás instrumentos responden una melodía .

Los grupos de gaitas y tambores son los precursores de este aire musical llamado porro, así lo describe Miguel Emiro Naranjo[1] en una conferencia dada en la ciudad de Barrancabermeja[2];

[1] Director y creador de la banda “19 de marzo” de Laguneta Córdoba
[2] Conferencia “La verdad sobre el porro” (2016),

Naranjo.M. E: (2016) “este aire musical nació primero en las gaitas y tambores… el campesino aquel talentoso y curioso lo interpreto con hojas de árboles tiernos como el naranjo, el laurel, con canutos…. tallos cilíndricos de las plantas de la piña o la del maíz, que servían para hacer de allí unos instrumentos primitivos y con ellos el hombre del caribe interpretaba porros”, entonces se puede decir que el porro se interpretaba con algunos instrumentos “primitivos” como lo son las “gaitas”, que están construidas con una caña fina, que tienen de uno a seis huecos y en la parte superior tienen una cabeza de cera, con una pluma de pato o pavo, pero no solamente estas melodías eran interpretadas por instrumentos de viento, estas melodías también eran cantadas en los grupos de tamboras, al respecto habla Naranjo. M.E. “pero si les puedo asegurar que el porro nació primero con letra, porque las gaitas y tamboras cantaron el porro, esos porros que ustedes oyen como: el “sapo muerto” que allá en Pelayo le llaman “el sapo viejo”, “el ratón” y muchos otros cantados (…)”, más adelante dice, “entonces muchos porros que se me escapan fueron interpretados por las gaitas y tambores, por ejemplo”:

“esta noche no he dormido por el ruido de los ratones

A mi mama le ruyeron la pollera, a mi papa los pantalones

El ratón está en el hueco, debajo eh la cabecera (…)”

Más adelante nos da otro ejemplo:

Dicen que el sapo muerde

Yo digo que eso es guayaba

Si lo cojes por las patas

No tiene ...”

En pocas palabras lo que se quiere mostrar es que algunas de las melodías de estos porros de casi 100 años de tradición en un principio fueron cantadas por los grupos de tambores o de gaitas, de ahí que se pueda pensar que estos grupos fueron los precursores de este aire musical llamado porro, al respecto dice Fortich. (1994) “Los ritmos de Gaita, Puya, Porro y Puya no son creaciones absolutamente originales de genios de la música de hoy. Los porros pelayeros se basan en una rica tradición de los Gaiteros”. El fenómeno de “porro pelayero” o “porro palitiao” se da en las reuniones sociales que tenían lugar en San Pelayo, así lo afirma Paternina (2012), “esos conjuntos de músicos y bailes que surgieron en los momentos de solaz esparcimiento después de las duras faenas del campo, como el conjunto de gaitas de Leónidas Paternina, fueron quienes en su inventiva popular, diseñaron su propia música, y bailes creando los antecedentes rítmicos que originaron el nacimiento de las bandas de músicos y el “porro pelayero”, Marco Ramírez hijo de Alejandro Ramírez[3]relata lo

[3] Alejandro Ramírez músico que vivió en San Pelayo a comienzos del siglo XX

siguiente: Fortich. (1994) “a esos señores los invito papa para que le sonaran, pero tocando el clarinete, le sonaron los tambores en las condiciones que él quería que le tocaran para formar la “bozá” [4]del clarinete, eso me lo refirió él a mí y a todos los hijos, El aprendió a tocar clarinete aquí en San Pelayo con Manuel Zamora, seis meses después ya lo tocaba bien y se dedicó con el clarinete a imitar a los músicos que tocaban tambores, para que lo acompañaran a tocar bozá”. En conclusión, podemos afirmar que la música de gaitas tiene una influencia importante en el desarrollo de la música pelayera, ya que algunos de estos músicos pioneros de las bandas en san Pelayo tenían una relación estrecha con los gaiteros y sus ritmos.

Para resumir, observamos que los distintos grupos musicales que existían a principios del siglo XX, fueron antecesores de las bandas de viento y que influyeron en la evolución del porro, estos grupos interpretaban melodías improvisadas por una voz líder que a su vez eran acompañadas por palmas y tambores , de igual manera existían melodías cantadas con letra fija, por ultimo observamos que existía una sección llamada “bozá”, sin embargo, no podemos afirmar en que momento exacto se le da el nombre de porro a este aire o tonada musical.

En el libro “La Verdad Acerca dell Porro” del maestro Miguel Emiro Naranjo (pag34) hace una clasificación etnográfica del porro, no habla de cuatro porros: el porro negro, porro indígena, porro zambo o mulato y porro mestizo.

El porro negro: es aquel que interpretaban los afro-descendientes que tiene un carácter de ceremonia y festejo, cantado a orillas del rio o del mar acompañado por tambores, palmas y una voz líder a la que le respondían con estribillo las otras voces.

El porro indígena: se interpreta con instrumentos aerófonos como la gaita de cera, gaitas de millo el pito atravesado, que interpreta melodías llenas de sentimientos, acompañados por tambores templados con cuñas, guacharacas, maracas, claves de madera, y quijadas de animales como el burro o el caballo. En este porro se le rinde culto a la naturaleza, a los cultivos y a los natalicios de seres humanos.

El porro zambo o mulato: es un porro similar al indígena, es interpretado por grupos de gaitas, con cantantes, grupos de hojitas, siempre acompañados por tambores voy líder y varias voces acompañantes, la zona de mayor influencia es el “Bolívar grande”.

El porro mestizo: es un porro que recibe la influencia de tres etnias, negro africano, indígena americano y blanco europeo, este ya es el porro que interpretan las bandas de vientos. Del negro africano recibe el ritmo binario de carácter ceremonioso con un aire fiestero y jocoso, del indígena

[4] La “Bozá” es una parte de la estructura del porro pelayero en donde el bombo deja de golpear el parche para golpear con el mango del golpeador otra madera, ubicada en la parte superior del bombo.

americano recibe las melodías y del blanco europeo el aporte de los instrumentos de viento, clarinetes, trompetas bombardinos etc.

Cuando se crean las primeras bandas de viento ocurre un fenómeno que es la perdida de la voz cantada, este hecho se debe a los escenarios en los que se presentaban las bandas de viento, plazas de los pueblos, ruedas de fandango, palcos de corralejas, desfiles, cabalgatas etc, todos estos son espacios al aire libre en el cual la voz humana no se escucha y es opacada con el sonido de una trompeta o un bombardino, en ese momento e porro pierde un factor muy importante que es el mensaje claro de una voz cantada, a pesar de lo dicho el porro cambia de carácter al convertirse en porro instrumental, en el cual las melodías creadas deben ser tan impactantes como para reemplazar el mensaje de la voz cantada, así lo describe Naranjo M.E. (1994) "por o para crear porros instrumentales se hace necesario, que la melodía de la obra sea sublime y predominante, cargada de sentimientos encontrados, que pueda suplir el mensaje oral con lujo de detalles y que evoque recuerdos del pasado y los transmita hacia el futuro, y que además su cadencia sea estimulante, para que los oyentes en general, se familiaricen y se deleiten efusivamente…"

Las bandas de vientos de la costa caribe interpretan generalmente dos tipos de porros el "porro pelayero" y el "porro sabanero" pero ¿de dónde salen estos nombres? Naranjo M. (1994), "tradicionalmente, en la banda de músicos el porro ha sido denominado con el gentilicio de la población o región que lo interpreta. Así, por ejemplo, llamamos al porro del Sinú, porro sinuano o pelayero; al porro de las sabanas de Córdoba, Sucre y sur de Bolívar porro sabanero…". Estas son dos vertientes del porro, pero en este caso queremos enfocarnos solo en una de ellas que es el "porro pelayero".

El Porro Pelayero, Sinuano o Palitiao.

Vale la pena recordar la entrevista hecha por Juan Quintero Villalba a Primo Paternina en 1972,[5] donde le pregunta que si el porro nació en Pelayo a lo cual Primo Paternina responde de la siguiente manera:

> *"El porro no nació en Pelayo, ni lo invento nadie. Está en la naturaleza y nuestros padres y nosotros recogimos ciertos ritmos para formarlo. Lo que pasa es que en Pelayo hubo más arte y amor a la naturaleza para hacerlo inmortal"*

[5] Quintero Villalba, Juan. El Primo Paternina y el Porro. Costa Norte. Montería 1989.

El porro pelayero, originario de la zona del Sinú puede variar en su estructura formal, hay porros de 3, 4 o 5 partes, esto depende del gusto del compositor, entre esas partes tenemos: La introducción o danzón, el porro en sí o desarrollo, un puente, la gozadera o bozá y de nuevo el danzón.

La introducción o danzón: se encuentra en la mayoría de los porros pelayeros, sin embargo, porros tan tradicionales como "maría varilla" o "soy pelayero" carecen de este danzón inicial, en esta primera parte intervienen todos los instrumentos de la banda es un llamado al bailador para buscar pareja, tiene una duración de ocho compases.

El porro en sí o desarrollo: en esta parte se presenta un dialogo entre las trompetas y los otros instrumentos, en forma de pregunta y respuesta, la trompeta hace frases que improvisa y en seguida los demás instrumentos responden con un estribillo, esta parte es en donde se desarrolla la creatividad de os trompetistas, en esta sección llega la euforia, es un momento de festejo de euforia el cual lo sienten los intérpretes y también los bailadores, esta se desarrolla por el tiempo que los interpretes lo deseen.

El puente: esta tercera parte tiene una duración de por lo menos ocho compases, aquí intervienen las trompetas, bombardinos y trombones, se interrumpe el dialogo de pregunta y respuesta por lo tanto se termina la euforia para dar paso a la siguiente sección.

La gozadera o Bozá: en esta cuarta parte se callan las trompetas para dar paso a los clarinetes, que intervienen con melodías suaves, acompañadas armónicamente por los bombardinos, trombones y la tuba, en la percusión el redoblante hace una especie de trémulos con algunos acentos, los platillos llevando un ritmo constante, pero el bombo deja de golpear su parche para empezar a golpear con un palo o baqueta una tabla que normalmente ponen en la parte superior del bombo, a este acto se le llama "paliteo", es un momento de calma en el cual se le da paso al virtuosismo de los bombardinos. En la gozadera o Bozá los bombardinos demuestran su talento improvisando, desarrollando frases musicales mientras la banda lo acompaña, estas intervenciones pueden extenderse hasta que el intérprete lo desee.

Danzón Final: esta es la quinta y última parte, la banda vuelve a interpretar el danzón inicial para así concluir la obra musical.

Vale la pena recordar que los porros pueden variar en su forma, existen porros con tres, cuatro o cinco partes eso depende del gusto de cada arreglista.

Para concluir podemos decir que el porro pelayero es una creación colectiva, ya que, aunque existen frases ya escritas la improvisación tiene un papel importante en la creación de la obra musical, que es un rítmico característico de las bandas pelayeras y que puede variar de forma según el gusto del compositor o compositores.

Aunque el porro está directamente ligado con las bandas de viento pelayeras de la región del sinu, podemos afirmar que no solo las bandas tocan porros solo hace falta recordad agrupaciones como: “Pedro Laza y sus pelayeros”, “La Sonora Cordobesa”, La Orquesta de Lucho Bermudez”, La Orquesta de Pacho Galán”, “Los corraleros del majagual”, entre otras, estos grupos tienen distintos formatos instrumentales, con guitarras, acordeones, saxofones, bajo eléctrico piano, etc… estas agrupaciones con nuevos formatos instrumentales y gracias a la industria discográfica lograron llevar al porro a otros escenarios, lo convirtieron en un baile de salón, pero solo las bandas de vientos interpretan el “el porro palitiao” o “porro pelayero”

4.3 La Improvisación

La improvisación es una herramienta musical que puede usar un músico para expresarse y mostrar sus capacidades técnicas e interpretativas, no podemos asegurar en que momento histórico se empieza a hablar de improvisación, pero si podemos asegurar que grandes compositores de la historia usaban esta herramienta para crear música, como dice Nachmanovithc (2004, p.20), En la época clásica las cadencias de violín, el piano y otros concerti se improvisaban, dando oportunidad al ejecutante de poner su propio caudal creativo”, más adelante nos dice: “Tanto Bach como Mozart tenían renombre como improvisadores muy libres, agiles e imaginativos, y hay muchas historias a la vez conmovedoras y divertidas, con respecto a sus hazañas en este campo. Beethoven, cuando por primera vez llego a Viena, adquirió fama como asombroso improvisador”, aquí podemos observar como la improvisación forma parte de la música en esta época y sin imaginarnos lo que podía estar pasando con la música “popular” en esos momentos históricos fuera del ámbito académico, sin embargo, los grandes compositores limitaron de alguna manera la improvisación,

La improvisación se conoce como un lenguaje en el que el músico puede mostrar sus capacidades técnicas y creativas en un momento dado, ya sea interpretando jazz, salsa, porro o cualquier otro ritmo. La improvisación permite al intérprete moverse libremente sobre la música siempre y cuando conozca los elementos básicos sobre los cuales va a improvisar (melodía, armonía y temática) además del estilo de música en el que se está tocando, claro entendiendo que estas no son las únicas consideraciones a la hora de improvisar, solo son algunas, pero de gran importancia para una buena improvisación. En efecto algunos de ellos eran grandes improvisadores, pero a la vez eran también grandes compositores, escribían la música para que se interpretara de una manera específica y con el paso del tiempo limitaron a los interpretes a seguir una partitura de forma exacta, sin aportar nada propio a su interpretación, en otras palabras, el compositor y el intérprete cada vez tenían

menos que ver el uno con el otro, ya hacia el siglo XIX la improvisación era menos recurrente en las salas de concierto.

Ya en el siglo XX en América aparece el Jazz, donde sabemos que la improvisación es parte importante de este género, las bandas de Dixiland en New Orleans a principio del siglo, el fenómeno del Charleston después de la Primera Guerra mundial, las Big Band de mediados de siglo y todos estos intérpretes de Jazz como : Louis Armstrong, Charlie Parker, Gerry Mulligan, Duke Ellington entre muchos otros, fueron los encargados de expandir el jazz y la improvisación alrededor del mundo, claro está que existe un fenómeno de gran importancia para la difusión de estas nuevas músicas y sus improvisaciones, la aparición de la industria discográfica a principios del siglo XX es un fenómeno que contribuye a la rápida expansión del jazz alrededor del mundo, en consecuencia en cualquier lugar del mundo se puede escuchar una pieza musical de alguno de esos intérpretes de jazz o de alguna de estas BIG BAND, esta difusión del jazz debe influir de una u otra manera la evolución de las músicas alrededor del mundo.

Para improvisar son importantes algunas herramientas así lo describe Coker (1974. p.17), “cinco factores son los principales responsables del resultado de la improvisación, la intuición, el intelecto, la emoción, el sentido de las alturas, y el hábito”, cada músico que improvisa debe hacer uso de estas herramientas, “su intuición es la clave principal del grueso de su originalidad; su emoción determina su carácter; su intelecto le ayuda a planear los problemas técnicos; su sentido de las alturas transforma las alturas oídas o imaginadas en notas con nombre y digitaciones; su hábito permite digitar de forma rápida esquemas que ya establecidos”, estas cinco herramientas son usadas por distintos músicos en una u otra medida, algunos usan el intelecto para entender la melodía, armonía y ritmos de la obra en la que improvisan, otros músicos simplemente se dejan llevar por sensaciones y su oído ósea su intuición, lo que si debe coincidir en ambos es el hábito, ya que de no practicar con su instrumento se crearían limitaciones técnicas para interpretarlo.

En el caso del porro, cada instrumento tiene sus frases características dentro de la improvisación, las frases musicales que hace un clarinete no son las mismas que hace un bombardino o una trompeta, además los momentos en los que se interpretan tampoco son los mismos, cada instrumento tiene su sección dentro de la estructura del porro para ejecutar su improvisación. Aunque hablamos de frases o patrones rítmicos recurrentes dentro de la improvisación, esto no quiere decir que estas frases se repitan a lo largo de todas las improvisaciones o de todos los porros, las frases son solo una herramienta que utilizan los interpretes a la hora de improvisar, puede que estas frases se den al principio de la ejecución o en cualquier momento durante el desarrollo del solo improvisado.

La improvisación del bombardino en el porro palitiao es un componente importante en este género musical, que se transmite de generación en generación, por medio de tradición oral o escrita, es decir, los maestros enseñaron a sus estudiantes algunos Melo tipos rítmicos y algunas frases que se

van desarrollando con el paso de los años, así lo relata Diomedes Hernández interprete del bombardino en la Súper Banda de Colomboy,[6] "yo le pregunte maestro esos músicos eso que tocan, ¿eso es escrito o no? Él me dijo No, eso es una improvisación… para aprender yo te tengo que hacer una guía y tu más o menos vas cantando y vas metiéndole más notas a lo que yo te voy a escribir y así te vas y pues yo así me fui…" a la pregunta ¿usted cree que se pueda enseñar a improvisar? Diomedes Hernández responde: "para mi si se puede enseñar a improvisar, porque a mí me lo enseñaron, con una guía que me hicieron en diferentes tonos", en la misma oportunidad en el festival de bandas en Barrancabermeja se le pide al maestro José Castilla interprete del bombardino en la Banda 6 de Enero de Sincé, que nos relate como fue su experiencia para aprender a improvisar a lo que responde:[7] "yo creo que lo llevo en la sangre, mi papa fue músico… yo las improvisaciones pues las hago, son improvisaciones que le salen a uno del corazón, depende el tema, hay temas que son difíciles de improvisar", más adelante se le pregunta, ¿maestro en el solo que acabo de improvisar (el pirigallo), recuerda alguna frase que hizo? O ¿todo fue en el momento?, a lo cual el maestro Diomedes responde: "si hubo partes que fueron de momento y unas que ya las tengo destinadas para ese porro", más adelante se le hace la misma pregunta ¿usted cree que se pueda enseñar a improvisar? El responde: "si por una experiencia… yo les enseñe a unos niños, yo les doy la iniciativa y ellos van aprendiendo", estos dos relatos nos dejan ver como los interpretes de bombardino desde niños van adquiriendo habilidades para improvisar y con el paso de los años las van desarrollando y perfeccionando, estudiando las frases que les enseñan sus maestros en varios tonos. participando en los fandangos y en las corralejas en donde se vive realmente la música pelayera y la improvisación; en estos eventos se hace necesario improvisar, puesto que, se extienden a lo largo de varias horas, y es necesario prolongar la duración de los temas.

5.METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION

5.1 Tipo de investigación

El tipo de investigación que elegí para desarrollar el presente trabajo es "descriptiva cualitativa" porque esta me permite estudiar grupos pequeños de personas, en los que se puede hacer una observación más directa y cercana con el campo de estudiado, otras de las rezones es la flexibilidad que tiene este método para ser modificado según la necesidad y evolución del estudio, además las herramientas que me permite utilizar son adecuadas para la recolección de información, en el ámbito artístico.

[6] Entrevista hecha por Leonardo Rincón a Diomedes Hernández en el XXII FESTIVAL DE BANDAS FOLCLORICAS DE BARRANCABERMEJA, ver anexos.
[7] Entrevista hecha por Leonardo Rincón a José Castilla, en el XXII FESTIVAL DE BANDAS FOLCLORICAS DE BARRANCABERMEJA, ver anexos.

Me parece oportuno usar este método porque permite a l investigador recolectar y analizar la información, para así obtener nuevos puntos de vista y formularse otras preguntas que pueden recolectar más datos, y de esta manera organizarlos en categorías, explicando los sucesos encontrados en el grupo estudiado y no mostrándolos de manera estadística o cuantitativa, como se hace en otras metodologías de la investigación.

5.2. Población y muestra

5.2.1. población

El presente estudio está dirigido a una población conformada por músicos intérpretes del bombardino, que además pertenezcan a una banda reconocida de la región de Córdoba y Sucre, los instrumentistas deben ser reconocidos en el campo de la improvisación, además es de gran importancia qué el material sonoro que sea objeto del estudio se recopile en presentaciones en vivo.

5.2.2 Muestra

Para seleccionar el material objeto del estudio se decidió asistir a la XXII versión del **FESTIVAL DE BANDAS FOLCLORICAS DE BARRANCABERMEJA,** los audios fueron tomados de la participación de las bandas en las diferentes rondas del concurso, por su trayectoria y sus intérpretes en el bombardino fueron seleccionadas cuatro bandas:

- Banda 8 de septiembre de Sincé Sucre.
- Banda 6 de Enero des Llanadas-
- La Súper Banda de Colomboy.
- Banda Nueva Esperanza de Manguelito.

las obras seleccionadas fueron: Porro Viejo Pelayero, María varilla, El Pirigallo.

INFORMACION GENERAL			
Solo	**NOMBRE DEL INTERPRETE**	**BANDA MUSICAL**	**OBRA MUSICAL**
1	José Castilla	Banda 8 de septiembre de Sincé Sucre	Porro Viejo Pelayero Anónimo
2	José Castilla	Banda 8 de septiembre de Sincé Sucre	Porro Viejo Pelayero

			Anónimo
3	Luis Manuel Guzmán	La Banda Nueva Esperanza de Manguelito	Porro Viejo Pelayero Anónimo
4	Víctor Manjarrez.	La Banda Nueva Esperanza de Manguelito	Porro Viejo Pelayero Anónimo
5	José Castilla	Banda 8 de septiembre de Sincé Sucre	El Pirigallo Armando Contreras
6	José Castilla	Banda 8 de septiembre de Sincé Sucre	El Pirigallo Armando Contreras
7	José Castilla	Banda 8 de septiembre de Sincé Sucre	El Pirigallo Armando Contreras
8	Dairo Fernández	Banda 6 de Enero de las Llanadas	María Varilla Anónimo
9	Diomedes Hernández	Súper Banda de Colomboy	María Varilla Anónimo

- Tabla N° 1 Interprete, banda y obra musical.

5.2.3 Muestreo

Estos fueron los criterios tenidos en cuenta para la selección de intérpretes y bandas:

- Las bandas seleccionadas deberían ser de los departamentos de Córdoba y Sucre.
- Las bandas deben cumplir con el formato tradicional de banda folclórica o pelayera, (tres trompetas, tres trombones, tres clarinetes, tres bombardinos, bombo, platillos y redoblante).
- Las bandas deberían participar en el XXII Festival de Bandas Folclóricas de Barrancabermeja.
- Las obras al igual que las improvisaciones seleccionadas deben ser interpretadas en vivo.
- Los interpretes deben ser de los departamentos de Córdoba o Sucre.

5.2.4. Instrumentos de Recolección de Información

Los instrumentos que se van a utilizar en este proyecto son:

- Entrevista porque permite acercarse a personas expertas, que estén activas en el mundo de la improvisación en el porro pelayero.
- Grabación de audios ya que es estrictamente necesario para hacer el estudio de la música y sus intérpretes.
- Transcripción porque nos ayuda a entender de una forma pedagógica lo que ocurre en el momento de la improvisación.
- Grabación de video, ayuda a la recolección del material necesario que es objeto del estudio.

5.2.5. Grabación de audios y videos

Para la recolección de material sonoro y audiovisual fue necesario:

- Asistir al XXII Festival de Bandas Folclóricas de Barrancabermeja.
- Grabar en audio o video la segunda y tercera ronda del festival.

Los elementos requeridos para las grabaciones fueron los siguientes:

- Ipod touch 4G.
- Cámara Go Pro 4 Silver.
- Memoria Usb.

5.2.6. Transcripción de los solos improvisados.

El proceso para transcribir los solos fue el siguiente:

- Selección de los solos, teniendo en cuenta la calidad del sonido de los audios, de igual manera se tienen en cuenta a los intérpretes y las bandas seleccionadas.
- Escuchar.
- Verificación rítmica y melódica
- Transcribir los solos a una notación musical.

Durante la transcripción fueron utilizados elementos tales como:

- Computador Lenovo IDEAPAD S400 Touch
- Sonido Genius Sw 2.1
- Piano
- Software de reproducción y edición de sonido (AudaCity)

- Software de notación musical (FINALE 2014)

En la transcripción de los audios fue necesario hacer aproximaciones cromáticas o diatónicas en el caso de notas erradas durante la improvisación.

5.3. Elementos musicales tenidos en cuenta para el análisis musical

Para el análisis musical de los solos improvisados tendremos en cuenta las siguientes categorías:

- Análisis melódico.
- Análisis rítmico.
- Análisis armónico.

6.DESCRIPCION Y ANALISIS.

En el presente análisis rítmico se pretende encontrar aquellos elementos musicales que con frecuencia son usados por los interpretes del bombardino a la hora de improvisar en el "porro palitiao", para así observar en un plano general que componentes musicales caracterizan la improvisación del bombardino en este género musical.

6.1. Análisis Ritmo.

Para el análisis rítmico se ha hecho una transcripción rítmica de los solos, se buscan los patrones rítmicos que con más frecuencia son usados por los interpretes en sus improvisaciones.

6.1.1. Descripción y análisis de los solos.

Para analizar los solos se tendrán en cuenta las frases que lo componen y cuáles son las principales características de las mismas, duración y figuras usadas en cada solo.

6.1.1.1. análisis rítmico solo 1

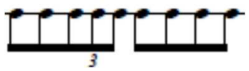
Soy Pelayero, Banda 8 de septiembre de Sincé

El solo se extiende a lo largo de 24 compases de 2/2, se divide en 8 frases musicales.

FRASE	INICIO DE LA FRASE	FINAL DE LA FRASE
1	Compás 1	Compás 4
2	Compás 4	Compás 8
3	Compás 8	Compás 10
4	Compás 10	Compás 12
5	Compás 13	Compás 15
6	Compás 15	Compás 19
7	Compás 19	Compás 22
8	Compás 23	Compás 24

- Tabla 2, frases solo 1.

En las frases 1 y 3 observamos figuras rítmicas entre corcheas y tresillos de corcheas (ver imagen 1 y 2), en la frase 2 y 7 observamos una figura rítmica conformada por corchea, dos semicorcheas, dos corcheas (ver imagen 3), también se ve que en las frases 1, 2, 4, 6, 7 y 8 se encuentran compases enteros con una figura rítmica de ocho corcheas ya sea al inicio o al final de la frase (ver imagen 4), en las frases 6, 7 y 8 es evidente el uso de la figura rítmica de corchea, negra, corchea (ver imagen 5).

IMAGEN	PATRON RITMICO	UBICACION
1		Compas 2
2		Compas 3, 5 y 6

3		Compas 5 y 20
4		Compas , 11,17, 18 y 21
5		Compas 16 y 20.

6.1.1.2 análisis rítmico solo 2.

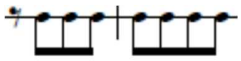
Soy Pelayero, Banda 8 de septiembre de Sincé

La improvisación se extiende a lo largo de 24 compases, se perciben 7 frases musicales.

FRASE	INICIO DE LA FRASE	FINAL DE LA FRASE
1	Compás 1	Compás 3
2	Compás 3	Compás 6
3	Compás 7	Compás 10
4	Compás 10	Compás 12
5	Compás 13	Compás 16
6	Compás 16	Compás 20
7	Compás 20	Compás 24

- Tabla 3, frases solo 2.

Las frases 2 y 4 inician de igual manera sobre el segundo pulso, con una figura rítmica de cuatro corcheas (ver imagen 6 y 7), las frases 3 y 7 inician con el mismo patrón rítmico en el segundo pulso, Tres corcheas después de un silencio de semicorchea (ver imagen 8 y 9), las frases 5 y 6 inician en la cuarta corchea del compás y tiene una figura rítmica de 5 corcheas (ver imagen 10 y 11), las frases 1, 3, 5, 6 y 7 terminan en el primer pulso del compás ya sea con una negra o una corchea; en la frase cuatro se observa un patrón rítmico que se repite, corchea dos semicorcheas (ver imagen 7), en la frase 7 se encuentra otro patrón rítmico que se repite, corchea, dos semicorcheas, dos corcheas (ver imagen 9) y en las frases 2, 3, 5 y 6 observamos compases con figuras rítmicas de ocho corcheas (ver imagen 12).

IMAGEN	PATRON RITMICO	UBICACION
6		Compás 3
7		Compás 10, 11.
8		Compás 7
9		Compás 19, 20.
10		Compás 13
11		Compás 16
12		



Compás 5, 6, 8, 9, 15, 17,9.

6.1.1.3. análisis rítmico solo 3.

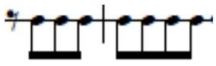
Porro Viejo Pelayero banda Nueva Esperanza de Manguelito.

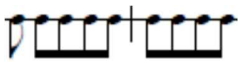
El solo se ejecuta a lo largo de 8 compases de 2/2.

FRASE	INICIO DE LA FRASE	FINAL DE LA FRASE
1	Compás 1	Compás 4
2	Compás 4	Compás 8

- Tabla 4, frases solo 3.

La primera frase inicia con una figura rítmica de tres corcheas en anacrusa (ver imagen 13), la segunda frase inicia con una figura rítmica de cinco corcheas, iniciando en la cuarta corchea del compás (ver imagen 14), las dos frases terminan con una figura rítmica similar, cuatro corcheas sobre el segundo pulso y una nota en el primer tiempo del siguiente compas (ver imagen 15 y 16).

IMAGEN	PATRON RITMICO	UBICACION
13		Compás 1

14		Compás 4
15		Compás 3
15		Compás 7

6.1.1.4. análisis rítmico solo 4.

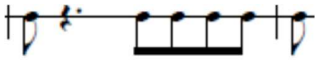
Porro Viejo Pelayero banda Nueva Esperanza de Manguelito.

Este solo consta de dos frases musicales que se efectúan en 9 compases de 2/2.

FRASE	INICIO DE LA FRASE	FINAL DE LA FRASE
1	Compás 1	Compás 4
2	Compás 4	Compás 9

- Tabla 5, frases solo 4.

En las dos frases vemos el uso de ocho corcheas por compas en algún segmento del sólo (ver imagen 17), las dos frases terminan con una figura rítmica idéntica, de cinco corcheas, iniciando en el segundo pulso del compás (ver imagen 18).

IMAGEN	PATRON RITMICO	UBICACION
17		Compás 3,6,7.
18		Compás 4,5-8,9.

6.1.1.5. análisis rítmico solo 5.

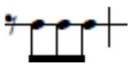
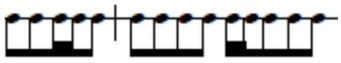
El Pirigallo Banda 8 de septiembre de Sincé.

El solo uno está conformado por nueve frases musicales en compás de 2/2, a lo largo de 25 compases.

FRASE	INICIO DE LA FRASE	FINAL DE LA FRASE
1	Compás 1	Compás 4
2	Compás 4	Compás 6
3	Compás 6	Compás 8
4	Compás 8	Compás 11
5	Compás 11	Compás 15
6	Compás 15	Compás 17
7	Compás 17	Compás 20
8	Compás 21	Compás 23
9	Compás 23	Compás 25

- Tabla 6, frases solo 5.

La mayoría de las frases comienzan sobre el segundo tiempo del compás, en forma de anacrusa, (ver imagen 19 y 20) a excepción de las frases 1,3 y 8, que comienzan sobre el primer pulso, aunque ninguna de ellas empieza directamente sobre la primer corchea del compás, todas las frases terminan sobre la primera corchea del compás con la excepción de la frase 7, en las frases 1, 2, 5 y 6, predominan las corcheas, en las frases 3, 4 y 8 se observa la combinación de figuras rítmicas conformadas por corcheas y semicorcheas, (ver imagen 21 y 22), la frase 7 tiene una combinación de figuras rítmicas que contienen corcheas, semicorcheas y tresillos de negra, entre frase y frase hay unos silencios que nunca superan los dos tiempos.

IMAGEN	PATRON RITMICO	UBICACION
19		Compás 8,11.
20		Compás 4, 15, 17, 23
21		Compás 9, 10, 22.
22		Compás 6, 7.

6.1.1.6. análisis rítmico solo 6.

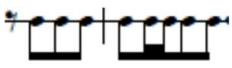
El Pirigallo Banda 8 de septiembre de Sincé.

Este solo está constituido por 5 frases musicales, se prolongan durante 14 compases de 2/2.

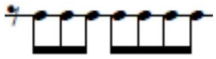
FRASE	INICIO DE LA FRASE	FINAL DE LA FRASE
1	Compás 1	Compás 3
2	Compás 4	Compás 5
3	Compás 5	Compás 9
4	Compás 9	Compás 11
5	Compás 11	Compás 14

- Tabla 7, frases solo 6.

Las frases 1, 3, comienzan en el tiempo débil del compás, en anacrusa con un patrón rítmico de tres corcheas en el segundo pulso (ver imagen 23, 24), la frase cuatro también empieza sobre el segundo pulso pero con una figura rítmica de cuatro corcheas (ver imagen 25), la frase dos inicia en el tiempo fuerte del compás pero sobre la segunda corchea (ver imagen 26), las frases 3, 4, y 5 terminan en la primera corchea de un compás, entre frase y frase existe un silencio nunca mayor a la duración de una blanca, en las frases 3 y 5 se observa un patrón rítmico que se repite, corchea dos semicorcheas, dos corcheas (ver imagen 27).

IMAGEN	PATRON RITMICO	UBICACION
23		Compás 1.
24		Compás 5.

25  Compás 9.

26  Compás 4.

27  Compás 6, 7,12.

6.1.1.7. análisis rítmico solo 7.

El Pirigallo Banda 8 de septiembre de Sincé

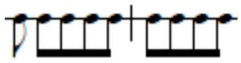
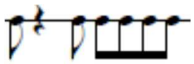
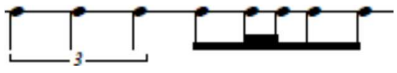
El solo 7 tiene su desarrollo a lo largo de 13 compases de 2/2, lo componen cuatro frases musicales.

FRASE	INICIO DE LA FRASE	FINAL DE LA FRASE
1	Compás 1	Compás 5
2	Compás 5	Compás 7
3	Compás 7	Compás 10
4	Compás 10	Compás 13

- Tabla 8, frases solo 7.

La frase 1 y 2 se caracterizan por el dominio de las corcheas en su desarrollo, estas dos frases inician en la cuarta corchea del compás, además se observa un patrón rítmico de cinco corcheas (ver imagen 28 y 29), la frase tres está compuesta por un patrón rítmico repetitivo de corchea y dos semicorcheas, (ver imagen 30), en la frase 4 observamos sobre el final un patrón rítmico de corchea,

dos semicorcheas, dos corcheas (ver imagen 31), también hay un patrón rítmico que se repite de tresillo de negras (ver imagen 31), entre frase y frase existe un silencio que nunca supera el tiempo y medio, todas las frases de este solo terminan en la primera corchea del compás.

IMAGEN	PATRON RITMICO	UBICACION
28		Compás 1.
29		Compás 5
30		Compás 7, 8.
31		Compás 11, 12.

6.1.1.8. análisis rítmico solo 8.

María Varila Banda 6 de enero de Las Llanadas.

Este solo se ejecuta a lo largo de 25 compases de 2/2, está conformado por 8 frases musicales

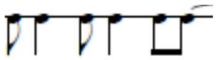
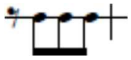
FRASE	INICIO DE LA FRASE	FINAL DE LA FRASE
1	Compás 1	Compás 3
2	Compás 3	Compás 5

3	Compás 5	Compás 8
4	Compás 9	Compás 14
5	Compás 14	Compás 17
6	Compás 17	Compás 19
7	Compás 19	Compás 21
8	Compás 22	Compás 25

- Tabla 9, frases solo 8.

Las frases 1 y 2, tienen un motivo rítmico igual (ver imagen 32), las frases 3 y 4 comparten motivos rítmicos iguales en diferentes momentos, figuras rítmicas que combinan corcheas y semicorcheas (ver imagen 33, 34, 36), la frase 5 deja ver un patrón rítmico de negra y dos corcheas el cual se repite (ver imagen 36), la frase seis también muestra un patrón que se repite, corchea, negra corchea que forma una sincopa (ver imagen 37), en la frase 8 aparece un patrón rítmico de corchea, dos semicorcheas, dos corcheas (ver imagen 39), las 7 primeras frases comienzan igual, con una anacrusa de tres corcheas (ver imagen 38), la última frase comienza con la misma figura rítmica de tres corcheas pero inicia en la segunda corchea del compás (ver imagen 39), las frases1. 2, 4, 5 y 6 terminan en el tiempo fuerte del compás

IMAGEN	PATRON RITMICO	UBICACION
32		Compás 1al 5
33		Compás 6, 11, 12.
34		Compás 7, 10.

35		Compás 13.
36		Compás 15, 16.
37		Compás 18
38		Compas 1, 3, 5, 9, 14, 17, 19.
39		Compás 22.

6.1.1.9. análisis rítmico solo 9.

María Varilla Súper Banda de Colomboy

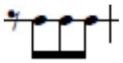
Este solo está compuesto por nueve frases musicales, su ejecución se prolonga a lo largo de 28 compases de 2/2.

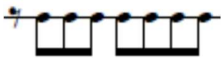
FRASE	INICIO DE LA FRASE	FINAL DE LA FRASE
1	Compás 1	Compás 2
2	Compás 3	Compás 5

3	Compás 5	Compás 8
4	Compás 8	Compás 12
5	Compás 12	Compás 14
6	Compás 14	Compás 17
7	Compás 17	Compás 19
8	Compás 20	Compás 25
9	Compás 25	Compás 28

- Tabla 10, frases solo 9.

Las frases 1, 3 y se caracterizan por estar compuestas en gran medida por corcheas, se encuentran compases enteros con figuras rítmicas de ocho corcheas (ver imagen 40), en las frase 2, 4, 5, 7 y 9 se observa el uso de la figura rítmica corchea, dos semicorcheas, dos corcheas (ver imagen 41), a excepción de la frase 1 y 7 todas las frases terminan en el tiempo fuerte del compás, las frases 3 y 5 comienzan con una anacrusa de tres corcheas (ver imagen 42), mientras que la frase 1 y 8 comienzan sobre la segunda corchea del compás (ver imagen 43).

IMAGEN	PATRON RITMICO	UBICACION
40		Compás 6
41		Compás 4, 9, 18, 23.
42		Compás 5, 8.

43  Compás 1, 20.

Para mejor comprensión ver en anexos, Transcripción Rítmica.

Al analizar las características de cada solo podemos hacer algunas observaciones:

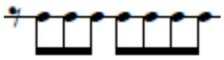
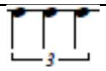
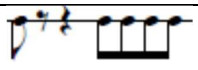
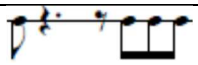
- La extensión de los solos no es igual, puede variar según el intérprete, se encuentran solos de mínimo 8 compases y máximo 25 compases.
- Cada solo se divide en varias frases de distinta duración.
- La pausa que existe entre frase y frase no es mayor a un silencio de blanca.
- Existen algunos patrones rítmicos comunes entre los solos.
- Cada solo se desarrolla de manera distinta a pesar de sus similitudes en patrones rítmicos.
- Ningún solo inicia directamente sobre el primer tiempo del compás.
- Existe una tendencia a terminar los solos sobre la primera corchea del compás.

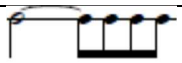
7.1.2. PATRONES RITMICOS

En los solos improvisados se observa que existen diferentes patrones rítmicos recurrentes, constituidos por negras, corcheas y semicorcheas la mayoría de veces, sin embargo, podemos encontrar figuras con tresillos de corcheas o negras, se puede percibir el uso de esos patrones rítmicos combinados de diferentes formas para construir una frase musical.

7.1.2.1. Patrones rítmicos recurrentes

A continuación, se muestran los patrones rítmicos encontrados en los solos.

PATRONES RITMICOS RECURRENTES	
Patrón rítmico 1.	
Patrón rítmico 2.	
Patrón rítmico 3.	
Patrón rítmico 4.	
Patrón rítmico 5.	
Patrón rítmico 6.	
Patrón rítmico 7.	
Patrón rítmico 8.	
Patrón rítmico 9.	
Patrón rítmico 10.	
Patrón rítmico 11.	
Patrón rítmico 12.	

Patrón rítmico 13.	
Patrón rítmico 14.	

- Tabla 11, lista de patrones rítmicos.

7.1.2.2. relación patrones rítmicos con los solos

A continuación, podemos observar la relación que tiene cada solo y cada patrón rítmico, la cantidad de veces qué se usa a lo largo de cada solo, y la sumatoria de veces en todos los solos.

RELACION SOLOS CON PATRONES RITMICOS										
	Solo1	**Solo 2**	**Solo 3**	**Solo4**	**Solo 5**	**Solo 6**	**Solo 7**	**Solo 8**	**Solo 9**	**total**
P.R.1	7.V.	7.V	2.V	3.V	6.V		4.V	3.V	3.V	**35.V.**
P.R.2	1.V.				1.V	1.V			2.V	**5.V.**
P.R.3	4.V.	1.V.				2.V.				**7.V.**
P.R.4	3.V.	1.V.			1.V.			2.V.		**7.V.**
P.R.5							1.V	1.V.		**2.V.**
P.R.6					3.V.	3.V.				**6.V.**
P.R.7	2.V.	2.V.								**4.V.**
P.R.8	2.V.	3.V.			6.V.	4.V.	1.V.	5.V.	6.V.	**26.V.**
P.R.9	1.V.					1.V.				**2.V.**
P.R.10		2.V.					3.V.			**5.V.**
P.R.11	2.V.	1.V.	3.V.	2.V.	4.V.	1.V.	1.V.		2.V.	**16.V.**
P.R.12								5.V.	2.V.	**2.V.**
P.R.13	1.V.	2.V.	1.V.				2.V.			**6.V.**
P.R.14					1.V			2.V.		**3.V.**

- Tabla 12, patrones rítmicos y cantidad de veces usados en cada solo.

P.R. = Patrón rítmico. V. = Cantidad de veces encontrado dentro de un solo.

Observando el cuadro anterior podemos afirmar qué:

- El solo 1 es el que más patrones rítmicos usa en su intervención, en el encontramos 9 patrones rítmicos.
- El solo 4 es el que menos patrones rítmicos implementa en su improvisación.
- El patrón rítmico 1,8 y 11 son los más usados en las improvisaciones.
- Los solos 1, 2, 5 ,6 y 7 son los que más recursos rítmicos usan.
- Podemos seleccionar cualquier solo y tendrá por lo menos una coincidencia rítmica con los otros.

Para una mejor interpretación observar la transcripción rítmica en los anexos.

8. ANALISIS MELODICO

En el presente trabajo se hace una descripción de los elementos musicales característicos en cada una de las improvisaciones en el bombardino, tales como: notas de paso, apoyaturas, doble cromatismo, tensiones, bordaduras, secuencias, escalas y arpegios, también se identifica el registro en el que se desenvuelven los solos improvisados.

8.1. Análisis Melódico

Nota de paso: (np) nota que conecta dos notas de un acorde o tensiones por grado conjunto, puede ser tanto cromática como diatónica.

Apoyatura: (ap) Nota disonante ubicada sobre el tiempo fuerte, que resuelve por grado conjunto a una nota o tensión disponible del acorde.

Doble Cromatismo: (dc) es la aproximación a una nota o tensión disponible del acorde por medio de dos semitonos consecutivos en la misma dirección.

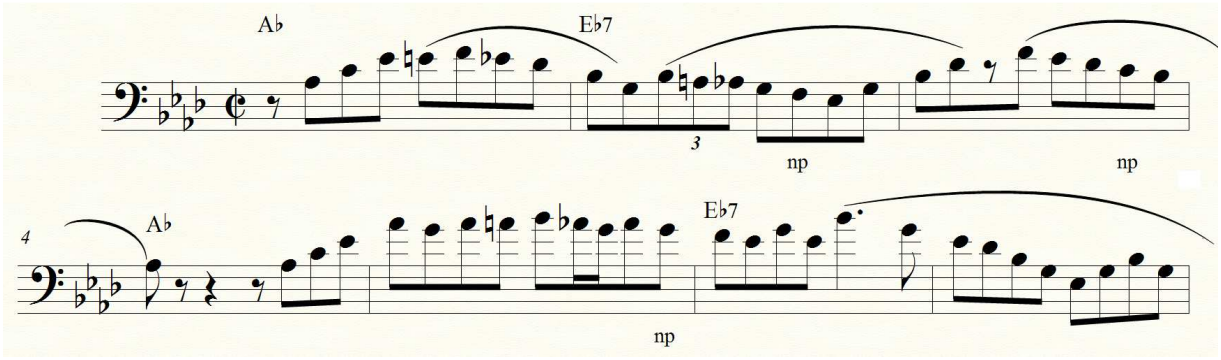
Secuencia: reiteración consecutiva (ya sea exacta o transportada) de un determinado contenido musical.

Bordadura: (b) es el movimiento y posterior retorno de una nota del acorde o tensión disponible, por grado conjunto.

Solo 1

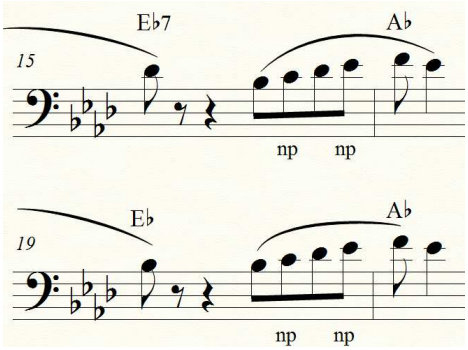
Notas de paso

Las notas de paso tienen lugar dentro de las escalas y secuencias (que incluyen movimientos por grado conjunto) ejecutadas en el solo. La primera nota de paso aparece sobre la sexta corchea del compás 2, y conecta la tercera con la fundamental del acorde de MI bemol Mayor. Sobre la cuarta negra del compás 3 hay una nota de paso (DO) entre la séptima y la quinta del acorde de MI bemol, y está Involucrada en una escala descendente que finaliza en el próximo compás. La última corchea del compás 5 es una nota de paso que conecta la nota fundamental del acorde (LA bemol Mayor) con una apoyatura del siguiente compás. Sobre la cuarta corchea del compás 11 se encuentra una nota de paso entre la fundamental y la tercera del acorde de MI bemol Mayor, mientras en la sexta corchea del mismo compás se encuentra una nota de paso entre la tercera y la quinta, lo que muestra que estas dos notas de paso hacen parte de una escala ascendente. En el segundo pulso del compás 23 hay una nota de paso que conecta la fundamental con la tercera del acorde de MI bemol Mayor.



- Imagen 44, Notas de paso compases 4 al 7.

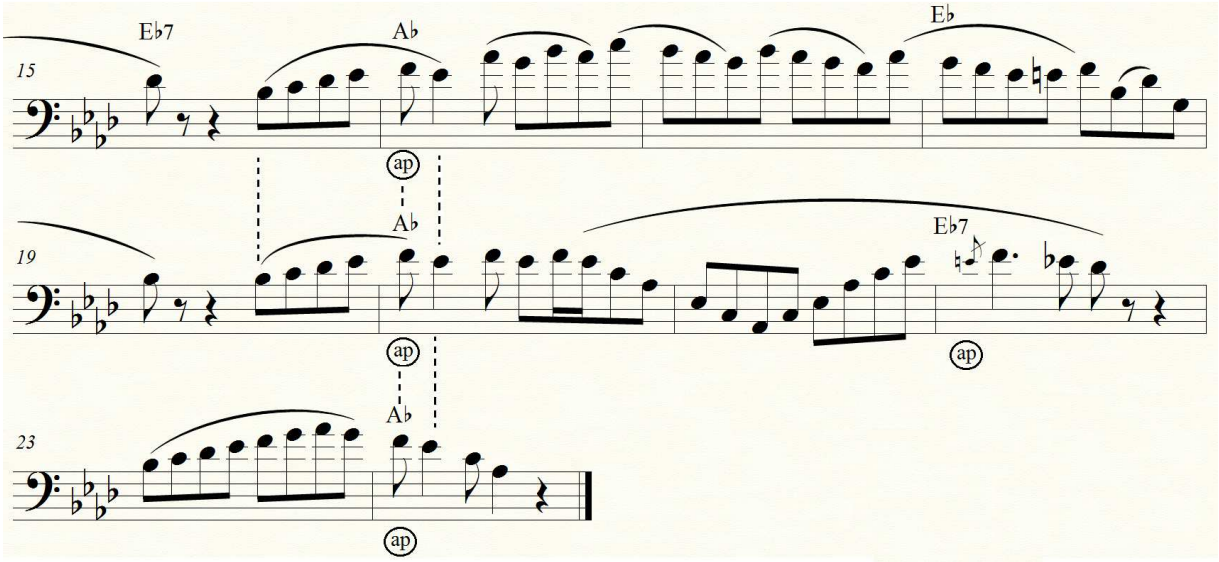
Los compases 15 y 19 son prácticamente iguales e involucran una nota de paso sobre la sexta corchea del compás, conectando la quinta y la séptima del acorde de MI bemol Mayor dentro de una escala ascendente.



- Imagen 45, Notas de paso compases 15 y 19.

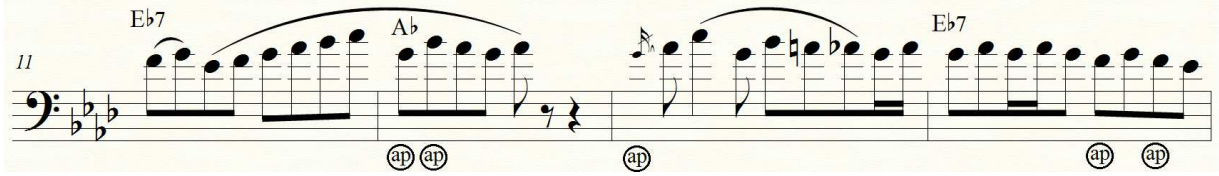
Apoyaturas

Las apoyaturas aparecen frecuentemente en este solo y resuelven en la mayoría de los casos a una nota real del acorde, o en su defecto en alguna tensión disponible. Las apoyaturas más abundantes son las diatónicas, es decir las que no presentan ninguna alteración respecto al acorde que las involucra. En el segundo pulso del compás 5 aparece una apoyatura superior (SI bemol) de la nota LA bemol, que es la fundamental de este acorde Mayor. Otra resolución sobre la fundamental se aprecia en el primer tiempo del compás 6, siendo FA la apoyatura superior de la nota MI bemol. Una de las apoyaturas más recurrentes es la apoyatura superior (FA) sobre el 5 grado en el acorde de tónica (MI bemol Mayor), ubicada sobre el primer tiempo de los compases 16, 20 y 24.



- Imagen 46, Apoyaturas y semejanzas del compás 15 hasta el final.

En el compás 12 se observa el uso consecutivo de las apoyaturas tanto inferior como superior de la nota fundamental (Resolución indirecta). El compás 14 tiene dos apoyaturas diatónicas en la segunda parte del compás: una apoyatura inferior sobre la tercera seguida de una apoyatura superior sobre la fundamental. Así las cosas, encontramos que la dirección de la resolución cambia, pero es la misma nota para las dos apoyaturas (FA-SOL y FA-MI bemol).

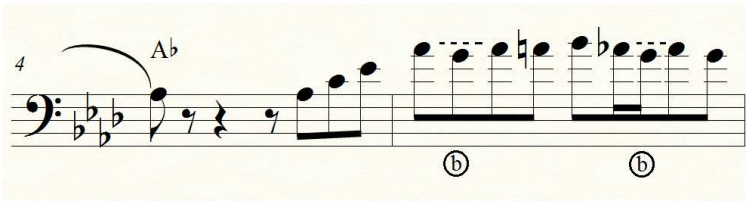


- Imagen 47, Resolución indirecta compás 12 y apoyaturas compás 14.

Las apoyaturas cromáticas también aparecen en la ejecución de este solo, específicamente en los compases 1 y 24. En el compás 1 se encuentra sobre el segundo pulso, resolviendo a la sexta por medio tono ascendente. En el caso del compás 22 sucede lo mismo sobre el primer tiempo del compás.

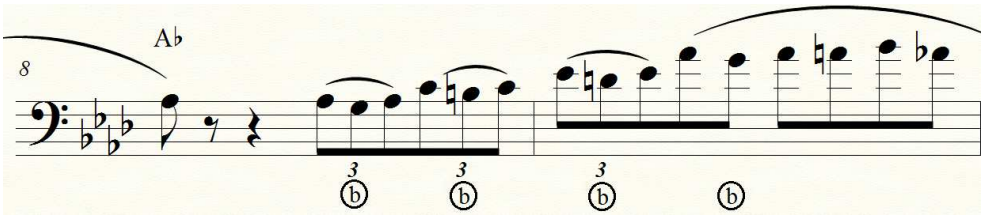
Bordaduras

En el solo encontramos bordaduras tanto superiores como inferiores y en su mayoría son diatónicas. En los compases 5 y 13 las bordaduras son inferiores y, de hecho, se hacen sobre la misma nota (LA bemol – SOL – LA bemol). Los compases 14 y 20 presentan bordaduras superiores, aunque esta vez no coinciden en la nota bordada: En el compás 14 se hacen dos bordaduras superiores sobre la tercera (SOL) del acorde de MI bemol Mayor, mientras en el compás 20 se hacen dos bordaduras superiores sobre la quinta (MI bemol) del acorde de LA bemol Mayor.



- 48, Bordaduras compás 5.

En los compases 8 y 9 se encuentran bordaduras cromáticas inferiores sobre las notas del arpegio ascendente de LA bemol Mayor, formando así una secuencia.



- Imagen 49, Bordaduras cromáticas compases 8 y 9.

Doble cromatismo

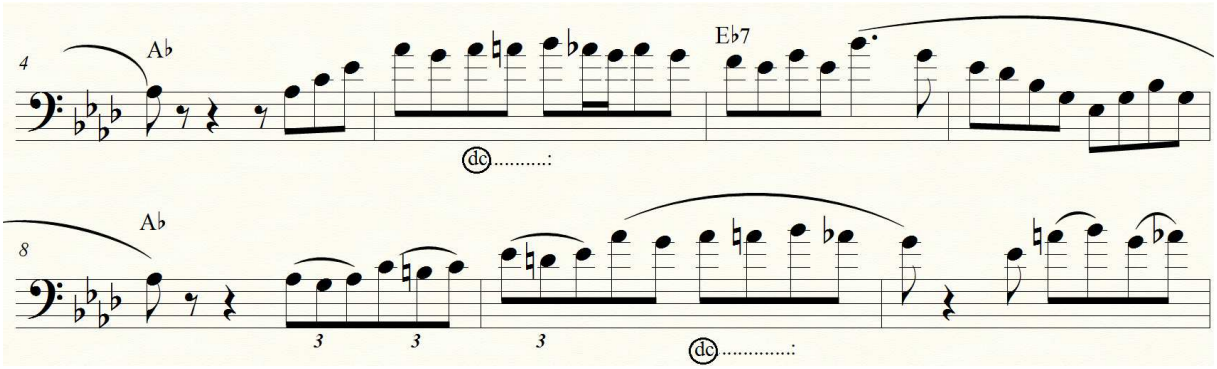
Las aproximaciones por doble cromatismo hacia una nota o tensión disponible del acorde son recurrentes. En el caso de los compases 2 y 13 este tipo de aproximaciones se hacen hacia una nota del acorde, mientras en los compases 5, 9 y 13 conducen hacia una tensión disponible. En la segunda negra del compás 2 y contenida en un tresillo de corcheas, se hace una aproximación por doble cromatismo descendente hacia la tercera (SOL) del acorde de MI bemol Mayor. Sobre el segundo

pulso del compás 13 también hay una aproximación por doble cromatismo descendente hacia la fundamental del acorde de LA bemol Mayor.



- Imagen 50, Doble cromatismo compás 2.

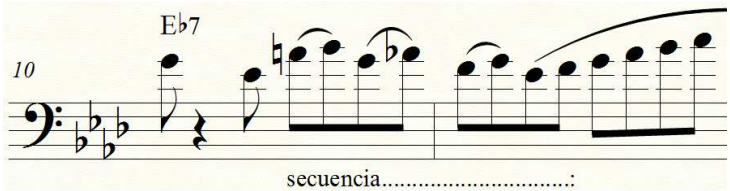
Sobre la segunda negra del compás 18 existe una aproximación por doble cromatismo ascendente que conduce hacia la Novena (FA) del acorde de MI bemol Mayor. Los compases 5 y 9 comparten el mismo caso de aproximación por doble cromatismo ascendente, aunque en diferente tiempo (en el compás 5 sucede sobre la segunda negra mientras en el compás 9 en la tercera negra). Esta aproximación conduce a la Novena (SI bemol) del acorde de LA bemol Mayor.



- Imagen 51, Dobles cromatismos compases 5 y 9.

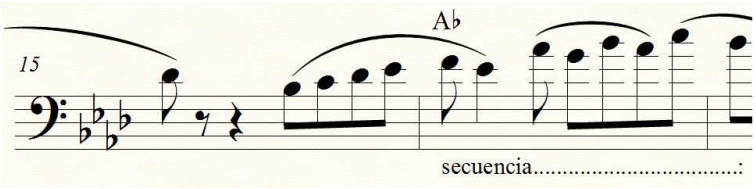
Secuencias

La primera secuencia que aparece en este solo está ubicada entre los compases 8 y 9, y consiste en el bordado cromático inferior sobre las notas del arpegio ascendente de LA bemol Mayor, como ya se había explicado en la sección de bordaduras. La segunda secuencia se encuentra entre los compases 10 y 11, donde llega a la siguiente nota por grado conjunto ascendente, salta en dirección opuesta por intervalo de tercera y finaliza con la ejecución de una escala ascendente.



- Imagen 52, secuencia compases 10 al 11.

En el compás 16 hay una secuencia corta, en la que se desciende por grado conjunto y salta en dirección opuesta por intervalo igual o mayor a tercera. Justo en la corchea de este mismo compás inicia otra secuencia, en la que hay cuatro notas descendentes por grado conjunto y luego salta en dirección opuesta por intervalo de tercera, y así hasta encontrarse con la aproximación por doble cromatismo del compás 18.

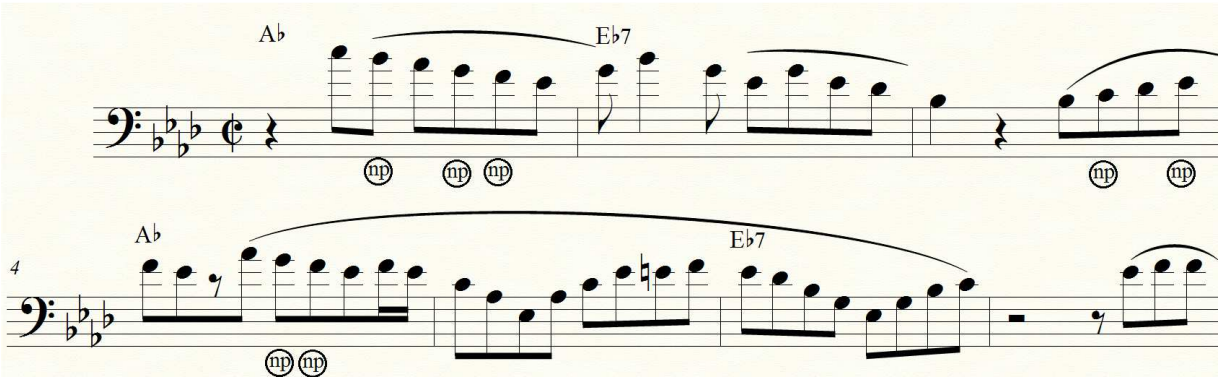


- Imagen 53, secuencia corta compas 16.

Solo 2

Notas de paso

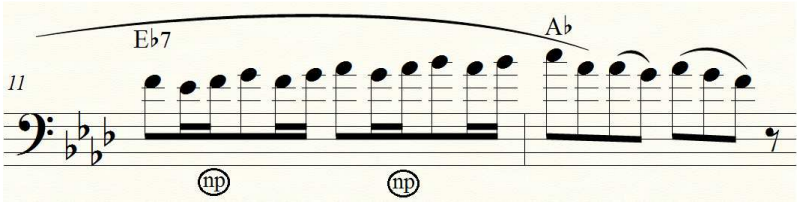
En este solo el uso de notas de paso es más recurrente respecto al solo 1, y también tienen lugar dentro de las escalas y secuencias por grados conjuntos ejecutadas. Las notas de paso involucradas en escalas descendentes se encuentran en los compases 1, 4, 15 y 23. Sobre la cuarta corchea del compás 1 hay una nota de paso (SI bemol) entre la tercera y la fundamental del acorde de LA bemol Mayor, mientras en la sexta y séptima corchea se encuentran dos notas de pasos consecutivas entre la fundamental y la quinta del mismo acorde. En el compás 4 se repite esta situación solo que desplazada una corchea, específicamente sobre las corcheas 5 y 6. En la séptima corchea del compás 15 hay una nota de paso entre la séptima y la quinta del acorde de MI bemol y en la cuarta corchea se ubica una nota de paso entre la tercera y la fundamental del mismo acorde. En el compás 12 hay una nota de paso que conecta la fundamental del acorde (LA bemol) con la sexta, justo sobre la sexta corchea del compás.



- Imagen 54, notas de paso compases 1 al 7.

En cuanto a las notas de paso inmersas en escalas ascendentes, se les encuentra en los compases 3, 10 y 20. Sobre la sexta corchea del compás 3 se ubica la nota de paso (DO) entre la quinta y la séptima del acorde de MI bemol Mayor, situación que se repite en el compás 10. Las dos últimas corcheas del compás 20 ubican dos notas de paso consecutivas, las cuales conectan la quinta del acorde de MI bemol mayor con la fundamental del acorde de LA bemol Mayor, perteneciente al compás 21.

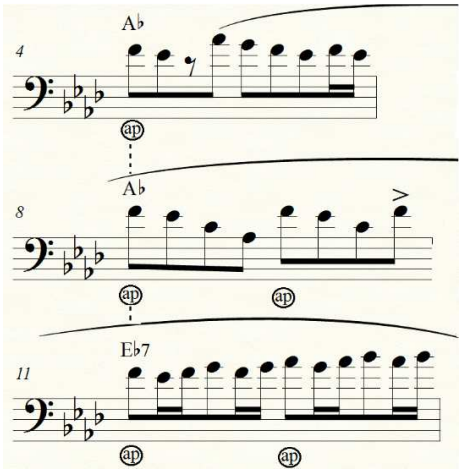
La secuencia del compás 11 consiste en el bordado inferior de una escala ascendente, esto hace que algunas notas se conviertan en notas de paso, tal cual como pasa con la segunda y sexta semicorchea de las 8 escritas en este compás. En los compases 21 y 22 sucede algo similar, solo que ahora la secuencia tiene bordaduras tanto superiores como inferiores, y las notas de paso se ubican en la cuarta semicorchea escrita del compás 21 y en la primera semicorchea escrita del compás 22.



- Imagen 55, notas de paso dentro de una secuencia.

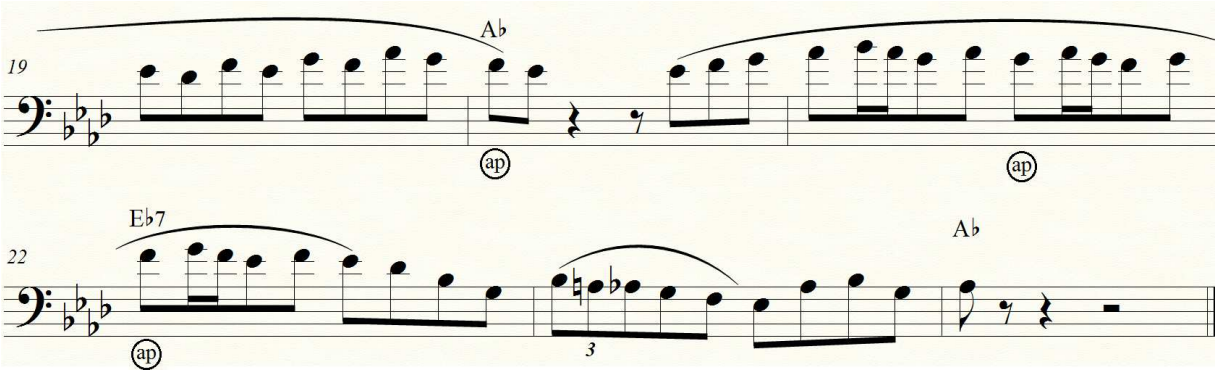
Apoyaturas

Las apoyaturas más abundantes son las diatónicas que resuelven en dirección descendente. Una apoyatura característica en este solo es la que resuelve hacia la quinta (FA) del acorde de LA bemol, tal cual como sucede en los compases 4, 8, 9, 11, 19 y 20. Esta apoyatura se ubica sobre la primera negra de los compases 4, 8 (además de la tercera negra), 11 y 20, mientras que en los compases 9 (más la cuarta negra) y 19 se ubica sobre la segunda negra del compás.



- Imagen 56, Apoyatura recurrente.

En los compases 21 y 22 del solo aparecen apoyaturas diatónicas ascendentes contenidas en una secuencia, en la que un descenso por grados conjuntos tiene tanto bordadura superior como bordadura inferior: En el compás 21 se encuentran sobre la segunda y tercera negra mientras que en el compás 22 aparece sobre el primer tiempo.

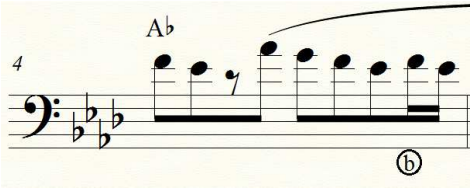


- Imagen 57, Apoyatura dentro de una secuencia (compases 11 y 12).

En el primer tiempo del compás 18 hay una apoyatura superior cromática que resuelve a la quinta del acorde de MI bemol Mayor.

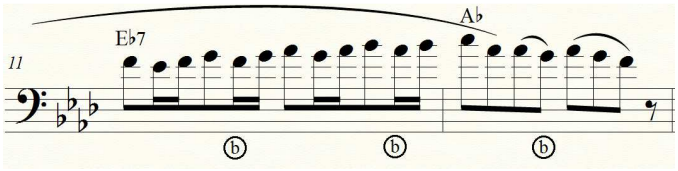
Bordaduras

En este solo todas las bordaduras son diatónicas, ya sean superiores, inferiores o dobles (resolución indirecta). Las bordaduras superiores aparecen en los compases 4, 21 y 22. En el compás 4 la encontramos sobre el último tiempo del compás, ornamentando La quinta (MI bemol) del acorde de LA bemol Mayor. En el compás 21 encontramos 2 veces este tipo de bordadura, una sobre la primera negra (bordando la fundamental que es LA bemol) y la otra bordando una tensión (la sexta) sobre la última negra del compás. En el caso del compás 22 la nota fundamental del acorde (MI bemol) es bordada hacia arriba justo sobre la segunda negra del compás.



- Imagen 58, Bordadura superior compás 4.

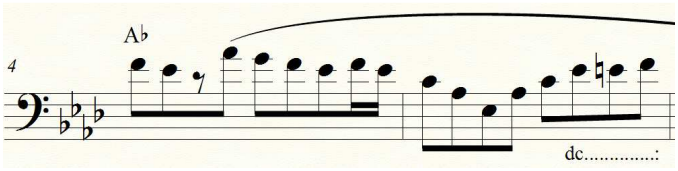
Por otro lado, En la segunda negra de los compases 11 y 12 se encuentran bordaduras inferiores. En el primer caso ornamenta la tercera (SOL) del acorde de MI bemol Mayor, mientras que en el compás 12 lo hace sobre la fundamental del acorde de LA bemol Mayor.



- Imagen 59, Bordaduras inferiores compás 11 y 12

Dobles cromatismos

En los compases 5 y 13 se encuentra el mismo doble cromatismo ascendente (MI bemol – Mi – FA), aunque difieren en su ubicación: en el compás 5 aparece sobre la sexta corchea, mientras en el compás 13 lo hace sobre la quinta corchea. En el compás 23 hay un doble cromatismo descendente que conecta la quinta con la tercera del acorde de MI bemol mayor, tal cual como sucede en el compás 2 del primer solo (aunque desplazado una negra).



- Imagen 60, Doble cromatismo ascendente compás 5.

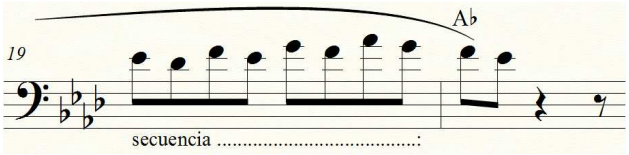
Secuencias

La primera secuencia que aparece en este solo tiene lugar en el compás 8, donde las corcheas se agrupan cada tres por acento tónico (acentuación por alturas). Los tres primeros grupos son exactamente iguales en sus notas (FA-MI bemol-DO) mientras el ultimo asciende un grado del acorde (LA bemol – Fa – MI bemol).



- Imagen 61, Secuencia compases 8 y 9.

En el compás 19 hay una secuencia conformada por un descenso por grado conjunto y salto de tercera ascendente. Existes otras dos secuencias ubicadas en los compases 11 y 21, ya descritas en la sección de apoyaturas.

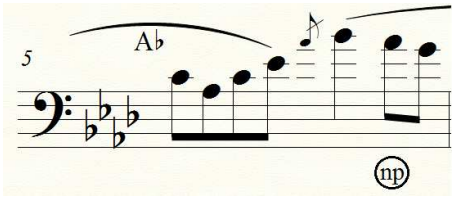


- Imagen 62, Secuencia compás 19.

Solo 3

Notas de paso

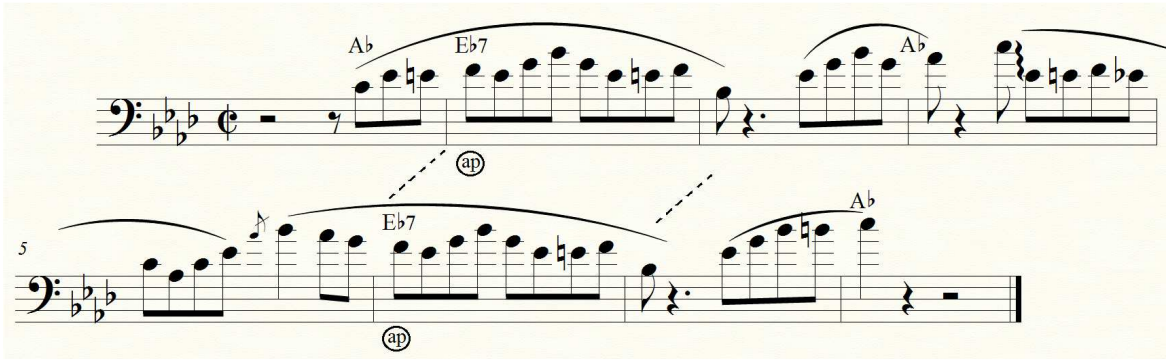
Sobre la última corchea del compás 5 se encuentra una nota de paso descendente, la cual conecta la fundamental del acorde de LA bemol mayor con la novena (FA) del acorde de MI bemol Mayor, ubicado ya sobre el compás 6.



- Imagen 63, nota de paso compás 19.

Apoyaturas

Como los compases 2 y 6 son idénticos, comparten la misma apoyatura ubicada sobre la primera negra del compás. Esta apoyatura superior resuelve en la fundamental del acorde de MI bemol mayor.



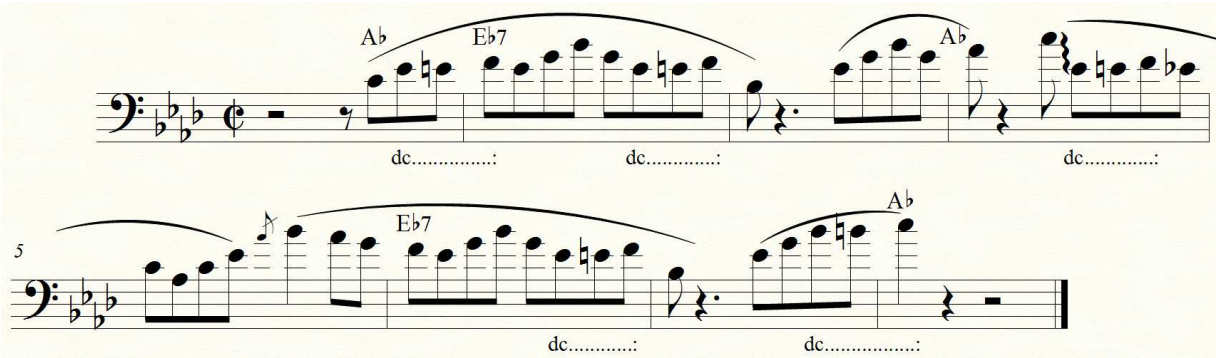
- Imagen 64, Apoyaturas y semejanzas de los compases 2 y 6.

Bordaduras

En la interpretación de este solo no se encuentra el uso de bordaduras.

Dobles cromatismos

El doble cromatismo ascendente MI bemol – MI – FA abunda en este solo, sin importar el acorde en el que se encuentren: en los compases 1 y 4 aparece sobre el acorde de LA bemol Mayor (comienza desde a quinta del acorde), mientras en los compases 2 y 6 lo hace sobre el acorde de MI bemol Mayor (desde la fundamental). Sobre el último tiempo del compás 7 aparece un doble cromatismo (SI bemol – SI – DO) que conecta la quinta del acorde de MI bemol Mayor con la tercera del acorde del siguiente compás, que es LA bemol Mayor.



- Imagen 65, Dobles cromatismos

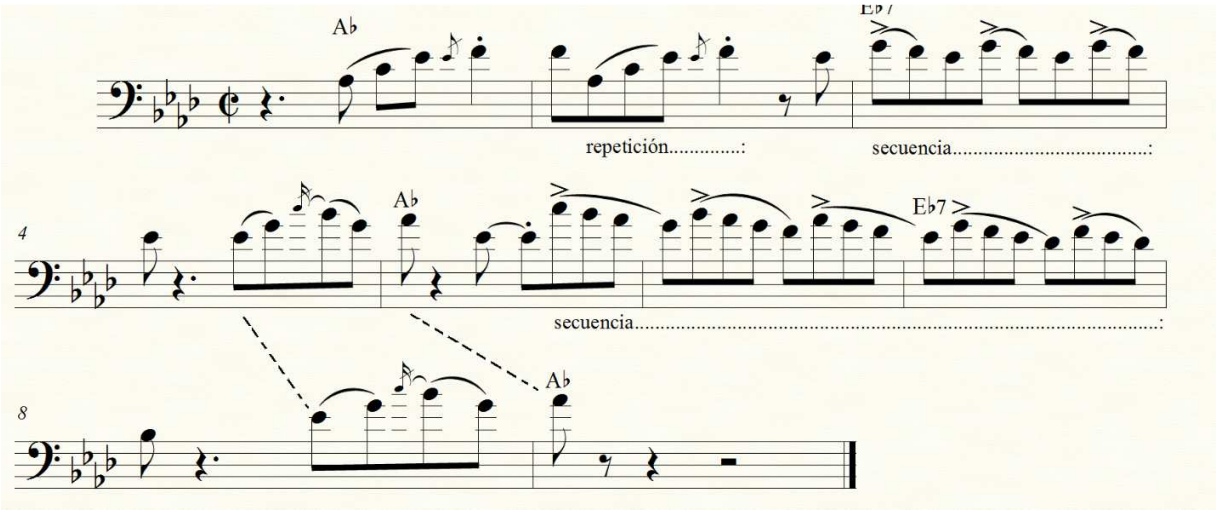
Secuencias

Más que secuencia, se encuentra la reiteración de los compases 2 – 3 sobre los compases 6 – 7, la única diferencia es que hacia la última negra del compás 3 hay un salto descendente a nota del acorde, en el compás 7 se finaliza por un doble cromatismo descendente.

Solo 4

Las notas de paso (junto con las apoyaturas) se encuentran dentro de las secuencias, las cuales son la característica principal de este solo. En el compás 3 encontramos tres notas de paso dentro de una secuencia, y se encargan de conectar por grado conjunto la tercera con la fundamental del acorde de MI bemol Mayor. Esta secuencia trata de la agrupación de 3 corcheas dada por su acentuación tónica. Del compás 6 al 8 también se encuentra notas de paso involucradas en una secuencia, conformada por un descenso por grado conjunto de cuatro notas y salto de tercera en dirección opuesta.

En los compases 1 y 2 se encuentra una secuencia, o mejor, una repetición de un material musical desplazado (una negra antes) rítmicamente respecto a su primera aparición. La segunda mitad de los compases 4 y 8 son exactamente iguales, y estos son prácticamente iguales (más la acciacatura) a la segunda mitad del compás 3 del solo anterior.

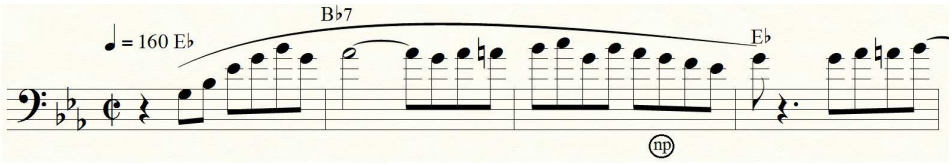


- Imagen 66, Repeticiones y secuencias.

Solo 5

Notas de paso

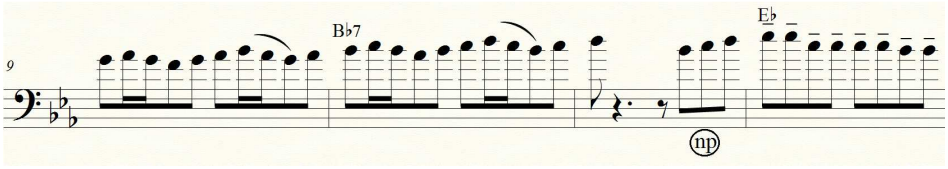
Al igual que los solos anteriores, las notas de paso se ubican dentro de escalas o secuencias. En el compás 3 sobre la sexta corchea encontramos una nota de paso que conecta por descenso la séptima con la quinta del acorde de SI bemol Mayor. En el compás 19 se repite esta situación, ahora sobre la séptima corchea de ese compás. Otra nota de paso con dirección descendente se encuentra sobre la cuarta corchea del compás 22, uniendo la tercera con la fundamental del acorde de SI bemol Mayor.



- Imagen 67, Nota de paso en descenso.

En el caso de las notas de paso ascendentes las encontramos en los compases 8 y 11, justo en el impulso (anacrusa) del siguiente compás. En el compás 8 está sobre su última corchea, enlazando por grado conjunto la fundamental con la tercera del acorde de MI bemol Mayor, mientras que en

el compás 11 une (sobre la séptima corchea) la fundamental con la tercera del acorde de SI bemol Mayor.



- Imagen 68, Nota de paso en ascenso.

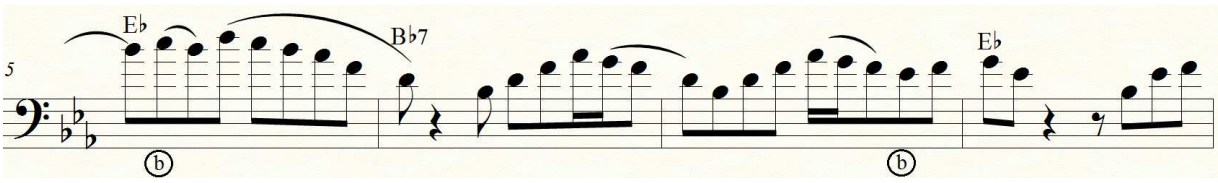
La segunda semicorchea escrita tanto en el compás 6 como en el 7 (repetición parcial del compás 6) contiene una nota de paso que conecta la séptima con la quinta del acorde del SI bemol Mayor.

Apoyaturas

En la interpretación de este solo no se encuentra el uso de bordaduras.

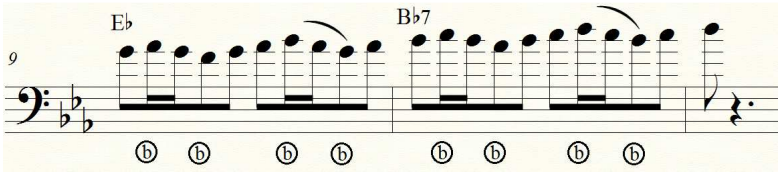
Bordaduras

Casi en su totalidad todas las bordaduras son diatónicas, ya sean ascendentes, descendentes o dobles. Las apoyaturas ascendentes aparecen en los compases 5, 14 y 22. En la primera parte del compás 5 borda la quinta del acorde de MI bemol Mayor, mientras en la mitad de los compases 14 y 22 ornamenta la fundamental del acorde de SI bemol Mayor. Las bordaduras descendentes se pueden encontrar sobre las ultimas corcheas de los compases 7, 13 y 15. En el compás 7 hay un bordado inferior que ornamenta la quinta del acorde de SI bemol Mayor, en el compás 13 se encuentra un bordado inferior en la fundamental del acorde de MI bemol Mayor y en el compás 15 se ornamenta la séptima del acorde de SI bemol Mayor.



- Imagen 69, Bordadura superior y bordadura inferior.

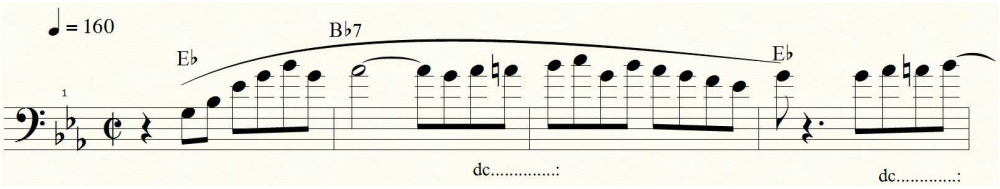
En los compases 9 y 10 se extiende una secuencia en la que un ascenso por grados conjuntos es bordado tanto por arriba como por abajo, y en el compás 20 dos de las notas del arpegio (ascendente) son ornamentadas por una bordadura inferior cromática.



- Imagen 70, Secuencia de bordaduras.

Dobles cromatismos

Los movimientos por doble cromatismo son recurrentes en este solo, en especial los de dirección ascendente. El primer caso se da sobre la cuarta negra del compás 2, que resuelve en la fundamental del acorde de SI bemol Mayor. En el compás 4 existe el mismo movimiento cromático, aunque cambia su posición en el compás (una corchea anticipado) y el acorde (MI bemol Mayor). En el inicio de los compases 14 y 16 hay un doble cromatismo ascendente, donde el primer caso resuelve en la tercera del acorde de SI bemol Mayor mientras en el compás 16 resuelve a la quinta del acorde de MI bemol Mayor. Hacia la mitad del compás 21 un doble cromatismo ascendente termina en la tercera del acorde de Si bemol Mayor.



- Imagen 71, Dobles cromatismos ascendentes compases 2 y 4.

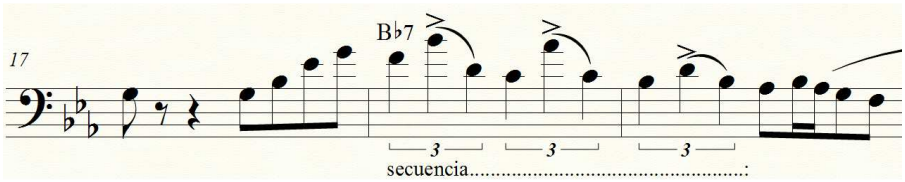
En el compás 24 hay un doble cromatismo descendente por negras sincopadas, y resuelve en una tensión disponible (novena) del acorde de Mi bemol Mayor.



- Imagen 72, Dobles cromatismos descendente compás 24.

Secuencias

Aparte de las ya descritas (secciones de notas de paso y bordaduras) En el compás 18 y 19 hay una secuencia en tresillos de negras conformada por un salto amplio ascendente, salto amplio descendente y un salto más reducido o grado conjunto en la misma dirección.

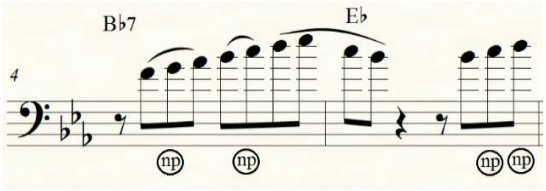


- Imagen 73, Secuencia por saltos.

Solo 6

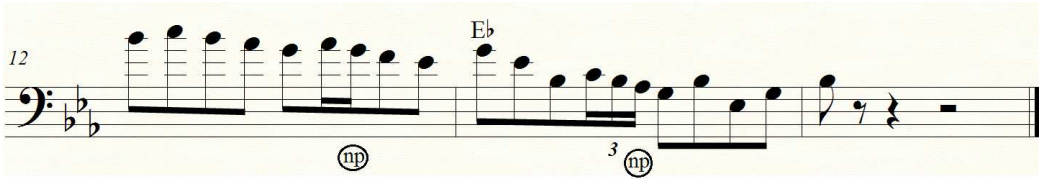
Notas de paso

Las notas de paso las encontramos en los compases que van del 3 al 5 y del 10 al 13. Sobre la segunda negra del compás 3 se encuentra una nota de paso que conecta por descenso la tercera y la fundamental del acorde de SI bemol Mayor, mientras que en el compás 4 sucede en sentido contrario, justo sobre la sexta corchea. Sobre la última negra del compás 5 hay dos notas de paso consecutivas que conectan la quinta con la fundamental del acorde de MI bemol Mayor.



- Imagen 74, Notas de paso ascendentes compases 4 y 5.

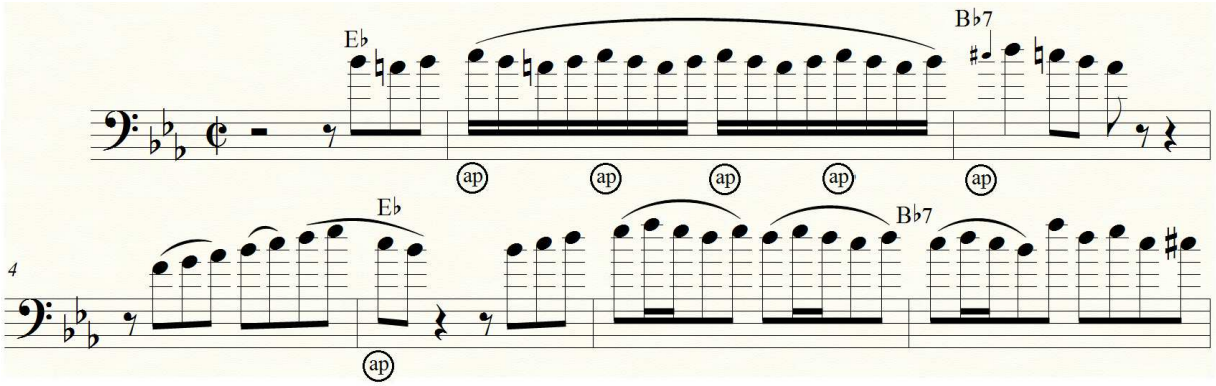
En la tercera negra del compás 10 hay una nota de paso que conecta la quinta con la tercera de MI bemol mayor y en los compases siguientes dos compases esta ornamentación se ubica sobre la última negra, conectado la séptima con la quinta del acorde de Si bemol Mayor. En el compás 13 una nota de paso ubicada en la última semicorchea del tresillo conecta por descenso la quinta con la tercera del acorde de MI bemol Mayor.



- Imagen 75, Notas de paso descendentes compases 12 y 13.

Apoyaturas

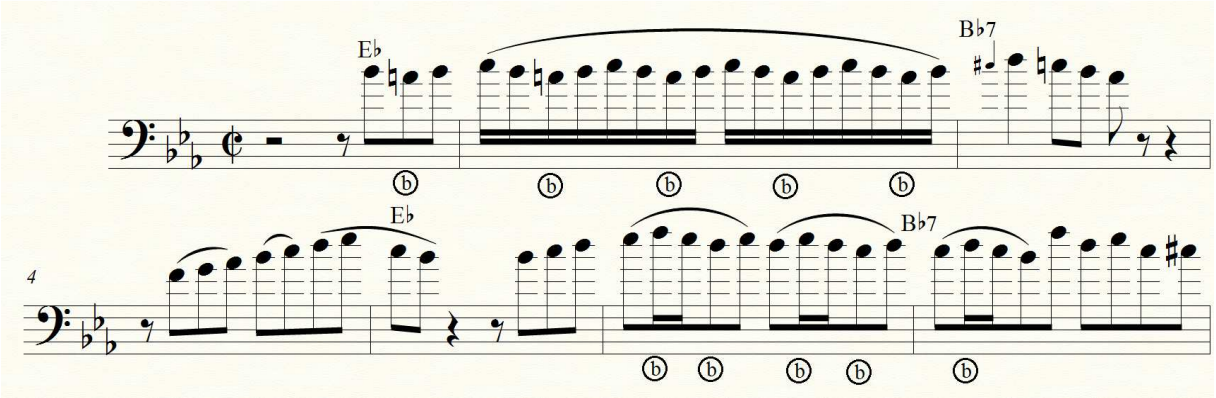
En el compás 2 y en duraciones de semicorcheas, la quinta del acorde de MI bemol Mayor tiene una apoyatura superior y una bordadura inferior, repitiéndose este comportamiento por todo el compás. Sobre el primer tiempo del compás 3 una apoyatura inferior cromática resuelve a la tercera del acorde de SI bemol Mayor y al inicio del compás 5 una apoyatura diatónica superior resuelve en la quinta del acorde de MI bemol Mayor.



- Imagen 76, Apoyaturas presentes en el solo.

Bordaduras

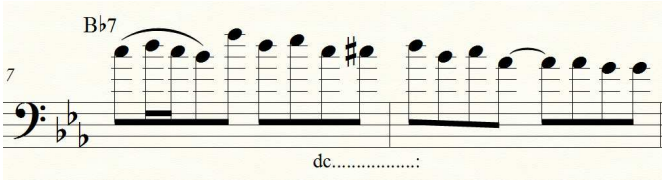
En este solo aparecen tanto bordaduras diatónicas como cromáticas. La bordadura predominante en los compases 1 y 2 es la bordadura inferior cromática y ornamentan la quinta del acorde de MI bemol Mayor. En el compás 6 y parte del 7 se extiende una secuencia en la que un descenso por grados conjuntos esta bordado tanto por arriba como por abajo. El resto de las bordaduras son superioras diatónicas, como las presentes en la primera mitad de los compases 10 y 13, las cuales ornamentan la quinta del acorde de MI bemol mayor. En el compás 12 hay un bordado sobre la fundamental y luego sobre la séptima del acorde de SI bemol Mayor.



- Imagen 77, Bordaduras presentes en el solo.

Dobles cromatismos

El único doble cromatismo que se encuentra en el solo está hacia el final del compás 7, y trata de un ascenso por dos semitonos consecutivos que resuelve en la tercera del acorde de SI bemol Mayor, nota ubicada ya en el compás 8.



- Imagen 78, doble cromatismo compás 7.

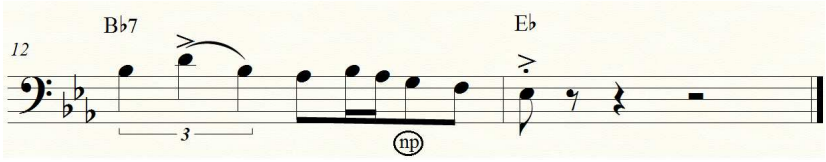
Secuencias

Las secuencias han sido descritas previamente en la sección de apoyaturas (compás 2) y bordaduras (compases 6-7)

Solo 7

Notas de paso

La primera nota de paso que aparece en este solo se ubica sobre la última negra del compás 6, conectando por descenso la tercera con la fundamental del acorde de MI bemol Mayor. Las siguientes notas de paso las encontramos dentro de una secuencia, justo en las primeras semicorcheas escritas de los compases 7 y 8, Secuencia de tres notas en descenso por grados conjuntos y un ascenso por grado conjunto. Sobre la sexta corchea del compás 9 se encuentra una nota de paso que une la fundamental del acorde con la tercera del acorde de MI bemol Mayor. La última nota de paso se encuentra sobre la séptima corchea del compás 12, conectando por descenso la séptima con la quinta del acorde de SI bemol Mayor.



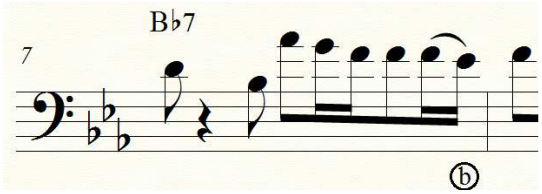
- Imagen 79, Ultima nota de paso.

Apoyaturas

En la interpretación de este solo no se encuentra el uso de apoyaturas.

Bordaduras

En la cuarta corchea del compás 7 existe una bordadura inferior sobre la quinta del acorde de SI bemol Mayor, interrumpiendo momentáneamente la secuencia ya descrita en la sección de notas de paso.



- Imagen 80, Bordadura inferiór compás 7.

Dobles cromatismos

Sobre la segunda mitad del compás compás 2 aparece el primer doble cromatismo del solo, el cual resuelve en dirección ascendente a la quinta del acorde de MI bemol Mayor, luego entre los compases 3 y 4 aparecen consecutivamente 2 dobles cromatismos ascendentes, los cuales resuelven en la sexta y en la quinta del acorde de SI bemol Mayor, respectivamente.



Secuencias

En los compases 2, 3 y 4 se pueden diferenciar claramente varios tipos de construcciones: dobles cromatismos ascendentes, intervalos de terceras (tanto ascendentes como descendentes) y movimiento por grado conjunto con salto de tercera en dirección opuesta. Estas construcciones se distribuyen de manera intercalada a lo largo de los compases mencionados.

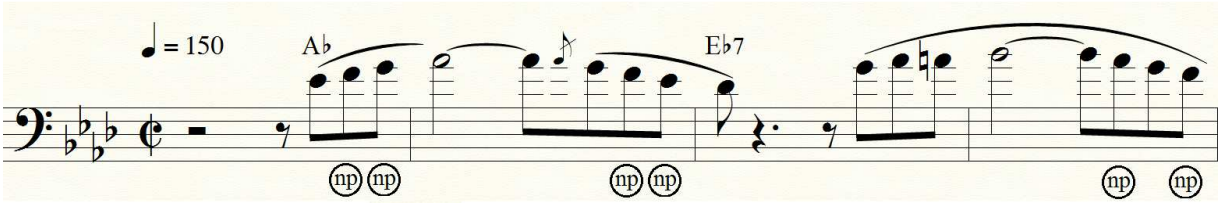
Los compases 11 - 12 coinciden exactamente con los compases 18 - 19 del solo No 5. Para finalizar, en los compases 7- 8 tiene lugar una secuencia ya descrita en la sección de notas de paso.

Solo 8

Notas de paso

Las notas de paso abundan en este solo, debido a la cantidad de escalas que se pueden encontrar en él. La anacrusa presente en el primer compás tiene 2 notas de paso consecutivas que conectan la quinta con la fundamental del acorde de LA bemol Mayor, mientras en el segundo compás sucede

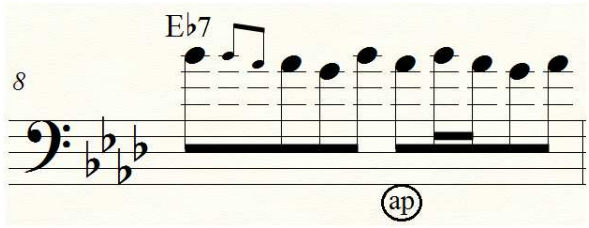
en sentido contrario (fundamental – notas de paso y quinta). En general, estas notas de paso se comportan igual que en los solos ya analizados hasta el momento.



- Imagen 81, Notas de paso compases 1 al 4.

Apoyaturas

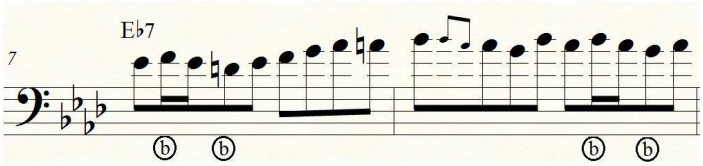
Las apoyaturas en su totalidad son diatónicas, resuelven sobre el segundo pulso del compás y en su mayoría son superiores. La primera se ubica en el compás 8, y resuelve por ascenso (es la única apoyatura inferior) a la quinta del acorde de Mi bemol Mayor. En el compás 10 hay una apoyatura superior que resuelve en la tercera del acorde de LA bemol Mayor, en el compás 12 se ubica una apoyatura superior sobre la tercera del acorde de Mi bemol Mayor y en el último compás del solo hay una apoyatura que resuelve en la fundamental del acorde de LA bemol Mayor.



- Imagen 82, Única apoyatura inferior del solo.

Bordaduras

El bordado superior diatónico seguido por el bordado inferior cromático sobre una nota del acorde es un ornamento recurrente y característico de este solo. Estas dobles bordaduras las encontramos en los compases 7, 10, 13 y 22. En el compás 7 se encuentra en el inicio del compás y borda la fundamental del acorde de MI bemol Mayor, mientras en la primera mitad del compás 10 ornamenta la tercera del acorde de LA bemol Mayor. En la segunda mitad de los compases 13 y 21 se encuentra una doble bordadura sobre la quinta del acorde de LA bemol Mayor.



- Imagen 83, Bordadura diatónica superior y cromática inferior.

En contraste, al inicio del compás 18 hay un bordado superior sobre la quinta del acorde de MI bemol Mayor.

Dobles cromatismos

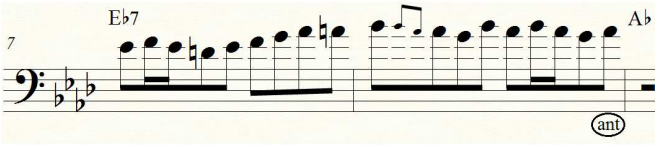
En este solo todos los dobles cromatismos son ascendentes, y se encuentran en los compases 3, 7, 20. Hacia el final de los compases 3 y 7 se encuentra un doble cromatismo que resuelve en la quinta del acorde de MI bemol Mayor, mientras que en el compás 20 se ubica a partir de la segunda corchea y resuelve a la tensión disponible de novena mayor.



- Imagen 84, doble cromatismo compás 20.

Anticipación

En la última corchea del compás 8 aparece escrita la nota LA bemol, ajena al acorde de MI bemol Mayor pero afín al acorde del compás 9 (LA bemol Mayor). En está corchea se anticipa la fundamental del siguiente acorde por lo que se le considera anticipación.



- Imagen 85, anticipación compás 8.

Secuencias

Más que una secuencia, los compases 3 y 4 son una reiteración del material musical de los compases 1 y 2. En otras palabras, se hace una transposición tonal de los dos primeros compases. En el compás 6 hay una secuencia conformada por saltos ascendentes de tercera seguido de un salto de cuarta en dirección opuesta. En el compás 11 se encuentra un descenso (que incluye un doble cromatismo) interrumpido varias veces por una nota pedal (SI bemol) superior. Para finalizar, en el compás 5 hay una secuencia conformada por un ascenso y descenso de tercera con su respectiva trasposición tonal una segunda abajo.

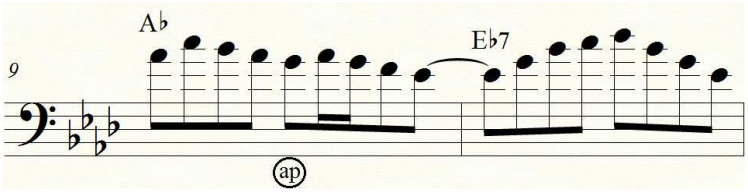
Solo 9

Notas de paso

Si bien en este solo no se encuentra expresamente escalas amplias, los descensos y ascensos por grado conjunto abundan y por ende las notas de paso. Las notas de paso que conectan la tercera con la fundamental del acorde las encontramos en los compases 5, 9, 18 y 26. las notas de paso que conectan por descenso la fundamental con la quinta del acorde se ubican en los compases 9 y 17, y en el sentido contrario en el compás 8. Las notas de paso que conectan la séptima con la quinta del acorde las encontramos en los compases 15 y 27, y en sentido contrario en los compases 10 y 14.

Apoyaturas

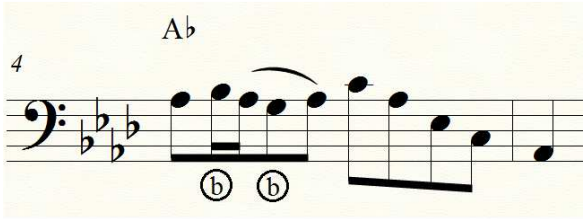
En este solo hay dos apoyaturas inferiores (compases 9 y 18) y una apoyatura superior (16), pero todas son diatónicas. Estas apoyaturas están ubicadas sobre el segundo pulso de cada compás, donde la primera resuelve a la fundamental del acorde de MI bemol Mayor, la segunda a la tercera del mismo acorde y la tercera apoyatura resuelve a la fundamental del acorde de LA bemol Mayor.



- Imagen 86, Apoyatura inferior compás 9.

Bordaduras

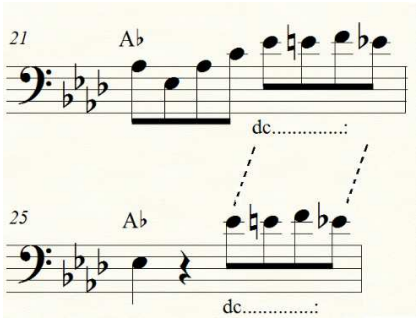
En este solo se encuentran bordaduras superiores diatónicas, Bordaduras inferiores cromáticas y bordaduras dobles (tanto la superior como la inferior diatónica). La primera y tercera semicorchea del compás 18 dan inicio al movimiento de bordado superior sobre la tercera del acorde de MI bemol Mayor, mientras en el segundo pulso del compás 24 se encuentra una bordadura superior que ornamenta la quinta del acorde de LA bemol Mayor. En los compases 12 y 13 se encuentre la misma bordadura inferior cromática, la cual ornamenta la tercera del acorde de LA bemol Mayor. Al inicio del compás 4 hay una doble bordadura sobre la fundamental del acorde de LA bemol Mayor.



- Imagen 87, Bordadura doble.

Dobles cromatismos

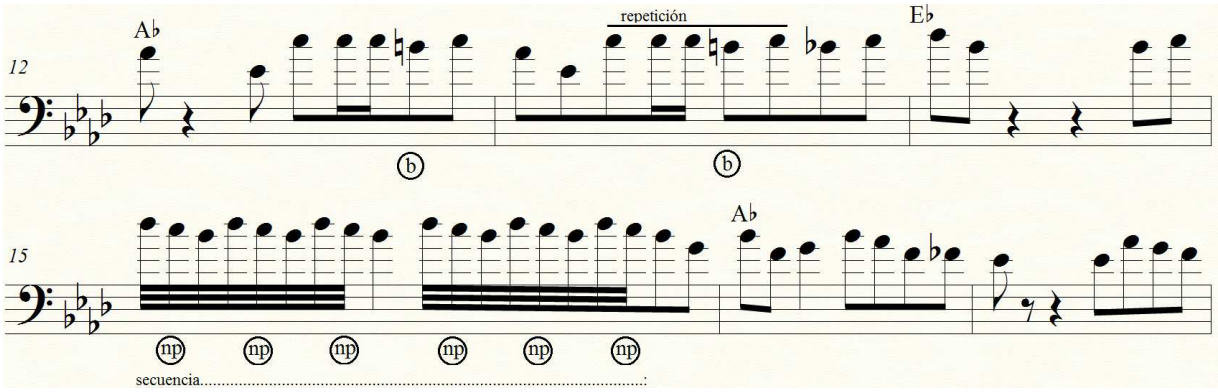
En la segunda mitad del compás 2 se encuentra el primer doble cromatismo, el cual es descendente y resuelve en la fundamental del acorde de MI bemol Mayor. En el mismo sitio del compás 16 reaparece el doble cromatismo anterior, solo que el acorde en esta ocasión es LA bemol mayor, es decir, que resuelve en la quinta del acorde. El compás 21 y 25 tienen en común un doble cromatismo, y este se ubica sobre la segunda mitad del compás resolviendo a la sexta del acorde de LA bemol Mayor.



- Imagen 88, Doble cromatismo en común compases 21 y 25.

Secuencias

En el compás 12 existe hay un material musical que se repite en el compás 13, solo que un tiempo desplazado respecto al compás anterior. Este material consta de una bordadura inferior sobre la tercera del acorde (que se repite un par de veces antes de la bordadura) seguido de un arpegio descendente, teniendo en cuenta que el acorde de estos compases es LA bemol Mayor. En el compás 15 hay una secuencia que trata de un descenso de la séptima hacia la quinta del acorde con nota de paso en la mitad, agrupación que se repite varias veces debido a la figuración (fusas) en la que se expresa, sin olvidar que se interrumpe por figuras más amplias ubicadas en los tiempos débiles del compás.



- Imagen 89, Secuencias solo 9.

Podemos llegar a unas conclusiones observando el resultado de este analisia melódico

- La base fundamental de los solos son las escalas y los arpegios
- Las apoyaturas y bordaduras permiten diversificar los solos.
- El registro más agudo lo interpreta José castilla en el pirigallo
- Las disminuciones son poco recurrentes en los solos
- En todos los solos se ven varios movimientos por terceras
- También las bordaduras superiores son recurrentes

9. ANALISIS ARMONICO

El análisis armónico de este trabajo muestra un ciclo constante de dos acordes I-V-I, inicia con un compás de I, seguido por dos compases de V y termina con un compás de I, esta secuencia se repite a lo largo de todos los solos.

CONCLUSIONES

Con la investigación anterior podemos asegurar que para interpretar e improvisar se hace absolutamente necesario tener un conocimiento sobre las escalas, y arpegios, de manera teórica pero también en algunas ocasiones simplemente interpretándolas, los intérpretes de bombardino aprenden solos simples cuando niños, pero con el tiempo los van desarrollando para crear un estilo propio, el estudio y la práctica de estos solos en varias tonalidades crea una destreza en el intérprete que le permite desarrollar libremente su improvisación, los intérpretes de bombardino que fueron objeto de estudio en esta investigación están haciendo su aporte a la improvisación no solo como intérpretes, también como maestros enseñándole a niños a desarrollar su creatividad en el bombardino.

La transcripción descripción y análisis de estos solos nos permite afirmar que existen varios patrones rítmicos y motivos melódicos que se implementan en las improvisaciones, diferentes interpretes en diferentes obras musicales coinciden en el uso de algunos de estos motivos y patrones rítmicos, sin embargo nunca existen dos solos iguales, ya que se combinan figuras rítmicas de maneras diferentes, cada interprete genera un estilo propio pero siempre conservando una tradición dentro de porro palitiao. Al escuchar porros clásicos como María Varilla o Porro viejo pelayero y enseguida escuchar el pirigallo notamos que se mantiene la esencia del porro, su estructura sus melodías y su armonía siguen intactas con el paso del tiempo.

Esta investigación recopila interpretaciones de algunas de las bandas más importantes en la región Caribe, de igual manera recopila la improvisación de grandes instrumentistas de esta zona del país, se deja un registro sonoro y audiovisual para que futuros estudiosos del porro puedan sacar sus propias conclusiones sobre estas bandas y estos instrumentistas, también quedan adjuntas a este trabajo algunas partituras de los solos improvisados que pueden ser objeto de estudio teórico y práctico para cualquier músico estudiante o maestro interesado en investigar sobre la improvisacion de bombardino en el porro palitiao.

La poca información impresa sobre el porro palitiao, dificultó la realización de esta investigación, no existen muchos documentos o libros que hablen sobre el porro palitiao y las bandas, sin embargo, esta dificultad es un incentivo para seguir investigando y hacer un pequeño aporte a la documentación de este género musical, el trabajo de campo fue de gran importancia para la recolección de información sobre el porro y la improvisación en el bombardino.

Festivales de bandas como el de Barrancabermeja contribuyen a mantener la tradición del porro pelayero, en algunos otros festivales se premia mejor porro inédito y esto fomenta la creatividad de los nuevos compositores de porros, a pesar de eso, la poca difusión de esta música contrasta con el apoyo que brindan los festivales, prácticamente solo los participantes de los concursos se enteran de quienes son los ganadores.

Con la realización de ese trabajo surgen nuevas preguntas, ¿Cómo funciona la improvisación en otros géneros musicales de la región caribe?, ¿qué está pasando con las bandas folclóricas del interior del país?, ¿Por qué los festivales de bandas no contribuyen a la difusión y propagación de las obras inéditas ganadoras de los festivales?, entre otras.

BIBLIOGRAFIA

FORTICHDIAZ, W (1994). *Con Bombos y Platillos*. Montería. Domus Libri.

BRIONES, G (1995). *La Investigación Social y educativa*. Santa fe de Bogotá, Convenio Andrés Bello.

COKER, J (1974). *Improvisando en Jazz*. Buenos Aires, V Leru.

GARCIA, F (2010). *Análisis para la Interpretación de Cinco temas del Trombonista Cubano Juan Pablo. Bogotá*.

VALLEJO VELASUEZ, R. (2010). *Transcripción de Quince Solos de Versiones Representativas de Cinco Estándares de Jazz y Análisis con Énfasis Rítmico, Armónico Melódico*. Bogotá.

VALENCIA RINCON, V. (2004). *pitos y tambores*. Bogotá.

PORTACIO FONTALVO, J. (1994). *Colombia y su Música.* Santa Fe de Bogotá. Lagos Diagramación.

LOPEZ GIL, G/LONDOÑO FERNANDEZ, E. (2006). Las Bandas de música en Antioquia: oportunidad y compromiso. *Artes la Revista*. Ol 6 N°11, pp. 46-55.

EXBRAYAT, BANCOMPAIN, J. (1996). *Historia de montería.* Montería. Domus Libri.

ZARANTE, J. (1933). *Reminiscencias históricas "relato de un soldado liberal".* Lorica. Imp. Deptal.

ALZATE P, A. (1980). *El Músico De Banda: aproximación a su realidad.* Bogota. Editorial, América Latina.

PATERNINA j. (2012). *Antecedentes y orígenes del porro Pelayero* Revista Porro y Folclor, 10-11, jun, nov. Pp. 26-33.

PATERNINA, J. (2015). Antecedentes y origen del porro pelayero: la realidad histórica de su génesis. J Paternina, Noble.

Naranjo, M.E. (2013). *La Verdad Acerca del Porro*. Impresión Edimuticolor.

NACHMANOVITCH, S. (2004). *Free Play*. Buenos Aires, Pardós.

Mathews, w. (2012). *Imprvizando: la libre creación musical.* Madrid, Turner publicaciones.

DART, T. (2002). La interpretación de la música. Madrid, A. Machado libros.

Anexos

CD 1 Audios porros palitiaos

- Porro viejo pelayero banda 8 de septiembre de Sincé solo 1 y 2
- Porro viejo pelayero banda Nueva Esperanza de Manguelito solos 3 y 4
- El Pirigallo Banda 8 de septiembre de Sincé, solos 5, 6, y 7.
- Maria Varilla Banda 6 de Enero de las Llanadas solo 8
- Maria Varilla Super Banda de Colomboy solo 9.

Transcripciones melódicas de los solos.

Transcripciones rítmicas de los solos.

Partituras análisis preliminar.