

**Dos Composiciones, a partir de la Fusión de Elementos Musicales del *Jazz*, *Rock* y el Porro
Palitiao**

Jonnathan Eduardo Portacio Hernandez

**Universidad Pedagógica Nacional
Departamento de Bellas Artes
Licenciatura en Música
Bogotá D.C., Colombia
2022**

**Dos Composiciones, a partir de la Fusión de Elementos Musicales del *Jazz*, *Rock* y el Porro
Palítiao**

Jonnathan Eduardo Portacio Hernandez

Asesor

Néstor Rojas

Línea

Investigación-Creación

Universidad Pedagógica Nacional

Departamento de Bellas Artes

Licenciatura en Música

Bogotá D.C., Colombia

2022

Agradecimientos

Primero, agradezco a Dios por permitirme vivir esta etapa de mi vida, de Él viene toda fuente de inspiración para realizar este trabajo; segundo, a mi familia por su apoyo en los momentos buenos y complicados, a pesar de la distancia me acompañaron cada momento, a los maestros de la universidad pedagógica; tercero, un agradecimiento especial a los maestros Andrés Leiva, Angelica Vanegas, Abelardo Jaimes y Néstor Rojas, los cuales me ayudaron con sus consejos y enseñanzas para ser un mejor estudiante y ser humano, a ellos infinitas gracias por creer en mí y apoyarme en mis debilidades académicas; cuarto, a mis compañeros y amigos, pues los llevo en el corazón, gracias por las desveladas, los tiempos de estudio, sus consejos en tiempos de crisis emocional, cada momento compartido me inspira a ser mejor; finalmente, gracias a la Universidad Pedagógica Nacional por permitirme ver diferentes perspectivas de la vida porque me ayuda a ser mejor ciudadano, asimismo, por dejarme pertenecer a este bello espacio de crecimiento académico y profesional.

Tabla de Contenido

	Pág.
Introducción	8
Capítulo 1	9
1. Preliminares de Investigación.....	9
1.1. <i>Delimitación del problema</i>	9
1.2. <i>Planteamiento del problema</i>	9
1.3. <i>Objetivo General</i>	11
1.4. <i>Objetivos Específicos</i>	11
1.5. <i>Justificación</i>	12
1.6. <i>Antecedentes</i>	12
1.6.1. Temas u obras musicales	13
1.6.2. Autores y agrupaciones.....	13
1.6.3. Monografías y trabajos de grado.....	14
Capítulo 2.....	15
2. Marco Referencial	15
2.1. <i>El Porro</i>	15
2.1.1. Contexto Histórico	15
2.1.2. Porro Paliteao.....	18
2.1.3. Formato Instrumental Tradicional del Porro Palitiao	20
2.2. <i>El Jazz-Rock</i>	29
2.2.1. Contexto Histórico	29
2.2.2. Fusión.....	34
2.2.3. El <i>Jazz</i> y la Fusión en Colombia.....	36
Capítulo 3.....	39
3. Proceso Metodológico	39
3.1. <i>Fase de Preproducción</i>	40
3.1.1. Greg Howe	40
3.1.2. Banda del 19 de marzo de Laguneta.....	41

3.1.3.	Análisis	42
3.1.4.	Estructura para el análisis musical.....	48
3.1.5.	Soy Pelayero	49
3.1.6.	María Varilla.....	59
3.1.7.	Jump Start	68
3.2.	<i>Fase de producción</i>	82
3.2.1.	Composición 1	82
3.2.2.	Composición 2	102
3.3.	<i>Fase de Postproducción</i>	114
3.3.1	Resultados	116
Capítulo 4	123
4.	Conclusiones.....	123
Anexos	130

Introducción

El presente trabajo es una propuesta de la línea de investigación-creación de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, el cual se desarrolla para optar por el título de Licenciado en Música. Cabe resaltar, que la investigación nace de la curiosidad adquirida por un proceso formativo que conlleva a la experimentación de dos géneros musicales fusionados, siendo estos géneros parte del ámbito académico y sociocultural del autor de esta monografía.

Ahora bien, para su desarrollo se recopilan elementos característicos de cada género, a partir de algunos referentes musicales; al mismo tiempo, se documenta el proceso creativo y reflexivo de dos composiciones para un formato mixto, el cual es aportado por los géneros musicales trabajados. Además, se recopila información de elementos musicales extraídos, a partir de una labor de análisis y transcripción que sirve de insumo para la creación de obras musicales originales.

Por consiguiente, el trabajo plantea cinco capítulos; primer capítulo, presenta los preliminares de investigación, compuesto por la delimitación y el planteamiento del problema que conlleva a formular preguntas del proceso de indagación, luego contiene los objetivos, la justificación y los antecedentes; segundo capítulo, desarrolla el marco referencial, donde se abordan temas socioculturales e históricos de los géneros a trabajar, además se establecen definiciones de conceptos clave; tercer capítulo, define el proceso metodológico y las fases abordadas en el proceso creativo, con base a una estructura de análisis musical mixta, basada en diferentes propuestas de análisis musical, también presenta los elementos extraídos y la retroalimentación, por parte de los músicos, con el fin de realizar el posterior montaje; finalmente, el cuarto capítulo enuncia las conclusiones y reflexiones del proceso, donde se tienen en cuenta los aprendizajes, logros alcanzados y elementos a mejorar.

Capítulo 1

1. Preliminares de Investigación

1.1. Delimitación del problema

En este proyecto de investigación-creación se realiza la fusión de elementos musicales del género *jazz-rock* y el porro palitiao, para ello, se establece una búsqueda de referentes estéticos, en adición de análisis y transcripciones de temas musicales como “*María Varilla*”, “*Soy Pelayero*” de la Banda del 19 de marzo de Laguneta y “*Jump Start*” de Greg Howe, composiciones enmarcadas dentro de los géneros mencionados. Lo anterior, en aras de explicitar la relación de los elementos melódicos, rítmicos y armónicos que contribuyen a la creación de las composiciones (1) *Porro frío* y (2) *Loading* de la presente investigación-creación.

1.2. Planteamiento del problema

Durante décadas se ha evidenciado cómo los compositores de *jazz* han experimentado con elementos musicales propios de otros estilos musicales, lo que da lugar a una diversificación del género, puesto que aparecen nuevas sonoridades. Un ejemplo de lo anterior se evidencia a finales de la década de los 60's y principios de los 70's con el nacimiento del género *jazz-rock*, estilo musical en el que los compositores han ampliado aún más ciertas características, ya que, no solo entran en contacto el *rock* y *jazz*, sino también el *funk*. Además, se incorporan en los formatos instrumentos musicales que provienen de géneros populares Latinoamericanos, por ejemplo: las congas, bongós, tambores, maracas, clave, gaitas, entre otros; en adición, puede verse cómo los avances tecnológicos contribuyen a que los músicos exploren nuevas sonoridades dentro del estilo, como el uso del piano eléctrico, el órgano eléctrico, sintetizadores, procesadores de efectos para guitarra eléctrica.

Particularmente, en Colombia el *jazz* y el *rock* han tenido un papel importante dentro de composiciones representativas, verbigracia “Colombia tierra querida”¹ adaptada a un formato similar al instrumental de las Big Band de *jazz* en 1970 por Lucho Bermúdez², o “Rosa”³ que es

¹ <https://open.spotify.com/track/3DwedX467tabb9zUzdqfcq?si=7e7952b966214c4e>

² Luis Eduardo Bermúdez Acosta, mejor conocido como el maestro Lucho Bermúdez, es uno de los más importantes intérpretes y compositores de música popular colombiana del siglo XX.

un tema tradicional de cumbia compuesto por Magín Díaz ⁴, posteriormente transformado con elementos del *rock* en el año 2000 por la agrupación la Provincia y Carlos Vives⁵, por ejemplo, para esta investigación se toma como referencia la agrupación de *jazz* colombiano Asdrubal, el cual incorpora elementos de subgéneros del *jazz* como el *free* o el *bop* con músicas tradicionales de Colombia, entre sus composiciones se destaca la obra musical “festina lente” ⁶del cual se presenta el uso de elementos musicales del porro; en adición, Antonio Arnedo presenta su arreglo para “fiesta en corraleja” donde incorpora el elemento de las secciones de improvisación, esto debido a sus influencias con el jazz en sus procesos de formación.

Pues bien, estas fusiones y adaptaciones han contribuido a incentivar, asimismo ampliar los repertorios de algunos instrumentos muy comunes en el *rock*, tal como la guitarra eléctrica, el bajo, la batería, entre otros. Concretamente, en el proceso musical del autor de esta monografía se presentan varios repertorios para guitarra eléctrica, especialmente estilos como el *jazz-rock* y variados tipos de músicas colombianas, donde dichos estilos ayudan a ampliar el lenguaje y la versatilidad para la ejecución instrumental. Es de anotar, que las músicas colombianas son un elemento relevante, ya que, durante la formación instrumental del autor no se había contemplado y durante la planeación del presente proyecto se despierta el interés por su estudio y todo lo relacionado con este género musical, esencialmente lo concerniente al tipo de músicas de la Costa Caribe, fusionada con *jazz* y *rock*.

Así, el Porro Palitiao es uno de los géneros típicos de la Costa Caribe colombiana, específicamente en la sabana que comprende los departamentos de Bolívar, Córdoba y Sucre, lugar de origen del autor. En ese sentido, este proyecto pretende explorar y experimentar con elementos musicales de los géneros mencionados, con el propósito de aportar a la ampliación del repertorio para este tipo de hibridaciones musicales, por lo tanto, se plantean las siguientes preguntas para el proceso creativo:

¿Qué elementos musicales del porro palitiao y el *jazz-rock* se pueden tener en cuenta para la adaptación y fusión de una composición?

³ <https://open.spotify.com/track/0F62ohQRnIU1VyXbMX4aHV?si=bf2895919a5648c3>

⁴ Magín Díaz García, uno de los músicos afrocolombianos más importantes de Latinoamérica que logró el reconocimiento a sus 95 años.

⁵ Carlos Alberto Vives Restrepo es un cantante, actor y compositor colombiano, conocido por fusionar música colombiana como la cumbia y el vallenato con el pop y el rock.

⁶ <https://open.spotify.com/track/6dgfC4n9Y7sUqtBdjMqvx5?si=865e76dca266438c>

¿Qué elementos musicales pueden aportar a la construcción de las composiciones?

¿Qué rutas se pueden tomar para el proceso compositivo?

¿Cuál es el aporte que puede dar este proyecto para futuros trabajos similares?

Consecuentemente, en los siguientes apartados se intenta resolver estas incógnitas que sirven de ruta para el proceso compositivo y se espera que contribuya en futuros trabajos que conlleven investigaciones similares.

1.3. Objetivo General

Documentar el proceso de dos composiciones musicales, donde se fusionan los géneros *jazz-rock* y Porro Palitiao, a través de un análisis que incluye elementos musicales y las influencias socioculturales presentes en cada estilo.

1.4. Objetivos Específicos

- Extraer ideas, herramientas, materiales, procesos y recursos técnicos mediante la selección de referentes musicales de los géneros *jazz-rock* y porro palitiao para su inclusión en las composiciones propuestas, por medio de la escucha activa y un análisis.
- Desarrollar un proceso de fusión de los géneros musicales *jazz-rock* y porro palitiao para la presente investigación-creación, mediante la descripción del procedimiento creativo de “*porro frío*” y “*loading*”.
- Evaluar el producto creativo del presente trabajo de grado, por medio de la interpretación de las composiciones “*porro frío*” y “*loading*” en formato mixto (guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería, clarinete, trompeta, trombón y bombardino), con el fin de brindar recomendaciones a futuros investigadores que quieren ahondar en estos procesos de fusión musical.

1.5. Justificación

Este trabajo propone repertorios para guitarra eléctrica, desde la exploración de un sonido personal, donde se demuestra las diferentes posibilidades que hay, respecto con las hibridaciones de distintos géneros musicales, en este caso se destaca la interacción del *jazz-rock* con tipos de música tradicional de Colombia. Por lo tanto, a través de la composición musical se hace un acercamiento cultural e interpretativo al Porro Palitiao, con el fin de exhibir un producto que evidencie la experimentación, el estudio y la interacción de repertorios de ambos géneros como una contribución a trabajos análogos o investigaciones académicas que pretendan llevar a cabo fusiones de géneros musicales.

Asimismo, la realización de esta investigación contribuye al desarrollo profesional del investigador, ya que este proceso documentado provee de herramientas y recursos en contextos laborales, donde se estimula la apropiación diferentes lenguajes musicales que ayudan a la creación de composiciones o arreglos musicales que son elementos importantes en la pedagogía musical para la adaptación de diferentes formatos instrumentales.

1.6. Antecedentes

Existe gran número de artistas y agrupaciones musicales que han experimentado la fusión de géneros folclóricos colombianos con el *rock*, el *funk*, el *pop*, entre otros, también monografías que trabajan de manera similar este tipo de hibridaciones. Al respecto, se estudian antecedentes artísticos que se presentan a continuación.

En este apartado se mencionan de forma sucinta dos referentes nacionales respecto a las siguientes categorías: (1) obras musicales, (2) agrupaciones y (3) monografías, puesto que si bien existe una gran cantidad de creadores que han hibridado las músicas tradicionales colombianas con músicas internacionales, no es objetivo de la presente investigación-creación hacer una selección rigurosa de este tipo de repertorio, pues más adelante se realiza el análisis a detalle de los referentes tomados como base.

1.6.1. Obras musicales

Inicialmente, se toma en cuenta la obra musical “Los sabores del porro”⁷ del año 2004 que es un tema folclórico compuesto por el maestro Pablo José Flórez Camargo, del cual se han logrado varios arreglos y adaptaciones; por ejemplo, la Adaptación del maestro Jeyson Castellanos Gonzáles y que es interpretado por Claudia Gómez, evidencia la influencia del *jazz* en su arreglo, donde se demuestra este género en las improvisaciones y rearmonizaciones, sin dejar a un lado la melodía original del tema.

También, se analiza “Yo voy hacia ti”⁸ del año 2017, obra musical compuesta por Lionel Petro, allí se hace un arreglo para el álbum “*Porrock.*” Por parte de la cantante Adriana Lucia; En el mismo se presenta una fusión de géneros musicales como el *funk* o el *rock*, junto con la banda de vientos típica del porro, asimismo, se pueden denotar patrones melódicos en varios instrumentos que pueden encajar dentro del porro.

1.6.2. Autores y agrupaciones

Primero, se destaca Antonio Arnedo con un gran recorrido musical, quien ha producido y participado en varios trabajos discográficos, donde sus producciones exploran múltiples ritmos populares tradiciones, entre ellos, de la costa pacífica, atlántica, de la zona andina y de comunidades indígenas; ahora bien, fusiona el *jazz* con sonidos modernos, como se aprecia en algunos de sus trabajos discográficos, por ejemplo: Colombia del año 2000, Orígenes del año 1998, Encuentros del año 1997 y, Travesía del año 1996.

Segundo, se resalta a Malalma que es una agrupación colombiana que hibrida las músicas populares tradicionales junto con géneros urbanos y el *rock*; ellos trabajan con ritmos colombianos de todas partes del país como la costa atlántica, pacífica, cordillera oriental, etc., y buscan recuperar parte del sentido musical andino. En sus composiciones se mezclan sonidos de tambores, batería enérgica y voz del alma para lograr diferentes ritmos de la geografía colombiana.

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=jJFRtiZRSIc>

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=fadAo3inLcA>

1.6.3. Monografías y trabajos de grado

Inicialmente, se destaca “Fusión del porro, género musical del caribe colombiano con el *jazz* y el pop como estrategia para difusión a nuevas generaciones”, ya que esta monografía de pregrado para estudios musicales de la Universidad Javeriana de Bogotá del autor Zumaqué (2011), sustrae diferentes características de los géneros a trabajar, específicamente los giros melódicos y armónicos del pop para adaptarlos a la parte vocal, aparte de eso, contempla el *jazz* para los instrumentos musicales; en consecuencia, crea dos composiciones fusionando las características mencionadas.

Luego, se contempla “Tres arreglos de músicas colombianas para el ensamble *jazz-rock* de la Universidad Pedagógica Nacional”, trabajo de grado a cargo Gamboa (2020) que presenta tres arreglos de la música tradicional colombiana para el espacio del conjunto de *jazz-rock* de la Universidad Pedagógica Nacional, allí, se pueden identificar elementos del *rock* y el *funk* integrados a las obras escogidas de música colombiana, pasando por un proceso de análisis y exploración.

Capítulo 2

2. Marco Referencial

2.1. *El Porro*

Para Díaz (2017) el porro es una expresión del ser humano sin importar distinción de raza negra, blanca, siria, libanés, etc., particularmente, en los departamentos que conforman la sabana del caribe colombiano, entre ellos, Sucre, Bolívar y Córdoba, la palabra “porro” se asocia a varios géneros musicales que comparten características rítmicas, por ejemplo, la cumbia, la puya o el fandango; en estos departamentos, el porro está presente en las festividades pueblerinas como símbolo de su culturas y tradición, reflejado en temas como “María Varilla” o “Soy Pelayero” que son considerados himnos de la región.

2.1.1. Contexto Histórico

La monografía de Paipilla (2014) llamada “La improvisación en el porro, a partir del repertorio raizal de las bandas del departamento de córdoba y su experiencia en el clarinete”, presentada como tesis de pregrado para la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá, proporciona algunas referencias históricas mediante investigaciones, las cuales permiten conocer puntos de vista, respecto con el origen e historia del porro.

El maestro Miguel Emiro Naranjo Montes⁹ con su investigación “El Porro Nació con Letra” refiere los orígenes del porro a la reunión de grupos de negros a la orilla del mar, asimismo, relata que los abuelos mestizos y mulatos de los pueblos del Sinú, mencionan la existencia de tonadas y danzas parecidas al porro, interpretadas por una voz líder que improvisaba versos, acompañada de tambores macho y hembra; de hecho, varias personas marcaban el compás con las palmas de las manos y animaban al cantante. Esta Versión de los hechos se refuerza en el documental “Porro Hecho en Colombia” (2015). Producido por Adriana Lucia López, donde se menciona que el porro es producto de mezcla de una tri-etnia (indígena, afrodescendiente y europeo), además se manifiesta que los inicios del porro provienen de

⁹ Licenciado en español y Comunicación, Especialista en Pedagogía del Folclor director y Fundador de la Banda 19 de marzo de Laguneta – San Pelayo Córdoba

afrodescendientes de San Basilio de Palenque y de la Isla de Barú, los cuales poblaron las tierras del departamento de Córdoba y trajeron consigo los bailes cantados que consisten en un espacio de libertad para sus integrantes, de esta manera se acompañan con el sonido de las palmas y tambores mientras los cantores sanan sus penas cantando.

En contraste, Enrique Pérez Arbeláez, en su artículo “La cuna del porro insinuación folclórica del departamento del Magdalena, Colombia” (1953), menciona textualmente: “ni el porro viene de la radiodifusora, ni de su orquesta. Su origen está allá, en las llanuras consteladas de peralejos, a la vista de las nieves inmortales de la Sierra” (p. 19); así pues, este autor refiere que los orígenes de este ritmo datan de los caseríos de Cesar o del Ariguaní, donde su interpretación destaca la voz líder, el acordeón, el tambor, la flauta, la guacharaca y el capador que es un instrumento indígena hecho de carrizos. En complemento, Naranjo M (s.f) afirma que la tendencia de los compositores es resaltar los detalles de la naturaleza, los animales conocidos, la belleza de la mujer o la rutina de la vida, por ejemplo, algunas composiciones célebres son “La Hija de mi Comadre”. “El Gallo Tuerto”, “El Sapo Viejo”, “El Grito Vagabundo”, entre otras.

Otro Contraste es la investigación de Wade (2002) denominada “Música, Nación y Raza” menciona al porro como un ritmo musical reciente que tiene un ambiente de mito de origen, donde se comenta que en el año 1840 las bandas de vientos comenzaron a ser populares en todo el país; particularmente, uno de los relatos se concentra en la población del Carmen de Bolívar, al sur de Cartagena, donde una bonanza tabacalera atrajo muchos migrantes entre 1850 y 1875, por ende, parte del entretenimiento estaba en las bandas de viento que se conformaban por músicos locales empíricos, generalmente dirigidos por alguien con formación musical (Wade, 2002).

Seguidamente, la narración da a conocer la experiencia de dos hermanos llamados Adolfo y Agustín Mier, provenientes de Mompo, municipio del departamento de Bolívar, a quienes un músico que dirigía una de las bandas locales les enseña a tocar trompeta y bombardino en el año 1850. Ellos se vinculan a la “Banda Arribana” que tiene un formato instrumental similar al de las bandas pelayeras de la actualidad, pero interpretaban pasillos, danzas, contradanzas y valeses, cabe resaltar, que este formato instrumental dio lugar a una transición, dando lugar a los

primeros pasos del porro, nombre tomado de un tambor con el mismo nombre (Fals, 1981 como se cita en Wade, 2002).

En otro orden de ideas, la investigación “las bandas musicales de vientos” referente al contexto histórico del porro, mencionan a Zambrano (2008) que aporta la transición de instrumentos tradicionales a la banda de vientos; este autor manifiesta que

La crisis de independencia no sólo afectó la economía, sino también el desarrollo cultural, pues muchas de las bandas que al momento funcionaban en las diferentes guarniciones desaparecieron; solo sobrevivieron las más fuertes y mejor posicionadas. Casi todos los músicos militares fueron retirados de los ejércitos por haber cumplido con su deber a la patria y por la escasez de recursos causada por la guerra. Estos músicos soldados, en su mayoría provenientes de familia de extracción humilde, serían los encargados de llevar los repertorios e instrumentos de banda a sus comunidades para conformar bandas o grupos musicales más pequeños. Poco a poco, estas agrupaciones comenzaron a recibir el apoyo de las comunidades religiosas en especial la salesiana y de entidades gubernamentales (p. 51).

Esta idea se refuerza con el documental “Porro Hecho en Colombia”, donde se menciona este traslado de instrumentación gracias las bandas de guerra, pues las voces fueron silenciadas para dar paso a las futuras melodías y armonías de los vientos; esto dio como resultado mayor libertad para los bailarines junto con sus sombreros y velas.

Aparte de eso, Paipilla (2014) menciona que para la historia del porro es importante la visión del Historiador William Fortich Díaz ¹⁰ basada en conversaciones con viejos gaiteros, tamboreros y cantadoras de los bailes de ancestro negro, donde los primeros oriundos de San Pelayo, Ciénaga de Oro y de comunidades indígenas de San Andrés de Sotavento ¹¹, interpretaban porros viejos de 60 o 70 años; pero las terceras manifestaron que no sabían si sus antecesoras hubieran cantado porro.

¹⁰ Investigador, historiador, gestor cultural, fundador de del Festival Nacional del Porro. Autor de “Con Bombos y Platillos” historia documental de Córdoba.

¹¹ (<http://www.banrepublica.org/blavirtual/publicacionesbanrep/boletín/boleti5/bol19/porro1.htm# 2>)

Ahora bien, según los diferentes puntos de vista en las investigaciones mencionadas es indefinido encontrar un origen exacto del porro, pero coinciden en la necesidad de un espacio cultural, social y de transmisión oral de sus costumbres, donde la instrumentación musical de percusiones, voces y viento genera un ambiente de fiesta y carnaval entre los pueblos que participaban de estos espacios.

Por su parte, el maestro Victoriano Valencia (1999) presenta en su investigación “Práctica Musical de las Bandas Pelayeras de la Costa Atlántica Colombiana”, ganadora de la Beca de Investigación del Ministerio de Cultura en el año 1999, aspectos rítmicos, armónicos y melódicos que pueden ser parte del origen del porro; según este autor el porro ya existe antes de la incorporación de los instrumentos musicales de viento, de ahí que se estipulan los rasgos presentes de los repertorios tradicionales de dichos formatos.

Primero, consiste en sistemas melódicos modales de base, dórico, mixolidio, eólico y hasta pentatónico, no estandarizados y determinados, tanto por las formas artesanales de construcción de los aerófonos como por referentes culturales sonoros tradicionales, afro e indígena. Segundo, conlleva una acción melódica protagónica de un solista instrumental en los conjuntos gaiteros, gaita larga hembra, gaita corta o machiembriá, también llamada caña “e millo” o pito atravesado, dependiendo de la subregión. Tercero, presenta una estructuración melódica basada en las formas frases de diseño repetitivo que se entrelazan para constituir la idea de sección o período de frases, fundamentalmente en el repertorio instrumental o formato gaitero. Cuarto, expone una alternancia solista y coro vocal, en el repertorio cantado o formato de baile cantado (Valencia, 1999).

2.1.2. Porro Palitiao

El Porro Palitiao es uno de los tipos de porros para banda que existen en la costa caribe colombiana, regularmente cuenta con una forma estructural que lo identifica y diferencia de los otros tipos de porros. Dentro de esta estructura hay una serie de secciones que pueden ser interpretadas por toda la banda o por algunos instrumentos en particular. Al respecto Paipilla (2014) presenta cuatro secciones que comprenden la estructura o forma del Porro Palitiao, las cuales se describen en la Tabla 1.

Tabla 1

Secciones del Porro Palitiao

Danza	Porro o desarrollo	Nexo de preparación	Bozá
Es la parte introductoria del tema, la cual comprende 8 compases que pueden repetirse hasta dos veces. Por lo general esta sección es ejecutada por todos los instrumentos de la banda.	En esta sección del porro se desarrolla un diálogo entre trompetas, clarinetes y bombardinos. Las trompetas preguntan y los clarinetes junto con el bombardino responden.	La anterior sección crea un nexo rítmico-melódico que le da lugar al <i>Bozá</i> o cuarta sección. Esta parte se omite en algunos temas.	Aquí se omiten las trompetas para darle lugar a los clarinetes, adornados por el bombardino. En el <i>Bozá</i> el bombero deja de golpear el parche del bombo y con el mago de la porra golpea una tablilla que se encuentra en la parte superior del bombo; de ahí deriva su nombre de porro palitiao.

Nota. La tabla representa las secciones que comprenden la estructura o forma del Porro Palitiao

Es de resaltar, que esta estructura puede tener algunos cambios, como omitir la danza o el nexo preparatorio, donde estos cambios son permitidos, por ejemplo en obras musicales como “Soy Pelayero” se omite la danza y el nexo preparatorio, además, el diálogo de pregunta y respuesta es constante durante todas las secciones; otro ejemplo es “María Varilla” en especial la versión de la Banda del 19 de marzo de Laguneta, donde se omite la danza y hay una prolongación del *bozá* o el *bozá*, en esta extensión se le agrega el bombo, lo cual no es común en esta sección de la estructura del porro palitiao.

Además, Fortich (2020) ¹²menciona que la improvisación hace parte de los orígenes del porro palitiao, esto se puede notar en las diferentes formas de interpretación de una misma obra musical en diferentes bandas, lo cual dificulta la búsqueda de partituras para banda completa. En adición a esto, Montaña (2012). Menciona que la tradición oral es un complemento de la

¹² Entrevista a William Fortich, documentada en el trabajo “Una Narración Transmedia Para la Divulgación de Aspectos Históricos y Culturales del Porro” de Laura Rodríguez Navarro.

improvisación dentro del porro palitiao, el cual ponen en referencia a Pressing (1987)¹³ y a Assinnato (2003)¹⁴. para indicar que la improvisación empieza a ser una creación desde lo neuronal, corporal y el contexto sociocultural, donde este último aporta particularidades para la creación, por lo que el comportamiento de los improvisadores contiene características propias de cada contexto. Fortich (2020). refuerza esta idea, mencionando que la tradición oral construye una identidad, colocando como ejemplo la diferencia del estilo de interpretación del porro en la sabana sucreña con el porro sinuano.

2.1.3. Formato Instrumental Tradicional del Porro Palitiao

Los instrumentos musicales que han interpretado el porro han sido las familias de los vientos y la percusión, allí, la llegada de migrantes permite el ingreso de instrumentos temperados y de mejor tecnificación, los cuales desplazaron a los instrumentos musicales nativos sin dejar a un lado los elementos musicales principales. En adición, William Fortich (2021), menciona que las agrupaciones de vientos de mediados del S. XIX en Colombia, tuvieron la influencia de agentes externos, dentro de estos se encuentra la influencia de las bandas turcas quienes agregaron percusión a sus formatos, lo cual, se realizó de igual forma en las bandas de vientos tropicales de Colombia, estas influencias se justifican, según el autor, por la multiculturalidad que se presenta en el caribe colombiano, pues como lo menciona más adelante en la entrevista, esta multiculturalidad influye tanto en el instrumental como en la forma del porro pelayero/palitiao. Estos cambios permitieron, hoy en día, a los intérpretes del porro una mayor calidad tímbrica y sonora; en consecuencia, dentro de esos instrumentos se encuentran los relacionados a continuación:

Primero, en instrumentos de viento, se encuentra el clarinete mostrado en la Figura 1 que es un instrumento perteneciente a la familia de las maderas; por su parte en el Porro Palitiao el clarinete tiene como función acompañar a la trompeta en la melodía principal, aunque en ocasiones toma el papel de responderla. Igualmente, como lo mencionan Fortich, W et al (2014), dentro del *bozá* el clarinete tiene su propio espacio, en el cual, tiene un mayor protagonismo.

¹³ Jeff Pressing. “Improvisation: Methods and Models” (1987)

¹⁴ María Victoria Assinnato. “El Concepto de Mente en Teorías Sobre Improvisación Musical” (2003)

Figura 1

*Clarinete*

Nota. La Figura representa un clarinete. Tomado de https://www.trinomusic.com/sites/default/files/content_images/product/clarinete_roy_benson_cb_217.jpg

La trompeta mostrada en la Figura 2 pertenece a la familia de los instrumentos de viento metal; su función dentro del porro es inyectar potencia a la banda, además, como lo mencionan Fortich, W et al (2014), la trompeta lidera la sección de la forma llamada *porro* (p. 97).

Figura 2

Trompeta

Nota. La Figura representa una trompeta. Tomado de <https://instrumentoss.com/wp-content/uploads/2019/10/trompeta.png>

El bombardino enseñado en la Figura 3 es perteneciente a la familia de los instrumentos musicales de viento metal. El bombardino cumple dos roles de acompañamiento, por una parte, cumple la función de bajo cuando hay ausencia de la tuba; por otro lado, interpreta improvisaciones que adornan y rellena los espacios debido a la carencia de un instrumento armónico, esto mencionado por Ochoa, J et al (2022).

Figura 3

Bombardino

Nota. La Figura representa un bombardino. Tomado de <https://musicaladn.com/71206/bombardino-4-pistones-eu50.jpg>

El trombón, exhibido en la Figura 4, igualmente pertenece a la familia de los instrumentos musicales de viento metal, tiene la función interpretativa dentro del porro palitiao que se basa, fundamentalmente en brindar acompañamiento armónico durante la obra, además de esto apoya algunos segmentos melódicos, como lo menciona Ochoa, J et al (2022)

Figura 4

Trombón



Nota. La Figura representa un trombón. Tomado de https://www.trinomusic.com/sites/default/files/styles/producto_full/public/content_images/product/jp_5281_07.png?itok=y-0p-Ut&c=fce23e7640c21c1c5e21973055472d01

La tuba, mostrada en la Figura 5 es perteneciente a la familia de los instrumentos de viento metal, su función es generar el discurso armónico junto con el trombón; la tuba, cuando se incluye en el formato instrumental, se encarga de interpretar el bajo. Se caracteriza por seguir dos motivos melódicos, el primero es seguir el ritmo de los instrumentos de percusión y el segundo ritmo está conformado por una blanca y dos negras dentro de un compás de 2/2, como lo menciona Ochoa, J et al (2022)

Figura 5

Tuba



Nota. La Figura representa una tuba. Tomado de

<http://www.falymusic.com/images/detailed/37/CNSS001-removebg-preview.png>

Segundo, en instrumentos de percusión, se inicia por el redoblante presentado en la Figura 6 que pertenece a la familia de los membranófonos, donde su función dentro del porro palitiao es meramente rítmica, su peculiar timbre permite a los oyentes identificarlo fácilmente, además su base rítmica puede variar según lo prefiera su ejecutante con diversos redobles y adornos, como lo menciona Ochoa, J et al (2022).

Figura 6

Redoblante



Nota. La Figura representa un redoblante. Tomado de <https://www.lavictoria.ec/wp-content/uploads/2019/08/REDOBLANTE-MIRAGE-SDC-601-4.jpg>

El bombo, enseñado en la Figura 7 pertenece a la familia de los membranófonos y su función rítmica, dentro del porro palitiao varía dependiendo la forma estructural del tema u obra, el parche se ejecuta con un mazo en la danza, el desarrollo y el nexo de preparación, pero, dentro del bozá, el timbre grave del parche omite su amplitud sonora, siendo reemplazado por una tablilla, caja de madera o *jamblock*, esto mencionado en la investigación “las bandas de vientos musicales” de Fortich, W et la (2014)

Figura 7

Bombo y caja china

Nota. La Figura representa un bombo y caja china. Tomado de https://http2.mlstatic.com/D_NQ_NP_847599-MCO31553349553_072019-O.jpg

Los platillos, exhibidos en la Figura 8 pertenecen a la familia de los instrumentos de percusión idiófonos; este instrumento es muy notorio auditivamente dentro del porro palitiao debido a su timbre, su función es meramente rítmica y se caracteriza por su ejecución en contratiempos o un patrón repetitivo con variaciones, además, aportan brillo a la pieza musical, entonando sonidos agudos, esto mencionado en la investigación “las bandas de vientos musicales” de Fortich, W et la (2014).

Figura 8

Platillos

Nota. La Figura representa unos platillos. Tomado de https://m.media-amazon.com/images/I/717fIAizzAL._AC_SY450_.jpg

En otro orden de ideas, la sección percusiva pasa por varios cambios que anuncian las secciones del porro palitiao; al respecto Valencia (2004) aporta una transcripción rítmica del tema “La Mona Carolina” que ayuda visualmente para el entendimiento de estos cambios, como se muestra en las Figuras 9 a 16.

Figura 9

Transcripción “La Mona Carolina”

Nota. La Figura representa la transcripción de la danza “La Mona Carolina”

Figura 10

Desarrollo “La Mona Carolina”

Nota. La Figura representa el desarrollo de la danza “La Mona Carolina”

Figura 11

Variaciones “La Mona Carolina”

Figura 11 shows six musical staves for variations of the dance "La Mona Carolina". The staves are labeled as follows:

- Plátalos Variaciones:** A staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes with slurs and accents, ending with a double bar line and a boxed number 1.
- Bombo Variaciones:** A staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a sequence of notes with slurs and accents, ending with a double bar line and a boxed number 1.
- Bombo Variaciones:** A staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a sequence of notes with slurs and accents, ending with a double bar line and a boxed number 2.
- Bombo Variaciones:** A staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a sequence of notes with slurs and accents, ending with a double bar line and a boxed number 3.
- Bombo Variaciones:** A staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a sequence of notes with slurs and accents, ending with a double bar line and a boxed number 4.
- Redoblante Variaciones:** A staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a sequence of notes with slurs and accents, ending with a double bar line and a boxed number 1.

Nota. La Figura representa la variación en la sección de trompetas de la danza “La Mona Carolina”

Figura 12

Variación sección de trompeta “La Mona Carolina”

Figura 12 shows three musical staves for variations of the dance "La Mona Carolina" for the trumpet section. The staves are labeled as follows:

- Redoblante Variaciones:** A staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a sequence of notes with slurs and accents, ending with a double bar line and a boxed number 2.
- Redoblante Variaciones:** A staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a sequence of notes with slurs and accents, ending with a double bar line and a boxed number 3.
- Redoblante Variaciones:** A staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a sequence of notes with slurs and accents, ending with a double bar line and a boxed number 4.

Nota. La Figura representa la variación en la sección de trompetas de la danza “La Mona Carolina”

Figura 13

Nexo preparatorio (variación 1) “La Mona Carolina”

Musical score for Variation 1 of "La Mona Carolina". The score is written for three percussion instruments: Platillos, Bombo, and Redoblante. The time signature is 2/4. The Platillos part consists of a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating cymbal crashes. The Bombo part features a mix of eighth and quarter notes, with some notes marked with a '+' sign. The Redoblante part includes eighth notes and quarter notes, with some notes marked with 'D' and 'I' above them, and 'x' marks below them. The score is divided into four measures by vertical bar lines, with a dashed line at the end of the fourth measure.

Nota. La Figura representa la variación 1 de la danza “La Mona Carolina”

Figura 14

Nexo preparatorio (variación 2) “La Mona Carolina”

Musical score for Variation 2 of "La Mona Carolina". The score is written for three percussion instruments: Platillos, Bombo Paliteco, and Redoblante. The time signature is 2/4. The Platillos part consists of a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating cymbal crashes. The Bombo Paliteco part features a mix of eighth and quarter notes, with some notes marked with a '+' sign. The Redoblante part includes eighth notes and quarter notes, with some notes marked with 'D' and 'I' above them, and 'x' marks below them. The score is divided into four measures by vertical bar lines, with a double bar line at the end of the fourth measure.

Nota. La Figura representa la variación 2 de la danza “La Mona Carolina”

Figura 15

Bozá “La Mona Carolina”

Platillos

Bombo

Redoblante

D I D I D I D I D I D D D D I D

Nota. La Figura representa el *bozá* o *Bozá* de la danza “La Mona Carolina”

Figura 16

Variaciones del Bozá “La Mona Carolina”

Platillos Variaciones 1

Paliteo Variaciones 1

Paliteo Variaciones 2

Paliteo Variaciones 3

Paliteo Variaciones 4

D D I D I D I D I D D I D I D I

Nota. La Figura representa las variaciones del *Bozá* o *Bozá* de la danza “La Mona Carolina”

2.2. El Jazz-Rock

El *jazz* es una corriente musical que Charles Mingus¹⁵ denomina el lenguaje de las emociones, la cual se ha transformado, pasando de cantos de trabajadores de ascendencia africana a permear y establecerse dentro de la identidad de la cultura norteamericana. Cabe resaltar que, este género musical ha sido empleado por diferentes estilos, gracias a su adaptabilidad a variados contextos históricos que facilitan su desarrollo en múltiples escenarios estéticos, asimismo, por la hibridación con elementos musicales y extra musicales de otros géneros populares.

2.2.1. Contexto Histórico

El *jazz* ha evolucionado durante los años, tal como se describe en libros como “El *jazz* de New Orleans al *jazz rock*” de Berendt¹⁶ (1994) e “Historia del *jazz*” de Gioia¹⁷ (1997); allí se establece que New Orleans es la cuna del *jazz*, pues en este sitio se populariza, pero surgen estilos similares en ciudades como Dallas, San Luis, Kansas City y otras que pertenecen mayormente al sur de Estados Unidos. Respecto a las raíces del *jazz* Gioia (1997) presenta un escenario con personas de raza negra reunidas en un salón y rodeados de instrumentos musicales improvisados para formar una Jam Session, donde se percibe la importancia de la interacción de tambores, junto con palillos cortos, golpes a una calabaza y la interpretación vocal de varias voces que se van uniendo de una manera muy natural.

En consecuencia, se recuerda las reuniones de grupos en África, a la vez que se refiere a las prácticas comunes de los esclavos africanos en New Orleans del siglo XIX, donde en esta ciudad se reciben muchos migrantes de diferentes razas y culturas, esto conlleva a una ciudad musical, ya que los extranjeros celebran sus fiestas con variados estilos musicales propios de su país. Sin embargo, según Berendt (1994) antes de este episodio existe el Ragtime, un género pianístico con un sonido propio, el cual se describe como tempo desgarrado, por ser un estilo compuesto, para este estilo solo falta el elemento improvisatorio, algo muy común en el *jazz*.

¹⁵ <https://proyectoहुci.com/es/el-jazz-como-herramienta-de-humanizacion-y-metafora-de-trabajo-en-equipo/>

¹⁶ Joachim E, Berendt (1922-2000). Periodista, escritor de diferentes libros con referencias al *jazz*, crítico y productor musical de *jazz*

¹⁷ Ted Gioia: historiador y crítico de *jazz*, autor de los libros “*la historia del jazz*” y “*Delta blues*” libros destacados por el New York Times.

Ahora bien, el ingenio y la capacidad de los afroamericanos produjo la transformación de las formas compositivas tradicionales que venían de Europa, entonces adaptan elementos a las propuestas de las comunidades de músicos de raza negra. Según Berendt (1994) en 1910 Jack Laine considerado “el padre del *jazz* blanco” tenía bandas musicales en New Orleans que competían en las llamadas batallas “contest”. Sin embargo, el estilo del *jazz* blanco no era tan expresivo, pero sus melodías eran mucho más pulidas y limpias, es decir, los recursos expresivos como el glissando o el vibrato pasaba a segundo plano.

Por consiguiente, una de las bandas más importantes que tuvo Jack Laine fue la “Dixieland *Jazz* Band” que da paso al dixieland, el cual consiste en una improvisación colectiva de los instrumentos musicales que conforman la banda. En el año de 1917 la “Dixieland *Jazz* Band” que se presenta en la Figura 17, tuvo presentaciones en New York, lo cual dio a conocer la típica palabra de “*jazz*” a un público mucho más amplio. Era muy usual llamar Dixieland *jazz* a la manera de tocar de los blancos y *jazz* de New Orleans a la de los negros. Es así como el Ragtime, el dixieland y el *jazz* de New Orleans empieza la historia de la música del *jazz*, esto dicho por Marshall Stearn, citado por Berendt (1994).

Figura 17

The Original Dixieland Jazz Band



Nota. La Figura representa una imagen de la banda *The Original Dixieland Jazz Band*. Tomado de <https://www.deezer.com/es/artist/15884>

Según Berendt (1994) para la década de 1920 la ciudad de Chicago fue de vital importancia para el desarrollo del *jazz*, pues la intervención de los Estados Unidos en la primera guerra mundial permitió la militarización de los puertos de New Orleans, por lo tanto, Storyville

fue clausurado, dejando a músicos y bailarines sin empleo. Como consecuencia de esto, la mayoría de los músicos de New Orleans se radicaron en Chicago y fue allí, donde se hizo tan popular el estilo de New Orleans, a la vez, la distribución de discos grabados por bandas con este estilo; también aparecen músicos representantes tales como King Oliver, el cual dirigió las bandas de *jazz* más importantes de Chicago, Louis Amstrong que forma las bandas Hot Five y Hot Seven; asimismo Jelly Roll Morton con sus Red Hot Peppers, entre otros.

Cabe resaltar que, la migración de personas de raza negra hacia Chicago forma la South Side o barrio negro de la ciudad; en este lugar se reúnen muchos instrumentistas de *jazz* y cantantes de blues, que por esa época estaba alcanzando un grado de popularidad igual a la del *jazz*. Es de anotar que, músicos blancos se interesaron por imitar el estilo de New Orleans, pero sin éxito surge el *jazz* de Chicago donde la parte solista resalta más, es decir, predomina lo particular, muy diferente al estilo de New Orleans donde hay un entretendido múltiple de instrumentos.

Para la década de los treinta se desarrolla la segunda gran migración de la historia del *jazz* hacia New York, en consecuencia, nace el Swing, caracterizado por la formación de las big band. Para esta época se les da mucha importancia a los solistas, de donde provienen los exponentes del *jazz* más reconocidos, tales como Chu Berry, Benny Goodman, Teddy Wilson, entre otros. Por ello, para finales de los años treinta el Swing se convierte en un negocio rentable para los músicos y el sector económico en general: se venden diferentes productos con la palabra Swing que garantiza el éxito en las ventas de cigarrillos, figuras de porcelana o vestuario. Pero, en repudio por esta moda se forma un grupo de músicos que proponen algo diferente llamado “bebop” que consiste en un tema tocado al unísono, generalmente por dos instrumentos de viento y las improvisaciones que resaltan el virtuosismo de cada uno de los instrumentistas, sin olvidar el sonido nervioso que caracteriza este estilo. La banda más representativa se forma en Minton’s Playhouse, la cual es un club de *jazz* fundado por el saxofonista Henry Minton en 1938. Los músicos que se reunían en Minton’s eran el pianista Thelonius Monk, el baterista Kenny Clarke, el guitarrista Charlie Christian, el trompetista Dizzy Gillespie y el saxofonista contralto Charlie Parker.

Figura 18

Banda formada en Minton's playhouse



Nota. La Figura representa una imagen de los músicos Thelonious Monk, Howard McGhee, Roy Eldridge y Teddy Hill en la puerta de Minton's Playhouse (de izquierda a derecha), fotografía por William P. Gottlieb en 1947. Tomado de <https://harlemmusicfestival.org/showmans-mintons>

Seguido, en la década de los 40's el sonido de bebop fue reemplazado por una expresión más equilibrada, de acuerdo con Miles Davis, trompetista del quinteto de Charlie Parker, es así que Lester Young da el origen al estilo del “cool jazz”. La orquesta que le dio popularidad a este sonido tranquilo fue la de Miles Davis-Capitol. Ahora bien, Gioia (1997) asegura que el cool jazz es una mezcla de la melodía del jazz moderno junto con el sonido etéreo y ligero que recuerda a la sonoridad de Lester Young.

Por otra parte, A medida que avanza la década de los 50's fueron surgiendo muchos estilos que pretendían responder al ascenso del bebop, por ejemplo el hard bop, el jazz de la costa oeste, el soul jazz, el jazz modal, el third stream y el free jazz, este último según Berendt (1994) en la década de los 60's presenta como novedad la irrupción del espacio libre de la atonalidad; una nueva concepción que se distingue por la disolución de metro, beat y simetría; además, la intervención de la música universal en el jazz, el cual se ve repentinamente confrontado con todas las grandes culturas musicales; el realce del momento de intensidad, en forma desconocida en anteriores estilos de jazz; finalmente, una extensión del sonido musical, invadiendo el ámbito del ruido.

Ahora bien, el *jazz* para la nueva generación de músicos que comprende finales de los años cincuenta y principios de los sesenta había agotado sus recursos de ejecutar y proceder, de igual forma sus desarrollos armónicos y simetría métrica; por lo anterior, se había fijado un estereotipo y formas previsibles de ejecutar el *jazz*, pero jóvenes músicos se empeñan en buscar nuevas formas de interpretarlo, volviendo a los inicios, es así que retornan las improvisaciones colectivas, pero rozando y friccionando entre sí las líneas melódicas.

En ese sentido, para finales de los 60's y principios de los 70's, se desarrollan cinco tendencias distintas, primera, en una de ella el *jazz* estaba "estatizando" ya que se estaba dirigiendo a la corriente de la música de cámara romántica europea. Aparecen en los escenarios, grandes número de solos y dúos que en ocasiones no tenían una sección de ritmo (batería y contrabajo); por ende, en esta corriente no hay intensidad, explosiva energía o expresividad, algo que caracterizaba el *jazz*.

Segunda, otra corriente que se da en los 70's es aquella que no es influenciada por la moda de la década, son más tradicionales al *jazz*, desde New Orleans y Louis Armstrong hasta Miles Davis y John Coltrane. Allí, los músicos que seguían esta corriente se identificaban con el Swing donde Miles Davis era una especie de guía para ellos a comienzos de la década, luego a mitad de esta John Coltrane asumió esta función. Tercera, el free *jazz* para esta década pasa a ser una música "clandestina" y se escucha en Europa. En los años de 1973 y 1974 la libre interpretación regresa gracias a gremios que agrupan a la mayoría de los músicos de *jazz*, entre ellos está el "jazz composer's Guild" fundada por Bill Dixon en 1964 y la AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians), de donde sale uno de los grupos emblemáticos del free *jazz* el Art Ensemble of Chicago.

Cuarta, el *jazz* fusión o *jazz rock* es una combinación e improvisación de *jazz* con ritmos y electrónica del *rock*, donde Miles Davis es uno de los intérpretes de *jazz* más importantes durante ese periodo, según Gioia (1997) este músico había llegado a un pináculo del *jazz* que dominaba las corrientes más reconocidas, esto lo lleva a explorar nuevos enfoques que lo conducen a escuchar la música de James Brown, Jimi Hendrix, Sly and the Family Stone, Muddy Waters y otros artistas con vínculos tangenciales al mundo del *jazz*.

Por otra parte, estas influencias ocasionan una evolución para la música de Miles Davis, influencias que se ven reflejadas en su álbum *Bitches Brew* (1969), donde se habían implementado varios instrumentos eléctricos y acompañamientos improvisados, este trabajo discográfico atrae a un público más joven, ya que tenía influencias del *rock*, el *dance* y el *soul*. A través del tiempo, este estilo de Miles Davis fue nombrado como “fusión” o “*jazz rock*”. Para las siguientes décadas este estilo influyó en el mundo del *jazz*. En ese sentido, antiguos compañeros de Miles como Chick Corea, John McLaughlin, Dave Holland, entre otros usaron los cimientos de este estilo para promocionar su propia carrera; entonces, para finales de aquella época era muy difícil definir un estilo dominante, pues el *jazz* se había fragmentado en muchos estilos, por lo tanto, había muchas posibilidades para el disfrutar de los oyentes.

Quinta, según Gioia (1997) El concepto de *jazz* como fusión toma relevancia a finales de la década de los 60's donde el *jazz* estaba en un periodo de expansión. Para la siguiente década los exponentes líderes intentan experimentar con diferentes géneros musicales para hacer combinaciones con el *jazz*, pero estos experimentos llegaron a poner en duda la tradición del sonido propio del *jazz*, tal como el sonido sincopado del *swing*¹⁸; en lugar de esto, se encuentra una gran variedad de ritmos como por ejemplo *riff*¹⁹ de *rock*, pero esta vez se incorporan sonidos percusivos de otros países, los suaves estilos refinados de Europa y los experimentos en los compases libres. Por último, para finales de los 70's el estilo fusión se considera como una perspectiva de englobar todas las músicas.

2.2.2. Fusión

Para establecer un concepto de fusión es necesario consultar fuentes que enriquecen este tema, a la vez proporcionen ideas extra musicales, las cuales amplían el espectro para identificar la procedencia de esta concepción. Al respecto, García (1990) en su libro “*Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*” menciona que la incertidumbre sobre el sentido y el valor de la modernidad surge de lo que separara las naciones, etnias o clases, además de los cruces socioculturales, donde lo tradicional se mezcla con lo moderno. El autor menciona

¹⁸ El sonido sincopado de *Swing* consiste en ejecutar dos grupos de notas originalmente binarias, donde la primera tiene un alargue mayor que la segunda.

¹⁹ El *Riff* es un patrón o frase que se repite dentro de una obra musical, normalmente esta es ejecutada por la una sección de acompañamiento.

ejemplos como Piazzola, Caetano Veloso y Rubén Blades, los cuales fusionan géneros, cruzando en sus obras tradiciones cultas y populares. Por ese motivo, las culturas ya no se agrupan en conjuntos fijos y estables, debido al auge de las colecciones, entonces, no hay posibilidades de ser culto o popular por el repertorio de “grandes obras” (García, 1990); en consecuencia, es común encontrar jóvenes que gustan del folclor con medios electrónicos.

Ahora bien, en lo musical, Menanteir (citado por Corti, 2017) dice que “se entiende por fusión como las síntesis de un género en combinación con cualquier otro estilo de música popular” (p.3). Asimismo, el académico Pardo (2009) en su investigación titulada: “*Música y Sociedad en Colombia. Traslaciones, Legitimaciones e Identificaciones*” aclara que el término “fusión” debe ser más como un proceso sociocultural de las artes que un género musical; también provee una idea del comportamiento de lo que se refiere como “fusión” dentro de la música al afirmar que hace alusión al hecho de incluir en una misma pieza elementos pertenecientes a más de una tradición musical, incorporándose entre sí y creando un nuevo producto, donde se reconoce las raíces.

Por su parte Duarte (como se cita en Díaz, 2018) menciona en su investigación “*La Música Fusión ¿Verdadera Inclusión?*” que la fusión va más allá de modificar o no un género raíz, pues esta permite expresar de manera artística la reconstrucción del “yo”, es decir, es una adaptación de las nuevas generaciones a las transformaciones culturales, donde las influencias musicales con las que crecieron, muchas veces tradicionales por influencia de los padres, se combina con la “moda”; concretamente el autor opina que “cuando no puedes hacer otra cosa (creativamente) y lo que te sale es esto (fusión), no es que tú estés fusionando, sino que estás fusionado” (p.102).

No obstante, la licenciada Berenice Corti en su trabajo “Fusiones, hibridaciones y mezclas en la música popular: Raza, nación, y jazz argentino”, cita a García (1990), haciendo puntualidad en la idea de “heterogeneidad multitemporal”, donde menciona que esta es una característica de los países de América Latina, los cuales aportaron al movimiento de fusión musical, desde los procesos socioculturales de hibridación, entendidas como prácticas discretas que existen de forma separada y que se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y

prácticas. En adición, Corti (2017) menciona que la hibridación fusiona de manera no planeada, asimismo, Canclini (2003) refiere sobre los procesos de hibridación como algo a lo que se puede llegar al hacerse cargo de lo insoluble, además que “la palabra hibridación aparecería más dúctil para nombrar mezclas en las que no sólo se combinan elementos étnicos o religiosos, sino que se interceptan con productos de las tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos o posmodernos” (p. 4).

Como se pudo apreciar en el presente apartado de fusión, discurrieron dos conceptos distintos para definir los contactos que se dan entre dos estilos distintos: fusión e hibridación, estos conceptos son similares para la presente investigación, por lo tanto, se usarán los dos según el apartado en el que se esté tratando. Además, a pesar de que “hibridación” puede ser un término más correcto para definir estas relaciones entre géneros, se prefiere el uso de “fusión”, puesto que se encuentra de forma más común en referentes bibliográficos, como se puede apreciar hasta ahora.

2.2.3. El *Jazz* y la Fusión en Colombia

Chaparro Valderrama²⁰ considera que el *jazz* es relevante para el contexto colombiano, donde el desplazamiento de personas desde África o Estados Unidos trae consigo expresiones culturales de estas tierras; adicionalmente para Muñoz (2007) en su investigación “*Jazz en Colombia desde los alegres años 20 hasta nuestros días*”, las bandas configuran la música del Caribe y traducen el encuentro entre la música occidental y tradicional de la región, lo que permite la difusión del *jazz*. Por ello, para finales de los años 20's se establecieron bandas de *jazz* en Cartagena y Barranquilla, entre ellas la *Lourdy jazz Band* y la *Atlántico Jazz Band*; allí Adolfo Mejía es uno de los músicos de la *Lourdy jazz band* que se destaca por la incorporación del piano con elementos del *jazz* en bambucos y pasillos; esto dio paso a músicos como Pacho Galán y Lucho Bermúdez los cuales se apropiaron del formato instrumental de las *big band* para interpretar porros y cumbias, junto con elementos rítmicos y armónicos del *jazz*.

²⁰ Chaparro Valderrama, H. (2010) *Cometas frecuentes*, Laboratorios Frankenstein. en: *Jazz al parque: 15 años de Jam*. Bogotá D.C. Alcaldía Mayor de Bogotá. Pág. 18

En la fusión Pardo M (2009) en su investigación demuestra la tendencia de conformaciones de grupos musicales que ya no se basan en el *rock* como se veía ocurriendo durante algunas décadas atrás, sino que hay una inclinación hacia la música tradicional, o bien fusión de elementos tradicionales de la música colombiana con elementos de músicas extranjeras, esto debido a las actividades musicales académicas y laborales. Algunos de estos ejemplos de bandas actuales que fusionan la música tradicional colombiana con elementos de música extranjera se presentan en la Tabla 2.

Tabla 2

Ejemplos de Bandas

Curupira	https://www.youtube.com/watch?v=TLuL1460DX0
Colectro	https://www.youtube.com/watch?v=YlhWZx4FmC4
Ocaryvan Garzón Trio	https://www.youtube.com/watch?v=8afDZH-_0SU
La Republica	https://www.youtube.com/watch?v=GWKXM7-K7Cs

Nota. La tabla representa bandas actuales que fusionan la música tradicional colombiana con elementos de música extranjera.

La incorporación de elementos de músicas extranjeras al porro palitiao se viene presentando gracias a la idiosincrasia del habitante de la costa caribe, según Fortich (2015) los moradores del caribe colombiano son muy abiertos para compartir con personas no pertenecientes a sus pueblos, lo que genera múltiples influencias en las costumbres y en sus músicas; Fortich agrega que esto no es falta de identidad, ya que la identidad de estos pueblos se considera así; en complemento, el documental “Porro hecho en Colombia” (2015) evidencia estas mezclas a través de la presencia de descendientes de población libanes y árabe, los cuales aún conservan sus idiomas y costumbres, pero con apropiaciones de la cultura sinuana.

Castillo (2015), menciona un paralelismo entre el *jazz* y el porro, puesto que surgen de formas similares; en aspectos geográficos destaca la presencia del río y una desembocadura hacia el mar caribe y en aspectos socioculturales presenta las influencias afrodescendientes, europeas e indígenas, también resalta el uso de la improvisación como la esencia de ambas músicas.

Generando de esta manera la ruptura de las fronteras del jazz y el porro, en apoyo, Naranjo (2015) menciona que el porro debe ser un elemento que evolucione al ritmo de las nuevas generaciones, avances tecnológicos y a los cambios que se den en la humanidad y, como complemento, Tatis (2018) menciona en referencia al festival de jazz en Mompox un artículo para el periódico El Universal:

“El jazz es una de las músicas que fluyen en el río, junto al porro, la cumbia, el bullerengue, y los viejos vales europeos. Cartagena tuvo banda de jazz en el amanecer del siglo XX, con la Jazz Band Lourdy. Las músicas regionales pueden confluír, fusionarse o interpelar al jazz, un viaje de río a río: Mississippi a Magdalena”. (Tatis G. 2018).

Capítulo 3

3. Proceso Metodológico

El proceso metodológico de este trabajo hace parte de los trabajos inscritos dentro de la línea de investigación creación, donde a través de la experimentación se logra generar un producto final. No hay como tal un concepto que defina la investigación creación, sin embargo, Según López. C (2014) puede haber técnicas de auto etnografía en este tipo de investigaciones, las cuales ayudan a crear un rumbo claro para la elaboración de proyectos con esta línea investigativa.

Se toma muy en cuenta el bucle de interacción y retroalimentación entre la práctica creativa y la reflexión, la cual parte de la práctica artística y se generan observaciones, registros, reflexiones y la planificación de acciones creativas para volver nuevamente a la práctica (López. C. pág. 168). Partiendo de los elementos mencionados anteriormente, este trabajo es de carácter cualitativo, ya que pretende hacer descripciones de los géneros del porro palitiao y el *jazz rock*, abordando algunas cualidades de sus elementos musicales y a través de lo reflexivo y experimental, lograr el producto final. Para la elaboración que contribuya al desarrollo de esta monografía, se pretende llegar a algunas fases que ayudarán a evidenciar el proceso trabajado para las composiciones musicales:

1. Fase de preproducción: En esta fase se establecen referentes y temas de los géneros musicales que se abordan, de los cuales se hacen análisis para extraer elementos musicales que ayudarán para las composiciones. Se tomará en cuenta algunos parámetros para su selección.
2. Fase de producción: aquí se hace la descripción del proceso creativo, teniendo en cuenta los elementos musicales extraídos gracias al procedimiento de la primera etapa.
3. Fase de Postproducción: Para la tercera fase se hará un proceso de montaje y retroalimentación de las composiciones. Esto para evidenciar el producto final de este trabajo investigativo

3.1. Fase de Preproducción

Previo a la composición musical es necesaria la recopilación de datos para el desarrollo de la investigación, dado a que es necesaria la implementación de elementos musicales, los cuales se pueden extraer a través del análisis y la escucha de referencias. Luego de la escucha de varios compositores se toma en cuenta los siguientes referentes:

3.1.1. Greg Howe

Dentro del género de *jazz rock* Greg Howe es reconocido como referente dentro del estilo de la fusión. Su debut con la producción “*Greg Howe*” (1988) está clasificado como el décimo mejor álbum de *jazz-rock* de todos los tiempos por la revista *Guitar World*.²¹ El estilo de Greg Howe es inclinado hacia el *shred*²² donde es reconocido por su sonido y el arte de improvisar sobre acordes complejos; además de esto adapta sus influencias del blues al *jazz rock*, aportando de esta manera al estilo neoclásico²³ que se ejecutaba en sus primeros años de carrera.

Figura 19

Greg Howe



Nota. La Figura representa una fotografía de Greg Howe realizada por Darwin Rise en el año 2014. Tomado de <https://i.ytimg.com/vi/3fiJiabPXwI/maxresdefault.jpg>

²¹ Publicado el 30 de Julio del año 2012 por James Wood.

²² El shred es un estilo de ejecución de alta complejidad técnica y de velocidades altas.

²³ Estilo del barroco adaptado a la guitarra eléctrica, uno los músicos más reconocidos por hacer esta adaptación es Yngwie Malmsteen.

3.1.2. Banda del 19 de marzo de Laguneta

Desde 1966 esta banda es dirigida desde su fundación por el maestro Miguel Emiro Naranjo, la banda del 19 de marzo de Laguneta ha tenido un recorrido tanto nacional como internacional, pasando por varias generaciones de músicos. Para el género del porro palitiao se toma como referencia debido al resultado de la compleja búsqueda de transcripciones para todo el formato instrumental, esto debido a que influye mayormente la tradición oral.

Figura 20

Banda del 19 de marzo de Laguneta



Nota. La Figura representa una fotografía de la Banda del 19 de marzo de Laguneta realizada por Manuel Santiago Pérez en el año 2021. Tomado de <https://www.eluniversal.com.co/regional/sucre/bandas-19-de-marzo-de-laguneta-y-nueva-generacion-de-chocho-sonaron-en-foro-al-parque-LY5643940>

Seguidamente, analizados los referentes musicales es necesario hacer una revisión discográfica que se relaciona a continuación. En el caso de Greg Howe se establece:

- Greg Howe (1988) Shrapnel Records. Numero de tracks:9
- Introspection (1993) Shrapnel Records. Numero de tracks:8
- Uncertain Terms (1994) Shrapnel Records, Roadrunner Records. Número de tracks:9
- Parallax (1995) Shrapnel Records. Numero de tracks:9
- Five (1996) Shrapnel Records. Numero de tracks:10

Para la Banda 19 de marzo de Laguneta se tiene:

- Antología de Porros y Fandangos Vol 1 (1989) Not On Label. Numero de tracks:10
- Antología de Porros y Fandangos Vol 2 (1990) Discos Fuentes. Numero de tracks:10
- La Fiesta del Porro Vol 1 (2019) Dinastía INC Numero de tracks:18
- La Fiesta del Porro Vol 2 (2019) Dinastía INC Numero de tracks:18

Debido a la gran cantidad de material auditivo se opta por simplificar el número de temas para el posterior análisis, para esta delimitación se tomó en cuenta transcripciones referentes a la discografía mencionada, llegando así a tomar los álbumes de Introspection (1993) de Greg Howe y Antología de Porros y Fandangos Volumen 1 (1989) y Volumen 2 (1990) de la Banda 19 de marzo de Laguneta, sin embargo, concentrar todas las ideas musicales de cada álbum dentro de una composición es complejo por lo tanto, es importante seleccionar tracks individuales para la extracción de elementos musicales llegando así a los siguientes:

- María Varilla (Track 1) del álbum Antología de Porros y Fandangos Vol 1²⁴
- Soy Pelayero (Track 1) del álbum Antología de Porros y Fandangos Vol 2²⁵
- Jump Start (Track 1) del álbum Introspection²⁶

3.1.3. Análisis

Para la comprensión de obras musicales es necesaria la interacción con estas, es decir, las interpretaciones, los ensambles, la audición, entre muchas otras formas que comprenden la formación musical práctica, pero es indispensable hacer un análisis más detallado de estas, ya que permite tener conciencia de lo que compone una obra musical. Para establecer ciertas categorías que faciliten el análisis, se toma en cuenta algunos conceptos propuestos por diferentes autores:

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=z4xL2WAS0uY>

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=rC47TFgkxkc>

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=dFzsubukigM>

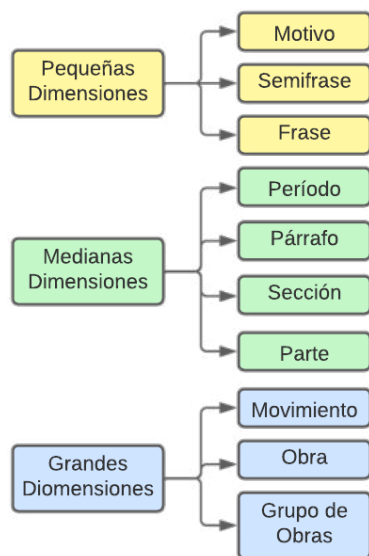
Conceptos propuestos por Jean LaRue. Según La Rue (1989) es necesario un marco adecuado de referencia histórica para abordar un análisis estilístico de alguna obra musical, ya que con la ausencia de estas no se pueden lograr observaciones relevantes, por ejemplo: se puede atribuir originalidad e importancia a lo que se es común dentro de lo convencional, y por otro lado se puede pasar por inadvertido la hábil sofisticación de una técnica avanzada, al no ser capaz de saber el impacto que género en su tiempo.

En su obra “El Análisis del Estilo Musical” publicado en español en 1989, el músico e investigador Jan La Rue concibe la música como movimiento esencialmente, nunca está en absoluto reposo, por lo que es necesario (según el autor) crear condiciones artificiales que permitan “congelar” el tiempo de la música, lo cual ayudará para el análisis de esta. La Rue plantea dos conceptos: las dimensiones y las categorías analíticas.

Desde las dimensiones La Rue proporciona tres: las pequeñas, las medianas y las grandes. Estas dimensiones permiten contemplar la pieza musical de lo máximo hacia lo mínimo, como se puede observar en la Figura 21.

Figura 21

Dimensiones propuestas por la Rue



Nota. La Figura representa las dimensiones propuestas por la Rue

Por otra parte, las categorías analíticas se resumen en las siglas SAMERC que corresponden a Sonido, Armonía, Melodía, Ritmo y Crecimiento; estas categorías junto con las dimensiones interactúan entre sí. Sin embargo, según La Rue (1989) no todas las obras deben ser sometidas a la totalidad de los elementos que se mencionan, ya que, estas representan una generalización compuesta, de la cual se extraen las partes relevantes que puedan servir para clarificar la obra que se tenga entre manos; asimismo, las dimensiones pueden llegar a superponerse ocasionalmente.

Armonía. Dentro del análisis de esta categoría se define el sistema tonal, modal o atonal; según las características de la obra. Pero La Rue también propone la comprensión de las relaciones de combinaciones verticales sucesivas, incluyendo el contrapunto y “los procedimientos disonantes que no hacen uso de las estructuras o relaciones familiares de los acordes.” Dentro de las pequeñas dimensiones se deben tener en cuenta los aspectos de la práctica común, la cual “suministra el punto de partida más convincente para una tipología general de las funciones de los acordes:”

- “Acordes principales: Constituyen el vocabulario directamente relacionado dentro de la tonalidad.
- Acordes secundarios: Son aquellos que están relacionados indirectamente a través de un acorde principal de resolución. Tales como las dominantes secundarias y los acordes alterados.
- Acordes remotos: Son aquellos que están relacionados con acordes secundarios o que no tienen relación funcional de ninguna clase.”

También para esta categoría dentro de las medianas dimensiones se desprenden subcategorías tales como:

- Color: “El color armónico es en muchos estilos el recurso afectivo más instantáneo de la música” La Rue (1989). El color tiene que ver con las sensaciones que se producen al escuchar los cambios armónicos y tonalidades oscuras o luminosas.
- Tensión: Según La Rue (1989). La tensión tiene que ver con la relación entre acordes que da como resultado una resolución, pero, vista desde dimensiones mayores se

pueden apreciar momentos de inestabilidad y estabilidad en ciertas secciones de la obra.

Melodía. Según La Rue (1989). La melodía es el elemento musical con el que mejor contacto tiene con las personas, esto debido a que se interactúa con ella desde la infancia, pero, esto pone en manifiesto una sola faceta de la melodía cuando se hace un análisis de esta. La Rue propone que la melodía se refiere como al perfil formado por cualquier conjunto de sonidos.

De las pequeñas dimensiones La Rue menciona que el estudio de la melodía no debe ser solo la identificación de intervalos, se debe ir más allá, buscando las funciones que cumplen, por ejemplo: “la pieza contiene muchos intervalos disonantes, tales como las cuartas aumentadas y las séptimas mayores que la hacen particularmente expresiva.”

Dentro de esta categoría se desprende igualmente subcategorías que son analizadas desde las dimensiones medias, ya que estas son las más importantes de la melodía, esto debido a que se reconocen temas y canciones dentro de esta. Las subcategorías que se desprenden son:

- Recurrencia: aquí se incluyen las repeticiones melódicas inmediatas (a, a) como el retorno de ellas después de un cambio (a, b, a).
- Desarrollo (interrelación): se refiere a los cambios, mutaciones, variaciones, etc. Que se derivan de la melodía principal (a, a', a''), también se incluyen formas de paralelismo menos imprecisas.
- Respuesta (interdependencia): “que incluye continuaciones que ejercen un efecto de antecedente-consecuente, aun cuando no se deriven específicamente del material precedente” La Rue (1989).
- Contraste: se refiere al cambio completo (a, b) y consecuentemente una gran articulación separada por cadencias y silencios.

Ritmo. El ritmo abarca diferentes elementos como la métrica, el acento, patrones sucesivos, entre otras más. La Rue (1989) amplía el concepto en base a la multiplicidad de sus

orígenes y de sus dimensiones: “el ritmo surge de las combinaciones cambiantes de tiempo e intensidad a través de todos los elementos y dimensiones del crecimiento.” Además, el ritmo se debe comprender desde tres estratos:

- Continuum: representa la jerarquía total del ritmo de la obra. Hay una continuidad de figuras rítmicas y el pulso se considera el determinante para su función.
- Ritmo de superficie: “incluye todas las relaciones de duración., asumidas de un modo aproximativo cuando son representadas por los símbolos de notación” La Rue (1989).
- Las Interacciones: representa la estabilidad que surge de otros elementos como el sonido, la melodía y la armonía para generar un patrón.

Conceptos propuestos por Enric Herrera. Es importante tener en cuenta algunos conceptos que ayuden al análisis armónico, para ello se considera a Enric Herrera, autor de dos tomos sobre armonía (teoría musical y armonía moderna vol. I y vol. II) estos conceptos complementaran a la armonía para la estructura de análisis musical.

Como menciona Herrera (1990) se toma como base la escala mayor, identificando así los grados de la escala que se esté trabajando por los intervalos, ejemplo: en la escala mayor se identifican los siguientes grados de la siguiente manera: III, para el tercer grado, VI para el sexto grado y VII para el séptimo grado; estos grados se identificaran en la escala menor como bIII, bVI y bVII, debido a como se mencionó anteriormente por la distancia interválica con la tónica. También se toma en cuenta los conceptos de cifrado para identificar los acordes e igualmente conceptos de prestación modal y modulación, los cuales ayudaran a precisar en los tipos de acordes que propone La Rue (principales, secundarios y remotos).

Conceptos propuestos por Walter Pistón. Walter Piston Presenta en su libro Armonía (1998) algunos conceptos que ayudan a comprender las funciones de notas extrañas en la melodía, esto sobre la base armónica que se esté presentando en la obra; alguno de estos conceptos son:

- Nota de paso: la nota de paso consiste en completar saltos de notas pertenecientes a una base armónica determinada, esto puede ser de manera diatónica o cromática.
- Bordadura: consiste en una nota que rodea una nota principal, esta puede usarse de manera diatónica como cromática; esta siempre se ubican en tiempos débiles.
- *Apoyatura*: la apoyatura es la única nota extraña que se ubica mayormente en tiempos fuertes, aunque también se presenta en los débiles; esta generalmente resuelve a una nota principal de la base armónica, es decir que la resolución se presenta en el tiempo débil
- *Anticipación*: esta se presenta en los tiempos débiles; tal y como dice su nombre es una nota que se anticipa al próximo acorde.
- *Retardo*: es una nota de un acorde anterior que prolonga su sonido hasta el siguiente acorde, lo que genera en ocasiones disonancia hasta que resuelva.
- *Cambiata*: es una nota que no pertenece al acorde, al cual se llega por salto para resolver por grado conjunto a una nota perteneciente al acorde.

Conceptos propuestos por Stuart Smith (2004). Este autor provee en su libro *Jazz Theory* algunos conceptos sobre el carácter rítmico del *jazz*, el cual tiene relación con la forma de ejecución de las corcheas; este tipo de ejecución por lo general no se encuentra escrito en las partituras, por lo que el músico debe asumir esta interpretación. A continuación, se presenta en las Figuras 22 y 23 un ejemplo de lo mencionado.

Figura 22

Escritura



Nota. La Figura representa un ejemplo de escritura

Figura 23

Interpretación



Nota. La Figura representa un ejemplo de interpretación

Esta ejecución atresillada no solamente se presentan en las corcheas, esto depende de la agrupación de notas que se presenten en la partitura y la interpretación propia del músico; pero es debido a esto lo que da el característico *Swing* feeling.

3.1.4. Estructura para el análisis musical

Para el análisis de las referencias u obras seleccionadas para esta monografía se plantean algunas estructuras planteadas por los conceptos mencionados anteriormente. La selección de estas mismas resulta pertinente para la extracción de elementos que aporten a las composiciones musicales realizadas. La selección de estructuras para el análisis musical se presenta en la Figura 24.

Figura 24

Selección de estructuras



Nota. La Figura representa la estructura de análisis musical

De esta manera se plantean las estructuras para el posterior análisis de las obras seleccionadas, cabe aclarar que estas obras no serán analizadas con todas las estructuras, debido a las características que poseen, por ejemplo, las obras escogidas para la extracción de elementos

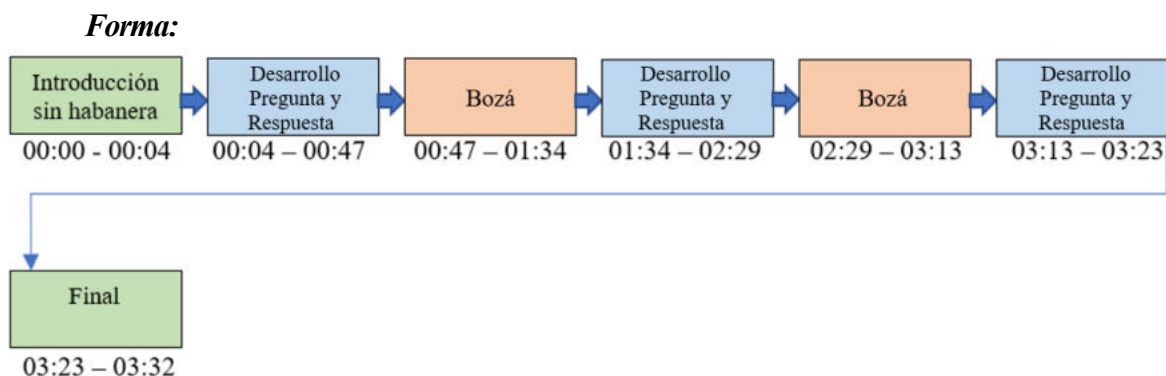
del porro palitiao no se tendrá en cuenta el complemento de los conceptos del uso del *Swing* Feeling, debido a que esto obedece a un estilo de ejecución propia del *jazz*.

3.1.5. Soy Pelayero

Esta obra musical como legado del autor, refleja el sentido de pertenencia por su lugar de origen, concretamente San Pelayo; donde García (2012) en la revista “Porro y Folclor” afirma que ha sido el mejor porro Pelayero del maestro Primo Paternina, resaltando su riqueza y experiencia musical que se vislumbra en la forma de la Figura 25.

Figura 25

Forma Soy Pelayero



Nota. La Figura representa la forma de Soy Pelayero del autor Primo Paternina en el año 1922); arreglo: Banda 19 marzo (1990)²⁷

Este tema ha tenido varios arreglos, esto dependiendo del formato al cual se ha adaptado. Para el análisis de esta obra se ha tomado el arreglo de la banda “19 de marzo de Laguneta”. Los timbres que presenta esta obra musical son: clarinetes, trompetas, trombones y bombardinos desde los vientos, y desde la percusión el redoblante, el bombo y los platillos, es decir, el formato típico de la banda pelayera a excepción de la tuba.

Las dinámicas no presentan mayor variación, pero implícitamente se notan cambios que reafirman la forma estructural del tema, en la introducción presenta una disminución de la

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=rC47TFgkxkc>

intensidad ya que solo se presenta la trompeta con el redoblante haciendo el llamado, es decir, que no se presenta la danza, debido a que no está presente el ritmo de la habanera; en el desarrollo o porro hay una intensidad más elevada, esto debido a que toda la banda se ejecuta; el bombardino va haciendo contrapuntos, la percusión va acompañando todo el tema y los clarinetes junto con la segunda trompeta y los trombones cumplen la función de responder las frases de la primera trompeta, por lo cual hay presencia de antecedentes y consecuentes. en este tema no hay nexos preparatorios, por lo cual se prosigue con el *bozá* donde la intensidad disminuye, ya que el clarinete toma protagonismo y se omite el bombo por el palitiao sin dejar a un lado el contrapunto del bombardino y los contratiempos a menor volumen de los trombones y trompetas.

Por otra parte, esta obra musical no cuenta con un instrumento que cumpla una función meramente armónica, pero, su gran variedad de instrumentos de vientos cumple con esta función; de esta manera se logra la sensación de acorde dominante y tónica (V7-I). Desde las pequeñas dimensiones solo hay acordes principales, aunque el bombardino desde la improvisación ejecuta notas no pertenecientes a la tonalidad original, lo que provoca la sensación de tensión en secciones de la obra. Esta progresión armónica de 4 compases por acorde se repite por toda la obra a excepción del inicio donde empieza con dos compases de la bemol como se aprecia en la Figura 26.

Figura 26

Fragmento de la transcripción de Soy Pelayero

The image shows a musical score for four instruments: Clarinete en B \flat , Trompeta en B \flat , Bombardino, and Trombón. The score is in 4/4 time and features a harmonic progression from I (A \flat) to V7 (E7). The Clarinete en B \flat staff has a whole rest in the first two measures and a melodic line in the last two. The Trompeta en B \flat staff has a melodic line throughout. The Bombardino staff has a whole rest in the first two measures and a melodic line in the last two. The Trombón staff has a whole rest in the first two measures and a melodic line in the last two. The key signature is three flats (B \flat , E \flat , A \flat).

5
I
A \flat

B \flat Cl.
B \flat Tpt.
Bomb.
Tbn.

Nota. La Figura representa un fragmento de la transcripción de Soy Pelayero.

Respecto a la melodía, la recurrencia de ciertas frases de la trompeta en el desarrollo se da, luego de un efecto antecedente y consecuente, asimismo, dentro de las frases de la trompeta se pueden observar mutaciones o cambios como los contemplados en las siguientes figuras.

Figura 27

Transcripción Soy pelayero

Introducción
I
V7
Desarrollo

Clarinete en B \flat
Trompeta en B \flat
Bombardino
Trombón

Consecuente
Antecedente (Motivo A)
Comienzo de antecedente en grados conjuntos
Consecuente

5 I

B♭ Cl. Antecedente (Motivo B) Consecuente

B♭ Tpt. Comienzo de antecedente en quinta justa

Bomb. Consecuente

Tbn. Consecuente

Detailed description: This musical score shows measures 5 through 8. The key signature has two flats (Bb, Eb). The time signature is 4/4. The score is for four instruments: B♭ Clarinet, B♭ Trumpet, Bombardone, and Tuba. The B♭ Clarinet part has a blue box around the first measure (measure 5) and another blue box around measures 7-8. The B♭ Trumpet part has an orange box around measures 5-6, with an arrow pointing to the start of the phrase in measure 5 labeled 'Comienzo de antecedente en quinta justa'. The Bombardone and Tuba parts also have blue boxes around measures 5 and 7-8. The word 'I' is written above the staff in measure 6. The word 'Consecuente' is written above the staff in measure 8 for the Clarinet, Bombardone, and Tuba parts.

Nota. La Figura representa la transcripción de Soy Pelayero.

Figura 28

Transcripción Soy pelayero

9 V7

B♭ Cl. Antecedente (Motivo A'), contraste completo Consecuente

B♭ Tpt. Consecuente

Bomb. Consecuente

Tbn. Consecuente

13 I

B♭ Cl. Antecedente (Recurrencia del Motivo B) Consecuente

B♭ Tpt. Consecuente

Bomb. Consecuente

Tbn. Consecuente

Detailed description: This musical score shows measures 9 through 13. The key signature has two flats (Bb, Eb). The time signature is 4/4. The score is for four instruments: B♭ Clarinet, B♭ Trumpet, Bombardone, and Tuba. The B♭ Clarinet part has a blue box around the first measure (measure 9) and another blue box around measures 11-12. The B♭ Trumpet part has an orange box around measures 9-10, with the text 'Antecedente (Motivo A'), contraste completo' written above it. The Bombardone and Tuba parts also have blue boxes around measures 9 and 11-12. The word 'V7' is written above the staff in measure 9. The word 'I' is written above the staff in measure 12. The word 'Consecuente' is written above the staff in measure 12 for the Clarinet, Bombardone, and Tuba parts, and in measure 13 for the Trumpet and Tuba parts.

Nota. La Figura representa la transcripción de Soy Pelayero.

Como se puede observar, los antecedentes se han dividido en dos motivos (A y B). Por parte del motivo A hay un contrastes completo en los compases del 9 al 12, como consiguiente se nombra motivo A', el motivo B tiene recurrencia desde los compases 13 al 16; un detalle que se puede observar en el comienzo de los consecuentes es la alternancia de los grados conjuntos (motivo A y A') con el intervalo de quinta justa (motivo B). Las pequeñas frases consecuentes solo sufren de una modificación de altura dependiente de la armonía que predomina la sección. Mientras tanto el Bombardino improvisa con arpeggios y notas extrañas tanto diatónicas como cromáticas, esta funciona como contrapunto. En los siguientes compases se pueden observar algunas variaciones en los motivos mencionado anteriormente.

Figura 29

Transcripción Soy pelayero

The musical score for 'Soy pelayero' is presented in two systems. The first system (measures 17-20) features a V7 chord. The B♭ Clarinet and Trombone staves show blue-shaded 'Consecuente' passages. The B♭ Trumpet and Bombardino staves show orange-shaded antecedent passages. The Bombardino staff includes an annotation 'frase conservada del motivo A' pointing to a specific phrase. The second system (measures 21-24) features an I chord. The B♭ Clarinet and Trombone staves again show blue-shaded 'Consecuente' passages. The B♭ Trumpet and Bombardino staves show orange-shaded antecedent passages, with the Bombardino staff annotated 'Única modificación' pointing to a change in the melody.

Nota. La Figura representa la transcripción de Soy Pelayero.

Figura 30

Transcripción Soy pelayero

25 V7

B♭ Cl. Consecuente

25 Antecedente (Motivo A'''), contraste menos severo en comparación con motivo A

B♭ Tpt. frase conservada del motivo A

Bomb. Consecuente

Tbn. Consecuente

29 I

B♭ Cl. Consecuente

29 Antecedente (Recurrencia del Motivo B')

B♭ Tpt.

Bomb. Consecuente

Tbn. Consecuente

Nota. La Figura representa la transcripción de Soy Pelayero.

Como se puede observar en los compases 17 al 20 el antecedente del motivo A sufre de algunos contrastes menos severos, nombrándolo de esta manera A'' y A''', de la misma manera el motivo B sufre un pequeño contraste, el cual es nombrado B'; además de esto el motivo B' presenta una recurrencia en los compases del 29 al 32.

En el *bozá* hay un comportamiento similar como en el desarrollo. En otros términos, el *bozá* tiene un mismo comportamiento al desarrollo, los motivos se repiten con variaciones rítmico-melódicas, donde las variaciones dependen del acorde predominante, también se resalta el segundo clarinete haciendo terceras para reforzar la armonía. A grandes rasgos las melodías principales se mueven de forma diatónica mayormente con notas pertenecientes al acorde base o como notas de paso, mientras que el contrapunto del bombardino puede presentar notas no pertenecientes a la tonalidad; por ejemplo.

- Uso de notas de paso diatónicas (naranja) y cromáticas (azul)
- Uso de bordadura diatónica (amarillo) y cromática (verde)
- Uso de Arpeggios o notas pertenecientes al acorde (rojo)
- Apoyaturas (violeta)
- Cambiata (gris)

Nota: los siguientes ejemplos (figura 31 a 34) se encuentran en una métrica de compas partido (2/2)

Figura 31

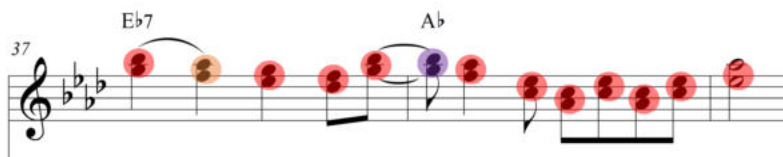
Compás 109 al 110



Nota. La Figura representa la transcripción de Soy Pelayero-compás 109 al 110

Figura 32

Compás 38 al 39



Nota. La Figura representa la transcripción de Soy Pelayero-compás 38 al 39

Nota. La Figura representa la variación rítmica de Soy Pelayero

Figura 38

Variación rítmica en el bozá de Soy Pelayero

Motivo A:



Motivo A con Variación:




Nota. La Figura representa la variación rítmica en el *bozá* de Soy Pelayero

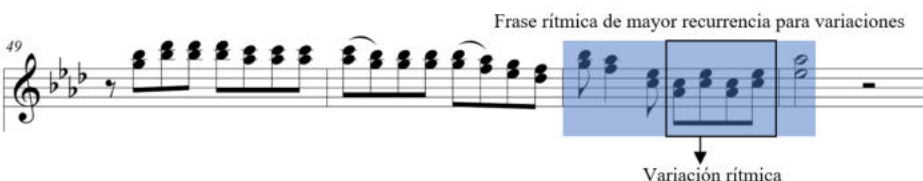
Figura 39

Variación rítmica en el bozá de Soy Pelayero

Motivo B:



Motivo B con Variación:



Nota. La Figura representa la variación rítmica en el motivo B de Soy Pelayero

Finalmente, para el crecimiento, desde el movimiento se puede percibir cambios de dinámicas implícitas que transcurren durante todo el tema musical, gracias al antecedente y consecuente, donde este último responde con mayor número de instrumentos (trombones, trompeta 2 y clarinetes). Durante el antecedente el bloque instrumental es menos denso que en el consecuente, esto se presenta en la parte del desarrollo; en el *bozá* el rango dinámico disminuye para que los clarinetes tengan mayor protagonismo en el consecuente, se puede apreciar igualmente la densidad melódica que hay en el *bozá*, donde dos clarinetes hacen el mismo

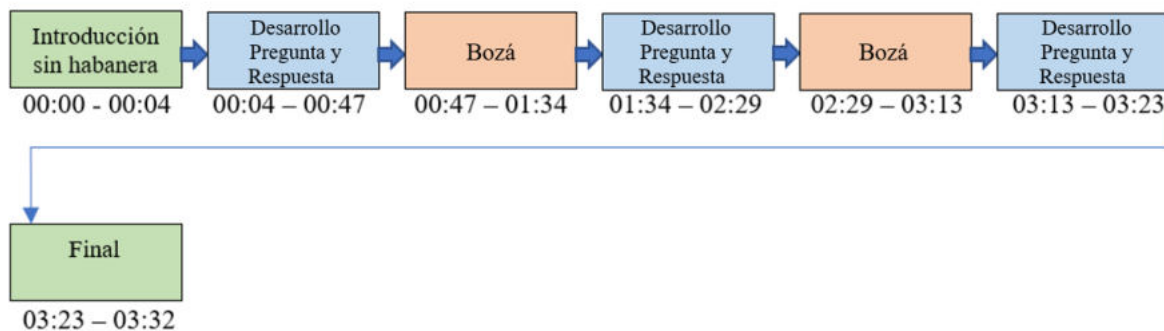
motivo rítmico, pero en alturas diferentes, junto con estos, el bombardino acompaña a través de la improvisación funcionando como contrapunto. La improvisación como elemento característico del porro palitiao aporta a las diferentes intensidades rítmico-melódicas que se presentan, esto refuerza el estilo de este tipo de géneros musicales.

3.1.6. María Varilla

El autor es Primo Paternina con un arreglo de la Banda 19 marzo en 1989²⁸, donde la historia de este tema musical cuya forma se establece en la Figura 37 lleva algunas anécdotas llenas de confusiones que no han sido aclaradas del todo, por ejemplo, al autor se le cede la autoría por parte de Primo Paternina, ya que refiere que no hay egoísmo entre músicos, lo cual es confirmado para la revista Costa Norte (1972).

Figura 40

Forma de María Varilla



Nota. La Figura representa la forma de María Varilla

Al igual que el anterior este tema musical también presenta varios arreglos, pero se tomará la interpretación de la banda “19 de marzo de Laguneta” Para el análisis y recolección de datos. Los timbres que presenta esta obra musical son: clarinetes, trompetas, trombones, bombardino y tuba desde los vientos, y desde la percusión el redoblante, el bombo y los platillos.

En las dinámicas implícitas de este tema se percibe el incremento progresivo desde la introducción hasta el nexo preparatorio, este último presenta la mayor intensidad instrumental y riqueza tímbrica, la introducción la hace la trompeta junto con el redoblante para hacer el

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=z4xL2WAS0uY>

llamado, es decir que no se presenta el ritmo de habanera, el bombardino hace contrapuntos, la tuba va haciendo el bajo y los demás instrumentos responden a las frases de la trompeta es decir, que hay un antecedente-consecuente, en el nexo preparatorio el bombardino deja de hacer contrapuntos y se omite el antecedente-consecuente, en el *bozá* los clarinetes toman la melodía principal y el trombón improvisa junto con el bombardino y la intensidad de la percusión disminuye para que se pueda ejecutar el palitiao. Para el análisis de esta obra musical se opta por la transcripción, debido a que el documento encontrado presenta algunos errores y falta de transcripción de algunos instrumentos, los cuales eran necesarios para la identificación de interacciones entre estos. Para la armonía, a través del color que producen las secciones del tema y la indicación de la tonalidad se puede evidenciar acorde dominante y tónica, también se observa en las notas musicales que se usan para la construcción de las frases como la establecida en la Figura 38. Estos acordes principales se repiten durante todo el tema musical extendiéndose dos compases cada uno, generando de esta manera color de tensión y reposo.

Figura 41

Fragmento de la transcripción de María Varilla

The musical score for Figure 41 is a brass section arrangement. It consists of five staves: Clarinete en Bb (top), Trompeta en Bb, Trombon, Bombardino, and Tuba (bottom). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The score is divided into two sections: 'Intro' and 'Desarrollo'. The 'Intro' section is marked with 'E7' and the 'Desarrollo' section is marked with 'mf'. The Trompeta en Bb part starts with a forte (f) dynamic, while the other parts start with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Clarinete en Bb part has a rest in the first three measures and then enters in the fourth measure. The Trompeta en Bb part has a rest in the first measure and then enters in the second measure. The Trombon part has a rest in the first three measures and then enters in the fourth measure. The Bombardino part has a rest in the first three measures and then enters in the fourth measure. The Tuba part has a rest in the first three measures and then enters in the fourth measure.

4 A

Bb Clr

Bb Tpt.

Tbn.

Bomb

Tuba

mf

Nota. La Figura representa un fragmento de la transcripción de María Varilla

Respecto a la melodía, como es común dentro del género del porro palitiao, en este tema musical también se presenta el antecedente-consecuente en las melodías y la improvisación por parte del bombardino, la cual funciona como contrapunto. En los consecuentes se presentan algunas recurrencias melódicas, y los contrastes se presentan como mutaciones de altura y movimiento melódico, esto debido a la improvisación de los instrumentistas.

Para el consecuente la recurrencia es constante sin ningún tipo de cambio. Dentro de las pequeñas dimensiones se puede observar el recurso de las notas comunes al acorde y las notas de paso (tanto diatónicas como cromáticas), el uso recurrente y alternado (mayormente) de intervalos en grados conjuntos y salto de cuarta justa para empezar una frase del antecedente, ello se plasma en la Figura 42.

Figura 42

Desarrollo de María Varilla

Clarinete

Trompeta

Trombon

Bombardino

Tuba

Intro

Desarrollo

E7

mf

mf

mf

mf

mf

Antecedente introductorio

Grados conjuntos

Motivo con mucha frecuencia

Consecuente (arpeggio E)

Nota. La Figura representa transcripción del desarrollo de María Varilla

Como se observa, el primer antecedente comienza con grados conjuntos, esto debido al intercalado con los saltos de quinta o cuarta justa que se hace en esta sección de la obra, y el consecuente refuerza la armonía a través del arpeggio del acorde base (E7), tal como se exhibe en la Figura 40. Se puede notar el constante uso de arpeggios en los diferentes instrumentos, algunos incorporan notas de paso tanto diatónicas (mayormente el sexto grado) como cromáticas y se presenta un motivo recurrente dentro del antecedente, esto se puede observar en el transcurso de todo el desarrollo.

Nota: los siguientes ejemplos (figuras 40 a la 45) están escritos en una métrica de compas partido (2/2).

Figura 40

Desarrollo de María Varilla-parte B

The musical score for the development of María Varilla, part B, consists of five staves: Clarinet, Trombone, Tuba, Bombardino, and Tuba. The score is divided into two main sections: Antecedente (measures 4-7) and Consecuente (measures 8-11). The key signature is A major (two sharps). The time signature is 4/4. The score includes various annotations such as '4ta Justa', 'Notas de paso', 'Motivo recurrente', 'Bombardino inicia con arpeggios y notas de paso', 'Tuba hace bajos con arpeggios', 'Grados conjuntos', and 'Bombardino hace contrapuntos con escala de A mayor'.

Nota. La Figura representa transcripción del desarrollo de María Varilla parte B

En el nexa preparatorio se omite el antecedente y consecuente, se intuye (no escrito en la transcripción) un bloque instrumental que será preparación para el *bozá*, se presenta además el uso de arpeggios por parte de las trompetas y la tuba, mientras el clarinete marca terceras y cuartas

como notas principales del acorde base, además de esto se resalta el uso del sexto grado como nota extraña dentro de la melodía, esta puede funcionar como tónica dentro del acorde de Ab por ser un grado ambiguo y como nota de tensión dentro del acorde dominante de Eb7, este uso del sexto grado dentro de la melodía se repite en varias secciones como lo demuestra la Figura 41.

Figura 41

Desarrollo de María Varilla-parte C

The musical score consists of two systems of staves. The first system covers measures 24 to 27, and the second system covers measures 28 to 31. The instruments are Clarinet (Clar), Trombone (Tromp), Tuba (Tuba), and Bombardier (Bomb). The Trombone part is the focus, with two blue boxes highlighting arpeggiated chords: 'Arpeggio de A mayor' in measures 24-25 and 'Arpeggio de E7' in measures 26-27. The Tuba part is indicated by a dashed blue line and the text 'Tuba hace arpeggios con fundamentales y quintas'. The Clarinet part includes a 'Nexo Preparatorio' section with a key signature change to E7. Dynamics are marked as *p*, *pp*, and *mf*.

Nota. La Figura representa transcripción del desarrollo de María Varilla-parte C

En la sección de el *bozá* se presenta una gran densidad melódica por parte de varios instrumentos, los clarinetes como instrumento característico de la sección del *bozá* presenta el uso de arpeggios agregándole el sexto grado, las trompetas van marcando los contratiempos con notas principales de los acordes base; La Figura 42 demuestra que el trombón improvisa con la escala de A mayor junto con arpeggios y notas cromáticas, el bombardino hace arpeggios con la nota F# como sexto grado dentro del acorde A y como novena dentro del acorde de E7, la tuba incorpora notas adicionales independientes a los arpeggios que sirven de base para el movimiento armónico.

Figura 42

Sección del bozá de María Varilla

The musical score for the *bozá* section of María Varilla's work is presented in two systems, measures 32-34 and 35-37. The instrumentation includes Clarinet, Trumpet, Trombone, Bombardino, and Tuba. The score is in the key of A major (two sharps) and 4/4 time.

System 1 (Measures 32-34):

- Clarinet:** Measures 32-34. Measure 32: Arpeggio of A major (A, C#, E, G, A) with the 6th degree (F#) highlighted in green. Measure 33: Arpeggio of A major (A, C#, E, G, A) with the 6th degree (F#) highlighted in green. Measure 34: Arpeggio of E7 (E, G, B, D, F#) with the 9th degree (G) highlighted in green. Dynamics: *mp*.
- Trompeta:** Measures 32-34. Measure 32: Rest. Measure 33: Chord E7 (E, G, B, D). Measure 34: Chord E7 (E, G, B, D). Dynamics: *mp*.
- Trombón:** Measures 32-34. Measure 32: Rest. Measure 33: Improvisation in the A major scale with recurring melodic motifs. Measure 34: Chromatic passing notes. Dynamics: *f*.
- Bombardino:** Measures 32-34. Rest.
- Tuba:** Measures 32-34. Arpeggios according to the chord base. Dynamics: *mp*.

System 2 (Measures 35-37):

- Clarinet:** Measures 35-37. Measure 35: Arpeggio of E7 (E, G, B, D, F#) with the 9th degree (G) highlighted in green. Measure 36: Arpeggio of A major (A, C#, E, G, A) with the 6th degree (F#) highlighted in green. Measure 37: Arpeggio of E7 (E, G, B, D, F#) with the 9th degree (G) highlighted in green. Dynamics: *mp*.
- Trompeta:** Measures 35-37. Measure 35: Chord E7 (E, G, B, D). Measure 36: Chord A (A, C#, E, G). Measure 37: Chord E7 (E, G, B, D). Dynamics: *mp*.
- Trombón:** Measures 35-37. Measure 35: Improvisation in the A major scale with recurring melodic motifs. Measure 36: Improvisation in the A major scale with recurring melodic motifs. Measure 37: Chromatic passing notes. Dynamics: *f*.
- Bombardino:** Measures 35-37. Rest.
- Tuba:** Measures 35-37. Arpeggios according to the chord base. Dynamics: *mp*.

Nota. La Figura representa la sección del boz de María Varilla

Estos aspectos mencionados y analizados transcurren durante todo el tema, además de esto se presentan algunos contrastes en el segundo desarrollo por parte del antecedente, mientras que el bombardino junto con la tuba se presentan algunas recurrencias evidenciadas en la Figura 43.

Figura 43

Contrastes en el segundo desarrollo de María Varilla

The image shows a musical score for four instruments: Clarinet, Trombone, Bombardino, and Tuba. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The Clarinet part is in the treble clef, while the Trombone, Bombardino, and Tuba parts are in the bass clef. The Trombone part starts at measure 63. The Bombardino and Tuba parts have several motifs highlighted with blue boxes. Annotations in Spanish describe these motifs and contrasts.

Clarinet: Treble clef, G major, 2/4 time. Measures 63-66.

Trombone: Treble clef, G major, 2/4 time. Measures 63-66. A blue box highlights measures 64-66. Annotation: "Contraste con antecedente del primer desarrollo, se omite el motivo repetitivo del final".

Bombardino: Bass clef, G major, 2/4 time. Measures 63-66. A blue box highlights measures 64-66. Annotations: "Motivo recurrente de los compases 7,8;11,12;15, 16" and "Motivo recurrente del compás 21".

Tuba: Bass clef, G major, 2/4 time. Measures 63-66. A blue box highlights measures 64-66. Annotation: "Motivo recurrente de los compases compas 6 y 7".

Nota. La Figura representa el contraste en el segundo desarrollo de María Varilla

Para el final de la obra se presenta la presencia del bombo en el *boz*, lo cual no es común dentro de esta sección, este apoya el movimiento melódico del trombón, a partir de este momento se presenta una mayor intensidad melódica que se va agregando con dinámicas fuertes por parte de la percusión, el trombo y la trompeta para culminar todos los instrumentos en un obligado, tal como lo establece la Figura 44. Esto se va intensificando hasta el compás 99 para terminar con un final explosivo como se aprecia en la Figura 44.

Figura 44

Apoyo de la tuba a los motivos del trombón

Clarinet (Clar) part starting at measure 88 with dynamics *ss*.

Trombone (Tbn.) part starting at measure 88 with dynamics *ss*. A blue box highlights a motif from measure 97 to 99, labeled "Motivo con apoyo del bombo".

Drum (Bomb) part starting at measure 88.

Tuba part starting at measure 88. A blue box highlights a supporting motif from measure 97 to 99, labeled "La tuba apoya el motivo del trombón hasta el compás 99".

Nota. La Figura representa el apoyo de la tuba a los motivos del trombón

Figura 45

Compás 92 al 95 de María Varilla

Clarinet (Clar) part starting at measure 92.

Trombone (Tbn.) part starting at measure 92. An orange box highlights a motif from measure 93 to 95, labeled "Trompeta apoya con mayor intensidad melódica y dinámica".

Drum (Bomb) part starting at measure 92.

Tuba part starting at measure 92. A blue box highlights a supporting motif from measure 92 to 95, labeled "La tuba apoya el motivo del trombón hasta el compás".

Nota. La Figura representa los compases del 92 al 95 de María Varilla

Para el ritmo, al igual que el anterior análisis, el ritmo por parte de los instrumentos de percusión presentan el mismo comportamiento, a excepción del compás 86 hasta el final, donde apoya la figuración rítmica de la melodía que hace el trombón. El continuum del tema se mueve alrededor de los 85 pulsaciones por minuto, la cual se irá aumentando levemente en el transcurrir del tema, tiene un ritmo de superficie de dos pulsaciones por compas tomando a la blanca como figura es decir compas partido 2/2. Las interacciones de la melodía con el ritmo se pueden observar en los contrastes y en los motivos repetitivos anteriormente mencionados y con la armonía se pueden observar el marcaje constante en el primer tiempo de la tuba, el cual lleva el movimiento armónico y los contratiempos que marcaba la trompeta en el *bozá*.

Ahora bien, en el crecimiento, al igual que en el análisis anterior (Soy Pelayero) se puede percibir desde el movimiento igualmente los cambios de dinámicas implícitas, gracias al antecedente y consecuente, donde este último tiene mayor apoyo instrumental (trombones, trompeta y clarinetes y en ocasiones la tuba). en el *bozá* se presentan elementos interesantes, hay una mayor intensidad tanto dinámica, rítmica y melódica, desde la armonía se pueden percibir regiones de tensión gracias a los cromatismos y notas agregadas a la triada o cuatreada del acorde base; se puede observar igualmente las interacciones entre los instrumentos percutivos y los metales, los cuales presentan apoyos para generar mayor intensidad dinámica, lo que genera en el oyente más euforia y emoción.

3.1.7. Jump Start

Esta obra musical del autor Greg Howe (1993)²⁹ es uno de los más complejos tanto interpretativamente como para el análisis. Desarrollar una referencia historia con respecto a la construcción de este tema musical es complicado, debido a que no hay información documentada para esto. Por lo cual se toma en cuenta lo meramente musical para el análisis y la extracción de elementos.

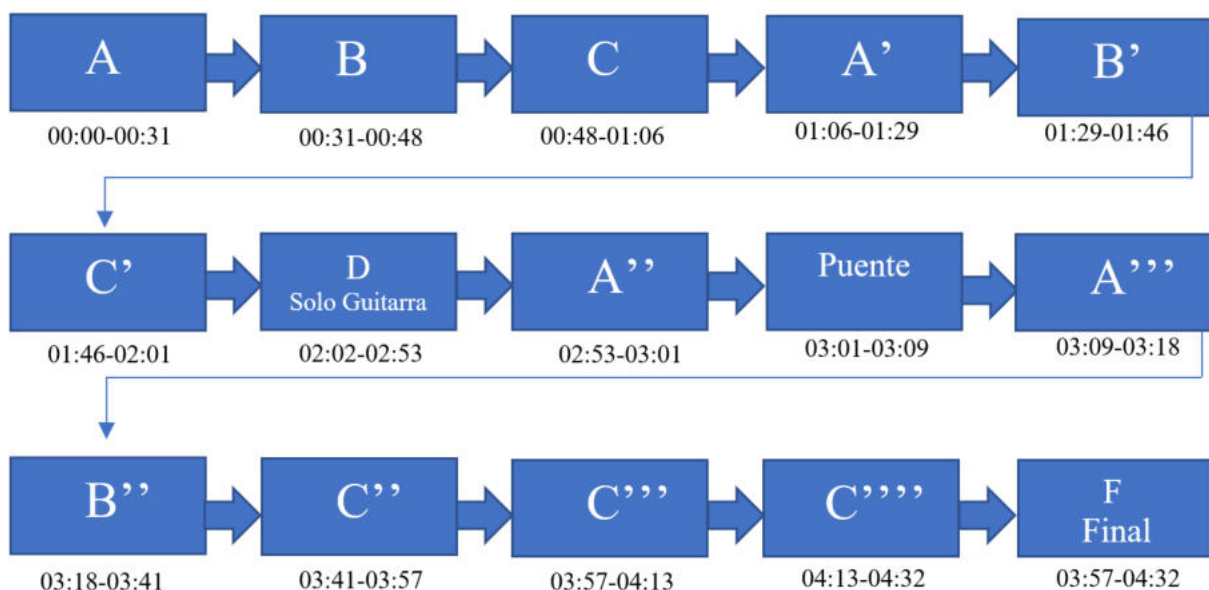
Respecto a su forma, un aspecto para señalar de esta obra de Greg Howe en lo compositivo es la presencia de la repetición como elemento recurrente, aunque esté presente

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=dFzsubukigM>

variaciones en el transcurso de todo el tema. Este es el estilo de Greg Howe que usa en la mayoría de sus obras, la cual como se mencionó anteriormente consiste en tomar un patrón que va a ir repitiendo, pero añadiendo algunas variaciones, por lo tanto, es necesario representar las diferentes partes de la obra de la manera A, A', A'' como se aprecia en la Figura 46.

Figura 46

Forma de Jump Start



Nota. La Figura representa la forma de Jump Start

De esta obra musical se puede evidenciar ciertos sonidos característicos del género musical *rock*, dicho sonido según Latham (2008) se caracteriza por el uso de amplificadores a altos volúmenes, pulsos fuertes y regulares con patrones rítmicos, los cuales en la mayoría de veces son repetitivos; en complemento, Forero (2014) menciona la utilización de pedales de efectos, los cuales son dispositivos electrónicos que pueden transformar y retocar en tiempo real el sonido de cualquier instrumento musical que pueda ser amplificado. Según Gamboa (2020) estos procesos digitales o análogos también son llamados manipulación de la señal. Este concepto se tomará en cuenta para el sonido de la guitarra eléctrica en la ejecución de las composiciones.

Por otra parte, la armonía, además de contener acordes pertenecientes a la tonalidad que en este caso es C# menor, se presentan acordes tanto secundarios como remotos, por lo tanto, se evidencia la modalidad en algunas secciones de la obra, esto se refuerza mayormente por la falta de cadencias en estas secciones de la obra musical; a pesar de esto se puede analizar dentro del contexto tonal utilizando el método de Herrera como las dominantes por extensión y la modulación directa, en este caso a D menor como lo exhiben las Figuras 47 a 49. El color puede variar dependiendo de la sección, por ejemplo, la sección del solo presenta una región de tensión debido a que hay una mayor presencia de acordes dominantes.

Figura 47

Análisis armónico de Jump Start-parte 1

Jump Start

Greg Howe

The musical score for "Jump Start" by Greg Howe is presented in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into measures 1-5, 6-10, 11-15, 16-20, 21-25, 26-30, 31-35, and 36-40. Chord symbols are written above the staff, and various annotations are provided for specific chords.

Measures 1-5: Chords: Im7 $\text{C}\#\text{m7}$, bVII B , Im7 $\text{C}\#\text{m7}$, IV $\text{F}\#\text{5}$, bIII E , Im7 $\text{C}\#\text{m7}$, bVII B .

Measures 6-10: Chords: Im7 $\text{C}\#\text{m7}$, IV $\text{F}\#\text{5}$, bIII E , Im7 $\text{C}\#\text{m7}$, bVII B , Im7 $\text{C}\#\text{m7}$, IV $\text{F}\#\text{5}$.

Measures 11-15: Chords: bIII E , Im7 $\text{C}\#\text{m7}$, bVII B , Im7 $\text{C}\#\text{m7}$, IV $\text{F}\#\text{5}$, bIII E .

Measures 16-20: Chords: Im7 $\text{C}\#\text{m7}$, subV7/V A7 (Acorde secundario), V7 $\text{G}\#\text{7}$, Im7 $\text{C}\#\text{m7}$, IV7 $\text{F}\#\text{7}$ (Acorde remoto (préstamo modal lidio b7)), subV7/V A7 (Acorde secundario).

Measures 21-25: Chords: bIII E , V7 $\text{G}\#\text{7}(\#\text{9})$ (Acorde secundario), Im7 $\text{C}\#\text{m7}$, Vm7 $\text{G}\#\text{m7}$, IIm7 $\text{F}\#\text{m7}$.

Measures 26-30: Chords: V7 $\text{G}\#\text{aug7}$ (Acorde secundario), Im7 $\text{C}\#\text{m7}$, Vm7 $\text{G}\#\text{m7}$, IIm7 $\text{F}\#\text{m7}$, V7 $\text{G}\#\text{aug7}$ (Acorde secundario), Im7 $\text{C}\#\text{m7}$, Vm7 $\text{G}\#\text{m7}$, IIm7 $\text{F}\#\text{m7}$, V7 $\text{G}\#\text{aug7}$ (Acorde secundario), Im7 $\text{C}\#\text{m7}$.

Measures 31-35: Chords: Vm7 $\text{G}\#\text{m7}$, IIm7 $\text{F}\#\text{m7}$, V7 $\text{G}\#\text{aug7}$ (Acorde secundario), Im7 $\text{C}\#\text{m7}$, Im7 $\text{C}\#\text{m7}$, bVII B , Im7 $\text{C}\#\text{m7}$, IV $\text{F}\#\text{5}$.

Measures 36-40: Chords: bIII E , Im7 $\text{C}\#\text{m7}$, bVII B , Im7 $\text{C}\#\text{m7}$, IV $\text{F}\#\text{5}$, bIII E .

Figura 48

Análisis armónico de Jump Start-parte 2

41 **Im7** C#m7 **bVII I IV bIII** B C#m7 F#5 E **Im7** C#m7 **subV7/V** A7 *Acorde secundario*

46 **V7** G#7 **Im7** C#m7 **IV** F#7 *Acorde remoto* **subV7/V** A7 **bIII** E *Acorde secundario*

51 **V7** G#7(#9) *Acorde secundario* **Im7** C#m7 **Vm7** G#m7 **IVm7** F#m7 **V7** G#aug7 **Im7** C#m7 *Acorde secundario*

56 **Vm7** G#m7 **IVm7** F#m7 **V7** G#aug7 **Im7** C#m7 **Vm7** G#m7 **IVm7** F#m7 **V7** G#aug7 **Im7** C#m7 **Vm7** G#m7 **IVm7** F#m7

61 **V7** G#aug7 **Im7** C#m7 **V7/bIII** B7 *Acorde secundario* **subV7/V** A7 *Acorde secundario* **Sub V7/bV** G#7 **Sub V7/IV** F7 *Acorde remoto*

66 **subV7/bIV** F#7 *Acorde remoto* **bIVm7** Fm7 **IVm7** F#m7 **bIVm7** Fm7 **bIII** Esus4 E **sub V7/b** G#7 **sub V7/IV** G7 **sub V7/bIV** F#7 **sub V7/bIII** F7 *Acorde secundario*

71 **V7/bVI** E7 *Acorde secundario* **V7/bII** A7 *Acorde remoto*

76 **V7/bVII** F#7 *Acorde secundario* **V7/bIII** B7 *Acorde secundario* **V7** G#7

81 **V7/IV** C#7 *Acorde secundario* **A#7** *Acorde secundario*

Resolución Tardía

Resolución Tardía y Cadencia rota

Figura 49

Análisis armónico de *Jump Start*-parte 3

86

subV7/V A7
Acorde secundario

V7 G#7

Im7 C#m7

Cadencia rota

91

subV7/V A7

V7 G#7

bIII EMaj7

IIIm7 D#m7

Im7 C#m7
Acorde remoto

Modulación directa a D menor

96

Im7 Dm7

bVII C

subV7/V A#

Vm7 Am7

IVm7 Gm7

bIII F

IVm7 Gm7

V7 A7

Im7 Dm7

Acorde secundario

101

subV7/V A#7

V7 A7

Im7 Dm7

106

IV7 G7

subV7/V A#7

bIII F

V7 A7(#9)
Acorde secundario

111

Im7 Dm7

Vm7 Am7

IVm7 Gm7

V7 A aug7

Im7 Dm7

Vm7 Am7

IVm7 Gm7

V7 A aug7

Im7 Dm7 X6

Acorde secundario

Nota. Las Figura 47, 48 y 49 representa el análisis armónico de *Jump Start*

En otros términos, la melodía a primera vista puede ser abrumadora, debido a la intensidad que hay entre la interacción rítmico-melódica, pero en el análisis se pueden extraer elementos tanto comunes como el uso de arpeggios y complejos como, por ejemplo, cromatismos y el uso de modos como se aprecia en la Figura 50. Para el análisis de la melodía se toman las

ilustraciones originales del songbook Introspection (1993) de las cuales no están presentes las armaduras, por lo que se toma en cuenta la armonía para aclarar la tonalidad.

Figura 50

Análisis Melódico de Jump Start-parte 1

Nota. La Figura representa al análisis melódico de *Jump Start*-parte 1

Este es uno de los motivos que tiene más recurrencia en el tema. Se puede observar arpeggios de C# menor junto con algunas notas de paso tanto diatónicas (azul) como cromáticas (naranjas) percibiendo de esta manera que hay una combinación del modo dórico y la escala blues menor de C#. Se puede percibir igualmente que hay un antecedente y consecuente de carácter armónico, este último presenta algunas modificaciones breves de altura y ampliación de la melodía; la parte B del tema tiene aspectos interesantes, en este caso desde el compás 20 hasta el 22, lo anterior, se establece en las Figuras 51 y 52 (la figura 52 está en la métrica de 4/4)

Figura 51

Análisis Melódico de Jump Start-parte 2

Nota. La Figura representa al análisis melódico de *Jump Start*-parte 2

Figura 52

Análisis melódico de Jump Start-parte 3

Nota. La Figura representa al análisis melódico de *Jump Start*-parte 3

En los tres primeros tiempos del compás 20 se presenta el arpeggio de F#7, luego en el compás 21 se presenta en los dos primeros tiempos un arpeggio de C# menor para luego pasar a los dos últimos tiempos restantes a un arpeggio de B mayor, esto en base a un acorde de A7 lo cual genera una región de tensión que resolverá tardíamente como sustituto tritonal en el compás 23. En el compás 22 se presenta el arpeggio de E mayor, pero agregándole el segundo grado, por lo tanto, se llega a un acorde de Eadd9.

En el compás 24 se presenta la escala menor natural de C# sobre el grado dominante de la tonalidad, esto genera una región de tensión armónica que resolverá en el compás 25, el cual presenta el uso de las notas principales del acorde con enlaces de notas de paso, el compás 26 presenta el mismo comportamiento que el 24. En el compás 31 se vuelve a usar los arpeggios, terminando de esta manera la sección C; para ejemplificar las Figuras 53 a 55 exhiben lo mencionado (Las figuras 53 hasta la 55 están escritos en la métrica de 4/4).

Figura 53

Análisis melódico de Jump Start-parte 4

Escala menor natural de C#

Nota. La Figura representa al análisis melódico de *Jump Start*-parte 4

Figura 54

Análisis melódico de Jump Start-parte 5

Nota. La Figura representa al análisis melódico de *Jump Start*-parte 5

Figura 55

Análisis melódico de Jump Start-parte 6

Nota. La Figura representa al análisis melódico de *Jump Start*-parte 6

Luego se repite la sección A con algunas modificaciones leves, luego en el compás 46 y 47 se presentan arpeggios, en el compás 46 se presenta el arpeggio de A7 sin la fundamental lo cual intuye que hay un arpeggio de C# disminuido, E menor con algunas notas de paso sobre acordes dominantes, estos para generar tensión que culminara en el compás 48 como se aprecia en la Figura 56 (la figura 56 está escrita en la métrica de 4/4).

Figura 56

Análisis melódico de Jump Start-parte 7

Nota. La Figura representa al análisis melódico de *Jump Start*-parte 7

Luego se repiten la sección C con algunas modificaciones y finaliza con un obligado para posteriormente llegar a una serie de arpeggios para la introducción del solo de guitarra que se aprecia en la Figura 57 (la figura 57 está escrita en la métrica de 4/4).

Figura 57

Análisis melódico de Jump Start-parte 8

Nota. La Figura representa al análisis melódico de *Jump Start*-parte 8

Posteriormente, en el compás 72 se inicia el solo (se tomarán algunas observaciones generales, debido a la gran carga de contenido y aspectos que tiene esta sección). En solo se

puede observar el uso de arpeggios conectados en ocasiones por notas alteradas o tensiones del acorde base, bosquejado en la Figura 58 (Notas sombreadas en color naranja pertenecen al acorde base).

Figura 58

Análisis melódico de Jump Start-parte 9

Nota. La Figura representa al análisis melódico de *Jump Start-parte 9*

Durante los cambios de acordes se usan notas correspondientes al acorde como primera nota, lo cual genera la sensación de movimiento armónico en la melodía, también se pueden observar notas no pertenecientes a la armonía que permiten generar una región de tensión. En los compases 76 y 77 se puede percibir la densidad rítmica la cual reduce la sensación de tensión a través de intervalos largos. En el compás 78 y 79 se puede observar el uso de arpeggios de F# de entrada y B9; lo anterior se bosqueja en las Figuras 59 y 60 (la figura 60 está escrita en la métrica de 4/4).

Figura 59

Análisis melódico de Jump Start-parte 10

Nota. La Figura representa al análisis melódico de *Jump Start-parte 10*

Figura 60

Análisis melódico de Jump Start-parte 11

78 B7 Arpeggio F#m Arpeggio B9

79 Arpeggio B9

Nota. La Figura representa al análisis melódico de *Jump Start*-parte 11

En el compás 80 hacia el 91 se presenta variedad de arpeggios sobre acordes dominantes para resaltar las características, como se evidencia en la Figura 61 (escrita en la métrica de 4/4)

Figura 61

Análisis melódico de Jump Start-parte 12

80 G#7 Arpeggio D#m7 Arpeggio Cm7b5 Se retoman notas del acorde G#7

82 C#7 Notas de acorde C#7 y notas de paso Arpeggio F# Arpeggio C#m7

84 A#7 Arpeggios con notas de paso de Bb7, enarmónicamente

86 A7 Modo Mixolidio de A

87 G#7 Arpeggio de G#7

88 C#m7 Motivo principal de la sección A

90 Obligado sobre arpeggios de C#m7

Nota. La Figura representa al análisis melódico de *Jump Start*-parte 12

Luego, se percibe un solo que da introducción para volver al tema principal, pero cambiando su tonalidad a D menor como se aprecia en la Figura 62. Posteriormente, se hace el cambio de tonalidad a D menor con el motivo principal y se repite la forma con sus respectivas variaciones (la figura 62 está escrita en la métrica de 4/4)

Figura 62

Análisis melódico de Jump Start-parte 13

Nota. La Figura representa al análisis melódico de *Jump Start*-parte 13

Con respecto al ritmo, este tema se mueve en un continuum de 120 pulsaciones por minuto agrupados en un ritmo de superficie de 4 pulsos por comas es decir 4/4. *Jump Start* presenta un sonido de *Swing feeling* bajo el concepto de S. Smith. Debido a la gran densidad rítmica que posee el tema el cambio de figuras rítmicas puede generar una sensación de disminución de tempo, esto se puede percibir en los compases del 96 al 100 como lo establece la Figura 63 (la figura 63 está escrita en la métrica de 4/4).

Figura 63

Melodía de Jump Start-parte 14

Nota. La Figura representa al análisis melódico de *Jump Start*-parte 14

El ritmo también presenta un papel importante en las interacciones, en la sección A donde hay antecedente y consecuente cumple la función de dar mayor acentuación a estas frases, esto también se presenta en los obligados. Las interacciones con la armonía tienen cierta relación con el género del *funk*, ya que los pulsos se dividen en cuatro semicorcheas para producir cambios de acentuación en los acordes, a lo cual se puede presentar en ocasiones dificultades para llevar un pulso estable por parte del oyente.

Acto seguido, el crecimiento de *Jump Start* es un tema que va generando mucha densidad con relación a todos sus elementos, esto se puede apreciar en el gran contenido rítmico-melódico en varias secciones, más destacable en la característica improvisatoria; además de esto la gran cantidad de colores armónicos junto con este contenido rítmico-melódico presenta muchas regiones de tensión. Se puede apreciar los cambios de dinámica en la sección A, esto con el antecedente y el consecuente, donde este último presenta mayor intensidad. Cabe también mencionar las pequeñas secciones que servían de introducción a las siguientes, donde se podía percibir los cambios de intensidad dinámica baja a alta.

A propósito, la extracción de elementos se bosqueja en la Tabla 3, a través del análisis de todas estas obras, donde se registra ítems que se tienen en cuenta para el proceso compositivo como se enlistan a continuación.

Tabla 3

Elementos del proceso compositivo

Porro Palitiao (Soy Pelayero, María Varilla)	Jazz Rock (Jump Start)
✓ Uso del antecedente y consecuente	✓ Manipulación de la señal
✓ Base percutiva del porro	✓ Base percutiva de <i>rock</i> y <i>funk</i>
✓ Armonía simple (V7-I)	✓ Uso del antecedente consecuente
✓ Alternancia de grados conjuntos y saltos de cuarta y quinta para el antecedente	✓ Relación armonía y ritmo
	✓ Uso de arpeggios
	✓ Modos y escala pentatónica menor

✓ Uso de instrumentos de vientos (sección de brass y clarinete)	blues
✓ Uso de motivos frecuentes	✓ Obligados
✓ Uso de contrastes melódicos	✓ Notas de paso diatónicas y cromáticas
✓ Improvisación por parte del bombardino	✓ Uso de acordes principales secundarios y remotos (Sustitución tritonal, préstamo modal)
✓ Uso de las dinámicas implícitas para mayor intensidad dinámica e instrumental	✓ Acordes extendidos
✓ Arpeggios con sexto grado	

Nota. La tabla representa los elementos del proceso compositivo

3.2. Fase de producción

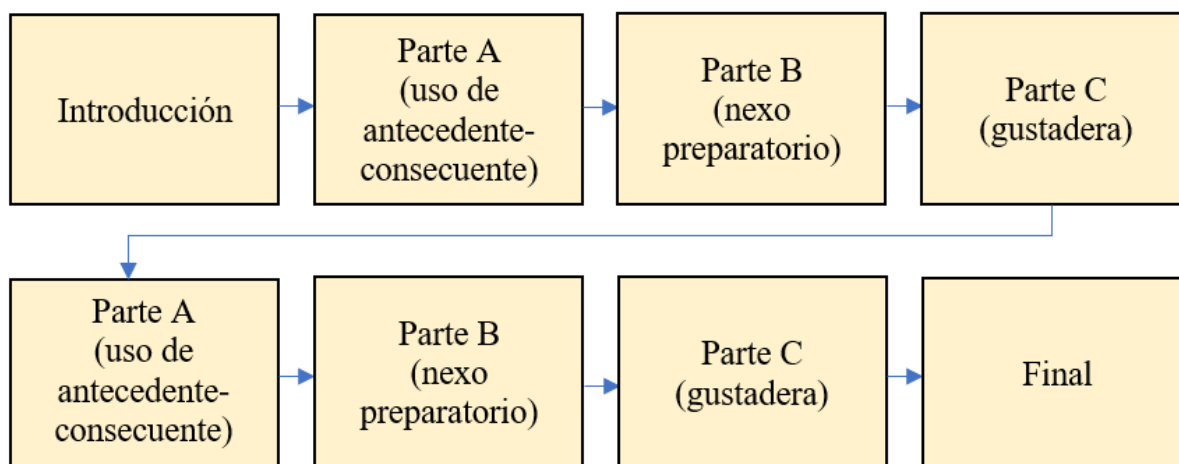
Para la segunda fase se toma en cuenta la creación de partes que servirán como guía y visión general, además se agrega una característica que pueda incluir esta parte. No se tomaron cuenta el número de compases ya que se pretende formar un esquema que ayude al proceso creativo

3.2.1. Composición 1

Para esta composición se toma en cuenta la forma de una de las obras analizadas, en este caso “María Varilla”, la cual consiste en un porro palitiao con el nexa preparatorio. Ciertamente, dependiendo de algunas decisiones estéticas habrá posibilidades de modificar la forma que se enseña en la Figura 64, esto para dar sentido a la fusión de los géneros que se están trabajando.

El título de la obra musical es tomado de las anécdotas concurridas al proceso creativo. El nombre “Un Porro Frío” proviene del lugar donde fue compuesta la obra musical, en este caso la ciudad de Bogotá, donde no es común componer este tipo de géneros musicales. Por parte del autor de esta monografía, hay una apropiación sociocultural la cual ayuda a la creación de la pieza musical, estas apropiaciones están asociadas con las diferentes músicas que se pueden escuchar en la ciudad.

Figura 64

Forma de un porro frío

Nota. La Figura representa la forma de Porro Frío

Inicialmente, la introducción desde un principio plantea una armonía simple, como lo es (V7 – I) la cual es típica del porro palitiao, pero, a través del “ensayo y error” se toma en cuenta el elemento del sustituto tritonal (Sub V7/V – V7) y el cromatismo, los cuales permitirá una idea de región de tensión que hace referencia a los elementos de la obra analizada “Jump Start.”

Desde el principio de la composición se considera tomar en cuenta un formato híbrido entre el porro palitiao y el *jazz rock*, llegando así a tener en consideración los timbres característicos que tiene la sección de vientos del porro (Tuba, Bombardino, Trompeta, Trombón Y clarinete) y el formato simple del *jazz rock* (Batería, bajo eléctrico y guitarra eléctrica) como lo permite ver las Figuras 65 y 66. Se plantea un inicio sin tanta densidad instrumental y sonora, por lo que el clarinete tomara un papel de melodía introductoria, debido a que su color no es tan brillante como los demás instrumentos de la sección de vientos. Para no crear choques en los registros se opta por el bajo eléctrico para cumplir las funciones de la Tuba.

Figura 65

Registro del bajo eléctrico, CC BY-SA 3.0

Nota. La Figura representa el registro del bajo eléctrico

Figura 66

Registro de la tuba



Nota. La Figura representa el registro de la tuba

Igualmente, La Batería se adapta a las funciones que ofrece la percusión del *porro palitiao*, el cual se analiza más adelante. todo esto mencionado se presenta en la Figura 67.

Figura 67

Análisis de la composición de un porro frío-parte 1

Arranger

$\text{♩} = 95$

Clarinete en B \flat

Trumpeta en B \flat

Trombón

Bombardino

Bajo y guitarra moviéndose en el arpeggio de B \flat Cromatismo

Guitarra Elec *p*

Bajo Elec *p*

Batería *p*

Región de tensión (no hay resolución)

B \flat . Cl.

B \flat . Tpt.

Tbn.

Bomb.

Uso de la dominante y sustituto tritonal B \flat 7 B9 B \flat 7

E. Gtr. *p*

E. B. *p*

D. S.

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un porro frío-parte 1

Para la adaptación de la percusión tradicional del porro a la batería se toma en cuenta el trabajo de pregrado de Hernandez. C (2020). “*Aportes rítmicos y adaptaciones de Juan Guillermo Aguilar y Pedro Ojeda del ritmo del porro Pelayero en la batería*” de la Universidad de Cundinamarca. Del cual se extraen algunas bases rítmicas propuestas por el maestro Juan Guillermo Aguilar, las cuales tienen algunas semejanzas con las bases rítmicas de las obras analizadas anteriormente (María Varilla y Soy Pelayero). La base rítmica de la batería consiste básicamente en trasladar los instrumentos de la percusión del porro a sus semejantes, es decir, los platillos al hit hat, el bombo al bombo de la batería e igualmente con el redoblante como se aprecia en la Figura 68.

Figura 68

Porro Pelayero sección A

The image displays a musical score for the percussion section of 'Porro Pelayero sección A'. It consists of two systems of three staves each. The first system includes staves for 'Platillos', 'Bombo', and 'Redoblante'. The 'Redoblante' staff features rhythmic notation with letters 'D' and 'I' above the notes, representing different drum sounds. The second system, labeled 'Platillos Variaciones', 'Bombo Variaciones', and 'Redoblante Variaciones', shows variations of the initial rhythmic patterns. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Nota. La Figura representa porro pelayero sección A

Como se puede observar, la adaptación de la percusión del porro a la batería es más reducida, esto por cuestiones físicas y por el número de instrumentistas, ya que en la batería solo hay un ejecutor haciendo los tres elementos mientras que en el porro hay uno por cada elemento; a esto también se le suma la búsqueda de la imitación y la implementación del estilo propio. A

esto también se le adiciona el comportamiento de la trompeta y el trombón marcando contratiempos, el cual se puede ver reflejado en los análisis de María Varilla y Soy Pelayero, vislumbrado en las Figuras 69 a 71 (las figuras 69 a la 71 están escritos en la métrica de compas partido 2/2)

Figura 69

Adaptación 1 Porro Pelayero



Nota. La figura representa la adaptación 1 del porro pelayero

Figura 70

Adaptación 2 Porro Pelayero



Nota. La figura representa la adaptación 2 del porro pelayero

Figura 71

Análisis de la composición Porro Frío- parte 2

B♭ Cl.

B♭ Tpt.

Tbn.

Bomb.

Armonía (VII°/V-V7)

E.Gtr.

E.B.

Bat

Trompeta y trombón marcan contratiempos

Adaptación #1

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un porro frío-parte 2

Como se puede apreciar hay un cambio de armonía, se deja de usar el sustituto tritonal del quinto grado por el séptimo disminuido siete.

Para el desarrollo de la composición o “parte A” se respeta el uso del antecedente y consecuente, la trompeta y el bombardino se mueve por arpeggios, este último junto con el sexto grado en los tempos fuertes (naranja), estas se conectan con notas no pertenecientes al arpeggio (azules), esto referenciado del análisis de la obra *Soy Pelayero*. Para el antecedente se usa la alternancia de grados conjuntos y saltos de quinta. Para el consecuente se escoge el motivo cromático de la introducción, debido a que esta sección de la obra se mueve en región dominante, la batería usa la segunda adaptación para crear un contraste rítmico entre la introducción y el desarrollo de la obra, como se establece en las Figuras 72 y 73 (las figuras 72 y 73 están escritas en la métrica de compas partido 2/2).

Figura 72

Análisis de la composición Porro Frío-parte 3

The musical score for Figure 72 is divided into two systems. The first system (measures 24-30) features the following annotations: 'Grados conjuntos' (orange arrow), 'Antecedente 1, arpeggios' (orange box), 'Motivo recurrente' (blue box), 'Consecuente Motivo cromático' (yellow box), and 'Adaptación #2' (green box). The second system (measures 30-36) features: 'Antecedente 2, arpeggios' (orange box), 'Antecedente 1, arpeggio (recurrencia)' (orange box), and 'Adaptación #2' (green box). Chords A° 7 and B♭7 are indicated throughout the score.

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un porro frío-parte 3

Figura 73

Análisis de la composición Porro Frío parte 4

The image displays a musical score for 'Porro Frío parte 4' with several analytical annotations. The score includes staves for B♭ Clarinet (Cl.), B♭ Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Bombardino (Bomb.), Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Drums (Bat.).

- Consecuente Motivo cromático:** A yellow box highlights a chromatic motif in the Clarinet and Trombone parts.
- Antecedente 3, arpeggio:** An orange box highlights an arpeggiated antecedent in the Trumpet part.
- Modificación del motivo:** A blue box highlights a modification of the chromatic motif in the Trumpet part.
- Adaptación #2:** A green box highlights the drum part, indicating a specific adaptation.
- Chordal Annotations:** Chords A⁷ and B⁷ are marked below the guitar and bass staves.

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un porro frío-parte 4

Otro de los elementos añadidos para la parte A de la composición es el uso de motivos recurrentes, en este caso, en la culminación de los antecedentes con una pequeña mutación en el C, 38. Además la recurrencia del primer antecedente (C, 25, 26 y 27) a los C, 33, 34 y 35

Para la parte B o nexos preparatorio de la composición se toma en cuenta el estilo del *jazz rock*, la batería ejecuta una secuencia más aproximada al *funk* junto con el bajo, hace presencia el “*Swing feeling*” y se toman elementos de la obra analizada “*Jump Start*”. Uno de estos elementos tiene que ver con el uso de la combinación del modo dórico y la escala menor blues de Do menor junto con arpeggios. Además de esto se usa el contratiempo entre la trompeta y el trombón, elemento usado en el nexos preparatorio de la obra “*María Varilla*”. Junto con esto se presenta un obligado para indicar la recurrencia del motivo usado, lo cual se bosqueja en las Figuras 74 y 75 (las figuras 74 y 75 están escritas en la métrica de compas partido 2/2).

Figura 74

Análisis de la composición Porro Frío-parte 5

The musical score is divided into two systems, each with six staves: B♭ Clarinet (Cl.), B♭ Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Bombardino (Bomb.), Electric Guitar (E.Gtr.), and Electric Bass (E.B.), with a separate staff for the Drum Kit (Bat.).

System 1 (Measures 41-46):

- Clarinete:** Starts with a "Swing!" tempo marking and a rhythmic pattern. A note is labeled "Motivo que se convertirá en obligado".
- Troncos:** A blue box highlights measures 42-45, labeled "Contratiempos". Dynamics range from *p* to *mf*.
- Guitarra:** Chords B⁷ and C^m are indicated. A red box highlights a melodic line with the annotation "del modo dórico" and "Uso de arpeggios y notas de la escala menor de Do". A specific note is labeled "Nota blues".
- Batería:** A green box highlights the drum pattern, labeled "Ritmo de Funk con arpeggios".

System 2 (Measures 47-52):

- Troncos:** A blue box highlights measures 47-51, labeled "Contratiempos".
- Guitarra:** A red box highlights a melodic line labeled "Motivo con mayor recurrencia".
- Batería:** A green box highlights the drum pattern, labeled "Ritmo de Funk".
- Clarinet:** A yellow box highlights a melodic line in measure 52, labeled "Obligado".

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un porro frío-parte 5

Figura 75

Análisis de la composición Porro Frío-parte 6

The image shows a musical score for 'Porro Frío-parte 6'. It consists of seven staves: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Bombardino (Bomb.), Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Drums (Bat.). The score is marked with various dynamics and performance instructions. Two yellow boxes highlight sections labeled 'Obligado' in the Clarinet and Trumpet parts. A blue box highlights an 'Arpeggio B7' in the Clarinet part. An orange box highlights a 'Recurrencia' in the Electric Guitar part. A 'No Swing' instruction is placed above the Clarinet staff. A 'Sub V7/V B7' chord symbol is shown below the Electric Guitar staff. The score begins at measure 53.

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un porro frío-parte 6

Como se puede apreciar el sustituto tritonal del quinto grado le da introducción a la siguiente parte de la obra, esta se refuerza con los arpeggios que ejecuta el clarinete. En la parte C de la obra se omite el “*Swing feeling*” ya que se pretende dar protagonismo a el clarinete como sucede en la sección de el *bozá* del porro palitiao.

La parte C de la composición es similar a lo que puede ser una *bozá* de un porro palitiao, es decir que se respeta el ambiente celebre que puede generar esta sección de la obra, pero sin dejar a un lado algunas decisiones estéticas que puedan ayudar a la fusión de los géneros que se están trabajando. Para la construcción de la parte C se tiene en cuenta las recurrencias y contrastes melódicos que se van desarrollando durante cierto número de compases, por lo cual esta parte se divide en tres secciones lo cual ayudara al análisis de estos dos conceptos mencionados.

La primera parte se presenta con el clarinete como protagonista de toda la parte C, se decide usar los arpeggios según sea el acorde que se esté ejecutando en la guitarra, ya que este cumple la función de instrumento armónico; en este caso se trabaja una armonía simple como es el V7 – I, esto para darle un sentido de *bozá* que está presente en el porro palitiao, la trompeta y

el trombón ejecutan contratiempos con notas de la armonía, lo cual se puede apreciar en el análisis de la obra María Varilla, el bombardino cumple una función parecida a la del clarinete pero no como instrumento protagonista, sino haciendo contrapuntos con melodías recurrentes; el bajo ejecuta el primer grado de cada acorde pero haciendo un efecto de *slide*³⁰ lo cual genera una sensación de profundidad en el aspecto sonoro. Para la batería se toma en cuenta el palitiao, es decir que se omite el bombo para ejecutar el jam block³¹ en toda la parte C, el hit hat va marcando tiempo y contratiempo. En esta primera sección se omite el redoblante, esto para ir generando un aumento de intensidad instrumental que culminara en la tercera sección, lo anterior se proyecta en la Figura 76 (la figura 76 está escrita en la métrica de compas partido 2/2).

Figura 76

Análisis de la composición Porro Frío-parte 7

The image displays a musical score for 'Porro Frío-parte 7' with analysis boxes. The score includes staves for B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Bombardino (Bomb.), Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Drums (Bat.).

- Melodía 1:** A blue box highlights the first melodic line in the B♭ Cl. staff, marked *f*.
- Melodía 2 (contraste):** An orange box highlights the second melodic line in the B♭ Cl. staff, marked *f*.
- Contratiempos:** A yellow dashed box highlights the rhythmic accompaniment in the B♭ Tpt. and Tbn. staves, marked *mf*.
- Contrapunto 1:** A blue box highlights the first counterpoint in the Bomb. staff, marked *mf*.
- Contrapunto 2 (contraste):** An orange box highlights the second counterpoint in the Bomb. staff, marked *mf*.
- E.Gtr.:** Shows chords B♭7 and E♭.
- E.B.:** Shows a *mp* line.
- Bat.:** Shows a *f* 'Jam Block' pattern.

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un porro frío-parte 7

Como se puede apreciar la melodía uno del clarinete contrasta con la segunda tanto en altura como en extensión, pero con algunas similitudes rítmicas, esto se presenta igualmente en

³⁰ Técnica en la guitarra que consiste en desplazar el dedo o dedos sobre las cuerdas, prolongando de esta manera el sonido en diferentes notas.

³¹ Instrumento percusivo, construido con plástico duro, el cual usa su cuerpo para producir su propia sonoridad.

el bombardino. Toda esta sección analizada anteriormente se repite, creando de esta manera recurrencias rítmico-melódicas.

En la segunda sección ilustrada en la Figura 77, la instrumentación se comporta de manera diferente, esto debido a que se plantea un aumento progresivo de intensidad sonora; tanto el clarinete como el bombardino presentan un contraste melódico más notorio con el de la primera sección, la recurrencia rítmica es igual pero contrastante en las alturas; se siguen planteando los arpeggios para la construcción de estas melodías. El trombón junto con la trompeta hace contratiempos con notas de la armonía, la guitarra ejecuta los acordes en cada compas; el bajo va tocando la fundamental de la armonía en diferentes alturas y la batería ejecuta variaciones del palitiao en el jam block, esto para presidir al aumento de la intensidad instrumental que llegara en la siguiente sección (la figura 77 está escrita en la métrica de compas partido 2/2).

Figura 77

Análisis de la composición Porro Frío-parte 8

The musical score for 'Porro Frío-parte 8' is analyzed across several instruments. The score is in 2/2 time and consists of eight measures. The instruments and their parts are:

- B♭ Cl. (Clarinet):** Features two melodic lines. The first line, labeled 'Melodía 1', is boxed in blue and consists of a quarter note followed by a dotted quarter note and two eighth notes. This is followed by a 'Recurrencia Mel.1' (repetition of Melodía 1). The second line, labeled 'Melodía 2', is boxed in orange and consists of a quarter note followed by a dotted quarter note and two eighth notes, with a higher pitch than Melodía 1. This is followed by a 'Recurrencia Mel.2' (repetition of Melodía 2).
- B♭ Tpt. (Trumpet):** Plays a simple harmonic accompaniment consisting of quarter notes.
- Tbn. (Trombone):** Plays a simple harmonic accompaniment consisting of quarter notes.
- Bomb. (Bombardino):** Features two contrapuntal lines. The first line, labeled 'Contrapunto 1', is boxed in blue and consists of a quarter note followed by a dotted quarter note and two eighth notes. This is followed by a 'Recurrencia Ctp.1' (repetition of Contrapunto 1). The second line, labeled 'Contrapunto 2', is boxed in orange and consists of a quarter note followed by a dotted quarter note and two eighth notes, with a higher pitch than Contrapunto 1. This is followed by a 'Recurrencia Ctp.2' (repetition of Contrapunto 2).
- E.Gtr. (Electric Guitar):** Plays chords in the right hand and a simple harmonic accompaniment in the left hand. The chords are labeled B♭7, B♭7, and E♭7.
- E.B. (Electric Bass):** Plays a simple harmonic accompaniment consisting of quarter notes.
- Bat. (Bateria):** Features two variations of the 'palitiao' rhythm, labeled 'Variación palitiao', which are boxed in green. The first variation is in the first two measures, and the second variation is in the last two measures.

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un porro frío-parte 8

Esta sección se repite, creando de esta manera como la anterior sección recurrencias rítmico-melódicas.

En la tercera sección que se aprecia en la Figura 78, el clarinete ejecuta una melodía de corta extensión con un motivo rítmico recurrente, el trombón ejecuta notas largas con la séptima y la fundamental de la tonalidad, el bombardino interpreta una recurrencia melódica mucho más extensa que al de las anteriores secciones. La guitarra para esta sección ejecuta acordes extendidos para enriquecer la armonía, esto mediante un *scratch*³², la cual proviene del complemento del *funk* al *jazz rock* como acompañamiento. El bajo vuelve a las funciones rítmicas y melódicas que hace la tuba en una *bozà*; la batería implementa el redoblante para dar más densidad rítmica, aquí se ejecuta el sonido de baqueta sobre baqueta³³ (las figura 78 está escrita en la métrica de compas partido 2/2).

Figura 78

Análisis de la composición Porro Frío-parte 9

The musical score for Figure 78 is written in 2/2 time. It features the following parts and annotations:

- B♭ Cl.:** Four measures of melody, with the first and third measures labeled 'Melodía 1' and 'Melodía 2', and the second and fourth measures labeled 'Recurrencia Mel.1' and 'Recurrencia Mel.2'.
- B♭ Tpt.:** Four measures of sustained notes.
- Tbr.:** Four measures of sustained notes, marked *mf*.
- Bom b.:** Four measures of a melodic line, labeled 'Motivo más extenso'.
- E. Gtr.:** Four measures of extended chords, labeled 'Scratch' and 'Bajo con función de la tuba'.
- E. B.:** Four measures of bass line, labeled 'Bajo con función de la tuba'.
- Bat.:** Four measures of drum pattern, labeled 'Adición del redoblante con variación del palitiao'.

³² Es un efecto percetivo que se ejecuta en la guitarra, el cual consiste en hacer rasgados con la mano derecha mientras se mutean las cuerdas con la mano izquierda.

³³ Esta técnica consiste básicamente en golpear las baquetas entre si sobre el redoblante, generando un sonido particular.

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un porro frío-parte 9

Esta fracción de la tercera sección se repite para completar los 8 compases, lo cual genera recurrencias de las melodías. Luego de terminar la parte C, se retoma la parte A con el mismo concepto trabajado anteriormente (antecedente, consecuente). En la parte A, ilustrada en la Figura 79, la diferencia más notable con respecto a la primera presentación de esta parte es el diseño melódico del antecedente. Antes de empezar el discurso de antecedente y consecuente se plantea un final de la parte C y una introducción para retomar la parte A (la figura 79 está escrita en la métrica de compas partido 2/2).

Figura 79

Análisis de la composición Porro Frío-parte 10

The image displays a musical score for 'Porro Frío-parte 10' in 2/2 time. The score is arranged in a grand staff with seven parts: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Bombardone (Bom b.), Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Bass Drum (Bat.). The key signature is B♭ major (two flats). The score is divided into two main sections. The first section, from measure 55 to 62, is highlighted in yellow and labeled 'Modo mixolidio Bb'. The second section, from measure 63 to 66, is highlighted in green and labeled 'Uso del consecuente para empezar parte A'. In the Electric Bass part, a red box highlights a melodic line from measure 63 to 66, labeled 'Bajo introducción para retomar parte A'. The guitar part includes chord markings: B7, A7, E7, and B7. The score concludes with a dynamic marking of *p* (piano) followed by a crescendo hairpin leading to *mf* (mezzo-forte).

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un porro frío-parte 1

El uso de este modo (mixolidio) proviene del análisis de Jump Start del cual son usados en toda una sección, en este caso se usa para darle fin a la parte C, pero no como función cadencial, sino como parte de la región de tensión que se plantea en la parte A. La introducción para retomar la parte A consiste solamente en una recurrencia de una línea melódica, vista en los

primeros compases de la obra; esto para dar descanso a la obra de la intensidad instrumental vista en la parte C. Tomando la referencia del análisis de la obra Soy Pelayero, el diseño melódico deja depender solo de los arpeggios (azules) a agregar notas extrañas (naranja) a la armonía planteada, esto para seguir generando región de tensión; junto con esto se ejecuta con una mayor densidad rítmica. Además de esto se intercambia la alternancia de comienzo de frases de la trompeta, es decir, se empieza con intervalos justos y luego por grados conjuntos, esto referenciado del análisis de María Varilla, como se contempla en las Figuras 80 y 81 (las figuras 80 y 81 están escritas en la métrica de compas partido 2/2).

Figura 80

Análisis de la composición Porro Frío-parte 11

89

B♭ Cl.

B♭ Tpt.

Tbn.

Bom b.

E. G. tr.

E. B.

Bat.

Antecedente

5 I

Recurrencia

mf

B♭7

B♭7

A° 7

Consecuente

mp

92

B♭ Cl.

B♭ Tpt.

Tbn.

Bom b.

E. G. tr.

E. B.

Bat.

Antecedente

Grados conjuntos

Recurrencia

B♭7

B♭7

A° 7

Consecuente

mp

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un porro frío-parte 11

Figura 81

Análisis de la composición Porro Frío-parte 12

Figure 81 shows the musical score for the 11th part of the composition 'Porro Frío'. The score is written for a band and includes the following instruments: B♭ Clarinet (B. Cl.), B♭ Trumpet (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), Bombardino (Bomb.), Electric Guitar (E. Gr.), Electric Bass (E. B.), and Drums (Bat.). The key signature is B♭ major. The score is divided into three sections: 'Antecedente' (measures 97-100), 'Recurrencia' (measures 101-104), and 'Consecuente' (measures 105-108). The 'Consecuente' section is highlighted with an orange box. The 'Recurrencia' section is highlighted with a green box. The 'Antecedente' section is highlighted with a blue box. The guitar part includes chords B♭7, B♭7, and A♭7.

Figure 81 shows the musical score for the 12th part of the composition 'Porro Frío'. The score is written for a band and includes the following instruments: B♭ Clarinet (B. Cl.), B♭ Trumpet (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), Bombardino (Bomb.), Electric Guitar (E. Gr.), Electric Bass (E. B.), and Drums (Bat.). The key signature is B♭ major. The score is divided into two sections: 'Recurrencia' (measures 101-104) and 'Consecuente' (measures 105-108). The 'Consecuente' section is highlighted with an orange box. The 'Recurrencia' section is highlighted with a green box. The guitar part includes chords B♭7, B♭7, A♭7, B♭7, and G7(♯5).

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un porro frío-parte 12

Para la reexposición de la parte B, las Figuras 82 y 83 presentan el mismo motivo melódico en la guitarra eléctrica, pero cambia el acompañamiento y su culminación, esto para dar un contraste entre la primera y segunda presentación de esta parte. La trompeta y el trombón omiten los contratiempos para solo marcar los obligados y apoyar la armonía en algunos compases, ya que se pretende ir aumentando la intensidad instrumental hasta la reexposición de la parte C; el bajo marcara durante los primeros compases una nota pedal (Eb) luego de esto retoma la base de *funk* planteada en la primera presentación de la parte B; la batería hace una base de *rock* en los compases donde el bajo hace la nota pedal para luego hacer una base de *funk*. Para esta parte se retoma el uso del *Swing* feeling (las figuras 82 y 83 están escritas en la métrica de compas partido 2/2).

Figura 82

Análisis de la composición Porro Frío-parte 13

The image displays two systems of musical notation for Figure 82, set in a 2/2 time signature with a swing feel. The first system covers measures 106 to 109. It includes staves for B♭ Clarinet, B♭ Trumpet, Trombone, Bombardone, Electric Guitar, Electric Bass, and Drums. The Electric Guitar part is highlighted with an orange box and labeled 'Recurrencia melódica'. The Electric Bass part has a blue box labeled 'Nota pedal' and a green box labeled 'Base de rock'. The Drums part has a green box labeled 'Base de rock'. The second system covers measures 111 to 114. It includes staves for B♭ Clarinet, B♭ Trumpet, Trombone, Bombardone, Electric Guitar, Electric Bass, and Drums. The B♭ Trumpet and Trombone parts have blue boxes labeled 'Marcando armonía' and 'obligado'. The Electric Guitar part has an orange box labeled 'Recurrencia melódica'. The Electric Bass part has a green box labeled 'Base de funk'. The Drums part has a green box labeled 'Base de funk'.

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un porro frío-parte 13

Figura 83

Análisis de la composición Porro Frío-parte 14

The image shows a musical score for 'Porro Frío-parte 14'. It consists of seven staves: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Tuba (Tbn.), Bombardone (Bomb.), Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Drums (Bat.). The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. A red box highlights a triplet in the guitar and bass parts, with the text 'Uso de tresillo para generar contraste melódico y rítmico' above it. The triplet consists of three eighth notes: G4, A4, and B4 in the guitar part, and G3, A3, and B3 in the bass part.

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un porro frío-parte 14

Como se puede observar, se usa el tresillo para generar contraste tanto melódico como rítmico, esto referenciado del análisis de “Jump Start” del cual usa figuras rítmicas de seisillos como tresillos.

La reexposición de la parte C cuenta igualmente con tres secciones, las cuales no tienen ningún contraste en ningunos de sus elementos musicales; Pero presenta una extensión de la cual hay una mayor densidad instrumental, llegando así al final de la obra; es así como se tomará dicha extensión para analizar y explicar las decisiones estéticas de la composición.

Dentro de la extensión el trombón marcara intervalos de quinta según sea la armonía que se esté presentando, en esta parte de la obra se rompe la regla del palitiao, por lo que se ejecuta el bombo dentro de esta, esto referenciado del análisis del porro María Varilla, donde se presenta esta forma interpretativa, además de esto, la batería hace un redoble que va a ir aumentando su volumen constantemente hasta el compás 156, donde se presenta la mayor densidad instrumental; el clarinete hace un retroceso de motivos melódicos, es decir, vuelve a los motivos

melódicos de la segunda sección como se aprecia en la Figura 84. Los demás instrumentos hacen recurrencias de la sección C. (la figura 84 está escrita en la métrica de compas partido 2/2).

Figura 84

Análisis de la composición Porro Frío-parte 15

Motivos melódicos de la sección 2

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Porro Frío-parte 15'. Each system consists of seven staves:

- System 1 (Measures 148-151):**
 - B♭ Cl.:** Melodic motif in treble clef, marked *p* and *mf*.
 - B♭ Tpt.:** Rested.
 - Tbn.:** Bass clef, marked *f*, with the annotation 'Trombón marcando quintas'.
 - Bomb.:** Bass clef, playing a rhythmic pattern.
 - E.Gtr.:** Treble clef, playing chords *B>9* and *E>6 B>*.
 - E.B.:** Bass clef, playing a simple bass line.
 - Bat.:** Drum set, marked *p* and *mf*, with the annotation 'Redoblante en crescendo e implementación del bombo'.
- System 2 (Measures 152-155):**
 - B♭ Cl.:** Melodic motif in treble clef, marked *p* and *mf*.
 - B♭ Tpt.:** Rested.
 - Tbn.:** Bass clef, marked *f*, with the annotation 'Trombón marcando quintas'.
 - Bomb.:** Bass clef, playing a rhythmic pattern.
 - E.Gtr.:** Treble clef, playing chords *B>9* and *E>6 B>*.
 - E.B.:** Bass clef, marked *f*, with the annotation 'Bajo apoya el trombón'.
 - Bat.:** Drum set, marked *p* and *mf*.

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un porro frío-parte 15

Los siguientes compases de la extensión presentan la mayor densidad instrumental de toda la obra gracias a un comportamiento más variado de melodía y ritmo que se vislumbra en la Figura 85; para empezar el clarinete vuelve al motivo melódico de la sección uno de la parte C, el bombardino mantiene la melodía de la tercera sección, pero en este caso el trombón apoya esta melodía con una tercera arriba y la trompeta una octava arriba, de esta manera se apoya la armonía que se está presentando; la guitarra junto con el bajo acentúan notas de paso diatónicas hasta la fundamental de la armonía presentada, mientras que la batería hace una base percusiva de *rock* y *funk* sin perder los contratiempos marcados en el hit hat, ya que esta sonoridad hace parte del porro.

Nota: la figura 85 está escrita en la métrica de compas partido 2/2.

Figura 85

Análisis de la composición Porro Frío-parte 16

Motivo melódico sección 1

Motivo melódico sección 3 8va

Motivo melódico sección 3 3ra

Motivo melódico sección 3

Base percusiva rock-funk

Hit hat mantiene base de la parte C

Acentuación notas de paso

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un porro frío-parte 16

Para el final de la obra se toma en cuenta la referencia de María Varilla que consta de una bordadura cromática y notas de la escala ascendiendo en grados conjuntos, esto parte de la sección de vientos en unísono, luego se marcan notas del acorde dominante con retardo para terminar conjuntamente todos los instrumentos en la tónica, que en este caso es Mi bemol, como lo establece la Figura 86.

La obra resulta con la forma planteada desde un principio, se pueden notar algunas secciones que sirven de introducción para dar paso a la siguiente parte, pero pueden ser incluidas dentro de la parte que le antecede. Para esta composición no se incluyó una sección de solos debido a que esta característica está inmersa durante la composición, concluyendo de esta manera que la interpretación de esta obra puede tener algunas adiciones en los elementos melódicos y rítmicos.

Nota: la figura 86 está escrita en la métrica de compas partido 2/2.

Figura 86

Análisis de la composición Porro Frío-final

The musical score for 'Porro Frío-final' is analyzed in 2/2 time. The score includes staves for B♭ Clarinet, B♭ Trumpet, Trombone, Bombardino, Electric Guitar, Electric Bass, and Drums. The analysis highlights four sections: 'Unísono' (measures 164-165), 'Grados conjuntos' (measures 166-167), 'Notas acorde V7' (measures 168-169), and 'Final todos los instrumentos' (measures 170-171). A 'Bordadura cromática' is indicated in the guitar part at measure 164.

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un porro frío-final

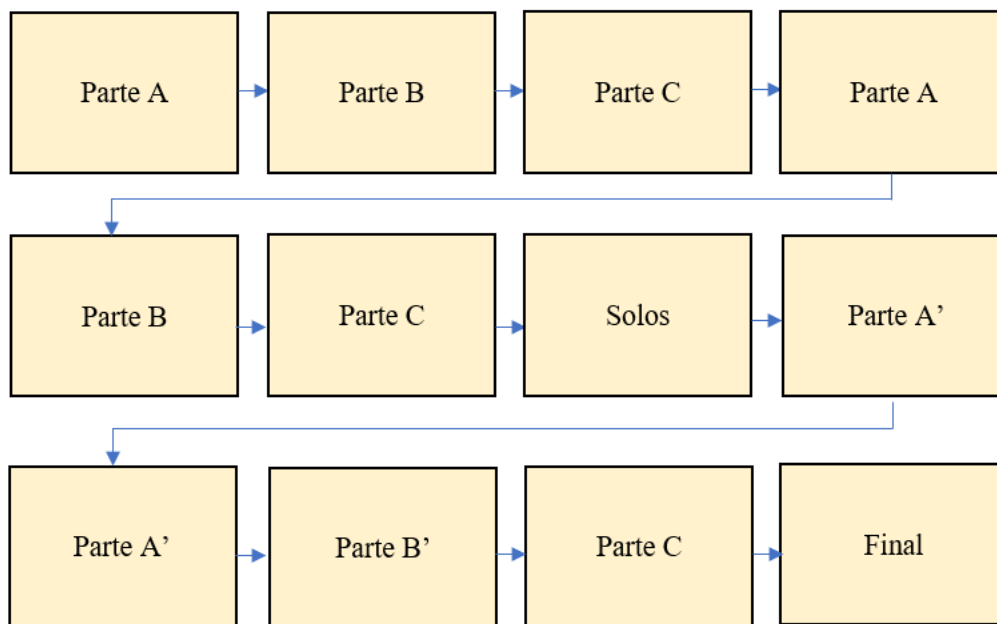
3.2.2. Composición 2

El nombre Loading... proviene del dicho “está pensando”, creado por el autor de esta monografía al ver un aparato tecnológico cargando, algo similar paso con la elaboración de esta composición, la simple frase “está pensando” se identificó con el proceso creativo de esta obra.

Esta composición se estructura bajo un proceso libre de creación, es decir, que los elementos extraídos de los análisis no obedecen en general a cierta estructura como se plantea en la anterior composición (estructura del porro palitiao), pero se contempla el mismo ejercicio, plantear una forma sin tomar en cuenta el número de compases; al respecto, la forma de loading se contempla en la Figura 87.

Figura 87

Forma de loading



Nota. La Figura representa la forma de Loading

El planteamiento de la forma de la segunda obra viene de la referencia del análisis de *Jump Start*, no se pretende plasmar completamente la estructura de esta obra, sino tomar ideas en base a lo que propone, es decir, hay partes donde hay modalidad y otras donde es tonal, a

diferencia de la anterior composición esta se plantea con una tonalidad menor, esto debido a la exploración en diferentes tonalidades. Esta forma planteada puede tener algunos cambios conforme a como se trabajen las decisiones estéticas. Para plantear la melodía del antecedente se toma en cuenta el diseño melódico que propone Greg Howe en el tema de *Jump Start*, para resumir, Greg Howe plantea en un acorde menor el uso de arpeggios con el cuarto grado (escala pentatónica menor), además de esto le agrega la nota blues y la combinación de un modo, este caso del dórico, además de esto, se puede apreciar complejidad y virtuosismo en la relación rítmico-melódica. Para esta composición se ha diseñado cierta complejidad en base a las capacidades del autor de esta monografía, llegando así al análisis establecido en la Figura 88 (la figura 88 está escrita en la métrica de compas 4/4).

Figura 88

Análisis de la composición loading-parte 1

The musical score for 'loading-parte 1' is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with three staves: Electric Guitar (E.G.), Electric Bass (E.B.), and Drums (Bat.). The guitar part starts with a melodic phrase labeled 'Antecedente' (highlighted in orange), followed by a section labeled 'Obligado con función de consecuente' (highlighted in blue), and then another 'Antecedente' phrase (highlighted in orange). The second system continues the guitar part with a 'Culminación' section (highlighted in blue) featuring triplets. The bass and drums parts provide a consistent 4/4 rhythm throughout.

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un loading-parte 1

Esta primera parte de la obra es iniciada por un formato básico de *jazz rock*, se toma en cuenta trabajar en un ritmo de superficie en 4/4, esto para variar en la experimentación con diferente métrica al compás partido (composición 1), a esto también se le suma un continuum de 105 pulsaciones por minuto.

El bajo en esta primera parte ejecuta la fundamental de la armonía que se presenta (Dm), además de esto acompaña el obligado junto con la batería y la guitarra, la batería no presenta mayor intensidad sonora, esto para darle un sentido introductorio a la obra. La guitarra eléctrica como instrumento más protagonista presenta en su melodía los elementos extraídos de la obra *Jump Start* de Greg Howe, luego se repite esta parte con más intensidad instrumental por parte del bajo y la batería, como lo sugieren las Figuras 89 y 90 (las figuras 89 y 90 están escritas en la métrica de compas 4/4).

Figura 89

Análisis de la composición Loading-parte 2

Figura 89 shows the musical analysis for the guitar and electric guitar parts. The top staff, labeled 'Guitarra Electrica', begins with an 'Arpeggio (Dm7)' marked *mf*. It features a 'Consecuente con nota característica del modo dórico' and a 'Consecuente ejecutando tritono'. The bottom staff, labeled 'E. Gtr.', also starts with an 'Arpeggio (Dm7)'. It includes a 'Consecuente, combinación modo dórico y pentatónica blues con variación rítmica' and an 'Escala pentatónica menor blues'. Both parts incorporate 'Notas Blues como bordadura cromática'.

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un loading-parte 2

Figura 90

Análisis de la composición Loading-parte 3

Batería:

Figura 90 shows the musical analysis for the drum part. The staff is labeled 'Bat' and features a 'Base de rock en el redoblante y hit hat con baqueta' and a 'Base de porro en el bombo junto con hit hat'. It also includes an 'Obligado del consecuente'.

Bajo:

Figura 90 shows the musical analysis for the bass part. The staff is labeled 'E.B.' and features an 'Arpeggio (Dm7)', a 'Consecuente con nota característica del modo dórico', another 'Arpeggio (Dm7)', and an 'Obligado del consecuente'.

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un loading-parte 3

La parte B está contemplada para llevar a cabo la modalidad, en este caso el Re dórico, esto referenciado en la parte A de la obra Jump Start de Greg Howe. Se plantea de esta manera una progresión bajo esta modalidad planteada, la cual se presenta a continuación:

| Dm7 | G7sus4 | Dm7 | G7sus4 F C/E |

De esta manera se tiene en cuenta el uso de los arpeggios y la nota característica del modo, generando de esta manera un riff (característico del *rock*) con *Swing feeling* (característico del *jazz*) en la guitarra eléctrica, mientras el bajo apoya tanto el riff como el bombo de la batería, lo anterior ilustrado en las Figuras 91 y 92 (las figura 91 y 92 está escrita en la métrica de compas 4/4).

Figura 91

Análisis de la composición loading-parte 4

The image displays two sections of a musical score analysis for 'loading-parte 4'. The first section (measures 17-20) features three staves: E. Gtr. (Electric Guitar), E.B. (Electric Bass), and Bat. (Drums). The guitar part is annotated with 'Uso de arpeggios con la nota característica del modo' and includes a triplet of eighth notes. The bass part is annotated with 'Uso de arpeggios con la nota característica del modo y apoyo al bombo de la batería'. The drum part is annotated with 'Base de rock'. The second section (measures 21-24) features five staves: B. Tpt. (Trumpet), Tbn. (Tuba), Bomb. (Bombardone), E. Gtr., and E.B. The trumpet, tuba, and bombardone parts are grouped under the annotation 'Presentación de los metales' and include dynamic markings *p* and *mf*. The guitar part is annotated with 'Uso de arpeggios con la nota característica del modo' and includes a quintuplet of eighth notes. The bass part is annotated with 'Uso de arpeggios con la nota característica del modo y apoyo al bombo de la batería'. The drum part is annotated with 'Base de rock'. Chord progressions are indicated above the guitar staff: Dm7, G7sus4, Dm7, G7sus4, F, C/E, Dm7, G7sus4, Dm7.

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un loading-parte 4

Figura 92

Análisis de la composición loading-parte 5

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un loading-parte 5

Para la parte C ilustrada en la Figura 93, se disminuye la intensidad tanto sonora como instrumental, por lo que se usa el paliteo en la batería y se plantea el uso de antecedente y consecuente; sin perder la baja intensidad sonora se opta por el clarinete para presentar los antecedentes, esto debido por su timbre menos brillante. La construcción del antecedente está planteada, para usar arpeggios con notas de paso y apoyaturas, además de esto, la guitarra apoya la armonía.

Consiguiente a lo anterior se presenta una mayor intensidad, la trompeta ejecuta los antecedentes mientras que el trombón junto con el clarinete presenta el consecuente, el bombardino ejecuta contramelodías y la batería hace la base percutiva del porro, a esto se le agrega el bajo, el cual ejecuta arpeggios con una base rítmico-melódica semejante a la de la tuba y

la guitarra mantiene la armonía con acordes extendidos, de acuerdo con la Figura 94 (las figuras 93 y 94 están escritas en la métrica de compas 4/4).

Figura 93

Análisis de la composición loading-parte 6

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un loading-parte 1

Figura 94

Análisis de la composición loading-parte 7

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un loading-parte 7

Otras observaciones de esta parte de la obra es la repetición del antecedente como del consecuente, esto basado en el análisis del consecuente de la obra *Jump Start*, las variaciones que

se presentan son de altura, esto dependiendo de la base armónica que se esté ejecutando, esto basado en el análisis de la obra Soy Pelayero. En las contramelodías que ejecuta el Bombardino se puede apreciar el uso de arpeggios con notas de paso diatónicas, mientras que en el acorde dominante hay una mayor riqueza melódica con notas de paso cromáticas para crear pequeñas regiones de tensión debido a la característica armónica que se presenta.

En la parte D, como se había plasmado anteriormente, es posible que a través del ensayo y error se presente algunas modificaciones a la forma planteada desde un principio. Esta parte se proyecta en la Figura 95 como una extensión de la parte C, pero debido a los contrastes de los elementos que se analizan se puede optar como una nueva parte.

La intención de esta parte es crear un intensidad sonora que aumenta progresivamente hasta llegar a la reexposición de la parte A, para esto se plantea un motivo rítmico repetitivo en el clarinete cambiando su altura, esto como se tratase de una *bozá*; la base armónica que se usa es de característica tonal, usando una cadencia de las características del *jazz*: segundo, quinto y primero (ii-V7- i); los metales en este caso apoyan la armonía con notas cortas pero acentuadas, mientras que el bajo junto con la guitarra lo hacen a través de arpeggios y notas de mayor duración. La batería permanece con la base rítmica del porro; toda la instrumentación va in crescendo, lo cual genera la intensidad propuesta para esta parte (la figura 95 está escrita en la métrica de compas 4/4).

Figura 95

Análisis de la composición loading-parte 8

The musical score for Figure 95 is written in 4/4 time and features several instruments and annotations:

- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Plays a repetitive rhythmic motif with varying pitch, highlighted in an orange box. The annotation reads: "Motivo rítmico repetitivo con variaciones de altura".
- B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), and Bombardino (Bomb.):** Provide harmonic support with accented notes, highlighted in green boxes. The annotation reads: "Apoyo armónico acentuado".
- Electric Guitar (E. Gtr.):** Plays chords Dm11, A9, Dm11, Em7(9), and A7, highlighted in a blue box. The annotation reads: "Uso de arpeggios y notas de paso".
- Electric Bass (E. B.):** Plays arpeggios and notes of longer duration, highlighted in a blue box.
- Battery (Bat.):** Provides a percussive base for the porro, highlighted in a yellow box.

Dynamic markings include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo) throughout the score.

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un loading-parte 8

Mientras sube la intensidad de esta parte como se aprecia en la Figura 96, se suman los metales con notas largas que varían según la dinámica señalada, los demás instrumentos siguen ejecutando las mismas ideas señaladas anteriormente (la figura 96 está escrita en la métrica de compas 4/4).

Figura 96

Análisis de la composición loading-parte 9

The musical score for Figure 96 is a loading part for a band. It consists of seven staves: B♭ Cl., B♭ Tpt., Tbn., Bomb., E. Gr., E.B., and Bat. The score is in 4/4 time. The B♭ Cl. staff has a melodic line with eighth notes. The B♭ Tpt., Tbn., and Bomb. staves have long notes with dynamic markings (mf, p, f) and hairpins. The E. Gr. staff has chord symbols (Dm11, A9, Dm11, Em7(9), A7(9)) and a melodic line. The E.B. staff has a bass line with eighth notes. The Bat. staff has a drum pattern with eighth notes.

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un loading-parte 9

Luego de la parte D se presenta la reexposición de la parte A y parte B sin ningún contraste o variación, esto para llegar a la parte E donde se ejecuta el solo de la guitarra eléctrica con algunas características melódicas y rítmicas de las obras analizadas para la extracción de elementos.

En la parte E o de solo se plantea en base a una armonía simple (V7-Im), la cual puede estar un acorde presente sea en dos compases o en uno. Para el diseño del solo se tomaron algunas herramientas extraídas de los análisis de las obras trabajadas, además de esto, se agrega

los conocimientos y experiencias adquiridas de la formación musical del autor de esta monografía para la improvisación instrumental.

Se propone el comienzo de esta parte con una intensidad baja, por lo que se omite la ejecución de los vientos para dar protagonismo a la guitarra, ilustrado en la Figura 97 (la figura 97 está escrita en la métrica de compas 4/4).

Figura 97

Análisis de la composición loading-parte 10

The musical score for Figure 97 consists of three staves: E. Gtr. (Electric Guitar), E. B. (Electric Bass), and Bat. (Drums). The guitar part starts at measure 70 with a *f* dynamic, playing arpeggios. Annotations include 'Dm7' above the first measure, 'Arpeggio' below the first and third measures, 'Retardo' (ritardando) above the second measure, 'A7' above the second measure, 'Adornos' above the fourth measure, and another 'Retardo' above the fifth measure. The final measure of the guitar part is annotated with 'Dm7' and 'Arpeggio y notas de paso'. The bass part starts at measure 70 with a *mf* dynamic, playing a 'Bajo marcando fundamental' (bass marking fundamental). The drum part starts at measure 70 with a *mf* dynamic, playing 'Batería con base de porro en baja intensidad' (drums with conga base at low intensity).

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un loading-parte 10

La nota extraña que se presenta en el compás 79 al 80, como se aprecia en la Figura 98, se denomina retardo, debido a que el sexto grado puede ser parte del acorde Re menor, esto referenciado del análisis de la obra Soy Pelayero (la figura 98 está escrita en la métrica de compas 4/4).

Figura 98

Análisis de la composición loading-parte 11

The musical score for Figure 98 consists of three staves: E. Gtr. (Electric Guitar), E. B. (Electric Bass), and Bat. (Drums). The guitar part starts at measure 74 with an *f* dynamic, playing arpeggios. Annotations include 'A7' above the first measure, 'Apoyatura' (support notes) above the first measure, 'Nota de paso' (passing note) above the first measure, 'Arpeggio' below the first measure, 'Retardo' (ritardando) above the second measure, 'Dm7' above the second measure, 'Arpeggio' below the second measure, 'Uso del 6to grado como parte del acorde (Dm6)' (use of the 6th degree as part of the chord (Dm6)) below the second measure, and 'Cambiata' (change) above the third measure. The bass part starts at measure 74 with a *mf* dynamic, playing 'Arpeggios, notas de paso y apoyaturas' (arpeggios, passing notes and support notes). The drum part starts at measure 74 with a *mf* dynamic, playing a consistent rhythmic pattern.

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un loading-parte 11

Como se puede observar en la Figura 99, el sexto grado puede formar parte de los acordes, esto se puede observar en el análisis de *Soy Pelayero* (la figura 99 está escrita en la métrica de compas 4/4).

Figura 99

Análisis de la composición loading-parte 12

Combinación de escala menor de D con pentatónica menor blues y modo dórico y arpeggio de A7

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un loading-parte 12

Lo establecido en los compases 78 y 79 se debe al interés de crear mayor tensión para llegar a la resolución en el compás 80. Esta combinación de escalas con arpeggios son referencias del análisis de *Jump Start*. El uso de una escala menor sobre una base armónica dominante es un elemento extraído del análisis de *Jump Start*; lo anterior se aprecia en las Figuras 100 y 101 (las figuras 100 y 101 están escritas en la métrica de compas 4/4).

Figura 100

Análisis de la composición loading-parte 13

Batería con base de porro en mayor intensidad

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un loading-parte 13

Figura 101

Análisis de la composición loading-parte 14

The musical score for Figure 101 consists of three systems. The first system shows the guitar part with arpeggios over A7 and Dm7 chords, and the bass part with a 'Cambiata' (change) annotation. The second system shows the guitar part with a 'Cambiata' annotation, a pentatonic scale in D minor ('Escala pentatónica menor de D'), and arpeggios over A7 and Dm7 chords. The third system shows the guitar part with arpeggios and the bass part with a 'Cambiata' annotation. The drum part features a consistent rhythmic pattern throughout.

Nota. La Figura representa al análisis de la composición un loading-parte 14

El uso de la escala pentatónica en la base armónica dominante produce una sonoridad más tensionante, debido a las notas agregadas no pertenecientes al acorde como lo exhibe la Figura 102 (la figura 102 está escrita en la métrica de compas 4/4).

Figura 102

Análisis de la composición loading-parte 15

The musical score for Figure 102 consists of two systems. The first system shows the guitar part with arpeggios over A7 and Dm7 chords, and the bass part with an 'Anticipación' (anticipation) annotation. The drum part is annotated with 'Bajo apoya misma intención de la batería' and 'Batería sube intensidad dinámica'. The second system shows the guitar part with arpeggios over Dm7 and A7 chords, and the bass part with an 'Antecedente #2 de parte C' annotation. The drum part is annotated with 'Batería interpreta Paliteao'. The score includes dynamic markings (p, f) and a 'Consecuente generado por la guitarra' annotation.

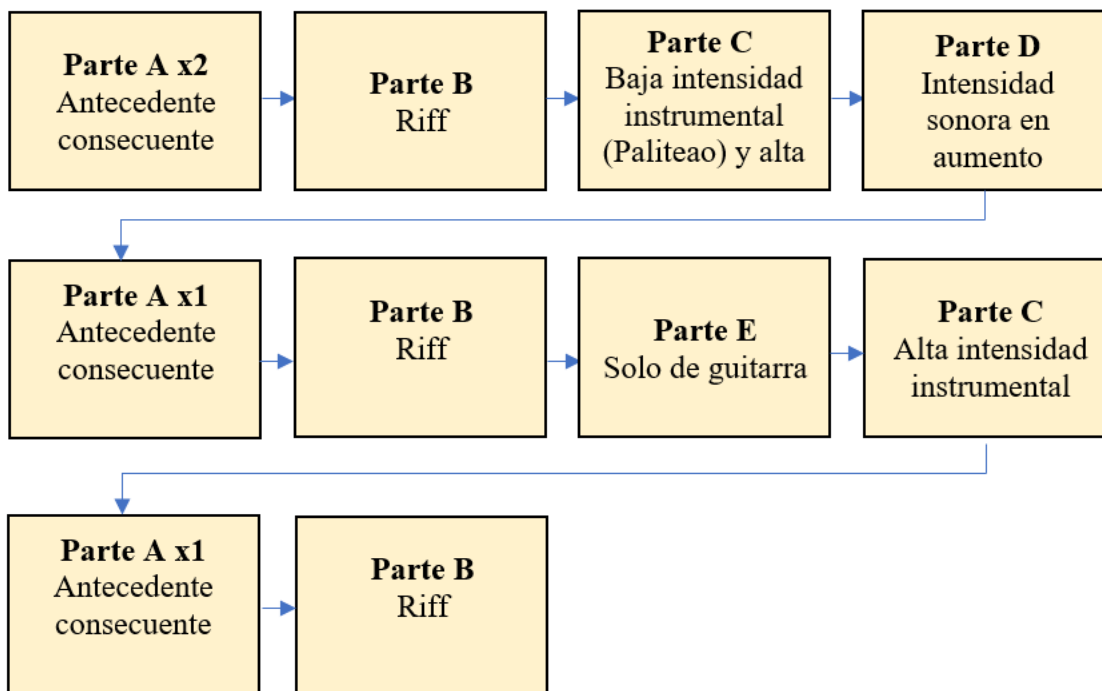
Nota. La Figura representa al análisis de la composición un loading-parte 15

Como se puede observar el solo finaliza con el uso de los dos consecuentes de la parte C, esto para dar introducción a la Parte C donde hay mayor densidad instrumental, además los últimos compases del solo finalizan con el palitiao en la batería para bajar la intensidad dinámica que venía presentándose en los anteriores compases. Luego de esto se hace la reexposición de la parte C, D, A sin mayores variaciones o contrastes y finaliza la obra con el riff de la parte B.

El planteamiento de la forma tuvo algunas modificaciones, esto debido a decisiones que se tomaron mientras estaba la obra en proceso de creación. Algunas de estas decisiones fueron causadas por la intencionalidad en manera de intensidad instrumental y dinámica de cada parte. El Resultado de la forma queda como se enseña en la Figura 103.

Figura 103

Forma resultante de la composición Loading



Nota. La Figura representa la forma resultante de loading

3.3. Fase de Postproducción

Para esta fase es necesaria la opinión por parte de los músicos que interpretarán estas composiciones, ya que a través de esto se podrá recibir insumos que ayuden a la retroalimentación y a la reflexión del proceso creativo. Para la retroalimentación de las obras compuestas se usó la aplicación de *Google forms*, ya que esta puede recopilar la información de manera ordenada y de forma gráfica.

El diseño de la encuesta tuvo algunas preguntas pertinentes con respecto a los elementos integrados en las composiciones, las cuales ayudaron para las correcciones en errores de escritura en la partitura, interpretación y la integración de los elementos de ambos géneros trabajados (se consideró los aportes de un guitarrista independiente a este trabajo, debido a que este es el instrumento principal del autor de esta monografía, tratando de esta manera recibir insumos sobre este instrumento). Los participantes de esta retroalimentación se presentan en la Tabla 4.

Tabla 4

Participantes de la retroalimentación

Participante	Instrumento
Juan Sebastián Acevedo Espitia	Clarinete
Esteban Ibarra Villota	Bajo Eléctrico
Winston Caicedo	Trombón
Sergio Cuevas Henao	Bombardino
José Ospina	Trompeta
Jorge Gutiérrez	Guitarra eléctrica

Nota. La tabla representa la lista de participantes de la retroalimentación

A continuación, la figura 104 presenta la pregunta 1 planteada en la retroalimentación, junto con las respuestas y datos del proceso.

Figura 104

Pregunta 1 de la retroalimentación

¿Considera que el uso del formato instrumental trabajado es el adecuado para este tipo de fusión? ¿Por qué?

6 respuestas

Si me parece adecuado aunque por instrumentación opino que dos clarinetes haciendo lo mismo sería más ideal

Si. Se adapta muy bien para la traslación del lenguaje tradicional y permite muchas posibilidades tímbricas y estilísticas

Si por qué los formatos corresponden a sus ritmos principales

El formato propuesto en las composiciones muestra una buena combinación para la fusión, ya que contiene los vientos provenientes de las bandas tradicionales y pelayeras conservando aires del porro pailitiado y el bajo ,la batería y la guitarra como muestra del formato para jazz rock

Sí, considero que es el formato adecuado. No obstante, una mayor presencia de un acompañamiento armónico como un piano ayudaría como colchón para cuando se dan los contrapuntos en los instrumentos melódicos (incluida la guitarra)

Si

Nota. La Figura representa pregunta 1 de retroalimentación

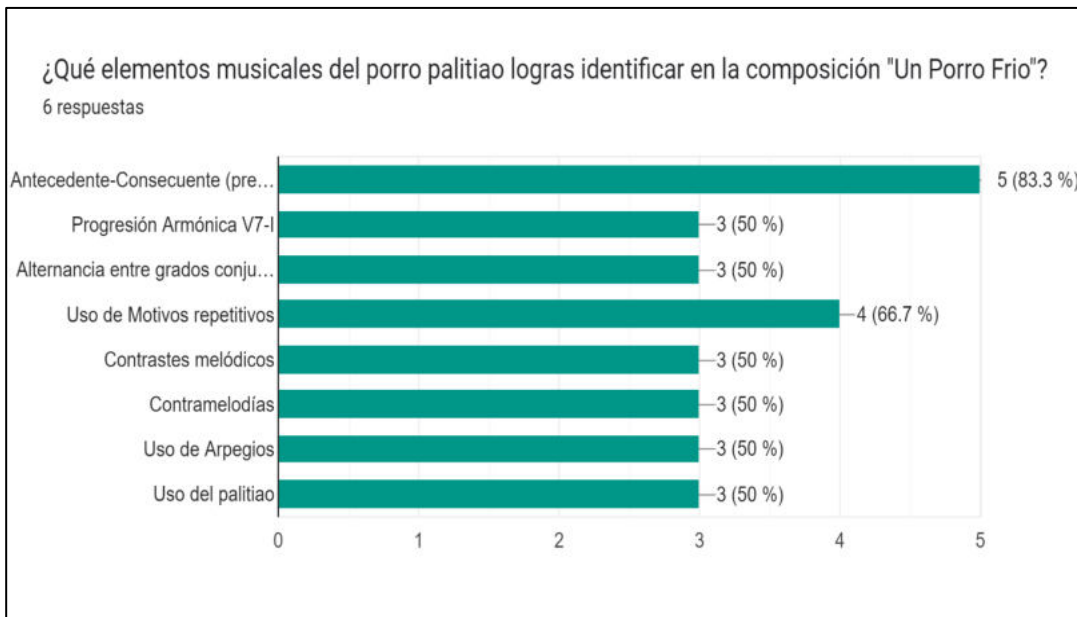
Los resultados de la retroalimentación arrojan algunos puntos importantes a tener en cuenta, por ejemplo, el formato fue el adecuado, ya que, permite muchas posibilidades tímbricas y características sonoras de los géneros trabajados como lo sugieren algunos participantes; asimismo, se recomienda el uso de otro clarinete, pues se puede perder la intensidad sonora, debido a las dinámicas implícitas de la obra, considerando su color menos brillante; además se pide el uso de un piano para mejor acompañamiento armónico. A partir de esta pregunta general se hacen otras, respecto con cada composición, las cuales se consideran para los resultados del proceso creativo.

3.3.1 Resultados

Inicialmente, para un porro frío se hicieron algunas preguntas, relacionadas con los elementos extraídos de los análisis para la creación de la obra, de las cuales se obtuvieron los datos presentados en la Figura 105 y 106.

Figura 105

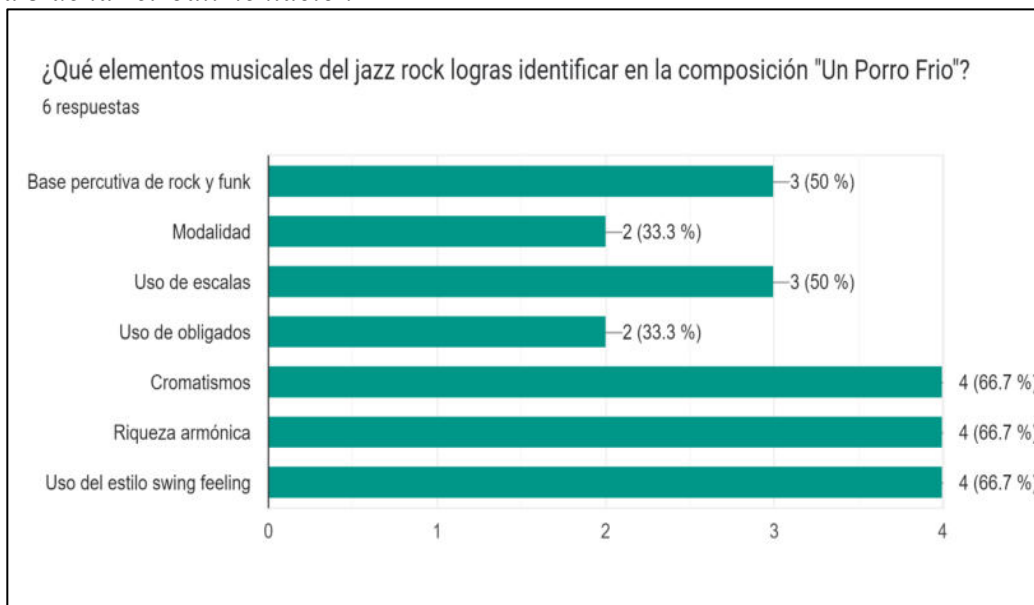
Pregunta 2 de la retroalimentación



Nota. La Figura representa pregunta 2 de retroalimentación

Figura 106

Pregunta 3 de la retroalimentación



Nota. La Figura representa pregunta 3 de retroalimentación

Estas preguntas, con respecto a la primera composición ayudan a identificar los elementos más usados, de los cuales se resalta el uso del antecedente y consecuente, los motivos repetitivos o recurrentes, la riqueza armónica, el cromatismo y el estilo *Swing feeling*, además se logran identificar otros elementos en menor medida. En otro orden de ideas, la Figura 107 establece que se presenta común acuerdo con respecto a las dinámicas escritas, pero se toma en consideración las dinámicas implícitas en el proceso de montaje y ensayos, lo cual permite un mejor manejo.

Figura 107

Pregunta 4 de la retroalimentación

¿Crees que hay un buen uso de las dinámicas en la composición "Un Porro Frio?"
si su respuesta es no ¿Por qué?

6 respuestas

Si

Me parece adecuado el uso de dinámicas ya que permite que al momento de escuchar la pieza todo será entendible y nada suene superpuesto

Si

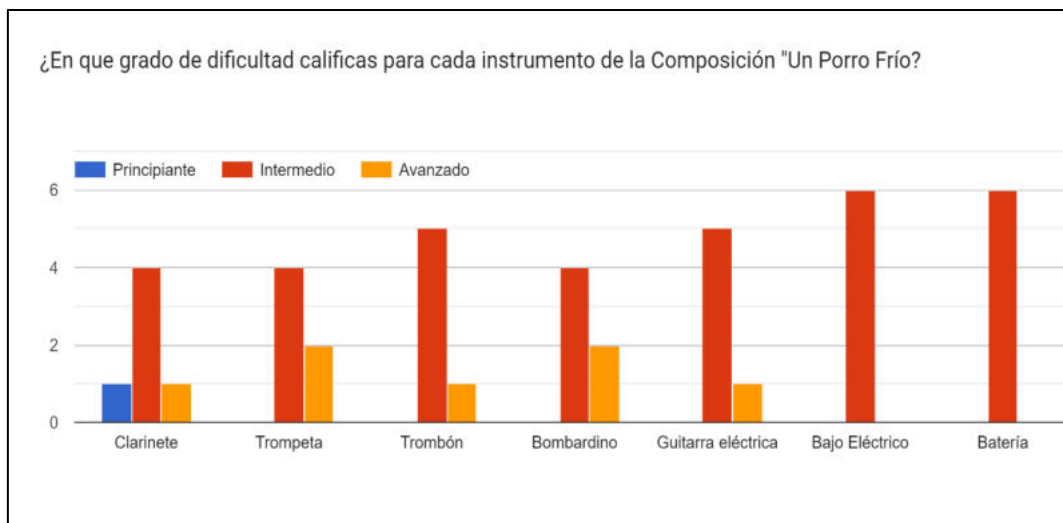
Sí.

Si se demuestra el uso de las dinámicas y matices en los diferentes momentos del porro|

Nota. La Figura representa pregunta 4 de retroalimentación

En la Figura 108 se especifica que la pregunta hace referencia a la necesidad de comprobar las facilidades de los instrumentistas para la interpretación de la obra, también se obtiene las perspectivas de ellos con respecto a los demás instrumentos

Figura 108

Pregunta 5 de la retroalimentación

Nota. La Figura representa pregunta 5 de retroalimentación

Por su parte, la Figura 109 refiere que en las observaciones generales de la obra se pueden extraer correcciones que ayudan a la edición de la partitura y al desarrollo de espectro sonoro crítico, por lo tanto, se toman en consideración estas recomendaciones.

Figura 109

Pregunta 6 de la retroalimentación

¿Qué observaciones puedes dar para la composición "Un Porro Frío"? (partitura u observaciones generales)

6 respuestas

Me parece que la pieza está bien como está ya que cumple de manera ideal el objetivo que quiere cumplir

Ninguna

Revisar la forma de pones las notas del trombon en el pentagrama

.

Me parece muy bien logrado, por supuesto es complejo hacerse una imagen real del resultado sonoro a partir del MIDI. Además cuidar un poco las colisiones de símbolos en la partitura

Es un tema bien estructurado con un buen desarrollo melódico, en el compás 54 en el pentagrama de la trompeta, hay tiempos entre los pentagramas que se deben borrar ya que están por fuera del pentagrama , el resto de la partitura y escritura está muy bien con manejo claro de las dinámicas y el discurso musical.

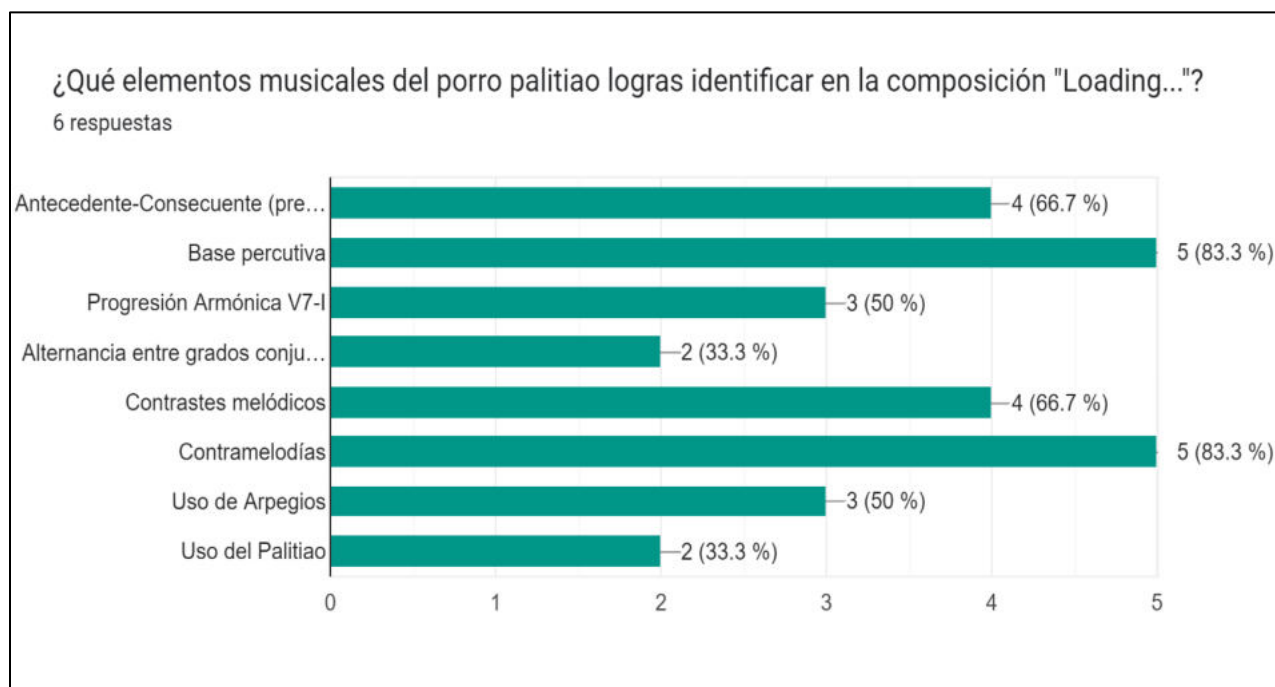
Nota. La Figura representa pregunta 6 de retroalimentación

Para la escritura del trombón se hacen algunas correcciones, ya que gracias a la retroalimentación se pudo identificar el cruce de registros graves con el bombardino, de esta manera se corrige la altura de algunas notas para evitar el cruce de registros; también se cambió la direccionalidad del bajo en algunas secciones para crear un movimiento contrario con los vientos; se corrige igualmente la escritura de la batería de dos planos a uno, esto para facilitar la lectura por parte del instrumentista, se corrigen las colisiones de los símbolos de la partitura.

Acto seguido, en la segunda composición se hace el mismo ejercicio que ayuda al proceso de retroalimentación como se aprecia en las Figuras 110, 111 y 112; al respecto se puede observar que hubo una mayor identificación de los elementos extraídos de los análisis en esta composición, no obstante, se toma en consideración el uso del palitiao, ya que este es un elemento importante que debía tener más recurrencia, dentro del porro palitiao.

Figura 110

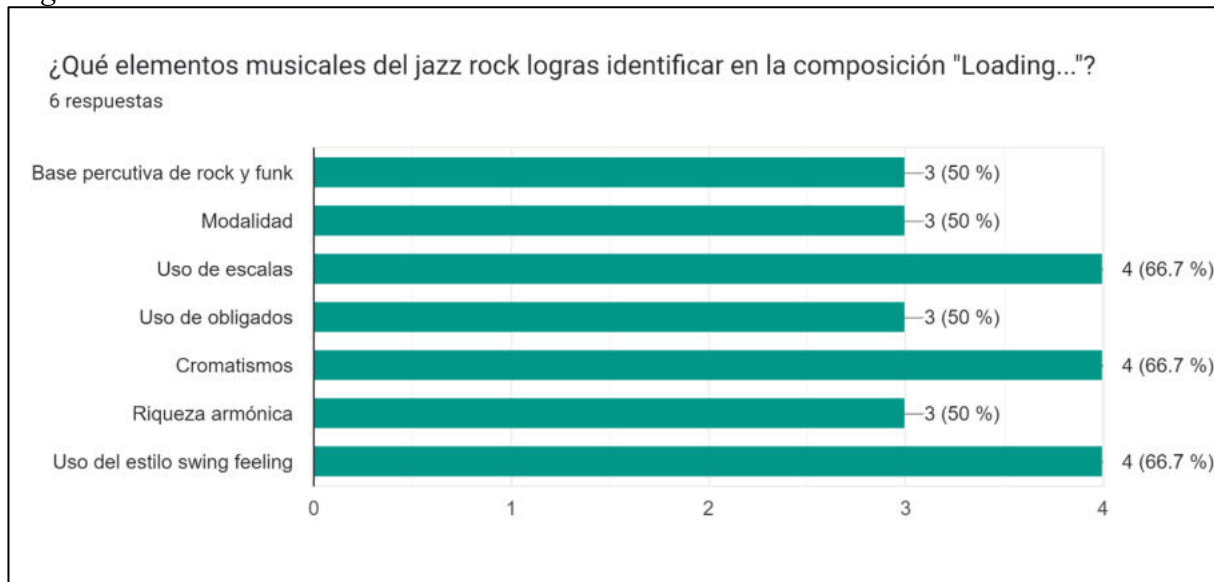
Pregunta 7 de la retroalimentación



Nota. La Figura representa pregunta 7 de retroalimentación

Figura 111

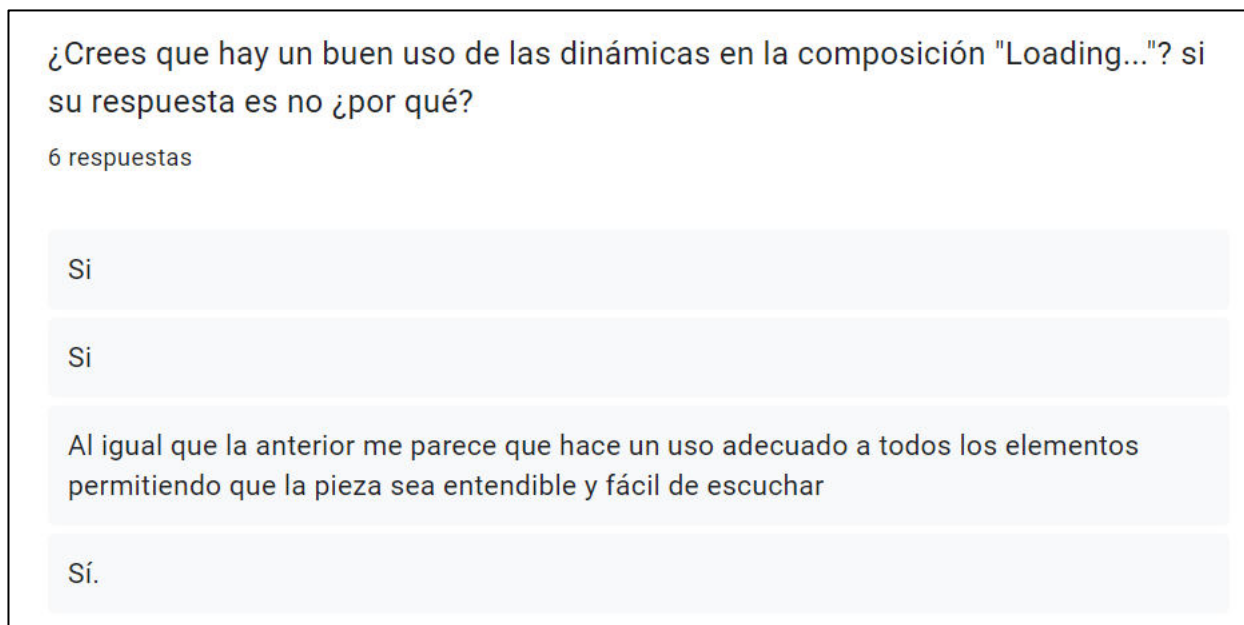
Pregunta 8 de la retroalimentación



Nota. La Figura representa pregunta 8 de retroalimentación

Figura 112

Pregunta 9 de la retroalimentación

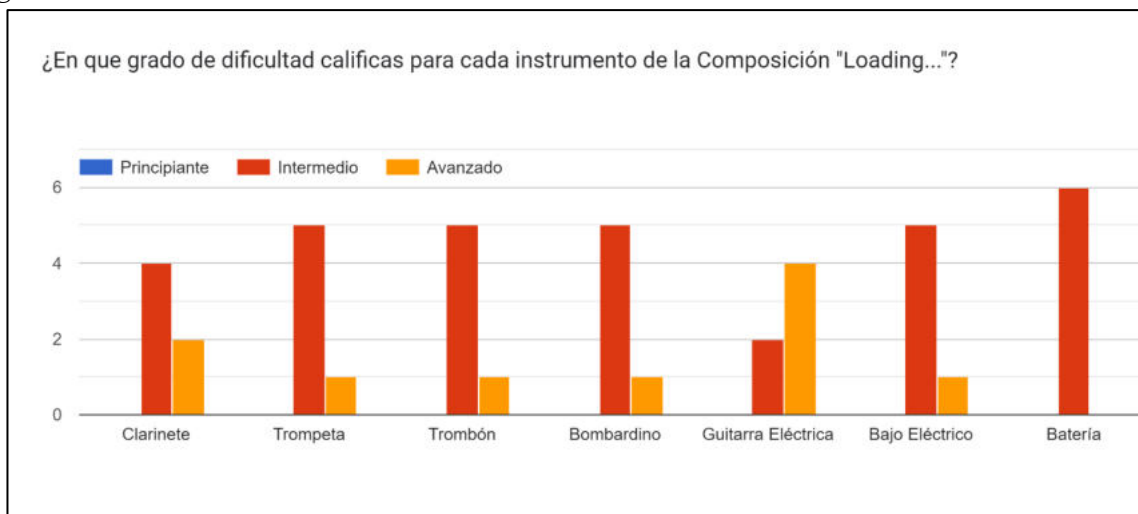


Nota. La Figura representa pregunta 9 de retroalimentación

Hay un mutuo acuerdo con respecto al uso de las dinámicas; no obstante, al igual que en la anterior composición se debe revisar las dinámicas implícitas en el montaje de esta obra, asimismo, es necesaria la perspectiva y la facilidad para la interpretación de esta composición; lo anterior analizado de las Figuras 113 y 114.

Figura 113

Pregunta 10 de la retroalimentación



Nota. La Figura representa pregunta 10 de retroalimentación

Figura 114

Pregunta 11 de la retroalimentación

¿Qué observaciones puedes dar para la composición "Loading"? (partitura u observaciones generales)

6 respuestas

Al igual que la anterior no tengo observaciones o cambios ya que cumple su objetivo de manera ideal

Ninguna

Recomiendo revisar notas para el trombon y el bombardino

.

Al igual con la partitura anterior, me parece muy bien lograda. Solo corregir un poco las colisiones.

La escritura está muy bien distribuida se entiende muy bien y las indicaciones son claras al igual que las melodías tienen una gran conducción.

Nota. La Figura representa pregunta 11 de retroalimentación

Por cierto, parte de las dinámicas contemplan un uso adecuado de las mismas, ya que permite facilidad de escucha y entendimiento de la pieza musical, además se plantean recomendaciones por parte de las notas entre el trombón y el bombardino; también, se tiene en cuenta las correcciones de escritura en la partitura. Finalmente, este ejercicio de recopilación de datos permite tener detalles sobre el cumplimiento de los objetivos de las obras, anexa la falta de información por parte del baterista que se pretende corregir en el montaje y los ensayos de las obras, los cuales consistirán en correcciones de dinámicas e interpretación.

Capítulo 4

4. Conclusiones

El objetivo general del proyecto se cumple, teniendo en cuenta que se documenta el proceso de las dos composiciones musicales, donde se fusionan los géneros *jazz-rock* y Porro Palitiao; ahora bien, se destaca el aporte a la variedad de métodos compositivos, resaltando que no existe un único procedimiento para la creación musical, por ello, es pertinente tener en cuenta las influencias socioculturales, pues ello conlleva el complemento de ideas, sentimientos, situaciones, entre otros aspectos extra musicales. Asimismo, reluce la contribución de los referentes seleccionados, debido a que los lineamientos como el análisis, la escucha activa, la interpretación y la experimentación de los estilos fueron pieza clave para el producto elaborado.

Ahora bien, para las composiciones propuestas se señala que el formato fue adecuado porque permite diversas posibilidades tímbricas y características sonoras de los géneros *jazz-rock* y porro palitiao, no obstante, se recomienda el uso de otro clarinete para mantener la intensidad sonora, además, el uso de un piano puede mejorar el acompañamiento armónico. Con respecto a los elementos, se resalta el uso del antecedente y consecuente, los motivos repetitivos o recurrentes, la riqueza armónica, el cromatismo y el estilo swing feeling; es de anotar que se hacen algunas correcciones, por ejemplo, la altura de ciertas notas para evitar el cruce de registros en la escritura del trombón y el bombardino, se cambia la direccionalidad del bajo en algunas secciones para crear un movimiento contrario con los vientos, igualmente, pasar de dos planos a uno en la escritura de la batería.

En cuanto al proceso de interpretación de los productos creativos, parte de la reflexión indica que en las músicas populares tradicionales la interpretación es uno de los elementos constitutivos más importantes para estos géneros, puesto que, en muchas de estas músicas el aprendizaje y la comunicación del conocimiento son realizados de forma oral, por ende, se complejiza la apropiación del lenguaje de interpretación para los que no están contextualizados. Por tal motivo, para suplir esta lejanía contextual se realiza una ruta metodológica que permite abordar el proceso de acercamiento a las particularidades de la interpretación del porro palitiao, la cual está dividida en cuatro partes.

En primer lugar, se realiza la escucha activa de múltiples obras del género, buscando que las interpretaciones sean de agrupaciones que tengan contacto directo con el contexto, con el fin de interiorizar las particularidades del género. En segundo lugar, se tiene contacto directo y continuo con el contexto; lo anterior nace de la oportunidad que acarrea la contingencia mundial por el covid-19, específicamente, en el periodo comprendido entre 2021-1 y 2021-2, ya que, el autor se desplaza al municipio de Sampués–Sucre durante este periodo, ello permite escuchar agrupaciones que interpretan el género de forma tradicional, es decir, con la transmisión del conocimiento de manera oral y en vivo, lo que contribuye a la interiorización de las características del porro palitiao.

En tercer lugar, se ahonda en los elementos musicales del género, por medio de transcripciones de diversos fraseos de instrumentos del formato para entender cómo escribir estas músicas, a su vez, en aras de apropiar motivos melódico-rítmicos recurrentes en las obras; en adición se complementa la búsqueda con partituras de distintas composiciones, las cuales, son de difícil acceso debido a la cualidad “oral” del género. Por último, y quizá más importante es la improvisación, puesto que por medio de ella se constituyen las composiciones del porro palitiao, además de que los solos de los diversos instrumentos no son escritos previamente, sino que son el resultado de un proceso de ensayo en vivo, mediado por la improvisación, de ahí la importancia del ensayo-error para la apropiación del lenguaje del género y su posterior aplicación en las composiciones.

En ese sentido, se establece que el método de ensayo-error es necesario para el desarrollo compositivo y creativo, donde la llamada “crisis creativa” se puede contrarrestar, a través del constante ensayo y la escucha de los referentes seleccionados o semejantes al proceso esperado, considerando que los elementos resultantes de la creación no deben ser desechados en su totalidad, ya que de estos resultan ideas determinantes que aportan a la fase divergente. Aunado, se destacan algunos aspectos a mejorar como el uso de elementos extraídos de los análisis, los cuales no fueron identificados al momento de escuchar las obras compuestas, por lo tanto, se debe tener en cuenta elementos sonoros, verbigracia, el buen uso de las dinámicas implícitas que se desenvuelven en las obras; además se debe tomar en consideración parte del estilo de las referencias seleccionadas, ya que influyen en el estilo personal del compositor.

Igualmente, se considera que debe haber mayor interacción con los componentes extra musicales, pues elementos como el entorno y las circunstancias que rodean a un compositor son determinantes e influyentes para el proceso creativo; también, otro de los aspectos a mejorar es la provisión de materiales más adecuados para la verificación y retroalimentación de las obras compuestas, de ahí que, se sugiere mejorar y aplicar el uso de algunos programas de producción de audio para facilitar el trabajo crítico y auditivo.

En suma, el proceso investigativo-creativo de esta monografía crea en el investigador una conciencia clara de los elementos que se usan para la fusión, generando nuevos conocimientos con respecto a los géneros musicales abordados, gracias a las interacciones en la práctica, las cuales se conforman de las experiencias vividas en contextos con este tipo de música y los procesos formativos con repertorios de estos estilos. Paralelamente, gracias a algunos aspectos personales, se deduce que el desarrollo propio de procesos de generación de ideas y la apropiación de conocimientos musicales, son fortalecidos mediante la interacción constante de los géneros musicales elegidos y la necesidad de retomar o reemprender ciertos contenidos de aprendizaje; estos quedan plasmados en el producto final del proyecto, así pues, se genera una ruta pedagógica de procesos creativos y de reintegración de temas musicales que se espera le sirva a futuros compositores. Por ese motivo, este proyecto puede orientar trabajos similares que aspiren a procesos creativos, los cuales consisten en la fusión de géneros musicales diferentes; por lo tanto, se invita a seguir con la creación de fusiones de diferentes géneros musicales que incluyan música colombiana, para transmitir estos estilos a futuras generaciones.

Bibliografía

- Berendt, J. (1962). *El Jazz de New Orleans al Jazz Rock* (Primera en español ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Canclini, N. G. (1990). *Culturas Híbridas*. Editorial Grijalbo.
- Corti, B. (2007). *Fusiones, Hibridaciones y Mezclas en la Música Popular: Raza, Nación, y Jazz Argentino*. Universidad de Buenos Aires.
- Díaz, F. M. (2017). *La Música Fusión, ¿Verdadera Inclusión? Una Exploración de la Escena Fusión en Lima*. Universidad de Keele.
- Forero, J. (2014). *Instrumentación de la Guitarra Eléctrica Dirigida a Compositores y Arreglistas no Guitarristas*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Fortich, W. (2021). *Viva el Porro / Entrevistado por Ana Catalina Vargas Estrada*. Obtenido de <https://youtu.be/03C8NfGxWUw>
- Fortich, W et al. (2014). *Las Bandas Musicales de Viento, origen, preservación y evolución: Casos de Sucre y Córdoba*. Editorial CECAR
- Gamboa, J. (2020). *Tres Arreglos de Músicas Colombianas Para el Ensamble Jazz-Rock de la Universidad Pedagógica Nacional*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Gioia, T. (2002). *Historia del Jazz*. (Primera edición en castellano). Turner Publicaciones.
- Hernández, C. (2020). *Aportes Rítmicos y Adaptaciones de Juan Guillermo Aguilar y Pedro Ojeda del Ritmo del Porro Pelayero a la Batería*. Universidad de Cundinamarca.
- Herrera, E. (1987). *Teoría Musical y Armonía Moderna vol. I*. Antoni Bosch Editor.
- Herrera, E. (1992). *Teoría Musical y Armonía Moderna II*. Antoni Bosch Editor.

- LaRue, J. (1989). *El Análisis del Estilo Musical*. (Primera edición). Editorial Labor.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- López, A & 21 Sunshine (2015). *Porro Hecho en Colombia*. (Documental). Prime Video.
<https://www.primevideo.com/>
- López Cano, R. Opazo Cristóbal, U. (2004). *Investigación Artística en Música*. (Primera edición). Barcelona. Editorial Conaculta.
- Montaña, K. (2018) *Propuesta de Improvisación en el Porro Palitiao Basado en el Análisis de la Obra "Tema con Variaciones y Fuga" de Andrés Alén*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Muñoz, E. L. (2007). *Jazz en Colombia: Desde los Alegres Años 20 Hasta Nuestros Días*. Editorial la Iguana Ciega.
- Naranjo, M. (s.f). *El Porro Nació con Letra*. Obtenido de <https://www.yumpu.com/es/document/view/15200281/el-porro-nacio-con-letra-toros-y-corralejia>.
- Ochoa, J et al (2022). *Los Diferentes Porros*. Universidad de Antioquía.
- Paipilla, I. R. (2014). *La Improvisación en el Porro a Partir del Repertorio Raizal de las Bandas del Departamento de Córdoba y su Experiencia en el Clarinete*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Pardo, M. (2009). *Música y Sociedad en Colombia. Traslaciones, Legitimaciones e Identificaciones*. Editorial Universidad del Rosario.

- Pérez, E. (1953). *La Cuna del Porro, Insinuación Folklórica del departamento del Magdalena en Colombia*. Obtenido de <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2910653/>
- Piston, W. (1998). *Armonía* (Edición en español). España: SpanPress® Universitaria.
- Recreando, C. (Ed.). 2012. *Revista Porro y Folclor: Vol. 11*. Alcaldía de Medellín.
- Rincón, V. V. (2004). *Pitos y Tambores Cartilla de Iniciación Musical*. Ministerio de Cultura.
- Rodriguez, L. (2020). *San Pelayo, Porro Santo: Una Narración Transmedia para la Divulgación de los Aspectos Históricos y Culturales del Porro*. Universidad de los Andes.
- Smith, S. (2004). *Jazz Theory*. Recuperado de <http://www.cs.uml.edu/~stu/JazzTheory.pdf>
- Tatis, G. (16 de septiembre de 2018). *Mompox Más Allá del Jazz*. El Universal. <https://www.eluniversal.com.co/suplementos/facetas/mompox-mas-alla-del-jazz-287693-NUEU404889>
- Valencia, V. (1999). *Práctica Musical de las Bandas Pelayeras de la Costa Atlántica Colombiana*. Beca de Investigación Ministerio de Cultura.
- Wade, P. (2002). *Música, Raza Y Nación: música tropical en Colombia*. (Primera edición en español). Multiletras Editores Ltda.
- Wirsing, E & Shmueli, A. (2008). *Greg Howe Introspection* (Exact Transcription, Exact Fingerings, Ed.). www.greghowe.com
- Zumaqué, J. (2011). *Fusión del Porro Género Musical del Caribe Colombiano con el Jazz y el Pop Como Estrategia Para Difusión a Nuevas Generaciones*. Pontificia Universidad Javeriana.

Discografía y Webgrafía

Alcántara, J. (2019). *El Jazz como herramienta de humanización y metáfora de trabajo en equipo*. proyectohuci. <https://proyctohuci.com/es/el-jazz-como-herramienta-de-humanizacion-y-metaphora-de-trabajo-en-equipo/>

Banda 19 de marzo de Laguneta. (1989). *María Varilla*. En Antología de Porros y Fandangos Vol. 2. Not On Label.

Banda 19 de marzo de Laguneta. (1990). *Soy Pelayero*. En Antología de Porros y Fandangos Vol. 1. Discos Fuentes.

Howe, G. (1993). *Jump Start*. En Introspection Shrapnel Records.

Páez, P. (2012). *Malalma: la música no es un ritmo, sino una actitud*. Revistadiners. https://revistadiners.com.co/cultura/8131_malalma-la-musica-no-es-un-ritmo-sino-una-actitud/

Anexos

https://drive.google.com/drive/folders/19YVuYjvc1zZjXBEnY_LfBQ3ovkOvjhDJ?usp=shari

ng