

**PROPUESTA PEDAGÓGICA PARA LA APLICACIÓN DEL FRASEO EN EL  
TROMBÓN BASADA EN LOS GENEROS: PORRO TAPAO Y PALITIAO**

**JUAN CAMILO GARCIA PRADA**

**2017275018**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**LICENCIATURA EN MÚSICA**

**BOGOTÁ D.C**

**2023**

**PROPUESTA PEDAGÓGICA PARA LA APLICACIÓN DEL FRASEO EN EL  
TROMBÓN BASADA EN LOS GENEROS: PORRO TAPAO Y PALITIAO**

**Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Música**

**Juan Camilo Garcia Prada**

**2017275018**

**Asesor: Camilo Linares**

**Universidad Pedagógica Nacional**

**Facultad de Bellas Artes**

**Licenciatura en Música**

**Bogotá D.C**

**2023**

## **Resumen**

Este trabajo, formula una propuesta pedagógica para la adecuada forma de interpretar el porro tapao y el porro palitiao, como apoyo educativo para el desarrollo del lenguaje y fraseo para los estudiantes de la cátedra de trombón de la Universidad Pedagógica Nacional.

El trabajo de grado contará con una breve historia del porro, del trombón, describe el nivel técnico para el cual fue creada la propuesta metodológica, y terminará con la descripción de cómo fue el proceso de adaptación de la música.

Como anexo se podrá encontrar la propuesta pedagógica diseñada para el trombón a manera de método, el cual facilitará al estudiante que se encuentra interesado en conocer más sobre el lenguaje del porro.

## Tabla de contenido

<b>Introducción</b> .....	<b>7</b>
<b>Justificación</b> .....	<b>8</b>
<b>Planteamiento del Problema.</b> .....	<b>10</b>
<b>Objetivo General</b> .....	<b>12</b>
<b>Objetivos Específicos</b> .....	<b>12</b>
<b>1. MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>14</b>
<b>Contexto del porro:</b> .....	<b>14</b>
<b>1.1 Antecedentes del porro</b> .....	<b>14</b>
<b>1.2 La banda Payera (Departamentos Córdoba, Sucre, Bolívar y Atlántico)</b> .....	<b>20</b>
1.2.1 Instrumentos musicales banda Payera .....	22
1.2.2 Bandas Representativas .....	28
<b>1.3 Músicos representativos del porro</b> .....	<b>29</b>
<b>1.4 Tipos de porro:</b> .....	<b>31</b>
1.4.1 Porro Palitiao - O Payero .....	31
1.4.2 Porro Tapao.....	33
<b>1.5 Historia del trombón</b> .....	<b>34</b>
<b>1.5.1 Orígenes e Inicios</b> .....	<b>35</b>
▪ El trombón en la Música Renacentista .....	35
▪ La evolución en el Barroco .....	35
▪ El trombón en la música Orquestal y Opera .....	35
▪ EL Siglo XX y la Música Popular .....	36
▪ <b>1.5.2 El trombón en la banda Payera</b> .....	<b>36</b>
▪ Orígenes e Introducción del Trombón de Pistones.....	36
▪ Destacados Músicos del Trombón de Pistones en el Porro Payero .....	37
▪ El Papel del Trombón de Pistones en la Banda Payera .....	37
<b>1.6 Metodología aplicada al trombón</b> .....	<b>38</b>
<b>2. Metodología</b> .....	<b>41</b>
<b>Enfoque Epistemológico</b> .....	<b>41</b>
▪ Exploración de significados y contextos: .....	41
▪ Flexibilidad y adaptabilidad: .....	42
▪ Contexto cultural: .....	42
<b>Diseño Metodológico</b> .....	<b>43</b>
<b>2.1 Fases metodológicas:</b> .....	<b>44</b>
2.1.1 Definición grado de dificultad: .....	44
2.1.2 Proceso de selección de repertorio: .....	47
2.1.3 Proceso de transcripción: .....	48
2.1.4 Proceso de adaptación: .....	49

2.1.5	Diseño de la propuesta pedagógica “Cachamet” .....	49
2.1.6	Aplicación de la propuesta .....	50
<b>3.</b>	<b>Análisis.....</b>	<b>51</b>
	<b>Super banda de Colomboy: .....</b>	<b>51</b>
	<b>Banda 19 de marzo de Laguneta .....</b>	<b>52</b>
<b>3.1</b>	<b>Para qué tipo de instrumentos fue escrita la obra .....</b>	<b>53</b>
<b>3.2</b>	<b>Qué tipo de técnica exige cada una de las frases de la obra, y cuáles son las indicaciones de ésta en cuanto al timbre, el fraseo y la articulación .....</b>	<b>53</b>
3.2.1	Uso de los diferentes timbres.....	54
3.2.2	Uso de diferentes fraseos, por ejemplo: .....	55
3.2.3	Uso de diferentes articulaciones, por ejemplo:.....	57
<b>3.3</b>	<b>El compositor supone la existencia de un conocimiento del intérprete acerca de los estilos de interpretación no explícitos en la partitura.....</b>	<b>59</b>
<b>4.</b>	<b>Conclusión .....</b>	<b>60</b>
<b>5.</b>	<b>Anexos .....</b>	<b>62</b>
<b>6.</b>	<b>Bibliografía.....</b>	<b>63</b>

## Tabla de ilustraciones

Ilustración 1 Ubicación Geográfica Del Departamento De Córdoba.....	14
Ilustración 2 Ubicación Geográfica Departamento De Sucre .....	15
Ilustración 3 Ubicación Geográfica Departamento De Bolívar .....	15
Ilustración 4 Ubicación Geográfica Departamento Del Atlántico .....	16
Ilustración 5 Tabla 1 Instrumentos musicales.....	22
Ilustración 6 Instrumento musical bombo .....	23
Ilustración 7 Instrumento musical redoblante.....	24
Ilustración 8 Instrumento musical platillos .....	24
Ilustración 9 Instrumento musical Clarinete .....	25
Ilustración 10 Instrumento musical bombardino.....	26
Ilustración 11 Instrumento musical trombón .....	27
Ilustración 12 Instrumento musical tuba .....	27
Ilustración 13 Bandas tradicionales .....	29
Ilustración 14 Músicos representativos por instrumento.....	30
Ilustración 15 Porros palitaios.....	33
Ilustración 16 Porros tapaos .....	34
Ilustración 17 Uso de los diferentes timbres .....	54
Ilustración 18 Uso de los diferentes timbres .....	55
Ilustración 19 Uso de los diferentes fraseos .....	55
Ilustración 20 Uso de los diferentes fraseos .....	56
Ilustración 21 Uso de los diferentes fraseos .....	57
Ilustración 22 Uso de diferentes articulaciones.....	57
Ilustración 23 Uso de diferentes articulaciones.....	58
Ilustración 24 Uso de diferentes articulaciones.....	58

# Introducción

Partiendo de un viaje hecho por el investigador en el año 2018-2019, se ve confrontado a conocer más sobre el género ya que por la falta de conocimiento no logra interactuar de manera objetiva dentro de la improvisación, el uso de los lenguajes que conforman el género, sus formas armónicas, y el dominio técnico en el trombón para interpretar la música que por naturaleza interpretan en esta región de la costa de nuestro país.

De allí, nace el interés por parte del investigador conocer más sobre el lenguaje del porro y la aplicación en un instrumento donde normalmente no se transcribe, se compone o se interpreta este tipo de porros desde un ámbito melódico.

Es así como, el lector en la presente investigación encontrará una reseña sobre los avances históricos del trombón, y el rol que este cumple dentro del formato tradicional de banda Pelayera. Se abordará una breve historia sobre el género del porro pelayero, su nacimiento y crecimiento en el Sinú y el área del departamento de Córdoba.

Así mismo, se describen las diferencias entre el porro palitiao y el porro tapao; el formato tradicional de la banda Pelayera, se hablará sobre compositores e intérpretes emblemáticos del porro, las distintas formas musicales que identifican al género, y el repertorio más conocido por su aporte a la conservación de la cultura de la región de Córdoba.

Gracias a la problemática encontrada en el proceso investigativo, se toma la información para crear un producto que no es de fácil acceso y se plantea una propuesta pedagógica enfocada en el trombón para un conocimiento del lenguaje interpretativo del porro pelayero, ya que en este momento no se encuentra un recurso escrito para apoyar los procesos musicales de los estudiantes de trombón sobre el uso de las músicas tradicionales de Colombia en el trombón.

Desde la experiencia del investigador se denota la necesidad y la importancia de apropiarse del género porro, ya que aporta el conocimiento a diferentes características musicales encontradas en distintos géneros como el jazz, la salsa, el merengue, etc.

## Justificación

La música tradicional contiene un preciado patrimonio cultural, que representa las diferentes imaginaciones, costumbres e historias de los pueblos en Colombia. Sus diferentes procesos de formación se basan en gran medida en la tradición oral, con una lógica de transmisión diferente a la formación construida por la academia. Al mismo tiempo, nos llama la atención cómo, dentro de estos contextos, han surgido músicos de alta calidad y habilidad musical que muestran fortalezas y aportan a la construcción del conocimiento.

Partiendo de esto, el autor del presente documento se encuentra en la necesidad de arraigarse en una cultura diferente que le identifique y que pueda aportar musicalmente a su proceso educativo al mismo nivel de exigencia que la música “clásica”. La investigadora (Susana Gorostidi), afirma:

En nuestra sociedad la música clásica o “cultura”, convive con el desarrollo de ricas y variadas músicas populares. La desvalorización de los repertorios de música popular ha sido fuerte en los medios académicos; esto ha retrasado su integración total a las propuestas curriculares de las instituciones de formación artística. Actualmente esta integración se está dando de modo creciente y no siempre las estrategias metodológicas para su estudio contemplan formas pedagógicas acordes con un objeto de estudio que tiene una valiosa historia de producción de sus saberes en ámbitos informales de aprendizaje. (Gorostidi, 2007)

El planteamiento anterior justifica la importancia de las propuestas pedagógicas que incluyan como tema principal la música popular tradicional que dentro de los distintos repertorios también se pueden estudiar diferentes aspectos musicales como: el uso extenso de la síncopa, la articulación, los fraseos, y la forma musical; que como resultado aporte al conocimiento sobre las culturas musicales de nuestro país y aporte al papel de licenciados para una construcción educativa arraigada a nuestras propias culturas.

Desde el impacto social que la investigación genera en la línea instrumental de trombón se encuentran diferentes métodos técnicos como: *Arbans, Advanced Lip Flexibilities, Warm Up, La Fosse*, etc., que aportan habilidades para la interpretación de la música internacional o académica; y a su vez se logra evidenciar que no existen documentos o métodos que estén dirigidos al uso de las articulaciones, de las formas, de esos detalles que enriquecen la interpretación como glissandos, trinos, vibratos, apoyaturas, etc., enfocado a los géneros populares tradicionales. Al respecto (Andrés Samper), plantea que:



Permitir el acceso de saberes no académicos, provenientes de culturas marginales a la escuela, legitima socialmente otras representaciones y expresiones culturales y, por lo tanto, abre también espacios para que los grupos humanos inmersos en esas culturas encuentren nuevos espacios dentro de la estructura social (2002).

Samper justifica la necesidad de tener acceso a los saberes que nos aporta la diversidad cultural de nuestro país y la importancia de apropiarse los diferentes estilos musicales, a cuestionarnos sobre la importancia de aplicar esta música dentro de la construcción de los saberes para desarrollar arraigo cultural desde lo artístico.

Este cuestionamiento lleva al autor de la presente investigación, a considerar la relevancia investigativa sobre el género del porro de la costa caribe colombiana, que dentro de la línea académica puede aportar una justificación profesional. Para ese aporte propone una propuesta pedagógica dirigida a los estudiantes de trombón de nivel 5 con una metodología diferente a la tradicional, con el fin de motivar a los estudiantes a querer interpretar el trombón apropiando la música tradicional.

## Planteamiento del Problema.

Como estudiante de la cátedra de trombón de la Universidad Pedagógica Nacional encuentro la necesidad de dominar la interpretación de la música colombiana específicamente sobre el porro, y a su vez comparto la inquietud por falta de material escrito o adaptado para la interpretación en el trombón, la falta de conocimientos sobre el lenguaje musical utilizado en este género. En los años 2018 y 2019 el autor del presente documento tuvo la oportunidad de participar en el Festival del Porro en San Pelayo-Córdoba con la Banda “Nuestra Nueva Generación Reinaldo Jiménez De Manguelito”. En dicha participación se logró hacer un trabajo de inmersión visitando las distintas escuelas municipales como Comfacor donde se logró evidenciar que uno de los temas fundamentales para el hacer música en formato sinfónico y desarrollar habilidades en cada instrumento es interpretando la música caribeña (porros, cumbias, mapalé, etc.). Esta visita le dio la oportunidad al escritor de conversar con maestros expertos en los géneros caribeños y en la conformación de bandas tradicionales del porro como los son: Bruno Bello (Trompetista) y Hernán Contreras (Bombardinista, Compositor, y director de la Banda “13 De enero De Canalete”), ellos comparten la importancia de apropiar la música caribeña como una herramienta para desarrollar diferentes habilidades musicales como el ritmo, la interpretación melódica y armónica.

Una de las experiencias que se tuvo en aquella visita sobre el uso de la música colombiana como un eje fundamental en los distintos procesos musicales como: bandas en formato tradicionales con profesionales, bandas sinfónicas académicas, Juancho Naranjo y su orquesta, y la Monteriana Big Band., y el aporte al conocimiento pedagógico fue dado en la escuela de música del municipio de Cereté en el corregimiento de Manguelito. Gracias a que en ese momento no estaba constituida la escuela de música, se le denomina escuela a la misma Banda tradicional que por varias generaciones se ha mantenido activa y ha representado el municipio en distintos festivales del porro. En dicha escuela uno de los factores de aprendizaje es por medio de herencias musicales, la mayoría de las familias heredan estos conocimientos desde abuelos hasta nietos, de esta manera se mantiene activa la música tradicional. El director de dicha banda Juan Carlos Jiménez (Bombardinista) utiliza los recursos que componen al porro como lo son los distintos ritmos-tipos, las escalas y el

desarrollo armónico de I y V para enseñar el instrumento desde la práctica musical y no técnica como una visión primordial para hacer música.

Enalteciendo las distintas metodologías en la región de Córdoba, su forma de crear y reproducir música se encuentra la siguiente problemática: el estilo de las variantes del porro se transmite de manera oral de una generación a otra, no se suele escribir cada aspecto de articulación, de frases, de formas, no se prepara al intérprete teóricamente sobre las formas del porro, no hay textos de fácil acceso sobre la historia del género, etc. Ahora hablando específicamente del trombón como un actor fundamental en el género, no se encuentra material específico como: partituras, adaptaciones, transcripciones, audios, o alguna herramienta que explique o indique cuáles serían las formas idóneas para apropiarse del género en el trombón más allá del papel de acompañamiento que tiene en el porro.

En esta investigación se busca hacer un aporte al género, y es de interés del investigador que los estudiantes y futuros licenciados se centren en crear propuestas con el uso de las músicas tradicionales del país.

# Objetivo General

Diseñar una propuesta pedagógica para estudiantes de trombón de nivel 5 que permita el aprendizaje interpretativo y el uso de los distintos lenguajes que enriquecen el porro palitiao y el porro tapao.

## Objetivos Específicos

1. Transcribir y adaptar para trombón tres porros tapaos y tres porros palitiaos, con el fin de analizar el estilo y el uso del lenguaje que utilizan las bandas tradicionales 19 de marzo de Laguneta y la Super Banda de Colomboy, al momento de interpretarlos.
2. Partiendo de las dificultades que representa cada uno de los porros escogidos diseñar distintos ejercicios técnicos por medio de secuencias, que permitan establecer un enlace entre los ejercicios técnicos de métodos “clásicos” y el porro palitiao o tapao.
3. Plantear una serie de ritmo-tipos utilizados en el porro palitiao y tapao para así implementarlos en la construcción de una interpretación armónica.
4. Adaptar para dos trombones los porros escogidos interpretados por las bandas tradicionales 19 de marzo de laguneta y la Super Banda de Colomboy.

A continuación, se encontrará nueve subtemas donde se narra donde nace el género porro, su ubicación geográfica común, que significa el término “porro”, se hablara de exactamente dos tipos de porro como lo son el Porro Palitiao, y el Porro Tapao, como nace la Banda Pelayera que es uno de los formatos tradicionales de los departamentos de Córdoba, Sucre, Bolívar y Atlántico, las bandas representativas de dichas regiones, los instrumentos que integran la banda tradicional, y por último los músicos emblemáticos del género porro.

# 1. MARCO TEÓRICO

## Contexto del porro:

### 1.1 Antecedentes del porro

De acuerdo con las investigaciones hechas por el profesor de la universidad de Córdoba William Fortich, en uno de sus textos se deduce que, “*El porro nació en la época precolombina, a partir de los grupos gaiteros de origen indígena, luego enriquecido por la rítmica africana*” (Fortich, 2013), el género porro es un ritmo tradicional nacido, desarrollado y consolidado en Colombia, principalmente en la costa atlántica o región caribe en los departamentos específicos de Córdoba, Sucre, Bolívar, y Atlántico. A Continuación, se plantean las siguientes ilustraciones para ubicar al lector geográficamente *Ilustraciones 1,2,3,4.*

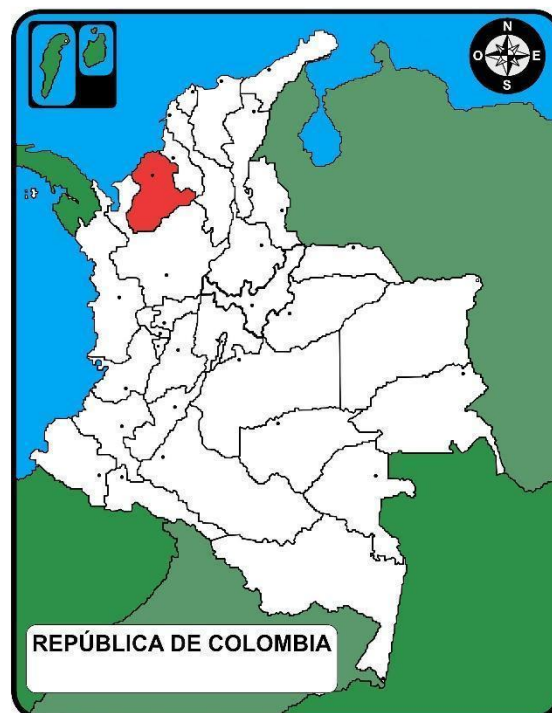


Ilustración 1 Ubicación Geográfica Del Departamento De Córdoba



*Ilustración 2 Ubicación Geográfica Departamento De Sucre*



*Ilustración 3 Ubicación Geográfica Departamento De Bolívar*



*Ilustración 4 Ubicación Geográfica Departamento Del Atlántico*

### **¿Cómo nace el porro?**

Es importante hablar de un contexto sociocultural determinado ya que la música es un resultado de las relaciones humanas, estas relaciones y las diferentes interacciones son el fruto de toda una sociedad cambiante, que se define y se construye día a día para construir la historia, analizar la música como un hecho sociocultural nos brinda la oportunidad de ver el arte más allá de lo técnico, lo interpretativo, o lo académico, la música nace dentro de contextos sociales, geográficos, culturales, para así tomar una identidad, y una personificación del querer ser como sociedad y comunidad.

La música pertenece a muchos hechos históricos, que gracias a ello se logran tener diferentes visiones o concepciones de momentos determinados de la historia, en el ámbito pelayero la música se convierte en una de las actividades de esparcimiento para una comunidad que se dedicaba especialmente a la ganadería y la agricultura, en la costa atlántica es una tradición que se aprenda a tocar algún instrumento perteneciente a la banda Pelayera, enseñado por tíos, abuelos, o padres.



Los primeros habitantes de la región del caribe marcaban de diferentes maneras los ritmos de una melodía ya fuera con las manos en forma de palmoteo, y el golpe de pies con el piso o de las manos sobre cualquier parte del cuerpo.

Así fue como poco a poco nuestros antecesores fueron usando objetos e instrumentos que encontraban en la naturaleza para sacar sonido, se han encontrado restos arqueológicos de caña de millo, cactus, ramas de papayo, así como de varios árboles huecos por dentro que eran utilizados como instrumentos de percusión, e instrumentos con orificios hechos por el hombre los cuales se ejecutaban obstruyendo algunos de estos con ayuda de sus dedos y posando sus labios para hacerlos sonar, así lograron dar vida a sonidos rítmicos y melódicos.

Según Valencia Salgado "la raíz de esta forma musical (porro) habría que buscarla en las tonadas antiguas de la cultura africana, sobre todo del elemento *yoruba*<sup>1</sup>. El porro formaría parte de la cultura restafricana en América. y sus antecedentes lejanos se remontaban a ritmos y danzas que en tierras americanas tienen sus orígenes en la santería (vudú en Cuba), y en el culto del ñañiguismo. Para la anterior afirmación, Valencia Salgado se basa en el trabajo *La africanía de la Música folclórica de Cuba*, del folclorólogo Fernando Ortiz." (Amparo, 1989)

Aun en la actualidad es difícil especificar exactamente donde nació este género tradicional, según William Fortich nace en Cartagena de Indias, en la época de la colonia, interpretado por los gaiteros, desde la región del magdalena se habla de que haya nacido y en la región de córdoba se habla que nace en san pelayo, según William Fortich nace en Cartagena, esta era la época de la colonia y Cartagena era una de las ciudades más importantes en Colombia entre 1533 hasta 1811, desde Europa llegaban todos los barcos con encomiendas, recursos, etc. A esta ciudad, incluso los primeros instrumentos musicales. Cartagena fue el escenario

---

<sup>1</sup> *(El yoruba es un continuo dialectal del África Occidental. Forma parte de las lenguas benué-congo. Se habla en Nigeria, donde es una de las lenguas oficiales, así como en Benín y Togo. El nombre nativo es èdè Yorùbá y cuenta con 22 millones de hablantes en África Occidental. El término yoruba es utilizado para la forma estandarizada y escrita de la lengua. El territorio tradicional del yoruba comprende actualmente la porción suroeste de Nigeria, las repúblicas de Benín y Togo y la mitad oriental de Ghana. La lengua se originó entre los pueblos yoruba. Los límites parecen haber sido establecidos geográficamente por el río Níger)* (Johnson, 1997)

de gaitas de origen indígena llamadas “Kuisi” y de tambores de herencia negra. (Fortich) exclama:

El porro nace con los gaiteros, del formato tradicional de las agrupaciones gaiteras, esto es: gaita hembra, gaita macho, tambor hembra, tambor macho, y los guachos, nace nuestro porro, para luego ser arreglado por los músicos de las bandas musicales de viento. (“Análisis rítmico de la cumbia - Facultad de Educación Licenciatura en ...”) (Fortich, 2013).

Guillermo Valencia encuentra similitudes entre estos ritmos y bailes, y algunos ritmos y danzas de la región de Córdoba, como el bullerengue, el baile macho, la puya, el fandango, la uresana y danza andé o aporreado. Según él, estos son los antecedentes del porro.

Estos ritmos africanos aún se conservan, muchos en su forma original, en algunas partes de la costa cordobesa. Los ejemplos incluyen a los municipios de Puerto Escondido y Arboletes. Valencia Salgado también habla sobre el "Porro Mestizo" que surgió a partir de la introducción de silbatos y gaitas indígenas como se mencionó anteriormente en grupos de percusión culturales negros hasta convertirse en lo que hoy identificamos como género tradicional Porro, que siempre tuvo la raíz de la herencia africana. Valencia anota lo siguiente preguntando a los viejos músicos, mulatos y mestizos, artistas espontáneos del tambor y de las gaitas. sobre qué noticias tienen del porro. ellos responden:

Este ritmo es muy antiguo. lo hemos visto tocar con solamente tambores, acompañado con palmadas rítmicas y cantado, tirándose versos en son de piquería. También lo hemos oído interpretado por gaitas y pito atravesado, y ahora en los fandangos a través de las bandas de viento. (Salgado, 1987).

Valencia Salgado afirma que, el porro nace de los bailes cantados, que se denominan bullerengue, fandango, baile macho, y el baile ande o aporreado. el baile ande es el antecesor más cercano a lo que conocemos hoy como porro, su coreografía se asemeja mucho al porro de hoy, Valencia en medio de una entrevista le pregunta a José Pérez, un viejo tamborero:

*¿Cómo se bailaba esta danza? José Pérez, tamborero del tapao, dice “El bailarín sacaba un pañuelo y haciendo cabriolas se le acercaba a la mujer. Ante ella improvisaba morisquetas. Era como un caballito corcoveando, paserito (Despacito) se le acercaba agitando el pañuelo que en sus manos*

*parecía el revoleo de un lazo y que de pronto caía sobre el hombro de ella para invitarla a la danza. Si ésta aceptaba cogía la punta del pañuelo, y si no, le sacaba el cuerpo. Si el gesto era negativo el pareja escogía a otra mujer y repetía su caprichosa danza. Cuando se oía el comienzo del canto, ese pañuelo amarraba las velas. (Pérez, 1987)*

Valencia Salgado afirma que los bailes cantados, al mezclarse con los grupos de gaiteros y las expresiones musicales de los blancos, da como resultados lo que conocemos hoy en día como los ritmos tradicionales de la cumbia, la gaita, **el porro instrumental, el fandango, y la puya**. Los tres ritmos resaltados anteriormente son los más representativos de la región del Sinú.

### **De donde proviene el término “porro”**

Se conocen dos hipótesis principales del origen de la expresión o palabra “porro”: la primera hipótesis se habla de que proviene del porro, manduco o percutor con que se golpea al tambo o bombo, que se define su acción como porrazo (Valencia Salgado), y la segunda hipótesis cuenta que es derivada de un tamborcito con un aspecto cilíndrico llamado porro o porrito con que se ejecutaba esta música antiguamente (Aquiles Escalante).

### **El porro**

Es un ritmo de carácter alegre según lo expresa el (director Banda Tradicional: Sinuanas, la banda femenina), propicio para el baile de parejas, se sostiene que su verdadera forma de escribirse es con métrica de 4/4, misma métrica de la samba de Brasil, el porro y la samba se ejecutan en una métrica nombrada dentro de la jerga musical como *compás partido*. (Aguilar, 2023)

### **Porro palitiao – Pelayero**

En San Pelayo (municipio del departamento de Córdoba) nace el porro pelayero, que es un estilo, una forma particular de componer e interpretar el porro Fortich describe:

Al porro pelayero se le llama así para identificar y no para excluir”, el porro pelayero se identifica por tener tres secciones, la danza (parte introductoria del tema), la boza (papel protagónico para el clarinete), e improvisación (trompeta, clarinete y bombardinos hablan su lenguaje), en cuanto a el concepto rítmico se considera lento y cadencioso, que lo hace tener una identidad fuerte en comparación con otro tipo de porros, otra característica de este género musical son el número de músicos, no es superior a 18 integrantes. (Fortich, 2013)

### **Porro tapao**

El porro tapao es originario de las sabanas de Sucre, en la zona del San Jorge, Caimito, y San Marcos, hablando de lo musical es un porro más estructurado, no tiene tantas improvisaciones, es un género que se lleva con más frecuencia a la partitura para definir y organizar sus formas musicales.

## **1.2 La banda Pelayera (Departamentos Córdoba, Sucre, Bolívar y Atlántico)**

La región caribe de Colombia es y ha sido una pieza fundamental y determinante en la identificación de la nacionalidad colombiana, todas las actividades económicas que nutrían a la Nueva Granada por parte del continente europeo se daban mediante las rutas que cubrían diferentes flotas y galeones dirigidas por la Casa de contratación en Sevilla - España.

Fue por Cartagena por donde primero ingresaron al territorio de la Nueva Granada ciertos instrumentos para conformar las bandas de guerra que amenizaban los actos públicos y ceremonias religiosas de los virreyes y sacerdotes, de los bailes de salón de las clases altas, estas expresiones culturales interpretando marchas militares, vals, polcas, mazurcas, danzas y contradanzas, esta música selecta o clásica estaba al servicio de las clases pudientes de criollos o descendientes europeos, por ello como ejecutantes instrumentales era una minoría

de población que se identifican por tener una interpretación académica o de oído para estar al tanto de los cambios del momento.

Estos formatos o estas músicas “exquisitas” no tenían la aceptación o la libertad del conocimiento hacia las clases populares de la región, sin embargo la “servidumbre” que estaba encargada de atender a estas altas clases sociales tenían la oportunidad de escuchar, ver y aprender desde la observación este tipo de músicas y bailes, fue así como esta población de clases sociales bajas (sirvientes) transmitían de manera clandestina estas músicas para adaptarlas, recrearlas, para así engalanar las fiestas populares de estas comunidades, especialmente con fandangos y festines entre vecinos.

Ha sido la región caribe, el área geográfica en donde se ha generado esa agrupación musical popular que se denomina banda de música de viento, con una identidad musical propia.

En los departamentos de Córdoba, Sucre, Bolívar y Atlántico una de las actividades económicas que los identifica son la agricultura, la ganadería, y el comercio, gracias a esto se generan eventos y festejos que de una u otra manera involucran a las bandas de música de viento.

La primera categoría incluye bandas municipales y bandas pelayeras, sabaneras o sinúanas, que se concentran en los departamentos de Córdoba y Sucre, especialmente en Montería y San Pelayo. Córdoba alberga el 80% de las bandas pelayeras o bandas tradicionales colombianas cuyo repertorio se especializa en porro y fandangos; aunque también hacen bullerengues, el baile macho, puya, fandango, uresana, cumbia, gaita, y currulao.

Las bandas de viento pelayeras son una manifestación cultural de una región históricamente asociada a la agricultura y a la ganadería. El enunciado es fundamental para entender parte de la dinámica cultural en la que están inmersas las bandas pelayeras. Es el campo quien provee el material humano con el que estas agrupaciones instrumentales cobran vida.

Victoriano Valencia Rincón, licenciado en pedagogía musical por la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá, expresa lo siguiente:

Reconocer este ambiente de práctica musical de las bandas pelayeras es sumamente importante para aproximarse a sus repertorios y estilos, por lo que este tipo de ejercicios analíticos, sobre el papel, corren riesgo de omitir el sentido y espíritu de la música en contexto. Por este motivo, no podemos menos que recomendarle al lector una buena colección de música Pelayera; una buena adquisición serían los ocho compactos de la Antología de porros y fandangos de la Banda 19 de marzo de Laguneta. Ayudaría también observar videos de corralejas en Sincelejo, en Carrillo y armar en la casa un fandango o baile con velas alrededor de la música desplazándose en sentido contrario a las manecillas del reloj. (Fortich, 2013).

Es por ello por lo que, el reconocer los procesos bandísticos es importante ya que aún se mantienen en la tradicionalidad de las músicas que identifican al país como diverso, y cultural. El porro aporta grandemente a la conservación de la cultura.

### 1.2.1 Instrumentos musicales banda Pelayera

En la costa atlántica las bandas son conjuntos musicales compuesto por:

Instrumentos De Cañas	Instrumentos De Metal	Instrumento De Percusión
3 clarinetes	3 trompetas	Redoblante
	3 trombones	Bombo
	3 bombardinos	Platillos
	1 tuba	

*Ilustración 5 Tabla 1 Instrumentos musicales*

#### **Descripción general de los instrumentos para una banda tradicional Pelayera**

**El bombo:** El bombo es un instrumento de percusión que consiste en un tambor grande con una tablita o clave en la parte superior de este; el bombo se golpea con una mano en el parche y con la otra mano tapa el golpe en el parche opuesto, aquí es donde nace el nombre de porro

“tapao”; caso contrario ocurre cuando la banda interpreta un porro palitiao, el bombero en este caso utiliza una caja china de plástico conocida coloquialmente como una “clave” que el bombo tiene en la parte superior.



*Ilustración 6 Instrumento musical bombo*

**El redoblante:** Llamado también caja, el redoblante es un tambor alargado con caja de madera, encargado de aumentar la vibración del bombo y adornarlo con “redobles”, cuyo sonido es más alto que el del tambor corriente. (“SINIC::: - Colombia Cultural - Ritmos - SUCRE”)



*Ilustración 7 Instrumento musical redoblante*

**Los platillos:** los platillos son los encargados de darle el brillo a la pieza musical, entonando los sonidos agudos en contratiempo.



*Ilustración 8 Instrumento musical platillos*

**El clarinete** (aerófono): El clarinete es un instrumento “noble” por excelencia en la banda de viento; al momento del “discurso” de los clarinetes toda instrumentación baja su intensidad de sonido. (“Instrumentos - Mi folclor de la región sucreña”) Su sonido es



agradable, y a tres voces semeja un torrente de voces tiernas que fluyen. Además, el clarinete es el único instrumento que alcanza las máximas notas agudas, y a la vez, las máximas notas graves. (“SINIC::: - Colombia Cultural - Ritmos - SUCRE”)



*Ilustración 9 Instrumento musical Clarinete*

**La trompeta** (aerófono): Instrumento musical de viento, de la familia del metal, provisto de embocadura y de un tubo de perforación cilíndrico, ligeramente cónico en su extremo y terminado en un pabellón. (“SINIC::: - Colombia Cultural - Ritmos - SUCRE”)



*Ilustración 10 Instrumento musical trompeta*

**El bombardino:** Pertenece a la familia de instrumentos musicales de viento metal, provisto de embocaduras y pistones. Por lo general, el bombardino tenor sustituye la voz humana cuando los temas no son cantados. (“Instrumentos - Mi folclor de la región sucreña”)



*Ilustración 10 Instrumento musical bombardino*

**El trombón (aerófono):** Instrumento musical de viento, de la familia de metal, cuya característica es el uso de las varas corredoras. (“SINIC::: - Colombia Cultural - Ritmos - SUCRE”)



*Ilustración 11 Instrumento musical trombón*

**La tuba** (aerófono): Es un instrumento musical de viento, de cobre, de la familia de los bombardinos.



*Ilustración 12 Instrumento musical tuba*

### 1.2.2 Bandas Representativas

Actualmente son muchas las bandas que se destacan gracias a su trayectoria han sido referentes de la música de banda Pelayera.

Se caracterizan por el hecho de asociar el nombre a la fecha de creación o de conformación, seguida por el nombre del municipio o sede de la banda, un elemento que no necesariamente es obligatorio, pero se presenta en un alto porcentaje de las bandas existentes.

Tomando como referencia los materiales bibliográficos publicados, se nombran algunas bandas, que han sido seleccionadas basados en reconocimiento en el ámbito local, regional y nacional y también por sus aportes a la construcción y circulación de la música Pelayera. (Fontalvo, 2017)

<b>Banda Tradicional</b>	<b>Descripción</b>
<i>Arribana de San Pelayo</i>	Fundada aproximadamente en 1905. El primer director fue el maestro Manuel Zamora junto a Primo Paternina.
<i>La bajera</i>	Fundada aproximadamente en 1919. El primer director fue el maestro Daniel Luna.
<i>La Central</i>	Fundada aproximadamente en 1925 dirigida por Pablo Garces.
<i>Número Cuatro</i>	Rafael Adelo Coy
<i>La Nuevo Oriente</i>	-----
<i>Nueva Esperanza De Manguelito</i>	Fundada el 7 de julio de 1947 por Manuel Cristóbal genes.
<i>19 de marzo de laguneta</i>	Fundada el 19 de marzo de 1966 por Miguel Emiro Naranjo.

<i>Banda Juvenil de Chocho</i>	Fundada el 20 de enero de 1969. Su primer director fue Miguel Moscote.
<i>13 de enero Canalete</i>	Fundada el 13 de enero de 1985 bajo la dirección de Luis Contreras.

Ilustración 13 Bandas tradicionales

En la costa atlántica son muchos los artistas e intérpretes que se dedican a este género musical, pero son muy pocos los reconocidos. Los músicos que nombramos más adelante como referentes del género tradicional porro, han sido partícipes del Festival nacional del porro en san pelayo y reconocidos como ganadores a mejor instrumentista, o en su defecto son directores de las bandas pelayeras anteriormente mencionadas.

### 1.3 Músicos representativos del porro

A partir de la recolección de músicos más destacados en los instrumentos de las bandas pelayeras de los departamentos de Córdoba, Sucre, y Atlántico, se transcribe esta información a continuación con el fin de hacerlos visibles (Fontalvo, 2017):

<b>Clarinete</b>	<b>Trompeta</b>	<b>Trombón</b>	<b>Bombardino</b>	<b>Percusión</b>
Ramiro Arcia	Primitivo Paternina	Gabriel Paternina	Próculo Urango	<b>Bombo</b>
Antonio Coy Castillo	José Galván Lugo	Pascual Barón	Alcides Suarez	Eustorgio Oliveros

Simon Paternina	Julio Paternina	Héctor Betin	Rafael Eduardo Sáez	Santiago Oliveros
Alejandro Ramirez	Ricardo Hernández	Alejandro Niño	Filiberto Pérez	Saturmino Correa
Jose Fortunato Saez	Álvaro Castellanos		Rosendo Martínez	<b>Redoblante</b>
Juan Piña			Tobías Garces	Reinaldo Guerra
			Hernán Contreras	Apolónides Julio
			Ramon Benítez	Joaquín Pablo Argel
				<b>Platillos</b>
				Pedro Pacheco
				Dagoberto Angulo

*Ilustración 14 Músicos representativos por instrumento*

El porro como fue mencionado anteriormente es un género tradicional de la costa atlántica específicamente del departamento de Córdoba, atlántico y sucre. El género porro lo compone dos subgéneros que se diferencian según el golpe que se le da al bombo como lo son el porro palitiao y el porro tapao:

## 1.4 Tipos de porro:

### 1.4.1 Porro Palitiao - O Pelayero

El porro palitiao, nace en las tierras del Sinú, toma su nombre por la forma como se golpea con el percutor una tablilla o clave incorporada al bombo en la parte superior, Este golpe se produce en el momento en que el bombo queda en silencio y el clarinete toma el rol protagónico con la sección de la boza, este porro consta de 5 partes específicas:

- Danza
- Diálogo o Conversatorio
- Bozá (*El término 'bozá' representa el motivo melódico y la fuerza de la música del Caribe, equivalente al 'tumbao' de la salsa o al flow del reggae. Grupo Bozá*).
- Danza - La Conclusión

1. **Danza:** El porro palitiao o pelayero, se inicia con ocho compases de danza que los viejos pelayeros identifican como una introducción; melódica y rítmicamente esta parte se parece mucho a un danzón. En esta introducción todos los instrumentos entran a sonar, unos para llevar la parte melódica, otros para armonizar, y otros apoyar el ritmo del bombo y los platillos.
2. **Diálogo o Conversatorio:** Después de estos ocho compases de “introducción” surge lo que llamamos el contrapunteo o diálogo musical entre los instrumentos de voces agudas y graves, las trompetas preguntan, los bombardinos y trombones responden, este diálogo para seguir a la boza.
3. **Boza:** En esta sección entran los clarinetes quienes hacen su intervención con la boza, aquí los clarinetes son dominantes, ofrecen unas frases largas y repetitivas, mientras los bombardinos armonizan improvisando acordes sin salirse de las sesiones

melódicas representativas del tema. (*Bozá significa bozal, lazo que amarra. Es en esta parte donde el porro pelayero se decanta totalmente. (“PORRO PELAYERO”) Dicen los pelayeros: “Se amarra el ritmo”.*) Precisamente en esta parte el bombero deja de golpear el parche de su instrumento para repiquetear en uno de los laterales, o en la tablita que está encima del bombo, ese golpecito se llama paliteo, de ahí el nombre de Porro Palitiao. (“El Porro Palitiao o Pelayero | Vive Nuestro Porro San Pelayo - Blogger”) El redoblante y los platillos, en este instante llevan el compás como tratando de copiar onomatopéyicamente brisas, roces de hojas secas. Al finalizar esta parte se llega nuevamente a la Introducción y se repite la obra. "Esta modalidad de porro termina con la misma danza inicial." (“El Porro Palitiao o Pelayero | Vive Nuestro Porro San Pelayo - Blogger”)

4. **Danza - La Conclusión:** En esta sección repetimos la danza del tema, que se compone de ocho compases totalmente idénticos, sin variaciones, para finalizar el tema.

### **Porros palitiaios más conocidos e interpretados**

Los porros palitiaios más distinguidos y reconocidos a nivel nacional por ser temas insignias en los concursos de bandas son los siguientes (Fontalvo, 2017):

<b>Nombre</b>	<b>Autor</b>
María Varilla	Alejandro Ramirez Ayazo
El binde	Alejandro Ramirez
Río Sinú	Miguel Emiro Naranjo
El Pirigallo	Armando Conteras
La Lorenza	del folclor



Soy Pelayero	Primo A Paternina
Viejas Costumbres	Armando Contreras
La Mona Carolina	Alejandro Ramirez
Rio San Jorge	Miguel Emiro Naranjo
Mochila	Dairo Meza
Malala	Victoriano Valencia

*Ilustración 15 Porros palitiao*

### 1.4.2 Porro Tapao

Según la Historia nace en las sábanas de sucre, en la zona del San Jorge, Caimito, San Marcos. Se dice que de esos lugares procede el porro Tapao, este se caracteriza por ser urbano, de arreglos fijos y determinantes y admite el baile de parejas cogidas o agarradas, se llama así este porro por la forma como el “bombero” tapa con la mano el parche opuesto al que percusiona, carece de la sección “boza” también hay versiones escritas para la voz masculina o femenina.

El Porro Tapao es más estructurado, a diferencia del Palitiao que tiene muchas improvisaciones. (“EL FOLCLOR DE LA COSTA CARIBE: MUESTRA DE PORRO Y FANDANGO.wmv - Blogger”) El porro tapao inicia por lo general con las trompetas las cuales establecen un diálogo con los bombardinos, en el intermedio aparecen los clarinetes para así desarrollar una pregunta y respuesta con los bombardinos, el porro se repite con las mismas partes sin cambio alguno., mientras el “bombero” no deja de golpear el parche y por el otro lo tapa con la palma de la mano, para así amortiguar el golpe.

Se diferencia del palitiao por que este porro tapao no tiene una danza o introducción, tampoco tiene boza como una parte fundamental del tema, en este porro predomina el diálogo de instrumentos.

## Porros tapaos más conocidos

Entre los porros tapaos más conocidos están (Fontalvo, 2017):

Nombre	Autor
Fiesta en corraleja	Ruben Salcedo
El Sincelejano	Jose Tarcila Ricardo
El Toro Negro	Danuil Montes
El culebro	Pello Torres
El Toro Balay	Julio Dontalvo
Noches Corozaleras	Pedro Salcedo
El Arrancateta	Armando Contreras
Soy Sinceano	Fernando Iriarte
Mata e Caña	Eliseo Garcia
Ayapel	Jose Cáceres
San Carlos	
Seis de enero	Victoriano Valencia

*Ilustración 16 Porros tapaos*

## 1.5 Historia del trombón

El trombón, un instrumento de viento metal, ha tenido un papel importante en la música a lo largo de la historia. Su sonido distintivo y su versatilidad lo han convertido en un componente

esencial de una amplia gama de géneros musicales. El lector explorará la historia del trombón, donde se destacará su origen, evolución y papel en la música.

### **1.5.1 Orígenes e Inicios**

El trombón tiene una historia que se remonta al siglo XV, aunque sus orígenes se remontan en instrumentos de la antigüedad, como el salpinx griego y la buccina romana. Durante la transición del Medioevo al Renacimiento, los primeros trombones surgieron en Europa, específicamente en la región de Flandes y en la ciudad de Nuremberg, Alemania. Al principio, el trombón se llamaba "sacabuche", que proviene del término italiano "trombone" y se refiere a su característica vara extensible. (Green, 2010).

- **El trombón en la Música Renacentista**

El trombón se convirtió en un instrumento popular en las ceremonias religiosas y en la corte de reyes y príncipes durante el Renacimiento. Su sonido majestuoso y su capacidad para tocar notas armónicas y naturales lo convirtieron en un excelente candidato para la música polifónica y coral de la época. El trombón era un instrumento importante en la música sacra, y grandes compositores como Giovanni Gabrieli y Palestrina lo incluyeron en sus composiciones. (Herbert, 2006).

- **La evolución en el Barroco**

El trombón evolucionó hacia la forma como lo conocemos hoy en día durante el período barroco. Los modelos de trombón alto, tenor y bajo se desarrollaron posteriormente. Cada uno tiene sus propias tesituras y roles en la orquesta. La música barroca dependía del trombón bajo, especialmente de compositores como Johann Sebastián Bach.

- **El trombón en la música Orquestal y Opera**

Con el surgimiento de la orquesta moderna en el siglo XVIII, el trombón se convirtió en un componente esencial de la sección de metales de la orquesta. El trombón fue utilizado por compositores clásicos y románticos como Beethoven, Mozart, Wagner y Mahler para agregar

fuerza y dramatismo a sus obras. Además, el trombón se utilizó en la ópera para representar personajes heroicos o momentos emocionantes. (Montagu, 2007).

- **EL Siglo XX y la Música Popular**

El trombón continuó siendo importante en la música clásica durante el siglo XX, pero también se extendió a la música popular y el jazz. La evolución del estilo y la versatilidad del instrumento en varios géneros fueron influenciados por trombonistas destacados como Tommy Dorsey, JJ Johnson y Slide Hampton en la escena del jazz.

Es así como, el trombón ha experimentado una evolución significativa a lo largo de los años y ha dejado un impacto significativo en la historia de la música. El trombón sigue siendo un instrumento importante en la música contemporánea, desde sus comienzos en el renacimiento hasta su papel destacado en la música clásica y popular del siglo XX. (Phillips, 1996).

- **1.5.2 El trombón en la banda Pelayera**

La música tradicional del departamento de Sucre y Bolívar en Colombia se conoce como porro pelayero. La presencia del trombón de pistones, un instrumento que ha jugado un papel importante en la evolución y difusión del porro pelayero a lo largo de los años, es una de las características distintivas de esta música.

- **Orígenes e Introducción del Trombón de Pistones**

El trombón de pistones, también conocido como trombón válvulado, es una variante moderna del trombón de vara que incorpora válvulas para cambiar la longitud del tubo y generar una variedad de notas. La introducción de estos instrumentos de viento con válvulas en la música colombiana se remonta a principios del siglo XX, cuando la industria musical europea comenzó a exportar estos instrumentos a América Latina. El trombón de pistones se adaptó rápidamente al porro pelayero en Colombia, lo que mejoró su sonido y aumentó su popularidad. (Arango, 2003).

## ▪ Destacados Músicos del Trombón de Pistones en el Porro Pelayero

Varios músicos han dejado una huella significativa en la interpretación del trombón de pistones a lo largo de la historia del porro pelayero. Alejandro Durán, también conocido como "El rey del porro", fue uno de los pioneros más importantes, quien gracias a su virtuosismo y carisma ayudó a popularizar el porro pelayero y el trombón de pistones en toda la región caribeña. (García, 2010).

Otros artistas destacados que han dejado un impacto significativo en la forma en que se toca el trombón de pistones nombrados en el porro pelayero son (Zambrano, 2005):

- Ramón Vargas: Trombonista y compositor que desarrolló un estilo característico y sofisticado en su forma de tocar el trombón, influyendo a generaciones posteriores de músicos.
- Rafael "Chacho" Pabón: Destacado trombonista que contribuyó a la evolución y fusión del porro pelayero con otros géneros musicales, como la cumbia y el vallenato.

## ▪ El Papel del Trombón de Pistones en la Banda Pelayera

Dentro de la banda Pelayera, el trombón de pistones cumple un papel esencial al enriquecer y complementar el sonido característico de este género musical. Su potencia y versatilidad le permiten asumir diferentes funciones, desde tocar las líneas melódicas principales hasta agregar armonías y adornos que enriquecen las interpretaciones musicales. Además, el trombón de pistones aporta una potente sección de vientos que se fusiona con los demás

instrumentos, como la flauta travesa, el clarinete y la caja vallenata, creando un sonido distintivo y alegre.

Se entiende que, el trombón de pistones ha sido una pieza clave en la evolución y difusión del porro pelayero en Colombia. Gracias a su incorporación en este género musical, el trombón ha dejado una marca distintiva en la música caribeña, enriqueciendo las interpretaciones y transmitiendo la alegría y la vitalidad propias de esta tradición cultural. (Romero, 2015)

## 1.6 Metodología aplicada al trombón

En el transcurso de la investigación nos encontramos que, en la cátedra de trombón en la Universidad Pedagógica Nacional no existe una metodología articulada hacia una de las necesidades para la construcción de un pensamiento pedagógico-musical con el uso de géneros tradicionales de Colombia. Trombonista y pedagogo, afirma que:

La cátedra de trombón aparece inexcusablemente desarticulada del mapa metodológico de las escuelas o departamentos de música, hace parte de un “todo” programático muchas veces incomprensible. (Cabrera, 2021).

Es así cómo, se genera una gran duda de cómo los profesores, tutores o profesionales que se dedican a la enseñanza del trombón en universidades abordan sus clases y como argumentan lo enseñado desde lo metodológico, y que tipo de materiales o recursos pedagógicos utilizan para justificar el conocimiento transmitido hacia los estudiantes.

El investigador se comunica con distintos trombonistas que se dedican a su vez a la pedagogía en escuelas municipales y universidades, para preguntarles sobre lo expuesto anteriormente. Hablando con ellos, de manera general, se logra evidenciar que el uso de metodologías parte de la aplicación de ejercicios técnicos de distintos métodos que refuerzan ciertas habilidades en el trombón, es por ello por lo que Cabrera describe:

La información sobre aspectos específicos de la pedagogía, la aplicación y uso de métodos y metodologías del instrumento, se solventa casi que exclusivamente a través del intercambio

profesional entre los artistas pedagogos, en foros, encuentros y actividades similares. (Cabrera, 2021).

En ese sentido, los distintos docentes con los que se tuvo la oportunidad de dialogar afirman que el conocimiento transmitido al estudiante se desarrolla a partir de métodos técnicos y/o experiencias por parte del docente que están enfocados al desarrollo, el control, y fortalecimiento de distintas habilidades físicas como lo son: (la embocadura, la respiración, la flexibilidad, la articulación, el sonido, etc.). Y que probablemente no existen en este momento aspectos específicos que describan cómo es el proceder metodológico aplicado al instrumento, o que probablemente no existe en este momento una actividad científico-pedagógica interinstitucional.

Pero, si se reconoce que los grandes instrumentistas han venido plasmando a través de métodos una serie de recomendaciones, necesidades, y virtudes para así facilitar y contextualizar al individuo que quiere interpretar un instrumento. Es importante citar a María Cecilia Jorquera que en su publicación sobre si ¿Existe una didáctica del instrumento musical?, describe que, en la tradición histórica la escritura musical marca distintos modelos pedagógicos para los instrumentistas:

Los libros fueron fijando por escrito los ejercicios que los maestros de instrumento en tiempos anteriores inventaron para cada uno de sus alumnos, sin pretensiones de validez absoluta. Además, cada autor simplemente proponía una especie de introducción a las obras que él mismo escribía para su instrumento, en forma de lo que hoy conocemos como "método", con el objeto de conducir al alumno gradualmente a dominar su estilo específico. Es decir, los autores de métodos del siglo XIX no pretenden agotar todos los temas indispensables para la preparación instrumental. Sin embargo, estos textos se utilizaron como referentes con un carácter diferente, ya a partir de la mitad del siglo XIX, tendiendo a absolutizar su valor, considerándolos fuente exhaustiva de ejercicios de los que no se podía prescindir para el aprendizaje y estudio de un instrumento. De este modo los ejercicios se fueron separando respecto a la práctica musical de obras propiamente dichas, y se olvidó el origen y la función de estos ejercicios, generados en contextos precisos, probablemente en función de alumnos con dificultades específicas en obras precisas. (Jorequera, 2002).

Es por ello por lo que, los métodos antiguos que aún se manejan permiten evidenciar esa relación entre las dificultades técnicas de la música y la interpretación de la misma, que facilitan apropiarse de diferentes estilos musicales. Pero en la actualidad, se empieza a cuestionar de si los métodos que han sido adaptados a las nuevas necesidades tienen como objeto

argumentar y facilitar la interpretación de obras musicales, o si se han llevado a un fin de sí mismos.

Lo que sí es claro, es que existen individualidades que obligan al docente replantearse modificar el cumplimiento de un *pensum* según el desarrollo técnico y musical del estudiante, con el fin de cumplir esa actividad de entrenamiento y acondicionamiento técnico que aporta al proceso de cada estudiante. Es conveniente citar a Jorquera por que define que:

Se llegó a racionalizar los ejercicios, pero sin una conexión real con la música que se debería tocar con el instrumento: la "técnica" se transformó en un fin en sí mismo, a través de la realización de ejercicios muy analíticos, pero completamente descontextualizados. Los ejercicios se dirigieron al dominio de los ingredientes fundamentales de la música tonal, es decir las escalas, los acordes y arpeggios, sin formar parte de la música verdadera: las piezas musicales que se deberían ejecutar con los instrumentos. (Jorequera, 2002)

Como consecuencia de esto, podríamos decir que, se ha empezado a desarrollar sin querer un enfoque en la técnica, donde el objetivo de los métodos que aportan a la formación instrumental ha cambiado, y se ha venido desviando hacia una única importancia de generar virtudes y alejándose de la interpretación de la misma música.

Cabrera, nuevamente afirma que el uso de textos, y métodos de trombón utilizados en las clases de instrumento, tiene analogías en autores y algunos aspectos de contenido y que en ninguna parte es clara la respuesta a preguntas como: ¿Cuál es la sustentación pedagógica?, ¿Por qué necesito el desarrollo de las mismas habilidades técnicas que mis otros compañeros?, ¿En qué tiempo de desarrollo se debe llevar a cabo?, ¿Por qué el uso de métodos diseñados para poblaciones distintas a las colombianas?. Dada la desigualdad y diversidad encontrada en cada uno de los estudiantes, es complejo entender ¿Por qué se utiliza un mismo método con niveles de formación opuestos?

Podríamos concluir que claramente, los fundamentos descritos por los docentes y profesionales en el trombón parten de la tradición en su formación, la experiencia práctica entendida desde lo empírico y que la construcción del conocimiento parte de lo autónomo y no de lo estrictamente conceptual. El sistema de enseñanza parte del espíritu subjetivo basado en la experiencia del artista, o del punto de vista. Y que por supuesto los métodos aplicados hoy en día están desligados de la interpretación musical y el manejo de los distintos estilos musicales tradicionales, clásicos o académicos.



## 2. Metodología

### Enfoque Epistemológico

El enfoque epistemológico de la presente investigación estuvo guiado a partir de lo que se describe como cualitativo, en la investigación musical se basa en la comprensión profunda y contextual de los fenómenos musicales, centrándose en la exploración de la subjetividad, la experiencia y los significados asociados con la música. A diferencia del enfoque cuantitativo que *“pretende medir parámetros en los fenómenos a investigar”*, Se resalta que:

*“los métodos cualitativos persiguen aprehender las cualidades de los mismos. Tienden a una epistemología afincada en la hermenéutica, la fenomenología, y la interacción simbólica.”*

(Cristóbal, 2014) El enfoque cualitativo busca capturar la riqueza y la diversidad de las experiencias musicales a través de métodos que permiten una exploración detallada y reflexiva. Aquí hay algunas características claves de este enfoque en la investigación musical:

- **Exploración de significados y contextos:**

Los investigadores cualitativos prefieren *“una descripción y comprensión interpretativa de la conducta dentro del marco de referencia del propio individuo, grupo o cultura investigada”* (Cristóbal, 2014). Los investigadores se centran en la comprensión de los significados que las personas atribuyen a la música y cómo estos significados están influenciados por el contexto cultural, social y personal. Esto implica un enfoque en la interpretación y la hermenéutica, donde se busca comprender cómo las personas dan sentido a la música en sus vidas.

El enfoque cualitativo valora la totalidad de la experiencia musical, lo que incluye no solo la música en sí, sino también el contexto en el que se produce y se consume. Los investigadores pueden explorar cómo la música se integra en la identidad personal, la cultura, la comunidad y la vida cotidiana de las personas.

- **Flexibilidad y adaptabilidad:**

Los investigadores cualitativos requieren “*construir muestras representativas del fenómeno a estudiar, sin embargo, estas se forman con criterios diferentes*” (Cristóbal, 2014). A menudo, adaptan sus métodos y enfoques a medida que avanzan en la investigación, “*Habitualmente les interesa una práctica precisa desarrollada por algún sujeto específico, cuyo interés, en muchos casos, deriva no de su representatividad como miembro de un colectivo, sino de su singularidad y distinción*” (Cristóbal, 2014). Esto permite una exploración más orgánica de los fenómenos musicales y la capacidad de descubrir aspectos inesperados.

- **Contexto cultural:**

Dado que la música está profundamente arraigada en la cultura, el enfoque cualitativo parte de su “*modus operandi en la interpretación y comprensión de discursos, acciones y conductas*” (Cristóbal, 2014). La investigación musical cualitativa a menudo implica una contextualización cultural. Los investigadores pueden explorar cómo la música refleja, moldea y se relaciona con la cultura de una comunidad o grupo específico.

Es así como la investigación cualitativa permite elegir los temas a estudiar por medio de criterios particulares, permitiéndole al investigador partir en primer lugar desde su experiencia humana y como resultado se logran obtener distintos focos o interpretaciones del tema investigado.

## Diseño Metodológico

A partir de la necesidad por querer compartir el conocimiento y lograr argumentar, se diseña una propuesta pedagógica en donde ese conocimiento obtenido por parte del investigador propone sumar a un campo de saber, se propone soluciones a la falta de contexto del porro en el trombón, se aporta un material en donde se puede encontrar de manera detallada distintos aspectos musicales que enriquecen el lenguaje que tanto identifica y hace único al porro pelayero. y la potencia heurística se puede ver beneficiada, en ese sentido se toma como estrategia metodológica la etnomusicología.

La etnomusicología se logra entender desde dos enfoques para estudiar la música, el primero se plantea a partir de lo histórico, y el segundo a partir de lo sistemático, en el enfoque histórico se puede entender que:

Incluye los hechos musicales concernientes al pasado (artistas individualmente considerados, escuelas artísticas, países, épocas, imperios) e incluye el estudio de la notación musical, los instrumentos, las modificaciones formales y los diversos tipos de composición. (Pérgamo, 1981)

Por tanto, la crítica estilístico-estética debe ser la tarea más importante en la investigación etnomusicológica. La crítica estilístico-estética debe analizar a fondo todos los parámetros musicales y resumir la esencia única de los diferentes lenguajes musicales para poder evaluarlos histórica y estéticamente.

Es así como en este caso, el estudio tiene como objetivo analizar la unión del porro en su contexto cultural, el porro como una tradición oral, sus orígenes, cambios o transformaciones, aspectos universales basados en la sociedad y su historia. Los antecedentes, el análisis, el énfasis del estudio académico de la música de compositores como Dairo Meza, Jose Cáceres, y Alejandro Ramirez, tienen un propósito en específico y cómo se desarrolla esa tradición en un escenario cultural específico. Es de gran importancia para el desarrollo de la música colombiana comprender sus orígenes y sus características folclóricas.

El segundo enfoque planteado se basa en lo sistemático, donde logra describir la música a partir de lo estético, de cómo se aplica las pedagogías, y cómo podría describir la didáctica musical.

La rama sistemática comprendía el estudio de los elementos musicales en forma aislada: estética, pedagogía y didáctica musical. Incluyó también aquí la "Musikologie" o "Vergleichende Musikwissenschaft" (Musicología Comparada) que sería la encargada de estudiar la música de transmisión oral de los pueblos no occidentales según sus varias formas y con fines etnológicos (Pérgamo, 1981).

El estudio de la música tradicional y la correlación con la notación musical es relevante en esta investigación, ya que no se encontró material diseñado para el trombón que logre describir cada una de esas identificaciones que hacen único al porro.

La comparación como recurso de reconocimiento permite observar la frecuencia de uso de ciertos recursos musicales en las obras aquí planteadas, dándoles una mayor base e importancia en el contexto de la música colombiana y definiendo la música propuesta por Jhon Rick en su libro *La Interpretación Musical*, que se explicarán a lo largo de este estudio, sirven como sugerencias académicas y metodológicas para el aprendizaje del trombón y el uso de los lenguajes que identifican al porro

## **2.1 Fases metodológicas:**

### **2.1.1 Definición grado de dificultad:**

Se escoge la propuesta pedagógica del docente, compositor, y músico Victoriano Valencia titulada "Grados de dificultad en repertorios bandísticos, una propuesta para el contexto colombiano" donde plantea unos parámetros musicales para la selección del repertorio adecuado de acuerdo con el uso de ciertas consideraciones técnicas por parte del intérprete.

El autor de la propuesta pedagógica plantea 7 niveles para tener en cuenta y se dividen por distintas características musicales como: timbre, ritmo-métrico, melódico, armónico, tipos de texturas y orquestación, técnico expresivo, y el nivel formal. Se seleccionaron 5 niveles y a continuación se definirán para dar fuerza a la propuesta hecha por el investigador de la siguiente manera:

## Nivel tímbrico

- **Formato:**

El formato de la banda tradicional está compuesto por clarinetes, trompetas, eufónicos, trombones, tuba, redoblante, bombo, y platillos.

- **Registros**

Demanda un nivel de virtuosismo al momento de adaptar frases importantes al trombón que fueron compuestas principalmente para la trompeta y el clarinete.

## Nivel métrico

- **Características métricas:**

El autor del libro plantea el total dominio por parte del intérprete de compases simples, compuestos, y amalgamas. En nuestro caso el género no exige el uso de compases compuestos ya que la música está escrita dentro de un compás simple de 2/2.

- **Figuración:**

Se da por entendido que se tiene dominio de todas las figuras rítmicas, pero en el porro es muy común encontrarnos con blancas, negras y corcheas.

- **Tempo**

El *tempo* en el porro es lo que genera dificultad al momento de interpretarlo en el trombón, aun así, siendo figuras rítmicas sencillas la velocidad oscila entre blanca=100 a blanca=120.

## Nivel melódico

- **Interválica**

Grados conjuntos, arpeggios, y saltos de más de una octava.

- **Relación escala-acorde**

Las melodías del porro están basadas en notas del acorde, notas de aproximación diatónica o cromática, tensiones diatónicas.

- **Extensión**

De manera general los seis porros transcritos utilizan una extensión de dos octavas y media desde un G hasta un C en clave de fa con líneas adicionales.

## Nivel armónico

- **Sistema y funcionalidad**

El porro está constituido armónicamente por tonalidades mayores o menores, no hace uso de funciones armónicas complejas como atonalidad o modulaciones.

- **Acórdica**

La configuración acórdica está construida tradicionalmente por la función de tónica y dominante (I-V), tanto en tonalidad mayor como en tonalidad menor, y en algunos casos con el uso de la subdominante.

## Nivel técnico-expresivo

- **Dinámicas**

El porro está constituido por una parte introductoria que normalmente se interpreta en una dinámica menor a la del desarrollo del tema, se hacen dinámicas a nivel general de banda desde *P* hasta *F*.

- **Articulaciones y efectos**

Se utilizan distintas articulaciones como: *legato*, el *acento* apagado, y *staccato*; en un mismo motivo melódico. Estas articulaciones necesitan una dicción propia del lenguaje del trombón para adaptarse a los distintos fraseos.

En cuanto a los efectos, desde cada uno de los instrumentos que componen la banda Pelayera cada uno se identifica por recrear efectos naturales por ejemplo el bombardino con el uso constante de trinos, el clarinete con el uso de glissandos de micro tonos, etc.

Dado este de análisis técnico-musical, se llega a la conclusión que el nivel de dificultad para adaptarlos al trombón fue de nivel 5, se tomó como referencia a (Valencia, 2010), siendo lo más cercano a el nivel de la cátedra de trombón de la Universidad Pedagógica Nacional.

### 2.1.2 Proceso de selección de repertorio:

A partir de participar en el festival de porro de San Pelayo se logra evidenciar cuál es ese repertorio inédito para este tipo de concursos y cuáles en lo posible la comunidad debe de conocer, como por ejemplo Río Sinú, Ayapel, El gallo mono. Estos son porros insignias dentro de los festivales por su abundante claridad en la forma, las melodías, la *boza*, y la importancia que tienen los compositores por mantener la tradición musical como lo son José Cáceres, Dairo Meza, o Miguel Emirio Naranjo.

Después de ese primer filtro, se analiza cada obra por compositor relevante, se construye un segundo filtro donde salen a relucir detalles de interpretación importantes, ciertas dificultades técnicas para el trombón, y evitar algunos inconvenientes de lectura por el cambio de registro de trompeta y clarinete a trombón.

### 2.1.3 Proceso de transcripción:

1. La tarea más importante fue la de escuchar las obras a detalle partiendo de diferentes criterios como: la forma, la articulación, el fraseo, los instrumentos utilizados, cada una de las versiones grabadas por las diferentes bandas tradicionales encontradas en plataformas como YouTube y Spotify; para así llegar a la finalidad de reconocer con base a la visita hecha al festival de porro cuales son aquellas bandas emblemáticas de la región Cordobesa que aportan a la conservación del género y continúan enseñando a esa interpretación idónea propuesta por la misma cultura o tradición. Allí nos encontramos con bandas como La 19 de marzo de Laguneta, La super Banda de Colomboy, La 13 de enero de Canalete, Banda Original de Manguelito, San Juan de Caimito, etc.

Partiendo de las bandas mencionadas, se decide escoger las versiones mejor grabadas en plataformas digitales de dos bandas tradicionales como: la 19 de marzo de laguneta y la Super banda de Colomboy, para así ayudar al investigador a obtener con mayor claridad cada uno de los aspectos musicales mencionados anteriormente.

2. Se seleccionan las partes importantes del porro palitiao como: La danza, Diálogo o Conversatorio, *Boza* y en el porro tapao las melodías importantes, las contra-melodías que hacen los bombardinos, y la *boza* que hacen los clarinetes; se transcriben las notas, el ritmo, la forma con sus repeticiones y luego se digitalizan en el *Software* Fínale.



#### 2.1.4 Proceso de adaptación:

Tomando como referencia al trombonista Harbey Urueña y su álbum Potosí, en donde se plantea el trombón como solista en la música Colombia (cosa que no es tan común ya que es un instrumento referenciado en dicha música de uso armónico, o contra melódico); se decide hacer algo similar, pero con el porro tradicional cordobés y manteniendo los porros lo más exacto a lo planteado por el compositor.

Ya teniendo la música transcrita con ayuda del *software* finale se adapta al trombón y en ese proceso se empiezan a desenlazar los siguientes inconvenientes: tesituras, timbres, registros muy altos, frases complejas de ejecutar en el trombón, cuando hay contra-melodías importantes bajo las melodías, decidir cuándo era conveniente hacerlas o no hacerlas. Al adaptar cada uno de los recursos que enriquecen la interpretación planteados por los instrumentos con sus facilidades se tornaban muy difícil de interpretar en el trombón como *glissandos*, *legatos*, trinos, doble staccato, frases demasiado largas, y articulaciones.

#### 2.1.5 Diseño de la propuesta pedagógica “Cachamet”

El diseño de la propuesta pedagógica se plantea en tres fases:

- **El tema:** En esta fase se plantea el primer acercamiento a los porros, se hablará sobre las diferentes dificultades técnicas, se plantean ejercicios que posiblemente solucionen los inconvenientes técnicos, se propone un tipo de articulaciones tomadas de las grabaciones escuchadas, y se explica cómo se debería ejecutar los fraseos dependiendo de si es danza, *boza*, o el desarrollo del porro.
- **Ritmo-tipos del bajo en el porro:** En esta segunda fase se hace un acercamiento al papel de la tuba en el porro tapao y palitiao destacando, la importancia de conocer el porro desde sus formas armónicas, para así proponer que el trombonista también puede pensar armónicamente y podría construir líneas melódicas, así como lo haría un tubista en el género.

- **Duetos:** se propone juntar lo planteado en la fase uno y dos, llevando a la adaptación de los porros a duetos, siendo la primera voz la que interprete el porro y su forma con los aspectos musicales planteados en la primera fase de articulación, y fraseos, y la segunda voz siendo la que cumple el papel de acompañamiento armónico.

### 2.1.6 Aplicación de la propuesta

La aplicación de la propuesta se dio con estudiantes de la cátedra de trombón de la Universidad Pedagógica Nacional, de semestres entre sexto y décimo.

El investigador notó el interés por parte de los alumnos de querer interpretar esta música en el trombón ya que no habían encontrado un material similar.

Partiendo de la asignación que el investigador hizo a cada estudiante, la aplicación se basó en un ejercicio de primera vista; se toma como referencia el tema transcrito y se le pide al alumno que lo interprete sin ninguna recomendación para así evaluar las dificultades que se le presentan.

Luego de ello, evidenciando dificultades en cuanto a la lectura rítmica de la síncopa, problemas con la aplicación del registro agudo, y dificultades para “tocar” algunos efectos sonoros como el “gliss”, se le recomendó practicar los ejercicios técnicos propuestos con el fin de crear un acercamiento a la música y facilitar su interpretación.

Se logró hacer una captura de cuatro sesiones de una hora con cada estudiante, donde se logra evidenciar que los ejercicios planteados aportaron la facilidad de “tocar” el porro, y efectivamente, se pueden comparar dos casos opuestos; donde el primer caso y contacto con la obra evidencia la exigencia musical que identifica a cada obra, y el segundo caso, cuarto contacto con la obra evidencia que si se generó un cambio.

### 3. Análisis

El análisis interpretativo se basa en el libro de (John Rick) llamado La Interpretación Musical y se toma como base tres porros palitiaos: Porro viejo pelayero, La mochila y Río Sinú; y tres porros tapaos: Ayapel, El gallo mono y El barrilete. Este repertorio fue seleccionado ya que aporta un alto nivel de herramientas en la interpretación, en aspectos técnicos y en aspectos rítmicos.

Se toma como guía diferentes grabaciones por parte de las bandas tradicionales como: La Super Banda de Colomboy y la 19 de marzo de Laguneta. Los porros seleccionados hacen parte de esa colección más interpretada en la región de Córdoba, y en algunos casos escogidos como porros inéditos en el Festival del Porro en San Pelayo.

Por medio de la transcripción y adaptación de cada uno de los porros se busca aportar al trombonista un tipo de herramientas para conseguir una interpretación más cercana a lo propuesto por las siguientes bandas tradicionales.

#### **Super banda de Colomboy:**

Es necesario ubicarnos geográficamente para entender dónde y cómo fue creada esta gran banda. Colomboy es un corregimiento del municipio de Sahagún del departamento de Córdoba, es allí donde se crea este gran proyecto que por el maestro Lázaro gran percusionista del género fue motivado por medio de otras experiencias en otras bandas, que a su vez decidió crear una banda representativa del corregimiento.

Alrededor del año 1991 se puede decir que se fundó a partir de convocatorias y llamados a cada uno de los habitantes del corregimiento. Es común que las bandas pelayeras sean nombradas por fechas representativas del pueblo, es así como en este caso el director quería un nombre diferente, para que fuera representativa, y es así como con mucho respeto se nombra la Super banda que puede llegar ser ejemplo para otras.

Actualmente el director musical es Dairo Mesa, gran compositor. La banda se ha enfocado en mantener y fortalecer la tradición de distintos repertorios para banda Pelayera como, por ejemplo: La lorenza, Río Sinú, etc. (Nacional, 2022).

## **Banda 19 de marzo de Laguneta**

La banda nace el 19 de marzo de 1966, de ahí el nombre. Miguel Emiro tuvo que aprender a tocar la trompeta, al igual que los demás integrantes que eligieron sus instrumentos favoritos. El maestro de todos fue Alfonso Piña, traído de San Marcos, Sucre, y la tarea de encontrarlo fue encomendada a Manuel Antonio Gómez, El Chito.

Sin embargo, Piña los abandonó, pero luego contrataron al ceretano Octaviano Mejía. Cuatro meses después de iniciado el proceso de enseñanza, la banda comenzó a tocar porros y fandangos. Según su director, Miguel Emiro Naranjo, el grupo oriundo del municipio Ciénaga de Oro la banda estaba conformada por varios campesinos locales que tocaban instrumentos como bombo, bombardino, clarinete y trompeta.

Conforme pasaron los años y mejoraron sus interpretaciones se hizo el famoso estilo del grupo. Inicialmente la banda se limitaba a “tocar” en fiestas patronales, graduaciones de bachillerato y fiestas en Corrales, y poco a poco se fue intensificando hasta alcanzar los escenarios internacionales compartiendo los ritmos de porro, puya y fandango.

La carrera y logros de la banda han sido reconocidos por la Academia y las autoridades locales. Entre ellos destaca el título honorífico de Licenciado en Música que otorga la Universidad de Córdoba al director de la orquesta, Miguel Emiro Naranjo.

Durante estos 55 años, la “19 de marzo” ha trabajado por incrementar el valor cultural del porro, por lo que sus esfuerzos se han centrado en preservar el ritmo con canciones como Ayapel, Tres clarinetes y la popular María Varilla. Este repertorio ilustra la trayectoria musical del grupo, que llevó a Córdoba a países como Francia y Estados Unidos de la mano de sus melodías. (Heraldo, 2012).

A propósito de la búsqueda por apropiarse un mayor dominio del lenguaje tradicional se encontraron herramientas melódicas y rítmicas que aportan a diferentes criterios musicales cómo: el fraseo, la articulación, la flexibilidad, el dominio del registro agudo; y el uso de los estilos que utilizan los intérpretes de las bandas.

Basándonos en dicha necesidad, se crean los siguientes ítems para facilitar el análisis interpretativo:

### **3.1 Para qué tipo de instrumentos fue escrita la obra**

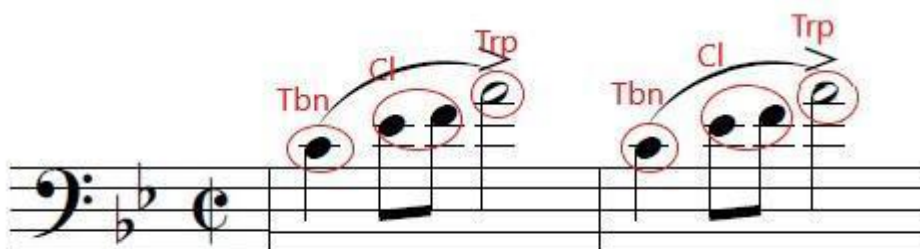
Las obras fueron compuestas en formato tradicional: 3 clarinetes, 3 trompetas, 3 trompetas, 3 trombones, 3 bombardinos, tuba, redoblante, bombo, platillo. En este caso, se toma como referencia las líneas melódicas que se llevan a cabo en el transcurso del porro. Los instrumentos que cumplen el rol melódico por tradición se le otorgan al bombardino, la trompeta y el clarinete.

### **3.2 Qué tipo de técnica exige cada una de las frases de la obra, y cuáles son las indicaciones de ésta en cuanto al timbre, el fraseo y la articulación**

Teniendo en cuenta que las líneas melódicas están escritas para bombardino, trompeta y clarinete, se evidencia una serie de dificultades técnicas al momento de interpretarlo en el trombón, por ejemplo:

### 3.2.1 Uso de los diferentes timbres.

#### Mochila – Porro Palitiao

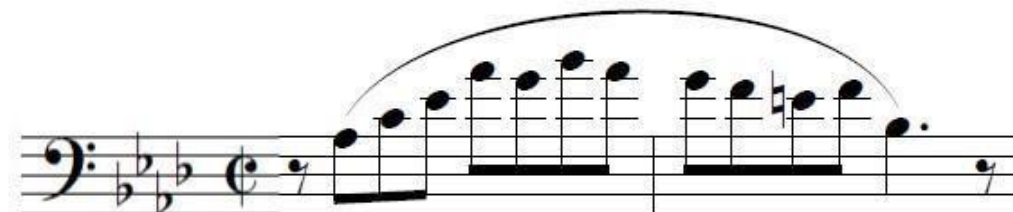


*Ilustración 17 Uso de los diferentes timbres*

Este fragmento genera inconvenientes al momento de adaptarlo al trombón, ya que, en el arreglo original de banda, está dividido en un concepto musical conocido como “campanas”. Las voces se dividen de la siguiente manera: los trombones la primera negra (Tbn), los clarinetes el grupo de corcheas (Cl), y por último las trompetas en la figura de blanca en el registro agudo (Trp). Al transcribirlo al trombón técnicamente se utiliza el paso del registro medio al agudo en una especie de acorde, que a su vez dificulta la llegada a la nota LA por el cambio de registro repentino.

## Porro Viejo Pelayero – Porro Palitiao

*Fragmento de Trp.*



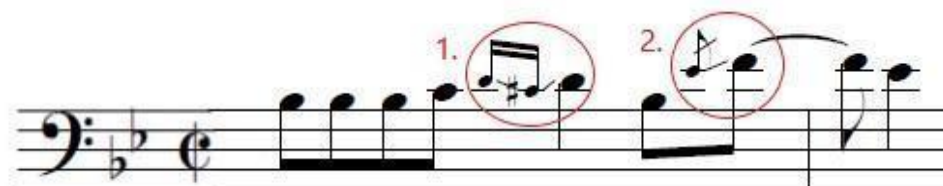
*Ilustración 18 Uso de los diferentes timbres*

En este caso, la trompeta lleva la melodía principal y el papel del trombón es responderle a ese llamado melódico. Al realizar el proceso de adaptación de la melodía principal al trombón genera una dificultad por la diferencia de registro, ya que la trompeta posee un ámbito más agudo por su naturaleza.

### 3.2.2 Uso de diferentes fraseos, por ejemplo:

## El Gallo Mono – Porro Tapao

*Fragmento de Cl.*



*Ilustración 19 Uso de los diferentes fraseos*

Aquí se logra evidenciar una dificultad al interpretar el fraseo en el trombón, ya que la adaptación se hace desde el papel que emplea el clarinete y por ende este instrumento en el género utiliza distintos efectos sonoros, como lo son: el *glissando* ejecutado con la embocadura o el aire; como le vemos en la imagen encerrada en un círculo rojo. Hay dos tipos de *glissando* uno cromático (círculo 1.) y el otro con el uso de la bordadura (círculo 2.). En el clarinete es común hacer este tipo de *efectos sonoros* con embocadura o desde la digitación, por lo cual al realizar la adaptación al trombón exigió un reto adicional.

### Porro Viejo Pelayero – Porro Palitiao

*Fragmento de Cl.*



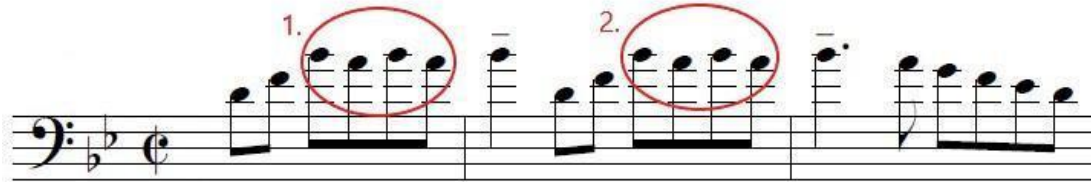
*Ilustración 20 Uso de los diferentes fraseos*

En este fragmento encontramos la función que emplea el clarinete en el porro, que se destaca en esa facilidad para ejecutar arpeggios de manera rápida en *legato*, dificultando en el trombón la imitación exacta del fraseo, ya que por la velocidad y la ejecución en el cambio de posición desde primera a cuarta y luego volver a primera posición (círculo 1.) o el cambio de segunda a sexta posición, para reproducir la nota genera dificultades técnicas (círculo 2.).



## Mochila – Porro Palitiao

*Fragmento de Bombardino.*



*Ilustración 21 Uso de los diferentes fraseos*

En este fragmento (círculo 1. y círculo 2.) evidenciamos la dificultad del cambio de nota de medio tono. Esta melodía está escrita para el bombardino originalmente; por el uso de los émbolos en el bombardino este fraseo se logra interpretar de manera ágil sin necesidad de articular aquel intervalo de segunda. Al momento de interpretarlo en el trombón se genera la dificultad de un efecto *glissando* por el movimiento de la vara.

### 3.2.3 Uso de diferentes articulaciones, por ejemplo:

## Gallo Mono – Porro Palitiao

*Fragmento de Bombardino*



*Ilustración 22 Uso de diferentes articulaciones*

En este fragmento se genera una dificultad en el trombón, ya que se utilizan tres tipos de articulaciones: *legato* (círculo 1.), el *acento apagado* (círculo 2.), y *staccato* (círculo 3.); en un mismo motivo melódico. Estas articulaciones necesitan una dicción propia del lenguaje del trombón para adaptar este fraseo.

## Ayapel – Porro Tapao

*Fragmento de Trp.*

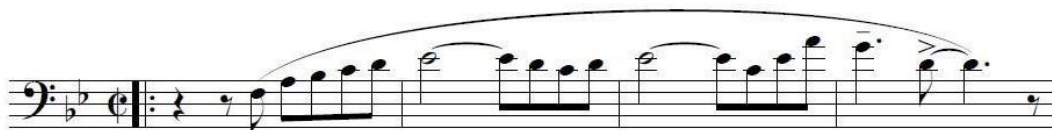


*Ilustración 23 Uso de diferentes articulaciones*

En este fragmento encontramos la articulación de *legato* agrupada en dos corcheas. Se genera una dificultad, ya que, para lograr interpretar el intervalo, se requiere un desarrollo de la pronunciación Da-Ra junto con el movimiento de la vara de manera exacta.

## Mochila – Porro Palitiao

*Fragmento de Bombardino.*



*Ilustración 24 Uso de diferentes articulaciones*

Este fragmento melódico genera dificultad partiendo de que fue escrito para el bombardino, y el bombardino tiene un *legato* natural que a su vez hace que se pueda ejecutar distintas frases extensas y en *legato*, como en este caso. Al momento de interpretarla en el trombón se genera dificultad por la velocidad, la articulación, y el alcanzar a esas notas agudas en *legato*, naturalmente en el trombón se genera un efecto glissandos y eso hace que suene “sucia” la frase.

### **3.3 El compositor supone la existencia de un conocimiento del intérprete acerca de los estilos de interpretación no explícitos en la partitura**

En la música popular es muy común que ese conocimiento de interpretación se brinde desde la imitación por medio de las tradiciones sociales y culturales. Es por esto por lo que muchas veces la música popular o tradicional no se escribe con todos los detalles necesarios para enriquecer la interpretación, ya que se da por hecho de que el intérprete lo conoce y lo puede aplicar.

## 4. Conclusión

Partiendo de la investigación se puede demostrar que las bandas pelayeras “19 de marzo de Laguneta” y la “Super banda de Colomboy” son dos referentes de la música tradicional colombiana, y que la interpretación de las obras puede ser utilizadas como un recurso musical para el uso del lenguaje, articulación, fraseos, o estilos caribeños. Y a su vez, para la comprensión de la armonía básica, es decir, los parámetros básicos de la creación de melodías a partir del I-III-V grado de la escala. Como se mencionó anteriormente, se hizo un gran énfasis a los recursos interpretativos propuesto en las grabaciones de los porros por cada una de las bandas.

Así mismo, la investigación nos permitió comprender que, para interpretar la música tradicional, se debe escribir o explicar a los intérpretes los distintos aspectos musicales que enriquecen a la misma música como lo son: las articulaciones, los efectos musicales, las herramientas o los recursos, que han utilizados los músicos en las distintas grabaciones o lo que identifica al porro como un género distinto a otros.

Como base del conocimiento adquirido, se buscó principalmente describir cómo se debería interpretar los porros propuestos con el fin de que los intérpretes del trombón logren apropiarse el conocimiento de los recursos que enriquecen la música con el fin de que sea más espontáneo e interpretativo al momento de tener contacto con el porro u otro género caribeño.

El análisis de las grabaciones y el proceso de adaptación de los porros escogidos permitió mostrar e identificar que la “banda 19 de marzo de Laguneta” y la “Super banda de Colomboy” utilizaron ciertos aspectos estilísticos entre sí, que se hacen reiterativos a lo largo de las interpretaciones de los porros. Y que, a su vez genera grandes retos al momento de adaptarlos e interpretarlos en el trombón, por el uso de registros extremos o efectos sonoros.

Este documento proporciona material histórico y biográfico sobre el porro, una breve historia de la “banda 19 de marzo de laguneta” y la “Super banda de Colomboy”, descripción de las metodologías aplicadas para el trombón, conceptos sobre el uso de la vocalización, fraseos, articulaciones y sus procedimientos de ejecución en el trombón, anexos para la interpretación de partituras solistas y una sección propuesta para la aplicación de duetos. Cabe señalar que,

los ejercicios y el repertorio continuará evolucionando y brindando a los estudiantes e intérpretes la libertad de crear sus propios ejercicios basados en sus necesidades o criterios.

La realización de este estudio brinda recomendaciones a futuros investigadores para la creación de herramientas pedagógicas y musicales que puedan aportar al contexto de una idónea interpretación en la música tradicional colombiana y salvar la memoria musical histórica de los compositores colombianos como actores clave de la cultura musical del país.

## 5. Anexos

A continuación, se adjunta el enlace en una carpeta en la plataforma DRIVE; se podrá encontrar la propuesta metodológica diseñada en la investigación en formato PDF.

[https://drive.google.com/drive/folders/1FjLWZ3FRidjTGRdC5-8DXMGxXP2Y6GkX?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1FjLWZ3FRidjTGRdC5-8DXMGxXP2Y6GkX?usp=drive_link)

## 6. Bibliografía

- Aguilar, D. (2023). Que es el porro. (C. Prada, Entrevistador)
- Amparo, B. L. (1989). El porro pelayero. *Boletín cultural y bibliográfico*, Vol. 26.
- Arango, L. (2003). *Los instrumentos musicales en la música folclórica de la Costa Caribe colombiana*. Ediciones Uniandes.
- Cabrera, C. (2021). Peculiaridades de la enseñanza del trombón en la realidad sociocultural de las universidades de Colombia. (“Estrategias didácticas para el aprendizaje del trombón post COVID. Una ...”)
- Cristóbal, L. C. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona: Proyectos y coinversiones culturales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México.
- Fontalvo, Y. (2017). *¡Que suene la banda!* Barranquilla, Colombia: Universidad del atlántico.
- Fortich, W. (2013). Con bombos y platillos. Bogotá D.C: Edimulticolor S.A.S.
- García, G. (2010). *El porro pelayero: Historia y tradición*. Ediciones de la Universidad de la Costa.
- Gorostidi, S. (2007). *Prácticas pedagógicas de los aprendizajes musicales informales*. Villa María, Córdoba, Argentina: I congreso latinoamericano de formación académica en música popular. (“I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular ...”)
- Green, R. (2010). *The Trombone: An Illustrated History*. McFarland.
- Heraldo. (19 de noviembre de 2012). *Cultura EL Heraldo*. Obtenido de La banda 19 de marzo de Laguneta tiene casa Museo en Córdoba:  
<https://www.elheraldo.co/entretenimiento/cultura/la-banda-19-de-marzo-de-laguneta-tiene-casa-museo-en-cordoba-89981>
- Herbert, T. (2006). *The Trombone*. Yale University Press.
- Johnson, S. (1997). *The history of the yorubas*.
- Jorquera, M. (2002). *Revista de la Lista Electrónica Europea*. Obtenido de Música en la Educación: <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9731/9167>

- Montagu, J. (2007). *The World of Baroque & Classical Musical Instruments*. David & Charles.
- Nacional, R. (12 de junio de 2022). *Colomboy, en Córdoba, tiene banda*. Obtenido de Musas y dudas en la galaxia Caribe: <https://www.radionacional.co/podcast/musas-y-fusas-en-la-galaxia-caribe/colomboy-en-cordoba-tiene-banda>
- Pérez, J. (1987). Tamborero. (G. V. Salgado, Entrevistador)
- Pérgamo, L. d. (1981). *Etnomusicología: metodología, aplicaciones y resultados*. Obtenido de Revista del instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega": <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=etnomusicologia-metodologiaaplicaciones-resultados>
- Phillips, M. (1996). *The History of the Jazz Trombone*. Scarecrow Press.
- Romero, F. (2015). *La música del porro en Colombia: Historia, géneros y estilos*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Salgado, G. V. (1987). Su gente y su folclor. *Publicaciones de la cultura*.
- Valencia, V. (2010). Grados de dificultad en repertorios bandísticos. En *una propuesta para el contexto colombiano*.
- Zambrano, J. (2005). *El porro: Música y músicos de San Pelayo*. Ediciones Librería Colombiana.