

**VAMO A GOZÁ! PROPUESTA DIDÁCTICA PARA LA INICIACIÓN EN LA
IMPROVISACIÓN DEL BOMBARDINO Y EL EUFONIO EN EL PORRO ‘TAPAO’ Y
‘PALITIAO’**

SERGIO CUEVAS HENAO

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

BOGOTÁ D.C

2024

**VAMO A GOZÁ! PROPUESTA DIDÁCTICA PARA LA INICIACIÓN EN LA
IMPROVISACIÓN DEL BOMBARDINO Y EL EUFONIO EN EL PORRO ‘TAPAO’ Y
‘PALITIAO’**

**PROYECTO PRESENTADO COMO REQUISITO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA**

SERGIO CUEVAS HENAO

ASESOR:

DIEGO LOZANO CASTIBLANCO

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

BOGOTÁ D.C

2024

Dedicatoria

*A mis padres, que con su incansable esfuerzo y amor me ayudaron a salir adelante y a formarme
como persona.*

A Juanse, que siempre creyó y vio en mi todo el potencial que tengo para dar.

A Valen, que con su luz y amor, entrega esperanza a los corazones.

A mi familia, que con su constante presencia me han apoyado a lo largo de mi vida.

A ellos, infinitas gracias.

Contenido

Delimitación del problema	10
Delimitación.....	10
Pregunta de investigación	11
Objetivos.....	11
Justificación	11
Antecedentes	14
Marco teórico	18
Contexto regional y cultural de la región caribe colombiana	18
La banda pelayera	20
Organología de la banda pelayera.....	21
Clarinete.....	22
Trompeta.....	24
Trombón de vara y trombón de pistones.....	25
Percusión.....	27
El bombardino.....	30
Función del bombardino en el porro.....	32
El eufonio.....	32
El porro	34
El porro ‘tapao’	34
El porro ‘palitiao’	35
Improvisación	37
Marco metodológico.....	39
Enfoque metodológico.....	40
Orientación y alcance.....	41
Categorías	41
Ruta metodológica	42

Fase conceptual	42
Fase de entrevistas	43
Fase de análisis de solos	45
Transcripción y análisis de solos improvisatorios	45
Solo interpretado por Fernando Pérez.....	45
Solo interpretado en la Banda Nueva Esperanza de Manguelito	47
Solo interpretado por Jorge Negrette	47
Análisis armónico	48
Análisis rítmico.....	49
Análisis melódico.....	51
Rango melódico	51
Notas vecinas	53
Doble cromatismo.....	55
Nota de anticipación	58
Situaciones de arpegio	60
Nota de color.....	62
Análisis de resultados	64
Solos analizados.....	64
Triangulación de información dada en las entrevistas.....	65
Propuesta didáctica ‘Vamos a gozá’	68
Descripción de los videos que integran la propuesta didáctica.....	68
Video1 – Bienvenidos a Vamos a gozá (Introducción a la Propuesta didáctica).....	68
Video 2 – Conociendo el bajo (Acercamiento a la armonía de I-V)	69
Video 3 – A cogerla sueve (Implementación rítmica con solo una nota del arpegio)	69
Video 4 – A meterle sabor (implementación rítmica con las notas del arpegio).....	69
Video 5 – Vamos a gozá! (Uso de los recursos vistos)	70
Material de apoyo.	70
YouTube como plataforma de divulgación.....	71
Conclusiones	73
Bibliografía	75
Anexos	79

Anexo 1 – Entrevista Juan Carlos Jiménez.....	79
Anexo 2 – Consentimiento Juan Carlos Jiménez.....	94
Anexo 3 – Entrevista Jorge Negrette	95
Anexo 4 - Consentimiento Jorge Negrette.....	103
Anexo 5 – Entrevista Héctor Benítez.....	104
Anexo 6 – Consentimiento Héctor Benítez	113
Anexo 7 – Referencia auditiva La Represa.....	114
Anexo 8 – Referencia auditiva Malala.....	114
Anexo 9 – Partituras del material audiovisual.	115

Ilustraciones

Ilustración 1 - Mapa región caribe colombiana	18
Ilustración 2 - Banda pelayera	20
Ilustración 3 - Clarinete	23
Ilustración 4 - Trompeta.....	25
Ilustración 5 - Trombón	27
Ilustración 6 - Trombón de pistones	27
Ilustración 7 - Redoblante.....	29
Ilustración 8 - Bombo Pelayero	29
Ilustración 9 - Platillos	30
Ilustración 10- Bombardino	31
Ilustración 11 - Eufonio	33
Ilustración 12 – Solo Fernando Pérez	46
Ilustración 13 – Solo Banda Nueva Esperanza de Manguelito.....	47
Ilustración 14 – Solo Jorge Negrette.....	48
Ilustración 15 - Rango melódico Fernando Pérez.....	52
Ilustración 16 - Rango melódico Banda Nueva Esperanza de Manguelito	52
Ilustración 17 - Rango melódico Jorge Negrette	53
Ilustración 18 – Nota vecina solo Fernando Pérez.....	54
Ilustración 19 – Nota vecina solo Banda Nueva Esperanza de Manguelito	54
Ilustración 20 – Nota vecina solo Jorge Negrette	55
Ilustración 21 - Doble cromatismo Fernando Pérez.	56
Ilustración 22 - Doble cromatismo Banda Nueva Esperanza de Manguelito	57

Ilustración 23 - Doble cromatismo Jorge Negrette	57
Ilustración 24- Nota de anticipación Fernando Pérez.	58
Ilustración 25 - Nota de anticipación Banda nueva Esperanza de Manguelito.....	59
Ilustración 26- Nota de anticipación Jorge Negrette.....	59
Ilustración 27 - Situación de arpegio Fernando Pérez	60
Ilustración 28 - Situación de arpegio Banda Nueva Esperanza de Manguelito	61
Ilustración 29 - Situación de arpegio Jorge Negrette.....	61
Ilustración 30 - Nota de color Fernando Pérez	62
Ilustración 31- Nota de color Banda Nueva Esperanza de Manguelito	63
Ilustración 32- Nota de color Jorge Negrette	64
Ilustración 33 - Logo del canal de YouTube	71

Tablas

Tabla 1 - Partes porro ‘tapao’	35
Tabla 2 - Partes porro ‘palítiao’	36
Tabla 3 - Categorías de investigación.....	42
Tabla 4 - Modelo de entrevista	43
Tabla 5 - Preguntas de entrevista.....	43
Tabla 6 – Categorías de análisis.....	45
Tabla 7 - Patrones Fernando Pérez	49
Tabla 8 – Patrones Banda Nueva Esperanza de Mangelito.	50
Tabla 9 - Patrones Jorge Negrette.....	50
Tabla 10 - Triangulación de información dada en las entrevistas	65

Delimitación del problema

Delimitación

Durante su proceso de formación musical académica y participación como intérprete de músicas tradicionales colombianas el autor siempre tuvo interés por desarrollar sus habilidades de improvisación en el ritmo tradicional de porro. Sin embargo, se enfrentó a la dificultad de no encontrar un entorno propicio para cultivar esta habilidad, y durante su proceso de aprendizaje no coincidió con algún formador que pudiese compartir conceptos y herramientas necesarias para la enseñanza de la improvisación en el género. No fue hasta el momento en el que asistió al Festival Nacional del Porro en San Pelayo en el año 2018, en el que tuvo su primer acercamiento a un contexto donde la improvisación se desarrollaba de manera intuitiva y natural. Allí recibió herramientas básicas para abordar esta habilidad, la cual, con práctica y el paso del tiempo, ha ido fortaleciendo. Esta situación no es exclusiva del autor, sino que es compartida por varios músicos del interior del país, lo que se puede considerar como una falta de metodologías para el desarrollo de habilidades improvisatorias desde el bombardino en el porro. Debido a la ausencia de materiales que permitan a los formadores enseñar la improvisación en el ritmo de porro ‘palitiao’ y ‘tapao’, como recurso interpretativo y creativo en este género musical.

En el estudio del estado del arte, varias investigaciones que se han realizado se centran en el análisis de improvisaciones realizadas por instrumentistas en el marco de festivales tradicionales como el Festival Nacional del Porro en San Pelayo e inclusive en materiales discográficos. Sin embargo, no se evidencia una herramienta pedagógica que permita a los estudiantes desarrollar esta la habilidad específicamente en el ritmo mencionado.

Por lo anterior, este trabajo se enfocará en la creación de una propuesta didáctica basada en el estudio de tres interpretaciones de porro en el bombardino para ser aplicada en la cátedra de eufonio de la Universidad Pedagógica Nacional

Pregunta de investigación

¿Cómo abordar la improvisación del porro en el bombardino a partir del estudio de tres solos para ser aplicado por los estudiantes de la cátedra de eufonio de la Universidad Pedagógica Nacional?

Objetivos

Objetivo general

Generar una propuesta didáctica audiovisual para la iniciación en la improvisación del bombardino y el eufonio en el porro ‘tapao’ y ‘palitiao’ aplicable en los estudiantes de la cátedra de eufonio de la Universidad Pedagógica Nacional.

Objetivos específicos

- Sistematizar los principales aspectos históricos y culturales con relación al bombardino y la interpretación del aire porro ‘tapao’ y ‘palitiao’.
- Identificar los diferentes procesos de enseñanza aprendizaje de la improvisación del bombardino en el porro ‘tapao’ y ‘palitiao’
- Reconocer los recursos improvisativos usados por los bombardinistas entrevistados y analizados en el porro ‘tapao’ y ‘palitiao’.

Justificación

Este proyecto busca establecer una conexión entre la vida cultural y el desarrollo musical, abordando además el papel cultural y artístico de los músicos de las bandas pelayeras en la

región caribeña colombiana. En este contexto, la improvisación musical surge desde edades tempranas (Nieto 2013), facilitada por la cercanía de estos músicos con su entorno, lo que les permite una comprensión intuitiva de los aspectos armónicos y estilísticos, en cambio, en el interior del país, suele existir el interés por abordar este tema, pero se carece de instrumentos necesarios para aprender sobre la improvisación, lo que dificulta el desarrollo de esta habilidad. En este punto, es crucial reflexionar sobre la necesidad de herramientas que ayude a la canalización del interés de los aprendices en explorar la improvisación en los ritmos de porro ‘tapao’ y ‘palitiao’.

Para un formador, el uso de la improvisación como herramienta puede propiciar experiencias educativas dinámicas e integradoras, según Arguedas (2003) al integrar la improvisación musical con el quehacer cotidiano escolar se desarrollan habilidades como: la atención, la memoria, el razonamiento, la imaginación, la expresión y la creatividad mediante la interacción de lenguajes matemáticos, científicos, literarios, históricos, geográficos, lingüísticos, entre otros (p.17).

La improvisación contribuye a la versatilidad, ya que no se limita exclusivamente al porro; se encuentra presente en muchos estilos musicales, lo que permite utilizar los conceptos que se presentarán en diversas situaciones, ya sea enseñando improvisación en sí misma, como una herramienta para el desarrollo de una clase o en presentaciones musicales. Así mismo, la improvisación influye en el desarrollo de la expresión personal, un elemento importante para el artista, ya que incide en su crecimiento personal y profesional, así como en el desarrollo de habilidades sociales como la comunicación, la empatía, el autoconocimiento y la comprensión de su entorno. Además, para el autor de este trabajo, existen recursos interesantes en la música de banda que pueden ser una entrada a la improvisación musical debido a su nivel de complejidad

armónica y recursos musicales que usualmente la academia proporciona al estudiante que se encuentra cursando estudios de educación superior.

Aun conociendo los beneficios que aporta la improvisación, se cree prudente que el proceso de aprendizaje de la improvisación no se realice por casualidad, sino que más bien sea el resultado de una ejecución consciente de los estudiantes (Arguedas, 2003, p. 9). Por esto, su objetivo como investigador es proporcionar los recursos a otros estudiantes de la cátedra de eufonio de la Universidad Pedagógica Nacional, con el fin de generar una propuesta didáctica que contribuya al fomento del desarrollo musical, auditivo y creativo, al reconocimiento e interpretación cercana de los aires de porro ‘tapao’ y porro ‘palitiao’, por parte de los futuros profesionales de la música, quienes se convertirán en docentes de arte y cultura en instituciones educativas y otros espacios de relevancia, donde podrán aplicar las herramientas y conocimientos que esta propuesta didáctica les proporcionará.

Como objeto de estudio para esta investigación, en medio del ejercicio de escucha del autor, se reconoce el trabajo de los bombardinistas Juan Carlos Jiménez, Fernando Pérez, Jorge Negrette y Héctor Benítez en sus formas improvisatorias que resaltan las características típicas y tradicionales de la improvisación en la región hasta la muestra de nuevas sonoridades que se están aportando a la improvisación en el porro ‘tapao’ y ‘palitiao’ en la última década, por ello, se realizarán entrevistas estructuradas para conocer el proceso que los participantes han tenido en relación con el aprendizaje de la improvisación, sus procesos creativos y los consejos que consideren pertinentes para el desarrollo de esta habilidad. Asimismo, se utilizarán tres improvisaciones como objeto de estudio para transcribir, analizar y generar una propuesta didáctica enfocada en la improvisación en el bombardino y el eufonio.

Antecedentes

El autor de este trabajo ha utilizado diversas fuentes para su desarrollo, las cuales le han proporcionado aportes teóricos, históricos y formativos. Estas fuentes también han sido clave para reconocer pensamientos de carácter pedagógico, así como para el desarrollo personal y profesional, lo que ha contribuido a un cambio de perspectiva y ha orientado el rumbo de este proyecto. En este proceso, se ha visibilizado la ausencia de recursos para el desarrollo de la improvisación del bombardino en los ritmos de porro ‘tapao’ y ‘palitiao’.

Como principal referente está el proyecto de investigación titulado *Improvisación en el ritmo de porro a través de la interpretación del bombardino*, este proyecto se ubica dentro del enfoque de Investigación-creación, abordando la necesidad de crear herramientas pedagógicas que permitan adquirir las competencias necesarias para improvisar en los ritmos de porro ‘tapao’ y porro ‘palitiao’. Se toma como referencia metodológica la investigación realizada por Jiménez (2019), quien desarrolló un estilo propio de improvisación a partir del análisis de destacados intérpretes de bombardino, seleccionando y adaptando patrones rítmicos y melódicos específicos del porro.

Este proyecto se orienta hacia la creación de un material didáctico que ayude a los estudiantes y futuros intérpretes del bombardino a adquirir las herramientas necesarias para improvisar en los estilos de porro ‘palitiao’ y porro ‘tapao’. Para lograr este objetivo, el autor se basó en el estudio de los estilos improvisatorios de tres destacados intérpretes de bombardino: Ramón Darío Benítez, Hernán Contreras Mestra y Mario César Narváez. A través de la transcripción y análisis de sus improvisaciones, busca identificar los patrones melódicos, rítmicos y armónicos característicos de cada uno de ellos.

Además de la investigación musical, el proyecto incluye talleres creativos con los intérpretes seleccionados, análisis de las estructuras formales del porro y la creación de un material didáctico que servirá como guía de estudio para estudiantes interesados en la improvisación en este género.

El proyecto titulado *La Improvisación en el Bombardino a partir del Repertorio Tradicional de las Bandas del Departamento de Córdoba: Estudio Preliminar para una Guía de Aprendizaje*, desarrollado por Andrés Pacheco Tamayo y Rodin Caraballo Campo (2011) , tiene como objetivo principal analizar las características de la improvisación en el bombardino en los géneros musicales del porro y el fandango, interpretados por bandas tradicionales del departamento de Córdoba, Colombia. Este estudio busca sistematizar los elementos clave que intervienen en la improvisación de estos intérpretes, con la intención de elaborar una guía pedagógica para el desarrollo de esta habilidad en futuros músicos.

El enfoque de la investigación es cualitativo-interpretativo, con una muestra conformada por cuatro intérpretes empíricos de bombardino de diferentes bandas folclóricas reconocidas. El análisis se centra en tres aspectos: rítmico, melódico y armónico, identificando características como el uso de notas de acorde, notas vecinas, doble cromatismo, anticipaciones, secuencias melódicas y recurrencias motívicas. La investigación resalta la importancia de la improvisación en la música tradicional de la región, y propone establecer bases para la enseñanza formal de esta técnica a través de un enfoque metodológico adaptado a los géneros locales.

El estudio es relevante porque contribuye a la preservación y difusión del patrimonio cultural musical de Córdoba, al tiempo que propone estrategias pedagógicas para mejorar la enseñanza de la improvisación en la formación de bombardinistas

La monografía *Análisis de los patrones de improvisación melódica basados en la propuesta musical de la interpretación del porro de Ramón Benítez como contribución a la formación musical* de Giovanny José Nieto Mestre (2013) es un trabajo de grado que se enfoca en la improvisación melódica en el porro, un género musical que se basa en la improvisación. El objetivo del trabajo es analizar los patrones rítmico-melódicos más representativos del discurso musical del maestro Ramón Benítez en el porro, y elaborar una cartilla de 10 ejercicios para que el lector pueda generar su propio discurso musical y logre improvisar en el porro y otros ritmos. Además, el trabajo incluye una metodología detallada que puede ser útil para otros trabajos de investigación en el campo de la música. Por otro lado, el documento también menciona la experiencia de los estudiantes de la Escuela de formación Artística y Cultural RECREARTE del municipio de Sopó, quienes lograron interiorizar algunos de los patrones con los que se trabajaron, lo que demuestra la efectividad del enfoque del trabajo. En conclusión, este trabajo puede aportar como antecedente en este trabajo de grado, ya que se enfoca en la formación musical en el porro y en el desarrollo de habilidades de improvisación melódica en los músicos.

El trabajo titulado *Propuesta Didáctica para la Ejecución de la Flauta de Millo: Diálogo de Saberes*, realizado por Yobany Valbuena (2017) se basa en el desarrollo de propuesta didáctica para facilitar el aprendizaje de la flauta de millo, un instrumento tradicional de la música colombiana.

La propuesta se nutre de la tradición oral y las referencias escritas, con el objetivo de que el estudiante pueda aprender a ejecutar el instrumento a través de la práctica musical, mediante ejercicios secuenciales. Se plantea un enfoque integral que busca combinar la pedagogía musical con las tradiciones folclóricas de Colombia, utilizando elementos auditivos y dejando de lado la enseñanza gramatical común.

El trabajo también explora los posibles orígenes de la flauta de millo (africano, indígena y mitológico), ofrece una descripción detallada del instrumento y analiza su evolución melódica a lo largo del tiempo, enfocándose en los estilos interpretativos de Chorrera, Soledad y Barranquilla. Además, se propone una metodología basada en entrevistas a maestros y músicos tradicionales, así como ejercicios técnicos y melódicos para desarrollar las habilidades necesarias para tocar la flauta de millo.

La propuesta de Luz Stella Lozano (2015) titulada: *El corno francés en las músicas del pacífico norte colombiano; porro chocoano y abozao* es una tesis de pregrado de la Universidad Pedagógica Nacional que habla de cómo incorporar el corno francés al formato de chirimía chocoana mediante la creación de guías y materiales para el desarrollo instrumental basados en ritmos folclóricos del departamento del Chocó, como lo son el porro chocoano y el abozao. Se trata de una propuesta busca comparar la función tradicional del bombardino en este formato con la posibilidad de que el corno francés realice la misma tarea, dada la cercanía entre ambos instrumentos como rango y timbre.

La viabilidad de la propuesta de la licenciada Lozano, se define a través de entrevistas con maestros del bombardino de la zona, para determinar su postura con relación a que el corno francés pueda desempeñar el mismo papel que el bombardino como acompañante e improvisador. Aquí el autor destaca una de las conclusiones de este trabajo, la cual dice:

Este trabajo de investigación no solo contribuye a la formación de los cornistas en su proceso de construcción musical, si no a la formación integral del autor que elaboró este proyecto, encaminando diferentes investigaciones a futuro en la apropiación, sistematización de elementos musicales y aires establecidos en todo el Departamento del Chocó. (Lozano, 2015, p. 106)

Marco teórico

En esta sección, se presentarán ciertos conceptos esenciales que facilitarán la comprensión de este trabajo como lo son: la improvisación como concepto eje de este trabajo. El contexto regional, los aspectos culturales, históricos y musicales que hacen parte del porro, el análisis de la estructura del porro ‘palitiao’ y el porro ‘tapao’. Aquí se encontrará la reseña de cada uno de los instrumentos que hacen parte de la organología tradicional que se usa para la interpretación del porro, principalmente el bombardino.

Contexto regional y cultural de la región caribe colombiana

Ilustración 1 - Mapa región caribe colombiana



Nota: Mapa de la región caribe colombiana donde se muestran los departamentos que la componen desde la organización administrativa del país. *Fuente:* Imagen tomada de comisiondelaverdad.co

La región Caribe se encuentra en la parte norte de Colombia y está limitada desde el golfo de Urabá en el oeste hasta la península de la Guajira en el este, por el océano Atlántico al norte hasta las cordilleras al sur, donde se ubican los departamentos de la región andina como Antioquia, Santander y al oriente con Norte de Santander.

El nombre del Caribe es la representación de una identidad entre sus departamentos, forjando una unidad social y cultural a lo largo de la historia. Aunque no está unida políticamente, la región tiene una conexión a través de su mar, que ha sido parte fundamental en las interacciones culturales y comerciales. La región Caribe fue un bastión económico para los españoles, quienes enviaban oro y plata desde sus puertos colombianos a España, provenientes de lugares tan distantes como: Ecuador, Perú y Bolivia. Según Peter Wade:

Se trata de una región caracterizada por cierta ambigüedad: es negra, pero también indígena y blanca; es pobre y “atrasada” (aunque no tan pobre como el Pacífico o la Amazonia) pero ha sido la puerta de entrada de la “modernidad” al país; ha sido políticamente expresiva y económicamente débil (Wade, 2002, p. 54).

La música caribeña, con ritmos que convocan a actividades sociales como el ritual, la fiesta o lo ceremonial y los instrumentos característicos revelan la fusión de las tres razas, instrumentos de percusión, legado de la influencia africana, se entrelazan con flautas y gaitas de origen indígena colombiano. La modernidad también deja su huella con instrumentos europeos como los instrumentos de madera y viento metal. Esta región cuenta con el sentido de pertenencia de sobre la música de banda pelayera, tanto así que cuenta con el concurso de bandas pelayeras más grandes de la región que se realiza en el municipio de San Pelayo, Córdoba (Alviar, 2015).

La banda pelayera

Ilustración 2 - Banda pelayera



Nota: Banda 19 de marzo de Laguneta (2020) – *Fuente:* Tomada de <https://larazon.co/cordoba/la-banda-19-de-marzo-de-laguneta-celebra-55-anos-de-trayectoria-musical/>

Las Bandas de Viento en la costa caribeña colombiana poseen una singularidad cautivadora, sus instrumentistas no son exclusivamente músicos, sino carpinteros, albañiles, agricultores, algodoneros y arroceros, arraigados profundamente en sus labores cotidianas.

Las destacadas bandas pelayeras, originarias de las zonas de Sucre y Córdoba, se caracterizan por su mayoría de músicos empíricos dirigidos por alguien con experiencia musical o formación académica. La presencia del director puede variar según el nivel interpretativo de la agrupación. Si la agrupación es de nivel intermedio y bajo, suelen tener el director de maneral frontal a la banda, y si la banda tiene un nivel más avanzado, el director normalmente está incluido como instrumentista en la banda (Alviar, 2015).

El origen de la banda pelayera se remonta a la adopción de instrumentos europeos para animar fiestas patronales y corralejas, tradiciones enraizadas en la cultura española.

Inicialmente, estas bandas interpretaron ritmos occidentales como valeses, marchas y polkas, además de aires mestizos del interior del país. Sin embargo, con el tiempo, estas melodías se transformaron, dando lugar a ritmos autóctonos como el porro, que caracterizan y consolidan la identidad sonora única de la región. La riqueza cultural de las Bandas de Viento refleja la fusión de tradiciones locales y europeas, tejidas en el tapiz musical de la costa caribeña (Wade, 2002).

Se deja la siguiente referencia auditiva el tema Soy pelayero en la version de la Banda Bajera de San Pelayo. https://youtu.be/ZP3sl-Qmlqw?si=qgpJ6W_2Oouy5yc5 (Antonio Martelo Torres, 2013d)

Organología de la banda pelayera

Para entender el significado del término organología, se cita la definición dada por Herrera (2013):

La organología musical es un estudio científico que se realiza a los instrumentos musicales con el fin de conocer y comprender sus características propias; así mismo, provee sistemas de clasificación para la identificación y organización documentada, en la cual, por medio de categorías y similitudes, se agrupan los instrumentos musicales, dependiendo de las características propias, ya sean estas físicas, morfológicas o del rol que cumplen en una sociedad, motivo por el cual se genera en torno a esta, una interdisciplinaria vinculada desde la investigación documentada del análisis de los mismos (Gétreau, 2009), (Nettl, 2011) y (Kunst, 1959). (Herrera, 2013, p. 3)

A continuación, se presentarán descripciones sobre de cada uno de los instrumentos que componen la banda pelayera y que se han incorporado a las tradiciones de las zonas de Sucre y

Córdoba, así mismo sus funciones dentro de este formato. Gracias al Festival Nacional del Porro, se estableció un número determinado de instrumentos para el formato: 3 clarinetes, 4 trompetas, 3 trombones, 3 bombardinos, 1 tuba, 1 bombo, 1 redoblante y 1 par de platillos de choque (Alviar, 2015; Valencia, 2004)

Clarinete

El clarinete es un instrumento musical de viento-madera que ha desempeñado un papel destacado en la música clásica, así como en diversos géneros musicales a lo largo de la historia. Este instrumento, conocido por su distintivo tono cálido y expresivo, ha evolucionado considerablemente desde su invención en el siglo XVIII.

El clarinete se atribuye comúnmente al inventor alemán Johann Christoph Denner, quien desarrolló un instrumento de lengüeta simple en la década de 1690. Su diseño original consistía en un tubo cilíndrico con agujeros para los dedos y una boquilla con una lengüeta que produce el sonido al vibrar. A lo largo de los años, el clarinete ha experimentado mejoras en su diseño y mecanismos, lo que ha llevado a la creación de varios tipos de clarinetes, como el clarinete soprano, el clarinete bajo y el clarinete contrabajo, entre otros.

El clarinete es apreciado por su versatilidad, ya que puede producir una amplia gama de tonos y expresiones musicales. En la música clásica, ha sido utilizado en obras maestras de compositores como Wolfgang Amadeus Mozart, Johannes Brahms y Igor Stravinsky. También ha encontrado su lugar en el jazz, el klezmer y otros géneros musicales populares.

Para tocar el clarinete, los músicos deben dominar la técnica de embocadura, así como aprender a controlar la presión del aire y la digitación precisa. La música para clarinete a menudo incluye pasajes rápidos, expresivos y melodías cautivadoras.

En el formato de banda pelayera el clarinete es un instrumento melódico que en ocasiones también llega a ser improvisador (Alviar, 2015). Usualmente cuando hay homofonía con otros instrumentos, este suele ser el bombardino, dando un color muy particular entre el brillo y el registro agudo del clarinete, junto al sonido pastoso y grave del bombardino. Además, en el porro colombiano, el clarinete desempeña un papel fundamental al asumir la responsabilidad de la sección "Vocal" de la banda. En el Porro 'palitiao', específicamente, el clarinete toma la delantera en la Bozá, que constituye la porción "cantada". En este segmento, se proporciona un espacio propicio para la improvisación melódica, generalmente liderada por el Bombardino, la Trompeta, el Trombón e incluso el propio Clarinete (Nieto, 2013).

Se deja la siguiente referencia auditiva el tema La Espuela del Bagre de la Banda 19 de Marzo de Laguneta. <https://youtu.be/4njYX1CRHIA?si=vBeBTLTqZWRfaCY&t=28> (Antonio Martelo Torres, 2016)

Ilustración 3 - Clarinete



Nota: Referencia grafica del clarinete *Fuente:* <https://es.yamaha.com>

Trompeta

La trompeta es un instrumento musical de viento-metal con una historia que, desde sus predecesores hasta el modelo actual, se remonta a miles de años. Su diseño característico y su sonido brillante lo han convertido en un elemento fundamental en una amplia gama de géneros musicales, desde la música clásica hasta el jazz, el rock y la música popular contemporánea.

Este instrumento se originó en la antigüedad, y se han encontrado evidencias de instrumentos similares en civilizaciones antiguas, como Egipto y Mesopotamia. A lo largo de los siglos, su diseño y técnicas de fabricación han evolucionado. La trompeta moderna, tal como la conocemos, se desarrolló en Europa en los siglos XVIII y XIX, con la introducción de válvulas que permitieron a los músicos cambiar la longitud del tubo, lo que amplió significativamente su alcance y versatilidad tonal.

La trompeta es conocida por su papel destacado en la música clásica, donde ha sido un instrumento principal en muchas orquestas sinfónicas. Compositores como Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart y Maurice Ravel han escrito obras icónicas para trompeta. En el jazz, la trompeta ha desempeñado un papel fundamental en la creación de estilos distintivos, con figuras legendarias como Louis Armstrong y Miles Davis que han influido en la transformación del género.

Por otro lado, en el formato de banda pelayera ha sido también un instrumento que ha resaltado por su brillo y proyección sonora, lo que ha hecho que la trompeta tenga funciones de llevar la melodía principal en algunos géneros musicales, principalmente el porro (Alviar, 2015).

Se deja la siguiente referencia auditiva el tema María Varilla en la versión de la Banda 19 de marzo de Laguneta. https://www.youtube.com/watch?v=Cj0_M4Gh95s (Antonio Martelo Torres, 2013)

Ilustración 4 - Trompeta



Nota: Referencia grafica de la trompeta. *Fuente:* <https://es.yamaha.com>

Trombón de vara y trombón de pistones

El trombón es un instrumento musical de viento-metal que ha desempeñado un papel fundamental en la música a lo largo de la historia. Su diseño único, que implica una vara deslizante en lugar de válvulas, le proporciona un rango tonal versátil y un sonido distintivo.

El trombón tiene sus raíces en Europa durante el siglo XV. Aunque existen evidencias de trombones primitivos anteriores, el trombón como lo conocemos hoy se desarrolló con una vara deslizante que permite a los músicos variar la longitud del tubo para cambiar la altura de las notas. A lo largo de los siglos, el trombón ha evolucionado en varios tipos, como el trombón tenor y el trombón bajo, que se utilizan en diversas configuraciones musicales.

En la música clásica, el trombón ha sido un instrumento importante en orquestas sinfónicas, bandas de viento y música de cámara. Compositores como Richard Wagner, Anton Bruckner y Gustav Mahler han incorporado trombones en sus obras, a menudo para lograr efectos dramáticos y sonidos majestuosos.

En el jazz y la música popular, el trombón ha desempeñado un papel fundamental en la creación de estilos musicales únicos. Grandes trombonistas como Tommy Dorsey y Glenn Miller han influido en el desarrollo de la música de jazz y la música popular. En la música tradicional colombiana de la costa caribe, el trombón cumple una función rítmico-armónica, siendo parte fundamental de la base armónica de este formato, aunque en ocasiones puede llegar a tomar el papel improvisativo del bombardino (Alviar, 2015).

Se deja la siguiente referencia auditiva del trombón de pistones el tema el Macho en la valla en la versión de la Banda Nueva Esperanza de Mangelito.

https://youtu.be/R03yOfs1nJI?si=Dpgc2ZVSfl_RXoYG&t=163 (Portal de Porros, 2021). Y se deja como referencia del trombon de vara el tema Mi cielo azul de la Banda 13 de enero de Canalete. https://youtu.be/zzp_d-uHE64?si=lURllWw3NfOOzOqS&t=147 (Solo Bandas, 2018)

Ilustración 5 - Trombón



Nota: Referencia grafica del trombón de vara. *Fuente:* <https://es.yamaha.com>

Ilustración 6 - Trombón de pistones



Nota: Referencia grafica del trombón de pistones. *Fuente:* <https://es.yamaha.com>

Percusión

En el formato tradicional de banda pelayera se usan tres instrumentos principales, el bombo, el redoblante y los platillos. Estos desempeñan un papel fundamental en la dinámica

sonora de la banda pelayera. Estos instrumentos, conocidos como elementos de percusión, requieren que el músico los golpee o percuta con una baqueta de madera para ser interpretados. La elección de la baqueta varía según el instrumento, con diferentes tamaños y puntas distintas; por ejemplo, los redoblantes emplean baquetas con puntas de fibra de vidrio, mientras que los golpeadores del bombo utilizan baquetas con puntas de espuma, más conocidas en el contexto como porra.

La responsabilidad principal de estos instrumentos es llevar la parte rítmica de la banda, estableciendo el pulso que da vida al conjunto. La acción de percutir con la baqueta genera un conjunto de sonidos distintivos que se entrelazan para crear la complejidad rítmica característica de la música pelayera.

En el contexto específico del porro, estos instrumentos desempeñan un papel crucial en diferentes fases de la composición. Por ejemplo, en el porro ‘palitiao’, se encargan de iniciar y concluir la pieza con un ritmo de contradanza, aportando una estructura rítmica distintiva. Además, intervienen estratégicamente en varias secciones de la obra, introduciendo cambios rítmicos que realzan la improvisación de los instrumentos melódicos y añaden capas de complejidad a la melodía y armonía general (Nieto, 2013).

Se deja la siguiente referencia auditiva el tema Puya a la 26 en la versión de la Banda de abril de Barrancabermeja. <https://youtu.be/cWO0GPqr7Bg?si=ODTifMLgURZ3ZdiP&t=77>
(banda26deabril, 2009)

Ilustración 7 - Redoblante



Nota: Referencia grafica del redoblante. *Fuente:* <https://tambor.es>

Ilustración 8 - Bombo Pelayero



Nota: Rudis Rubén López "Bombo mocho". *Fuente:* <https://www.elheraldo.co>

Ilustración 9 - Platillos



Nota: Referencia grafica de los platillos. *Fuente:* <https://www.instrumentosdepercusion.com>

El bombardino

El bombardino es un instrumento de viento-metal que ha desempeñado un papel destacado en la música y la cultura musical a lo largo de la historia. Este instrumento, a menudo considerado como un pariente cercano del trombón, tiene una forma distintiva de tubo en espiral y produce un tono cálido y redondo. Como investigador académico, es fundamental comprender la importancia del bombardino en la música y su transformación a lo largo del tiempo.

El bombardino se desarrolló a principios del siglo XIX en Europa, específicamente en Francia. Fue inventado por el fabricante de instrumentos Adolphe Sax, conocido por su contribución a la familia de instrumentos de viento-metal, que incluye el saxofón. El diseño del bombardino se basó en la necesidad de crear un instrumento de viento-metal que fuera más compacto y fácil de tocar que la tuba, pero que aún tuviera un tono rico y resonante.

El bombardino se caracteriza por su forma de tubo en espiral, que le da su apariencia distintiva. Generalmente, el bombardino se toca con un cuerno que tiene tres o cuatro válvulas, lo que permite a los músicos cambiar la longitud del tubo y, por lo tanto, la altura de las notas. Este diseño le da al bombardino un rango tonal amplio y lo hace adecuado para una variedad de géneros musicales.

En la música, el bombardino se ha utilizado en una amplia variedad de contextos. Es un instrumento esencial en las bandas de viento, bandas militares y orquestas de concierto, donde a menudo se le asignan partes melódicas y de apoyo. También ha encontrado su lugar en géneros de música popular, como el jazz y la música de banda, donde su sonido distintivo agrega profundidad y textura a la música.

Se deja la siguiente referencia auditiva el tema Puya en bombardino en la versión de la Banda de abril de Barrancabermeja. <https://www.youtube.com/watch?v=G5kXyVWAdSw>
(Antonio Martelo Torres, 2013a)

Ilustración 10- Bombardino



Nota: Referencia grafica del bombardino. *Fuente:* <https://es.yamaha.com>

Función del bombardino en el porro

El Bombardino es el instrumento más versátil que tiene el formato de banda pelayera. Puede realizar acompañamientos haciendo los bajos como lo hace la tuba, también acompañamientos en contratiempo como lo hacen los trombones, el papel melódico que pueden desempeñar los clarinetes y las trompetas, finalmente la función que lo hace resaltar en este formato, la improvisación (Alviar, 2015).

Se deja la siguiente referencia auditiva donde se evidencia la función improvisativa en la parte del desarrollo del tema Malala en la versión de la Banda juvenil de Chochó.

<https://www.youtube.com/watch?v=7AC14tW7XSs&t=25s> (Antonio Martelo Torres, 2014)

El eufonio

Cuando el Eufonio apareció por primera vez en 1843, inmediatamente encontró un hogar como voz tenor de la sección de bronce en bandas militares en toda Europa. En Francia podría haber sido un baritone sax horn patentado por sax Adolph, en Alemania un euphonium patentado por Sommer de Weimar, o incluso el "Hellhorn" exhibido en el mismo 1851, pero todos eran esencialmente el mismo instrumento de latón diseñado con una voz de tenor / bajo y una escala totalmente cromática a través del uso del rotor o pistón. En América, se llamó baritone horn durante muchos años, posiblemente debido al gran número de inmigrantes alemanes que se establecieron en América durante el siglo XIX. A pesar de la profusión confusa de una invención similar, se convirtió en un elemento esencial para las Bandas de bronce del siglo XIX y bandas de concierto. (L. Fernandez, 2017; Latham, 2001)

El Eufonio también fue utilizado ocasionalmente en obras orquestales a finales del siglo XIX y principios del XX. Su primera aparición en una orquesta se acredita a Richard Strauss, cuando sustituyó la tuba wagneriana por un Eufonio, los utilizó por primera vez en su partitura para Don Quijote (1897) y más tarde en Ein Heldenleben (1898). Luego otros compositores, como Gustav Mahler, Havergal Brian, Dimitri Shostakovich, Edward Elgar y Roy Harris comenzaron a incluir el Eufonio en sus obras orquestales también. Sin embargo, de las más de setenta obras para orquesta de varios compositores que incluyen eufonio, muy pocos se han convertido en una parte esencial de obras populares realizadas por las orquestas de hoy (L. Fernández, 2017)

Se deja la siguiente referencia auditiva el tema Un Porro de Amor en la version de Diego Patiño. <https://www.youtube.com/watch?v=wLw3Ry6idFM> (DiegoEufo, 2021)

Ilustración 11 - Eufonio



Nota: Referencia grafica del eufonio. Fuente: <https://es.yamaha.com>

El porro

El porro se conoce como un ritmo musical con raíces directas en la cumbia (Abadia, 1983, p. 206) sumado a este argumento, Marulanda (1984, p. 174) menciona que: “es una variante la cumbia, nacida, al parecer en el ambiente de Cartagena de Indias”, un aire que puede o no incluir el canto según su variante.

Este género posee influencias europeas, africanas e indígenas, lo que se denomina triétnico, en su conjunto de expresiones que muestran la riqueza cultura de Colombia y la región Caribe. Su nombre, derivado de "porrazo", refleja la energía de la ejecución de la porra (nombre que se le da a la baqueta con la que se ejecuta el bombo). La estructura y la velocidad determina si se tocará un "porro 'tapao'" o un "porro 'palitiao'" (Valencia, 1999).

El porro 'tapao'

La variante de porro denominada *porro 'tapao'* se distingue principalmente por la destacada presencia del bombo, cuya ejecución nunca cesa. En cada golpe de la porra sobre un parche, se procede a tapar con la mano el parche opuesto, ejerciendo presión para evitar vibraciones adicionales. Este acto, conocido regionalmente como "tapar", fundamenta el nombre de este estilo de porro.

Aunque los ancianos de la región costeña recuerdan que el porro fue en sus tiempos una danza más libre, lamentablemente, con el transcurso del tiempo, se ha transformado hacia un baile recreativo en pareja. Esta transformación se percibe de manera desfavorable, ya que la antigua danza poseía un carácter estético único, mientras que el baile de salón se limita a ser una actividad recreativa o de ejercicio. (Abadía, 1983, p. 206)

El porro ‘tapao’, identificado también como "sabanero", se caracteriza por arreglos invariables que facilitan el baile en pareja. Sorprendentemente, mantiene su estructura inalterada del 2/2 al transitar hacia una orquesta, conservando la posibilidad de ser vocal.

Principalmente a comparación del porro ‘palitiao’, el porro ‘tapao’ es un poco más ágil (Alviar, 2015) y principalmente tiene tres partes, el porro (parte A), presentado comúnmente como la parte de las trompetas, aunque pueden ser los bombardinos o los trombones quienes tienen este protagonismo (Jimenez, 2019) el puente y el mambo que es la parte de los clarinetes (parte B).

Como referencia auditiva se tiene el tema Arturo García – Banda nueva esperanza de Manguelito (Banda Nueva Esperanza De Maguelito - Tema, 2023)

Tabla 1 - Partes porro ‘tapao’

Porro (parte A)	0:00 hasta 0:36
Puente	0:36 hasta 0:47
Mambo (parte B)	0:47 hasta 1:06

Nota: Tabla descriptiva de las partes del porro ‘tapao’ con respecto a la referencia auditiva. *Fuente:* elaboración del autor.

El porro ‘palitiao’

Un porro ‘palitiao’ regularmente cuenta con una serie de secciones diseñadas específicamente para ser interpretada por toda la banda o también por algunos instrumentos en particular. Se le llama ‘palitiao’ por la forma como se golpea una tablilla externa al bombo o el aro del parche (Caraballo & Pacheco, 2011).

El porro ‘palitiao’ se divide en 4 partes, esenciales, la danza introductoria donde entra toda la banda y se resalta parte A, donde lo llamaremos desarrollo, es donde dialogan a manera de pregunta y respuesta las trompetas con los bombardinos, un puente o estribillo y la ‘Bozá’, se dice que en esta parte se decanta, se amarra, el porro. De ahí la expresión ‘Bozá’, o sea bozal que ata, que amarra. Aquí, quienes llevan la melodía principal son los clarinetes los cuales le dan vida al ‘Boza’ junto al pailiteo del bombo. En el momento de la ‘Bozá’ no suena el bombo. El ejecutante o bombero solamente ‘palitea’ una tabla anexada al instrumento. Esta es la característica principal del porro ‘palitiao’ (Caraballo & Pacheco, 2011).

Como se puede observar, una de las características más indispensables es su forma improvisada hace referencia a que ninguna banda a pesar de interpretar la misma pieza musical, nunca reproduce con exactitud el tema interpretado, siempre hay un cambio ya sea en la melodía, el ritmo, las improvisaciones o los instrumentos con los que se interpretan las diversas partes.

Se plantea que las partes del porro pelayero, hacen referencia a la cultura nacionalidad. En la danza introductoria, se sienten los bailes cortesanos de la vieja España. La segunda parte, la que impone una exigencia al bombo o la tambora es donde se muestran la herencia africana en estos instrumentos. Y, por último, la parte de la bozá donde toman protagonismo los clarinetes conlleva a la añoranza de las gaitas indígenas.

Como referencia auditiva se tiene el tema Mochila – Super Banda de Colomboy (Antonio Martelo Torres, 2013b)

Tabla 2 - Partes porro ‘palitiao’

Introducción o danza	0:00 hasta 0:23
Desarrollo (parte A)	0:23 hasta 1:02

Puente	1:02 hasta 1:14
Bozá (parte B)	1:14 hasta 1:50

Nota: Tabla descriptiva de las partes del porro ‘palitiao’ con respecto a la referencia auditiva. Fuente: elaboración del autor.

Improvisación

Los músicos utilizan su conocimiento técnico, su creatividad y su intuición para desarrollar melodías, ritmos y armonías de manera espontánea. Esto puede ocurrir en diversos géneros, como el jazz, el blues, la música clásica, y muchas tradiciones folclóricas. Según lo plantea Hemsy de Gaínza (1983) la improvisación es aquella “ejecución sonora instantánea producida por un individuo o grupo de individuos que abarca desde la libertad total, hasta la sujeción a pautas estrictas, desde la situación espontánea hasta la participación de la conciencia mental” (p.11)

Michele Biasutti (2017) define la improvisación como una actividad multidimensional y articulada que implica la creación musical en tiempo real. Esta práctica no solo consiste en la ejecución de música preexistente, sino que se centra en la invención de música de manera extemporánea, lo que la convierte en una de las expresiones más complejas del comportamiento creativo. La improvisación requiere la activación simultánea de habilidades técnicas instrumentales y procesos creativos, lo que permite a los músicos generar y evaluar secuencias melódicas y rítmicas mientras coordinan su actuación con otros músicos en un contexto de colaboración. Sumado a esto, Howell (2016) menciona beneficios propios de la improvisación, entendiéndola como un proceso de aprendizaje en el que el intérprete absorbe e interioriza "riffs" melódicos, aprende patrones rítmicos comunes y domina líneas de bajo esenciales, de una manera muy similar a cómo se aprenden palabras y frases en el proceso de adquisición de un

idioma. Para la autora, la esencia de la improvisación radica en internalizar estos patrones y poder ejecutarlos en diferentes combinaciones, lo que permite al músico construir su propio discurso musical. La autora sugiere que la improvisación no es un ejercicio aleatorio; más bien, se basa en el dominio y la comprensión de patrones musicales fundamentales, como armonías, estructuras de frases y conducción de voces, que luego pueden ser re combinados de manera creativa para producir nuevas expresiones sonoras.

Para los formatos de banda pelayera, la improvisación es un recurso usado de manera frecuente, ya que en el caso del porro palitiao, la mayoría de las composiciones permiten al intérprete del bombardino acompañar de manera libre y espontánea con melodías o contrapuntos a lo largo de la pieza, lo que enriquece tanto la forma como la estructura de la obra (Pacheco y Caraballo, 2011).

La improvisación en el ritmo de porro y en el formato de banda pelayera juega un papel principal y característico. Independientemente del instrumento, la improvisación es uno de los recursos musicales que se resaltan del formato, ya que la improvisación no es exclusiva del ritmo de porro, también se puede evidenciar el uso de esta habilidad en los ritmos de fandango o puya.

Hablando concretamente del ritmo de porro, normalmente se evidencia la improvisación en partes definidas de cada uno de los tipos de porro. Por un lado, en el porro 'tapao', normalmente se improvisa en la parte B (ver tabla 1) después de que se haya realizado la primera repetición de todo el tema. En esta sección es común que se ejecute la improvisación por parte de uno o varios instrumentistas. En caso de que se hagan más de una improvisación, normalmente quien inicia es el clarinete y, posterior a él, sigue un instrumento de metal, como puede ser el bombardino, la trompeta o el trombón.

En el caso del porro 'palitiao', la improvisación se puede ejecutar de diferentes maneras. Normalmente, en el desarrollo (ver tabla 2), en el diálogo instrumental conocido como pregunta-respuesta, puede ser la trompeta o el bombardino quien improvisa respetando la forma anteriormente mencionada (ver anexo 7). También existe otra manera de ejecutar la improvisación en la sección del desarrollo, y es cuando las trompetas y los clarinetes están haciendo el diálogo de pregunta-respuesta, el bombardino va adornando mediante la improvisación toda esta sección (ver anexo 8). Finalmente, el espacio principal para la improvisación en el porro 'palitiao' es en el bozá, justamente donde ocurre el paliteo. Esta sección es similar al porro 'tapao', donde se permite la improvisación de cada uno de los instrumentos, solo que en el porro 'palitiao' normalmente se escuchan improvisaciones de la trompeta y el bombardino.

Debido esta variedad de características improvisativas en el ritmo de porro se ha notado una creciente popularidad en el interior del país por interpretar este ritmo, como dice Alviar (2015) “Además, en los últimos años muchos músicos académicos de diversas regiones del país han empezado a interesarse en especial por las prácticas improvisatorias de las bandas pelayeras, insertando al porro en sus circuitos y asistiendo también al festival” (p.65)

Marco metodológico

La pregunta de investigación que guía este proyecto se centra en cómo abordar la improvisación del porro utilizando los recursos técnicos del bombardino, a partir del estudio de tres solos, con el fin de ser aplicados por los estudiantes de la cátedra de eufonio de la Universidad Pedagógica Nacional.

El objetivo general del proyecto es generar una propuesta didáctica que facilite la iniciación en la improvisación tanto del bombardino como del eufonio en los estilos de porro ‘tapao’ y ‘palitiao’, dirigida a los estudiantes de la mencionada cátedra.

Entre los objetivos específicos se encuentra, en primer lugar, la indagación y sistematización de la historia y funciones del bombardino en la interpretación del porro ‘tapao’ y ‘palitiao’. En segundo lugar, Identificar los diferentes procesos de enseñanza aprendizaje de la improvisación del bombardino en el porro ‘tapao’ y ‘palitiao’. Por último, reconocer los recursos improvisativos usados por los bombardinistas entrevistados y analizados en el porro ‘tapao’ y ‘palitiao’, para generar una propuesta didáctica aplicable en el contexto educativo.

Enfoque metodológico

La finalidad de este proyecto de investigación-creación es desarrollar una propuesta didáctica para fortalecer el ejercicio de aprendizaje de la improvisación del bombardino en el porro ‘tapao’ y ‘palitiao’. Los estudiantes de la cátedra de eufonio de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional serán los principales beneficiarios de esta propuesta. Además, se pretende examinar cómo los individuos perciben y experimentan los fenómenos que los rodean, profundizando en sus puntos de vista, interpretaciones y significados. Por lo tanto, se determina que el enfoque de este proyecto es de carácter cualitativo (Cerdeira, 1993; Hernandez, 2014, p. 358).

Las fuentes primarias consultadas para esta investigación serán extraídas de entrevistas estructuradas, estas serán realizadas a diferentes interpretes del bombardino desde los componentes académicos, tradicionales asociados a las practicas regionales que están relacionados en procesos de enseñanza y ejercicio activo de la improvisación como recurso de expresión identitaria y exploratoria en los ritmos de porro ‘tapao’ y porro ‘palitiao’.

Orientación y alcance

Este estudio presenta un alcance exploratorio-descriptivo. Es exploratorio porque aborda un tema poco estudiado (Hernandez, 2014): la creación de herramientas didácticas para la enseñanza de la improvisación en el porro para bombardino y eufonio. Como anteriormente se habla en la delimitación, no se evidencian una cantidad considerable de propuestas didácticas que permitan a los estudiantes desarrollar esta habilidad, lo que indica la necesidad de explorar este campo. Al mismo tiempo, es descriptivo ya que su interés se centra en explicar por qué ocurre un fenómeno y en qué condiciones se manifiesta (Hernandez, 2014) porque se busca comprender la estructura y forma interpretativa del porro ‘tapao’ y ‘palitiao’ e identificar principales patrones de improvisación musical en estos géneros a partir del análisis de solos seleccionados. En cuanto a la orientación se entiende que es aplicada. Esta orientación se refiere a estudios que buscan resolver problemas específicos o proporcionar soluciones prácticas para situaciones concretas. Estos estudios suelen tener un enfoque utilitario, como el desarrollo de tecnología (Hernandez, 2014) como el objetivo principal de esta investigación, generar una propuesta didáctica de un tema espacio que pueda ser utilizada en un contexto educativo ya establecido. Con esta propuesta se busca resolver un problema práctico en la enseñanza musical, aplicando los conocimientos obtenidos de la investigación para mejorar la formación de futuros músicos y educadores.

Categorías

El estudio de la improvisación en el porro, particularmente en el bombardino y el eufonio, requiere un enfoque amplio que abarque aspectos históricos, musicales, pedagógicos y creativos. Las categorías seleccionadas para esta investigación reflejan esta complejidad y están diseñadas para abordar de manera integral los objetivos del estudio.

Las siguientes categorías surgen del análisis de las entrevistas realizadas, la consulta del marco teórico y las necesidades del investigador en la identificación de los procesos de aprendizaje de la improvisación, así como en el desarrollo de la formación en la enseñanza del bombardino. Además, se incluye el análisis musical de las estructuras formales y distintivas del porro 'tapao' y 'palitiao' en el bombardino. A partir de esto, emergen las siguientes categorías para el estudio metodológico que abordan el análisis del fenómeno sociocultural en la interpretación de estos aires musicales.

Tabla 3 - Categorías de investigación

Categorías	Competencias
Rol del bombardino y el eufonio en el porro	<ul style="list-style-type: none"> • Importancia, funciones
Proceso de enseñanza-aprendizaje de la improvisación en el porro	<ul style="list-style-type: none"> • Modelos pedagógicos, didácticas y recursos
Características, patrones y técnicas de la improvisación.	<ul style="list-style-type: none"> • Motivos melódicos, frases características, progresiones armónicas

Nota: Tabla con descripción de las categorías seleccionadas. *Fuente:* elaboración propia.

Ruta metodológica

A continuación, se mostrará el proceso realizado para la recolección de información con la cual se pretende sintetizar y tener como resultado el esquema que será utilizado en los videos didácticos.

Fase conceptual

Como hipótesis para realizar la propuesta didáctica, está la idea de que a través del análisis de solos de bombardino se pueda dar con la caracterización del lenguaje y del papel del bombardino en ambos estilos de porro, y sumado a esto, a través de entrevistas a los diferentes maestros que llevan un amplio recorrido de su vida musical trabajando en este contexto se pueda triangular información que tenga como objetivo el diseño de los contenidos principales que debe tener la propuesta didáctica.

Fase de entrevistas

Para las entrevistas realizadas se contó con un modelo estructurado que, según Hernández (2014) dice que “el entrevistador realiza su labor siguiendo una guía de preguntas específicas y se sujeta exclusivamente a ésta (el instrumento prescribe qué cuestiones se preguntarán y en qué orden)” (p. 403). Con esto se busca la facilidad a la hora de comparar la información recibida por parte de los tres interpretes del bombardino seleccionados, de manera que, al triangular los resultados, se pueda definir los puntos para tener en cuenta para la realización de la propuesta didáctica. En cuanto a las preguntas, su categorización y objetivos pretenden sumar información que beneficien a los objetivos del proyecto.

Tabla 4 - Modelo de entrevista

Aspecto	Descripción
Objetivo de la entrevista	Recopilar información sobre las percepciones y experiencias de maestro del bombardino reconocidos respecto a la improvisación en los ritmos porro ‘tapao’ y porro ‘palitiao’.
Participantes	Juan Carlos Jimenes, Jorge Negrette y Héctor Benítez
Duración estimada	30 a 45 minutos
Lugar	Video llamada vía Meet
Método de grabación	Grabación por audio
Estructura de la entrevista	<ul style="list-style-type: none"> • Firma de formato de consentimiento informado. • Presentación. • Explicar procedimiento y objetivo de la entrevista. • Definir la confidencialidad de la entrevista.

Nota: Estructura de la entrevista *Fuente:* elaboración propia.

Tabla 5 - Preguntas de entrevista

Categorías	Subcategorías	Pregunta	Objetivo
Rol del bombardino y el eufonio en el porro	Concepto de improvisación	¿Cómo definiría la improvisación en tu campo de especialidad?	Entender la perspectiva personal del entrevistado sobre lo que significa improvisar desde su experiencia.
	Proceso de abordaje de la improvisación	¿Qué importancia cree que tiene la	Explorar el valor que el entrevistado le da a la

Características, patrones y técnicas de la improvisación.	Técnicas de la improvisación.	<p>improvisación en el desarrollo profesional y creativo de un bombardinista?</p> <p>¿Recuerda usted cómo fue la primera vez que se enfrentó a la necesidad de improvisar y cómo lo manejaste?</p>	<p>improvisación en su práctica.</p> <p>Conocer las experiencias iniciales del entrevistado con la improvisación.</p>
	Consejos para aprender a improvisar	<p>¿Qué técnicas o recursos utilizas para abordar la improvisación en tu trabajo?</p> <p>¿Alguna vez has sentido que la improvisación es un riesgo? Si es así, ¿cómo le da solución?</p> <p>¿Qué consejo le daría a alguien que recién está empezando a aprender a improvisar?</p> <p>¿Cree usted que hay algún error común que las personas cometen al intentar improvisar por primera vez? ¿Cómo pueden evitarlo?</p>	<p>Descubrir los métodos específicos que el entrevistado emplea para improvisar eficazmente.</p> <p>Explorar cómo el entrevistado maneja la incertidumbre o el riesgo asociado a la improvisación.</p> <p>Obtener orientación general y consejos prácticos para principiantes.</p> <p>Identificar posibles obstáculos o errores iniciales y cómo superarlos.</p>
Proceso de enseñanza-aprendizaje de la improvisación en el porro	Paso a Paso para Aprender a Improvisar	<p>¿Crees que la improvisación es una habilidad que hace parte del proceso de enseñanza aprendizaje, o es algo más intuitivo? (Que se puede enseñar y que se puede aprender)</p> <p>¿Cuál cree que es el proceso adecuado para alguien que quiera aprender a improvisar?</p> <p>¿Qué recursos didácticos (libros, cursos, prácticas, audios, prácticas y encuentros) recomendarías para mejorar la habilidad de la improvisación?</p>	<p>Comprender si el entrevistado ve la improvisación como una habilidad que se puede desarrollar a través de la enseñanza o como algo más innato.</p> <p>Obtener nociones desde la experiencia de cómo se debe improvisar.</p> <p>Proveer recursos adicionales que puedan ayudar en el aprendizaje continuo de la improvisación. .</p>

Nota: Preguntas que se realizaran en las entrevistas. *Fuente:* elaboración del autor.

Fase de análisis de solos

Como primera tarea se realiza el estudio de los tres solos propuestos de los intérpretes Fernando Pérez, Jorge Negrette y xxx. De aquí se realizó el análisis teniendo en cuenta tres categorías que proponen Pacheco y Caraballo (2011); análisis rítmico, armónico y melódico, esto con el fin de determinar las características estilísticas de interpretación y los recursos de cada uno de los instrumentistas para poder determinar los recursos principales que se mostraran en la propuesta didáctica.

Tabla 6 – Categorías de análisis

Categoría	Definición
Análisis armónico	Se entiende como el estudio de las progresiones armónicas sobre las cuales se ejecuta la improvisación.
Análisis rítmico	Se entiende como el análisis de las duraciones iguales o desiguales que tiene una melodía (agrupación de sucesiones), en lo que se refiere a este estudio, se enfoca en la observación de los patrones rítmicos que más recurrentes dentro de las improvisaciones
Análisis melódico	Se entiende como el estudio de los intervalos y movimientos más frecuentes dentro de las melodías improvisadas y su relación con el ritmo y armonía.

Nota: Tabla se categorías de análisis *Fuente:*Caraballo y Pacheco (2011)

Transcripción y análisis de solos improvisatorios

Solo interpretado por Fernando Pérez.

El primer solo analizado es interpretado por Fernando Pérez, actual director de la banda de Mompox, en el marco del Festival nacional de porro de San Pelayo en el año 2023. Este solo es interpretado en el porro ‘palitiao’ El tortugo.

Referencia auditiva: Solo Fernando Pérez – El tortugo

Ilustración 12 – Solo Fernando Pérez

*Solo el Tortugo - Banda la Valerosa de Mompox
solo bombardino Fernando Perez*

Trans: SCH

The musical score is written in a single system with six staves. The key signature has one flat (B-flat major), and the time signature is 4/4. The music begins with a whole rest on the first staff, followed by a series of eighth and quarter notes. Chords F and C7 are indicated above the notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata on the final note.

Nota: Transcripción del solo el tortugo *Fuente:* elaboración del autor.

Solo interpretado en la Banda Nueva Esperanza de Mangelito

El segundo solo analizado es interpretado en la Banda Nueva Esperanza de Mangelito.

Este solo es interpretado en el porro ‘palitiao’ La flor del bonche.

Referencia auditiva: La Flor del Bonche – Banda Nueva esperanza de Mangelito

Ilustración 13 – Solo Banda Nueva Esperanza de Mangelito.

Bombardino

***Solo La flor del Bonche
N. E. de Mangelito***

Transcripcion: SCH

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a 4/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff begins with an A7 chord and contains a triplet of eighth notes. The second staff begins with an A7 chord and contains a triplet of eighth notes. The third staff begins with a Dm chord and contains a triplet of eighth notes. The score ends with a double bar line.

*Solo La flor del Bonche
Banda Nueva Esperanza de Mangelito
Album: El Porro es el rey
Min - 3:43*

Nota: Transcripción del solo de bombardino interpretado por la banda Nueva Esperanza de Mangelito. *Fuente:* elaboración del autor.

Solo interpretado por Jorge Negrette

El tercer solo analizado es interpretado por Jorge Negrette, antiguo director de la banda 26 de abril de Barrancabermeja. Este solo es interpretado en el porro ‘tapao’ Ayapel.

Referencia auditiva: [Ayapel - Porro ‘tapao’ -La Gran Banda 26 de abril](#)

Ilustración 14 – Solo Jorge Negrette

Bombardino

*Solo Ayapel - Banda 26 de abril de Barrancabermeja
Solo interpretado por Joge Negrete*

Trans: SCH

The musical score is written on three staves in a 4/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The first staff begins with a C7 chord and contains measures 1 through 5. The second staff starts at measure 6 and includes F and C7 chords. The third staff begins at measure 11 and features F and C7 chords. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various articulations such as accents and slurs.

Nota: Transcripción de solo Jorge Negrette – Ayapel. *Fuente:* elaboración del autor.

Análisis armónico

El objetivo de este análisis armónico es desentrañar la estructura y función de los acordes dentro del ritmo de porro ‘palitiao’ y porro ‘tapao’, comprendiendo cómo se relacionan entre sí y con la melodía y el ritmo. En el análisis realizado a los tres solos, se puede identificar que, independientemente de si el tema está en tonalidad menor o mayor, las funciones armónicas a lo largo de toda la pieza consisten en dos compases en la tónica (T) y dos compases en la dominante (D). También se evidencia una diferencia en la duración de cada solo, pero, a pesar de esto, dos de los solos analizados comienzan en función de dominante y uno en función de tónica.




Un punto en común entre los solos es que, independientemente de la función armónica con la que comiencen, siempre terminan en función de tónica (ver ilustraciones 12, 13 y 14)

Análisis rítmico

El objetivo de este análisis es descomponer y comprender la estructura rítmica, examinando elementos como el pulso, el compás, los patrones de acentos, la duración de las notas y la interacción de estos factores a lo largo de la pieza. Este análisis permite identificar las características rítmicas distintivas, cómo se organizan y desarrollan, y su relación con otros componentes musicales, como la melodía y la armonía.

A continuación, veremos los patrones frecuentes en cada uno de los solos:


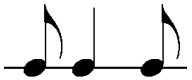
Tabla 7 - Patrones Fernando Pérez

Interprete	Patrones característicos del solo
Fernando Pérez (Ver ilustración 12)	<p>Patrón 1</p> 
	<p>Patrón 2</p> 
	<p>Patrón 3</p> 

Nota: Patrones usados por Fernando Pérez en el solo analizado. *Fuente:* elaboración del autor.

Por parte de Fernando Pérez se evidencia el uso del grupo de cuatro corcheas, el uso de tres corcheas en contratiempo y finalmente el uso de la corchea, dos semicorcheas y dos corcheas.


Tabla 8 – Patrones Banda Nueva Esperanza de Manguelito.

Interprete	Patrones característicos del solo
Banda Nueva Esperanza de Manguelito. (Ver ilustración 13)	<p>Patrón 1</p> 
	<p>Patrón 2</p> 

Nota: Patrones usados por la banda Nueva esperanza de Manguelito en el solo analizado. *Fuente:* elaboración del autor.

En el solo interpretado por la Banda Nueva Esperanza de Manguelito se evidencia el uso del grupo de cuatro corcheas y el uso de corchea, negra, corchea (en la transcripción también vista como corchea, dos corcheas ligadas, corchea) notándose también el uso de este segundo patrón en distintos tiempos de cada compás.

Tabla 9 - Patrones Jorge Negrette

Interprete	Patrones característicos del solo
Jorge Negrette (Ver ilustración 14)	<p>Patrón 1</p> 
	<p>Patrón 2</p>



Nota: Patrones usados por Jorge Negrette en el solo analizado. *Fuente:* elaboración del autor.

Por parte del solo del maestro Jorge Negrette, se evidencia el uso del grupo de cuatro corcheas, y como segundo patrón el uso de negras en contratiempo (también visto en la transcripción como dos corcheas ligadas). Con este patrón se evidencia que es usado en diferentes pulsos de cada compás.

Como resultado de este análisis rítmico, se identifica una similitud en un patrón específico: el grupo de cuatro corcheas. Este y los demás patrones serán considerados para desarrollar la propuesta didáctica, con el objetivo de proporcionar un contexto rítmico y estilístico adecuado para la improvisación en el porro ‘palitiao’ y ‘tapao’.

Análisis melódico

En el análisis melódico se evidenciaron los elementos usados por los bombardinistas en sus solos, como lo son: las escalas, notas del acorde, tensiones, uso de los cromatismos y rango melódico. (Caraballo & Pacheco, 2011)

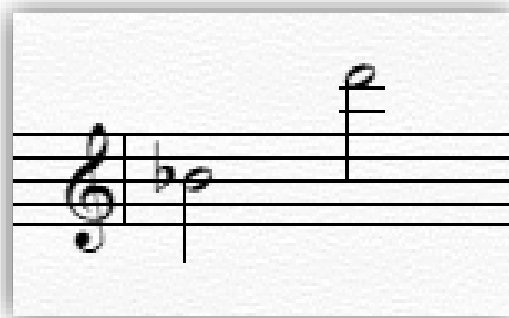
Rango melódico

Según Pacheco y Caraballo (2011) “se conoce como Rango Melódico, la distancia entre la nota más aguda y la más grave de una frase o línea melódica”.

Fernando Pérez

El rango melódico de Fernando Pérez en el solo analizado va desde el Si bemol de la tercera línea como sonido más grave hasta el Re en tercer espacio adicional superior como nota más aguda.

Ilustración 15 - Rango melódico Fernando Pérez



Fuente: elaboración del autor.

Banda Nueva Esperanza de Mangelito

El rango melódico de la Banda Nueva Esperanza de Mangelito en el solo analizado va desde el Sol sostenido de la segunda línea del pentagrama como sonido más grave hasta el Re en tercer espacio adicional superior como nota más aguda.

Ilustración 16 - Rango melódico Banda Nueva Esperanza de Mangelito



Fuente: elaboración propia.

Jorge Negrette

El rango melódico de Jorge Negrette en el solo analizado va desde el Sol de la segunda línea como sonido más grave hasta el Fa en cuarto espacio adicional superior como nota más aguda.

Ilustración 17 - Rango melódico Jorge Negrette



Fuente: elaboración propia

Notas vecinas

Según Pacheco y Caraballo (2011) se entiende las notas vecinas como las notas que “se mueven por encima o por debajo de una misma nota por grado conjunto, o llegan directamente hacia la nota objetivo sin preparación.” (p. 69)

En los siguientes gráficos se entenderá con la abreviatura N.V.

Fernando Pérez

En el tema El Tortugo se puede evidenciar en el compás 15 la utilización del elemento de análisis notas vecinas, la cual inicia con un sonido Do, seguido de un Re, para finalizar con un Do y en el compás 17 con el sonido Fa seguido del sonido Mi y volviendo al sonido Fa.

Ilustración 18 – Nota vecina solo Fernando Pérez

Nota: Fragmento del solo en el tema El tortugo, compás no 15 al compás no 17. Fuente: elaboración propia.

Banda Nueva Esperanza de Manguelito

En el tema La flor del Bonche se puede evidenciar en el compás 4 la utilización del elemento de análisis notas vecinas, la cual inicia con la nota La, seguido de un Sol, para finalizar con la nota La, al igual que en el compás 5, donde se evidencia el mismo fenómeno con las mismas notas.

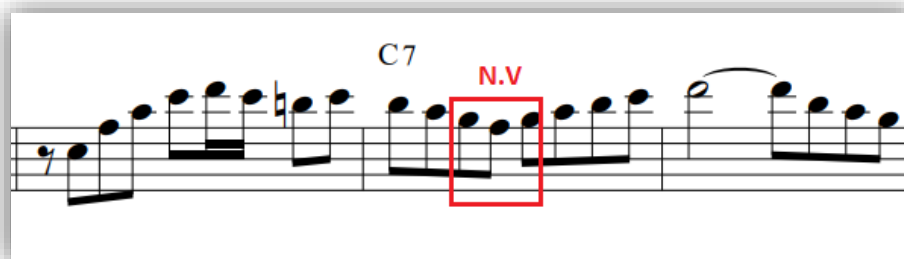
Ilustración 19 – Nota vecina solo Banda Nueva Esperanza de Manguelito

Nota: fragmento del solo en el tema La Flor del Bonche, compás no 1 al compás no 9. Fuente: elaboración propia.

Jorge Negrette

En el tema Ayapel se puede evidenciar en el compás 9 la utilización del elemento de análisis notas vecinas, la cual inicia con un sonido Sol, seguido de un Fa, para finalizar con un Sol.

Ilustración 20 – Nota vecina solo Jorge Negrette



Nota: fragmento del solo en el tema Ayapel, compás no 8 al compás 10. *Fuente:* elaboración propia.

Doble cromatismo

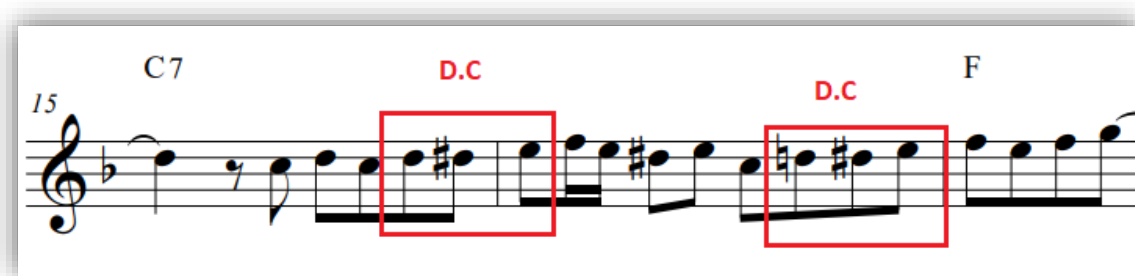
Según Caraballo y Pacheco (2011) el doble cromatismo “ consiste en dos notas de corta e igual duración que se mueven consecutivamente hacia la nota de llegada”. (p. 71)

En los siguientes gráficos se señalará el doble cromatismo con la abreviación D.C.

Fernando Pérez

En el solo del bombardinista Fernando Pérez se puede evidenciar el uso del doble cromatismo de manera ascendente con las notas Re, Re sostenido y Mi en los compases 15 y 16. Se evidencia que su uso va direccionado a terminar el doble cromatismo en una nota del acorde en tiempo fuerte. En el caso de la segunda vez que se evidencia el doble cromatismo se tiene en cuenta que la nota objetivo es un Fa, nota que hace parte de la función armónica de tónica.

Ilustración 21 - Doble cromatismo Fernando Pérez.



Nota: fragmento del solo de bombardino en el tema El Tortugo, compás no 16,17,18. *Fuente:* elaboración del autor

Banda Nueva Esperanza de Manguelito

En el siguiente fragmento del solo presentado por la Banda Nueva Esperanza de Manguelito, el doble cromatismo se evidencia en dos ocasiones, la primera vez en el compás 8 don de las notas de este fenómeno son Si, Si bemol y La. Se tiene en cuenta que el doble cromatismo es usado con el fin de llegar a una de las notas pertenecientes al acorde al cual se va a pasar, en este caso, el séptimo grado de la dominante 7, la nota Sol por paso diatónico.

En el segundo caso de este fragmento se ve el doble cromatismo ascendente con las notas La, Si bemol, Si natural. Aquí se usa como elemento para finalizar el solo en una nota de color, el sexto grado mayor de la tonalidad.

Ilustración 22 - Doble cromatismo Banda Nueva Esperanza de Manguelito

Nota: fragmento del solo de bombardino en el tema la flor del bonche, compás no 5 al 11. *Fuente:* elaboración del autor

Jorge Negrette

En el solo del bombardinista Jorge Negrette se puede evidenciar el uso del doble cromatismo de manera ascendente con las notas Re, Re sostenido y Mi en los compases 12 y 13. Se evidencia que su uso va direccionado a terminar el doble cromatismo en una nota del acorde en tiempo fuerte.

Ilustración 23 - Doble cromatismo Jorge Negrette

Nota: fragmento del solo de bombardino en el tema Ayapel, compás no 11,12,13. *Fuente:* elaboración del autor.

Nota de anticipación

Según Pacheco y Caraballo (2011) la nota de anticipación “ocurre cuando una nota que está en tiempo fuerte es ejecutada medio tiempo o un tiempo antes, si hay cambio de armonía el acorde también se anticipa.”

En los siguientes gráficos se señalará la nota de anticipación con la abreviatura N.A.

Fernando Pérez

En el solo del tema el tortugo se evidencio la nota de anticipación en el segundo compás. Siendo el Sol que está en la segunda parte del cuarto tiempo del segundo compás, una anticipación como el quinto grado del siguiente acorde que es C7, el cual extiende su duración hasta el segundo tiempo del siguiente compás.

Ilustración 24- Nota de anticipación Fernando Pérez.



Nota: fragmento del solo de bombardino en el tema El tortugo, compás no 1,2,3. Fuente: elaboración del autor.

Banda Nueva Esperanza de Manguelito

En el solo de la versión del tema la flor del bonche se evidencio una anticipación en el sexto compás, siendo la nota Fa una nota ajena al acorde de A7 pero si el tercer grado del acorde de D menor. La duración de esta anticipación va desde la segunda parte del cuarto tiempo del sexto compas hasta la primera parte del primer tiempo del séptimo compás.

Ilustración 25 - Nota de anticipación Banda nueva Esperanza de Mangelito.

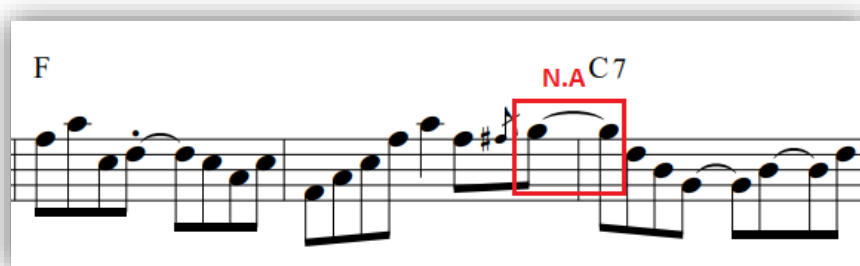


Nota: fragmento del solo de bombardino en el tema la flor del bonche, compás no 5, 6, 7. *Fuente:* elaboración del autor.

Jorge Negrette

En el solo del bombardinista Jorge Negrette, la anticipación se presenta en el cuarto compás, donde la nota Sol que está en la segunda parte del cuarto tiempo, es una anticipación como quinto grado del siguiente acorde que es C7 y dura hasta la primera parte del primer tiempo del quinto compás.

Ilustración 26- Nota de anticipación Jorge Negrette.



Nota: fragmento del solo de bombardino en el tema Ayapel, compás no 3, 4, 5. *Fuente:* elaboración del autor.

Situaciones de arpeggio

Se entiende como arpeggio la sucesión de sonidos pertenecientes a un acorde, pero realizado de manera melódica o consecutiva. Este apartado también hace parte del análisis propuesto por Caraballo y Pacheco (2011).

En las siguientes graficas el uso de los arpeggios se abreviará como AR.

Fernando Pérez

En el siguiente fragmento del solo de Fernando Pérez evidencia el uso de los arpeggios de manera ascendente y descendente en tres ocasiones. La primera en el compás 5 usando las notas del acorde de Fa mayor y entre el compás 5 y 6 usando el mismo acorde. La tercera vez se nota en el compás 10 donde también se usa la extensión del arpeggio de fa mayor a una octava.

Ilustración 27 - Situación de arpeggio Fernando Pérez

The image shows a musical score for a saxophone solo. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 5 and ends at measure 14. The second staff starts at measure 10 and ends at measure 14. Red boxes highlight three arpeggio passages: one in measure 5 (labeled 'F AR'), one in measure 6 (labeled 'AR'), and one in measure 10 (labeled 'AR'). Chord symbols 'F', 'C7', and 'F' are placed above the staff. A trill is indicated above measure 11.

Nota: fragmento del solo de bombardino en el tema El tortugo, compás no 5 al compás no 14. *Fuente:* elaboración del autor.

Banda Nueva Esperanza de Manguelito

Por parte de la Banda Nueva Esperanza de Manguelito, se evidencia el uso del arpeggio en dos ocasiones. La primera ocurre entre el primer y segundo compás, usando el arpeggio de A7. La

segunda ocasión ocurre en el compás 10 usando las notas del arpeggio de A7 seguido de una resolución con notas del arpeggio de D menor.

Ilustración 28 - Situación de arpeggio Banda Nueva Esperanza de Manguelito

The image shows a musical score in 4/4 time, key of B-flat major. It consists of three staves. The first staff shows measures 1-4 with a red box highlighting an arpeggio (AR) in measure 3, labeled 'AR' in red. The second staff shows measures 5-8 with a red box highlighting an arpeggio (AR) in measure 6, labeled 'AR' in red. The third staff shows measures 9-11 with a red box highlighting an arpeggio (AR) in measure 10, labeled 'AR' in red. Chord symbols A7 and Dm are placed above the staves. A trill (tr) is marked in measure 11.

Nota: fragmento del solo de bombardino en el tema la flor del bonche, compás no 1 al compás no 11. *Fuente:* elaboración del autor

Jorge Negrette

En el solo de Jorge Negrette se evidenció el uso del arpeggio de Fa mayor en diferentes disposiciones sumado con el uso de las corcheas. En esta ocasión el arpeggio es el elemento más usado en esta parte ocupando casi la totalidad de los dos compases en Fa mayor.

Ilustración 29 - Situación de arpeggio Jorge Negrette

The image shows a musical score in 4/4 time, key of F major. It consists of one staff. Measures 3, 4, and 5 are highlighted with a red box and labeled 'AR' in red. Chord symbols F and C7 are placed above the staff.

Nota: fragmento del solo de bombardino en el tema Ayapel, compás no 3, 4, 5. *Fuente:* elaboración del autor.

Nota de color

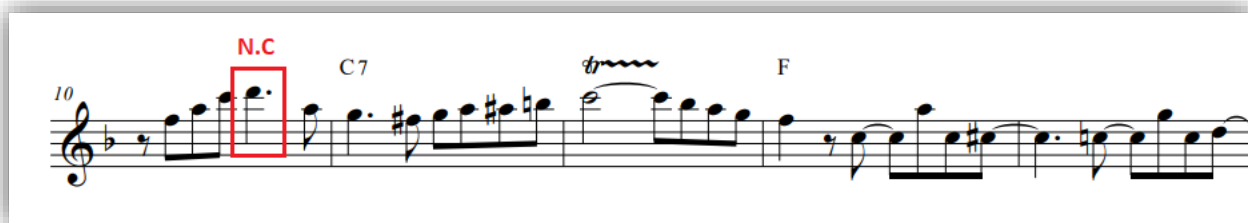
En el siguiente apartado se busca resaltar la nota mencionada por el maestro Juan Carlos Jiménez en la entrevista realizada (ver anexo 1). Se habla del sexto grado de la tonalidad como nota que puede funcionar tanto en el acorde de tónica como en el acorde de dominante, enriqueciendo la sonoridad del solo. En la región armónica de tónica este acorde vendría siendo una sexta agregada al acorde, y en el caso de la región de dominante esta nota vendría siendo la novena agregada del acorde

En las siguientes ilustraciones se abreviará la nota de color como NC.

Fernando Pérez

En el solo interpretado por Fernando Pérez se evidencia el uso de la nota de color en el compás 10 dando con color característico en la improvisación.

Ilustración 30 - Nota de color Fernando Pérez



Nota: fragmento del solo de bombardino en el tema El tortugo, compás no 10 al compás no 14. *Fuente:* elaboración del autor

Banda Nueva Esperanza de Manguelito

En la improvisación propuesta en la Banda Nueva Esperanza de Manguelito, se evidencia el uso de la nota de color de dos maneras diferentes, principalmente lo usa para acompañar el uso del arpeggio en el acorde de D menor, si bien su duración no es extensa, se resalta que el uso de

esa nota es en tiempos semi fuertes y débiles en los compases donde fue usado. En el compás final este sexto grado fue usado de otra manera, aquí el sexto grado se convirtió en sexto grado mayor, teniendo en cuenta que nos encontramos en una tonalidad menor se podría considerar como un préstamo modal, enriqueciendo la sonoridad en improvisaciones de tonalidad menor.

Ilustración 31- Nota de color Banda Nueva Esperanza de Manguelito

Nota: solo de bombardino en el tema la flor del bonche. *Fuente:* elaboración del autor

Jorge Negrette

En el solo interpretado por Jorge Negrette, se evidencio el uso del sexto grado en dos ocasiones diferentes y con efectos sonoros diferentes, primeramente, en el tercer compás, donde teniendo en cuenta esta en acorde de Fa mayor, esta nota vendría siendo un sexto grado agregado al acorde mencionado. A diferencia de esto, la segunda vez que se usa lo realiza en el acorde de dominante, dando como resultado una mayor tensión en el acorde debido a la duración de la nota y que en esta región de dominante esta nota es una novena agregada.

Ilustración 32- Nota de color Jorge Negrette

The image shows a musical score for a saxophone solo in 4/4 time. The key signature has one flat (Bb). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 5. Above the staff, the chords C7, F, and C7 are indicated. A red box highlights a note in measure 3, labeled 'NC'. The second system contains measures 6 through 10. Above the staff, the chords F and C7 are indicated. A red box highlights a note in measure 9, also labeled 'NC'. The notes are primarily eighth and quarter notes, often beamed together.

Nota: fragmento del solo de bombardino en el tema Ayapel, compás no 1 al compás 10. *Fuente:* elaboración del autor

Análisis de resultados

A continuación, se mostrará la síntesis de los resultados de las actividades realizadas, las entrevistas y los análisis a cada uno de los solos.

Solos analizados

El análisis de cada solo reveló aspectos clave para la elaboración de la guía didáctica. El enfoque principal radica en la utilización de arpeggios. El análisis muestra que los arpeggios son fundamentales en las improvisaciones del ritmo de porro. Su importancia está en que se pueden usar sus notas en cualquier momento de la improvisación dependiendo el momento armónico donde este ubicado, no solo de forma ascendente o descendente. Esto asegura que los intérpretes mantengan el tono, lo que es fundamental para aprender a improvisar desde niveles básicos, ya que proporciona una estructura que los ayuda a mantenerse armónicamente alineados.

El uso de dobles bordaduras se observó a menudo en momentos de cambios armónicos, enfocándose en que este elemento llegara al primer, tercer o quinto grado del acorde. Se observó su uso en un único momento armónico, donde los medios tonos enriquecen la sonoridad de los solos.

La anticipación es un recurso que añade color, pero tiene una duración corta. Aunque no se observó con frecuencia en los solos analizados, se necesita más experiencia en manejo armónico para utilizarlo adecuadamente. Aunque su uso no es complicado, se decide no incluirlo en esta propuesta didáctica, ya que no se considera un recurso esencial para la improvisación del bombardino en el porro.

La nota de color se utiliza en tiempos semifuertes y débiles en los solos, y su duración puede variar. Este recurso se considerará en la propuesta didáctica, ya que es fácil de implementar en la improvisación en el porro.

Triangulación de información dada en las entrevistas

Tabla 10 - Triangulación de información dada en las entrevistas

Interprete	Concepto de improvisación	Como abordó la improvisación	Consejos para aprender a improvisar	Paso a Paso para Aprender a Improvisar
Juan Carlos Jiménez	Habilidad que permite al instrumentista exponer sus capacidades creativas. Improvisar es algo obligatorio para el bombardinista ya que su función en la banda palayera es protagonista.	Tuvo una experiencia en la cual su padre le delego la tarea de improvisar en un evento, a raíz de que su experiencia no fue la mejor, decidió comenzar a estudiar la improvisación. La improvisación es una necesidad y debe ser estudiada.	Ser consciente de que debe haber rutina de estudio. Y debe haber un reconocimiento armónico, si no se reconoce que se está tocando fuera de tono, no se está realizando bien el trabajo.	Primero identificar los momentos armónicos, después comenzar a crear ritmos solo con las tónicas de cada una de las funciones armónicas, después de esto, hacerlo con el primer grado y el tercer grado de cada función armónica y de esta manera se van sumando notas comenzar a improvisar con pequeños fragmentos.

Jorge Negrette	Importante en la música de banda, la improvisación será eje principal en el género de porro y fandango.	Siempre es fundamental desde el inicio hacer solos, no improvisaciones. Se dejaba guiar por el sentido auditivo y con ese punto de partida comenzó la habilidad improvisativa. Hay que comenzar con algo, así sea básico.	Hay quienes aprenden desde sus inicios y quienes aprenden desde sus conocimientos teóricos. Quienes aprenden desde lo teórico pueden identificar los momentos armónicos y a partir de ahí saber que notas usar.	Comenzar haciendo solos ya sean escritos o imitados de oído y a partir de ahí ir cambiando frases y como paso final sería identificar lo que usa en cada uno de los momentos armónicos y usarlos como recursos improvisativos. Estudiar el instrumento es el primer paso para comenzar a improvisar, si se está en un buen nivel técnico ya de ahí en adelante se trabajará la musicalidad de los solos y las improvisaciones. Escuchar los referentes es una de las principales tareas, ya que estos darán guía de cómo es el estilo y las frases que se suelen usar al momento de improvisar en el ritmo. La transcripción de los solos y comenzar a variar las frases da como resultado una
Héctor Benítez	Profesionalmente, la improvisación abre puertas ya que permite el trabajo con diferentes formatos musicales y lo ve también como un gusto musical, algo que se puede hacer por placer.	Conocer el instrumento es fundamental para comenzar. Todas sus capacidades con respecto a lo interpretativo. También tener conocimientos básicos de armonía son necesarios.	Escuchar referentes es el principal ejercicio para conectar con el estilo musical del porro. Manejar los nervios al momento de improvisar permite que la improvisación fluya de una mejor manera. Tomar la iniciativa de ‘mandarse’ a improvisar, si hay algo por corregir, eso se hará después de haber hecho la improvisación.	

Nota: Resultado de análisis de las entrevistas realizadas según las categorías propuestas. *Fuente:* elaboración del autor.

La información de las entrevistas servirá para crear un esquema de la secuencia de videos en la propuesta didáctica. Se ha tomado la decisión de elaborar la guía sin notación musical para alinearse mejor con el estilo de aprendizaje predominante en la región.

Principalmente, se realizará el trabajo de identificación de los bajos teniendo en cuenta lo dicho por Juan Carlos Jiménez, esto ayudará al estudiante a ubicarse armónicamente al momento de improvisar. Paseo seguido, se comenzará con el trabajo de los arpeggios, añadiendo las notas de manera progresiva. Después de esto se sumará el análisis rítmico de los solos anteriormente analizados para tener patrones rítmicos comúnmente usados en el ritmo de porro.

Finalmente, con lo mencionado por los bombardinistas Jorge Negrette y Héctor Benítez, se dejará material con el cual los estudiantes podrán realizar el trabajo de escucha y transcripción de lo que les llame la atención de los del material, ya sean mambos, frases, solos, etc.

Propuesta didáctica ‘Vamo a gozá’

La siguiente propuesta nace del interés de generar una herramienta que permita un acercamiento a la improvisación en el porro ‘tapao’ y el porro ‘palitiao’ a partir del análisis de los solos escogidos y de las entrevistas en las cuales se plasman los diferentes procesos de enseñanza aprendizaje que han tenido los maestros entrevistados con respecto a la improvisación.

Cabe aclarar que no es imprescindible el uso de la partitura en el video puesto que metodológicamente impide el acercamiento vivencial y experiencial en la contribución de la tradición oral en la interpretación, acompañamiento y la improvisación real en la interacción del estudiante y el material mediador. Sin embargo, en la descripción del video y en los anexos de este trabajo se consignan todas las partituras correspondientes a cada uno de los videos como apoyo teórico (Ver anexo 9).

Descripción de los videos que integran la propuesta didáctica

Video1 – Bienvenidos a Vamo a gozá (Introducción a la Propuesta didáctica)

En este video se presentarán los objetivos de la propuesta didáctica, la manera en que se llevará a cabo la aplicación de este, cómo se debe interactuar con él y los contenidos que se abordarán en cada uno de los videos. Se manejará la tonalidad de do mayor en la mayoría de los ejercicios, con el objetivo de facilitar un acercamiento para los estudiantes. Además, se dejarán guías auditivas para que los estudiantes puedan comenzar a interactuar con las demás tonalidades, incluyendo las tonalidades menores.

La metodología de los videos se basará principalmente en la enseñanza-aprendizaje por imitación, buscando el desarrollo auditivo e intentando acercar los videos a una experiencia de aprendizaje original de la zona.

Video 2 – Conociendo el bajo (Acercamiento a la armonía de I-V)

En esta sección del video, se tomará como referencia la percusión (redoblante, bombo y platillos), y se pedirá a los estudiantes que comiencen a realizar el acompañamiento únicamente en la función armónica de tónica. Posteriormente, este procedimiento se llevará a cabo con la función armónica de dominante, con el fin de que los estudiantes empiecen a distinguir de manera práctica y auditiva cada una de las funciones armónicas características del porro ‘tapao’ y ‘palitiao’.

Este primer video se basa en lo mencionado por los maestros Héctor Benítez y Juan Carlos Jiménez (ver tabla 10), quienes lo califican como el paso fundamental para comenzar a explorar el campo de la improvisación en el porro.

Video 3 – A cogerla sueve (Implementación rítmica con solo una nota del arpeggio)

Para este video, se llevará a cabo un ejercicio de imitación: primero se hará una ejemplificación y, después, se proporcionará un espacio para que el estudiante pueda repetir la frase propuesta. En esta sección, únicamente se tendrá el metrónomo como apoyo auditivo.

En la segunda parte del video, se utilizarán como referencia auditiva la percusión y la tuba. En la primera parte, se realizarán variaciones rítmicas extraídas del análisis de los solos previamente vistos (ver tablas 5, 6 y 7). Estas variaciones se ejecutarán con cada una de las notas del arpeggio de la función armónica que se esté trabajando. Cabe recordar que esto se llevará a cabo mediante imitación.

Video 4 – A meterle sabor (implementación rítmica con las notas del arpeggio)

Este video es una segunda entrega en la que se utilizarán como referencia auditiva la percusión y la tuba. En esta sección, se aplicará lo propuesto por el maestro Jorge Negrette (ver

anexo 4), que consiste en la implementación de las notas del arpeggio en cada uno de los momentos armónicos, teniendo en cuenta los patrones rítmicos resultantes del análisis rítmico de los solos (ver tablas 5, 6 y 7).

Además, una sección del video estará dedicada al uso de la nota en común de los dos acordes (quinto grado de la tonalidad) y al característico uso del sexto grado de la tonalidad (sexto grado en función de tónica y sexto grado en función de dominante), según los análisis realizados y como lo comenta el maestro Juan Carlos Jiménez (ver anexo 1).

Video 5 – Vamo a gozá! (Uso de los recursos vistos)

En este video se dará espacio para usar los recursos que se vieron en los videos anteriores. La idea es que en esta sección se pueda interactuar a manera de pregunta y respuesta donde cada intervención tendrá una duración de ocho compases.

Este también será el video de cierre, en el que se agradecerá el uso de la herramienta y se ofrecerán otros consejos útiles según los maestros entrevistados. Se hará énfasis en el proceso de escuchar música de banda pelayera, la transcripción de solos, la repetición de frases frecuentes utilizadas en las diferentes improvisaciones y la provisión de material adicional para el uso autónomo, con el fin de establecer una base para el estudio de la improvisación.

Material de apoyo.

En esta sección dejaran:

- Lista de reproducción para ejercicio de escucha de banda pelayera.
- Solos de bombardino y otros instrumentos para el ejercicio de imitación y de escucha.
- Pistas en otras tonalidades para que puedan ser usadas con el mismo procedimiento y con esto dar camino a la improvisación en diferentes tonalidades.

YouTube como plataforma de divulgación

Ilustración 33 - Logo del canal de YouTube



Nota: Logo del canal de YouTube donde se divulgará la guía didáctica *Fuente:* elaboración del autor.

Con la gran oferta de plataformas que permiten la divulgación de material de aprendizaje en diversas áreas, la selección de una plataforma para esta propuesta didáctica se inclinó por el uso de YouTube como medio para su presentación. YouTube permite combinar explicaciones verbales con ejemplos prácticos visuales y auditivos, lo cual es esencial para enseñar improvisación musical. Los estudiantes pueden ver y escuchar cómo se aplican las técnicas en tiempo real.

La autonomía de los estudiantes será clave para la efectividad de la guía didáctica. En este sentido, YouTube ofrece características ideales para fomentar el aprendizaje autónomo. La plataforma es altamente accesible tanto en términos de tiempo como de espacio, ya que es gratuita y puede utilizarse desde cualquier dispositivo inteligente. El material estará disponible

siempre que los estudiantes lo necesiten, permitiéndoles acceder a él en cualquier momento.

Además, YouTube ofrece la opción de cambiar la velocidad de reproducción, pausar y repetir el contenido cuantas veces sea necesario, lo que resulta fundamental en el proceso de aprendizaje.

Finalmente, se contempla la posibilidad de seguir enriqueciendo la propuesta didáctica a futuro. YouTube permitirá complementar la guía con nuevas series de videos, lo que facilitará su constante estructuración y su capacidad para cubrir necesidades emergentes. Además, a través del apartado de comentarios, los estudiantes podrán proporcionar retroalimentación sobre el contenido, hacer preguntas y recibir respuestas, generando un diálogo entre la comunidad que se pueda formar alrededor de la guía.

El siguiente enlace es del canal de YouTube de *Vamo a gozá!* donde se mostrará la maqueta de la guía didáctica al igual que el material de apoyo.

<https://www.youtube.com/channel/UCtyfyWRLhJnkJuPhkQwbiUw>

Conclusiones

Durante el desarrollo de la actual propuesta, el autor ha evidenciado que, académicamente -en su contexto- la improvisación en los instrumentos de viento no es mayormente explorada, a menos que el enfoque académico sea el jazz o el blues. Esto muestra un vacío académico que, al no ser parte de una malla curricular institucional, limita la entrega de esta herramienta que tanto favorece a los músicos en el campo profesional.

Esta investigación dio al autor claridad y herramientas para su quehacer como profesional. Como principal enseñanza de esta investigación, para el autor se reafirma la idea de que la improvisación se debe estudiar, más aún si la persona no pertenece al contexto propio del género que se está interpretando. La improvisación musical no surge por arte de magia; hay que reconocer los elementos utilizados por los intérpretes propios del contexto y explorar el uso de estos elementos con ideas propias. Incluso si se es una persona del propio contexto, el ejercicio de escucha, exploración y ejecución de ideas personales se debe realizar; esto ya cuenta como estudio de la improvisación.

El proceso investigativo realizado dejó como aporte a estudiantes, docentes e interesados un esquema con el cual se puede trabajar de manera introductoria la improvisación en el porro. Se espera que el resultado de la propuesta didáctica pueda ayudar a diferentes músicos a acercarse a la improvisación del porro, no solo a bombardinistas y eufonistas, sino también a otros instrumentistas interesados en desarrollar esta habilidad en el género.

El resultado de la guía didáctica deja al autor con la capacidad de enseñar las bases sobre la improvisación y los bajos del género del porro, además de motivarlo a realizar el mismo proceso de exploración en otros géneros en los que el eufonio y el bombardino puedan ejercer la

habilidad improvisativa, como el fandango, la puya e incluso incursionar en formas más complejas, como el blues.

Una limitante para el desarrollo de esta guía fue la poca capacidad que tuvo el autor para estar presente en algún festival tradicional de bandas pelayeras en la región, ya que su participación data de hace seis años. La asistencia a uno de estos festivales en años recientes pudo haber beneficiado enormemente el desarrollo de ideas en la presente propuesta.

Analizar y tratar de entender la improvisación en el porro y poder dar un aporte en el proceso de enseñanza de esta habilidad, fue de gran valor para el autor como futuro pedagogo e instrumentista, puesto que realizar esta investigación propició un proceso de experimentación que dejó un impacto en él sobre el estudio, conocimiento y experiencias que hay detrás de las improvisaciones que estimulan el oído, el razonamiento y el vibrar del alma.

Bibliografía

- Abadia, G. (1983). *Compendio general de folklore colombiano* (Cuarta edición).
- Alviar, M. (2015). *Son los porros pelayeros los que me llegan al corazón: Análisis de la tradición a partir de los imaginarios sociales como productos de los procesos de memoria en el sistema musical de las bandas pelayeras de San Pelayo, córdoba, Colombia* [Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México].
<https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000730992>
- Antonio Martelo Torres (Director). (2013a, agosto 29). *La Puya Del Diablo—Banda 26 de Abril de Barrancabermeja / Santander*. [Video recording].
<https://www.youtube.com/watch?v=G5kXyVWAdSw>
- Antonio Martelo Torres (Director). (2013b, agosto 29). *Mochila—Super Banda de Colomboy / Córdoba*. [Video recording]. https://www.youtube.com/watch?v=nC50T_qYnmk
- Antonio Martelo Torres (Director). (2013c, septiembre 21). *Maria Varilla—Banda 19 de Marzo de Laguneta* [Video recording]. https://www.youtube.com/watch?v=Cj0_M4Gh95s
- Antonio Martelo Torres (Director). (2013d, septiembre 24). *Soy Pelayero—Banda Bajera de San Pelayo* [Video recording]. <https://www.youtube.com/watch?v=ZP3sl-Qmlqw>
- Antonio Martelo Torres (Director). (2014, marzo 19). *Malala—Banda Juvenil de Chocho* [Video recording]. <https://www.youtube.com/watch?v=7AC14tW7XSs>
- Antonio Martelo Torres (Director). (2016, abril 12). *La Espuela del Bagre—Banda 19 de Marzo de Laguneta / cordoba*. [Video recording].
<https://www.youtube.com/watch?v=4njYX1CRHIA>
- Arguedas, C. (2003). *La improvisación musical y el currículo escolar. Vol. 03*(Num. 02).

- Banda Nueva Esperanza De Maguelito - Tema (Director). (2023, junio 30). *Arturo Garcia* [Video recording]. <https://www.youtube.com/watch?v=haZurqekzbw>
- banda26deabril (Director). (2009, abril 5). *PUYA A LA 26* [Video recording]. <https://www.youtube.com/watch?v=cWO0GPqr7Bg>
- Biasutti, M. (2017). Teaching Improvisation through Processes. Applications in Music Education and Implications for General Education. *Frontiers in Psychology*, 8. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00911>
- Caraballo, R., & Pacheco, A. (2011). *LA IMPROVISACIÓN EN EL BOMBARDINO A PARTIR DEL REPERTORIO TRADICIONAL DE LAS BANDAS DEL DEPARTAMENTO DE CÓRDOBA: ESTUDIO PRELIMINAR PARA UNA GUIA DE APRENDIZAJE*. Universidad de Cordoba.
- Cerda, H. (1993). *LOS ELEMENTOS DE LA INVESTIGACION. COMO RECONOCERLOS, DISEÑARLOS Y CONSTRUIRLOS*. (2º Edición). EDITORIAL EL BUHO LTDA.
- DiegoEufo (Director). (2021, agosto 18). *Un Porro de Amor / DiegoEufo* [Video recording]. <https://www.youtube.com/watch?v=wLw3Ry6idFM>
- Edwin rojas olarte (Director). (2017, agosto 23). *LA REPRESA porro palitiao banda 6 de agosto de Baranoa* [Video recording]. <https://www.youtube.com/watch?v=No5IdhGqnIM>
- Fernandez, L. (2017). *El uso del Euphonium en las obras orquestales de Gustav Mahler, Richard Strauss y Gustav Holst*. [Trabajo de grado - Maestría, Universidad Nacional de Colombia]. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/59721>
- Hernandez, R. (with Fernandez, C., & Baptista, P.). (2014). *Metodologia de la investigacion*. McGraw-Hill / Interamericana Editores, S.A. de C.V.

- Herrera, D. (2013). LA ORGANOLOGÍA MUSICAL EN EL NIVEL PROFESIONAL. Interdisciplinariedad, análisis y aproximación. *Memorias Congreso Investigación y Pedagogía, Numero 02*.
- Howell, J. (2016). *Teaching Improvisation: Where To Begin*.
https://www.mtna.org/MTNA/Stay_Informed/MTNA_e-Journal/MTNA_e-Journal_Archives/November_2016.aspx
- Jimenez, J. (2019). *IMPROVISACIÓN EN EL RITMO DE PORRO A TRAVÉS DE LA INTERPRETACIÓN DEL BOMBARDINO*. Universidad El Bosque.
- Latham, A. (2001). *Diccionario enciclopédico de la música*.
- López Valbuena, Y. M. (2017). *Propuesta didáctica para la ejecución de la flauta de Millo*. «Diálogo de saberes». [Universidad Pedagógica Nacional].
<http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/7860>
- Lozano, S. (2015). *El corno francés en las músicas del pacífico norte colombiano; porro chocoano y abozao*. [Universidad Pedagógica Nacional].
<http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1691>
- Marulanda, O. (1984). *El Folclor de Colombia Practica de la identidad cultural* (Primera edición). Artestudio Editores.
- Nieto, G. (2013). *Análisis de los patrones de improvisación melódica basados en la propuesta musical de la interpretación del porro de Ramón Benítez como contribución a la formación musical*. [Universidad Pedagógica Nacional].
<http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1664>

- Portal de Porros (Director). (2021, junio 30). *Porro El macho en la valla -Banda Nueva Esperanza de Manguelito*. [Video recording].
<https://www.youtube.com/watch?v=R03yOfs1nJI>
- Solo Bandas (Director). (2018, mayo 8). *Mi cielo azul—Porro Tapao—Banda 13 de enero de Canalete Córdoba* [Video recording]. https://www.youtube.com/watch?v=zzp_d-uHE64
- Valencia, V. (1999). *PRÁCTICA MUSICAL DE LAS BANDAS PELAYERAS DE DE LA COSTA ATLÁNTICA COLOMBIANA*. Beca de investigacion Ministerio de Cultura.
- Valencia, V. (2004). *Pitos y tambores cartilla de iniciación musical* (Primera Edicion). Ministerio de Cultura.
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia* (1.^a ed.). Universidad de Chicago.

Anexos

Anexo 1 – Entrevista Juan Carlos Jiménez

Transcripción entrevista hecha por Sergio Cuevas Henao a Juan Carlos Jiménez.

Entrevista realizada mediante llamada y debidamente grabada bajo autorización y consentimiento del entrevistado. En la siguiente transcripción se entenderá que Sergio Cuevas Henao aparecerá como SCH y Juan Carlos Jiménez como JCJ.

SCH

Listo, pues nada, entonces dándole inicio a la entrevista. Nada, primero el objetivo de esta entrevista es recopilar la información sobre las percepciones y las experiencias del maestro. En este caso nos acompaña Juan Carlos Jiménez respecto a la improvisación en los ritmos de porro tapado y porro paleteado. Nada, esta llamada va a ser grabada en audio. Ya también al maestro se le ha dado el debido aviso en temas del consentimiento. Y pues nada maestro, me gustaría saber un poquito una pequeña presentación personal por su parte maestro.

JCJ

Bueno, sí, gracias. Yo soy Juan Carlos Jiménez Argel, soy orgullosamente músico de bandas. Desde un principio de mi infancia me convertí en músico de bandas por herencia. padre Reynaldo Jiménez, que en paz descansé, y posteriormente estudié, pues, años, estudiando con mi padre en casa, en Lombardino, bueno, estudié en la Escuela de Villas Artes en la ciudad de Murilla, después, obviamente, crucé mi pregrado, licenciatura en Educación Artística Música en la Universidad de Córdoba, y soy un maestro de Músicas Colombianas de la Universidad del Bosque.

SCH

Ok, maestro, excelente, mil gracias, pues. El maestro fue seleccionado precisamente por todos estos antecedentes de la combinación de lo académico y la combinación de también lo tradicional y pues obviamente como esa fusión que tiene de ambas percepciones de la forma de aprender música pues acá en Colombia. Bueno pues nada, ya con esta introducción ya pues damos el inicio como al tema de las preguntas. Entonces maestro. ¿Cómo definiría la improvisación en su campo de especialidad?

JCJ

La improvisación es esta habilidad que permite al instrumento mostrar todo lo que es capaz de crear a partir de esas melodías que surgen en el contexto. En este caso, en el contexto de la banda, que es donde yo me muevo. La improvisación es igual a la composición, crear una creatividad para poder lograr tener un curso improvisativo donde eso que surge para acompañar las melodías, ya bien el borrocapedo, el mambo, el paliteado, la octava, son habilidades que realmente se obliga el instrumentista en esta región del país. a desarrollar. Esa es la improvisación para mí, esa habilidad que permite que el instrumentista exponga un discurso totalmente distinto al que está en la partitura, pero siguiendo unos patrones armónicos que están ya estandarizados y donde también aparte de eso permite sacar todo lo que yo siempre que estoy improvisando me... me muestra la idea de que eso que está dentro, eso que acabo de sacar, es algo que creí en el momento, aunque a veces también son cosas que uno practica previamente, porque también debería acompañado de una rutina de estudio también, preparada también, pero

para mí la improvisación es todo eso de lo que te estoy hablando, es esa forma de crear, de exponer, y ese discurso que se identifica también en ciertos momentos.

SCH

Ok, maestro, bastante interesante. ¿Qué importancia cree que tiene la improvisación en el desarrollo profesional y creativo de un bombardinista?

JCJ

Pues, sí, es demasiado importante. Considero que todos los bombardinistas estamos obligados. Creo que es una materia prima, es decir, improvisar es obligatorio. pienso que bombardinista, bueno, realmente para todos los vientos, considero que todos los vientos debemos estar en la misma tónica, de necesidad de improvisar, pero me estás preguntando sobre el bombardinista, y especialmente el bombardinista tiene esa obligación, porque es algo que le da mucho carácter bastante particular a los bombardinistas, sobre todo en esta región del país, por acá, por el Caribe colombiano, y que no somos ajenos a que en el interior del país también se está dando hace mucho tiempo también. la importancia del bombardinista, porque te reitero, no hay otro formato, considero yo, cuando son muchos formatos implementables, pero en la banda, en esa banda que llamamos banda de viento, banda frontera, el bombardinista tiene ese protagonismo. entonces considero que la importancia radica en eso, o sea, la característica que este instrumento le da a la expresión de actividades es tan importante que tenemos la obligación de improvisar si cada uno de sus instrumentos, de pronto imito al maestro Ramón, imito al maestro Contreras, no, no sé, pero todos estamos obligados a hacerlo, considero que quien no lo

hace está en deuda Están en deuda, sí. Están en deuda y digamos la importancia de que el bombardino sí o sí debe improvisar. Debe improvisar. Es una tarea que debe iniciar desde los procesos. Ni siquiera es cuando ya tiene la experiencia de cuando tiene cinco o seis años de estar interpretando. Considero que al segundo año ya debe comenzar a hacer eso. las bases de afinación ya están en el tipo en el joven, en el adolescente, pero listo ahora viene este paso que hay que seguir porque si no lo haces te vas a sentir un poco frustrado te hago de mi experiencia porque yo hubo un momento cuando comencé mi proceso yo veía a los intérpretes de acá en la región me daba como esa como esa notalia que yo no era capaz de hacerlo, pero mi papá comenzó a enseñarme y lo logré gracias a Dios, pero con mucha disciplina de estudio también. Entonces, esto, la importancia del bombardino y la importancia de la improvisación es muy necesaria en el intérprete del bombardino.

SCH

Es una obligación. Ok, maestro. ¿Recuerda usted cómo fue la primera vez que se enfrentó a la necesidad de improvisar y cómo la manejó?

JCJ

Sí, fue en una actividad musical acá en mi pueblo, en Angelito. donde mi padre, que en paz descansa, él también era bomba pardelista. Y él me decía, toca a ti ahora. Y no, aparte de eso me daba pánico escénico en un principio y fue difícil. Él me enseñó un fragmento que nunca tengo olvidado en la finalidad de Ciemo, el Real en dos para el partido. Y eso hice, pero con todo el temor. Y creo que también realmente por el miedo, porque estaba ya público y todo lo demás.

Pero nunca se me olvida y desde ese entonces dije, bueno, yo tengo que aprender a improvisar, tengo que lograrlo, tengo que hacerlo de manera espontánea, tengo que llegar a un nivel donde yo me sienta a gusto con lo que ya pueda desarrollar. Y bueno, fue mi primer inicio. Te hablo de hace más de 20 años. Pero bueno, nunca se me olvida ese primer momento.

SCH

Bueno, ligado un poquito a esto, ¿qué técnicas y recursos utilizas para abordar la improvisación en tu trabajo?

JCJ

Bueno, técnicas y recursos. Bueno, a nivel de lo que tiene que ver con... con estudios musicales ya un poco académicos, pues hay técnicas que uso mucho. En cuanto al tema de composición, se aplica en la improvisación, porque la improvisación es también una composición. Entonces aplico mucho las bordaduras. Me encantan hacer las bordaduras en las improvisaciones. De hecho, les dan un adorno muy especial a las improvisaciones. los glissandos me encantan en las impresiones hay una técnica que es la bueno esta flexibilidad que por acá le llamamos la chivita también por momentos la uso sí como para no exagerar un poco pero también la uso que la técnica cuanto a la improvisación pues las apriaturas son muy importantes también hablando de composición el cromatismo también lo uso muchísimo si es eso normalmente y entonces hay una que es muy muy contextual y que la aprendí de mi padre pues ya son esa forma de improvisar la técnica de tocar por grados connos, de la escala, por arpegios, pero he puesto en práctica también, a partir de mi proyecto de grado de maestría, puse en

práctica un poco el tema de la escala plus, donde me estoy acercando a menor de vez en cuando, me gusta la sensación que causa, precisamente ahorita que estuve en jazz, pues me di cuenta que era importante también, que importante sería esa... nota blue o escala blue, ese tercer grado de mol le da un color distinto a las improvisaciones, no perteneciendo al patrón de cómo se improvisa tradicionalmente en el corno, pero le da un carácter también muy chévere. Entonces, te estoy hablando de unas 5 o 6 técnicas que regularmente... trato de incluir en mis improvisaciones.

SCH

Genial, maestro. ¿Alguna vez has sentido que la improvisación es un riesgo? Si es así, ¿cómo le darías solución?

JCJ

Bueno, no, que sea un riesgo, no, no, realmente nunca lo he sentido. Te hablo, te reitero, para mí es una necesidad, es un riesgo intentar hacerlo sin saber, ahí sí va a ser un riesgo totalmente, ¿sí? ¿Por qué? porque puedes quedar mal en la actividad. También he aprendido mucho de mis maestros con los que desde un principio comencé. Pues bueno, al principio no todo te va a salir bien. Al principio quizás vas a fallar, quizás te puedes cruzar armónicamente, y eso es grave. Pero nunca lo he visto como un riesgo. Lo he visto siempre como una necesidad, realmente. Es la forma como yo veo la improvisación. Y en caso de que la viese como un riesgo, se debería estudiar mucho, estudiar mucho, estudiar mucho, porque como te digo, la improvisación se estudia. Hay unas personas que nacen con esa habilidad, conozco

instrumentistas que tienen esa capacidad de que la excluye. En mi caso me tocó estudiar mucho, yo estudié más que todo producto de muchos estudios. Porque a mí no me fluía en un principio, me tocó estudiarlo mucho, me tocó aspirar a talleres con maestros reconocidos de acá. Y la solución es estudiar. Bien dice la maestra Violeta Gensi de Gaisa, que habla mucho sobre la improvisación, escuchar, copiar e imitar en un principio, escuchar, copiar e imitar, escuchar, copiar e imitar. Y bueno, después de lograr escuchar, copiar e imitar, pues comenzar a crear tus propios esquemas de improvisación.

SCH

Y bueno eso podría responder a tu pregunta genial maestro bueno ya entrando un poquito más en materia en tema de la improvisación ya como actividad más racional y todo ¿qué consejo le daría a alguien que está recién empezando a aprender a improvisar?

JCJ

Bueno el primer consejo es ser consciente de que se debe de una rutina de estudio Una rutina de estudio, para preparar la improvisación, requiere de una rutina de estudio diaria, que debe llegar un paso a paso. El paso es que tú tengas ya como competencia poder identificar los momentos armónicos. Si logras hacer esto, ya tienes un gran porcentaje. Yo lo clasifico, yo lo distribuyo por porcentajes. Para mí, un 40% es importante poder identificar. o sea que no te conviertas en un robot que vas a ser el solo, escrito y porque ahí, lo digo es importante poder identificar los momentos armónicos cuando ya tú tienes eso, tienes un gran porcentaje ya lo que falta después es, obviamente, es mucho estudio, pero ya tienes un gran porcentaje, yo lo clasifico

que creería yo que 50%, ni siquiera el 40% el primero lo va a identificar los cambios armónicos integrados, sencillamente no tienes vida... es un robot. Entonces es importantísimo abordar esa parte. Todos mis estudiantes de acá, de la universidad, de todos los lugares de acá del periodo, y en el PAIC también me consultan vía digital por internet. Lo importante es poder identificar que tú logres desarrollar esa competencia. Una vez que ya tienes claro cómo identificar, ya sabes qué taje de tónica estás inductando, hablando del porro, que aparentemente no son dos protocolos de acordes, sí, pero eso es un protocolo de acordes. Se puede. te pueden afectar y no tienes claro en qué momento cambia el uno del uno al otro. Entonces es importantísimo eso. Una vez que tienes claro, logras identificar los puntos armónicos, pues viene lo siguiente, que ya es tú, de aplicar las notas que puedes inicialmente usar en cada uno de los acordes. En este caso, si puedes trabajar inicialmente con dos sonidos en cada uno de los acordes, con uno, yo siempre, a mi estudiante es el nivel básico, lo coloco con un solo sonido. Estoy en un símbolo real en la tónica en cada uno. sí y fa y cuando logras hacer eso créate un ritmo ahí con eso ta ta tú, ta pa ta, que se llame y una vez que ya tienes claro eso comienza a utilizar ya 2 grados, 3 grados hasta que después te sueltas, pero es importantísimo lo que te decía en principio si no logras identificar los cambios armónicos, está grado y ese es el primer paso

SCH

Genial maestro, ¿cree que hay algún error común en las personas que cometen al intentar improvisar por primera vez? Y pues, si detecta alguno, ¿cómo cree que puedan evitarlo?

JCJ

El error común es que se cruzan en los momentos armónicos. Ese es el que siempre veo. De hecho, estudiantes, cuando vienen a ese proceso inicial, cuando ya les digo, listo, vamos, te toca, se me cruzan, bueno. Ahora, el error no sería cruzarse. El error más grave es cruzar. No te des cuenta. Y bueno, por lo general, siempre mis estudiantes, antes de abordar el que ellos puedan practicar, ya exponer como tal. Siempre hago un buen estudio de que logren identificar. Entonces el primer error o el que comúnmente se da es que se cruzan. Se cruzan en el principio. Y a una vez que se dan cuenta, digo, sí me di cuenta, perfecto, vamos bien, vamos a tratar de hacerlo mejor. Pero ese es como el más común. Los cruzos se cruzan de armonía.

SCH

Gracias, maestro. ¿Cree que la improvisación es una habilidad que hace parte del proceso de enseñanza-aprendizaje o es algo más intuitivo? Sí, que se puede enseñar y aprender.

JCJ

Mira que hace un rato hablaba con un amigo precisamente porque estamos desarrollando unos proyectos de formación por acá. No está tan consolidado como que está dentro del proceso de formación, pero debería estar. Yo por lo menos ya comencé a aplicar. Debe estar dentro del proceso de formación. Sí, mira que veo procesos de formación que no se preocupan por eso. En el contexto del Caribe, en todo el país, no puedo hablarte de otros países, porque nunca he tenido la oportunidad de formación por otros lugares del mundo, otros países, pero aquí en Colombia, sé que de pronto no se consulta dentro de un plan de trabajo, pero chicos, un proceso de formación musical, trabajamos lo rítmico, lo melódico, los chicos están ya haciendo mensaje, pero a veces...

Pienso que debería ser obligatorio que dentro del proceso de formación se trabaje la improvisación, la creatividad en los chicos. Yo lo estoy comenzando a aplicar con mis estudiantes desde el proceso inicial. No lo hacía antes. Con todo esto, por relación al proyecto de grado que, bueno, lo ha seguido, me di cuenta de la necesidad. Precisamente también producto de mi experiencia, ¿no? Porque yo aprendí a improvisar, pues, en mi casa fui a mis padres. una persona que, así como me enseñó a mí, me enseñó a mucha gente, pero tengo experiencia de que llego a lugares donde hay chicos que me dicen, yo no soy improvisador y quiero aprender a hacer. Entonces debería estar dentro de ese plan de trabajo, dentro de esas competencias para desarrollar en nuestros estudiantes. Como sí o sí, estudiar improvisación. Obviamente, hay algo que también surge de lo individual, de que no todos aprendemos de la misma manera. Hay que estar con la función de... nacimiento de que es muy cierto, pero debería estar sí que puedes desarrollar de manera individual o de manera particular dentro del plan de trabajo de todo gracias

SCH

Maestro ya como ya tengo unas últimas dos preguntas y esto ya es más ligado hacia lo que cree que es sumarse un paso a paso para aprender a improvisar entonces ¿cuál cree que es el proceso adecuado para alguien que quiera aprender a improvisar?

JCJ

Bueno, te reitero lo que veníamos hablando hace poco. El proceso adecuado sería inicialmente poder diferenciar los momentos y obviamente antes de eso ya debes tener cierto conocimiento de lo que es un tónico dominante. Obviamente, en este caso a veces nos saltamos.

en los procesos, el chico quiere tocar y tocar y tocar sí, pero es muy importante dejar claro eso, bueno, dominante, primera idea normalmente pues en la música de este contexto, tocamos obras diatónicas ¿no? diatónicas, entonces listo puedes identificar, dominante ese es el proceso que yo inicio, de esa manera ese es mi primer paso, una obra a identificar a mayoría de juegos primero, quinto, siglo cortas el momento de primer grado está relajado de presentar llegamos aquí no te tensiona que levanta la intención relación listo una vez que lo haga eso ya visto chicos identificaron los momentos armónicos ya lo tienen claro colocamos un mambo un acompañamiento melódico para que lo hagas tres una vez que esté claro que ya vamos a la nota de la corte inicio por un solo sonido si estoy en En tónica, la fundamental de la tónica, bajo dominante, la fundamental de la dominante. Eso hago. Después ya, no con uno, sino con dos. Después la triada. Después la nota característica del acorde. La sentida de la dominante, que es muy importante. hay una nota común que puedo usar también esa nota común también la puedo trabajar si estoy en el final pues el fa pero también ese sectorado de la tónica que se convierte en novena en la doblante y que también me funciona y tengo una clíctica en este elemento ya muy clara entonces ya comenzamos a hacer pequeños patrones que yo transcribo que sean hechas por mi o improvisaciones que he traído de algunos maestros, como por ejemplo el maestro Ramón Benítez, aunque el maestro Ramón Benítez se vuelve complejo imitarlo porque lo que toca él es de mucho virtuosismo y entonces hay maestros acá en el contexto que son muy tradicionales, de hecho en el proyecto de grado hay un maestro que se llama Mario Narváez que es el músico tradicional con el que trabajé que hace frases de arpeggio, frases que son pausadas, que te permiten usarlas en un proceso inicial de estudio de la improvisación. Una vez que ya ellos logran la interpretación de un pequeño fragmento que tenga cuatro compases sencillos, ya me voy a la exposición con ellos, a la actividad, listo. Inicias el fragmento de cuatro compases. que

puedes aportar de lo que ya tú piensas 1 2 3 sonidos si este es el proceso y en eso un tiempo ya donde comienzas a crear y aunque sea motivo la creatividad en el proceso de improvisación en un principio no tiene que ser con bordaduras con apoyaduras con flexibilidad conchivas no no es porque tengan un discurso elocuente que vaya siguiente los momentos correctamente todo marcha bien. Así trabajo con mis estudiantes. Entonces, un paso importante es el entrenamiento auditivo. Yo lo defino, entrenamiento auditivo, identificar los momentos. Entrenamiento de ritmo melódico, logres tu poder interpretar un fragmento que yo te integro, que te comparto. Después, que puedes tu... aportar desde tu creatividad. Sí. Entonces, entrenamiento de tiempo. el entrenamiento de ritmo melódico de un fragmento de improvisación que te doy y después tu creatividad. Esos tres pasos son muy importantes. Y luego después que ya superaste tres pasos, pues viene ya el momento en que escuchar e imitar. Ya entonces lo que lo escuchas es este fragmento, tú lo vas a sacar a oído. Porque el desarrollo de ti es muy importante. Así que seguimos con el desarrollo de ti, pero tú sacando... A veces, bueno, pues... De hecho, yo lo he hecho muchas veces por momentos, pero hay momentos donde le digo, este fragmento no es necesario transcribir. Este fragmento... sácalo a vídeo. Desarrolla tu memoria auditiva, escúchalo, escúchalo, escúchalo, escúchalo, cuando ya lo tengas, intérpretalo, va sacándolo nota por nota. Entonces, ese es un paso muy importante, el escuchar, copiar e imitar. ya llega el momento que tienes que ir a la partitura, transcribirlo bien, si, pero antes de eso tienes que sacarlo fientemente a oído, a oído, eso también es muy importante, ese sería el cuarto que hago con mis chicos y el quinto paso es exponer, exponer todo lo que tienes y te fuiste, mis chicos llegan el momento en que ya les digo oye ya, si ya profe ya, listo, hoy día tocan mucho más que yo genial maestro,

SCH

La verdad bastante chévere Ya digamos, estos fueron como los paso a pasos y ya esta pregunta es más referente a qué recursos didácticos, ya pueden ser libros, cursos, prácticas, audios, encuentros, recomendarías para mejorar la habilidad de la improvisación.

JCJ

Bueno, recursos didácticos, pues... Bueno, mira que cuando yo propuse hacer el proyecto de grado en cuanto a esta propuesta que hice, precisamente lo hice porque hay pocos recursos didácticos, realmente hay pocos. Yo he estado en talleres con maestros, maestros raonbenites, y es una siempre la pregunta que me cuento, ¿por qué no ha diseñado ese maestro? Dice, no, Juan, que es que el tiempo y por ahí estuve haciendo algo, pero se me dañó. Algo que estaba haciendo. Entonces, precisamente, los recursos didácticos son pocos. Son pocos los que hay. Bueno, está el mío, que es el que yo estoy recomendando y es con el que estoy trabajando, donde tengo. pistas con guía, audio con guía y pistas para estudio y donde tengo ciertos patrones que transcribí donde también les propongo, no lo usas y vas comenzando a poner en práctica lo que tú vas logrando hacer desde tu conocimiento y bueno, el tema de estudiar escalas es importante, si tú manejas bien las escalas con toda seguridad logran manejar bien el tema de la improvisación. Si conoces cada tonalidad donde vas a interpretar, importantísimo eso. Pero recursos didácticos como tal, en el campo hay pocos, hay pocos. Son todos los que verbalmente nos comunican en los talleres, pero hay pocos. Entonces yo, lo que estoy recomendando últimamente, mi trabajo generado, lo he compartido con mucha gente. Créeme que no sé en cuántos lugares del país está. pero se lo compartían muchos maestros que lo conocieron, que les interesó, y lo he compartido,

porque tiene audios como guía, pistas para estudio, eso es lo que he recomendado últimamente, y recomiendo estudiar muchas escalas, tener conocimiento previo de todo lo que estás haciendo, imposible que vayas a improvisar en tren mayor y no conozcas la escala. Algunos le sueñan, como te digo, yo conozco casos de casos, músicos que no saben cuál es la escala del re mayor e improvisan en ella fácilmente, pero son casos, a otros nos cuesta, a otros tenemos que estudiar la escala, ven acá, estudiate la escala del re mayor. recuerda que tiene y le preguntas al que no sabe yo no sabía porque en ese audio tan desarrollado entonces también es importante escuchar mucho si quieres aprender a improvisar es importantísimo escuchar esa es otra recomendación que escuchar mucho escuchar gente que improvisa gente que improvisa gente que te que te permita ir y cantando y de cómo puede ser tu discurso porque hay quienes invitan en el país al metro vamos mucha gente invitando a metro la monja hoy día como el referente que todos tenemos. Pero hay otros improvisadores, otros maestros que también lo hacen. Durante no como el maestro Ramón, porque es a quien yo realmente admiro mucho, el músico que más admiro es el maestro Ramón Benítez. Pero hay otros que también te pueden aportar desde sus discursos y que escuchando también puedes ir aprendiendo un poco. Entonces escuchar es muy importante también. Escuchar e imitar.

SCH

Listo, maestro. Entonces ya pues con esta pregunta ya estaríamos cerrando. De verdad, mil gracias, maestro, por toda la información aportada, por su tiempo, por su disposición. Qué chévere, maestro, de verdad. Mil, mil, mil gracias.

JCJ

Espero sea de mucha ayuda esto. Bueno, ahí estamos para colaborar y todo lo que más se pueda.

SCH

Listo, maestro.

Anexo 2 – Consentimiento Juan Carlos Jiménez

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO		
	AUTORIZACIÓN TRATAMIENTO DE DATOS PERSONALES Y DE MENORES DE EDAD <small>Resolución 767 de 18 de junio 2018</small>		
FOR009GSI	Fecha de Aprobación: 18-06-2018	Versión: 01	Página 1 de 2

AUTORIZACIÓN TRATAMIENTO DE DATOS PERSONALES

Juan Carlos Jiménez Argel Cereté - 16/09/2024 Ciudad y fecha
7383554 expedida en San Pelayo, identificado con C.C. C.E. No.
 declaro que he sido informado por LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL (en adelante la UPN), identificada con NIT. 899.999.124-4, con domicilio en la ciudad de Bogotá y sede principal en la calle 72 No. 11 – 86 de Bogotá, que, de conformidad con los procedimientos establecidos en la Ley 1581 de 2012, Decreto Reglamentario 1377 de 2013 y el *Manual de política interna y procedimientos para el tratamiento y protección de datos personales de la Universidad* disponible en la página web www.pedagogica.edu.co, actuará como Responsable del tratamiento de mis datos personales¹, necesarios para el cumplimiento de la misión de la UPN, obtenidos a través de canales y dependencias institucionales y que podrá recolectar, almacenar, usar, actualizar, transmitir, transferir y poner en circulación o suprimirlos, mediante el uso de las medidas necesarias para otorgar seguridad a los registros, evitando su adulteración, pérdida, consulta, uso o acceso no autorizado o fraudulento incluso por terceros.

Que tratándose de datos sensibles² y de menores de edad no está obligado a autorizar su tratamiento, salvo las excepciones consagradas en la ley o que medie su consentimiento expreso. Que es de carácter facultativo responder a las preguntas que traten de datos sensibles o menores de edad.

Mis derechos como titular del dato son los consagrados en la Constitución y la Ley, especialmente el derecho a conocer, actualizar, rectificar y suprimir mi información personal, así como el derecho a revocar el consentimiento otorgado para el tratamiento de datos personales en los casos en que sea procedente. Las inquietudes o solicitudes relacionadas con el tratamiento de mis datos personales, pueden ser tramitadas a través del e-mail: quejasyreclamos@pedagogica.edu.co

Teniendo en cuenta lo anterior, autorizo de manera voluntaria, previa, explícita, informada e inequívoca a la UPN para tratar mis datos personales de acuerdo con el *Manual de política interna y procedimientos para el tratamiento y protección de datos personales de la Universidad* y para los fines relacionados con su Misión.

Leído lo anterior, manifiesto que la información para el Tratamiento de mis datos personales la he suministrado de forma voluntaria y es veraz, completa, exacta, actualizada, comprobable y comprensible.

FIRMA

Nombre: Juan Carlos Jiménez ArgelIdentificación: 7383554

¹ La UPN garantiza la confidencialidad, libertad, seguridad, veracidad, transparencia, acceso y circulación restringida de mis datos y se reserva el derecho de modificar su Política de Tratamiento de datos personales en cualquier momento. Cualquier cambio será informado y publicado oportunamente en la página web.

² Son datos sensibles aquellos que afectan la intimidad del Titular o cuyo uso indebido puede generar su discriminación, tales como aquellos que revelen el origen racial o étnico, la orientación política, las convicciones religiosas o filosóficas, la pertenencia a sindicatos, organizaciones sociales, de derechos humanos o que promuevan intereses de cualquier partido político o que garanticen los derechos y garantías de partidos políticos de oposición, así como los datos relativos a la salud, a la vida sexual, y los datos biométricos (Art. 5° Ley 1581 de 2012, art. 3° Decreto 1377 de 2013).

Anexo 3 – Entrevista Jorge Negrette

Transcripción entrevista hecha por Sergio Cuevas Henao a Jorge Negrette. Entrevista realizada mediante llamada y debidamente grabada bajo autorización y consentimiento del entrevistado. En la siguiente transcripción se entenderá que Sergio Cuevas Henao aparecerá como SCH y Jorge Negrette como JN.

SCH

Muy buenas tardes En esta entrevista Tenemos como objetivo recopilar la información sobre las percepciones Y experiencias del maestro Jorge Negrette Reconocido respecto a la improvisación en los ritmos de porro tapado y porro palita El maestro ya ha sido comunicado en temas del formato de consentimiento Y pues nada, ya aclarado esto damos inicio a la entrevista. Bienvenido maestro

JN

Buenas tardes, muchas gracias, Sergio por la invitación estamos aquí pendientes para los que necesiten, desean saber

SCH

Listo maestro, entonces para darle inicio a la entrevista vamos a tener solo 10 preguntas Muy puntuales Y pues bueno, entonces como primera pregunta tenemos ¿Cómo definiría la improvisación en tu campo de especialidad?

JN

Repíteme la pregunta por favor

SCH

¿Cómo definiría la improvisación en tu campo de especialidad?

JN

Bueno, yo la definiría pues que es muy importante Muy importante en la música pues, que es la que interpreto, que es el porro, el fandango La música de banda Siempre va, la improvisación va a ser un eje principal, fundamental en la música de banda Lo que es el porro y el fandango

SCH

Ok, maestro ¿Qué importancia cree que tiene la improvisación en el desarrollo profesional y creativo de un bombardinista?

JN

Bueno, desde ese punto de vista, inicialmente el bombardinista cuando va iniciando pues no improvisa, no hace solos, pues pienso que eso es adquiriendo a través del tiempo A través del tiempo y pues al llegar a un punto X, pues ya yo creo que puede estar en lo más alto

SCH

Ok, maestro, ¿recuerda usted cómo fue la primera vez que se enfrentó a la necesidad de improvisar? Y pues cómo manejó esta situación

JN

Bueno, para la música de banda, naturalmente nosotros que nacimos con esta música Siempre es como fundamental, como desde inicio, querer como hacer improvisación Bueno, no tanto improvisación, sino como solos Porque al inicio nosotros no hacemos improvisaciones, sino hacemos solos

SCH

Ok, ¿qué técnicas o recursos utiliza para abordar la improvisación?

JN

Al principio era solo dejarme guiar por la música de fondo, por decir algo, un bambo de tal canción Yo me dejaba guiar por eso y de ahí yo comenzaba a improvisar

SCH

Ok, ¿alguna vez ha sentido que la improvisación es un riesgo? Si es así, pues ¿cómo le haría solución?

JN

Muchas personas lo ven de esa manera, pero pienso que no. Nosotros tenemos que ser un poco sueltos sobre eso y no ponernos límites. Cuando dices eso de riesgo es como limitarme a lo que yo pueda hacer. Entonces hay que escudriñar y dar el siguiente paso a hacer. Ahí está, que no sea majestuosamente, sino básico. Pero hay que comenzar en algo, hay que comenzar por algo.

SCH

Ok, ¿qué consejo le haría a alguien que recién está empezando a aprender a improvisar?

JN

Pues yo lo diría desde la... Depende porque hay dos personas, por ejemplo hay un grupo de niños. Y hay algunas personas que ya tienen conocimiento del instrumento, lo manejan fácilmente. Y lo otro es el niño cuando está iniciando. Entonces cuando el niño está iniciando, pues es diferente a la persona que ya tiene formación académica. Ya es totalmente diferente. Entonces el niño, pues como le digo, inicialmente tiene que hacer solo, aprenderse cualquier solo para ir limitando. Para más adelante ir cambiando la percepción, cambiando cositas que ya puede meter dentro del tema. Y lo puede ir cambiando a medida del tiempo. En los estudiantes que ya tienen cierto bagaje. Lo podemos mirar desde el punto armónico, más armónico. Tenemos por

ejemplo una tonalidad de Bb, sonido real Yo le digo, mira, vamos a hacer esta, trabajar esta que es en el porro Fundamental es tónica y dominante Entonces hacemos este grupo de notas en la tónica y hacemos este grupo de notas en dominante Entonces de esa manera yo pienso que puede ser una manera fácil y ligera para improvisar

SCH

Gracias, maestro ¿Cree usted que hay algún error común que las personas cometen al intentar improvisar por primera vez? ¿Cómo podrían evitarlo?

JN

Es un error, perdón, repíteme la pregunta

SCH

¿Cree usted que hay algún error común que las personas cometen al intentar improvisar por primera vez? ¿Y cómo podrían evitarlo?

JN

Pues el error, pues yo no diría que error Porque nosotros tenemos que ser recursivos, tenemos que ser, ¿cómo le digo yo? Tenemos que ser sueltos, decir si puedo, Pero si, ¿cómo podríamos mitigar el equivocarse? Lo que estamos hablando de que podemos hacer unas pautas

primero. Primero para que tengamos como una base, una base para poder empezar Porque la improvisación siempre se empieza de una manera sutil hasta llegar a un punto alto

SCH

Ok, maestro ¿Cree que la improvisación es una habilidad que hace parte del proceso de enseñanza-aprendizaje o es algo netamente intuitivo?

JN

Hay dos clases, pienso que hay dos clases, o yo lo veo de esta manera Hay dos clases de aprender a improvisar Una que es la que nace, porque si nace, yo conozco y donde yo vengo El niño que yo le pregunto, ¿qué notas está haciendo? No sé, no sabe qué notas hace y está improvisando de una manera que pareciera que conociera todas las escalas Y el otro es el que se hace a transcurrir el tiempo, cuando se forma, cuando ya tiene un cierto bagaje Para mí son las dos diferencias

SCH

Ok, maestro, sumarse ¿cuál cree que es el proceso adecuado para alguien que quiera aprender a improvisar? Como un paso a paso.

JN

El paso a paso, pues yo, por mí, yo diría y lo recomiendo, pues porque a mí me funcionó Desde el punto de vista, pues, como les dije, yo al principio, yo comencé haciendo solos Comencé haciendo solos, yo no comencé a improvisar de una vez, no Yo comencé, yo fui del proceso, porque ya tenía cierto estudio, fui comenzando como a soltarme Entonces, inicialmente a hacer solos ¿Qué son solos? Bueno, los solos son los que se escriben o los que yo escucho de personas que me guío por ellos Y comencé como a formar algo sobre eso Entonces, más adelante ya iba cambiando frases y cuando iba cambiando las frases, ya cuando llegó un momento Yo dije, bueno, ya yo puedo, ya sé cómo tengo que pisar aquí, tengo que ir aquí en tónicas Cómo tengo que ir acá en dominante y qué notas puedo hacer, qué notas son de pasos Entonces ya comencé como a incluir la improvisación dentro del solo

SCH

Ok, maestro. ¿Qué recursos didácticos, ya sean libros, cursos, audios, encuentros, pues, recomendaría para mejorar la habilidad de la improvisación?

JN

Pues, en el momento, pues, recursos de libros no tengo conocimiento actualmente Pero solamente así de talleres, pero no han sido evidenciados, entonces no les puedo recomendar ahorita, así que yo digo Ok, maestro.


SCH

Pues ya esta sería nuestra última pregunta. Muchísimas gracias por sus respuestas, pues, obviamente ellas sustentan bastante de este ejercicio de investigación. Muchas gracias, maestro
Claro, claro.

JN

Muchísimas gracias a ti, Sergio

Anexo 4 - Consentimiento Jorge Negrette

	FORMATO	CÓDIGO: FOR-COM-001
	AUTORIZACIÓN DE USO DE DERECHOS DE IMAGEN SOBRE FOTOGRAFÍAS, PRODUCCION AUDIOVISUAL Y DE PROPIEDAD INTELECTUAL OTORGADO A LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	VERSIÓN: 01
	PROCESO: Comunicaciones	FECHA: 21-03-2024

Nota: De acuerdo a su requerimiento, diligencie según corresponda.

En caso de ser mayor de 18 años:

Yo, Jorge Negrette Vargas, quien suscribe el presente documento, identificado (a) con documento de identidad número 9108648, de conformidad con lo dispuesto en las normas el artículo 6 bis del Convenio de Berna para la protección de las obras literarias, artísticas y científicas; artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993 vigentes sobre protección de datos personales, en especial la Ley 1581 de 2012 y el Decreto 1074 de 2015 y el Decreto 1377 de 2013, Manual de política interna y procedimientos para el tratamiento y protección de datos personales de la Universidad Pedagógica Nacional y demás normas que lo adicionan y/o complementan; autorizo libre, expresa e inequívocamente a la Universidad Pedagógica Nacional para captar y divulgar:

(Marque con una X)

AUTORIZACIÓN	Fotos	Videos	Audios	Datos personales
--------------	-------	--------	--------	------------------

La autorización comprende:

1. Captar, tomar, almacenar y editar imágenes personales o fotografías, realizar videos y audios del adulto o menor de edad mencionado anteriormente según corresponda.
2. Divulgar y publicar las imágenes, audios o datos a través de cualquier medio físico, electrónico, virtual o de cualquier otra naturaleza, pública o privada, con el fin de hacer promoción de los planes, programas y proyectos, propósitos académicos, formativos, didácticos, pedagógicos e informáticos que tiene la Universidad Pedagógica Nacional, información que es de interés público, y que no constituye, ningún lucro monetario o en especie, para la institución universitaria, ni tampoco implica exclusividad en favor de la Universidad Pedagógica Nacional.

Manifiesto que, como titular o representante del menor de edad, titular de la Información, conozco que la recolección y tratamiento de los datos se realizará de conformidad con la Política de Privacidad y Tratamiento de Datos Personales publicada en www.upn.edu.co así como que fui informado de los derechos con que cuenta el titular de la información, especialmente a: conocer, actualizar y rectificar la información personal, revocar la autorización y solicitar la supresión del dato, las cuales se podrán ejercer a través de los canales presenciales, el sistema PQRSDF y las líneas nacionales: 601 594 1894 // 601 347 1190

Reconozco que esta autorización se realiza en forma gratuita y, por tanto, manifiesto que no se nos adeuda suma alguna por concepto de este documento. En consecuencia, me comprometo a no reclamar valor alguno por concepto de la utilización que hiciera a la Universidad Pedagógica Nacional, o cualquier otra persona, natural o jurídica, o que haya sido autorizada por la entidad para la utilización de las imágenes.

Los productos autorizados son originados por funcionarios de la Universidad Pedagógica Nacional, debidamente identificados, quienes son los responsables de captar, tomar y editar los productos para su posterior divulgación en el proyecto y/o programa.

Firma: Jorge Negrette Vargas
 Nombre: Jorge Antonio Negrette Vargas
 Calidad - Titular: Jorge N. Teléfono de contacto: 3123942180
 Fecha: 05-10-2024
 Ciudad/Municipio: Barrancabermeja / Santander

Anexo 5 – Entrevista Héctor Benítez

Transcripción entrevista hecha por Sergio Cuevas Henao a Héctor Benítez. Entrevista realizada mediante llamada y debidamente grabada bajo autorización y consentimiento del entrevistado. En la siguiente transcripción se entenderá que Sergio Cuevas Henao aparecerá como SCH y Héctor Benítez como HB.

HB

Ya tiene en su ADN el, el, el, la improvisación. ¿Por qué? Porque hay unos porros que tienen, allá nosotros le llamamos obligado.

Y de ahí te vas yendo. O sea, por ejemplo, Maria varilla, normalmente, no sé si tú has escuchado Maria varilla, y empieza... Ya lo demás, ese obligado, siempre, siempre ha estado ahí.

Entonces, yo pienso que se ve también, lo que te estaba comentando anteriormente, como algo cultural, algo cultural también.

SCH

Muchas gracias. ¿Qué importancia cree que tiene la improvisación para el desarrollo profesional y creativo de un bombardinista?

HB

¿Qué importancia tiene? Para mí, bueno, yo creo que es bastante en el área personal, cuando tú improvisas, cuando la persona improvisa, cuando... porque te va abriendo puertas, ¿sí me entiendes?

O sea, tú... yo he visto en el caso, por ejemplo, bueno, aquí estamos hablando de Bombardino, pero en el caso de mis familiares, que son trombonistas también, mi hermano y mi primo Ramón, ellos, ese campo de la improvisación de Bombardino, le ha abierto muchas puertas, incluso para grabaciones y para otras orquestas, incluso para tocar con la filarmónica, con las sinfónicas, de invitados. Es como algo personal, como una satisfacción, una satisfacción el improvisar.

Es como un gusto, es un gusto y no es como... porque mucha gente la ha tomado como equivocada, que es como para... como si fuera siempre un concurso o concursando con el otro músico.

No se trata, sino que eso se lleva en el alma.

SCH

Gracias, maestro. ¿Recuerda usted cómo fue la primera vez que se enfrentó a la necesidad de improvisar y pues cómo lo manejó?

HB

Sí, sí. La primera improvisación estaba con la banda de mi pueblo, con mis tíos, con mi papá y fue el obligado del río Sinú. Yo creo que tú lo has escuchado, el río Sinú, que Bombardino improvisa, van jugando, van los clarinetes y los trombones de los Bombardinos.

Y siempre es como una alegría, pero al mismo tiempo a uno le tiembla como todo. Porque no sé, pero porque es algo que uno puede como describir, la misma alegría y al mismo tiempo como nervioso. Pero igual la alegría puede más que el nervio, que el miedo, que todo eso.

SCH

Ok, maestro, digamos un poquito relacionado a esto, ¿alguna vez ha sentido que la improvisación es un riesgo? Y si es así, pues ¿cómo le daría solución?

HB

Yo creo que es un riesgo cuando uno de pronto va inseguro o quiere hacer más de sus capacidades. Acá en la familia, por ejemplo, mi papá, todos ellos, mis hermanos, mi primo, hay un dicho que dice que hacer menos es hacer más. Es un riesgo cuando la persona no conoce de pronto o quiere hacer más de lo que puede hacer o está demasiado nervioso que ya no le obedece lo que les envía a los dedos para improvisar.

Y puede ser un riesgo porque, como te digo, también una mala improvisación, la gente a veces no ve lo que tú has hecho en toda tu vida, sino cuando la... Mucha gente, pero no todas, pero algunos están esperando es que alguno como que la embarre. Tú sabes que nosotros con la lengua es poderosa, ¿no?

Mucha gente está esperando que la embarre y eso, pero igual, o sea, yo digo que cuando tú estás seguro, a ti no tiene por qué, o sea, nada te queda grande. Ya lo has estudiado, ya lo has experimentado, ya lo has tocado, ya tienes, ya tienes, este... ya tienes experiencia en eso, ¿no?

No hay por qué temerlo.

SCH

Ok, maestro. ¿Qué técnicas o recursos utilizas para abordar la improvisación en tu trabajo?

HB

Yo pienso que la técnica... lo que estamos... bueno, como lo que comencé, conocer el instrumento, ¿no?

Porque te da, o sea, conocer las escalas, estudiar algo de armonía, y me imagino, o sea, yo creo que ya uno va pensando y primero el estudio del instrumento, que tú más o menos hasta dónde subes tus registros agudos, tus registros bajos, tus registros medios, y lo demás es conocer, por ejemplo, en que ya uno más o menos como que tiene pensado según el mambo qué es lo que voy a hacer, o en la grabación, pues en la grabación es más fácil porque tú escuchas el mambo y tú dices, yo voy a hacer esto, y esto, y esto, pero cuando estás ya en vivo, en vivo, para mí la técnica es que tú conozcas bien tu instrumento, ¿no? O sea, por algo estudiaste bombardino, son noches, días y noches de estudio, y ya tú cuando tú logras hacer las improvisaciones que tú haces

ya, o sea, para mí la técnica es que conozcas el instrumento bien, las escalas, las notas, todo, y pues ya lo del labio es otra cosa también, ¿no?

Que normalmente hay personas, pues pueden subir hasta escalas, escalas arriba, arriba y arriba, y sobre agudísimo, y puede ser lo de menos, porque la, yo pienso que para una buena improvisación es sentir, es sentir la dulzura de tu instrumento, lo demás ya es, pues bueno, estudiarás escalas, por ejemplo, blues, o meterás algo de jazz, pero es como con lo, con la técnica para mí es conocer el instrumento, definitivamente.

SCH

Listo, maestro, gracias. ¿Qué consejo le daría a alguien que recién está empezando a aprender a improvisar?

HB

Para mí, yo creo, y he visto en estos casos, escuchar, escuchar y escuchar y empaparse de las personas que, o sea, no imitar, pero sí empaparse y escuchar personas que sean buenas improvisadoras. Conozco muchos amigos de acá, del interior, que ya han ido allá, y te cuento que improvisan hasta mejor que las personas que han tocado toda la vida los porros, los paliteados, los fandangos, y son muy buenos. Entonces, yo digo que empaparse y escuchar y escuchar.

A mí alguien una vez, mi primo una vez le recomendó a alguien de Neiva que le ayudara a improvisar. Entonces, mi primo me dijo, primo, que lo que le mandó fueron los casetes, en esa época que existían casetes de la banda Laguneta, que escuchara a los maestros allá del Bombardino y que escuchara y se aprendiera eso y por ahí se fuera. Para mí es escuchar, escuchar y escuchar y perfeccionar si se puede transcribir las improvisaciones de las personas que les gusta, porque uno siempre está mirando a alguien en su instrumento, y después ya soltarse solo, irse solo y ahí se verá el éxito.

SCH

Ok. ¿Cree usted que hay algún error común que las personas cometen al intentar improvisar por primera vez? Y pues si cree que lo hay, ¿cómo lo evitaría?

HB

Sí, yo creo que todas las preguntas tienen relación. O sea, tú conoces el instrumento y una cosa es, ah bueno, otra cosa que sería bueno, un consejo sería apartar el nervio. Y yo pienso que sí, que estar relajado, que estar con alegría, o sea, que la alegría de demostrar la habilidad y todo, ¿no?

Que todo tiene que estar relajado, conocer el instrumento, que le guste también, porque hay gente que se ha vuelto como demasiado nerviosa y a veces cuando la persona va a entonces empieza, de pronto no escucha si va en tónica, si va en, ¿cómo que tónica? Y dominante, si va en la dominante, y a veces se cruza, y ya una impresión cruzada ya no es tan agradable en el oído, y

lo peor que a veces mucha gente en vez de animarte, la gente va como a juzgarte, ¿no? Yo pienso que la seguridad en sí mismo de lo que va a ser, de lo que, y eso sí, yo animo a todo el mundo, cuando sea un peláido de 10, 12 años, que se vaya al ruedo, después, bueno, ya uno corregirá cosas, pero seguridad, ante todo, ¿no?

Y al descanso, sí.

SCH

Ok, maestro. ¿Cree que la improvisación es una habilidad que hace parte del proceso de enseñanza, o es algo más intuitivo?

HB

Yo creo que es más intuitivo.

SCH

¿Sí?

HB

Porque conozco muchas cantidades maestros y que incluso, bueno, no te voy a nombrar porque sería, no, sería pecado, pero conozco muy buenos músicos acá en Bogotá, trompetistas, cuando van a improvisar en el porro, ya orquestado, o sea, o sea, sea paliteado, o sea, a veces hay

que escribirles la improvisación, porque me imagino que no lo sienten, no lo sienten, y son personas que han estudiado en conservatorios y todo, hay unos que son muy buenos, yo pienso que es más intuitivo.

SCH

Ok. ¿Cuál cree que es el proceso adecuado para alguien que quiera aprender a improvisar?

HB

El proceso adecuado, serio, yo como te había dicho antes, el proceso es como escuchar, es que las preguntas van casi todas con un solo fin, pero el proceso adecuado es, bueno, estudiar tu instrumento, estudiar tu instrumento, estudiar, pero también lo que te decía anteriormente, transcribir, aprenderse las improvisaciones de otro, y ya después irse solo, irse solo con la intuición de cada quien, y yo creo que se van a ver los resultados.

SCH

Ok, maestro. ¿Qué recursos didácticos recomendarías para mejorar la habilidad de la improvisación? Ya como libros, alguna práctica, libros.

O encuentros también.

HB


Yo creo que, pues igual, yo en caso, pues uno como ha sido más cultural, pero igual uno estudia métodos también, métodos de improvisación, creo que hay varios métodos de trompetistas improvisando en el jazz, en el porro, no sé si el primo creo que sacó algo como para improvisar también ciertos patrones, y yo recomendaría que todo lo que esté a su alcance, sea de jazz, sea de salsa, que lo vaya aprendiendo y todo se puede aplicar, es que la música es una sola, y todo se puede aplicar.

Lo que yo aprendo en la salsa lo puedo aplicar en el porro, en el vallenato, en cualquier cosa para improvisación. Lo que uno aprende, eso es como una bienvenida al clásico. Y yo pienso que sí, no está de más estudiar a otros, incluso a otras clases, hasta uno mira la música sinfónica, porque para mí son como unas improvisaciones que haces cuando son los violines, cuando es la trompeta, entonces escuchar de todo el mundo y aprenderle, agarrarle algo a alguien, siempre, siempre tener el deseo de aprender.

SCH

Ok, maestro, muchísimas gracias, pues estas serían como las preguntas formuladas para la entrevista ya estructurada, pues nada, primero agradecerle maestro, muchísimas gracias por la disposición.

Anexo 6 – Consentimiento Héctor Benítez

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL NACIONAL	FORMATO	CÓDIGO: FOR-COM-001
	AUTORIZACIÓN DE USO DE DERECHOS DE IMAGEN SOBRE FOTOGRAFÍAS, PRODUCCION AUDIOVISUAL Y DE PROPIEDAD INTELECTUAL OTORGADO A LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	VERSIÓN: 01
	PROCESO: Comunicaciones	FECHA: 21-03-2024

Nota: De acuerdo a su requerimiento, diligencie según corresponda.

En caso de ser mayor de 18 años:

Yo, Héctor Benítez P., quien suscribe el presente documento, identificado (a) con documento de identidad número 92515454, de conformidad con lo dispuesto en las normas el artículo 6 bis del Convenio de Berna para la protección de las obras literarias, artísticas y científicas; artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993 vigentes sobre protección de datos personales, en especial la Ley 1581 de 2012 y el Decreto 1074 de 2015 y el Decreto 1377 de 2013, Manual de política interna y procedimientos para el tratamiento y protección de datos personales de la Universidad Pedagógica Nacional y demás normas que lo adicionan y/o complementan; autorizo libre, expresa e inequívocamente a la Universidad Pedagógica Nacional para captar y divulgar:

(Marque con una X)

<input checked="" type="checkbox"/> AUTORIZACIÓN	<input type="checkbox"/> Fotos	<input type="checkbox"/> Videos	<input type="checkbox"/> Audios	<input type="checkbox"/> Datos personales
--	--------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	---

La autorización comprende:

1. Captar, tomar, almacenar y editar imágenes personales o fotografías, realizar videos y audios del adulto o menor de edad mencionado anteriormente según corresponda.
2. Divulgar y publicar las imágenes, audios o datos a través de cualquier medio físico, electrónico, virtual o de cualquier otra naturaleza, pública o privada, con el fin de hacer promoción de los planes, programas y proyectos, propósitos académicos, formativos, didácticos, pedagógicos e informáticos que tiene la Universidad Pedagógica Nacional, información que es de interés público, y que no constituye, ningún lucro monetario o en especie, para la institución universitaria, ni tampoco implica exclusividad en favor de la Universidad Pedagógica Nacional.

Manifiesto que, como titular o representante del menor de edad, titular de la información, conozco que la recolección y tratamiento de los datos se realizará de conformidad con la Política de Privacidad y Tratamiento de Datos Personales publicada en www.upn.edu.co así como que fui informado de los derechos con que cuenta el titular de la información, especialmente a: conocer, actualizar y rectificar la información personal, revocar la autorización y solicitar la supresión del dato, las cuales se podrán ejercer a través de los canales presenciales, el sistema QRSDf y las líneas nacionales: 601 594 1894 // 601 347 1190

Reconozco que esta autorización se realiza en forma gratuita y, por tanto, manifiesto que no se nos adeuda suma alguna por concepto de este documento. En consecuencia, me comprometo a no reclamar valor alguno por concepto de la utilización que hiciera a la Universidad Pedagógica Nacional, o cualquier otra persona, natural o jurídica, o que haya sido autorizada por la entidad para la utilización de las imágenes.

Los productos autorizados son originados por funcionarios de la Universidad Pedagógica Nacional, debidamente identificados, quienes son los responsables de captar, tomar y editar los productos para su posterior divulgación en el proyecto y/o programa.

Firma: Héctor Benítez P.

Nombre: Héctor

Calidad - Titular: Héctor B. Teléfono de contacto: 322 2531935

Fecha: 08 octubre 2024

Ciudad/Municipio: Bogotá

Anexo 7 – Referencia auditiva La Represa

Referencia auditiva para identificar el tipo de improvisación mencionado. Porro ‘palitiao’

La Represa en versión de la Banda 6 de agosto de Baranoa.

<https://www.youtube.com/watch?v=No5IdhGqnIM> (Edwin rojas olarte, 2017)

Anexo 8 – Referencia auditiva Malala

Referencia auditiva para identificar el tipo de improvisación mencionado. Porro ‘palitiao’

Malala en versión de la Banda juvenil de Chochó.

<https://www.youtube.com/watch?v=7AC14tW7XSs> (Antonio Martelo Torres, 2014)

Anexo 9 – Partituras del material audiovisual.

Vamo a gozá! - Conociendo el bajo

Partitura de acompañamiento del bajo

Two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The second staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, followed by a whole rest.

Video 3 - A Cogarla suave

Partitura de interacción con el estudiante, imitación de notas y ritmo.

Tónica de cada región armónica

Two staves of musical notation. The first staff shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The second staff shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Chords C and G7 are indicated above the notes.

Two staves of musical notation. The first staff shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The second staff shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Chords C and G7 are indicated above the notes.

Tercera de cada región armónica

Two staves of musical notation. The first staff shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The second staff shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Chords C and G7 are indicated above the notes.

Two staves of musical notation. The first staff shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The second staff shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Chords C and G7 are indicated above the notes.

Quinta de cada región armónica

Two staves of musical notation. The first staff shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The second staff shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Chords C and G7 are indicated above the notes.

2

Vamo a gozá!

51 C G7 C G7

Musical staff 51-58: Treble clef, 4/4 time. Measures 51-52: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 53: G7 chord, quarter notes C5, B4, A4, G4. Measure 54: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 55: G7 chord, quarter notes C5, B4, A4, G4. Measure 56: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 57: G7 chord, quarter notes C5, B4, A4, G4. Measure 58: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5.

59 C G7 C G7

Musical staff 59-66: Treble clef, 4/4 time. Measures 59-60: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 61: G7 chord, quarter notes C5, B4, A4, G4. Measure 62: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 63: G7 chord, quarter notes C5, B4, A4, G4. Measure 64: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 65: G7 chord, quarter notes C5, B4, A4, G4. Measure 66: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5.

Sexta de la tónica y séptima de la dominante

67 C G7 C G7

Musical staff 67-74: Treble clef, 4/4 time. Measures 67-68: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 69: G7 chord, quarter notes C5, B4, A4, G4. Measure 70: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 71: G7 chord, quarter notes C5, B4, A4, G4. Measure 72: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 73: G7 chord, quarter notes C5, B4, A4, G4. Measure 74: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5.

75 C G7 C G7

Musical staff 75-82: Treble clef, 4/4 time. Measures 75-76: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 77: G7 chord, quarter notes C5, B4, A4, G4. Measure 78: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 79: G7 chord, quarter notes C5, B4, A4, G4. Measure 80: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 81: G7 chord, quarter notes C5, B4, A4, G4. Measure 82: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5.

Quinto grado de la tonalidad como grado en común entre las dos regiones armónicas

83 C G7 C G7

Musical staff 83-90: Treble clef, 4/4 time. Measures 83-84: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 85: G7 chord, quarter notes C5, B4, A4, G4. Measure 86: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 87: G7 chord, quarter notes C5, B4, A4, G4. Measure 88: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 89: G7 chord, quarter notes C5, B4, A4, G4. Measure 90: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5.

91 C G7 C G7

Musical staff 91-98: Treble clef, 4/4 time. Measures 91-92: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 93: G7 chord, quarter notes C5, B4, A4, G4. Measure 94: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 95: G7 chord, quarter notes C5, B4, A4, G4. Measure 96: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 97: G7 chord, quarter notes C5, B4, A4, G4. Measure 98: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5.

99 C G7 C G7

Musical staff 99-106: Treble clef, 4/4 time. Measures 99-100: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 101: G7 chord, quarter notes C5, B4, A4, G4. Measure 102: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 103: G7 chord, quarter notes C5, B4, A4, G4. Measure 104: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 105: G7 chord, quarter notes C5, B4, A4, G4. Measure 106: C chord, quarter notes G4, A4, B4, C5.

