

**PROPUESTA DE UN MATERIAL DIDÁCTICO PARA LA ADAPTACIÓN DE LA
GUITARRA ELÉCTRICA AL RITMO DE PORRO CHOCOANO**

JUAN DANIEL VARGAS TORRES

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
2018**


**PROPUESTA DE UN MATERIAL DIDÁCTICO PARA LA ADAPTACIÓN DE LA
GUITARRA ELÉCTRICA AL RITMO DE PORRO CHOCOANO**

JUAN DANIEL VARGAS TORRES

**Monografía para optar al título de
Licenciado en Música**

**Asesor Específico
Andrés Leiva**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MÚSICAL
2018**

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Docencia - Investigación - Extensión</small>	FORMATO
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE
Código: FOR020GIB	Versión: 01
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	PROPUESTA DE UN MATERIAL DIDÁCTICO PARA LA ADAPTACIÓN DE LA GUITARRA ELÉCTRICA AL RITMO DE PORRO CHOCHOANO
Autor(es)	VARGAS TORRES JUAN, DANIEL
Director	ANDRÉS LEIVA
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2018. 86 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	El porro chochoano en la guitarra eléctrica, Enseñanza de géneros tradicional

2. Descripción	
<p>Trabajo de grado que se propone resaltar el Porro Chochoano mediante la guitarra eléctrica, para así buscar reivindicar las músicas del Pacífico norte colombiano, debido a que estas músicas han sido relegadas por la academia musical a un segundo plano. Para este trabajo, se hizo un análisis minucioso sobre el Porro Chochoano en donde se habló acerca de su contexto social cultural e histórico, luego se hizo un análisis morfológico musical, en donde se describió su instrumentación, se analizaron cómo están compuestas sus melodías y sus frases más comunes, su armonía algunos intercambios habituales en esta y por último su forma. Seguido a esto, se hicieron una serie de entrevistas a representantes de la guitarra eléctrica en el género, en las cuales ellos explicaban y tocaban sus respuestas en su instrumento, seguido a esto se hizo un análisis (y transcripción según el caso) de lo que dijeron en la entrevista. Por último se propuso distintas formas para adaptar la guitarra eléctrica en el género, pensando tanto en las formas de acompañar tanto melódico como armónico, en las formas de interpretar las melodías y las formas de improvisar, para finalizar esta sección se hicieron tres arreglos de porros tradicionales en donde se podía ver aplicado todo los tópicos nombrados. Para finalizar el trabajo, se grabaron una serie de audios de apoyo, en donde se puede escuchar al autor del texto tocando todas las partituras hechas en este trabajo.</p>	

3. Fuentes	
<p>ferrer, L. V. (1994). <i>El Chocó y su Folklore</i>. Medellín: Uryco.</p> <p>Gobierno de Colombia. (20 de septiembre de 2015). <i>Territorio sonoro</i>. Obtenido de https://www.territoriosonoro.org/chirimia/centro-de-documentacion.html</p> <p>Palmero, L. R. (2004). <i>La teoría del aprendizaje significativo</i>. Pamplona, España.</p> <p>Roberto Hernández Sampieri, C. F. (2006). <i>Metodología de Investigación</i>. México: Mc Graw-Hill.</p> <p>Ruben López Cano, Ú. S. (2014). <i>Investigación Artística en Música</i>. Barcelona.</p> <p>Rusineck, G. (s.f.). <i>Aprendizaje Significativo</i>. Madrid, España.</p> <p>Talento Chocoano. (2015). <i>Blog el tiempo</i>. Obtenido de Bambazulú orquesta, así suena el Chocó: http://blogs.eltiempo.com/talento-chocoano/2015/05/08/bambazulu-orquesta-asi-suena-el-choco/</p> <p>UNESCO. (1989). <i>Material Didáctico escrito: Un apoyo indispensable</i>.</p> <p>Valencia, L. (2010). <i>Repertorio musical tradicional del Chocó</i>. ASINCH.</p> <p>Valencia, L. V. (2009). <i>Al son que me toquen</i>. Ministerio de cultura.</p>	



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL
MINISTERIO DE EDUCACIÓN

FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

4. Contenidos

OBJETIVO GENERAL: Diseñar un material que explique la forma en que se puede adaptar la guitarra eléctrica en el género de Porro Chocoano, que describa y aborde aspectos armónicos, melódicos interpretativos y de improvisación.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

Hacer un análisis morfológico musical del Porro Chocoano abordando su armonía, melodía, ritmo y estructura.

Entrevistar a músicos representativos de la guitarra eléctrica en el porro chocoano

Proponer una serie de acompañamientos armónicos y melódicos en la guitarra eléctrica

Plantear formas de improvisación en la guitarra eléctrica que conserve y respete los parámetros del lenguaje del porro chocoano.

Hacer una adaptación de 3 porros tradicionales para guitarra eléctrica, donde se apliquen los elementos desarrollados en el material.

Grabar una serie de audios de apoyo en donde se aplican las distintas formas de interpretar el porro chocoano en la guitarra eléctrica

MARCO TEÓRICO:

APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO: Se habla acerca del aprendizaje significativo desde Ausubel y se comparan con las formas en que los músicos del pacífico norte aprenden sus músicas, en donde la práctica antecede la teoría las vivencias son fundamentales para que ellos puedan y quieran aprender cómo tocar sus músicas.

CHIRIMÍA: Formato principal de la música del pacífico norte, se compone por el bombo, el redoblante, los platos de latón, el clarinete y el bombardino. Interpreta una alta gama de aires y géneros, los cuales pueden ser divididos entre los que tienen influencia de Europa y los que ellos mismos crearon.

PORRO CHOCOANO: Se hace una contextualización histórica, pasando por el atlántico y el porro sabanero, después de esto se habla acerca de cómo ellos lo transformaron y lo volvieron propios, se describe cuál es el rol de los instrumentos y se hace un análisis a sus melodías, armonías y formas.

NUEVAS MÚSICAS COLOMBIANAS: Género creado a principio del milenio, en donde varios músicos del país decidieron buscar a maestros (músicos de avanzada edad que interpretan música tradicional) y aprender sus conocimientos para luego adaptar y fusionar estos géneros con músicas de todo el mundo.

5. Metodología

Esta investigación es de corte cualitativo, y basada en el estudio de observaciones no estructuradas; es decir, que no pueden ser medidas con cifras exactas ya que obtiene datos de formas no estandarizadas (como por ejemplo mediante entrevistas que apunten a las perspectivas de los entrevistados), mediante las cuales se busca construir una visión holística del asunto investigado, gracias a que se procura reconstruir la realidad del asunto para entender las diferentes razones sobre el comportamiento de las personas que están inmersas en esta.

Por otro lado, esta investigación posee un enfoque descriptivo, pues busca describir las costumbres y situaciones más importantes de un contexto, analizándolas y arrojando unos resultados analíticos, este proceso suele ser realizado con base a dos o más individuos.

Para este trabajo se usó como instrumento una serie de entrevistas a expertos en la música del Pacífico norte, que interpretan la guitarra eléctrica, estas entrevistas fueron realizadas con el músico y su instrumento, ya que eran preguntas centradas en la interpretación de la guitarra en este género, por lo tanto se hizo transcripción de algunas de las cosas expuestas por ellos.

Luego de hacer las entrevistas se propusieron los ejercicios del material pensando en todos los conocimientos recolectados y luego fueron grabados como audios de apoyo para el material

6. Conclusiones

La guitarra eléctrica es un instrumento muy versátil, esta puede ser adaptada a la música tradicional del pacífico siguiendo los parámetros ya nombrados, como el rol instrumentar que quiera suplir, la importancia de los acentos rítmicos de la percusión, las formas armónicas, la importancia de la interacción del intérprete con el resto del grupo, el estudio del género que se va interpretar, entre otros

Este trabajo no es más que un acercamiento a la música tradicional del pacífico, en donde se descifró el lenguaje morfológico-musical del género y se propone unas bases para la forma de interpretar la guitarra eléctrica, pero estas bases solo son la iniciación para el estudiante que realmente quiere aprender sobre la música del pacífico. Para poder aprender realmente sobre esta música, es pertinente (al menos bajo el punto de vista del autor) conocer sobre la idiosincrasia del "chocoano"

Elaborado por:

Juan Daniel Vargas Torres

Revisado por:

Diego Andres Leiva Cabaletes

Fecha de elaboración del Resumen:

06

06

2018

Resumen

Trabajo de grado que se propone resaltar el Porro Chocoano mediante la guitarra eléctrica, para así buscar reivindicar las músicas del Pacífico norte colombiano, debido a que estas músicas han sido relegadas por la academia musical a un segundo plano. Para este trabajo, se hizo un análisis minucioso sobre el Porro Chocoano en donde se habló acerca de su contexto social cultural e histórico, luego se hizo un análisis morfológico musical, en donde se describió su instrumentación, se analizaron cómo están compuestas sus melodías y sus frases más comunes, su armonía algunos intercambios habituales en esta y por último su forma. Seguido a esto, se hicieron una serie de entrevistas a representantes de la guitarra eléctrica en el género, en las cuales ellos explicaban y tocaban sus respuestas en su instrumento, seguido a esto se hizo un análisis (y transcripción según el caso) de lo que dijeron en la entrevista. Por último se propuso distintas formas para adaptar la guitarra eléctrica en el género, pensando tanto en las formas de acompañar tanto melódico como armónico, en las formas de interpretar las melodías y las formas de improvisar, para finalizar esta sección se hicieron tres arreglos de porros tradicionales en donde se podía ver aplicado todo los tópicos nombrados. Para finalizar el trabajo, se grabaron una serie de audios de apoyo, en donde se puede escuchar al autor del texto tocando todas las partituras hechas en este trabajo.

DEDICATORIA

*Dedicado a la música, motor de vínculos, de cambios y nobleza.
A mi madre Asceneth Torres, mi padre Rodolfo Vargas, mi hermana Catalina
Vargas y mi sobrino Santiago Sanabria.
Y por último, a todas las personas que, al igual que a mí, la música del pacífico
pudo encontrar.*

AGRADECIMIENTOS

Quisiera empezar agradeciendo a mi familia por la vida, la comprensión y el apoyo para poder seguir adelante todos los días (unos más que otros). También le agradezco a mi maestro de guitarra William Pérez por haberme hecho el guitarrista y músico que hoy en día soy, al maestro Lucho Gaitán por tener fe en mi e iniciarme en la música del pacífico, a Nicolás Peláez y los Pangurbes por acompañarme siempre en mi proceso. A Ángela Muñoz, Julián Hernández y Marcela Mejía por ayudarme a grabar los audios para este trabajo y a Mateo Molano por la entrevista y sabiduría. A mi asesor Andrés Leiva por sus correcciones y mis amigos Álvaro Avendaño y Nicolás Londoño por la paciencia. Le agradezco a la música en general por dejarme ser, pensar, conocer y soñar cada día. A la música del pacífico por abrirme las puertas a sus sonidos, texturas, personas, creencias y saberes. Por último les agradezco a todos mis amigos, conocidos y personas que de una u otra forma me han ayudado a ser la persona que soy.

Contenido

1. Introducción	11
I. Pregunta Problematicadora	15
II. Justificación	15
III. Objetivo General	18
IV. Objetivos Específicos	18
V. Antecedentes	19
Antecedentes Personales.	20
2. Marco teórico	22
I. Aprendizaje Significativo.	22
II. Material Didáctico	25
II. Chocó	27
III. Músicas tradicionales del Pacífico norte Colombiano	29
IV. Formatos Instrumentales	30
Conjunto Tamborito	31
El Sexteto	32
Conjunto de Marímbula	32
V. Chirimía	33
VI. Instrumentos de la Chirimía Chocoana	35
VII. Formatos Chirimía	37
VIII. Porro Chocoano	41
1. Historia	41
2. Formato Porro chocoano	42
3. Base de Porro Chocoano	43
4. Instrumentación	43
5. Análisis Musical	45
5.1 Análisis Rítmico	45
5.2 Análisis Melódico	46
5.3 Análisis melodías del Porro Chocoano	48
5.4 Análisis Armónico	55
5.5 Análisis de Forma	56
XI. Nuevas Músicas Colombianas	58

3. Metodología	60
II. Instrumentos	61
III. Preguntas de las entrevistas	61
IV. Plan de acción	62
V. Desarrollo metodológico	63
Primera Parte	63
Análisis de las entrevistas	63
Segunda Parte	73
Ejemplos Armónicos	74
Ejemplos Melódicos	76
Ejemplos Improvisativos	79
Arreglos	84
4. Conclusiones	85
Bibliografía	88
ANEXOS	89

Tabla de imágenes

Imagen 1: Foto de una agrupación de músicos de Chirimía	25
Imagen 2: Imagen conjunto Tamborito	28
Imagen 3: El Sexteto	29
Imagen 4: Conjunto de Marímbula	30
Imagen 5: Foto de músicos de Chirimía	32
Imagen 6: Foto de instrumentos de la Chirimía	33
Imagen 7: Foto de agrupación de Chirimía Orquestada	35
Imagen 8: Foto Banda Pelayera	39
Imagen 9: Base percusión Porro Chocoano	40
Imagen 10: Melodía para Clarinete	41
Imagen 11: Foto Guitarra Eléctrica	55
Imagen 12: Logro agrupación Curupira	56

Lista de Tablas

Tabla 1: Músicas autóctonas e influenciadas.	27
Tabla 2: Formatos y géneros musicales según el territorio	36

1. Introducción

La finalidad de este trabajo, fue hacer un análisis a fondo del porro chocoano, su organología, su estructura armónica, melódica, rítmica y su forma, para luego proponer algunas formas para hacer una adaptación de la guitarra eléctrica en el género, basándose tanto en los análisis musicales ya hechos, como en unas entrevistas a algunos intérpretes de la guitarra eléctrica expertos en el tema. Estas formas de interpretar la guitarra eléctrica en el género, irán escritas en un material didáctico que se compone por: Partituras con tablatura (Tipo de escritura específico para guitarra) y con unos audios de apoyo en donde el estudiante puede escuchar tanto al autor interpretando lo escrito en las partes, como otros audios en donde no está la guitarra grabada por el autor, pero sí el resto de instrumentos para que el estudiante pueda reemplazar el rol del autor en los audios.

En la primera parte del documento, se van a encontrar las razones de porqué el autor decidió hacer este texto, los objetivos a lograr y una búsqueda previa de los conocimientos que pueden ser hallados sobre la música del pacífico y su relación con la guitarra eléctrica, además, una reseña del autor y experiencia en esta música. En la segunda parte del documento se encuentra la base conceptual de este, en donde se define qué es el aprendizaje significativo y cuál es su relación con la chirimía y el porro chocoano, qué es un material didáctico y cuál es su importancia para este trabajo, información básica sobre el contexto social y cultural del Chocó, y una breve reseña de la chirimía tanto como género, como formato musical, para luego, hacer un análisis exhaustivo sobre el porro chocoano en todos los aspectos musicales que se puedan comprender (formatos, armonía, cómo se hacen sus melodías, frases frecuentes, formas). Por último se hizo una reseña histórica del género de las nuevas músicas colombianas, el cual busca fusionar las músicas tradicionales con sonidos más modernos. En la última parte del documento se realizaron dos entrevistas (y su respectivo análisis) a guitarristas eléctricos que interpretan el género.

Todo lo cual fue un parte de un proceso que culmina en la formulación de las distintas formas para interpretar el porro chocoano. Estas formas de interpretación fueron hechas para guitarristas eléctricos, es decir que están escritas específicamente para este instrumento, pensando en su articulación y mostrando los trastes de la guitarra en donde debe ser tocado (mediante tablaturas). Además, se hallará una pequeña explicación de lo que el autor propuso en estos ejercicios. Por último, se presentan las conclusiones a las que el autor llegó después de realizar todo este trabajo.

Descripción problema

Bogotá, desde finales del siglo XX, se transformó en el lugar al que llegaban más cantidad de personas de todo el país en busca de nuevas oportunidades y mejor vida; este desplazamiento fue causado en su mayoría gracias a la intensificación del conflicto armado del país con gobiernos como el de Cesar Gaviria, Ernesto Samper y Andrés Pastrana. Es así, que la capital se transformaría en la ciudad donde más convergen distintas culturas y sonoridades de Colombia, y por ello en el día a día se encuentran personas provenientes de distintas ciudades o pueblos del país: Cali, Popayán, Cartagena, los llanos, Pasto entre otras. Cuando estas personas llegan a la capital del país, no solo traen sus pertenencias sino también sus costumbres, sus ideales y su cultura, creando así una mixtura de pensamientos y tradiciones; solo hace falta ver cómo las comidas típicas de Bogotá han entrado a competir con la de otros lugares, o cómo se han mezclado las costumbres de otras culturas con la bogotana, al igual que los acentos de cada región y algunos de sus gentilicios.

Entre los diferentes aspectos que traen y comparten de otros lugares se encuentra la música, tal vez uno de los más latentes e importantes, y que cada vez está tomando más protagonismo (no solo a nivel local o nacional, sino también a nivel mundial). Estamos viviendo una época en donde nuestra música se está mezclando y yuxtaponiendo, en ella se juntan ritmos nacionales y de fuera del país. De esta manera, poco a poco empezamos a visibilizar distintos problemas dentro de estas músicas; ; entre ellos, el más grave, es el desconocimiento de cómo deben ser tocadas e interpretadas, ya que estas músicas fueron por muchos años completamente desconocidas para Bogotá, siendo músicas que solo se interpretaban en pueblos y/o lugares lejanos de la ciudad; además, estas músicas son un recurso artístico que ayuda a expresar la cultura de los distintos lugares de donde vienen y por lo mismo una persona que nunca había conocido esta cultura difícilmente podrá interpretar esta música de igual manera que aquellos que crecieron inmersos en esta.

La academia musical colombiana parece solo fijar su atención en ciertos estilos y géneros. Por ejemplo, la música del interior (andina), la cual fue adoptada de manera indispensable para la enseñanza de la guitarra clásica, la bandola o el tiple, desde hace varios años. No es secreto que músicas como el bambuco y el pasillo tienen grandes cualidades musicales, las cuales han servido dentro de la academia, pero ellas han sesgado un poco la visión de los diferentes tipos de músicas colombianas que existen. Con la misma dinámica puede ser analizada la música del atlántico, la cual tuvo un auge muy importante desde inicios de los 50 de la mano de músicos colombianos muy significativos como el maestro Lucho Bermúdez o Toto la Momposina, transformando la cumbia en el ritmo más representativo y popular de Colombia, abriendo el camino para la enseñanza y divulgación de esta en todo el país. Debido a ello, se ha visto opacada e ignorada la enseñanza de algunos géneros y estilos de la música colombiana, como lo es la música del pacífico, o la música de San Andrés, las cuales cuentan con una gran riqueza y variedad que no debería ser simplemente olvidada.

A partir de este desconocimiento de algunas músicas tradicionales del país en la enseñanza, y la necesidad de reivindicarlas en la academia, esta monografía plantea como epicentro la música del pacífico, específicamente la música de chirimía del pacífico norte, tomando como referente el Chocó. Aunque, la música del pacífico posiblemente está llegando a su auge en los mercados musicales, quizá desde la llegada y triunfo de ChocQuibTown en el año 2006¹, y con varios referentes que están dando la vuelta al mundo (como el grupo Rancho Aparte Chirimía o Herencia de timbiquí, por nombrar algunos), siguen siendo poco estudiados en la academia colombiana. Así, esta música puede convertirse en un recurso pedagógico de mucho valor para la enseñanza, gracias a sus grandes aportes musicales e interpretativos.

La música de chirimía es una música muy rica y variada, entre sus géneros más importantes se encuentran el “abozao”, el “tamborito”, “la polka”, los “pasillos” o el “porro chocoano”. Este último, será el eje principal de esta investigación en donde

¹ Donde con su canción somos pacífico empezó a sonar en todas partes de Colombia y abrió las puertas para que grupos de todo el pacífico fueran más apetecidos en los mercados musicales del país y el mundo.

se hará un análisis a su estructura, instrumentación y forma. Es recomendable investigar y comprender la música de la chirimía chocoana, ya que a partir de la misma se pueden conocer y estudiar miles de conceptos fundamentales dentro de la música como el ritmo, la melodía o la armonía, debido a que cada una de sus canciones, además de ser un homenaje al negro y su cultura, también demuestra la musicalidad que tienen, el uso de síncopas rítmicas, armónicas y la riqueza melódica por la cual deberían ser exaltados dentro del país. Este trabajo, realizará un análisis minucioso, tanto cultural/social como musical, sobre la chirimía, y luego, propondrá distintas formas de tocarlo con la guitarra eléctrica, por ejemplo, cómo acompañarlo o cómo improvisar en él.

I. Pregunta Problematicadora

¿Cómo puede ser interpretado el porro chocoano en la guitarra eléctrica, de manera que se integre al formato conservando el estilo y tradición?

II. Justificación

Colombia es una tierra llena de mestizajes culturales, esta riqueza es posible rastrearla desde la llegada de los españoles al llamado “Nuevo Mundo”, lo cual con el tiempo, llevó al encuentro entre el indígena, el negro y el europeo. Este encuentro de razas y saberes fue la razón de la creación de nuevas culturas dentro de América Latina, en donde ya no solo existían los indígenas sino también culturas afro, que recordaban a África y su tradición, y también españoles, que traían sus creencias y costumbres que fueron impuestas en algunas partes del continente. A partir de este choque de saberes fue que se crearon muchas de las tradiciones tanto culturales como artísticas que hoy en día siguen siendo parte fundamental de la cultura de

todo el continente. Una de las tradiciones más importantes es la música, la cual, gracias al encuentro entre todas estas culturas, se integró como parte indispensable en toda Latinoamérica.

Colombia, al ser parte de este mestizaje, es un buen ejemplo de lo que ha pasado con la música y su transformación a lo largo de los años. Es así, que dentro de las fronteras del país se pueden encontrar tantos tipos de músicos como razas y colores; por ejemplo, al norte del país se puede encontrar la cumbia, cuya reconocida influencia trasciende a este país, u otros ritmos menos conocidos pero de igual importancia y valor, como el bullerengue o la chalupa. En esta misma perspectiva, al sur oeste del país, se encuentra la música del pacífico, en donde podemos encontrar la marimba de chonta y su ritmo madre el currulao, o toparnos con los clarinetes y la chirimía. De ahí, que sea innegable la riqueza musical que tiene Colombia, cada una de sus regiones es una mina de músicos y géneros los cuales, en ocasiones, simplemente son olvidados y perdidos por la memoria. Aunque existen muchos motivos para este olvido, es probable que la razón principal sea el desconocimiento de estos géneros por gran parte de los medios de comunicación del país, ya que muchos de estos son de lugares escondidos o lejanos de las ciudades más importantes del país. Este olvido, aunque es un proceso innegable de la historia, no deja de ser una problemática que puede ser atendida y, hasta cierto punto, transformada.

La música puede ser usada como una herramienta para crear cultura e identidad, gracias a que mediante esta, las personas pueden sentirse conectadas e identificadas con ciertos espacios o costumbres que esta suscite. Es así que algunas personas al escuchar un bambuco interpretado por Garzón y Collazos, pueden recordar sus tiempo de antaño o a sus abuelos y familiares más viejos, los cuales escucharon esta música y se la instruyeron de distintas maneras a sus descendientes; lo mismo aplica para los vallenatos clásicos como los de Escalona, o las cumbias por las que se hizo famosa Toto la Momposina. Es por esta razón que que los músicos deberían verse a sí mismos como entes culturales, los cuales defienden y expanden sus músicas y tradiciones, y para lograr esto, resulta clave que aprendan acerca de la gran gama de músicas que existen en el país.

Las músicas tradicionales de un país pueden ser un gran recurso pedagógico dentro de la enseñanza musical, pues estas tienen una gran riqueza rítmica, melódica y armónica. Por eso mismo, han sido defendidas por grandes músicos y pedagogos a lo largo de la historia; en ese sentido, Zoltan Kodaly, pedagogo Húngaro, plantea que “cada nación tiene una gran cantidad de canciones que son especialmente adecuadas para enseñar. Si las seleccionamos correctamente, las canciones folklóricas y tradicionales serán el material más apropiado a través del cual podemos presentar y hacer conscientes nuevos elementos musicales” (Kodaly, 2002). Con un uso correcto de las músicas tradicionales, se pueden enseñar conceptos musicales básicos, intermedios o avanzados, los cuales pueden ser más significativos y más fáciles de entender si se usan repertorios o ritmos más cercanos a cada cultura. Un buen ejemplo de esto es el trabajo del método Kodaly, en donde se sistematizó y organizó una gran cantidad de repertorio basado en músicas tradicionales de su país Hungría para ser enseñadas, para abarcar así conceptos sencillos e ir yendo a algunos más complejos. Otro gran músico y pedagogo que también defendió el uso de las músicas tradicionales en la enseñanza fue Bela Bartok (contemporáneo y amigo de Kodaly), que pasó varios años de su vida recolectando repertorio tradicional de su tierra para luego arreglarlo y proponer nuevas formas de interpretar estas músicas al pensar en las estéticas de su época, para mostrar así un gran arraigo a su pasado y generar formas para que esta música no fuera olvidada por la historia. Por último cabe resaltar, que él fue uno de los precursores de la etnomusicología.

La música tradicional del Chocó, describe cómo es la cultura y el pensamiento de su sociedad. Sus cantos hablan acerca del sabor de sus comidas, sus tragos, e invocan sus creencias, sus melodías tratan de imitar al río Atrato, la belleza del litoral, y suscitar la belleza de sus mujeres. Con sus canciones buscan fortalecer el amor hacia su departamento, lleno de injusticias y problemas los cuales en vez de mejorar parecen empeorar cada vez más. Aun así, se puede escuchar en cada uno de sus temas la alegría y fortaleza de sus habitantes. Por eso, al aprender a tocar la chirimía chochoana de cierta manera, se aprende sobre toda la idiosincrasia del Chocó: cuándo pueden ser tocados los distintos temas, en qué momentos se deben

interpretar ciertos géneros (como el pasillo para unos bailes, o el levanta-polvo en el bunde), en cuáles momentos se debe improvisar sobre los temas, o en qué momento tocar las melodías. Si esta música no es estudiada, corre el riesgo de que sean relegadas a otro plano y se vayan perdiendo de la memoria colectiva, debido a que el Choco también está envuelto en la realidad actual, y en las transformaciones que poco a poco van cambiando la sociedad (como la falta de memoria, o de fortalecimiento a las costumbres tradicionales, etcétera)

III. Objetivo General

Diseñar un material que explique la forma en que se puede adaptar la guitarra eléctrica en el género de Porro Chocoano, que describa y aborde aspectos armónicos, melódicos, interpretativos y de improvisación.

IV. Objetivos Específicos

1. Hacer un análisis morfológico musical del Porro chocoano abordando su armonía, melodía, ritmo y estructura.
2. Entrevistar a músicos representativos de la guitarra eléctrica en el porro chocoano, para evidenciar y analizar la forma en la que ellos se acercaron a este conocimiento.
3. Proponer una serie de acompañamientos armónicos y melódicos en la guitarra eléctrica, basados en la armonía del porro chocoano.
4. Plantear formas de improvisación en la guitarra eléctrica que conserve y respete los parámetros del lenguaje del porro chocoano.
5. Hacer una adaptación de 3 porros tradicionales para guitarra eléctrica, donde se apliquen los elementos desarrollados en el material.
6. Grabar una serie de audios de apoyo en donde se aplican las distintas formas de interpretar el porro chocoano en la guitarra eléctrica

V. Antecedentes

Durante el proceso de investigación de este trabajo, se hizo una búsqueda exhaustiva sobre el porro chocoano y su relación con la guitarra. Esta primera búsqueda no arrojó ningún resultado, por esto, se hizo una segunda investigación ampliando la búsqueda hacia las músicas del Pacífico y otros trabajos en donde estuviera relacionada la guitarra² con géneros tradicionales; en esta investigación posterior se hallaron algunos resultados propicios, entre los que podemos resaltar:

- La monografía “el porro en los procesos de formación de la guitarra solista” de Cadena Daniel Gustavo de la Universidad Pedagógica Nacional, en donde fueron adaptados nueve porros (del Atlántico) para guitarra solista y clasificados según su dificultad en tres niveles (básico, intermedio y avanzado). En esta monografía podemos acercarnos al ritmo de Porro, sus melodías y posibles acompañamientos; cabe resaltar que aunque el Porro Sabanero o del Atlántico es diferente al Porro Chocoano, tiene grandes rasgos en común: su instrumentación, su armonía y algunos giros melódicos son un buen ejemplo.
- El trabajo “Estudios característicos para guitarra” de Bernardo Cardona, que está dedicado a cómo tocar distintos géneros de las regiones colombianas, entre los cuales resaltan: El Pasillo, la Cumbia, el Bunde y la Juga. En esta monografía, podemos aprender acompañamientos de distintas músicas del país, además nos ofrece un acercamiento de la guitarra sobre ritmos del Pacífico Colombiano.
- La monografía “En el espíritu popular colombiano”, escrita por el guitarrista colombiano Julián Cardona, es una propuesta interpretativa de la música colombiana para guitarra solista; en donde aborda obras de distintos compositores colombianos como el maestro Gentil Montaña. De este trabajo se pueden tomar ideas acerca de cómo tocar en guitarra solista algunos temas de la música colombiana, las texturas y melodías.

² Al no encontrar resultados sobre la guitarra eléctrica se tuvo que ampliar la búsqueda en incluir la guitarra acústica

También, podemos encontrar otros trabajos que, aunque no están orientados hacia la guitarra, si tienen un énfasis más cercano hacia la música tradicional del Choco (chirimía) o sus costumbres y folklore.

- La monografía de Nicolás Cristancho Guerrero, titulada “La danza y el pasillo Chocoanos, conceptos de improvisación en el conjunto Chirimía aplicables al piano jazz”, hace un trabajo de transcripción y análisis de la improvisación en dos géneros no tan conocidos de la música del Pacífico norte, y propone formas para ser usadas en distintos géneros como el Jazz. De esta tesis se puede aprender cómo improvisar en la Chirimía, en qué momentos y cuáles son los recursos más usados.
- La monografía “El corno francés en las música del pacífico norte colombiano, Porro Chocoano y Abozao”, de Luz Stella Lozano, hace un reconocimiento de dos géneros importantes de la Chirimía Chocoana (Porro chocoano y Abozao) y busca proponer cómo el Corno Francés puede llegar a cumplir el papel del Bombardino en esta música. Esta tesis es una de las que más puede enriquecer este trabajo, gracias a que busca ver cómo un instrumento no típico de la música tradicional puede convertirse en parte de esta.
- La monografía “Los ritmos cortesanos del departamento del chocó, una mirada a su folklore” de Diego Armando Lozano, hace un estudio sobre varios géneros importantes de la música chocoana como la Jota, la Mazurca y el Pasillo Chocoano. Esta, ayuda a conocer mejor algunos de los géneros de la chirimía e indagar cuáles son los momentos para ser interpretados.

Antecedentes Personales.

En la práctica musical del autor del presente documento, ha invertido una buena parte de su tiempo estudiando, practicando y conociendo la música tradicional del pacífico mediante clases con distintos músicos nativos, talleres y viajes realizados a algunos lugares de esta región.

Este proceso empezó a mediados del 2013, en el cual el autor estaba estudiando en la escuela de música Fernando sor, en donde el maestro Luis Gaitán se reunía con algunos estudiantes para tocar y transmitir algunos de sus amplios

conocimientos en las músicas tradicionales del pacífico; seguido a esto, él transmitió gran parte de su discografía y música poseía sobre este género.

Después de entender algunos conceptos básicos como su armonía y su lenguaje, empezó a asistir a talleres formales como el que realizó el maestro Leonidas Valencia en la universidad pedagógica en el año 2014. Además, asistió a algunos talleres no formales con músicos del Chocó, como el maestro Rodian Rivas Becerra. En años más cercanos, el autor ha estado trabajando con la agrupación musical los Pangurbes y el Ciudeblo la cual busca fusionar músicas tradicionales del Pacífico con músicas del mundo como la Timba y el Funk. Con esta agrupación, él tuvo la oportunidad de tocar en el 2016 en el festival de música del Pacífico Petronio Álvarez en donde pudo compartir con algunos músicos tradicionales de gran importancia, siendo esto una parte fundamental dentro del aprendizaje de la música tradicional del Pacífico, ya que al crear vínculo con los músicos empieza a entender mejor la idiosincrasia del Pacífico.

A finales del año 2017, el autor viaja a Buenaventura (Valle del cauca) a estudiar con el maestro Jair Iturre músicas del Pacífico, aunque la más notable de producción musical de Buenaventura está relacionada con la música de marimba, al estar ubicada en la mitad del pacífico y ser el puerto principal del país, tiene una amplia gama de músicos que interpretan chirimía (chocoana) con los cuales se pudo interactuar, estudiar y aprender sobre la misma.

Es gracias al tiempo compartido con algunos maestros de la música del pacífico, y a que en cada viaje y momento compartido se daba cuenta que le hacía falta aún más conocimiento y entendimiento sobre estas músicas, que el autor siente la necesidad de ahondar aún más en estas expresiones musicales y su cultura, para poder así preservarla y no dejar que caiga en el olvido, mediante documentos como este que promuevan su visibilización.

2. Marco teórico

En esta sección del trabajo se va a ahondar en algunos puntos fundamentales para la realización del documento, entre los que se encuentran: (i) primero, la definición del aprendizaje significativo, pues es fundamental entender cómo generalmente los músicos tradicionales aprenden sobre sus músicas; (ii) segundo, se definirá qué es un material didáctico y para qué puede ser usado; (iii) tercero, una breve reseña de la historia del departamento del Choco, su geografía, su economía y su cultura; (iv) cuarto, la chirimía como música tradicional, la historia de la chirimía, sus géneros y su instrumentación; (v) quinto, un análisis profundo acerca del género de porro Chocano; (vi) sexto se hará una pequeña reseña de la historia de las nuevas músicas colombianas.

I. Aprendizaje Significativo.

El aprendizaje significativo, es una teoría creada por el psicólogo y pedagogo David Ausubel, la cual se basa en los conocimientos previos del estudiante (ya sea por el contexto o por alguna interacción con el nuevo conocimiento), que pretenden ser enriquecidos y fortalecidos, y no solo reemplazados por el nuevo conocimiento. Es decir, que el nuevo conocimiento debe ser enseñado de forma que relacione los conocimientos previos de la persona. Cuando esto es hecho, los nuevos conocimientos simplemente cambian y modifican los conocimientos previos, reorganizando la estructura cognitiva del sujeto, lo que dará como resultado una estructura más organizada y refinada de los distintos saberes.

En el aprendizaje significativo, de forma análoga que en la perspectiva constructivista, es fundamental el papel del estudiante. Este, debe tener una función activa que busque el conocimiento y quiera realmente aprehenderlo, ya que el estudiante debe construir gran parte de su conocimiento basándose tanto en lo que está aprendiendo, como en lo que ya ha aprendido. El profesor, en cambio, debe ser visto no como “aquel que contiene todo el conocimiento” sino más bien como un mediador que puede guiar al estudiante a nuevos conocimientos, pero siempre teniendo en cuenta lo que sus estudiantes saben como punto de partida.

Para que el aprendizaje significativo se lleve a cabo, se necesita primero un sujeto que esté dispuesto a aprender de esta manera, y segundo, un conocimiento que pueda llegar a ser significativo para la persona que quiera aprender. Para que este conocimiento pueda realmente llegar a ser significativo, debe ser un conocimiento que pueda ser relacionable con los saberes previos del sujeto. Por último, el sujeto debe tener algunas ideas de anclaje o subsumidores (ideas que son relevantes y ayudan a correlacionar nuevos conocimientos) que puedan hacer significativo el conocimiento nuevo con sus antecesores. Como lo enuncia Luz Rodríguez Palmero, 2005,(p.3) *“Se generan así combinaciones diversas entre los atributos característicos de los conceptos que constituyen las ideas de anclaje, para dar nuevos significados a nuevos conceptos y proposiciones, lo que enriquece la estructura cognitiva”* Por lo tanto, es fundamental en el aprendizaje significativo tener conocimientos previos que puedan correlacionarse con el nuevo, o en otras palabras, aprender con lo que ya se ha aprendido para facilitar el aprendizaje de manera significativa.

Uno de los factores principales del aprendizaje significativo es que la práctica debe ir antes que la teoría. Ya que la acción es una de las formas más sencillas de crear significado en el ser humano, también es una forma directa de crear conocimientos previos sobre algo que el estudiante simplemente no sepa. Los músicos chocuanos, por ejemplo, desde pequeños van escuchando y bailando su música tradicional, siendo esta la forma en la que crean un conocimiento previo a la praxis musical; por eso, cuando ellos empiezan a tocar sus instrumentos, ya tienen un amplio bagaje de conocimiento que los ayuda en su proceso. Es así, que solo deben reorganizar sus conocimientos y complementarlos con aquello que sus maestros puedan mostrarles y explicarles. El aprendizaje significativo es así, la forma en la que los músicos tradicionales del Chocó han (y siguen) aprendiendo sus músicas tradicionales, aunque puede que varios de estos no tengan la menor idea de que este proceso sea el que ellos usaron para aprender.

Según Ausubel existen varios tipos de aprendizaje, el primero es el propio aprendizaje significativo, el cual se puede identificar si sus contenidos logran ser relacionados con los conocimientos previos del estudiante de manera no trivial, es

decir mediante una relación deductiva o inductiva entre el conocimiento declarado y la experiencia que tiene el estudiante (Rusinek,2004,p.14) Por lo tanto, una vez más hay que resaltar la importancia de partir de los conocimientos previos del estudiante para así enseñar nuevos conocimientos, ya que la característica más importante de este tipo de aprendizaje es la interacción que se puede dar entre estos dos. El segundo tipo de aprendizaje, es el aprendizaje mecánico el cual se basa en la repetición y no en la relación con los conocimientos previos o el descubrimiento de estos, por ejemplo como cuando se está aprendiendo la dirección de una casa o el número de teléfono. Cabe resaltar los otros tipos de aprendizajes que plantea Ausubel como el aprendizaje por recepción en el cual se le explica al estudiante la razón o el conocimiento por la cual aprendió un material solo al final, como aprender un texto primero para luego poder analizarlo. El último tipo de aprendizaje que Ausubel planteó, es el aprendizaje mediante el descubrimiento en donde el estudiante debe reconstruir el conocimiento o re organizar la información antes de poder aprenderla como si estuviera armando un rompecabezas en donde el resultado es lo que se aprende.

Cuando se aprende sobre música, pueden ser utilizados estos cuatro tipos de aprendizajes, ya que los conocimientos teóricos como la armonía pueden ser relacionados con conocimientos previos como por ejemplo, comparar aprender teoría musical con aprender un lenguaje en donde existen ciertas estructuras para crear oraciones o frases, siendo este un aprendizaje significativo. También al ser la música en muchos aspectos un conocimiento acumulativo, puede ser aprendida mediante el descubrimiento o la recepción (sin dejar de ser así en alguna un aprendizaje significativo). También se necesita el aprendizaje mecánico para la interpretación del instrumento, ya que en este campo depende de la memoria muscular más que de la cognitiva, en donde aunque se comprenden las obras o canciones que se interpretan, son los músculos³ y la agilidad de ellos lo que realmente permite que la obra suene⁴.

³ Cuando se habla de los músculos se puede interpretar como los de las manos, los pies, la garganta entre otros.

⁴ Claro está que la interpretación de la obra hace parte de lo cognitivo, en donde los músculos son la herramienta para poder hacerlo, pero la cognición es la que realmente genera la musicalidad de esta.

Para finalizar, existe una relación entre el aprendizaje significativo y la música tradicional (como el porro chocoano) y es que esta es aprendida en primera instancia mediante de la práctica, en donde tocando la misma música es que se aprende sobre esta y se llega a la maestría. Las ideas subsumidoras se dan gracias a la vida misma, en donde los músicos tradicionales escucharon a su familia o en su entorno esa música que ahora ellos interpretan y simplemente empezaron a aprender tocar lo que ellos por años ya habían escuchado esto puede ser relacionado con el aprendizaje por descubrimiento o por recepción, ya que ellos aprenden los patrones sin entender realmente cómo funcionan y luego al comprender algunos conocimientos musicales básicos (como la diferencia entre un compás binario y terciario) realmente lo terminan de aprender, y empiezan así a relacionar todo lo que de una u otra manera han aprendido antes por la escucha con lo que están aprendiendo y tocando en ese momento, cumpliendo el ciclo del aprendizaje significativo. En conclusión, en este trabajo se propone aprender el porro chocoano más que por la teoría que aquí se expone, mediante la práctica y la praxis de tocar la música hasta que se interiorice y aprenda, pero siempre guiado por la misma música y el análisis que se hace de esta en el trabajo viéndola como una motivación para buscar y conocer maestros del género que puedan relacionarlo de manera directa con la música tradicional y su cultura.

II. Material Didáctico

El material didáctico es un instrumento tangible que sirve para complementar la enseñanza de cualquier contenido, este material puede ser un medio impreso como una revista o un periódico, oral como una conversación grabada, audiovisual como una película, entre otros; lo único que importa es que sirva como apoyo para generar o aprender nuevos conocimientos. Este material expone un contenido específico y a su vez interactúa para el aprendizaje de nuevos conceptos. Por consiguiente, este recurso sirve para un aprendizaje más dinámico, en el cual el estudiante, puede interactuar con el conocimiento y generar así otros tipos de aprendizaje. Según la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura

(UNESCO) (1989) (p,9) “Estos materiales despiertan el interés de quien los utiliza; mantienen su atención; hacen el aprendizaje más activo; propician el trabajo productivo mediante el planteamiento de problemas y la inducción de observaciones y de experimentos.” Por esta razón es que el uso de estas herramientas, puede llegar a ser muy importante a la hora de enseñar cualquier tipo de conocimiento, ya que puede conducir a un aprendizaje más significativo y consciente en los estudiantes.

Los materiales didácticos pueden ser clasificados en distintos tipos, debido a que no se puede ser rígido e inflexible a la hora de producir esta herramienta gracias a que las situaciones y lugares donde puede ser usada son a generalmente distintas; también pueden cambiar según la persona que lo hace y sus formas de ver o preparar lo que se va exponer. A continuación se expondrán las distintas formas en las que se puede clasificar este material:

Materiales escritos: Son aquellos que usan la palabra escrita como la forma para enseñar sus distintos contenidos, estos pueden ser clasificados en:

- Materiales escritos: Cartillas, textos, folletos entre otros.
- Materiales no encuadernados: Holas sueltas, volantes, carteles.

Materiales visuales: Son aquellos que usan imágenes para enseñar y mostrar sus contenidos, pueden ser fotografías, ilustraciones entre otros.

Materiales orales: Son aquellos en donde la palabra es el elemento central para exponer sus contenidos, como las grabadoras o emisoras

Materiales audiovisuales: Son los materiales más completos de esta selección, gracias a que combinan varios de las opciones ya expuestas, como la palabra escrita, la palabra oral y la imagen, para demostrar un contenido, mediante videos o películas.

El material didáctico es así una herramienta que puede ser aprovechada en la enseñanza musical, con la cual, se puede dar un apoyo para facilitar el aprendizaje de varios conocimientos musicales, como por ejemplo la música tradicional del pacífico, en donde se necesita, no solo un apoyo escrito de cómo tocar el género sino también unos referentes auditivos desde los cuales se pueda entender la forma en que se interpreta esta música. Por consiguiente este trabajo propone realizar unos audios para los estudiantes, en los cuales, se puede escuchar primero la forma en que el autor interpreta esta música, para que luego el estudiante aprenda las distintas formas que el autor propone interpretar la música del pacífico específicamente el porro chocoano.

II. Chocó

El departamento del Chocó está ubicado al noroccidente de Colombia entre Panamá y el río de San Juan, su capital es Quibdó y es el único departamento colombiano que tiene costas tanto en el océano pacífico como en el atlántico. Fue fundado el 3 de noviembre de 1947, por los jesuitas Francisco de Orta y Pedro Cáceres. Después de más de tres siglos de explotación española, el catolicismo se volvió la doctrina principal de la región, es por lo mismo que las creencias y legados menos fuertes (como el africano) fueron escondidos, ignorados, acabados o mezclados y transformados gracias al sincretismo⁵ cultural. Cabe resaltar que poco a poco este legado africano fue reafirmandose, y se convirtió en parte fundamental de la cultura Chocoana, encontrando espacios en donde convivir con el catolicismo. Un ejemplo de ello es el festival de San Francisco de Asís, en donde se celebra a ritmo de músicas tradicionales (que poseen influencias africanas y europeas) las creencias católicas de la región, las cuales han sido mezcladas con algunas creencias

⁵ El sincretismo trata acerca de un intento por conciliar y mezclar doctrinas distintas o contrarias, esta conciliación, generalmente no tiene mucha coherencia pero es un fenómeno común en muchas culturas debido al mestizaje de estas mismas.

africanas, siendo este un sincretismo religioso, muy importante para la cultura chocoana.



Imagen tomada de: <http://sanpachobendito.org/webseite/la-chirimia/>

La economía del departamento se basa principalmente en la explotación minera y forestal; también se encuentran economías de pesca, agricultura y ganadería. En la explotación minera se encuentra como principal recurso el oro, por el cual se han generado distintas problemáticas ambientales como la destrucción de algunos ecosistemas y ríos. De la misma manera, la explotación forestal ha sido causa de problemas ambientales de distintas índoles debido a lo desbordado de la misma.

El Chocó posee un clima tropical, y es el segundo departamento colombiano con más pluviosidad. Gracias a su baja inversión de infraestructura (no posee redes eléctricas, ni acueducto), sufre de constantes inundaciones y las lluvias deterioran las vías terrestres. También, hacen menos fértiles algunas regiones del departamento por su acidez.

La población chocoana es pluri-étnica. Casi el 80% de la población es de ascendencia afro, producto de la esclavitud española, que obligó su migración de distintos lugares de África (trayendo con ellos sus costumbres, niveles sociales y pensamientos distintos). Esto, causó un choque cultural entre todos los habitantes

de esta región, tanto afros, indígenas (Guambianos y Paeces), como españoles y mestizos.

Entre las muestras más importantes artísticas del chocó está su música y baile, ambas fuertemente influenciadas tanto por sus raíces afro como por los modelos hispánicos, sacando de ahí distintos rasgos característicos de sus bailes, como los aires aristocráticos, la forma en que ubican sus manos, las vueltas y la actitud de la pareja. De sus raíces afro tomó la virilidad, la picardía y los sentidos paganos que recuerdan la cultura africana; también, tomó el apoyo rítmico de los tambores y percusión, la cual se combina con su influencia europea, creando distintas músicas de gran variedad y riqueza, como la chirimía.

III. Músicas tradicionales del Pacífico norte Colombiano

El departamento del Chocó tiene una gran variedad de aires y ritmos musicales, los cuales son parte importante de la cultura y sociedad chocoana; es mediante estas músicas (y bailes) que mantienen sus creencias vivas, que evocan los tiempos pasados y que llaman a los tiempos futuros. Haciendo un análisis de sus músicas se entienden sus principales creencias, sus rutinas y varios aspectos sobre su vida. *“El Departamento del Chocó, territorio habitado mayoritariamente por afrodescendientes, cuenta con un acervo musical importante; sus repertorios expresan la emotividad con la que asumen sus vidas, las maneras de vivir sus pasiones y sentimientos, y la forma como enfrentan su mundo y lo comprenden. De manera espontánea y desprevenida se canta, se toca y se baila...”*⁶

Las músicas del pacífico norte tienen la particularidad de poder ser divididas en al menos dos tipos, las músicas autóctonas y las músicas influenciadas. Esta diferenciación viene de qué tanta influencia europea o africana tienen las mismas músicas.

⁶ VALENCIA LEONIDAS, Repertorio musical tradicional del Chocó, p7.

Músicas autóctonas	Músicas influenciadas
Conservan en su mayoría elementos de la música africana	Diferencian los elementos afros, europeos e indígenas.
<p style="text-align: center;">Aires musicales</p> <ul style="list-style-type: none"> • Abozao • Aguabajo • Porro chocoano • Tamborito • Bunde • Saporronción • Son chocoano • Alabao • Gualí 	<p style="text-align: center;">Aires musicales</p> <ul style="list-style-type: none"> • Jota • Danza • Contradanza • Polka • Mazurca • Pasillo

Tabla hecha con el libro “Al Son que me toque Canto y Bailo”.

IV. Formatos Instrumentales

Cuando nos referimos a formatos instrumentales, hablamos de los grupos de instrumentos (organología) que son usados en los distintos formatos de las músicas

del pacífico norte. Aunque el formato más importante en la actualidad es la chirimía, existen otros formatos de igual valor cultural e histórico que merecen ser nombrados.

Conjunto Tamborito

Este formato acompañaba algunas fiestas sociales y celebraciones culturales, está conformado por:

- El guasá: El guasá: es un instrumento percusivo relleno de semillas que es común del sur del pacífico, genera su sonido cuando es sacudido y las semillas golpean el armazón.
- Los cununos: Son tambores cónicos, generalmente usados en el pacífico sur, vienen de a parejas, en donde uno es macho y el otro hembra (el cuero usado con cada uno debe ser de su respectivo sexo del animal).
- El bongó: Es un instrumento membranófono de origen cubano. Está conformado por dos tambores uno más pequeño que el otro y unidos mediante un listón de madera.
- Flauta de Carrizo: Es un aerófono parecido a la flauta traversa en su embocadura, fue creado por los indígenas y adoptados por los afrodescendientes. Es fabricado en carrizo o guadillas.
- La tambora: La tambora es un instrumento membranófono de dos caras, cada una forrada con cuero, generalmente es tocado con un par de palos o tacos.



Imagen tomada de chirimia.territoriosonoro.org

El Sexteto

Este es un formato propio del pacífico norte, el rol principal de este formato es la voz, y es conocido como el antecesor a la chirimía. Es conformado por:

- Tambora
- Bongo
- Maracas/Guasá
- Claves
- Flauta de carrizo
- Voz.



Imagen tomada de chirimia.territoriosonoro.org

Conjunto de Marímbula

Este conjunto es muy parecido al sexteto tradicional, la diferencia principal es que no usan aerófonos de ningún tipo, sino la marímbula. Está conformado por:

- Marímbula: Es un cajón de madera que sirve como caja de resonancia, al cual se le agregan unas láminas metálicas de distintas longitudes que generan distintos sonidos.
- Bongo
- Maracas/Guasá
- Claves
- Tambora.
- Voz.



Imagen tomada de chirimia.territoriosonoro.org

V. Chirimía

La chirimía es el nombre de un género propio del departamento del chocó, este nombre proviene de un instrumento de madera (antecesor del oboe), traído por los españoles en la época de la conquista. Éste instrumento recibió el nombre de gaita o dulzaina en la mayor parte de España, y en Cataluña fue llamado *xirimía* según John Schechter⁷ (Schechter, 1985: 699) Este instrumento se volvió popular rápidamente tanto para los españoles como para las demás poblaciones con las

⁷ <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-13/articulos/chirimia.html>

que convivían (indígenas, negros y mestizos). Si bien, este instrumento fue muy usado por los españoles en distintas ceremonias, tanto religiosas como de otra índole, fue otra especie de instrumento la que llegó a las poblaciones oprimidas durante esta época (aunque también viene de la misma familia que precede al Oboe). Poco a poco, fue siendo reemplazado por la flauta de millo, la cual sigue siendo usada en distintas partes de Colombia como el Cauca interior y Nariño. En el territorio del Chocó, en cambio, fue reemplazado por los clarinetes (aunque todavía hay registro de algunas agrupaciones que siguen manteniendo la tradición de las flautas de carrizo, como la chirimía del Río Napi).



Imagen tomada de <http://ies.sabinofernandezcampo.robledo.educa.madrid.org>

En un primer momento, la función de la flauta en esta música fue como acompañamiento y adornamiento de lo que cantaban los otros músicos; después, tomó un papel más protagónico y finalmente fue reemplazada por el clarinete, el cual se instaló como el instrumento principal de esta música gracias a su amplio registro y sonoridad temperada. Cabe resaltar, también, que los instrumentos melódicos siempre estuvieron acompañados por instrumentos de percusión, entre los que resalta el bombo, el redoblante y los platos de latón, que reemplazaron al guasá, a los cununos y al bombo del formato de sexteto; creando así el formato de chirimía tradicional.



Imagen tomada de la página www.territoriosonoro.com

VI. Instrumentos de la Chirimía Chocoana

La instrumentación de la chirimía demuestra el mestizaje y diversidad que vivió la música del pacífico norte colombiano, en este formato vemos cómo convergen instrumentos heredados por África, tanto como instrumentos traídos por España. Estos instrumentos son:

7. *Clarinete*: Este es el instrumento principal de la chirimía, se caracteriza por ser aquel que interpreta las melodías principales de esta música, también realiza acompañamientos melódicos como background armónico y realiza solos e improvisaciones.
8. *Bombardino*: El bombardino es el instrumento que mantiene la armonía dentro de la chirimía, generalmente hace los bajos de los acordes aunque también puede hacer fragmentos melódicos más libres y en algunas contadas situaciones hace melodías e improvisa.
9. *Bombo*: El bombo toca patrones de cada ritmo los cuales generalmente tienen dos partes según la melodía que se ejecute.

10. *Redoblante*: Este instrumento generalmente lleva un patrón estable para rellenar los patrones del bombo y además va repicando e improvisando sobre toda la canción. En ciertas partes de los temas, el intérprete no toca este instrumento sino unas campanas para marcar otras secciones del tema
11. *Platos de latón*: Los platos en varios ritmos llevan el contratiempo de la canción, a veces tienen patrones un poco más complejos y repican ocasionalmente dentro de la canción.
12. *Otros instrumentos*: A medida que pasa el tiempo y la globalización hace parte de la cotidianidad del mundo, los instrumentos tradicionales de la chirimía van siendo modificados o cambiados (como la flauta fue reemplazada por chirimía). Desde hace unos años han sido agregados en el formato tradicional instrumentos de madera como los saxofones, o de cobre como las trompetas y trombón.

Ejemplo de algunos de los instrumentos tradicionales:



Imagen tomada de: <http://www.las2orillas.co/atravesando-el-choco-una-zona-roja-ya-es/>

VII. Formatos Chirimía

Con la llegada del clarinete y su establecimiento como instrumento principal de la chirimía empezaron a crearse distintos formatos entre los cuales resaltan:

- Chirimía tradicional: Es el formato precursor de la chirimía. Está conformado por el clarinete, el redoblante, el bombo y los platillos.
- Chirimía clásica: Este formato es la evolución de la chirimía tradicional, y es conocido como el formato base de la música chocoana; está conformado por el clarinete, el bombardino, el redoblante, el bombo y los platillos.
- Chirimía cantada: La particularidad de este formato es que la voz es el instrumento y rol principal. Está conformado por la voz y un coro, el clarinete, bombardino, redoblante, bombo y platillos.
- Chirimía orquestada: Es el formato más popular de la música del pacífico norte, tiene la particularidad de ser mucho más grande y tener instrumentos no tradicionales en su formación. Está conformado por voz, coros, saxofones, cobres, clarinete, bombardino, redoblante, bombo y platillos⁸

⁸ Cabe resaltar que los formatos orquestados pueden llegar a variar y tener o no alguno de los instrumentos nombrados.



Orquesta Bambazulú, imagen tomada de blogs.eltiempo.com

En el siguiente cuadro, veremos la relación de las prácticas instrumentales, los formatos y los lugares donde son ejecutados

Zona	Género o forma musical	Formato instrumental	Características	Conformación	Base rítmica grabada
San Juan	Abosao y jota Bambazú Danza y contradanza Sones y Alabao	Chirimía Sexteto Vocal Polifónico	Práctica música instrumental (Viento-percusión). Práctica musical cantada (Solista, coro, acompañamiento de percusiones.) Práctica cantada.	Clarinete, bombardino, redoblante, platillos, Bombo, cobre. Bongó, maracas, bombo, claves; voz y coro. Voz y coro	Abosao Jota Pasillo Danza Contradanza Son.
Zonas costeras	Tamborito Mejorana Bunde Alabao-Gualí Sones	Conjunto de tamborito Sexteto	Práctica musical cantada Solista coro con acompañamiento de percusiones y palmas Repertorio musical instrumental y vocal (Voz percusiones)	Cununo, tambora, flauta de carrizo, palmas, guasá voz y coro Solista, coro, marímbula, bongo, guasá, clave y bombo pequeño.	Tamborito Bunde Son
Baudó	Alabao-Gualí Romances Abosaos Aguabajo Bunde	Vocal- Polifónico Sexteto	Ejecución de música vocal, solista-coro. Práctica musical instrumental y vocal. La flauta interpreta melodías con participación de solista y coro.	Voz y coros. Flauta de millo o de PVC. Bongo, tambora, guasá, clave, solista-coro.	Abosao Aguabajo Bunde
Atrato y Andagueda	Abosao, aguabajo, sones, pasillos, danza, Contradanza,	Chirimía Vocal Polifónico Sexteto	Repertorio instrumental con merodeador, acompañante y percusiones. Práctica musical cantada, solista-coro.	Clarinete, cobre, redoblante, bombo, platillos de choque.	Abosao, aguabajo, son, pasillo, danza, Polea, marzurca, jota, porro, saporronón(mo

	polea, Jota, mazurca, porro, moña, stross, fostross, saporronción, alabao, gualí, bunde, sainete, torbellino		Práctica musical y vocal.	Voz y coros, bombo pequeño. Campana, clave marímbula Solista-coro	ña), bunde, abosao (torbellino, sainete), porro, aguabajo, abosao, son.
Urabá	Porro, aguabajo, abosao,sones, vallenato, champeta	Chirimía ampliada Sexteto	Práctica musical instrumental (viento y percusión) Práctica musical e instrumental.	Clarinete, cobre, flauta, bombo, redoblante, platillos, marímbula, bongoes, clave campana, solista y coro.	Porro Aguabajo Abosao Son

Tabla tomada del libro "Al Son que me toquen bailo y canto"

VIII. Porro Chocoano

1. Historia

La historia del porro chocoano debe incluir el foco sobre la costa atlántica, donde se gestó y creó el porro sabanero, el cual es interpretado por las llamadas bandas pelayeras; este nombre viene de un pueblo llamado San Pelayo, que tiene a grandes representantes de este género, su propio festival del porro, y ha sido identificado como uno de los lugares donde se creó este ritmo (Cadena Daniel, S.F). Dentro la historia del porro, se nombra que fue creado originalmente por indígenas en la época precolombina, los cuales usaban sus tradicionales gaitas en zonas como Sucre y Bolívar. Gracias al asentamiento español, fue sufriendo distintos cambios por la llegada de algunas de sus costumbres, y con la llegada de las bandas militares se da una fusión de estas dos costumbres, creando así este género musical.

El río Atrato, río principal del chocó, desemboca en el atlántico, y es gracias a este que se crea una relación entre las dos regiones. Aunque puede que en un principio fuese intercambio netamente económico, con el tiempo llegó a ser cultural al lograr traer los aires e instrumentación del porro atlántico al pacífico. A su vez, estos se transformaron a su agrado y gestaron así sus propios ritmos e instrumentación. A pesar que los formatos sean muy parecidos, existen grandes diferencias, por ejemplo, en los platos de cobre del atlántico que en el chocó son fabricados de latón, o en el cambio de un bombo de guerra (como en el atlántico) sino un bombo tradicional, o la forma de sus temas y los recursos que usan como la improvisación; por último, los patrones son transformados creando sus propios estilos, ritmo y variaciones.

En estas modificaciones que le hacen los chocoanos al porro sabanero es que se crea el porro chocoano, un ritmo muy popular en el pacífico norte, y a la vez muy propio e importante.



Banda Pelayera, imagen tomada de elmeridiano.co

2. Formato Porro chocoano

El porro chocoano puede ser tocado tanto en formato de chirimía clásica (Bombo, Redoblante, platillos, clarinete, bombardino y voz ocasionalmente) como en formato de chirimía orquestada (Bombo, Redoblante, platillos, clarinete, bombardino, saxofón, cobres y voz).

- *El Bombo*: Este instrumento toca un patrón que acentúa en el parche, el primer y cuarto pulso (viéndolo como si estuviera a 4/4) y en la madera el contra tiempo
- *Platillos*: Los platos llevan generalmente el dos y cuatro de los compases, junto con algunos repiques ocasionales.
- *Redoblante*: El redoblante lleva un patrón que acentúa, sobre todo, el primer y cuarto pulso del compás (pero hace más notas en comparación al bombo).

3. Base de Porro Chocoano

The image displays a musical score for the 'Base de Porro Chocoano'. It consists of two systems of three staves each. The top staff is labeled 'Platos', the middle 'Red', and the bottom 'Tambora'. The time signature is common time (C). The Platos part features a steady eighth-note pattern. The Red part includes chords and melodic lines with accents. The Tambora part shows a complex rhythmic pattern with notes marked with 'x' and 'a' (for 'a' or 'c'). The first system ends with a first ending bracket (1.) and a second ending bracket (2.).

Imagen tomada del libro al son que me toquen yo bailo

4. Instrumentación

- **Clarinete:** Este es uno de los instrumentos melódicos principales de la chirimía, generalmente lleva la melodía principal de las canciones las cuales están hechas en su mayoría por arpeggios de los acordes de la armonía y un ritmo sincopado.

Chocó tierra mía.

Julio Ramos

Transc: Leo Valencia

Edicopy:Rafael Cuesta

Partitura tomada del libro “repertorio musical tradicional del Chocó”

En ocasiones el clarinete pasa a acompañar melódicamente haciendo un tipo de mambo, ya sea para que el bombardino u otro clarinete solee⁹ o para que haya una voz cantando.

En este ejemplo en Eb mayor, el clarinete hace un arpeggio descendente, en el caso de tónica (primer compás) empieza de la 6 del acorde, y luego hace la triada de tónica. En el caso de la dominante, empieza desde la tónica y descende mediante la tétrada.

⁹ Esto significa que algún instrumento hace un solo improvisado o preparado, siendo un espacio en donde éste toma un rol protagónico.

- **Bombardino:** Este instrumento generalmente cumple la función de acompañamiento melódico gracias a su registro grave, genera *backgrounds* melódicos que sostienen la armonía de los temas.



En este caso en Dm, el bombardino hace una escala descendente desde el 6 grado (Bb) en primer grado (Dm) dejando como nota de llegada un E, la cual es la quinta del acorde dominante (A7), luego vuelve a hacer una escala descendente, pero en esta parte desde la tónica de la dominante, llegando a la tónica del primer grado. Repite la primera parte y luego usa un arpeggio de dominante ascendente que resuelve en primer grado

En algunas ocasiones también hace melodías o solos dentro del tema.



Este es un fragmento de una melodía llamada el golpe avisa, en donde el bombardino interpreta la melodía principal.

5. Análisis Musical

5.1 Análisis Rítmico

El porro Chocoano es un aire cadencioso binario, puede ser escrito tanto a cuatro cuartos como dos medios, se caracteriza por su gran uso de síncopas, todas consecuentes con los patrones de la percusión¹⁰. Las figuras más encontradas son las corcheas, siendo la subdivisión estándar en el ritmo.

¹⁰ Es importante agregar el hecho de que la mayoría de músicos de chirimía empezaron a tocar esta música en la percusión, por lo tanto ellos de interiorizaron los acentos y síncopas de esta y por eso es que las melodías siempre tienen estas síncopas presentes, lo cual demuestra la importancia de estudiar la percusión de esta música, antes del resto de instrumentos.

También cabe resaltar que las frases generalmente no empiezan en el primer pulso, sino en otros pulsos del compás como el tercero o cuarto.



Esta melodía se llama la gallinita, como se puede ver, todas las frases terminan en el primer pulso y empiezan en el segundo.

5.2 Análisis Melódico

Las frases melódicas generalmente están hechas mediante triadas y tétradas, aunque existen otras notas de la escala en sus melodías, siempre resuelve en las notas del arpeggio o triada. Es normal el uso de cromatismos, estos siempre tienen como nota *target*¹¹ las notas del acorde. También existen unos giros melódicos habituales.



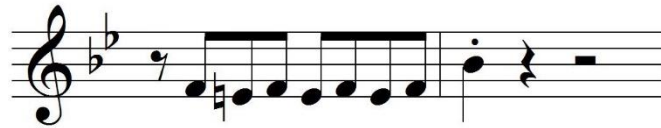
Este ejemplo en Gm es del primer mambo de una canción llamada “Lo que le pasó a Neptolio” muestra el uso de la escala diatónica, pero siempre dejando como *target* una nota del arpeggio, en tónica (ante compás y primer pulso) se va hacia la tercera y devuelve mediante la escala y para en la fundamental del acorde. En dominante (último pulso del primer compás y segundo y tercero) va de la tercera (F#) a la quinta (A) del acorde (D7) y por último sube hasta la nota Bb siendo esta una anticipación de la tónica (Gm) para resolver por grados conjuntos hasta la fundamental (G) de esta.



Este ejemplo es un tipo de acompañamiento melódico, en donde se usa el 6 grado (Eb) de la tonalidad para bordar la nota D, por lo tanto en tónica (Gm) hace un arpeggio ascendente y usa la sexta bemol como preparación para ir a la quinta del acorde y en dominante (D7) hace también un arpeggio ascendente

¹¹ Nota de llegada

pero desde la quinta (A) y cuando usa la novena bemol (Eb) como preparación para llegar a su fundamental (D)



Este ejemplo, es un elemento muy común en la chirimía, en donde bordan el 5 grado de la tonalidad (F) con la nota E, puede ser usado tanto en tónica bordando el 5 grado del acorde (Bb) como en dominante donde bordan la fundamental del acorde (F7) y puede ser usado tanto en tonalidad mayor como menor. La forma en cómo se resuelva depende de cada músico; por ejemplo, en este caso la resolvemos en la nota Bb que sería la tónica de la armonía expuesta.



Esta frase es muy popular en la música del pacífico, es una secuencia descendente de la triada o tetrada (en el caso de la dominante). Esta frase es muy popular en la chirimía y puede ser usada tanto como un background melódico armónico, como una frase dentro de los solos. Esta secuencia también puede ser interpretada en tonalidad menor con la misma lógica y estructura:



El siguiente ejemplo es una frase muy usada por clarinetistas en tonalidad mayor:



Esta frase es usada en dominante (F7) y hace una aproximación cromática desde la novena del acorde (G-G#) hasta el A. Luego se devuelve por notas del arpeggio y la novena natural (A-G-F-Eb). El segundo compás de la frase, vuelve

a hacer el movimiento cromático, pero esta vez descendente, también la armonía ya es Primer grado (Bb) por lo tanto resuelva la frase con la triada de Bb.

El último ejemplo, es la frase más usual para acabar las canciones en el porro chocoano:



Esta frase es una subida cromática desde la quinta de la tonalidad (F) que resuelve a la primera de la escala (Bb) y siempre es hecha en el acorde de dominante (F7) cuando va a resolver a tónica (Bb). También es hecha tanto en tonalidad mayor, como en tonalidad menor.

5.3 Análisis melodías del Porro Chocoano

A continuación se realiza un análisis de las melodías de 4 porros chocoanos muy importantes en el norte del pacífico; posteriormente las tres primeras melodías serán usadas para realizar los ejemplos de cómo puede ser abordada la guitarra eléctrica en el porro chocoano.

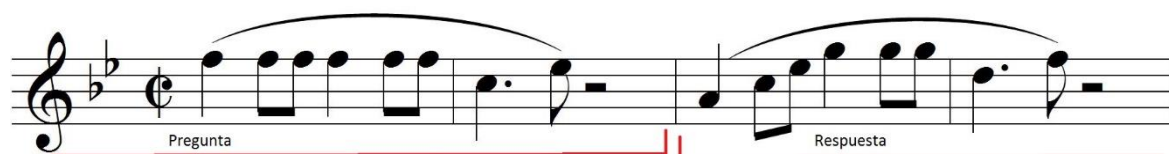
Melodía número 1: La Pava

La Pava es una melodía del atlántico, la cual llegó al Chocó y fue adoptada como el himno de uno de los barrios de su capital: Quibdó. Esta melodía está en Bb y está compuesta en notas de las triadas y tétradas de su armonía (Bb y F7). El primer compás hace la quinta (nota F) de Bb, en el segundo compás hace la quinta (C) y séptima (Eb) del acorde F7, en el tercer compás hace un arpeggio Am7b5 el cual debe ser visto como una superestructura¹² de F7; luego, el cuarto compás resuelve con la quinta (F) y tercera (D) del acorde. La segunda frase de la melodía empieza en el compás 9, comienza en la fundamental de la tónica (Bb) y hace descende por

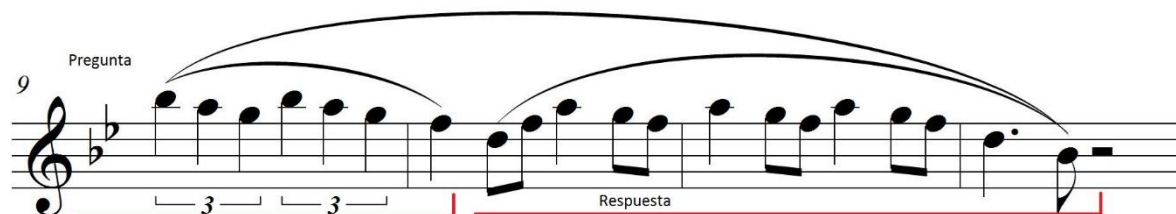
¹² Una superestructura es cuando se usa sobre un acorde otro distinto que contenga tensiones del principal.

grados conjuntos (A-G) para luego resolver en el compás en la nota F. Luego hace una triada de Dm (D-F-A) y luego pasa de la tercera a la tónica por grados conjuntos (A-G-F), finalmente resuelve en el compás 12 con la tercera y fundamental de la tónica (D-Bb). La última frase empieza en el final del compás 16, y es una triada de Bb que reposa en la 6 del acorde (G). Luego hace grados conjunto hasta la 5 del acorde (F7) y reposa en tercera de este (C-A); por último hace un arpeggio de F hace una bordadura superior del F y desciende en grados conjuntos hasta la fundamental de la tónica (Bb).

Es una melodía que puede ser vista como pregunta y respuesta, la primera frase comienza en el primer compás (armonía de Bb) y termina en el segundo compás (armonía F7), luego se responde en el tercer (F7) y cuarto compás (Bb).



La siguiente frase empieza preguntando en el compás 9 y termina en el inicio del compás 10, el resto de este compás el 11 y 12 son la respuesta a la pregunta.



Por último la tercera frase empieza en el final del compás 16 (siendo una anticipación tanto armónica como melódica) preguntando hasta la mitad del compás 18 y luego le responde hasta la mitad del compás 19, luego repite esta sección de nuevo.



Melodía 2: Las bocas del Suruco.

Esta melodía es una composición de Rubén Castro Tarrijos. Aunque es bastante difícil de conseguir un audio en formato tradicional de esta canción, se puede escuchar la melodía y letra en un arreglo del grupo Niche llamado Suruco. La melodía empieza en la fundamental (D) de la tónica (Dm) y se mueve por grados conjuntos hacia la tercera (E-F), luego se devuelve por grados conjuntos, pero esta vez se dirige a la sensible (F-E-D-C#); para terminar, hace la quinta del acorde (A7) y se devuelve a la fundamental de este (E-A). La siguiente parte hace una triada de A (A-C#-E), pero agrega la nota (D), y antes del (C#) se devuelve por la misma pero reposa en la séptima del acorde (G) para luego resolver con la triada de Dm (D-F-A). La segunda frase hace grados conjuntos de la fundamental a la quinta de Dm (D-E-F-G-A), en la cual reposa y vuelve a hacer la segunda parte de la frase anterior. La tercera frase da inicio en la tercera (F) de Dm y llega a la quinta (E) de A7, para luego bordar la nota D (C#-E). Luego hace la misma primera parte y cambia el final del bordado hacia el D (D-C#-D)

Esta melodía también puede ser vista como responsorial en donde la pregunta empieza en el primer compás y acaba en la primera negra del segundo; del compás 2 al 4 es la respuesta.



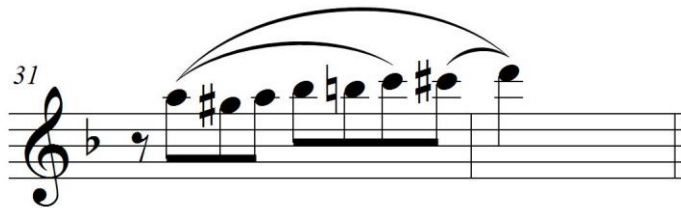
Luego, la siguiente frase cambia la pregunta en el compás 9 (hasta la primera negra del 10) pero mantiene la misma respuesta del compás 10 al 12.



Luego, la última frase empieza en la mitad del compás 16 como una anticipación para el compás 17, y se le responde en la segunda mitad del compás 17 y la primera mitad del 18. En seguida, vuelve a hacer la misma pregunta entre el compás 18 y 19, pero cambia la respuesta en la segunda mitad del compás 19.



Por último, acabamos la melodía con una frase habitual para finales de la música chocoana.

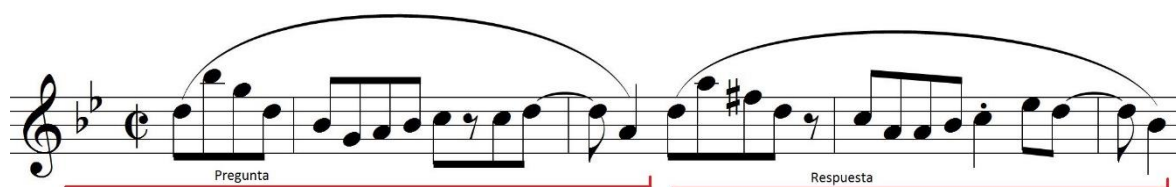


Melodía 3: Lo que le pasó a Neptolio

Esta canción es una composición de Augusto Lozano, se volvió conocida gracias a la interpretación de Alfonso Córdoba “El brujo”, pero su versión más importante es la del grupo Bambazulú. La canción está en Gm, la introducción del tema se basa en triadas de la armonía, al empezar en la 5 de la tónica (D) y saltar a la tercera (Bb), para hacer la triada descendente por dos octavas; luego reposa en la cuarta (C) siendo está una anticipación armónica hacia D7 (siendo el C su séptima), después de lo cual hace la fundamental y la quinta de la dominante (D-A). La siguiente parte de la introducción empieza en la fundamental (D) y salta a la quinta (A) para hacer la tétrada descendente y reposar en un A una octava abajo, a continuación sube por grados conjuntos desde el A pero para llegar a la nota D lo hace mediante el Eb, y resuelve la melodía haciendo la quinta y la tercera de la tónica (D-Bb). Luego repite la primera parte, pero la respuesta es una triada del quinto grado (D-F#-A-D), que se devuelve por grados conjuntos a la fundamental de la tónica (haciendo un bordado de esta antes). La segunda frase que es la melodía principal del tema, empieza en la quinta (D) de la tónica y va hacia la fundamental

creando el motivo principal, para luego hacer parte de la téttrada de dominante (D-C-A), a partir de ahí en dominante va desde la fundamental (D) hacia la tercera (F#), y finalmente lo resuelve en la fundamental de la tónica (G) para acabar la primera frase. La segunda frase empieza haciendo grados conjuntos desde G hasta D, el cual inmediatamente después es bordado (la armonía en esa parte es D7), y se devuelve hacia el C moviéndose entre la séptima y fundamental de la dominante, para terminar la frase salta a la quinta (A), y borda la tercera de tónica para resolver en esta (A-C-Bb). El mambo de salida empieza haciendo grados conjunto desde el G hasta el Bb para luego devolverse y llegar a la sensible de la tonalidad (F#), en seguida hace grados conjuntos hacia (A) y resuelve esta primera frase volviendo a hacer grados conjuntos desde Bb hasta G. La segunda frase juega con las triadas de la armonía, empezando en Gm, haciendo la triada ascendente y reposando en la fundamental, para luego cambiar a dominante en donde empieza en la quinta (A) y salta a la fundamental (D), pero bordándola antes (Eb-D), para luego hacer triada del quinto grado desde la quinta (A-D-F#) y la nota D mediante un bordado (Eb-D) para resolver en la fundamental de la tónica (G).

Esta canción tiene la forma un poco más larga, ya que tiene una introducción y un mambo después de la melodía principal; igual que las otras melodías esta también es responsorial, tanto en sus mambos como en la melodía principal, y siempre está dependiendo de su cambio armónico, en donde I-V hace la pregunta y V-I la respuesta. La introducción tiene una pregunta que empieza en el ante compás y acaba en la mitad del segundo compás, pero tiene dos respuestas, la primera empieza en la segunda mitad del compás dos y acaba en la mitad del compás 4



Y la segunda empieza en la mitad del compás 6 y acaba al principio del compás 8.

La estrofa de este tema tiene su primera pregunta en el compás 17 -18 y su respuesta en el compás 19-20.

La segunda parte de la estrofa empieza preguntando en el compás 25 y la respuesta se da desde la segunda negra del compás 26 hasta el compás 28.

Por último, el mambo de salida empieza en el compás 32, en la segunda mitad preguntando, hasta la primera negra del compás 34; y su respuesta va del compás 34 hasta la mitad del compás 36.

La segunda parte del mambo hace la relación de pregunta más corta, empieza en el compás 40 hasta la primera negra del 41, luego en la segunda mitad de este da la respuesta. Luego vuelve a preguntar en la segunda mitad del 43 y responde en la segunda mitad del 44.

Melodía 4: La gallinita

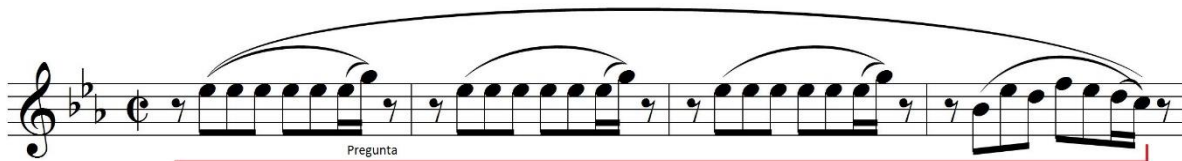
Este tema es una composición del maestro Oscar Salamandra. Es una canción muy popular en el chocó y evoca el sonido de las gallinas mediante los clarinetes; no se consiguen muchas versiones de este tema, y por lo mismo la melodía puede variar un poco entre los intérpretes. Tiene la particularidad de tener una sección en que la armonía se queda en la tónica sin cambios y se crea una especie de ambiente que puede ser comparado con el amanecer en donde las gallinas y gallos están empezando a cacarear para dar inicio al día.

El tema está en Eb mayor, y la primera frase empieza en la fundamental de la tónica (Eb) y va hacia la tercera (G) siendo parte del arpeggio, repite esto 2 veces y luego hace un motivo que anuncia el cambio de armonía el cual empieza en la quinta (Bb) salta hacia la séptima (D) pero con un bordado antes (Eb-D), para luego escapar hacia F y hacer grados conjuntos hasta C (F-Eb-D-C). Luego, la siguiente parte (que ya está en armonía de dominante Bb⁷) hace desde la tercera (D) hasta la quinta (F), lo repite dos veces, y luego hace una frase para resolver que empieza con un bordado inferior y superior de C (Bb-D-C), salta a Eb y hace grados conjuntos hacia Bb. La segunda frase ¹³ se conforma por la triada de Eb de manera descendente que resuelve en la nota F, siendo esta una anticipación del quinto grado (Bb⁷). Luego hace la tercera (D) y quinta (F) de este, y hace un motivo parecido al primero de esta frase solo que en lugar de usar la triada Eb usa la triada de Gm¹⁴, luego resuelve en la fundamental de la tónica (Eb) y volver a hacer la fundamental y la tercera pero esta vez de la tónica (Eb-G). La última frase es una transición y hace la fundamental a octavas (Eb), además de evocar glissandos desde la quinta (Bb) hasta la fundamental. (Eb)

Aunque también es un tema responsorial su forma y duración es distinta, en la primera sección la pregunta se da del compás 1 al 4 (I)

¹³ Compás 18, el compás 17 es una transición.

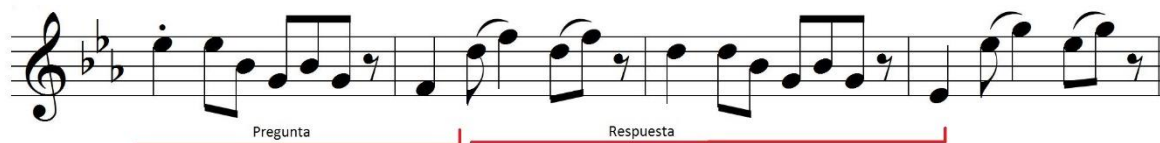
¹⁴ Esta es una superestructura que puede usarse sobre Bb



Y la respuesta del 4 al 8 (V)



Luego en la segunda sección que es el mambo¹⁵ de este tema la pregunta empieza en el compás 18 hasta la primera negra del 19, el resto del compás 19 es la respuesta; en el compás 20 se hace una pregunta parecida solo que con la armonía de dominante y se responde con tónica en el compás 21.



Es decir que la pregunta y respuesta de este tema siempre están en frases de dos compases, aunque la armonía de esta sección sea de a compases (I-V-V-I).

La tercera sección no tiene pregunta ni respuesta, y debe ser vista como una transición, una clase de descanso, ya que la armonía descansa y no existen melodías sino simplemente líneas que imitan sonidos de animales.

5.4 Análisis Armónico

La armonía del porro chocono generalmente está entre la región de tónica (representada por el primer grado) y la de dominante (representada por la tetrada del quinto). Aunque en el pacífico sur existan canciones modales en donde la tonalidad no tiene sensible, esto no pasa en la chirimía; todos sus temas tienen su acorde dominante con sensible. Aunque no es muy común, existen ocasiones en las que la armonía va hacia la subdominante (representada por su cuarto grado), también en estos casos puede haber un quinto del cuarto (17) para hacer que se sienta más este cambio. Por último, armónicamente los cambios de

¹⁵ Sección en la que se improvisa

acordes pueden ser de a cuatro acordes: dos de tónica cuatro de dominante y dos de tónica, de a dos acordes: uno de tónica, dos de dominante y uno de tónica, o finalmente de a un acorde uno tónica y uno de dominante. Aunque existen temas que pueden cambiar estas formas, lo más general es esta convención. De forma usual, este cambio depende de la sección que se esté tocando de la canción, por ejemplo en el cambio de la estrofa al coro, o del coro al mambo.

Existen otros cambios armónicos (no muy comunes) que pueden ser usados como acordes de paso, estos son:

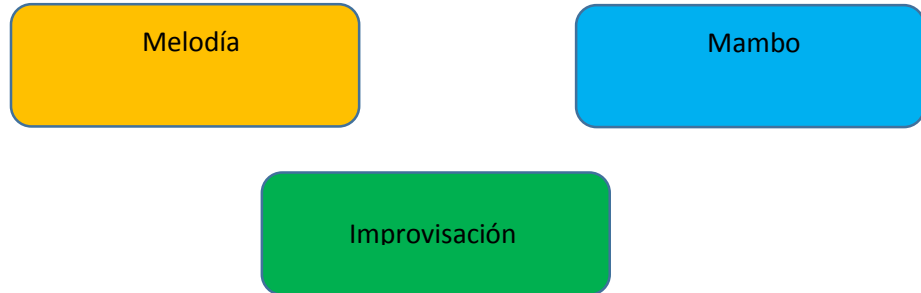
- a. En tonalidad menor, cambiar la tónica por el sexto grado.
- b. En tonalidad menor, agregar la novena bemol al quinto grado
- c. En tonalidad menor, cambiar el quinto grado por un séptimo disminuido
- d. En tonalidad menor, agregar la sexta (mayor) al acorde de tónica
- e. En tonalidad mayor, agregar la novena al quinto grado
- f. En tonalidad mayor, agregar la sexta al acorde de tónica
- g. En ambas tonalidades, intercambiar la tónica por el cuarto grado, siempre que el acorde que siga sea el quinto grado (en tonalidad mayor puede ser tanto el cuarto menor, como el cuarto mayor, como intercambio modal.)

5.5 Análisis de Forma

Este análisis puede ser hecho desde el tipo de porro que se esté analizando, si es uno instrumental, o si es uno con voz (generalmente orquestado).

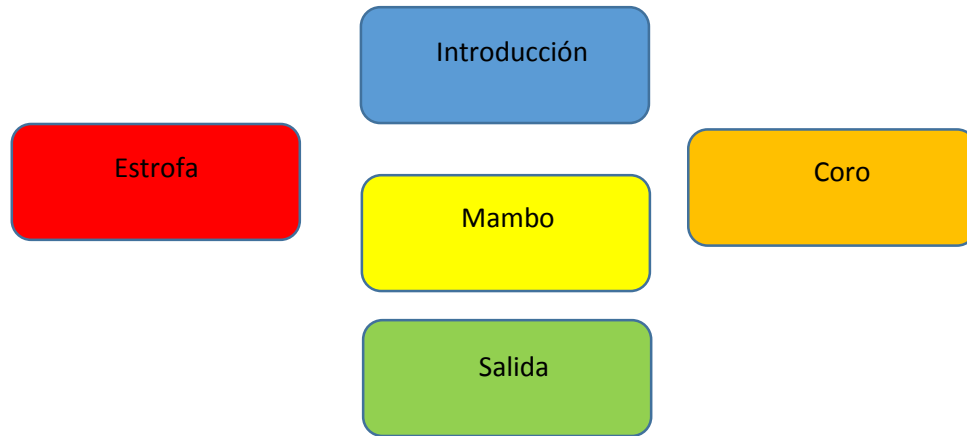
- i. Instrumental:

- Estos temas tienen generalmente 3 partes: melodía, mambo (o segunda parte de la melodía "B") e improvisación.
- La duración de compases de cada parte varía mucho, dependiendo del grupo que la toque y del tema, pero generalmente tiene compases pares como 8, 16 o 32 compases.
- La improvisación puede ser aún más larga de estos compases, además después de esta puede volver tanto a la melodía como al mambo y de nuevo depende del instrumentista y los músicos que la interpretan.



Vocal:

- Los temas con voz generalmente se componen por: Introducción, estrofa, coro, mambo y salida.
- La forma de las secciones depende del arreglo y, por lo general, tiene los compases más organizados y menos intuitivos, ya que existe un director del grupo que lo organiza o escribe.
- En los temas orquestados es menos frecuente encontrar temas con improvisación, y cuando los hay, generalmente no son más largos de 32 compases.



XI. Nuevas Músicas Colombianas



Logo del grupo Curupira

En Bogotá, a inicios del siglo XXI, se empezó a crear una mixtura de sonoridades provenientes de todas las partes de Colombia¹⁶, donde músicos jóvenes y ambiciosos por explorar los sonidos tradicionales del país, decidieron reunirse a estudiar el cómo podrían converger estas sonoridades, entre las que resaltan las músicas de las costas (Del pacífico y del atlántico), los sonidos del interior y llanos

¹⁶ Cabe resaltar que existen músicos que desde un tiempo antes (décadas de los 80 y 90) sentaron los antecedentes de estas fusiones musicales, músicos como Carlos Vives, Ivan Benavides, Antonio Arnedo, Richard Blair entre otros.

(bambucos, pasillos y Joropos), y la combinación con música de otros lugares del mundo, como el rock, el punk, el hip hop, el jazz y la música cubana.

Curupira, liderado por Urian Sarmiento y Juan Sebastián Monsalve, fue el primer grupo colombiano encargado de explorar en estas fusiones musicales. Ellos, han tomado un buen tiempo en explorar y estudiar los distintos sonidos musicales tradicionales del país, han dirigido su búsqueda a los maestros¹⁷ y sus lugares de origen, y conviviendo la mayor cantidad de tiempo posible con ellos en busca del momento en donde aquellos decidieran interpretar sus instrumentos, para así poder aprender su forma de tocar e interpretar su música. Después de este intensivo estudio, empezaron a fusionar esta música tradicional con músicas como el jazz y varios de sus subgéneros en busca de una propuesta musical. En la misma tónica de los músicos de Curupira, llegaron a Bogotá, después de estudiar por un tiempo en Cuba, un grupo de músicos de Bogotá, Cali y Guapi, los cuales buscaron fusionar la música del pacífico y atlántico con géneros como la timba, el hip hop y el funk. Este grupo es conocido como “La Mojarra Eléctrica”, quienes mostraron que las músicas del pacífico podían ser interpretadas y reinterpretadas en otras ciudades más allá del pacífico.

Esta nueva oleada de músicos y grupos (a los que podemos sumarle otros grandes representantes como *Pernett*, *Puerto Candelaria*, *La Máquina del Caribe*, *Tumbacatre* y muchos otros), gestaron de manera deliberada las llamadas “nuevas músicas colombianas”, la cual es una forma de catalogar estas sonoridades en un posible mercado musical, debido a que no son jazz, no son folklor, no son timba ni muchos otros subgéneros de los cuales se alimenta. Aunque esta clasificación sigue siendo un motivo de debate, si es cierto que a partir de estos grupos se empezó a dar una nueva perspectiva en todos los aspectos posibles de la música colombiana: la forma de ser interpretadas, quiénes las pueden interpretar, los instrumentos que las tocan y hasta los mercados en los que deben estar.

¹⁷ Músicos expertos de avanzada edad que fueron olvidados por la historia musical del país, generalmente viven en pueblos y lugares escondidos de las ciudades

Es fundamental hablar de estas nuevas músicas colombianas y los músicos que han sido parte de las mismas, debido a que dichos personajes han sido los que buscaron el cómo tocar música tradicional en instrumentos no tradicionales, como la guitarra eléctrica. Algunos referentes importantes pueden ser Luis Gaitán de *Mojarra eléctrica*, Teto Ocampo (el primer guitarrista de la banda de Carlos Vives *la Provincia*, y guitarrista de Sidestepper) y Camilo Velásquez de Curupira, entre otros.

3. Metodología

Esta investigación es de corte cualitativo, y basada en el estudio de observaciones no estructuradas; es decir, que no pueden ser medidas con cifras exactas ya que obtiene datos de formas no estandarizadas (como por ejemplo mediante entrevistas que apunten a las perspectivas de los entrevistados), mediante las cuales se busca construir una visión holística del asunto investigado, gracias a que se procura reconstruir la realidad del asunto para entender las diferentes razones sobre el comportamiento de las personas que están inmersas en esta. López Cano y San Cristobal (2014, p108) afirman que “ponen su énfasis no en descubrir grandes normas sociales ni tendencias cuantificables, sino en indagar a fondo las motivaciones, ilusiones y significados de las acciones de actores individuales. No quieren obtener cantidades, sino el sentido de experiencias humanas”.

Además, esta investigación es cualitativa porque se basa en la observación y recolección de datos no estructurados para poder llegar a un resultado musical. Al investigar músicas tradicionales se debe hacer un estudio no solo de tipo morfológico (teórico musical), sino también de tipo funcional (la función social/cultural que cumple la música en esta sociedad). Además, debemos tener en cuenta que la forma de interpretar una música tradicional nunca será exactamente igual entre un intérprete y otro, y por lo tanto, los resultados que arroje esta investigación pueden ser reproducidos y entendidos de distintas maneras según su receptor.

Por otro lado, esta investigación posee un enfoque descriptivo, pues busca describir las costumbres y situaciones más importantes de un contexto, analizándolas y arrojando unos resultados analíticos. Este proceso, suele ser realizado con base a dos o más individuos.

“Los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis (Danhke, 1989). Es decir, miden, evalúan o recolectan datos sobre diversos conceptos (variables), aspectos, dimensiones o componentes del fenómeno a investigar. En un estudio descriptivo se selecciona una serie de cuestiones y se mide y recolecta información sobre cada una de ellas, para así (valga la redundancia) describir lo que se investiga.¹⁸”

II. Instrumentos

Para este trabajo se usó como instrumento una serie de entrevistas a guitarristas eléctricos que han pasado gran parte de su vida tocando y estudiando músicas del pacífico; sumado a esto, las respuestas fueron explicadas con su instrumento musical para lograr mostrar y compartir aquellos conocimientos que los entrevistados poseen.

III. Preguntas de las entrevistas

1. Según su conocimiento y experiencia, ¿cuál es el rol que usted propone para la guitarra eléctrica en el Porro chocoano?
2. Según su conocimiento y experiencia, ¿cómo debe ser un acompañamiento armónico propicio en la guitarra eléctrica para el porro chocoano?
3. Según su conocimiento y experiencia, ¿cómo debe ser un acompañamiento melódico propicio en la guitarra eléctrica, para el porro chocoano?
4. Según su conocimiento y experiencia, ¿cómo debe ser la articulación al momento de interpretar una melodía del repertorio del porro chocoano?

¹⁸ (Sampieri, Colado, Baptista 2006, p 102.)

5. Según su conocimiento y experiencia, ¿cuáles son los factores principales que se deben tener en cuenta a la hora de improvisar dentro del género de porro chocoano?

Estas preguntas serán realizadas a dos representantes de la guitarra eléctrica, ambos con formación académica y más de diez años estudiando la música tradicional del pacífico norte (chirimía). Ellos son: Luis Gaitán y Mateo Molano.

IV. Plan de acción

Esta investigación se realizó en dos partes: la primera, un análisis del Porro Chocoano, su percusión, su armonía y sus melodías (la cual está abordada en el marco teórico). Allí, se buscó tener un mejor conocimiento sobre el Porro Chocoano, basándose en un material bibliográfico previo entre los que resaltan las publicaciones de Leonidas Valencia y un trabajo de transcripción de algunos porros chocoanos tradicionales, con lo cual se obtuvo una serie de patrones y “clichés” propios del sistema musical estudiado. Esta información es fundamental para la siguiente fase de creación. En seguida, se realizó el análisis de las entrevistas previamente realizadas, con las cuales se aterrizó el ritmo de porro chocoano a la guitarra eléctrica, al indagar por los patrones y las formas de tocar que ellos recomiendan.

La segunda parte de esta investigación fue una etapa de indagación y creación, donde se propusieron distintas formas (mediante ejercicios) de cómo puede ser interpretado el porro chocoano. Estas propuestas se basaron tanto en las entrevistas ya realizadas, en la experiencia previa recolectada por el autor en su praxis como músico, y en la información arrojada en la primera fase del trabajo. Las músicas tradicionales del Pacífico (al igual que las del Atlántico) en gran medida dependen de la percusión, por esta razón, es fundamental conocer y entender los patrones que tocan los instrumentos percutidos de esta música, puesto que es de ellos que proviene el ritmo que tocan los demás instrumentos. Por ejemplo al transcribir los clarinetes o el bombardino se denota que sus acentos son compatibles o hasta iguales con los que hacen los instrumentos de percusión.

V. Desarrollo metodológico.

Primera Parte

Para lograr un análisis más completo del género y situarlo dentro de la guitarra, se realizaron dos entrevistas a dos guitarristas eléctricos bogotanos que decidieron crear una nueva forma de interpretar el porro chocoano en la guitarra eléctrica (puesto que los músicos del Chocó tocaban la guitarra con los referentes que ellos tenían en esos momentos, es decir, como sones o como vallenato). Por estos motivos, fue fundamental entrevistar a estos dos músicos que, desde la perspectiva de este trabajo, *revolucionaron* la forma de ver la guitarra eléctrica.

El primer guitarrista es Luis Gaitán. En su experiencia resalta ser co-creador y actual director de la agrupación Mojarra eléctrica, famosa agrupación bogotana que fusiona las músicas de las costas colombianas (enfocados en el Pacífico) con otros géneros del mundo como el Funk, el Hip Hop y la Timba. Por otra parte, está Mateo Molano, guitarrista y compositor, creador y director del grupo Tumbacatre, que actualmente explora la música del pacífico con respeto hacia su tradición, pero siempre desde una perspectiva más bogotana. Hoy en día, Molano dirige la agrupación Litoral. Cabe acotar que ambos son contemporáneos y amigos, por lo tanto ellos al mismo tiempo fueron creando este lenguaje en la guitarra.

Análisis de las entrevistas.

1. Según su conocimiento y experiencia ¿cuál es el rol que usted propone para la guitarra eléctrica en el Porro chocoano?

Luis Gaitán: “Yo creo que en un inicio cuando empecé a poner la guitarra en este contexto, lo hacía más por la parte melódica, como una curiosidad de poder participar en la música en vivo que uno a veces por ser eléctrico no tiene la misma posibilidad que un saxofón, un clarinete y es más común que esté el bajo, la guitarra casi no (...) Después del tiempo que estuve preguntando, hay que saber hacer las dos, también acompañar aunque no existe (...) Y de hecho si uno ve el rol de la guitarra en general de las dos costas que aparece una guitarra, siempre aparece

haciendo acordes nunca hace líneas y ahí está por definir todos esos patrones. Digamos que el rol debería ser de las dos manera, tanto como acompañante del Groove tanto como melódico e improvisativo.”

El maestro Gaitán, propone ver la guitarra tanto desde el lado armónico como desde el melódico, aunque es vital trabajar la parte melódica de la guitarra y como complemento aprender las formas armónicas que ellos proponen.

Mateo Molano: “Esas son las preguntas que uno se hace, soy de acá y cómo voy a montar eso, fue un proceso bien intuitivo, porque Lucho y yo no nos sentamos a hablar de que vamos a hacer un lenguaje en la guitarra, sino una vaina intuitiva, tener problemas en el momento y cómo hago para que la guitarra sea más estilística y suene más al viajado de allá, como queremos. Sin tener que cambiar de instrumento y sin tener que usarla como la utilizan ellos, que no es como la que nosotros trabajamos, que realmente lo que nosotros planteamos o yo lo pienso es como tocar la guitarra como un pito.”

El maestro Molano habla desde la intuición, propone más un lenguaje melódico, buscando imitar el lenguaje de un vientista sin tener que cambiar de instrumento, él enfoca mucho el hecho de sonar estilísticamente parecido a la música de allá. A diferencia del maestro Gaitán, no propone ver la guitarra de forma armónica.

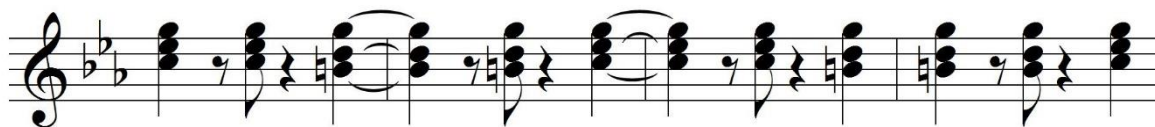
2. Según su conocimiento y experiencia ¿cómo debe ser un acompañamiento armónico propicio en la guitarra eléctrica para el porro chocoano?

Luis Gaitán: “¿Menor o mayor? Porque hay diferencias en la disposición de la guitarra (...) Lo que pasa es que para mí, la guitarra tiene que ir con las secciones de la percusión, yo no puedo irme derecho tumbando.” Toca¹⁹ ejemplo 1



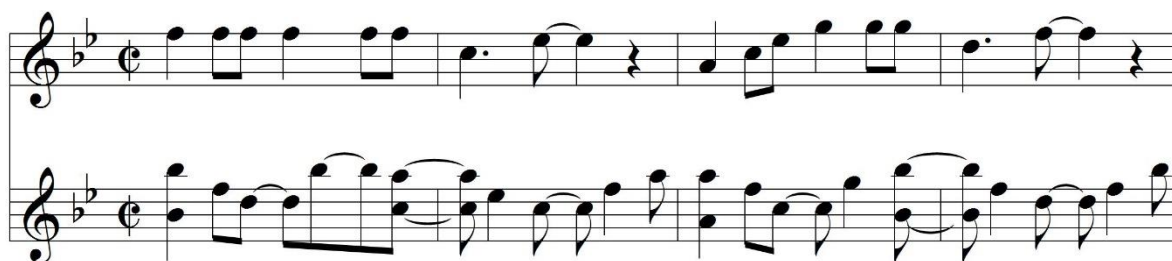
“O este, que cierra más”

¹⁹ Antes de empezar a tocar, el maestro Lucho aclara que debería ser tocado con metrónomo y que el beat debe ser interpretado como el 2 y el 4, pensando en los golpes del palo del bombo.

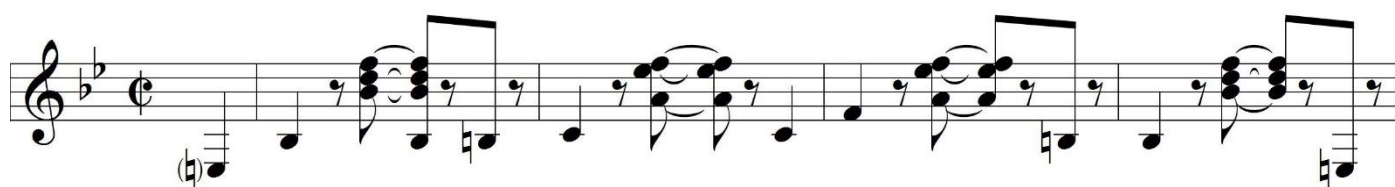


“Osea no tengo un patrón establecido, pero acompañaría así como buscando la octava puede con montuno con pick, puede ser “scratch”, puede ser línea, así lo haría yo... Depende del tema. (Cuando usted habla de las secciones de la percusión ¿cómo hace entonces?) Me voy con la percusión, entro a participar con ellos, del espacio que dejen también. No sabría cómo hacerlo a menos de que oiga la sección... Porque tampoco es preparado, uno si tiene algo y tratar de esconder las tónicas o de duplicarla para que se sientan más.

Para mi es super difícil acompañar un porro chocoano mayor, es difícil también, serviría más que lo hiciéramos con la melodía.” Tocan un fragmento de un tema tradicional llamado la pava.



“Y si fuera con bajo²⁰”



El maestro Gaitán, da algunos ejemplos muy precisos de cómo acompañar el porro chocoano, los cuales son muy útiles para este trabajo, pero también da un gran

²⁰ El primer E natural de la partitura debe leerse como una nota muerta

aporte y es pensar en la percusión y las secciones de la canción las cuales él divide en dos, y eso depende de la melodía. Por último él habla de la importancia que le da a la interacción con los demás instrumentos en esta música y a la espontaneidad del género, en donde afirma que nada es realmente preparado y que necesita escuchar la sección rítmica para poder tocarlo.

Mateo molano: “No propongo ningún acompañamiento armónico desde la guitarra y lo hago no porque no pueda, sino porque no he querido, precisamente yo trabajaba en una banda como Tumbacatre que me daba la posibilidad de tener un background armónico en donde yo no tuviera que hacer la armonía, entonces yo por ejemplo me cuidaba mucho armónicamente, como que dejaba armado, escribía todo el bajo los vientos, hasta la misma percusión en Tumbacatre, dejaba todo escrito y eso es lo que hay, y yo nunca escribía mi guitarra, yo siempre iba jugando y claro obviamente yo armónicamente aporto en momento, pero es una vaina de “rico escuchar una novena aquí” y la meto, pero la meto dentro de la línea melódica, entonces casi que todo lo que hago es un trabajo melódico, obviamente no es que nunca haga un acorde, hay momento y cosas como estructurales en donde sí, pero en realidad yo lo veo mucho como se ve la chirimía, si tú te pones a escuchar una chirimía tradicional con los vientos, en donde cada uno va como en su película, es como un coral de Bach donde cada uno va en su película pero si tú lo miras verticalmente pues siempre va a tener un sentido... Si yo lo pienso así, melódico”

El maestro Molano en contraste al maestro Gaitán, no habla de un acompañamiento armónico, el piensa la chirimía siempre de forma melódica (a excepción de apoyos o cortes dentro de la canción) pensando en que la guitarra está acompañada de más instrumentos y no necesita hacer muchas cosas ya que la armonía es una construcción de todos los instrumentos del grupo con el que se toca, como si de una fuga de Bach se tratara. También habla un poco acerca de la intuición y la espontaneidad con la que él ve la guitarra.

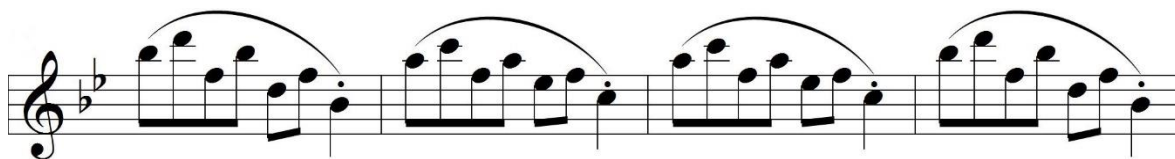
3. Según su conocimiento y experiencia ¿Cómo debe ser un acompañamiento melódico propicio en la guitarra eléctrica para el porro chocoano?

Luis Gaitán: “Podría hacerlo con acorde, con montuno, con línea, depende del caso, pero digamos que las posibilidades para mí son esas y buscar el voicing seguido,

muy cercano y a veces escondiendo tónicas a veces no, depende de la disposición, por eso es diferente acá (Cuarta cuerda) que en quinta.”

-Melódicamente existen unos clichés, ¿cuáles son?

Luís Gaitán: “Sí, la secuencia. Es el cliché digamos, el único que conozco”



- ¿Y las aproximaciones?

Luis Gaitán: “Bueno, las aproximaciones la que más uso yo son las dos séptimas²¹ que es de bombardino. “



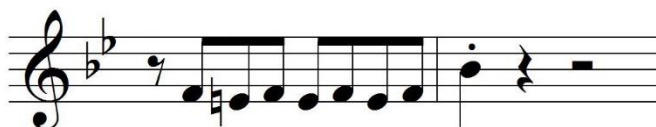
“Otra que uso es”



“Y una frase que he oído mucho”



“También”



“Pero el ritmo, ojo, porque allá... Es como sentirlo, no sé es extraño, pero es más el sentir no puede ser teórico, yo lo puedo teorizar pero no es el caso, creo que hay que sentirlo, si no lo sientes, estás mal. Por eso es que hay que oír mucho, ir allá,

²¹ Cuando se refiere a las dos séptimas, habla acerca de acorde de dominante en este caso F, en donde está la séptima menor que es Eb y la séptima natural E.

poder sentirlo desde todas sus partes, no solo la música sino la cultura, lo que hablamos siempre.”

El maestro Gaitán da unos ejemplos muy precisos acerca de la forma en como él acompaña y cómo hace las melodías para estos acompañamientos, enumera también un número de giros melódicos los cuales pueden ser usados tanto como para elaborar frases de acompañamiento como para improvisar dentro del estilo²². El maestro enfatiza en dos cosas primordiales dentro de la chirimía, la primera el ritmo; el ritmo es el motor fundamental de esta música ya que es herencia africana, y el segundo factor es uno más abstracto que es el de la relación de tocar esta.

Mateo Molano: “Siempre respondiendo... Siempre es de colores muy melódico, siempre como los clarinetes o los bombardinos, pasa algo aquí y lo rodeo, siempre dependiendo de lo que está pasando alrededor, porque precisamente eso era lo que me parecía rico de tocar, escribir una plataforma, en donde yo pudiera hacer lo que me diera la gana, ellos son la plataforma y yo toco lo quiero. Osea ningún aporte (jaja)”

El maestro Molano habla acerca del factor responsorial de esta música, por lo tanto compara la guitarra con los vientos de la chirimía, pensando justamente en como ellos (el clarinete y el bombardino) se relacionan, se responden y se apoyan según sea el caso.

4. Según su conocimiento y experiencia ¿cómo debe ser la articulación al momento de interpretar una melodía del repertorio del porro chocoano?

Luis Gaitán “Es que tú sabes que ligar las frases en la guitarra es distinto de un viento, es que ellos tienen su propia técnica... Yo no ligo, pero es natural, no me siento a estudiar hammer, si no lo hago más natural... Digamos le dije a William (profesor de jazz) oye ¿cómo ligo? Donde sea natural, donde se pueda, para que me ponga a imitar algo que no es orgánico, yo siento que esos ligados son naturales.

²² Cabe resaltar que todos los acompañamientos melódicos que él hace, son en alguna medida improvisados ya que aunque tiene algunos giros melódicos o secuencias todas las moldea, genera y usa dependiendo de la melodía o la sección en la que esté tocando.

primero, primero quinto, quinto sino primero-quinto, quinto-primero, es diferente como uno lo piensa. Entonces en ese primero quinto, el clarinete que está en el primero, cae un poquito después de que se termina su momento y el segundo entra un poquito antes de que comienza su momento, entonces siempre hay un momento donde están cruzados, donde se están pisando y eso es clave y eso es toda la vaina armónica del culebreo que ellos llaman.

La vaina es o a mí me parece muy importante, tocar otros instrumentos no ser clarinetista ni marimbero ni bombero, pero pues del mismo modo que cualquier vientista en el planeta tiene que tener unas nociones de piano, o de algún instrumento armónico porque es un instrumento melódico... Pues del mismo modo si a uno quiere estudiar esos lenguajes, pues le toca estudiar otras cosas, porque finalmente este instrumento no existe dentro de la chirimía, entonces ellos cuando tocan esto dentro de la chirimía lo tocan soneado, vallenateado. Entonces ellos lo tocan soneado, porque es la referencia que ellos tienen, pero lo que yo he pretendido hacer es hacerlo en la lógica misma de la música, o cuando alguien toca bajo, un bajista que toque un bunde un Abosao, tiene que entender cómo es el bombo del Abosao porque si no se van a pisar. (...) Eso si es un consejo clave. Tratar de hacer exactamente la misma vaina, ya después uno lo va acomodando pues idiomáticamente al instrumento, pero yo creo que ese es el principio también. Entender cómo funciona la sección rítmica, la marimba en el caso que sea del sur o los vientos, clarinete, además los vientos son, en la chirimía tradicional más tradicional eran dos, pero en realidad hace mucho tiempo dejaron de ser dos son tres y la voz de la mitad es fundamental también, osea tú ya tienes la chirimía en el clarinete y el bombardino, pero la voz de la mitad es por mucho la más lírica. Osea escuche danza en tono menor, pero la voz de la mitad.



Esa es lo que lo hace llorar a uno, pero uno no la oye, esa es la más... Por ejemplo si hay 5 vientos haciendo vainas, pues coja una, que es la más sencilla pero más

bonita para mí, de verdad es una belleza... Y es eso, tocar otra cosa, tocar transcribir, emborracharse con la gente y oír la cosa.

Es triadas de aquí a lunes y pues ya lo otro es de feeling de cada quien y ese feeling se adquiere es oyendo transcribiendo, analizándolas sí también, pero oyéndolas y tocando los instrumentos, si tu coges un bombo y te metes en la película del bombo y te metes en la guitarra pues ya esos acentos salen porque es que la música claro, se puede analizar, pero es primero que todo una memoria corporal y emocional.”

El maestro Molano habla acerca de la importancia de conocer la cultura y todo el contexto social para así poder realmente comprender el contexto musical, en donde lo vivencial es fundamental para poder hacerlo. Si una persona va y comparte con ellos su forma de vivir, aprende su forma de hablar y sus creencias, va a poder entender su música y la forma en cómo debe ser tocada, cómo articularla y en donde debe entrar a tocar. También habla de la importancia de conocer los demás instrumentos que hay en el género y poder tocarlos de alguna manera, entender sus golpes y sus patrones si son rítmicos por ejemplo. Esto complementa la forma de tocar dentro del instrumento propio, ya que ayuda a comprender de una manera más completa todo el género.

5. Según su conocimiento y experiencia ¿cuáles son los factores principales que se deben tener en cuenta a la hora de improvisar dentro del género de porro chocoano?

Luis Gaitán: “Yo con el tiempo he aprendido que entre menos hagas, es mejor, pero cuando uno se queda en dos (cuerdas) como que puede encontrar más posibilidades como en lo mismo que es lo difícil, porque al principio todo suena igual. Y si tiene que ver el pulso (con el metrónomo haciendo el 2 y 4 del compás). Si tú te fijas el bombardino, no se siente a tiempo. Y lo que pasa es que mucha gente empieza a tocar con las triadas pero cruzado, entonces es como si estuvieras tocando swing cruzado, sí, que no sientes el beat (...)

Yo en realidad uso más blues... En mi camino en el folclor decidí nunca usar la pentatónica, para no quedar como un rockero, entonces la evité mucho tiempo, pero ahora la estoy retomando, pero con más sentido (...)

Ahora ¿tu cómo usas las triadas? (...) con dedo 2, con dedo 4, con dedo 1, en secuencia, ahora, yo no he estudiado mucho las inversiones, aunque están implícitas, hay que estudiar las inversiones, y el G (refiriéndose al 6 grado) el G suena muy bien, pero hay que saberlo meter y eso no sé cómo explicarlo...” –JD: Claro, es escuchando los discos.- “Sí, yo duré mucho tiempo tocando sobre los discos, todos los discos duré tocando, encontrándome con frases sacando... Yo casi no saco completo muchas cosas, sino figuras y antes de ir al chocó, toque sobre muchos discos.”

“Por giros melódicos, en menor, la novena bemol de La Vamo a Tambar, la de Neptolio. Todo lo que quieras, pero yo uso más novena bemol y una frase que aproxima por medio tono las notas de la triada., donde hay medio tono en la escala.”
¿Tú cómo estudias las triadas?

“Yo lo hago por posiciones, digamos que la primera que hice yo, fue esta y empiezo a buscar el quinto²³.

7-10	8
8	10
7	7-10
	8

Entonces estudio las secuencias en esa posibilidad y me voy a al siguiente posición, pero no uso las más abiertas.”

El maestro Gaitán explica primero que prefiere moverse lo menos posible dentro de la guitarra y encontrar siempre nuevas formas de tocar dentro de ese espacio, pero enfoca en que lo más importante de esta música es el ritmo, que siempre hay que pensar en los acentos característicos de este estilo para poder así tocarlo mejor. Habla acerca de la escala blues, pero piensa que hay que usarla de una manera más acorde con el estilo, buscando un uso más propicio de esta dentro del género. Y habla de algunos giros melódicos que él usa.

²³ En esta imagen no se muestra la partitura, ya que el maestro está hablando sobre la ubicación dentro del mástil de la guitarra.

Por último habla acerca de las triadas y las distintas formas en las que él las estudia, siendo una información complementaria muy buena para el estudio de la guitarra.

Mateo Molano: “Sí eso tú ya lo sabes, son las triadas y yo para qué me pongo a decir que puedes meter esta o ésta, pues sinceramente desde mi punto de vista es algo del gusto personal de cada quién y también de ellos, por ejemplo panadero²⁴ mete frases distintas a las de Mario Becerra²⁵, él (Becerra) mete frases más picadas, es entender un fraseo general desde la sensibilidad de la vaina, y ya lo que tu hagas o no, que le metes una novena fue que te salió en el momento y quién te va a decir que no (...) Pero creo que tú ya la tienes más clara, es básicamente aprenderse ese palo de arriba a abajo (hablando de la guitarra) aprender las inversiones... Y lo de escuchar, lo de ir, querer a la gente, es que eso es fundamental, entender el contexto de allá.”

El maestro Molano recalca el hecho de ir y conocer el contexto de allá para poder interpretar la música, siendo este tal vez el factor decisivo para él. Por otro lado está la sensibilidad, la espontaneidad y gusto personal como otro factor importante, tal vez debido a que la musicalidad de cada persona nunca debe ser reemplazada por lo que se le enseñe, sino más bien complementada.

Segunda Parte

En esta segunda parte se recogió todo lo aprendido e investigado tanto en las entrevistas como en el análisis musical del porro chocoano, para así proponer formas de acompañamiento, de interpretar melodías y formas para poder improvisar en el género, los cuales culminarán en 3 porros chocoanos adaptados para guitarra eléctrica en donde se contemplen todos estos factores.

Para la explicación óptima de los ejercicios se insertaran imágenes con fragmentos de las partituras, pero los ejercicios completos se encuentran en la parte de anexos.

²⁴ Clarinetista chocoano

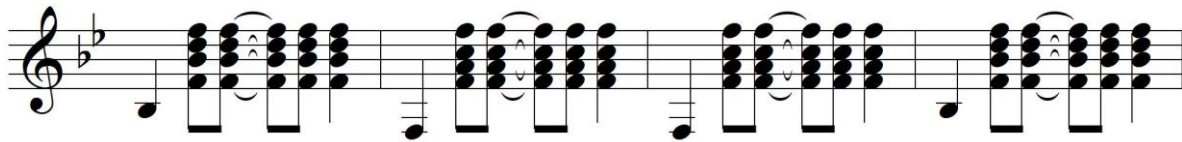
²⁵ Clarinetista chocoano

Ejemplos Armónicos

En estos ejemplos se exponen 3 formas distintas de acompañamiento, cada una está acompañada por una melodía tradicional, con el objetivo de que el guitarrista empiece a escuchar y a conocer las formas del porro chocoano. Cabe resaltar que estos ejercicios son estáticos y solo buscan enseñar los patrones básicos de acompañamiento, esta música como decían los maestros ya entrevistados tiene mucho que ver con la interacción y depende de la secciones de la percusión por lo tanto solo es un primer acercamiento a las formas de acompañamiento del género.

Ejemplo número 1.

Este ejemplo es el patrón básico de acompañamiento en la guitarra cuando se interpreta un porro chocoano, este patrón es la adaptación de la forma en la que acompañan el vallenato (música del atlántico) pero guiándola hacia el porro chocoano



Cabe resaltar que este patrón puede ser usado en temas con tempos un poco lentos como tamboritos y sones chocoanos²⁶, ya que es costumbre que haya una guitarra con este ritmo acompañando estos temas. La melodía interpretada acá es “La Pava”.

Ejemplo número 2

Este patrón es una clase de tumbao en donde la línea más importante es la del bajo, la cual está pensada en los acentos del bombo del porro chocoano, que a su vez hace la clave caribe (dos negras con punto y una negra), pero el bombo acentúa el

²⁶ Estos son géneros muy parecidos al porro chocoano, la gran diferencia generalmente en el tempo o la melodía.

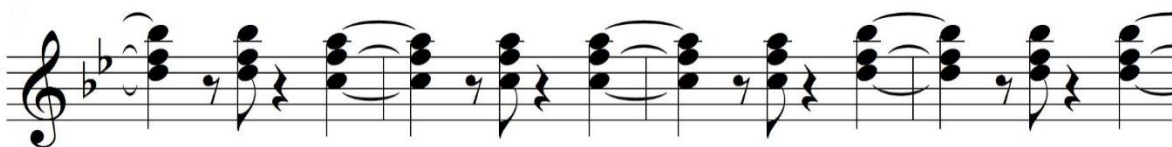
primer y último pulso del compás; esta línea tiene la particularidad que está anticipando la armonía.



La guitarra después rellena pensando en el golpe de la mitad del bombo (la segunda negra con punto). La melodía acá interpretada es “Las bocas del Suruco” que tiene la particularidad de cambiar su armonía de I-V-V-I a solo I-V.

Ejemplo número 3

Este ejercicio es una forma de acompañamiento más cerrada, ya que usa menos notas, y aunque está escrito con tres cuerdas puede ser tocado con dos. Este patrón se basa en la misma clave caribe solo que en este caso liga cuarto pulso con el primero. Es fundamental la anticipación armónica en este patrón.



Lo interesante de este patrón es que cambia en la repetición de la última sección, y empieza a hacer el campaneo²⁷ de la percusión apoyando más los cambios de sección.



La melodía interpretada es de nuevo “La pava”

²⁷ El campaneo parte de la segunda sección de la percusión, en donde el redoblante para y empieza a tocar campana.

Ejemplos Melódicos

En esta sección se propusieron algunos acompañamientos melódicos para tres melodías ya analizadas²⁸, estos acompañamientos pueden ser vistos tanto como un background melódico-armónico como melodías que responden a la melodía principal o voces que apoyan esta melodía principal. Es importante recalcar que la relación pregunta-respuesta en esta música es fundamental para poder hacer estos acompañamientos los cuales generalmente van respondiendo y llenando los espacios en donde la melodía hace silencio.

Ejemplo número 1 La Pava

En este primer ejemplo, se exponen dos tipos de roles en el acompañamiento, el primero el cual es responsorial empieza en el compás 4 haciendo una frase a partir de la triada de Bb empieza en la fundamental (Bb-A-Bb) luego sube a la tercera y finalmente hace un arpeggio maj7²⁹ de Bb descendente (Bb-A-F-D-Bb). La siguiente frase empieza en el compás 6 la cual arranca en el quinto grado (C) de la dominante (F7) luego hace la séptima y hace un arpeggio descendente hasta la séptima (Eb-C-A-F-Eb).



La siguiente frase empieza en el compás 17 y es más parecida a un background melódico en donde se hace el quinto grado (F) y la fundamental (Bb) en tónica o la fundamental (F) y la tercera (A) en dominante

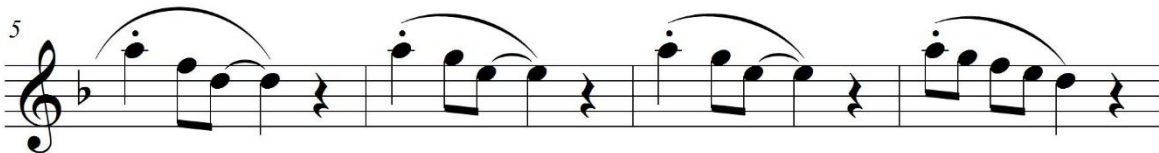


²⁸ En el marco teórico

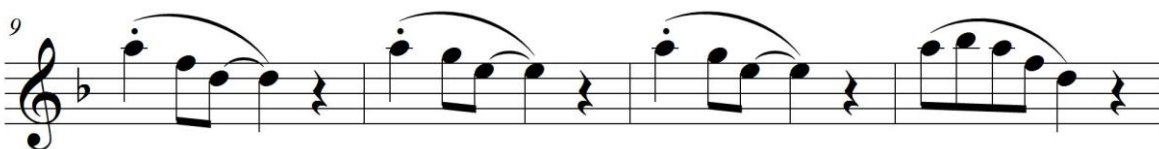
²⁹ El uso de la séptima mayor debe ser visto solo como una nota de paso.

Ejemplo número 2 las bocas del suruco

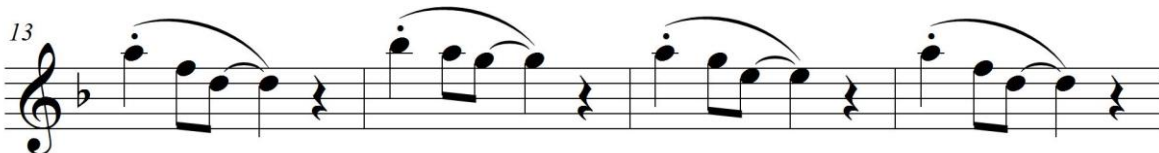
En este segundo ejemplo se formulan dos tipos de acompañamientos, el primero es un background melódico el cual está compuesto por las notas de la triada de tónica (Dm) o la tetrada de dominante (F7) en el compás 5 se hace la triada de Dm descendente (A-F-D) luego hace el arpeggio descendente de la dominante (A7) pero solo hasta el quinto grado (A-G-E) lo repite una vez y luego hace grados conjuntos desde la quinta hasta la fundamental de la tónica (A-G-F-E-D).



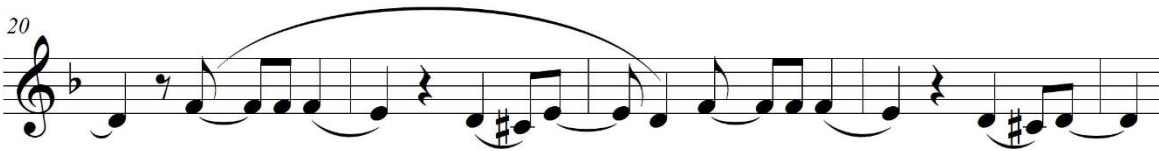
Repita esto una vez más variando el final (esta vez hace la triada descendente de Dm, pero con un bordado en la quinta (A-Bb-A-F-D)).



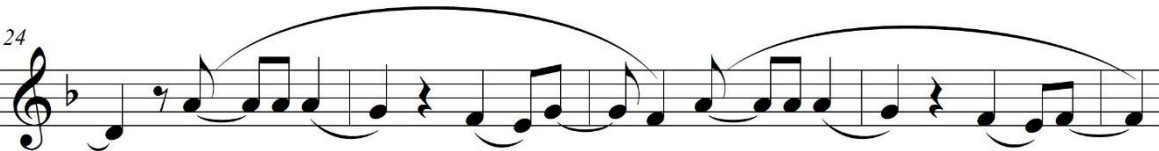
Luego varía un poco este background en los acordes de dominante, el cual empieza en la novena bemol de la dominante y baja hasta la séptima por grados conjuntos (Bb-A-G) y luego hace el arpeggio descendente (A-G-E).

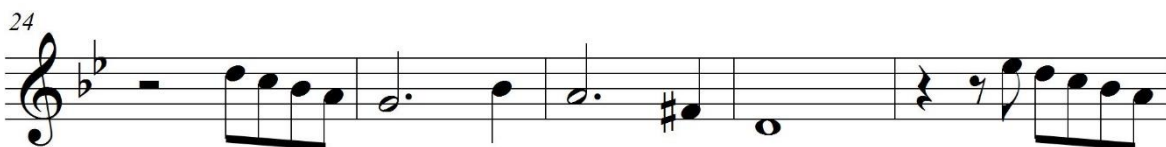


El segundo tipo de acompañamiento es la misma melodía pero una octava abajo.

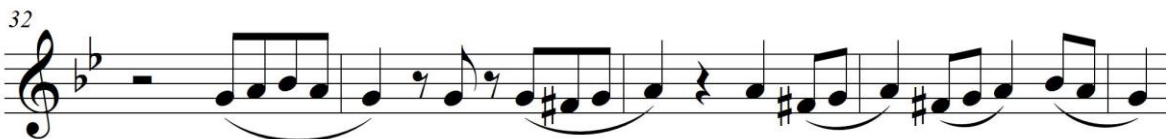


Luego hace una voz de esta melodía una sexta abajo.

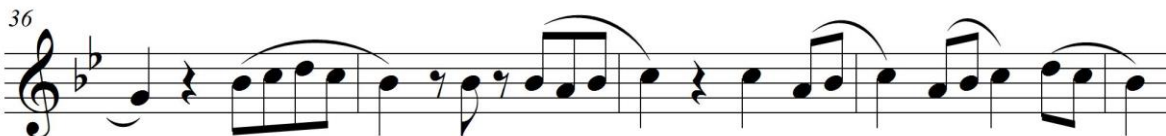




En la siguiente sección hace la misma melodía pero una octava abajo



Luego hace la melodía una sexta abajo.



La última parte de esta sección hace un acompañamiento con la triada de los acordes con la secuencia representativa en tónica (G-Bb-D-G) y en dominante (F#-A-D-F#).

Ejemplos Improvisativos

Estos son pequeños estudios acerca del encadenamiento de triadas y tétradas de la armonía tradicional de un porro chocoano; cabe resaltar que la primera parte de este material es un estudio por lo tanto el ritmo es plano (Solo negras o solo corcheas). Para complementar este trabajo, sería prudente transportarlo a las 12 tonalidades y también transportarlo a menor ya que funciona con la misma lógica, a su vez, cambiarle el ritmo es fundamental, ya que así realmente deja de volverse un ejercicio. La segunda parte son transcripciones de frases tanto de acompañamiento melódico³⁰ como fragmentos de solos, los cuales brindan otros recursos para poder

³⁰ Los acompañamientos melódicos generalmente son improvisados por los instrumentistas del género, también son el punto de partida para poder improvisar un solo.

improvisar en el porro chocoano. Por último, existen dos factores fundamentales a resaltar para la improvisación dentro del género (y la música del pacífico norte en general), estas son: el ritmo, siendo este el fundamento más importante para la improvisación en esta música, y la armonía, la cual los músicos chocoanos siempre están delineando con sus frases.

Ejemplo número 1

Este ejercicio empieza con una muestra de la secuencia (A dos octavas) más importante de la música del pacífico norte (tanto en el acorde de tónica como el de dominante)

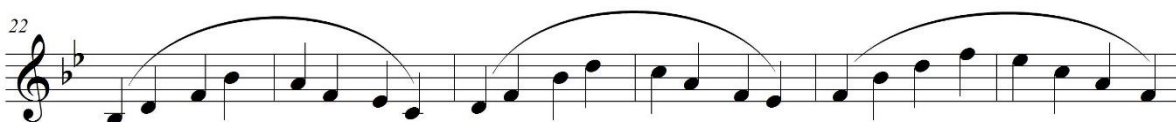


Luego, propone distintas formas para estudiarlas, empezando en la fundamental, tercera y la quinta.

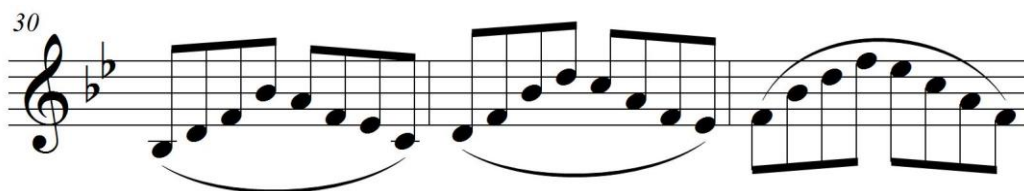
Cómo sería la conexión con el acorde de dominante y por último cambiando un poco el ritmo.

Ejemplo número 2

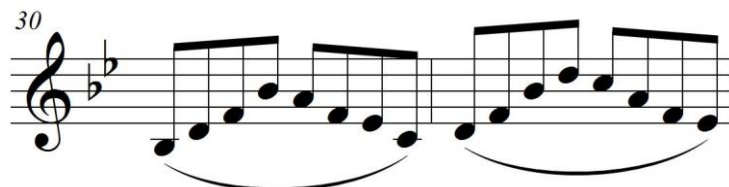
Este es un pequeño estudio acerca del encadenamiento de acordes, el ejercicio propone partir desde la figura de negras, cambiando el punto de inicio (lo cual cambia la nota en la que se hace el encadenamiento).



Luego lo propone en corcheas en donde el tiempo armónico de cada acorde es solo de una blanca (también cambia la nota de llegada)



Y por último hace el ejemplo con corcheas, pero esta vez con el tiempo armónico de todo un compás



Ejemplo número 3 (Transcripciones)

Estos son muestras de transcripciones melódicas improvisadas, las cuales pueden dar buenas muestras acerca de cómo acompañar e improvisar melódicamente.

- II. Este es un acompañamiento melódico sencillo, el cual parte de la quinta de la tonalidad (F) y va hacia el Bb en tónica y hacia A en dominante.



- III. Esta frase es un arpeggio descendente solo que en tónica usa el sexto grado del acorde (G) como punto de partida pero en dominante si parte desde la tónica (F)



- IV. Este es un acompañamiento melódico con un rol mucho más activo, empieza en la fundamental (Bb) de la tónica, pasa a la tercera (D),

luego se devuelve a C que es la quinta de la dominante (F7), a continuación sube una tercera a la séptima (Eb), salta a la tercera (A), y luego a la quinta (C), para bordar y resolver en la fundamental de la tónica (Bb) que vuelve a repetir su salto hacia su tercera (D)



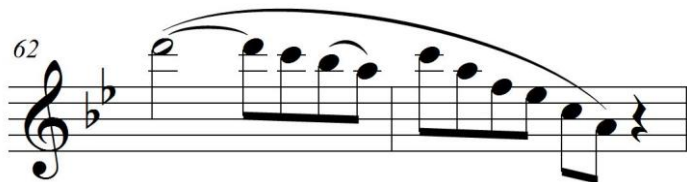
- V. Este es un ejemplo de encadenamiento de los acordes, en donde hace una triada de tónica desde la tercera (D-F-Bb) para luego conectar la fundamental con el acorde de dominante (A-Bb-C), entonces, se devuelve haciendo el arpeggio de dominante descendente (F-Eb-C-A) y resolviendo la sensible (A-Bb)



- VI. Esta frase es una secuencia en donde se sube por grados conjuntos (Bb-C-D-Eb-F), pero se pone el grado anterior de cada nota para poder avanzar (Bb,A-C,Bb-D,C-Eb,D), y generar así un intervalo de tercera en sus saltos. Luego se devuelve por el arpeggio de dominante descendente (como en el ejemplo anterior).



- VII. La última frase es un fragmento de un solo de un clarinetista adaptado para la guitarra eléctrica. Empieza en la tercera de la tónica (D), y luego hace grados conjuntos hasta la sensible (D-C-Bb-A); salta a la 5 de la dominante (C) y hace un arpeggio descendente (C-A-F-Eb-C-A).



Arreglos

En esta parte se presentan tres arreglos de porro chocoano arreglados para guitarra eléctrica, compuesto por 3 guitarras en donde la primera hace la melodía y un solo, la segunda hace acompañamientos melódicos y la tercera acompañamiento armónico, cabe resaltar que los arreglos tienen un espacio en su forma para que el estudiante haga un solo en donde aplique lo aprendido con el material

Arreglo 1: La Pava

Este arreglo hace la melodía principal del compás 1 al 56, luego la primera guitarra hace un solo del compás 57 al 83, deja un espacio para solos del compás 84 al 87 (Con repeticiones) Por último, vuelve a la melodía en el compás 93 para acabar la canción en el compás 132

Arreglo 2: Las bocas del Suruco

Este arreglo hace la melodía principal del compás 1 al 56, luego la primera guitarra hace un solo del compás 57 al 79, del compás 80 al 84 (Con repeticiones) hay un espacio para hacer un solo. Por último, vuelve a la melodía en el compás 88 y finaliza la canción en el compás 128.

Arreglo 3: Lo que le pasó a Neptolio

Este arreglo empieza con una introducción del compás 1 al 16, luego hace la melodía principal del compás 17 al 48, seguido a esto va el mambo del compás 49 al 63; la guitarra principal hace un solo del compás 64 al 96, deja un espacio para hacer un segundo solo del compás 97 al 104 con repeticiones y finaliza el tema con el mambo en el compás 105 y finaliza la canción en el compás 121.

4. Conclusiones

Después de realizar este trabajo e investigar sobre el porro chocoano y la forma de relacionarlo con la guitarra eléctrica, se ha llegado a las siguientes conclusiones:

1. Para aprender sobre un género musical (más si es tradicional), es muy importante acercarse a la cultura en la cual se gestó este. Acercarse a la cultura y entender el contexto donde el género se origina, en muchos casos ayuda a entender el cómo y el por qué esos géneros son interpretados; el maestro Molano en su entrevista (p.57) dice que la forma en la que los músicos hacen sus frases (fraseo) es causada por la forma en la que ellos hablan (el acento, los términos). Es así, que para entender a fondo un género musical, no solo se debe entender su morfología y estructura, sino también, acercarse a las personas que crearon e interpretaron esta música.

2. Es indispensable, en el Porro Chocoano y la música del Pacífico (tanto del norte como del sur), la relación entre la percusión y los demás instrumentos (incluida la voz), ya que es a partir del ritmo que esta música es creada³¹ y los instrumentos melódicos o armónicos deben basarse en las acentos que hace la percusión para poder crear sus propias líneas, frases o acompañamientos. En esta medida, lo primero que debe tenerse en cuenta al interpretar esta música, es la importancia del 2 y 4 del compás (pensado en 4/4) ya que el bombo y los platos casi siempre están acentuándolos; es más, pueden ser considerados como los tiempos fuertes del compás (sobre todo el cuarto pulso).

3. La música del Pacífico norte puede ser pensada como música responsorial, en donde una frase pregunta y una segunda le responde; sea el caso que haya uno, dos, o cualquier número de instrumentos (melódicos), es muy probable que se

³¹ Claro está que existen excepciones en donde la música no tiene siquiera percusión como el Alabao y otros subgéneros en donde se le canta a los recién muertos o a los santos.

pueda encontrar este tipo de relación. La misma puede ser generada probablemente por la forma que el maestro Molano (p.56) plantea la agrupación armónica, por ejemplo: I,V-V,I. Esta agrupación armónica es la que genera un sentido responsorial a las frases de la chirimía.

4. Cuando se adapta un instrumento melódico o armónico externo a la chirimía, es necesario reflexionar qué rol quiere reemplazar o imitar. Por ejemplo, el rol del clarinete puede ser el de un instrumento más “ligero” o “ágil”, el cual va haciendo frases que generalmente están compuestas con muchas notas. En el mismo sentido, el rol del bombardino es el de crear frases responsoriales con un poco menos de notas y que buscan más el equilibrio armónico.

En este orden de ideas, el autor ve a la guitarra eléctrica como un instrumento que puede responder a las frases hechas por otros instrumentos y generar apoyos armónicos; por tanto, se puede comparar en gran medida con el bombardino³². Por otro lado, al ser un instrumento armónico, los patrones que se proponen en este texto fueron hechos en base a la percusión, sobre todo en relación al bombo.

5. La guitarra eléctrica es un instrumento muy versátil, esta puede ser adaptada a la música tradicional del pacífico siguiendo los parámetros ya nombrados, como el rol instrumentar que quiera suplir, la importancia de los acentos rítmicos de la percusión, las formas armónicas, la importancia de la interacción del intérprete con el resto del grupo, el estudio del género que se va interpretar, entre otros.

6. Este trabajo no es más que un acercamiento a la música tradicional del pacífico, en donde se descifró el lenguaje morfológico-musical del género y se propone unas bases para la forma de interpretar la guitarra eléctrica, pero estas bases solo son la iniciación para el estudiante que realmente quiere aprender sobre la música del pacífico. Para poder aprender realmente sobre esta música, es pertinente (al menos bajo el punto de vista del autor) conocer sobre la idiosincrasia del “chocoano”,

³² Cabe aclarar, que los roles de los instrumentos no siempre son estáticos, hay temas (como ya se dijo en el marco teórico) en donde el bombardino tiene siempre la melodía principal de la canción y donde también hace solos.

conocer algo de su tierra y de su gente, escuchar la música tanto de manera consciente (como músico), como por simple gozo y alegría. Por último, pero no menos importante, entender que existe una diferencia entre las personas que viven “allí” y las personas de “fuera de su tierra”, y que el conocer más conceptos musicales no hace a una persona mejor músico que otro.

7. Fue una oportunidad muy enriquecedora hacer un trabajo de esta índole, el cual me ayudó a conocer la estructura de un texto académico y cuáles son sus requisitos. También es una experiencia que sirve para reformularme mi rol profesional, en donde no solo seré músico y docente, sino también podría agregar la investigación como una posible opción en los años venideros, ya que es una buena forma de recolectar conocimientos sobre las músicas tradicionales y sobre todo aquellas que pueden estar quedando en el olvido colectivo. También, este trabajo es una herramienta que puede ser usada en mi profesión docente, siendo un buen material de apoyo (material didáctico) para mis clases como profesor de guitarra eléctrica, en donde puedo dar a conocer este género del pacífico, e incentivar las ganas de estudiar esta música a mis estudiantes.

Bibliografía

- Alcaldía Chocó. (2008). *San Pacho Bendito*. Obtenido de <http://sanpachobendito.org/website/lachirmia>
- Barriga Monroy, M. L. (2009). La investigación en educación artística: Una gría para la presentación de proyectos de pregrado y postgrado. *El Artista*, 154-163.
- Bernal, I. (2015). *Las Dos Orillas*. Obtenido de Atravesando el Chocó: Una zona roja que ya no es: <https://www.las2orillas.co/atavesando-el-choco-una-zona-roja-ya-es/>
- Castiblanco, L. L. (2015). *El Cornor Francés en la música del Pacífico Norte Colombiano; Porro Chocoano y Abozao*. Bogotá.
- El Meridiano. (2016). *El Meridiano*. Obtenido de La primigenia música pelayera y el porro "jondo": <http://www.elmeridiano.co/la-primigenia-musica-pelayera-y-el-porro-%E2%80%98jondo%E2%80%99/45629>
- ferrer, L. V. (1994). *El Chocó y su Folklore*. Medellín: Uryco.
- Gobierno de Colombia. (20 de septiembre de 2015). *Territorio sonoro*. Obtenido de <https://www.territoriosonoro.org/chirimia/centro-de-documentacion.html>
- les Sabino Fernandez Campo. (2000). *les Sabino Fernandez Campo*. Obtenido de <http://ies.sabinofernandezcampo.robledo.educa.madrid.org/>
- Kodaly, Z. (2002). *Ars Hungárica, Asociación Civil de Música y cultura*. Obtenido de <http://www.arshungarica.com.ar/conceptoskodaly.html>
- Palmero, L. R. (2004). *La teoría del aprendizaje significativo*. Pamplona, España.
- Roberto Hernández Sampieri, C. F. (2006). *Metodología de Investigación*. México: Mc Graw-Hill.
- Ruben López Cano, Ú. S. (2014). *Investigación Artística en Música*. Barcelona.
- Rusinek, G. (s.f.). *Aprendizaje Significativo*. Madrid, España.
- Talento Chocoano. (2015). *Blog el tiempo*. Obtenido de Bambazulú orquesta, así suena el Chocó: <http://blogs.eltiempo.com/talento-chocoano/2015/05/08/bambazulu-orquesta-asi-suena-el-choco/>
- UNESCO. (1989). *Material Didáctico escrito: Un apoyo indispensable*.
- Valencia, L. (2010). *Repertorio musical tradicional del Chocó*. ASINCH.
- Valencia, L. V. (2009). *Al son que me toquen*. Ministerio de cultura.
- Vergara, S. (2009). *Ricardo Gallo*. Obtenido de <http://www.ricardogallo.com/shared/LNSDLMC.pdf>

ANEXOS

La Pava

Tradicional

The musical score for "La Pava" is presented in four systems. Each system consists of a melody line in treble clef and a guitar tablature line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody line includes slurs and rests. The tablature line includes string indicators (T, A, B) and fret numbers. The instruction "let ring" is placed between the melody and the tablature in each system.

System 1: Measure 1. Melody: quarter notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Tablature: 6 6 6 6 6 6 (strings T, A, B). Measure 2: quarter note Bb4, quarter rest. Melody: quarter notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Tablature: 5 8. Measure 3: quarter note G4, quarter notes A4, Bb4, A4, G4. Tablature: 7 5 8 8 8. Measure 4: quarter note Bb4, quarter rest. Tablature: 7 6.

System 2: Measure 5. Melody: quarter notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Tablature: 6 6 6 6 6 6. Measure 6: quarter note Bb4, quarter rest. Melody: quarter notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Tablature: 5 8. Measure 7: quarter note G4, quarter notes A4, Bb4, A4, G4. Tablature: 7 5 8 8 8. Measure 8: quarter note Bb4, quarter rest. Tablature: 7 6.

System 3: Measure 9. Melody: quarter notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Tablature: 6 5 8 6 5 8. Measure 10: quarter notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Tablature: 6 7 6 5 8 6. Measure 11: quarter notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Tablature: 5 8 6 5 8 6. Measure 12: quarter note Bb4, quarter rest. Tablature: 7 8.

System 4: Measure 13. Melody: quarter notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Tablature: 6 5 8 6 5 8. Measure 14: quarter notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Tablature: 6 7 6 5 8 6. Measure 15: quarter notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Tablature: 5 8 6 5 8 6. Measure 16: quarter note Bb4, quarter rest. Tablature: 7 8 8 7.

2

La Pava

17

let ring

let ring

21

let ring

let ring

25

let ring

let ring

29

let ring

2

Las bocas del suruco

E.Gtr. ¹⁷

¹⁷

5 7 6 5 | 7 6 6 6 | 5 7 6 5 | 6 6 6 | 5 7 6 5

E.Gtr. ²²

²²

7 6 6 6 | 5 7 6 5 | 6 6 6 | 5 7 6 5 | 7 6 6 6

E.Gtr. ²⁷

²⁷

5 7 6 5 | 6 6 6 | 5 7 6 5 | 7 6 6 6

E.Gtr. ³¹

³¹

10 9 10 11 12 13 | 9 | 10

Lo que le pasó a Neptolio

Augusto Lozano

Electric Guitar

Guitar

E.Gtr.

Gtr.

E.Gtr.

Gtr.

E.Gtr.

Gtr.

3 6-3 3 3 2-3-5 5 3 2 3 5 2 3 5-2-2-3-5 4-3 3 3 6-3 3

5 3 5 2-3-5 5 3 2 7 7-10 10-8-6 10 6 10-8-7 8 3 6-3 3


9 3 5 2-3-5 5 3 2 3 5 2 3 5-2-2-3-5 4-3 3 3 6-3 3

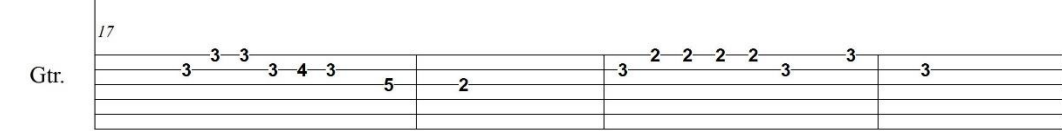
13 3 5 2-3-5 5 3 2 7 7-10 10-8-6 10 6 10-8-7 8


©

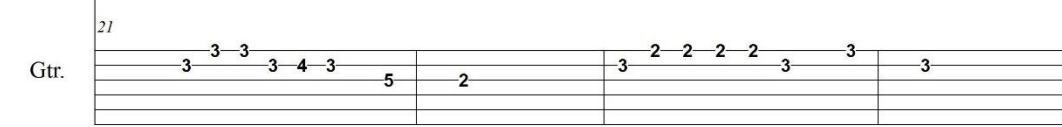
2


Lo que le pasó a Neptolio

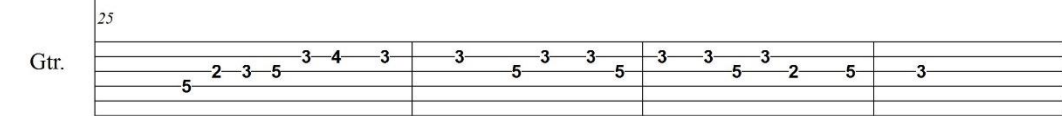
E.Gtr. 


Gtr. 

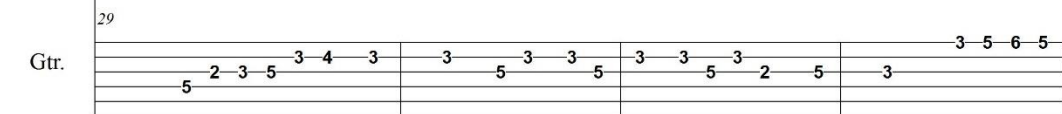
E.Gtr. 


Gtr. 

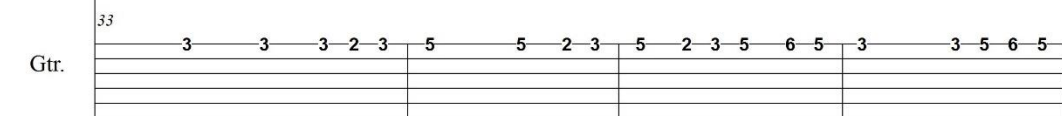
E.Gtr. 

Gtr. 

E.Gtr. 


Gtr. 

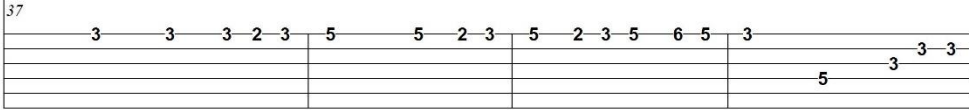
E.Gtr. 

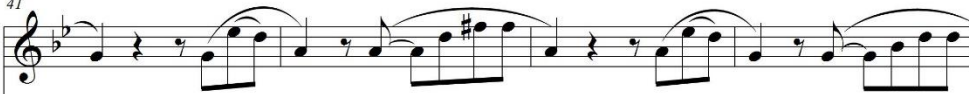
Gtr. 

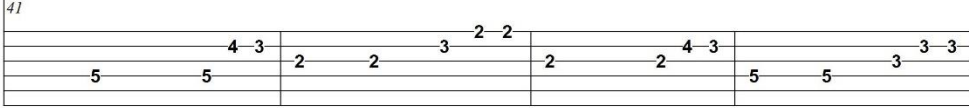
Lo que le pasó a Neptolio


3


E.Gtr. 

Gtr. 

E.Gtr. 

Gtr. 

E.Gtr. 

Gtr. 

Score

Ejemplo Armónico 1

La Pava

Tradicional

Arr Juan Daniel Vargas

Electric Guitar 1

T
A
B

Electric Guitar 2

E.Gtr. 1

5

5

E.Gtr. 2

E.Gtr. 1

9

9

E.Gtr. 2

Ejemplo Armónico 1

3

25

E.Gtr. 1

25

25

E.Gtr. 2

29

E.Gtr. 1

29

29

E.Gtr. 2

2

Ejemplo Armónico 2

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

Ejemplo Armónico 2

3

The musical score is divided into two systems, each with three staves. The first system covers measures 25 to 28, and the second system covers measures 29 to 32. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.
E.Gtr. 1 (top staff in each system) uses standard notation with chords and melodic lines.
E.Gtr. 2 (middle staff in each system) uses guitar-specific notation, including chord diagrams with fret numbers (5, 6, 7) and fret numbers (7, 5, 5, 5, 7, 5, 5) written below the staff.
E.Gtr. 2 (bottom staff in each system) uses standard notation with melodic lines and slurs.
The score concludes with a double bar line at the end of measure 32.

Score

Ejemplo Armónico 3

La pava

Tradicional

Arr Juan Daniel Vargas

The score is divided into three systems. Each system contains three staves: a vocal line (treble clef, B-flat key signature, common time), a guitar TAB (guitar clef), and an electric guitar line (treble clef, B-flat key signature, common time).
- **System 1:** The vocal line begins with a whole rest, followed by a series of chords. The guitar TAB shows fret numbers 5, 5, 5, 5, 6, 6, 6. The electric guitar line features a melodic line with slurs.
- **System 2:** The vocal line continues with chords. The guitar TAB shows fret numbers 6, 5, 5, 5, 5, 6, 6, 6. The electric guitar line continues with slurs.
- **System 3:** The vocal line continues with chords. The guitar TAB shows fret numbers 6, 5, 5, 5, 5, 6, 6, 6. The electric guitar line continues with slurs.

©

2

Ejemplo Armónico 3

The image displays a musical score for guitar and electric guitar, titled "Ejemplo Armónico 3". It consists of three systems of music, each starting at a measure number (13, 17, and 21). Each system includes a standard guitar (Gtr.) part and an electric guitar (E.Gtr.) part. The Gtr. part is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It features a repeating rhythmic pattern of eighth notes and rests, with chords indicated by numbers 6, 5, and 7 on the strings. The E.Gtr. part is also in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a melodic line of eighth notes and rests, with a long slur over the first two measures of each system. The notation is clear and professional, suitable for a music textbook or instructional manual.

Ejemplo Armónico 3

3

The image shows a musical score for guitar and electric guitar, consisting of two systems of three staves each. The first system covers measures 25 to 28, and the second system covers measures 29 to 32. The top staff of each system is a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is labeled 'Gtr.' and contains guitar chord diagrams with fingerings. The bottom staff is labeled 'E.Gtr.' and contains a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat. The music is in a 4/4 time signature. The first system ends with a double bar line at measure 28, and the second system ends with a double bar line at measure 32.

25

Gtr.

E.Gtr.

29

Gtr.

E.Gtr.

Score

La Pava

Acompañamiento melódico #1

Tradicional
Arr Juan Daniel Vargas

Electric Guitar 1

Electric Guitar 2

T
A
B

8 7 8 8 8 7 8

Detailed description: This system shows the first four measures of the piece. Electric Guitar 1 plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, while Electric Guitar 2 provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A TAB section below the staves shows the fretting for measures 4 and 5, with notes 8, 7, 8, 8, 8, 7, 8.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

5

8 7 8 5 6 5 8 5 7 8 6

Detailed description: This system covers measures 5 through 8. Electric Guitar 1 continues its melodic line, and Electric Guitar 2 plays a more active accompaniment. The TAB section for measures 5-8 shows fretting for notes 8, 7, 8, 5, 6, 5, 8, 5, 7, 8, 6.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

9

8 7 6 8 5 6 7 8 5 7 8 7 8 8

Detailed description: This system covers measures 9 through 12. Electric Guitar 1 plays a melodic line with eighth notes, and Electric Guitar 2 provides a rhythmic accompaniment. The TAB section for measures 9-12 shows fretting for notes 8, 7, 6, 8, 5, 6, 7, 8, 5, 7, 8, 7, 8, 8.

©

2

La Pava

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

13

8 6 8 5 6 7 8 5 7 8 7

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

17

6 6 6 6 5 6 5 6 5 6 5 6 6 6 6

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

21

6 6 6 6 5 6 5 6 5 6 5 6 6 6 6

La Pava

3

25

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

25

6-10 6-10 5-8 5-8 8-11 8-11 10-13 10-13

29

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

29

10-13 10-13 11-13 11-13 11-13 11-13 10 11 10

Score

Las bocas del suruco

Acompañamiento melódico #2

Ruben Castro tarrijos
Arr Juan Daniel Vargas

Electric Guitar 1

Electric Guitar 2

T
A
B

7 5 6 8

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

5

5 6 7 5 8 5 5 8 5 5 8 6 5 7

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

9

9

5 6 7 5 8 5 5 8 5 5 6 5 6 7

©

2

Las bocas del suruco

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

13

5 6 7 6 5 8 5 8 5 5 6 7

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

17

8 8 8 7 5 4 5 8 8 8

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

21

7 5 4 7 5 8 8 8 7 5 4 5 7 7 7

25

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

25

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

29

29

Score

Lo que le pasó a Neptolio

Acompañamiento melódico #3

Augusto Lozano

Arr Juan Daniel Vargas

Electric Guitar 1

Electric Guitar 2

T
A
B

13-10 11 10 13-10 11 10

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

11-12 11-10 11-12 11-10 13-10 11 7 7-10 10-8-6 10 10-8-7

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

8 11-12 11-10 13-10 11-10 13-10 11-10

©

2

Lo que le pasó a Neptolio

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

12

11 11 10 11 11 10 13-10 7 7-10 10-8-6 6 10-8-7

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

16

8 5 5 6 5

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

20

5 2-3-2 5 3-2-3-2-3

Lo que le pasó a Neptolio

3

24

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

24

3 5 3 2 5 3 2 4 5

28

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

28

4 3 5 3 2 5 3 2 4 5

32

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

32

5 7 8 7 5 5 5 4 5 7 7 4 5 7 4 5 7 8 7 5 3 5 3 5

4

Lo que le pasó a Neptolio

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

37

3 3 3 2 3 5 5 2 3 5 2 3 5 3 5 3

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

41

3 6 3 3 2 5 3 2 2 5 3 2 3 6 3 3

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

45

3 6 3 3 2 5 3 2

Ejercicios para improvisar en el Porro Chocoano

Juan Daniel Vargas

Electric Guitar

Guitar

E.Gtr.

Gtr.


E.Gtr.

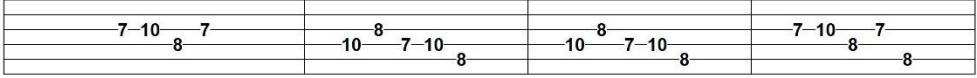
Gtr.

E.Gtr.


Gtr.

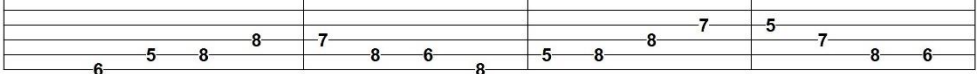
18

E.Gtr. 


Gtr. 

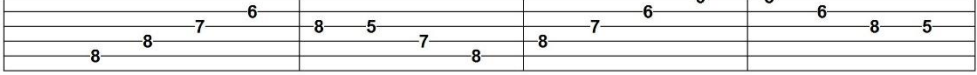
22

E.Gtr. 


Gtr. 

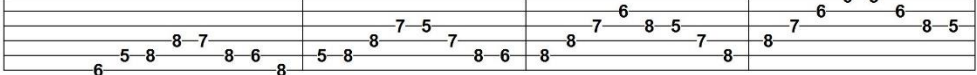
26

E.Gtr. 


Gtr. 

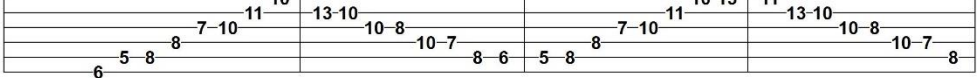
30

E.Gtr. 

Gtr. 

34

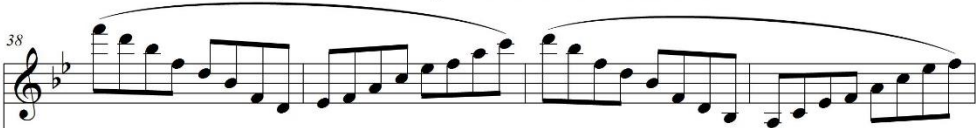
E.Gtr. 

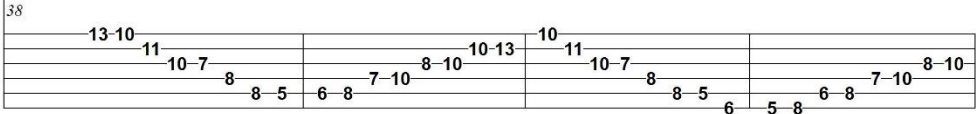
Gtr. 

Ejercicios para improvisar en el Porro Chocoano


3

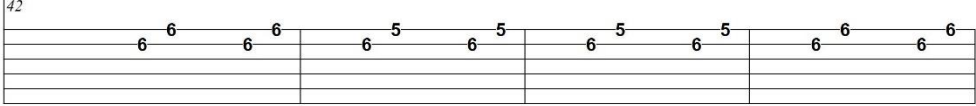
38

E.Gtr. 


Gtr. 

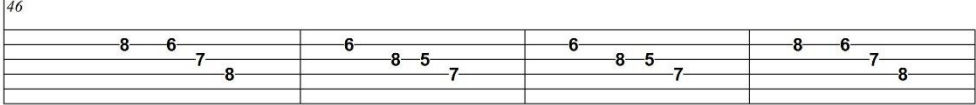
42

E.Gtr. 


Gtr. 

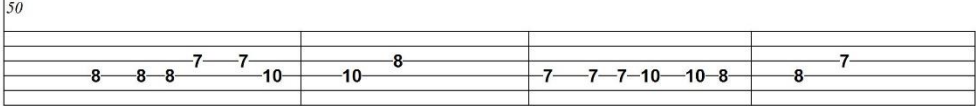
46

E.Gtr. 

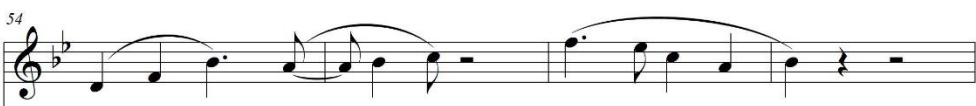
Gtr. 

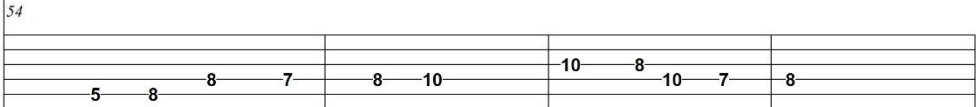
50

E.Gtr. 

Gtr. 

54

E.Gtr. 

Gtr. 

58

E.Gtr.

Gtr.

62

E.Gtr.

Gtr.

66

E.Gtr.

Gtr.

70

E.Gtr.

Gtr.

2
9

E.Gtr. 1

La pava

let ring

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

13

E.Gtr. 1

let ring

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

La pava

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

La pava

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

La pava

81

E.Gtr. 1

81

7 10 7 8

8 7 10 8 10 10 8 11

7 10 8 10 10 13 11 13

E.Gtr. 2

81

8 8 8 7 7 10

10 8

7 7 7 10 10 8

E.Gtr. 3

81

1 1 1 1

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

1 1 1 1

2 2 2 2

3 3 3 3

3 3 3 3

1 1 1 1

2 2 2 2

3 3 3 3

3 3 3 3

84

E.Gtr. 1

Improvisación

10 11 10 9 8 10 10 8 9

10 11 10

x7

E.Gtr. 2

Improvisación

8 7 8 6 8 7 5 6 8 6 8 7 5

8

x7

E.Gtr. 3

Improvisación

1 1 1 1

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

1 1 1 1

2 2 2 2

3 3 3 3

3 3 3 3

1 1 1 1

2 2 2 2

3 3 3 3

3 3 3 3

1 1 1 1

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

x7

113 *La pava* 15

E.Gtr. 1

113 *let ring*

E.Gtr. 2

113

E.Gtr. 3

113

E.Gtr. 1

117 *let ring* *let ring*

E.Gtr. 2

117 *loco*

E.Gtr. 3

117

16 La pava

E.Gtr. 1

121

let ring let ring

E.Gtr. 2

121

E.Gtr. 3

121

E.Gtr. 1

125

let ring let ring

E.Gtr. 2

125

E.Gtr. 3

125

Score

Las bocas del Suruco

Ruben Castro Tarrijos
Ar. Juan Daniel Vargas

The score is arranged for three electric guitars. Each guitar part consists of a standard musical staff and a corresponding guitar tablature (TAB) staff. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The piece features a melodic line in the first guitar, a rhythmic accompaniment in the second, and a bass line in the third. The tablature includes various fret numbers and techniques such as bends and slurs.

Electric Guitar 1
Musical staff: Treble clef, Bb key signature, C time signature. Melodic line with slurs and accents.
TAB: 7 5 6 5 7 6 | 5 7 7 7 6 5 | 5 6 7 5 7 | 8 5

Electric Guitar 2
Musical staff: Treble clef, Bb key signature, C time signature. Mostly rests, ending with a melodic phrase.
TAB: 7 5 6 8

Electric Guitar 3
Musical staff: Treble clef, Bb key signature, C time signature. Bass line with chords and single notes.
TAB: 5 5 5 | 5 5 5 | 5 5 5 | 5 5 5

E.Gtr. 1
Musical staff: Treble clef, Bb key signature, C time signature. Melodic line with slurs and accents.
TAB: 7 5 6 5 7 6 | 5 7 7 7 6 5 | 5 6 7 5 7 | 8 5

E.Gtr. 2
Musical staff: Treble clef, Bb key signature, C time signature. Rhythmic accompaniment with slurs.
TAB: 5 6 7 | 5 8 5 | 5 8 5 | 5 8 6 5 7

E.Gtr. 3
Musical staff: Treble clef, Bb key signature, C time signature. Bass line with chords and single notes.
TAB: 5 5 7 7 | 5 5 5 5 | 5 5 5 5 | 5 7 5 5

2
9 Las bocas del Suruco

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

5 7 8 5 7 7 7 7 7 7 6 5 5 6 7 5 7 8 5

5 6 7 5 8 5 5 8 5 5 6 5 6 7

5 5 7 5 7 5 5 5

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

5 7 8 5 7 7 7 7 7 7 6 5 5 6 7 5 7 8 6 6 6

5 6 7 6 5 8 5 8 5 5 6 7

5 7 5 7 5 5 5

Las bocas del Suruco

3

The musical score is organized into two systems, each containing three staves for E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, and E.Gtr. 3. The first system (measures 17-20) features a melodic line for E.Gtr. 1 with a slur over measures 17-20, a bass line with a slur over measures 17-20, and a chordal accompaniment line for E.Gtr. 3 with a slur over measures 17-20. The second system (measures 21-24) features a melodic line for E.Gtr. 1 with a slur over measures 21-24, a bass line with a slur over measures 21-24, and a chordal accompaniment line for E.Gtr. 3 with a slur over measures 21-24. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Las bocas del Suruco

4
25

E.Gtr. 1

25

E.Gtr. 2

25

E.Gtr. 3

25

20

E.Gtr. 1

29

E.Gtr. 2

29

E.Gtr. 3

29

29

The musical score is arranged in three systems, each for a different electric guitar part. Each system consists of a melodic line in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat), and two fretboard diagrams below it. The fretboard diagrams show fingerings for the left hand, with numbers 1-5 indicating finger placement and 7-8 indicating barre positions. The first system (measures 4-25) features a melodic line with a long slur over measures 4-10. The second system (measures 20-29) repeats the melodic line with a slur over measures 20-26. The third system (measures 29-38) continues the melodic line with a slur over measures 29-35. The fretboard diagrams for E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2 show similar patterns of 7, 5, 6, 5, 7, 6 and 7, 7, 7, 6, 5, 5, 6, 7, 5, 7, 8, 5. The fretboard diagram for E.Gtr. 3 shows a different pattern: 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5.

Las bocas del Suruco

5

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

6 Las bocas del Suruco

E.Gtr. 1

41

5 7 6 5 7 6 6 6 5 7 6 5 6 6 6

E.Gtr. 2

41

7 5 4 7 5 8 8 8 7 5 4 5 8 8 8

E.Gtr. 3

41

7 5 5 5 7 5 5 5

E.Gtr. 1

45

5 7 6 5 7 6 6 6 5 7 6 5 6 6 6

E.Gtr. 2

45

7 5 4 7 5 8 8 8 7 5 4 5 7 7 7

E.Gtr. 3

45

7 5 5 5 7 5 5 5

Las bocas del Suruco

7

The musical score is organized into two systems. The first system (measures 49-52) and the second system (measures 53-56) each contain three staves for the electric guitars. Each staff consists of a melodic line in treble clef, a bass line, and a chordal accompaniment line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various guitar techniques such as bends, slurs, and complex chord voicings. The piece is titled 'Las bocas del Suruco' and is marked with the number '7' at the top right.

Las bocas del Suruco

8

57

E.Gtr. 1

57

E.Gtr. 2

57

E.Gtr. 3

61

E.Gtr. 1

61

E.Gtr. 2

61

E.Gtr. 3

61

Las bocas del Suruco

9

65

E.Gtr. 1

65

8 9 6 7 5 7 7 8 5 8 7 7 10 10 8 10 9 8 6 9 7 6 10 10 7 10 7 7 8 7

65

E.Gtr. 2

65

7 5 7 4 7 8 5 5 7 5 7 4 7 8 5 5

65

E.Gtr. 3

65

7 5 5 5 7 5 5 5

69

E.Gtr. 1

69

8 10 9 8 6 9 7 6 7 7 7 7 6 6 6 7 7 7 7

69

E.Gtr. 2

69

7 5 7 4 7 8 5 5 7 5 7 4 7 8 5 5

69

E.Gtr. 3

69

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

7 5 5 5 7 7 6 6 7 7 5 5

Las bocas del Suruco

10
73

E.Gtr. 1

73

E.Gtr. 2

73

E.Gtr. 3

73

E.Gtr. 1

77

E.Gtr. 2

77

E.Gtr. 3

77

The musical score is arranged in three systems, each containing three guitar parts. The first system (measures 10-13) features E.Gtr. 1 with a melodic line and a fretboard diagram below it showing frets 6, 9, 7, 7, 7, 7, 9, 9, 9, 9, 10, 10, 10, 10. E.Gtr. 2 and E.Gtr. 3 have similar melodic lines with fretboard diagrams below them. The second system (measures 14-17) continues the melodic development. E.Gtr. 1's fretboard diagram shows frets 12, 12, 12, 12, 10, 11, 10, 9, 10, 11, 10, 9, 10, 11, 10, 9. The third system (measures 18-21) concludes the piece with further melodic and harmonic progression. The score includes treble clefs, a key signature of one flat, and various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

11

Las bocas del Suraco

E.Gtr. 1

80

Improvisación

80

E.Gtr. 2

80

Improvisación

80

E.Gtr. 3

80

Improvisación

80

E.Gtr. 1

84

10 10 10 9 10 9 10 10 9 10 9 12 13

E.Gtr. 2

84

8 8 8 7 8 8 8 7

E.Gtr. 3

84

5 5 7 5 5 5 5 5 5 5 7 5

5 5 7 5 5 5 5 5 7 5

12 Las bocas del Suruco

E.Gtr. 1

88

88

10 6 6 6 | 5 7 6 5 | 7 6 6 6 | 5 7 6 5

E.Gtr. 2

88

88

8 8 8 | 7 5 4 7 | 5 8 8 8 | 7 5 4 5

E.Gtr. 3

88

88

5 5 7 | 5 5 5 | 7 5 5 | 7 5 5

E.Gtr. 1

92

92

6 6 6 | 5 7 6 5 | 7 6 6 6

E.Gtr. 2

92

92

8 8 8 | 7 5 4 5 | 8 8 8

E.Gtr. 3

92

92

5 5 | 5 5 | 5 5 | 5 5

7 7 | 6 6 | 7 7 | 7 7

5 5 | 7 5 5 | 5 5

Las bocas del Suruco

13

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

Las bocas del Suruco

14

103

E.Gtr. 1

103

E.Gtr. 2

103

E.Gtr. 3

107

E.Gtr. 1

107

E.Gtr. 2

107

E.Gtr. 3

The musical score is arranged in three systems, each for a different electric guitar part. Each system consists of a melodic line in treble clef and a fretboard diagram below it. The first system (E.Gtr. 1, 2, 3) starts at measure 103. E.Gtr. 1 has a melodic line with a slur over the first four notes and a repeat sign. E.Gtr. 2 has a similar melodic line. E.Gtr. 3 has a rhythmic accompaniment of chords. The second system (E.Gtr. 1, 2, 3) starts at measure 107. E.Gtr. 1 has a melodic line with a slur over the first four notes. E.Gtr. 2 has a melodic line with a slur over the first four notes. E.Gtr. 3 has a rhythmic accompaniment of chords. The third system (E.Gtr. 1, 2, 3) starts at measure 107. E.Gtr. 1 has a melodic line with a slur over the first four notes. E.Gtr. 2 has a melodic line with a slur over the first four notes. E.Gtr. 3 has a rhythmic accompaniment of chords.

Las bocas del Suruco

15

111

E.Gtr. 1

111

E.Gtr. 2

111

E.Gtr. 3

115

E.Gtr. 1

115

E.Gtr. 2

115

E.Gtr. 3

16 Las bocas del Suruco

E.Gtr. 1

119

5 7 6 5 | 6 6 6 | 5 7 6 5 | 7 6 6 6

E.Gtr. 2

119

7 5 4 5 | 7 7 7 | 5 8 7 5 | 8 7 7 7

E.Gtr. 3

119

7 5 5 5 | 7 5 5 | 7 5 5 | 7 5 5

E.Gtr. 1

123

5 7 6 5 | 6 6 6 | 5 7 6 5 | 7 6 6 6 | 10 9 10 11 12 13 9

E.Gtr. 2

123

5 8 7 8 | 7 7 7 | 5 8 7 5 | 8 7 7 7 | 5

E.Gtr. 3

123

5 5 5 | 5 5 5 | 5 5 5 | 5 5 5 | 5 5 5 | 5 5 5

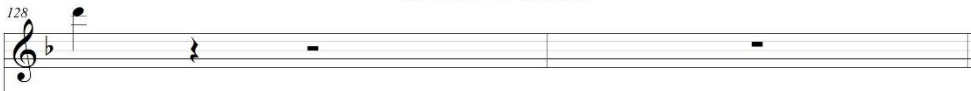
7 5 5 | 5 7 7 | 5 6 6 | 5 7 7 | 5 6 6 | 5 7 7

7 5 5 | 5 7 7 | 5 7 7 | 5 7 7 | 5 7 7 | 5 7 7

Las bocas del Suruco

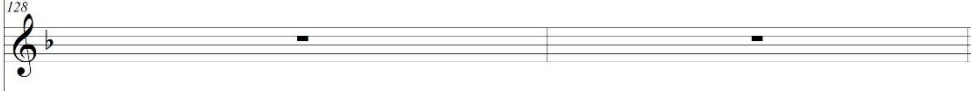
17

E.Gtr. 1




128

E.Gtr. 2



128

E.Gtr. 3



128



10

5 4 3 2 1

5 4 3 2 1

5 4 3 2 1

5 4 3 2 1

Detailed description: This block contains the musical notation for three electric guitar parts (E.Gtr. 1, 2, and 3) for the piece 'Las bocas del Suruco' on page 17. E.Gtr. 1 and E.Gtr. 2 are in treble clef with a key signature of one flat (Bb). E.Gtr. 1 starts at measure 128 with a quarter note G4, followed by a quarter rest, a half rest, and another quarter rest. E.Gtr. 2 has a half rest in measure 128. E.Gtr. 3 starts at measure 128 with a quarter note G4, followed by a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter rest. Below the E.Gtr. 3 staff, there are four vertical strings of numbers representing fingerings: 5-4-3-2-1, 5-4-3-2-1, 5-4-3-2-1, and 5-4-3-2-1. A '10' is written above the second empty staff.

Score

Lo que le pasó a Neptolio

Augusto Lozano

Arr. Juan Daniel Vargas

The score is arranged for three electric guitars. It features a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes standard musical notation with treble clefs and tablature (TAB) below each staff. The first guitar part (Electric Guitar 1) has a melodic line with a 3rd fret barre and a 6th fret barre. The second guitar part (Electric Guitar 2) starts with a rest and then plays a melodic line with a 13th fret barre. The third guitar part (Electric Guitar 3) plays a rhythmic accompaniment with a 3rd fret barre. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *8^{ma}* and *loco*. The tablature includes fret numbers and fingerings (e.g., 3, 6, 3, 3; 3, 5, 2, 3, 5, 5, 3; 2, 3, 5, 2, 3; 5, 2, 2, 3, 5, 4, 3; 3, 3, 6, 3, 3; 13, 10, 11, 10; 13, 10, 11, 10; 11, 11, 10; 3, 5, 2, 3, 5, 5, 3; 2, 7, 7, 10, 10, 8, 6, 10, 6, 10, 8, 7, 8, 3, 6, 3, 3; 11, 12, 11, 10; 13, 10, 11, 7, 7, 10, 10, 8, 6, 10, 6, 10, 8, 7, 8; 3, 3, 5, 4, 4, 4, 5, 4, 4, 5, 5, 3, 3, 5).

Lo que le pasó a Neptolio

3

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

Lo que le pasó a Neptolio

4
25

E.Gtr. 1

25

E.Gtr. 2

25

E.Gtr. 3

20

E.Gtr. 1

29

E.Gtr. 2

29

E.Gtr. 3

Lo que le pasó a Neptolio

5

The musical score is organized into two systems, each beginning at measure 33. Each system consists of three parts: E.Gtr. 1, E.Gtr. 2, and E.Gtr. 3. E.Gtr. 1 plays a melodic line with slurs and ties. E.Gtr. 2 provides a rhythmic accompaniment with fingerings. E.Gtr. 3 plays a chordal accompaniment with palm mutes and natural harmonics. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings, as well as guitar-specific symbols like palm mutes and natural harmonics.

Lo que le pasó a Neptolio

6

E.Gtr. 1

41

E.Gtr. 2

41

E.Gtr. 3

41

E.Gtr. 1

45

E.Gtr. 2

45

E.Gtr. 3

45

The musical score is arranged in three systems, each containing three guitar parts. The first system (measures 41-44) features E.Gtr. 1 with a melodic line and triplets, E.Gtr. 2 with a sustained note and a melodic phrase, and E.Gtr. 3 with a rhythmic accompaniment of triplets. The second system (measures 45-48) continues the melodic and rhythmic themes. The third system (measures 49-52) concludes the piece with similar melodic and rhythmic patterns. Fingerings and triplet markings are clearly indicated throughout the score.

Lo que le pasó a Neptolio

8

58

E.Gtr. 1

58

E.Gtr. 2

58

E.Gtr. 3

62

E.Gtr. 1

62

E.Gtr. 2

62

E.Gtr. 3

Lo que le pasó a Neptolio

9

The musical score is arranged for three electric guitars (E.Gtr. 1, 2, and 3). It is divided into two systems, each containing measures 66-69 and 70-73. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes melodic lines with slurs and ties, and accompaniment lines with fingerings and triplets. The guitar parts are written in standard notation with a treble clef and a key signature of one flat.

System 1 (Measures 66-69):

- E.Gtr. 1:** Melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Accompaniment: 7 4 5 | 7 | 8 5 5 | 8
- E.Gtr. 2:** Melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Accompaniment: 2 5 3 2 | 2 5 3 2 | 3 6 3 3 | 3 6 3 3
- E.Gtr. 3:** Chordal accompaniment with triplets. Accompaniment: 5 4 4 5 | 5 4 4 5 | 5 5 5 3 | 5 3 3 3

System 2 (Measures 70-73):

- E.Gtr. 1:** Melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Accompaniment: 7 4 5 | 8 7 5 5 5 | 5 5 5 5
- E.Gtr. 2:** Melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Accompaniment: 2 5 3 2 | 2 5 3 2 | 3 6 3 3 | 3 6 3 3
- E.Gtr. 3:** Chordal accompaniment with triplets. Accompaniment: 5 4 4 5 | 5 4 4 5 | 5 5 3 3 | 5 3 3 3

10
74 Lo que le pasó a Neptolio

E.Gtr. 1

74

4 5 4 7 5 7 7 5 8 6 5 8 7 8 8 10 11 8 10 12

E.Gtr. 2

74

2 5 3 2 2 5 3 2 3 6 3 3 3 6 3 3

E.Gtr. 3

74

5 3 3 4 4 5 5 3 3 4 4 3 3 3 3 3 3 3 3

E.Gtr. 1

78

11 10 7 8 10 11 8 11 10 11 8 10 11 8 10 12

E.Gtr. 2

78

2 5 3 2 2 5 3 2 3 6 3 3 11 11 10 12

E.Gtr. 3

78

5 3 3 4 4 5 5 3 3 4 4 3 3 3 3 3 3 3 3

Lo que le pasó a Neptolio 11

E.Gtr. 1

82

11 10 | 7 8 10 11 8 11 | 12 11 | 12 12 11 12

E.Gtr. 2

82

13 10 11 10 | 13 10 11 10 | 11 11 10 | 11 11 10

E.Gtr. 3

82

5 $\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$ | 5 $\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$ | $\begin{matrix} 3 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$ | $\begin{matrix} 3 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$

E.Gtr. 1

86

10 13 11 10 | 10 13 11 10 | 11 12 12 | 11 12 12

E.Gtr. 2

86

13 10 11 10 | 13 10 11 10 | 11 11 10 | 11 11 10

E.Gtr. 3

86

5 $\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$ | 5 $\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$ | 5 $\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$ | 3 $\begin{matrix} 3 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$

12 Lo que le pasó a Neptolio

E.Gtr. 1

90

10 11 12 | 10 8 7 10 8 7 10 8 7 10 8 7 | 11 10 8 11 10 8 11 10 8 11 10 8

E.Gtr. 2

90

13 10 11 10 | 13 10 11 10 | 11 12 11 10

E.Gtr. 3

90

5 4 4 5 | 5 4 4 5 | 5 4 4 5 | 5 4 4 5 | 5 4 4 5 | 5 4 4 5 | 5 4 4 5 | 5 4 4 5

E.Gtr. 1

93

11 10 8 11 10 8 11 10 8 11 10 8 | 13 11 10 13 11 10 13 11 10 13 11 10 | 15 13 11 15 13 11 15 13 11 15 13 11 | 15

E.Gtr. 2

93

11 12 11 10 | 13 10 11 10 | 13 10 11 10 | 11 12 11 10

E.Gtr. 3

93

3 3 | 5 4 4 5 | 5 4 4 5 | 5 4 4 5 | 3 3

Lo que le pasó a Neptolio

13

97

E.Gtr. 1

97

E.Gtr. 2

97

E.Gtr. 3

101

E.Gtr. 1

101

E.Gtr. 2

101

E.Gtr. 3

14 Lo que le pasó a Neptolio

E.Gtr. 1

105

3 5 6 5 3 3 3 2 3 5 5 2 3 5 2 3 5 6 5 3 3 5 6 5

E.Gtr. 2

loco

105

5 7 8 7 5 5 5 4 5 7 7 4 5 7 4 5 7 8 7 5 3 5 3 5

E.Gtr. 3

105

5 5 3 3 5 4 4 5 5 4 4 5 5 3 3 5 3 3 3

E.Gtr. 1

110

3 3 3 2 3 5 5 2 3 5 2 3 5 6 5 3 3 3 5

E.Gtr. 2

110

3 3 3 2 3 5 5 2 3 5 2 3 5 3 5 3

E.Gtr. 3

110

3 3 5 4 4 5 5 4 4 5 5 3 3 3 3 5

Lo que le pasó a Neptolio

114

E.Gtr. 1

114

E.Gtr. 2

114

E.Gtr. 3

118

E.Gtr. 1

118

E.Gtr. 2

118

E.Gtr. 3