

## Improvisación en el porro a través de la interpretación del bombardino.

*Improvisation on the porro through the interpretation of the euphonium.*

Juan Carlos Jiménez Argel  
Universidad de Córdoba  
juanjimenez@correo.unicordoba.edu.co

*Para citar este artículo / to reference this article*

Cruz Ávila, J. D. (n.d.). **Club De Lectura Como Proyecto De Aula Para Potenciar La Competencia Literaria**. Avances En Educación Y Humanidades, 5(1). <https://doi.org/10.21897/25394185.3708>

*Recibido: 14 de marzo 2025  
Aceptado: 4 junio 2025  
Modificado: 18 julio 2025*

### RESUMEN

Trabajo de Investigación – Creación desarrollado en el ámbito de la música de bandas de viento formato pelayero de la Costa Caribe colombiana. Objetivo. En este el autor quiso crear un estilo propio de improvisación en el ritmo de porro, el cual será plasmado en el resultado final del estudio y del que se espera, sea de mucha utilidad como herramienta pedagógica para todo aquel que desee aprender a improvisar en este ritmo. Materiales y Métodos. Para el desarrollo de este trabajo se analizaron los estilos de improvisación de tres destacados intérpretes del bombardino, los cuáles se seleccionaron teniendo en cuenta el estilo particular de cada uno de ellos para realizar sus improvisaciones en el ritmo de porro. Para ello, se desarrollarán talleres creativos con cada uno de los maestros. Resultados. Se extrajeron esquemas ritmo melódico de las improvisaciones realizadas por cada uno de los maestros, para ser objeto de análisis y estudio por parte del autor de tal manera que le sirvan para la creación de su estilo propio de improvisación en ritmo del porro. Así como, también se extrajeron los esquemas de improvisación creados por el autor. Conclusión. Los tres estilos de improvisación seleccionados para la realización de este trabajo se pueden clasificar desde dos ámbitos; el del ámbito tradicional y el del ámbito tradicional y moderno, pues esa es la gran diferencia que el autor encontró, entre la manera de interpretar del maestro Mario Narváez, comparada con la manera de interpretar de los maestros Ramón Benítez y Hernán Contreras. También, es importante indicar que se ha creado un material didáctico, el cual puede ser de gran utilidad para que estudiantes de bombardino en proceso de formación aborden el estudio de la improvisación en el porro.

**Palabras clave:**

Análisis, estilos, intérprete.

**ABSTRACT**

Research Work – Creation developed in the field of wind band music in the pelayero format of the Colombian Caribbean Coast. Objective. In this work, the author seeks to create his own style of improvisation in the porro rhythm, which will be reflected in the final result of the study and which is expected to be very useful as a pedagogical tool for anyone who wants to learn to improvise in this rhythm. Materials and methods. For the development of this work, the improvisation styles of three outstanding euphonium players will be analyzed, which will be selected taking into account the particular style of each of them to carry out their improvisations in the porro rhythm. For this, creative workshops will be developed with each of the teachers. Results. Melodic rhythm schemes will be extracted from the improvisations carried out by each of the teachers, to be the object of analysis and study by the author in such a way that they serve him for the creation of his own style of improvisation in the porro rhythm. As well as, the improvisation schemes created by the author will also be extracted. Conclusion. The three improvisation styles selected for this work could be classified into two areas: the traditional area and the traditional and modern area, since that is the great difference that the author found between the ways of interpreting the teacher Mario Narváez, compared with the ways of interpreting of the teacher Ramón Benítez and Hernan Contreras. It is also important to note that a teaching material has been created, which can be very useful for euphonium students in training to approach the study of improvisation on the porro.

**Keywords:**

analysis, styles, interpreter.

**1. INTRODUCCIÓN** .....

En la Costa Caribe Colombiana, existe un amplio número de prácticas de músicas tradicionales. Entre ellas se encuentran las agrupaciones denominadas bandas de viento, con presencia especialmente en los departamentos de Córdoba y Sucre, también llamadas bandas formato pelayero (Fortich, 2013, Valencia, 1999, Alviar, 2015). Según Valencia (1999), “el proceso de popularización de las bandas de música se inicia en las Sabanas de Córdoba, Sucre y Bolívar en las últimas décadas del Siglo XIX” (p.8). Al hablar de la música de bandas de viento formato pelayero, se hace necesario relacionar lugares donde esta actividad musical es muy practicada desde un poco antes de principios del siglo XX hasta nuestros días (Alviar, 2015 – Valencia, 1999). En la zona comprendida por los departamentos de Córdoba y Sucre, en lugares como el municipio de San Pelayo, donde se celebra el concurso de bandas de viento formato pelayero más importante de la región Caribe Colombiana y el país (Alviar, 2015), también en los municipios de Cotorra y Canalete. De igual manera en

zonas rurales como los corregimientos de La Doctrina municipio de Lorica, Arache municipio de Chima, Colomboy municipio de Sahagún, Laguneta, municipio de Ciénaga de Oro, Manguelito y Rabolargo en el municipio de Cereté departamento de Córdoba (Alviar, 2015 – Valencia, 1999).

Así mismo, los municipios de Sincé, Toluviejo, Caimito, San Marcos y Majagual, en el departamento de Sucre, entre otros, son lugares importantes donde esta música es la máxima expresión de identidad artística y cultural (Alviar, 2015 – Valencia, 1999).

Referirse a esta música de bandas de viento formato pelayero, es también hacer referencia a las fiestas patronales (celebraciones en homenaje a la Virgen María o los santos patronos), las corralejas (fiestas de toros) y todos esos espacios en donde esta música cumple un rol importante, protagonizando cada celebración (Alviar, 2015).

Por su parte, el formato instrumental de la banda de viento está conformado por instrumentos de viento madera (clarinete), viento metal (trompetas, trombones, bombardinos, tuba) e instrumentos de percusión (bombo, redoblante y platillos de choque) (Fortich 2013; Díaz, 2018). Con respecto a los instrumentos de viento que conforman este formato cabe aclarar que, tanto maderas como metales, son instrumentos transpositores afinados en Si bemol (Bb) que cumplen unas funciones muy importantes en el desarrollo de los ensambles musicales.

Desde hace algunos años, a través del concurso del Festival Nacional del Porro, se estableció un número determinado de instrumentos para el formato, que está conformado de la siguiente manera: 3 clarinetes, 4 trompetas, 3 trombones, 3 bombardinos, 1 tuba, 1 bombo, 1 redoblante y 1 par de platillos de choque (Alviar, 2015).

Dentro de este mundo sonoro de las bandas de viento formato pelayero de la Costa Caribe colombiana, se desarrolla en sus interpretaciones y, muy especialmente, en el ritmo del porro, la habilidad de la improvisación musical. Esta habilidad interpretativa permite mostrar la destreza y capacidad creativa de quienes la ejecutan, sus estilos y discursos musicales siguiendo unos patrones o esquemas que le dan un carácter único a la interpretación del porro. Es por ello que, regularmente cada instrumentista de clarinete, trompeta, trombón, bombardino y hasta el intérprete de la tuba siente la necesidad u obligación de aprender a improvisar, sobre todo en la actualidad cuando esta música tradicional ha tomado gran importancia en distintos espacios, especialmente en los académicos.

Con el desarrollo de este trabajo el autor tuvo como propósito crear un estilo propio de improvisación en el ritmo de porro, a partir de la interpretación del bombardino en las bandas de viento formato pelayero. De este, se extraerán pequeños esquemas ritmo melódico que podrán ser usados como herramienta de estudio para la improvisación por el estudiante de énfasis instrumental bombardino de programas y/o procesos de formación académicos o empíricos.

## 2. MARCO CONCEPTUAL .....

El porro es un género musical tradicionalmente asociado con los departamentos de Córdoba, Sucre y Bolívar, siendo especialmente popular en los dos primeros. Este ritmo ha dado lugar a una gran cantidad de composiciones que exaltan la tradición, las costumbres, las creencias y el tejido cultural de la región, donde cuyas composiciones también han dado muestra de la capacidad creativa de sus actores, lo cual de cierta manera está muy ligado al desarrollo de la habilidad de la improvisación musical en estos. El presente trabajo, hace especial énfasis en la improvisación musical en el ritmo del porro, la cual por su parte es una herramienta que le ha dado a este tipo

de músicas una característica única en el contexto tradicional y popular de la región y el país, la misma que ha permitido que estas músicas hoy día sean centro de atención en otro tipo de espacios, como este caso los académicos.

Es muy importante indicar que la improvisación en el contexto de la música de bandas formato pelayero es una habilidad que casi todo intérprete de instrumento de viento se ve en la obligación o necesidad de desarrollarla, eso sí a partir de un riguroso y en algunos casos largo proceso de preparación y disciplina de estudio, como, por ejemplo: estudio de escalas, arpeggios, esquemas o patrones melódicos, escuchar e imitar fragmentos de improvisación, desarrollo de la creatividad melódica, etc. Esta relación se puede encontrar en trabajos anteriormente desarrollados, también enfocados en la temática de la improvisación musical en el ritmo del porro.

Pacheco y Caraballo (2011), en su trabajo titulado *La Improvisación en el Bombardino a Partir del Repertorio Tradicional de las Bandas del Departamento de Córdoba: estudio preliminar para una guía de aprendizaje*, plantean que “así las cosas, la improvisación dista de esquemas musicales prediseñados y hacen parte de una habilidad creativa del músico, a partir de sus conocimientos previos instrumentales, en este caso nos interesa interrogarnos sobre como la llevan a cabo los músicos tradicionales, de un modo sistemático, de tal manera que puedan identificarse patrones que fundamenten un ejercicio didáctico sobre la improvisación” (p.37). En coherencia con ello, para Montalvo (2006) citado por Pacheco y Caraballo (2011. p. 37) la improvisación es tenida como un proceso espontáneo que puede tener como punto de partida pautas basadas en modelos rítmicos, melódicos o armónicos. Es por ello que, el porro aparte de ser un importante ritmo musical del caribe colombiano, también es una forma de expresión artística, es una manifestación que encuentra en el arte de los sonidos un espacio para que sus actores reflejen sus sentimientos y emociones a partir de la creación de melodías sublimes, expresadas a través de los instrumentos de viento. Melodías que, en su mayoría también suelen surgir de manera espontánea, surgidas de la capacidad creativa del intérprete, de la improvisación.

Es sin duda alguna el gran objetivo de cada intérprete, el alcanzar en sus interpretaciones, en sus improvisaciones, ese nivel de espontaneidad, de creatividad. Y a ello, son llamados tanto el músico surgido de la tradición o del contexto empírico, como también el surgido del contexto académico o profesional.

Alviar (2015), en su trabajo titulado *Son los Porros Pelayeros los que me Llegan al Corazón: análisis de lo tradicional a partir de los imaginarios sociales como productos de los procesos de memoria en el sistema musical de las bandas pelayeras de San Pelayo, Córdoba, Colombia*, manifiesta que “Ser músico en este sistema requiere de un alto nivel de especialización que incluye años de aprendizaje en los instrumentos y familiarización con prácticas de improvisación, por lo que es una distinción que no todos ostentan. Entre ellos además hay diversos niveles de competencia que tienden a acercarse básicamente a dos perfiles: el del músico “tradicional” y el del músico “profesional” (p. 29).

En la improvisación musical cada intérprete enmarca un estilo, una manera de sentir y expresar sus melodías, su creatividad. Es así como, contextualmente en la interpretación de la improvisación en el porro y siguiendo la premisa del presente trabajo, se pueden identificar diferencias entre los estilos de improvisar de cada uno de los tres maestros objeto de estudio.

Montaña (2018), en su trabajo *Propuesta de Improvisación en el Porro Palitiao Basado en el*

*Análisis de la Obra “Tema con Variaciones y Fuga” de Andrés Alén*, plantea que “Para poder improvisar, el músico debe conocer la estructura armónica de la pieza musical y a partir de esta, improvisa respetando siempre esa armonía. Cada intérprete tiene un estilo propio, desarrollado a partir de sus ideas melódicas, cambios rítmicos y giros musicales, los cuales va utilizando a lo largo de una pieza. Esto hace que las improvisaciones sean personales y muy características de cada intérprete. Es por esto que muchos de los compositores son exaltados por su capacidad de improvisación” (p. 32).

La capacidad de memorizar esquemas o patrones melódicos es un valor agregado para el desarrollo de la creatividad del intérprete, pues este, en sus interpretaciones recurrentemente hace uso de esos esquemas para conectar secuencialmente algunas melodías producto de la espontaneidad.

Díaz (2018), en su proyecto titulado *¿Cómo improvisa? Guía Metodológica de Improvisación en Género de Porro Colombiano Para Trompetista de Nivel 3.0*, plantea que “la habilidad para improvisar se ha considerado desde hace mucho tiempo una indicación de buen desempeño musical, pero la destreza que representa tiene tanto que ver con memoria como con genuina creatividad. Así mismo es merecido de notarse que el estímulo a la improvisación espontánea dentro de ciertos contextos de la música haya seguido sometido a actividades que mantienen la distinción entre los roles del compositor y el intérprete” (p. 28).

A partir de los planteamientos anteriores, para este trabajo se concibe la improvisación musical como la destreza que el intérprete es capaz de desarrollar a través de un proceso continuo de práctica y estudio. Este proceso implica el análisis detallado de cada uno de los elementos que intervienen en la improvisación, ya que apropiarse de esta habilidad requiere de un conocimiento claro y un dominio previo de dichos elementos. Entre estos elementos fundamentales se encuentran: el conocimiento técnico del instrumento, la identificación de la progresión armónica, la memoria auditiva y la capacidad creativa. Solo a través del dominio articulado de estos aspectos es posible alcanzar un buen nivel de interpretación.

### 3. MÉTODO

Para el desarrollo de este trabajo, se analizaron los estilos de improvisación en el ritmo de porro interpretados por tres destacados maestros del bombardino. La selección de estos intérpretes se realizó con base en las particularidades estilísticas que caracterizan a cada uno de ellos, las cuales resultan muy representativas dentro del contexto musical abordado. Esas características sirvieron como criterio principal para el análisis de sus respectivas improvisaciones.

Para llevar a cabo el análisis de las improvisaciones, se aplicaron métodos sistemáticos utilizados en la investigación musical analítica. El proceso incluyó la transcripción precisa de los fragmentos seleccionados, seguida de un análisis estructural detallado, dividido en tres aspectos principales: aspectos armónicos, melódicos y rítmicos, con el fin de identificar patrones, recursos expresivos y particularidades estilísticas propias de cada intérprete.

De manera complementaria y en coherencia con el enfoque cualitativo de la propuesta, el estudio se enmarca en la metodología de la Investigación – Creación. Esta perspectiva reconoce el conocimiento sensible y situado que emerge de los procesos creativos, y destaca la importancia de

generar herramientas que contribuyan a la construcción de saberes significativos, vinculados a un contexto social o cultural específico. En palabras de Ballesteros y Beltrán (2018) “El conocimiento de la Investigación – Creación debe estar en el producto y se comunica con el entorno a través de su lenguaje sensorial” (p.35).

En su posición, el autor considera que, desde su propuesta creativa, el aporte que en este caso se hará a un número no determinado de intérpretes del bombardino en procesos de formación, será evidentemente de gran impacto. Según Ballesteros y Beltrán (2018) “el interés del creador es la transformación de una situación, por medio de una acción concreta, con el fin de impactar la cotidianidad de las personas en su cultura” (p.20).

Este impacto se concreta en la elaboración del material didáctico resultante del proceso de estudio y análisis, el cual constituye una herramienta de gran valor para intérpretes en formación y estudiosos del bombardino. Dicho material incluye audios guías, pistas y transcripciones de las improvisaciones tanto de los tres maestros seleccionados como del estilo desarrollado por el autor en el marco del proyecto. Este producto no solo evidencia el proceso investigativo – creativo, sino que también representa una contribución tangible orientada a transformar prácticas musicales en contextos reales de aprendizaje, en consonancia con los principios de la Investigación – Creación.

Tres destacados intérpretes del bombardino en la música de bandas de viento formato pelayero

Para el desarrollo de este trabajo, se seleccionaron tres intérpretes representativos del bombardino en la música de bandas de viento “formato pelayero”. Con cada uno de estos maestros se realizó un taller creativo, de los cuales se tomó registro audiovisual, para posteriormente transcribir fragmentos de sus improvisaciones y así realizar un análisis armónico, rítmico, y melódico de cada uno de esos fragmentos transcritos.

Los tres maestros seleccionados para contribuir al desarrollo de este trabajo, son excelentes intérpretes del bombardino y cada uno de ellos se caracteriza por tener un estilo muy particular en el desarrollo de sus improvisaciones. Cabe resaltar que, para la selección de ellos, también se tuvo en cuenta que sus lugares de origen estuviesen ubicados entre los departamentos de Córdoba y Sucre, en el Caribe colombiano.

**Figura 1** Maestro Ramón Benítez



### 3.1. Ramón Darío Benítez Benítez.

Oriundo de Las Yanadas de Corozal departamento de Sucre, inició su formación musical a los diez años de edad, en esta misma localidad, con la orientación de su padre Tomás Benítez (q.e.p.d). Es autodidacta con formación académica, lleva aproximadamente 40 años interpretando el bombardino, ha participado en muchas agrupaciones de talla nacional e internacional.

Figura 2. Maestro Hernán Contreras



### 3.2. Hernán Contreras Mestra.

Oriundo del municipio de Canalete departamento de Córdoba, inició su formación musical a los diez años de edad, en esta misma localidad, bajo la enseñanza del maestro Tobías Garcés. Es autodidacta con grandes conocimientos musicales, arreglista y compositor, lleva aproximadamente 33 años interpretando el bombardino. Ha participado en distintas agrupaciones de talla nacional.

Figura 3. Maestro Mario Narváez



### **3.2. Mario César Narváez Díaz.**

Oriundo del corregimiento de Manguelito municipio de Cereté departamento de Córdoba, inició su formación musical a los veinte años de edad, en esta misma localidad, bajo la enseñanza del maestro Ricaurte Martínez (q.e.p.d). Es de formación empírica, considerado músico tradicional y lleva aproximadamente 50 años tocando el bombardino. Ha formado parte de algunas de las bandas de mayor trayectoria del departamento de Córdoba.

#### ***Talleres creativos***

Se realizó un taller creativo con cada uno de los maestros seleccionados, espacios mediante los cuales cada maestro intérprete del bombardino aportó al desarrollo de este trabajo con su capacidad creativa al momento de improvisar en el ritmo de porro, y de los cuales se dejó un registro audiovisual para posteriormente transcribir y analizar algunos fragmentos de las improvisaciones hechas por ellos en las seis tonalidades comúnmente usadas en la interpretación de la música de bandas de viento “formato pelayero”, Do mayor ( C ), Fa mayor ( F ), Sol mayor (G), Si bemol mayor (Bb), Re menor (Dm) y Sol menor (Gm).

La dinámica en cada taller fue de la siguiente manera: primero se dialogó un poco con cada uno de los maestros, posteriormente se conocieron aspectos muy importantes de sus experiencias a través de la música y finalmente se evidenció la manera como cada uno de estos interpreta el bombardino, sus habilidades, destrezas y virtuosismo.

#### ***Transcripciones***

Del proceso de transcripción de las improvisaciones realizadas por los tres maestros en los talleres, quedaron registrados 18 fragmentos de improvisación, seis improvisaciones de cada intérprete, en las seis tonalidades más usadas. Cuyos fragmentos, fueron seleccionados teniendo en cuenta los patrones rítmicos más utilizados por cada intérprete, ya que esta es una de las características principales que permiten identificar la forma de improvisar de cada uno de ellos. Cabe indicar que, las seis tonalidades utilizadas por los maestros son las comúnmente usadas en la interpretación del porro en las bandas de viento formato pelayero.

#### ***Análisis musical***

Es una forma de conocer algunos rasgos de la estructura rítmica, melódica y armónica de las improvisaciones realizadas por los tres maestros intérpretes del bombardino, con el objetivo de encontrar aspectos que permitan establecer características que identifiquen el estilo de improvisación propiamente usado por cada uno de ellos. El análisis musical según Bent (1980) “Es la resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura. En este proceso, la estructura puede ser una parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral” (p.340). Para realizar el análisis de las improvisaciones de cada uno de los intérpretes, se tuvieron en cuenta las siguientes categorías propuestas por (Pacheco y Caraballo, 2011):

##### ***Análisis armónico.***

Entendido como el estudio de la progresión armónica sobre la cual se realiza la improvisación.

##### ***Análisis melódico.***

Entendido como el estudio de los intervalos y movimientos de la melodía en relación con la armonía.

**Análisis rítmico.**

Entendido como la observación y análisis de los patrones recurrentemente usados en la interpretación musical.

A partir de los elementos y materiales seleccionados a través de estas categorías de análisis, se escogieron algunos patrones ritmo melódico comúnmente usado por cada uno de los tres maestros en sus improvisaciones, para el desarrollo del proceso creativo del estilo propio de improvisación.

**4. RESULTADOS**

A continuación, se evidencian algunos resultados arrojados a partir de las diferentes clases de análisis desarrollados:

**4.1. Análisis armónico**

En esta parte del análisis, de manera general, se observa que cada uno de los fragmentos de improvisación, está basado en la progresión armónica de mayor recurrencia en la interpretación del porro: tónica – dominante – tónica (I -V7-I). En este caso, de acuerdo a la interpretación de cada uno de los maestros, se pudo evidenciar que en algunas interpretaciones ellos inician su improvisación en dominante (V7) y finalizan en tónica (I). En otras interpretaciones inician su improvisación en tónica (I) y finalizan en tónica (I). Esto indica que, independientemente del momento armónico en el que inicie su improvisación ya sea tónica o dominante, siempre debe terminar en la tónica. (Ver transcripciones de Ramón Benítez, Hernán Contreras y Mario Narváez, páginas 20,21 y 22).

**Figura 4.** Improvisación en C (Bb real), maestro Ramón Benítez

**Fragmento improvisación in C**

Bb real

Ramón Benítez  
Transcripción:  
Juan Carlos Jiménez Argel

Bombardino

**Figura 5.** Improvisación en C (Bb real), maestro Mario Narváez

## Fragmento improvisación en C

Bb real

Mario Narvaez

Transcripción:

Juan Carlos Jiménez

Bombardino

The musical score is written for Bombardino in 2/4 time. It consists of seven staves of music. The key signature is one flat (Bb real), and the mode is C major. The chords G7 and C are indicated above the notes. The piece ends with a double bar line.

5

9

14

19

24

28

**Figura 6.** Improvisación en C (Bb real), maestro Hernán Contreras

## Fragmento improvisación en C Bb real

Hernán Contreras

Transcripción:  
Juan Carlos Jiménez Argel

Bombardino

C G7 C

5 G7 C

9 G7 C

13 G7 C

17 G7 C

21 G7 C

26 G7 C G7

31 C

De esta manera, se evidencia que el análisis armónico muestra como resultado que en los fragmentos de improvisación, cada interpretación se basa en el uso de los acordes de tónica y dominante (I y V7).

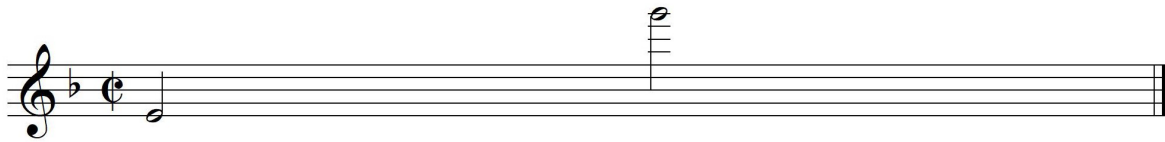
## 4.2. Análisis melódico

Este análisis se enfocará en evidenciar dos aspectos de los fragmentos de improvisación interpretados por cada maestro. En este caso, rango melódico utilizado (sonido más bajo y sonido más alto) y notas extrañas a la armonía (sonidos que no pertenecen al acorde del momento).

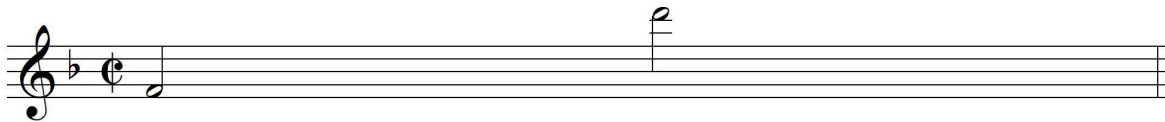
## 4.3. Rango melódico

A continuación, se muestra el resultado del rango melódico utilizado por cada uno de los maestros, en la improvisación hecha en la tonalidad de Fa Mayor (F), Mi bemol real (Eb).

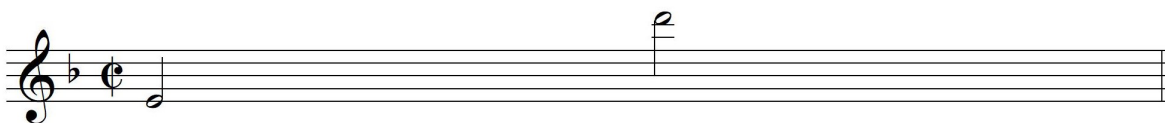
Maestro Ramón Benítez; su rango melódico en este fragmento de improvisación se da desde el sonido Mi primera línea del pentagrama, hasta el sonido Sol cuarta línea adicional por encima del pentagrama (ver transcripción y escuchar improvisación).



Maestro Hernán Contreras; su rango melódico en este fragmento de improvisación se da desde el sonido Fa primer espacio del pentagrama, hasta el sonido Re tercer espacio adicional por encima del pentagrama (ver transcripción y escuchar improvisación).

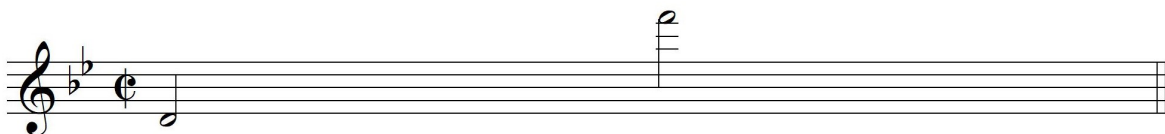


Maestro Mario Narváez; su rango melódico en este fragmento de improvisación se da desde el sonido Mi primera línea del pentagrama, hasta el sonido Re tercer espacio adicional por encima del pentagrama (ver transcripción y escuchar improvisación).



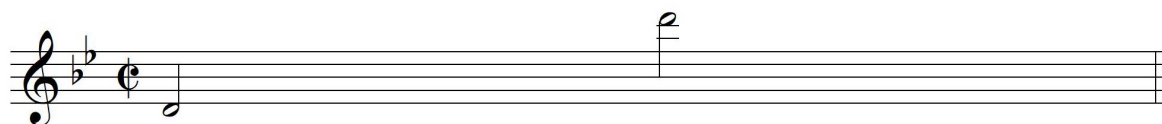
Resultado del rango melódico utilizado por cada uno de los maestros, en la improvisación hecha en la tonalidad de Sol menor (Gm), Fa menor real (Fm).

Maestro Ramón Benítez; su rango melódico en este fragmento de improvisación se da desde el sonido Re primer espacio adicional por debajo del pentagrama, hasta el sonido Fa cuarto espacio adicional por encima del pentagrama (ver transcripción y escuchar improvisación).

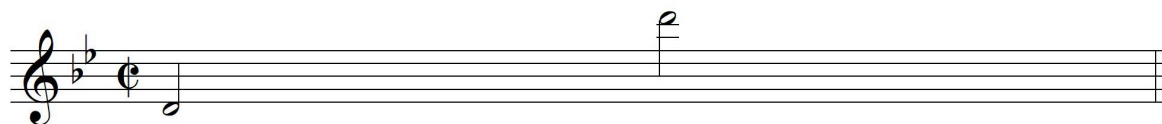


Maestro Hernán Contreras; su rango melódico en este fragmento de improvisación se da desde el sonido Re primer espacio por debajo del pentagrama, hasta el sonido Re tercer espacio adicional

por encima del pentagrama (ver transcripción y escuchar improvisación).



Maestro Mario Narváez; su rango melódico en este fragmento de improvisación se da desde el sonido Re primer espacio adicional por debajo del pentagrama, hasta el sonido Re tercer espacio adicional por encima del pentagrama (ver transcripción y escuchar improvisación).



Del resultado de este análisis del rango melódico, se puede evidenciar que en las improvisaciones de los maestros Hernán Contreras y Mario Narváez, recurrentemente su rango de interpretación se mueve entre dos octavas, es decir desde sonido Re primer espacio adicional por debajo del pentagrama, hasta el sonido Re tercer espacio adicional por encima del pentagrama. Mientras que en las interpretaciones del maestro Ramón Benítez, recurrentemente su rango de interpretación se mueve entre casi dos octavas y media, es decir desde el sonido Re primer espacio por debajo del pentagrama hasta el sonido Sol cuarta línea adicional por encima del pentagrama.

#### 4.4. Notas extrañas a la armonía<sup>1</sup>

Son cada uno de los esos sonidos que se encuentran dentro de la melodía pero que no pertenecen al acorde o armonía del momento. En el presente trabajo, entre estas encontramos: notas de paso, bordadura, apoyatura, nota secundaria, doble cromático y notas del acorde usadas como nota de aproximación.

Notas de paso

Son notas que dentro de una línea melódica se utilizan para conectar dos sonidos de un mismo acorde. Según Piston (1990), “un salto melódico puede complementarse con notas en todos sus grados intermedios, diatónicos o cromáticos; estas notas intermedias se llaman notas de paso” (P.111).

#### 4.5. Bordadura

Una o más notas que rodean a la nota principal (nota del acorde), puede aparecer de manera ascendente o descendente. Según Piston (1990), “la bordadura no es siempre una nota diatónica, sino que con frecuencia se altera cromáticamente para aproximarse medio tono a la nota principal” (P.114).

1. Son los sonidos que no pertenecen al acorde del momento armónico. Son las disonancias que surgen en el movimiento melódico (Piston, 1990).

#### 4.6. Apoyatura

Una nota de corta duración que se da justamente en el tiempo fuerte del pulso y que no pertenece al acorde del momento, esta se da para llegar posteriormente a una de las notas del acorde. Según Piston (1990), “todas las notas extrañas son rítmicamente débiles, con la única excepción de la apoyatura” (P.115).

#### 4.7. Notas secundarias

Sonidos que no pertenecen al acorde y se mueven por grado conjunto diatónico (superior o inferior) hacia una nota principal o nota objetivo. También reciben el nombre de notas de aproximación (Herrera, s,f).

#### 4.8. Doble Cromático

Según Herrera (s, f) “es un grupo de dos notas de aproximación, de igual duración, que se mueven por semitono y en la misma dirección, ascendente o descendente, hacia una nota objetivo (principal). En consecuencia, la nota objetivo estará a tono de distancia de la primera nota del grupo, y semitono de la segunda” (p. 29).

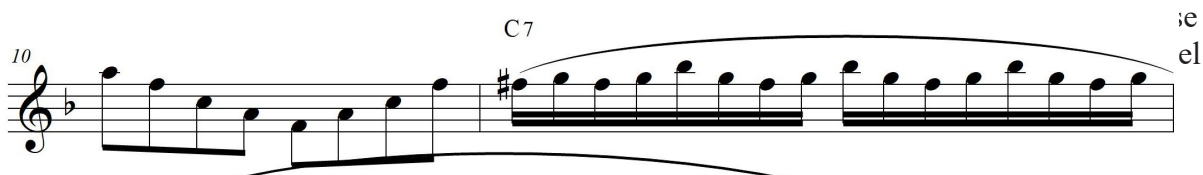
#### 4.9. Notas del acorde usadas como notas de aproximación

Según Herrera (s, f), “las notas del acorde pueden ser usadas como notas de aproximación, si reúnen las condiciones de estas, o sea, son de corta duración y se mueven por grado conjunto hacia una nota principal” (p. 29).

Es normal que en una improvisación se utilicen sonidos que no pertenecen al acorde del momento armónico. En este momento del análisis se quiso evidenciar el tratamiento que cada uno de los intérpretes le da a los sonidos de adorno en sus improvisaciones, aquellos que no pertenecen al acorde.

Para evidenciar este proceso, se escogieron algunos fragmentos de uno o máximo dos compases, en los que se encuentra la presencia de sonidos que no pertenecen al acorde del momento, los cuales le dan una particularidad a la improvisación de cada maestro. A continuación, se ejemplifica la utilización de dichos sonidos de adorno. Utilizadas por cada uno de los maestros, en un pequeño fragmento de la improvisación hecha en la tonalidad de Fa Mayor (F), Mi bemol real (Eb).

Maestro Ramón Benítez, en el compás número 11 de este fragmento de improvisación se da



Maestro Hernán Contreras; en el compás número 13 de este fragmento de improvisación se dan los sonidos Si becuadro, Si bemol y Fa sostenido, en tónica (F), en este caso, ninguno de esos sonidos pertenece al acorde y los dos primeros se evidencian como notas de doble aproximación cromática, ya que el Si becuadro aparece antecedido de un sonido Do procedente del compás anterior, para pasar cromáticamente por el sonido Si bemol y llegar a La, cuyo sonido si pertenece

al acorde. Por su parte, el Fa sostenido, aparece como una bordadura, ya que aparece antecedita de un sonido Sol y precedida del mismo sonido Sol.



Maestro Mario Narváez; en el compás número 23 de este fragmento de improvisación se dan los sonidos Sol, en tónica (F), en este caso ese sonido no pertenece al acorde, y se muestra como una apoyatura al inicio del primer pulso y tiempo fuerte del compás.





#### 4.10. Análisis rítmico

A través de este análisis se evidenciarán los patrones rítmicos recurrentemente utilizados por cada uno de los maestros en sus improvisaciones. Los cuales, posteriormente serán tomados en cuenta por el autor, para el desarrollo del estilo propio de improvisación.

A continuación, se muestra el resultado de dos patrones rítmicos recurrentemente utilizados por cada uno de los maestros en sus improvisaciones.

*Tabla 1.* Patrones rítmicos más utilizados maestro Ramón Benítez

Intérprete	Patrón rítmico
Ramón Benítez	Patrón 1. 
	Patrón 2. 

*Tabla 2.* Patrones rítmicos más utilizados maestro Hernán Contreras


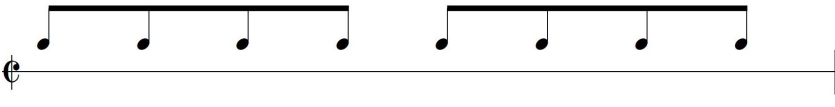
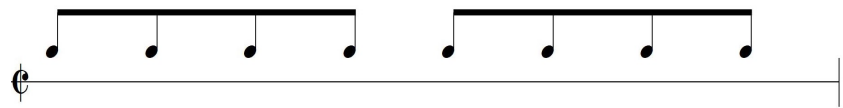
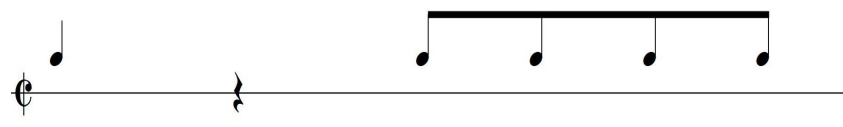
Intérprete	Patrón rítmico
Hernán Contreras	Patrón 1. 
	Patrón 2. 

Tabla 3. Patrones rítmicos más utilizados maestro Mario Narváez

Intérprete	Patrón rítmico
Mario Narváez	Patrón 1. 
	Patrón 2. 

#### 4.11. Estilo propio de improvisación

Después de haber realizado el respectivo análisis de los seis fragmentos de improvisación interpretados por cada uno de los maestros, se continuo con el estudio de los pequeños fragmentos seleccionados de cada una de sus interpretaciones, escogiendo cuatro compases de cada uno, en los cuales se encuentran plasmados los patrones rítmicos más utilizados por cada maestro, teniendo en cuenta que la progresión armónica de cada fragmento debe ir de la siguiente manera: un compás en tónica, dos compases en dominante y finalizando con un compás en tónica. Es decir, primero, quinto siete, quinto siete, primero (I, V7, V7, I). A continuación, se evidenciará el fragmento escogido de la interpretación realizada por cada uno de los maestros en la tonalidad de F (Eb, real).

*Ramón Benítez*



*Hernán Contreras*



*Mario Narváez*



## 5. DISCUSIÓN .....

Se hace muy importante y necesario dar una mirada a la función y el rol que cumple el bombardinista en las bandas de viento formato pelayero. Así como, también hablar un poco con relación al ritmo del porro, sus concepto e importancia en la cultura musical del caribe colombiano.

### *Rol protagónico del bombardino en la música de bandas de viento “formato pelayero”*

De manera particular, los intérpretes del bombardino cumplen un papel protagónico en la música de bandas de viento formato pelayero, pues su característica de instrumento solista, hace que sea un gran referente en la interpretación en estas músicas. Es así como, Pacheco y Caraballo (2011) expresan que este instrumento “influye en el desarrollo de la identidad de los músicos de la región, a través de las características técnicas que este ofrece y de las posibilidades improvisatorias e importancia que tiene dentro de las bandas tradicionales de la región” (P. 11).

Es muy importante señalar que, en la interpretación del porro, el bombardinista demuestra su calidad, virtuosismo y destrezas para la ejecución al momento de realizar la improvisación, y es precisamente por esta característica que es considerado el elemento que le da más sentido a esta clase de obras musicales, a través de la improvisación (Pacheco y Caraballo, 2011).

## 6. CONCLUSIÓN .....

La experiencia de trabajar en campo con estos tres grandes maestros intérpretes del bombardino, es algo sencillamente único, y se relaciona porque se trata de mirar una tradición musical desde tres focos con algunas similitudes, pero también con grandes diferencias, evidentemente marcadas por las experiencias y los contextos en los cuales cada uno de estos intérpretes ha desarrollado su actividad musical durante muchos años. En este caso, es posible indicar que, de los tres estilos de improvisación seleccionados para la realización de este proyecto, estos se pueden clasificar en dos categorías las cuales serían: interprete del bombardino con estilo tradicional, haciendo referencia al maestro Mario Narváez Díaz, e intérprete del bombardino con estilo moderno, haciendo referencia a los maestros Ramón Benítez y Hernán Contreras. Lo anterior, evidentemente permite mirar la música de bandas de viento formato pelayero desde dos contextos: el del contexto cien por ciento tradicional y el del contexto tradicional y moderno, pues esa es la gran diferencia que el autor encontró, entre la forma de interpretar del maestro Mario Narváez y la forma de interpretar de los maestros Ramón Benítez y Hernán Contreras. Ya que, el primero es producto de una formación musical totalmente empírica, mientras los dos últimos son producto de una formación musical inicialmente tradicional pero que posteriormente alcanzaron grandes conocimientos académicos. Por otro lado, se hace necesario compartir esta experiencia con aquellos instrumentistas, amantes del porro y la música de bandas de viento formato pelayero, especialmente, con estudiantes de bombardino, con el objetivo de contribuir en su proceso de aprendizaje, a través de un material didáctico para el estudio de la improvisación en el porro, material que se ha diseñado como producto de este trabajo de Investigación Creación.

### 6.1. Material Didáctico para el Estudio de la Improvisación en el Porro a Partir de la Interpretación del Bombardino.

El material contiene tres (3) bozá (parte B del porro palitiao) y tres (3) mambos (parte B del porro tapao), con sus respectivos acompañamientos o back ground, cada sección presenta dos versiones: una con la improvisación realizada por el autor después de haber realizado el riguroso análisis de las improvisaciones realizadas por cada uno los tres maestros intérpretes del bombardino objetos de estudio, y otra sin la improvisación en forma de pista (base de acompañamiento), de tal manera que quien las utilice pueda realizar el estudio y la interpretación de los fragmentos de improvisación sobre su respectiva base de acompañamiento. Por ello, también contiene las seis transcripciones de las improvisaciones realizadas por el autor en cada una de las tonalidades usadas, más algunos patrones ritmo melódicos para que a partir de estos, el estudiante inicie a incluir pequeños fragmentos creados por el mismo y así poder ir enriqueciendo su improvisación, su parte creativa. Este material podrá ser usado por intérpretes del bombardino y demás instrumentos de viento pertenecientes a la banda formato pelayero con formación académica o empírica (vivencial), ya que contiene las improvisaciones escritas para quien tenga la capacidad de leer y tocarlas, y los audios para quienes aprenden a interpretar mediante el proceso de escuchar e imitar. Para un mayor aprovechamiento de este material de estudio se sugiere sea usado de la siguiente manera:

Paso N° 1: leer e interpretar la partitura de cada improvisación.

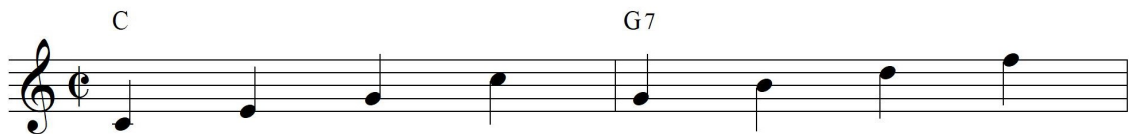
Paso N° 2: escuchar cada improvisación e imitarla.

Paso N° 3: interpretar cada improvisación transcrita, sobre la pista o base de acompañamiento.

Paso N° 4: interpretar los patrones ritmo melódico sugerido en cada tonalidad.

Paso N° 5: interprete pequeños fragmentos, utilizando su creatividad. Estos se pueden construir realizando arpeggios con las notas del acorde del momento armónico o utilizando sonidos por grado conjunto o notas de aproximación. Por ejemplo:

Arpeggios



Grados conjunto



**Tabla 4.** Audios material didáctico

Tonalidad	Link para ir a bases de acompañamiento con la improvisación
C (Bb, real)	<a href="https://bit.ly/2RI1EJ3">https://bit.ly/2RI1EJ3</a>
F (Eb, real)	<a href="https://bit.ly/2Pcy4Kd">https://bit.ly/2Pcy4Kd</a>
G (F, real)	<a href="https://bit.ly/2Pdme2o">https://bit.ly/2Pdme2o</a>
Bb (Ab, real)	<a href="https://bit.ly/36si2BO">https://bit.ly/36si2BO</a>
Dm(Cm, real)	<a href="https://bit.ly/2E5L4uR">https://bit.ly/2E5L4uR</a>
Gm. (Fm, real)	<a href="https://bit.ly/2rCfdz9">https://bit.ly/2rCfdz9</a>

## REFERENCIAS

1. Alviar, M. J. (2015). Son los porros pelayeros los que me llegan al corazón: análisis de la tradición a partir de los imaginarios sociales como productos de los procesos de memoria en el sistema musical de las bandas pelayeras de San Pelayo, Córdoba, Colombia. (Tesis de maestría inédita). Universidad UNAM, México.
2. Ballesteros, M – Beltrán, E (2018). ¿Investigar creando? Una guía para la investigación – creación en la academia. Editorial Universidad el Bosque. Bogotá.
3. Bent, I (1980). “Análisis” The new grove dictionary of music and musicians. Mac Millan, Vol. I. London.
4. Díaz, C (2018) Guía metodológica de improvisación en género de porro colombiano para trompetistas de nivel 3.0 (Tesis de pregrado inédita). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.
5. Fortich, W (2013). Con bombos y platillos. Origen del porro, aproximación al fandango y las bandas pelayeras. Montería: Domus Libri.
- 6.
7. Herrera, E. (s.f) Técnicas de arreglos para orquesta moderna. Aula de Música. Antoni Bosch.
8. Montaña, K (2018). Propuesta de improvisación en el porro palitiao basado en el análisis de la obra “tema con variaciones y fuga” de Andrés Alén (Tesis de pregrado inédita). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.
9. Pacheco, A – Caraballo, R (2011). La improvisación en el bombardino a partir del repertorio tradicional de las bandas del departamento de Córdoba: estudio preliminar para una guía de aprendizaje (Tesis de maestría inédita) Universidad de Córdoba, Montería.
10. Piston, W (S, f). Armonía. Editorial Labor. Barcelona, 1991.
11. Valencia, V (1999). Práctica musical de las bandas pelayeras de la Costa Atlántica colombiana. Ministerio de Cultura de Colombia: Beca nacional de investigación 1999. Manuscrito. Bogotá.