

RAE

TÍTULO: EL PORRO EN LOS PROCESOS DE FORMACIÓN DE LA GUITARRA SOLISTA

AUTOR: CADENA Daniel Gustavo

PUBLICACIÓN: Facultad de Bellas Artes

UNIDAD PATROCINANTE: UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

PALABRAS CLAVES: Arreglo, Adaptación, Guitarra, Academia, Folklor, Porro

DESCRIPCIÓN: Es una serie de nueve porros adaptados para guitarra solista los cuales están hechos en tres niveles de dificultad (nivel básico, nivel intermedio y nivel avanzado) a cada nivel le corresponden tres obras.

FUENTES: 26

CONTENIDOS: El proyecto esta enfocado hacia la cátedra de guitarra de la Universidad Pedagógica Nacional partiendo de la investigación cualitativa como modelo metodológico. A partir de la inmersión y autoevaluación de los procesos de asimilación de los componentes musicales del porro, se establecen las dificultades, facilidades, aciertos y desaciertos, encontrados alrededor de éstos, para luego buscar alternativas de solución que optimicen la calidad de interpretación y asimilación del ritmo musical estudiado. Finalmente se define los aspectos musicales y técnicos, los cuales mostraran las diferenciaciones de los tres niveles de dificultad planteados, para luego pasar a las conclusiones y la bibliografía.

METODOLOGÍA: Cualitativa - Descriptiva

CONCLUSIONES: La elaboración de una serie de arreglos en ritmo de porro para guitarra solista le brinda al intérprete la posibilidad de tener más herramientas a la hora de su proceso en formación como guitarrista, organizando el conocimiento que ha recibido en sus estudios, articulándolo con conceptos musicales no antes estudiados en la mayoría de los casos, encaminado hacia el desarrollo de otras posibilidades interpretativas.

El concepto interpretativo se ha visto favorecido y enriquecido a partir de los aportes y sugerencias aportados por el conjunto de estudiantes, que reconocen la importancia de los arreglos dentro de los procesos de formación e interpretación del instrumento. Se destaca, en estas visiones, los aportes al clima motivacional en la interpretación que ofrecen los arreglos, dada su naturaleza e ideosincracia en el plano de los afectos que despierta este ritmo.

Los arreglos o adaptaciones musicales son herramientas que le brindan al músico la posibilidad de interpretar música escrita o no escrita, diferente a la que se ha hecho para su instrumento, lo cual conlleva a un enriquecimiento del repertorio, y en este caso, a promover un poco más la difusión de nuestras músicas tradicionales dentro de los espacios académicos musicales.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	5
1. SITUACIÓN PROBLEMICA	6
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	6
1.2 FORMULACION DEL PROBLEMA	8
1.3 ANTECEDENTES	8
1.4 JUSTIFICACIÓN	11
1.5 OBJETIVOS	12
2. MARCO REFERENCIAL	13
2.1 ACADEMIA	13
2.1.1 ACADEMIA HISTORIA	14
2.1.2 LA GUITARRA DENTRO DE LA ACADEMIA	15
2.2 ACERCA DEL PORRO	17
2.2.1 ORÍGENES DEL PORRO	19
2.2.2 DERIVACIONES DEL RITMO	20
2.2.3 ESTRUCTURA MUSICAL DEL PORRO	21
2.3 ARREGLO	23
2.3.1 TECNICAS ARREGLÍSTICAS	24
2.3.2 CONTRAPUNTO	24
2.3.2.1 TERCERA ESPECIE	25
2.3.2.1.1 BORDADURA	25
2.3.2.1.2 EMBELLECIMIENTO MELODICO	25
2.3.2.1.3 LAS CORCHEAS	26

2.3.2.1.4 REALIZACION DE LOS CONTRAPUNTOS	26
2.3.2.2 CUARTA ESPECIE	26
2.3.2.2.1 ADORNO DE LA SINCOPA DISONANTE	27
2.3.3 SUSTITUCIONES TRITONALES	28
2.4 GUITARRA	29
2.4.1 ESCRITURA DE LA GUITARRA	30
2.4.1.1 TESITURA DE LA GUITARRA	31
2.5 ESCUELA ACTIVA	32
3. METODOLOGIA	37
3.1 ENFOQUE INVESTIGATIVO	37
3.2 TIPO DE INVESTIGACION	38
3.2.1 DESCRIPTIVA	38
3.3 INSTRUMENTOS	39
3.4 DISEÑO METODOLOGICO	39
3.5 DESARROLLO METODOLOGICO	41
4. ARREGLOS	61
CONCLUSIONES	79
BIBLIOGRAFIA	81
ANEXOS	83

INTRODUCCION

El presente trabajo nace del interés del investigador por la implementación del ritmo del porro a los procesos de formación de la guitarra solista en la cátedra de guitarra de la Universidad Pedagógica Nacional, a través de la realización de una serie de adaptaciones a piezas populares de este ritmo llevadas al instrumento desde las posibilidades arreglísticas que este ofrece.

A través de este proyecto se pretende mostrar un panorama de nuevas posibilidades guitarrísticas, por medio de los componentes musicales que ofrece el ritmo del porro, básicamente las estructuras melódicas y rítmicas que este maneja, que a comparación de repertorios como los del clasicismo, sin demeritar, este generaría en el guitarrista una mayor apropiación rítmica en cuanto a la parte de sincopas y disociaciones, aspectos que no se encuentran muy a menudo en repertorios europeos, se recalca nuevamente la importancia que han tenido y seguirán teniendo estos repertorios dentro de la música para guitarra. El proceso de implementación y creación, no sólo posibilita la ampliación del repertorio, sino que permite generar nuevas motivaciones y recursos de aprendizaje en torno a los recursos y esquemas rítmicos que ofrece el ritmo del porro.

El primer capítulo hace referencia a la problemática identificada, pregunta de investigación, la justificación, los objetivos generales, específicos, los antecedentes y el corpus teórico de la investigación enfocado hacia los aspectos del ritmo del porro, la academia, las técnicas arreglísticas y la guitarra y sus componentes.

En el segundo capítulo se encuentra consignada la ruta metodológica, en la cual está la implementación argumentada de algunos principios que maneja la *escuela activa* o también llamada por otros autores *escuela nueva* para de esta manera conectarlos con la realización del trabajo. Como segunda instancia se muestra paso a paso el desarrollo arreglístico que tuvo cada pieza musical escogida pasando por los tres niveles de dificultad propuestos y como tercera instancia se

encuentra la entrevista realizada a algunos estudiantes que accedieron al montaje de las obras con el fin de buscar la aprobación de estas.

Como tercer capítulo está la propuesta de los nueve arreglos con obras en ritmo de porro para guitarra solista, los cuales están divididos en tres niveles de dificultad, a cada nivel le correspondieron tres de los arreglos.

1. SITUACION PROBLEMICA

En el siguiente capítulo se presentan todos los aspectos referidos al problema de investigación, se parte de describir las distintas circunstancias y demás aspectos que ponen en evidencia el panorama en el cual surge la inquietud que lleva a realizar este proyecto. Los antecedentes indican el estado en que se encuentran las investigaciones acerca del tema y las publicaciones relacionadas y que permiten corroborar la pertinencia del trabajo realizado. Todo esto conduce a la formulación de la pregunta de investigación que es el gran interrogante a resolver.

1.1 Planteamiento del Problema

El estudio académico de la guitarra clásica en Colombia se ha trabajado desde las bases y herramientas llegados de Europa, con sus procesos, metodologías y por ende repertorios de los siglos pasados.

En la Cátedra de guitarra de la Universidad Pedagógica se ha venido trabajando el repertorio de acuerdo al orden histórico, es decir, por cada semestre se estudia un periodo de la historia en particular, comenzando desde el Renacimiento Hasta llegar al Siglo XX y Nacionalismo.

Como consecuencia de este panorama, el ambiente académico de la guitarra clásica en esta institución adolece de espacios formativos que acojan ritmos propios con posibilidades de ejecución y aplicación en el campo solista.

Si bien los ritmos propios de la zona andina han tenido el favorecimiento de experiencias en el campo de la guitarra solista, otros ritmos de distintas regiones

del país no han contado con la realización de experiencias compositivas que dan cuenta de otros desarrollos.

Distintas circunstancias que se manejan en el entorno académico, no han permitido un mayor desarrollo de la guitarra solista con énfasis en ritmos colombianos. Puntos de vista de docentes que sostienen afirmaciones como *“ya todo se ha escrito y no hay necesidad de buscar nuevos procesos de aprendizaje”* vividas desde mi experiencia personal dentro del entorno académico. Algunas de esas creencias subyace la idea que en la academia colombiana no se han sabido difundir trabajos compositivos y arreglísticos de estas músicas, con un buen relieve que muestren su presencia como pieza solista, que seguramente se han trabajado, igualmente, no se han posibilitado otros escenarios de formación y de presentación con ritmos colombianos.

Al no ser el porro un ritmo estudiado desde la academia clásica se puede entender la falta de difusión de este entre las piezas solistas, ya sea para la guitarra o para cualquier otro instrumento.

El ritmo del porro es rico en esquemas rítmicos y melódicos que pueden ser aportantes a la formación del guitarrista, sin embargo, se desconocen los beneficios de un proceso educativo con aportes de este ritmo con miras a favorecer la cultura musical y de enriquecer los componentes pedagógicos en su aplicación.

El objeto de estudio de este trabajo es el Porro, el cual es una expresión nacida de la tradición en colombiana, pero no se ha visto su intervención dentro del proceso. Generalmente lo poco que se ve dentro del repertorio colombiano son las piezas de la zona Andina Colombiana, la mayoría compuestas por el maestro Gentil Montaña. Necesariamente hay que mencionar el porro para guitarra solista que compuso este maestro el cual se encuentra dentro de la suite colombiana N° 2 del mismo, una de las piezas mas populares e interpretadas de este compositor. Actualmente este maestro se encuentra componiendo un porro para cada suite de las que ya ha compuesto.

1.2 FORMULACION DEL PROBLEMA

Como integrar dentro de un proceso formativo de la guitarra solista los componentes rítmicos y melódicos del porro a partir de una selección y adaptación de arreglos musicales de este ritmo colombiano?

1.3 ANTECEDENTES

La monografía “Estudios Característicos - Estudios para Guitarra sobre Músicas Tradicionales Colombianas” de Bernardo Cardona, realizada en la Universidad de Antioquia en el año 2007, trata de la elaboración de composiciones para guitarra basadas en las músicas tradicionales colombianas, con la inclusión de una serie de estudios para el instrumento. El autor trabaja la mayoría de los aires y ritmos entre los cuales se encuentra el Porro.

La investigación titulada “En El Espíritu Popular Colombiano” realizada en la Universidad de Antioquia en el año 2006, la cual trata de una recopilación de las obras escritas para guitarra de las músicas tradicionales colombianas, con el fin de llegar a dar unos parámetros de interpretación de estas, para el beneficio del guitarrista.

En primera instancia esta investigación se dirige a mostrar los antecedentes técnicos dirigidos hacia el instrumento, los cuales se relacionan hacia los ritmos y aires colombianos.

La monografía “El Porro Palitiao Análisis del Repertorio musical” hecha por Victoriano Valencia en el año 1995 en la Universidad Pedagógica Nacional se basa en el análisis estructural e instrumental de 14 porros palitaios, donde el autor hace énfasis en transcripciones a partir de repertorio tradicional de este ritmo. Básicamente lo que busca es un análisis a fondo del repertorio que interpretan las bandas de vientos de los departamentos de Córdoba y Sucre.

La monografía “Elementos Rítmico – Melódicos del porro en el acompañamiento del bajo Baby” hecha Juan Castillo en el año 2010 en la Universidad Pedagógica Nacional, contribuye al desarrollo de un adecuado acompañamiento del porro en

el bajo Baby, teniendo en cuenta todos los elementos ritmo – melódicos que lo conforman. El autor identifica aquellos elementos rítmico – melódicos que resaltan al porro pelayero y tapao y los aplica al acompañamiento en el bajo Baby.

La monografía “Análisis Musical de la melodía de diez Porros” de Patricia Nieto hecha en el año 1993 en la Universidad Pedagógica Nacional, se basa en elaborar una formulación analítica básica, sobre la melodía de diez porros. Lo que hace el autor es identificar como se integran, tanto elementos constitutivos mínimos, como esquemas estructurales mayores en la melodía de cada uno de los porros.

La monografía “Arreglos Vocales Instrumentales Sobre Música de Lucho Bermúdez”. De Gustavo Rincón hecha en 1998 en la Universidad Pedagógica Nacional, se basa en la recopilación y sistematización de distintas técnicas de elaboración de arreglos, las cuales aplica en cinco obras de Lucho Bermúdez, una de estas obras es el porro “Ciudad Porteña”.

La monografía “Análisis de la improvisación melódica del Porro Palitiao” de William Rojas hecha en 1998 en la Universidad Pedagógica Nacional, consta de un análisis hecho desde la improvisación melódica en el porro palitiao, con base en el estudio de la ejecución de su repertorio. El autor identifica los parámetros comunes, las permanencias estilísticas y las transformaciones existentes en el lenguaje de improvisación del porro palitiao.

La monografía “Ocho canciones infantiles en Porro y Cumbia para la asimilación de la sincopa en niños entre 6 y 8 años” de Saúl Peña hecha en el año 2009 en la Universidad Pedagógica Nacional, demuestra la pertinencia pedagógica de ocho canciones infantiles en ritmos de porro y cumbia presentadas en orden progresivo de dificultad. Compone estas ocho piezas en orden progresivo de dificultad rítmica y melódica y a la vez plantea una propuesta para la implementación metodológica de las canciones en el aula de clase.

Como ya se había mencionado en el planteamiento del problema, el maestro Gentil Montaña compuso dentro de su suite colombiana N° 2 una pieza en ritmo de porro, esta es una de sus composiciones mas populares e interpretadas, y

actualmente se encuentra en trabajo de composición para adherir a todas sus suites una pieza en ritmo de porro.

El guitarrista y compositor colombiano Jaime Romero, tiene dentro de sus composiciones para guitarra solista un porro llamado *El Perfumado*, aunque este es muy poco conocido dentro del ámbito guitarrístico, y como experiencia personal nunca lo he oído ser interpretado en alguna sala de conciertos.

1.4 JUSTIFICACION

Cabe decir que siempre fue y será de gran importancia para el guitarrista en formación abordar toda clase de repertorio, desde el más antiguo (Renacimiento, Barroco) hasta los nuevos repertorios que tenemos hoy en día. (Nacionalismo, Siglo XX – Siglo XXI).

Esta investigación es importante como medio de indagación acerca de las distintas posibilidades de ejecución del porro dentro del campo de la guitarra solista, además, permite enriquecer los repertorios y difundir aun más el folklor colombiano.

Para las instituciones educativas aporta elementos conceptuales y prácticos enriqueciendo los contenidos de formación y aportando al estudiante una experiencia musical novedosa y de gran alcance.

El propósito de esta investigación, es poder mostrar la riqueza del porro, con base en los recursos musicales que tiene la guitarra y mostrar que este es un ritmo que, como todos los demás, pueden llegar a ser implementados en la estructura de una obra solista.

Para lograr esto es necesario hacer un análisis concreto de las formas y estructuras con las que se hacen estas músicas, y de esta manera hacer una serie de adaptaciones y/o arreglos llevadas a las posibilidades sonoras de la guitarra, que también contribuyan a la buena formación del guitarrista.

A largo plazo se pretende difundir este trabajo entre los guitarristas de la Universidad Pedagógica y a los estudiantes de guitarra de la academia Luis A Calvo, pues será muy pertinente implementar estas músicas en la guitarra solista en una academia la cual se dedica a difundir las músicas folklóricas.

1.5 OBJETIVOS

Objetivo General

- Integrar dentro de un proceso formativo de la guitarra solista los componentes del porro a partir de una selección de nueve arreglos musicales.

Objetivos Específicos

- Estructurar desde los elementos musicales una propuesta arreglística centrada en el porro para visualizar distintas posibilidades de interpretación en la guitarra solista.
- Seleccionar los arreglos en tres niveles de dificultad en la ejecución de la interpretación.
- Validar pedagógicamente el proceso de construcción y adaptación del porro como recurso de aprendizaje de la guitarra solista.

2. MARCO REFERENCIAL

La construcción del marco teórico es el producto de las distintas reflexiones en torno al objeto de estudio, la conceptualización parte en integrar los fundamentos más relevantes en lo que se refiere a la conceptualización tradicional de la guitarra en los espacios académicos, los procesos de gestación y evolución del porro, un acercamiento a las distintas miradas en lo referente a las formas de realización de arreglos musicales y, finalmente, un acercamiento a la escuela activa que es el soporte pedagógico donde se centra la visión y aplicación de conocimientos que parten de la cotidianidad y del contexto social del estudiante.

2.1 Academia

El término academia designaba en sus inicios un grupo de profesores, una escuela donde se transmitía un ramo de enseñanza, a lo que se le atribuía especialmente el nombre de facultad mayor. Por esto, en el momento histórico en que se fundan las universidades, las cuales reunían todas o la gran parte de las facultades, a estas se les denominó academias, nombre que aun podemos encontrar en latín. Considerada de esta manera, la academia o sociedades del conocimiento fueron desconocidas por los antiguos. En los primeros tiempos, se afirma que se leían las composiciones poéticas por los propios autores en las asambleas o reuniones selectas donde solo eran admitidos hombres competentes capaces de censurar estas mismas. Estos testimonios que la historia muestra, acreditaban las reuniones de las personas intelectuales con el propósito de cultivar las letras y todo tipo de ciencias en tiempo de los romanos. El emperador Carlomagno a petición de su maestro promovió un encuentro entre amigos del mismo monarca, los cuales fueron los que empezaron la cultivación de ciencias como la retórica, la historia y la aritmética. En el siglo siguiente se fundó en Oxford una sociedad o academia que como las que había en el medio oriente, eran más bien un tipo de escuela, la cual sirvió como base para el nacimiento, para la creación de la universidad manejada desde el mismo punto. Pero estas sociedades que se

generaron en el pasado, no pueden considerarse como academias en el sentido común de la palabra según los datos que han llegado hasta nosotros.

La definición de academia (del Latín *academia*, y éste a su vez del griego *akademeia*) de la forma más estricta se refiere a la academia de Atenas, la cual se fundó en Grecia, por el conocido filósofo Platón. Esta debe su nombre a un personaje legendario de la mitología griega. Akademos (originalmente Hekademos) o, menos correctamente, Academus.

El término academia se usa en términos generales como un sinónimo del “mundo intelectual” en casi todas las circunstancias para referirse al universitario, el cual ha vuelto a ocupar un lugar central en el campo de la ciencia y la cultura social. Como definición más específica, la academia designa a las sociedades o grupos científicos, artísticos o literarios, impulsada por patrocinios ya sean públicos o privados. Su rol como institución es fomentar las distintas actividades culturales (literatura, lenguas, artes) o las de aspecto científico (validación de una ciencia o alguna especialidad determinada). En ciertos países el término academia se ha tomado como el nombre de instituciones educativas de diferente nivel (desde la enseñanza a nivel secundario hasta diversas enseñanzas de tipo técnico incluyendo instituciones militares). Lo académico suele dirigirse a individuos, por otro lado suele guardarse para los miembros de instituciones de gran elite (en Francia se encuentra la academia francesa, en España vemos las Reales Academias, en Inglaterra se encuentra la Royal Academy. En Rusia la academia de las ciencias de la unión soviética).

2.1.1 Academia Historia

En la época del renacimiento se fundó la llamada Academia platónica. A partir de ese momento se difundió el significado de academia como una institución cultural donde, fuera del contexto de universidad de la época medieval, se lograba el contacto e intercambio de conocimientos entre las diversas disciplinas intelectuales que encerraban el nuevo concepto de humanismo (filósofos, poetas, artistas, científicos). Todo esto fue esencial para el inicio de la modernidad, la cual

genero la revolución científica del .siglo XVII, la Academia del Cimento en Florencia, la Academia Linceana en Roma, la Royal Society inglesa, la Academia de las Ciencias francesa en París.

En la España de aquella época, surgieron varias academias literarias, y otras científicas, como la Academia de Matemáticas de Madrid o Academia Real Matemática y la Real Academia de Medicina y Cirugía de Sevilla, también algunas artísticas, como la Academia de San Lucas, hasta tal punto la fundación de todas estas llegó a expandirse.

A partir del comienzo de la Edad Contemporánea, el término academia, se usa en términos genéricos, como sinónimo de espacios y contextos intelectuales, sobre todo como referencia para el universitario el cual ha vuelto a ocupar un lugar central en la ciencia y la cultura. si se habla en términos específicos, la academia designa a las sociedades científicas, literarias o artísticas establecidas con un patrocinio privado o público. Su deber como institución es el fomentar actividades culturales (literatura, lengua, música, danza). En algunos países, se da el nombre de academia a instituciones educativas de un alto rango (desde la enseñanza secundaria hasta diversas enseñanzas técnicas, incluyendo las academias militares). El término *académico* aplicado a personas, en cambio, suele reservarse para los miembros de instituciones de una elite superior.

2.1.2 La Guitarra dentro de la Academia

Para entender este punto se debe adentrar en los momentos históricos donde el instrumento empezó a tener este quiebre entre dos mundos paralelos, el popular y el “culto”.

La guitarra renacentista tuvo cuatro órdenes de cuerdas generalmente de tripa. Su forma describe un ocho y su fondo era plano y curvo. Solía tener alrededor de unas diez divisiones o trastes sobre el mástil. Era parecida a la guitarra moderna pero más pequeña.

Es importante constatar, sin embargo, que la mayor producción (consignada o escrita) para este tipo de guitarra se realizó en Francia. Es en este país donde llega a contar con más popularidad en el ámbito aristocrático; mientras que en España cuenta con una aceptación muy grande pero ante todo entre el pueblo. La aristocracia española prefiere la vihuela, motivo por el cual encontramos más obras originales para vihuela que para guitarra en ese momento dentro de la obra de los compositores Ibéricos.

Es así como, entre 1551 y 1555, los guitarristas franceses Adrian Le Roy (1550-1580) y Robert Ballard, publican cinco libros con obras para guitarra renacentista. Simultáneamente varios compositores franceses realizan publicaciones importantes para este instrumento.

Es en este punto histórico donde la guitarra comienza a cohabitar claramente en dos mundos paralelos: el profano en España y el “culto” en Francia. Esta vida “doble” del instrumento seguirá presente hasta el día de hoy.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII la guitarra se eclipsa un poco de la escena musical “culta” (pues seguirá siempre presente en el mundo popular). Se gestan durante ese espacio de tiempo una serie de transformaciones en el instrumento que darían lugar a una guitarra casi igual a como la conocemos hoy en día. El viejo sistema de tablatura da paso a la partitura moderna.

Ya en el clasicismo podemos interrelacionar los términos academia y guitarra por medio del trabajo realizado por el guitarrista Fernando Sor. Este intérprete fue el primero en sistematizar un método de aprendizaje para la guitarra solista llamado “*Método para guitarra*” basado en un análisis objetivo y racional de las variables físicas y mecánicas involucradas en el proceso de aprendizaje e interpretación del instrumento.

En general, en la época del clasicismo, es donde los compositores de guitarra nos dejaron un gran compendio de piezas fundamentalmente didácticas con el fin de afianzar la técnica y sonido, sistematizadas y jerarquizadas en ese momento

histórico. A estas piezas se les dieron el nombre de “estudios”. A partir de estas sistematizaciones es que la escuela guitarrística ha trabajado hasta hoy en día. A esto es lo que podemos llamar la guitarra dentro de la academia.

2.2 Acerca del Porro

Es un ritmo musical folklórico que nació a comienzos del siglo pasado en las sabanas de Córdoba y Sucre y a las orillas del Sinú y del San Jorge. Sus más tradicionales intérpretes son las bandas Pelayeras, que llevan su nombre por San Pelayo, una cálida y pequeña población ubicada a menos de media hora de Montería, la capital departamental y en la que, dicen, se consolidó ese aire que lleva raíces africanas y europeas.

El porro moderno recibió el aporte foráneo del instrumental de vientos, que es el que actualmente se baila principalmente en los departamentos de Córdoba y Bolívar.

El término “porro” ha sido objeto de estudio de algunos investigadores; vine de “aporrear” baile, originalmente de los negros, en torno de los tambores que aporreaban y de aquí posiblemente el nombre de sus instrumentos con característico “manoteo monorrítmico”¹.

Según Fortich, parece ser que a finales del siglo XIX ya se interpretaban porros en las sabanas del bolívar grande. Lo que son hoy los departamentos de Bolívar, Sucre y Córdoba, en los conjuntos de gaiteros de la región. En estos grupos ya existía una calificación: “porros instrumentales y porros cantados”²

Para muchos investigadores la definición del ritmo puede variar según sus experiencias adquiridas y vividas desde las regiones en que se genera.

¹ Davidson Harry, C. (1970). Diccionario Folklórico de Colombia: música instrumentos y danzas (1970). Bogotá, Colombia. Banco de la República (1970).

² Fortich Díaz, W. (1994). Con Bombos y Platillos (1994). Santafé de Bogotá: Editorial America Latina (1994). p95.

Para G. Rangel Pava *“Es una modalidad de la cumbia que se caracteriza por una mayor vivacidad... es el canto de bolívar y en especial de Cartagena... con su ritmo binario y su vibrante alegría ha sido acogido como músicaailable de salón en nuestras ciudades... vástago menor de esta gran familia musical que preside las fiestas de la costa atlántica... de la rama de las cumbias... introduce nuevos matices rítmicos en la monótona algarabía de la cumbia... se fue imponiendo con la fuerza de las cosas que se universalizaban... desalojo la larga parentela, se apodero de las fiestas y por ultimo rebajo las fronteras de sus mayores para sentirse, ya no costeño si no Colombiano”*.³

En el caso de la investigadora Delia Zapata en cuanto la explicación del ritmo, muestra las conexiones que este tiene con los ritmos paralelos.

“la cumbia, el porro, la puya, la gaita y el fandango dependían de un tronco negro llamado bullerengue. Estos ritmos se fueron separando en la medida de exigencia popular”.⁴

Guillermo Abadía musicólogo y folclorólogo colombiano, nacido y fallecido en Bogotá, afirma que el porro es una modalidad rítmica de la cumbia, y que por ende este nace de las bases estructurales de la llamada cumbia.

A continuación se muestran algunas generalidades de los trabajos destacados de los investigadores de esta región, relacionados con este género musical desde su formación y orígenes.

*“no se origina en las bandas de música... se encuentra en relación con los conjuntos de gaiteros... es el producto de la fusión indo africana”*⁵

El porro palitiao, fruto del taller musical entre Alejandro Ramírez – el compositor – y pablo Garcés – el organizador – *“aparece en la banda de vientos retomando*

³ Davidson Harry, C. (1970). Diccionario Folklórico de Colombia: música instrumentos y danzas (1970). Bogotá, Colombia. Banco de la República (1970). p94.

⁴ Valencia Salgado, G. (1980) Apuntes sobre el folklor de córdoba. Montería: Inédito (1980)

⁵ Fortich Díaz, W. (1994). Con Bombos y Platillos (1994). Santafé de Bogotá: Editorial America Latina (1994). p2.

*muchas influencias de contexto sonoro histórico*⁶. Es esencialmente instrumental hoy en día. Sin embargo, *“muchos de los trabajos que se conocen como tradicionales tenían letra. Al adaptarse a la banda, por razones acústicas obvias, se ha prescindido de vocalización”*.⁷

Es un genero musical por excelencia del bolívar grande... síntesis entre nuestros ritmos negros – bullerengue, bale ande, baile macho, uresana, danza del diablo, fandango cantado, mapale, influidos por la cultura restafricana en América -, que, al recibir el aporte melódico de las gaitas y pitos travesos se convierte de porro negro en un ritmo zambo... porro viene de “aporrear”.⁸

2.2.1 Orígenes del Porro

Una de las teorías existentes sostiene que *“el porro nació en la época precolombina, a partir de los grupos gaiteros de origen indígena, luego enriquecido por la rítmica africana”*⁹. Más tarde evoluciona al ser asimilado por las bandas de viento de carácter militar, que introdujeron los instrumentos de metal-viento europeos (trompeta, clarinete, trombón, bombardino, tuba), que hoy se utilizan.

La principal fuente creativa del porro se encuentra en elementos rítmicos de origen africano, principalmente de antiguas tonadas del pueblo Yoruba, que en el Sinú y el San Jorge dieron lugar al surgimiento del “baile cantado”. Por informaciones de tradición oral recogidas por este irremplazable estudioso del folclor, se supo que el porro también se tocó sólo con tambores y acompañamiento de palmas y cantado. Lo mismo que con gaitas y pito atravesado.

La pretensión de darle un lugar único de nacimiento en la costa Caribe colombiana, no ha logrado siquiera un mínimo consenso, y quizá nunca se logre.

⁶ IDEM., p63.

⁷ IDEM., p69.

⁸ Valencia Salgado, G. (1980) Apuntes sobre el folclor de córdoba. Montería: Inédito (1980). p63.

⁹ Fortich Díaz, W. (1994). Con Bombos y Platillos (1994). Santafé de Bogotá: Editorial America Latina (1994).

No hay una determinación concreta del origen del ritmo; las opiniones más relevantes afirman que el porro es oriundo de San Marcos del Carate, otras dicen que nació en Ciénaga de Oro, también se sostiene que es oriundo del Magdalena, del Carmen de Bolívar y de allí migró hacia otras poblaciones de la sabana, hasta llegar al Sinú. También reclaman derechos de paternidad sobre el porro: Corozal en el departamento de Sucre, Momil y San Antero en el de Córdoba.

Estas hipótesis hacen referencia al porro sabanero o “tapao” ya que del “palitiao” se acepta comúnmente que su nacimiento se dio en San Pelayo.

En cuanto al origen de la expresión “porro” se conocen dos hipótesis principales: la de que proviene del porro, manduco o percutor con que se golpea al tambor o bombo y su acción o porrazo y la que sostiene que es derivada de un tamborcito llamado porro o porrito con que este se ejecutaba.

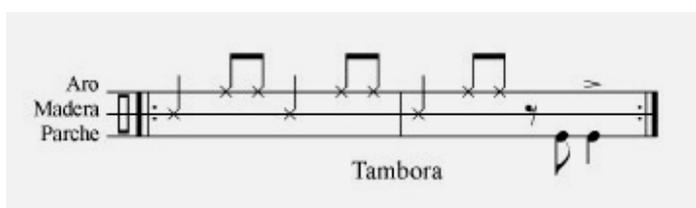
2.2.2 Derivaciones del Ritmo

Existen dos variedades de porro que han sido estudiadas por los folclorólogos de la música costeña: El porro *palitiao* o gaita con ritmo lento, en cuya interpretación el bombo hace una pausa en los estribillos y en algunos momentos se golpea en el aro con dos palitos que llevan el ritmo a manera de cencerro, por lo cual algunos lo llaman "palitiao". La otra variedad del porro es "el tapao", llamado también "puya", en cuya interpretación jamás deja de sonar el bombo y a cada golpe se va tapando el parche opuesto con la mano, esto es, se oprime este parche opuesto para que no vibre más; y, a esta presión de la mano se le llama regionalmente tapar de allí el nombre de porro *tapao* que antiguamente se bailaba en forma suelta.

2.2.3 Estructura musical del Porro

En el formato instrumental de gaita, el golpe que hace el tambor llamador es utilizado para diversos ritmos: bullarengue, chalupa, gaita, puya, cumbia y porro, entre otros; en los formatos de banda el esquema lo ejecutan los bombardinos y las tubas. El toque de la tambora es casi idéntico al de la cumbia.

Esquema de tambora en el porro



Estructura del bajo



Como se ve en la gráfica, el patrón rítmico del porro se basa en una blanca y dos negras, generalmente dentro del compas de dos medios, aunque ahora también encontramos piezas escritas en cuatro cuartos lo cual no representa ninguna alteración en la estructura del ritmo.

En cuestiones de interpretación se acostumbra a que las dos negras se toquen en staccato, para así, darle más la caracterización tradicional que requiere este ritmo. Generalmente en una banda pelayera o papayera, la Tuba, sería el instrumento que llevaría este patrón rítmico dentro de la pieza.

Estructura melódica

The musical score consists of three staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff starts with a tempo marking 'poco metálico' and a metronome marking of 200. The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff continues with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third staff continues with a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The score includes dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) at the start of the first staff, *mf* (mezzo-forte) at the end of the first staff, *p* (piano) at the start of the second staff, and *mf* (mezzo-forte) at the end of the third staff. There are also slurs and hairpins indicating dynamics and phrasing.

Cabe decir que este es un ejemplo. Pueden haber variaciones rítmicas pero las estructuras que vemos dentro de esta melodía (compas, sincopas, tiempo) son las más generales dentro del ritmo.

Como se puede ver en este ejemplo, el uso de sincopas externas es muy frecuente, lo cual caracteriza mucho la sonoridad de este ritmo. También se ve que la melodía no maneja saltos muy pronunciados, no es una regla pero si es una generalidad.

Acompañamiento a dos voces (melodía y bajo)

1 $\text{♩} = 200$ poco metálico

mp *mf*

p

2 *mf*

Ahora se ven las dos estructuras vistas (melodía y acompañamiento) ya inmersas, uno de los aspectos que se puede ver son los contrapuntos que se generan, básicamente se resaltan la tercera especie (cuatro notas contra una) y la cuarta especie (dos notas contra una). En el aspecto armónico, dentro de las piezas tradicionales, generalmente se manejan las funciones básicas (tónica, subdominante y dominante).

2.3 Arreglo (música)

Arreglo en música significa la modificación o adaptación de una pieza musical ya existente. Para calificar como arreglo, tiene que haber una distinción o derivación de la pieza original. A diferencia del llamado cover, que significa la interpretación de una canción sin ninguna diferencia.

Lo correcto es que el arreglo lleve el mismo título que la pieza de la que se deriva, distinguiéndose después la identidad del arreglista aunque a veces dependiendo del compositor puede o no puede publicarse. Cabe agregar que en la teoría de los derechos de autor, un arreglo individual puede resguardarse, más no la canción de la que se deriva ni otras interpretaciones.

Entre el mundo académico musical, existen varias controversias entre lo que es un arreglo, adaptación, una instrumentación, por arreglo y adaptación, se entiende que es una derivación de una pieza ya escrita adaptada a las necesidades que busque el arreglista, ya sea por motivos de instrumentación o de forma, cambios armónicos. Generalmente la melodía no se modifica.

2.3.1 Técnicas Arreglisticas

Las técnicas arreglísticas musicales se forman de unos sistemas didácticos simplificados que llevan hacia el desarrollo y elaboración de obras sonoras, no son un fin, mejor argumentado, son herramientas para la construcción de ideas musicales. Las técnicas arreglisticas a trabajar son: contrapunto y sustituciones tritonales.

2.3.2 Contrapunto

La palabra contrapunto viene de la término punctum contra punctum (nota contra nota) y significa la combinación de dos o más líneas melódicas que se crean a partir de un canto dado y que se conoce con la expresión latina Cantus firmus. El contrapunto como técnica de escritura polifónica, es un método de la música occidental que se inició hacia el siglo IX con la práctica del organum paralelo o diafonía. Los momentos de mayor grandiosidad del contrapunto se dieron en las obras de compositores del Renacimiento, en la obra de Johann Sebastián Bach y en las obras de la segunda escuela de Viena: Schönberg, Berg y Webern. A partir del contrapunto se desglosa un sistema de normas básicas para el aprendizaje de este llamado especies. Las especies del contrapunto son atribuidas al compositor austriaco Johann Joseph Fux. A partir del contrapunto se desprenden un sistema de normas básicas para el aprendizaje de este, llamado "especies". Se llegó a la decisión de incluir en los arreglos las siguientes especies, que son:

2.3.2.1 Tercera especie (cuatro contra uno)

La tercera especie del contrapunto corresponde a cuatro notas por cada redonda de cantus firmus, la primera y la tercera negra se hallan en posición rítmica fuerte y la segunda y la cuarta en posición débil.

Las reglas generales en cuanto al movimiento paralelo, deben prestar atención entre la cuarta y la primera negra del compas siguiente. Deberán evitarse las consonancias perfectas intermitentes, es decir, las que se producen entre las primeras negras de cada compas.

2.3.2.1.1 La Bordadura

La bordadura también es considerada una nota de adorno que generada desde una consonancia se mueve a su grado conjunto (superior o inferior) para volver seguidamente a la nota original adornada. Esta puede ser consonante o disonante. Existe también la doble bordadura, es la continuación de dos bordaduras (superior e inferior o viceversa) con la supresión de la nota real (la adornada) en el centro.

2.3.2.1.2 El Embellecimiento Melódico

El llamado embellecimiento tiene como significado el salto desde una nota consonante a otra también consonante y volver a la primera rellenando (en su ida o vuelta) con las notas de paso pertinentes.



Como se puede ver, la nota de paso direcciona la línea melódica hacia adelante. La bordadura y el embellecimiento melódico suspenden momentáneamente el movimiento, reproduciéndose en una de las notas de la melodía.

2.3.2.1.3 Las Corcheas

En la tercera especie, también se puede hacer uso de corcheas aunque su uso no es adecuado en los tiempos débiles (segundo y cuarto) y a no más de dos corcheas por compas. Las corcheas indiscutiblemente deberán hacer función de bordadura o de notas de paso. Si hay corcheas en dos compases consecutivos es preciso cambiar el ritmo, es decir, en uno aparecerán en el segundo tiempo y en el otro en el cuarto.

2.3.2.1.4 Realización de los Contrapuntos

En esta especie, se puede comenzar con silencio de negra y siempre finalizara con redonda. El movimiento disjunto al comienzo de un compas debe evitarse y solo será aceptable si este ablanda un cambio de dirección.

Do Jónico

Cpto.

C.F.

2.3.2.2 Cuarta especie (dos contra uno, sincopas y retardos)

En la cuarta especie del contrapunto se aportan dos notas contra el cantus firmus, por consiguiente son dos blancas por compas, con la justificación que la segunda blanca se alarga sobre la primera del compas siguiente resultando así la nueva segunda blanca.

Con este desarrollo la primera blanca (en el transcurso del contrapunto) puede resaltar tanto como una consonancia como una disonancia. Para este caso, la disonancia viene preparada como nota ligada de la anterior, la cual deberá ser una consonancia, y resolverá descendiendo de grado sobre una consonancia.



La suspensión disonante también puede resolver ascendiendo siempre y cuando lo haga por semitono.

2.3.2.2.1 Adorno de la sincopa disonante

Cuando una blanca se encuentra en suspensión, puede dividirse en dos partes:

- 1) Una negra que entrara en el primer tiempo.
- 2) El adorno se ejecutara en el segundo tiempo.



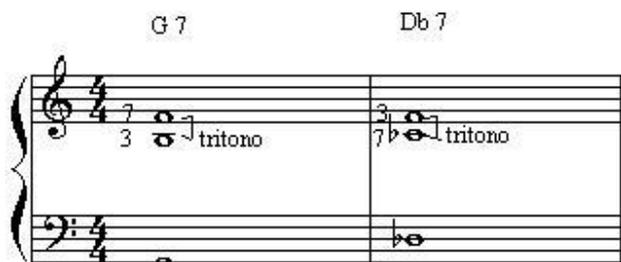
Las sincopas disonantes pueden resolver saltando, esto hace que se pueda de alguna manera romper la monotonía con que amenaza el uso constante de las sincopas disonantes. De esta manera, aunque las sincopas disonantes son la característica de esta especie, las sincopas consonantes se pueden usar con el fin de suavizar y darle interés a la línea melódica.

2.3.3 Sustituciones Tritonales

El acorde sustituto es un acorde que sustituye a Otro. Se pueden encontrar muchas formas de sustitución, entre las sustituciones más habituales, se encuentra la tritonal, Los acordes dominantes tienen entre las notas una tercera mayor una séptima menor, lo que hacen éstas formar un intervalo característico que tiene el nombre de tritono. Se le llama así porque la distancia entre la tercera y séptima del acorde es de tres tonos enteros. Este intervalo no está presente en otros acordes, de la tonalidad. La presencia del tritono especifica al acorde de dominante.

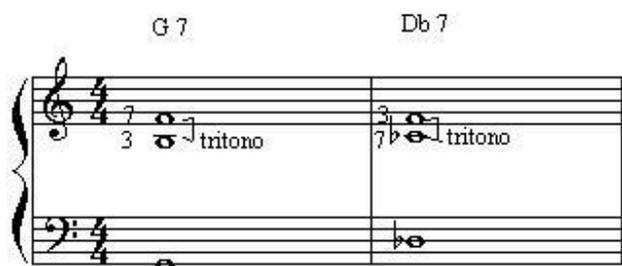


Por otro lado, hay dos acordes dominantes que comparten el mismo tritono entre su tercera y séptima. en este ejemplo Las notas B y F, del acorde G7, son las mismas notas F y Cb del acorde Db7 (las notas Cb y B, son enarmónicas, lo que quiere decir que se escriben distinto pero son la misma nota). Por esta razón los acordes G7 y Db7 pueden sustituirse uno al otro.

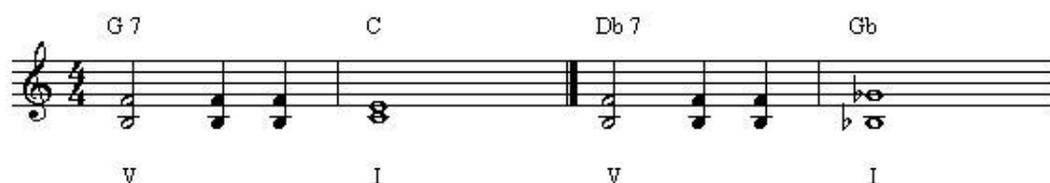


En este caso, hay dos acordes dominantes que comparten el mismo tritono entre la tercera y séptima. Las notas B y F, del acorde G7, son las mismas notas F y Cb

del acorde Db7 (las notas Cb y B, son enarmónicas, lo que da a entender que se escriben distinto pero la nota es la misma). Por esta razón los acordes G7 y Db7 pueden sustituirse uno al otro.



El intervalo de tritono separa a la escala en dos partes iguales y este es un intervalo supremamente inestable que tiende a resolver. Como el mismo tritono es parte de dos acordes dominantes éstos pueden resolver sin problema en el otro acorde. La tónica de cada uno de éstos acordes, esta a distancia también de tritono (C y Gb forman un tritono).



2.4 Guitarra

La guitarra es indiscutiblemente uno de los instrumentos musicales más populares de la historia, pertenece a la familia de cuerdas pulsadas, compuesto de una caja de madera, un mástil el cual va adosado el diapasón o trastero. Generalmente con un agujero acústico en el centro de la tapa, en la época actual se ven guitarras con el agujero en la esquina de la tapa y no en el centro como es habitual. Consta

de seis cuerdas. Sobre el diapasón van incrustados los trastes, que permiten las diferentes notas. Su nombre específico es guitarra clásica o guitarra española.

Es el instrumento más utilizado en los géneros más conocidos de la Música, como blues, rock y flamenco, y bastante frecuente en cantautores. También es utilizada en géneros tales como rancheras y ritmos populares en general, además del folclore de varios países. En el caso de la guitarra solista se ha visto un crecimiento global por el interés hacia su interpretación, lo que ha promulgado el crecimiento de su repertorio.

2.4.1 Escritura de la guitarra

Actualmente, la escritura musical para guitarra no solo se encuentra escrita en los pentagramas tradicionales, sino que se escribe también en tablaturas. Estas son como los pentagramas, la diferencia es que esta suele tener cuatro o seis líneas, y cada línea representa una cuerda. A diferencia de los pentagramas, no se simboliza la nota, sino la posición de los dedos sobre los trastes. Para mostrar que es una tablatura y no un pentagrama, se indica con las letras TAB en sentido vertical al comienzo de la obra.

The image shows a musical score for guitar. The top part is a standard musical staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes, with several groups of three notes beamed together and marked with a '3' for triplet. Below the staff is a tablature system consisting of six horizontal lines. The first line is labeled 'T', the second 'A', and the third 'B'. The fourth, fifth, and sixth lines are unlabeled. The tablature contains numbers 10, 8, 9, 7, and 0, which represent fret positions on the strings. The numbers are arranged in a way that corresponds to the notes in the musical staff above.

2.4.1.1 Tesitura de la guitarra



Un buen guitarrista esta en la capacidad de leer las notas que se encuentran dentro de la tesitura de la guitarra. Como se ve en la gráfica, este instrumento puede reproducir desde el *mi* que se encuentra debajo de la tercera línea adicional inferior de la clave de *sol*, hasta un *mi* octava 4 desde el *mi* de la primera línea de clave de *sol*.

El término tesitura significa la zona de la extensión de sonidos de frecuencia establecida, que es capaz de reproducir una voz humana, o un instrumento musical, que se pueden utilizar como fin musical. Se suele indicar señalando el intervalo de notas comprendido entre la nota más grave y la más aguda que un determinado instrumento o voz es capaz de reproducir.

2.5 ESCUELA ACTIVA

La Escuela Activa nace en Europa y en los Estados Unidos, a la cual también se le llamó Escuela Progresista, se dio en la Guerra Mundial hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX, pensando en la educación como herramienta de convivencia, fomentada en la solidaridad y en la cooperación. Estuvo constituida por diferentes realizadores, los cuales partieron de las mismas bases y de la necesidad de evolucionar la escuela.

Uno de los personajes que se considera precursor de este movimiento, fue el escritor ruso León Tolstoi (1828 – 1910), uno de los más reconocidos novelistas de la época del siglo XIX, el cual sostenía un desacuerdo hacia el autoritarismo paternal, porque afirmaba que el niño también podía tomar decisiones para su conveniencia.

Personajes como Jean Jacques Rousseau, Johann Heinrich Pestalozzi, Friedrich Fröbel, son los que darían los referentes filosóficos y pedagógicos para el surgimiento de este movimiento pedagógico, el cual reformaría la forma de ver las didácticas y métodos de la educación.

Este movimiento es un conjunto de principios orientados a revisar e innovar las formas tradicionales de la educación. Uno de los principios más importantes es que esta debía ser obligatoria, universal y gratuita. A finales del siglo pasado muchos educadores comenzaron entonces a reflexionar nuevos problemas, tratando de resolverlos con la ayuda de recientes descubrimientos conectados al desarrollo infantil. Había otros que intentaban reformar los procedimientos de enseñanza, para transformar luego las pautas tradicionales de la formación escolar.

Escuela activa o escuela nueva; Este nombre sencillo fue acogido por algunos. Luego, genero acuerdos nacionales e internacionales. El término escuela nueva adquirió un sentido más extenso, atado al de un nuevo método para los problemas

de la educación en general. Un hecho de gran impacto social, fue el incremento de escuelas en todos los países. La enseñanza pasaba a ser vista como instrumento de construcción política, social y cultural. Fue con el esparcimiento de los sistemas públicos de educación, que se inició la transformación de una pedagogía social, como también, estudios sobre historia de la educación y sobre educación comparada los cuales trataban de comprender los procesos de educación, cuyo conocimiento se ampliaba cada vez más. En países como Alemania, Estados Unidos y Francia, surgieron teorías para recalcar el principal de los valores sociales. Con todo esto, los aspectos de la educación comenzaron a ver más allá de los problemas de la didáctica para pasar a la comprensión de los conocimientos sociales.

El movimiento de escuela activa surgió a finales del siglo pasado con la finalidad de emprender una renovación a la educación y de la problemática escolar. Es un movimiento educativo práctico que se desarrolló, más que todo, en escuelas privadas. Para el día de hoy, sus principios, siguen teniendo vigencia y actualidad, y forman parte del estilo y mentalidad del docente actual.

Para Enrique Vázquez, (fundador de la escuela activa integral en México 1963), *La ESCUELA ACTIVA “es la escuela de la acción. Por eso es activa. La acción es vida. Es pues la vida el insumo por excelencia que sustenta nuestro trabajo educativo. Así lo enunciamos a partir de nuestra certidumbre de que, respecto del aprendizaje informativo, no lo hay más completo que aquél en el que el alumno es sujeto activo, y respecto de lo formativo el propio alumno vive y actúa conforme a valores universales irrenunciables, de cuya operancia y permanencia él mismo es depositario y guardián. Afirmamos pues que la ESCUELA ACTIVA aspira a una educación integradora de todas las facultades humanas, en la que la vida del educando es tanto el instrumento que educa como el objetivo educativo”*.¹⁰

¹⁰ La Escuela Activa, ¿por qué? extraído el 25 de marzo de 2011, de http://www.elviajerosuizo.com/resources/la_escuela_activa.porque.mexico.pdf

La educación no es -nunca debería de ser- aquella que cumple con informarnos sobre las cosas, sino la que nos acerca y nos pone en armonía con ellas investigándolas, conociéndolas, distinguiéndolas, discriminándolas. Para que esa necesaria armonía se manifieste, es necesario acercarse al educando a la naturaleza de todas las cosas y las ideas, lo cual se consigue propiciando la investigación, el espíritu inquisitivo, la exposición y la crítica. Permitir que el niño conozca y se identifique con el mundo que lo circunda, estimulando el surgimiento y la manifestación de la vida que vive en él, es el principio y uno de los objetivos fundamentales de la educación activa. Puede afirmarse, consecuentemente, que la ESCUELA ACTIVA educa para la vida por medio de la vida.¹¹

Cuando este autor afirma que la escuela activa aspira a una educación integradora de todas las facultades humanas, es cuando se ve la viabilidad de este trabajo monográfico dentro de este movimiento pedagógico, ya que lo que se trata de mostrar es que si existen las posibilidades de integrar dentro de los espacios académicos, otro tipo de músicas que son muy poco vistas dentro de estos espacios. El hecho de poder lograr esta interacción entre lo “culto” y popular, nos dejaría ver con más claridad, que la pedagogía es una ciencia que esta en continuo movimiento, lo cual como docentes, de ninguna manera se puede ignorar. La evolución en la enseñanza depende de cuanto conocimiento se tenga sobre los cambios sociales y culturales y de esta manera adaptar las herramientas para una mejor educación.

Lo que también nos dice, es que lo que plantea este movimiento es no quedarse en el simple paso de información al educando, si no que se le de la posibilidad de relacionar todo lo aprendido hacia su cotidianidad, y así, poder tener un criterio y una posición frente a lo adquirido. Mostrar una serie de arreglos de porros para guitarra solista es también mostrar al estudiante que las posibilidades de hacer música en este instrumento van más allá de lo que se ha mostrado, es un

¹¹ La Escuela Activa, ¿por qué? extraído el 25 de marzo de 2011, de http://www.elviajerosuizo.com/resources/la_escuela_activa.porque.mexico.pdf

acercamiento a integrar lo que vive en su cotidianidad, el porro es uno de los ritmos colombianos más populares del país y siempre ha sido un elemento a resaltar de nuestro folklor.

La escuela activa tiene su importancia y pertinencia dentro de este trabajo, porque recoge una serie de principios metodológicos los cuales están inmersos dentro de lo que se quiere lograr en esta investigación.

A continuación se muestran algunos de los principios metodológicos de la escuela activa los cuales recoge este trabajo:

- El manejo de materiales y recursos de aprendizaje, promueve en el estudiante el uso de su iniciativa, creatividad e incorpora a su actividad pedagógica, los materiales, las situaciones y sucesos del entorno.

En este principio, para el caso, el guitarrista tiene la posibilidad de incluir en su estudio repertorios que estén inmersos dentro de su cotidianidad y por ende más arraigados a su cultura.

- Flexibilidad en el desarrollo, de los procesos curriculares de tal forma que el estudiante pueda avanzar a su propio ritmo de aprendizaje.

En este caso, el guitarrista puede llevar otro tipo de proceso a parte del que le genera el repertorio guitarrístico general, y así llevar otro ritmo de aprendizaje el cual le sirva como otra opción para la solución de problemas técnicos e interpretativos.

- Maestros con actitud abierta y positiva y orientadores de procesos de aprendizaje de los estudiantes.

Con este trabajo se está mostrando la viabilidad que tiene el manejo de otro tipo de repertorios y así generar en los maestros de guitarra una posición mas flexible frente a otros repertorios.

- Proceder de lo más fácil a lo más difícil.

Por este principio es que se decide pensar los arreglos en tres niveles de dificultad, para que de esta manera haya un mejor proceso de apropiación de este ritmo en la guitarra.

- Enseñar las cosas para el uso del presente.

Este principio es importante dentro de la estructura del trabajo, dado que parte de los recursos y saberes musicales del contexto social y cotidiano en que se encuentre el músico, le proporcionan una visión más amplia. La creación artística en este caso, no solo redimensiona la labor del interprete, sino que, dota de nuevos significados la cultura dentro de los espacios cotidianos y académicos donde del músico – pedagogo ejerce su acción.

3. METODOLOGIA

En el presente capítulo se procede a exponer y explicar de manera detallada, el diseño metodológico y su posterior desarrollo en cada una de las fases propuestas, partiendo inicialmente en describir el modelo y el tipo de investigación con el propósito de cumplir con los objetivos del trabajo investigativo.

3.1 Enfoque Investigativo

El enfoque investigativo que se desarrolla para el presente trabajo monográfico es el Cualitativo, el cual se caracteriza por los siguientes parámetros:

- Requiere de un detallado entendimiento del comportamiento humano y las razones que se encuentran en él.

Por esto, este trabajo muestra en rangos generales, lo que es el ámbito actual de la guitarra solista, y como se ha transmitido su aprendizaje desde el aula de clase.

- Busca explicar las diferentes formas del por qué de este comportamiento.

Es por esto que en este trabajo se resalta la idea de la poca difusión que tiene este ritmo dentro del ámbito académico, ya que actualmente la cátedra de guitarra sigue utilizando los mismos repertorios para el aprendizaje del instrumento, lo cual no quiere decir que sea erróneo, pero si se puede inculcar nuevos repertorios que nutran el proceso de aprendizaje.

- Se ocupa de explicar el por qué y de qué manera se toma una decisión.

Tras debatir la situación problemática, se muestra la viabilidad que tiene el proyecto, para luego mostrar las herramientas musicales con las que se mostrara un producto tangible a los objetivos propuestos.

- Se basa en la toma de pequeñas muestras.

Esta investigación nace desde los aspectos que se contemplan en el aula de clase, y el comportamiento que se origina a la hora de un montaje guitarrístico.

En el proceso hacia la aplicación de la propuesta, se emplea el análisis de selección como método descriptivo de investigación la cual tiene la siguiente característica:

- El investigador debe delimitar con gran claridad los parámetros que serán objeto de estudio. La selección de lo que deberá observar, relacionar y analizar, responde a los objetivos del trabajo investigativo.

En resumen, se puede decir que este trabajo es de tipo cualitativo, porque se basa en descubrir tantas cualidades como sea posible, en este caso en particular ,es lograr mostrar las diversas posibilidades que tiene la guitarra solista asociadas las cualidades musicales del porro.

3.2 Tipo de Investigación

3.2.1 Descriptiva

Dados los parámetros con los cuales se trabajo esta investigación, se puede afirmar que esta es de tipo Descriptivo, ya que describe los datos y características de la población o fenómeno en estudio. La Investigación descriptiva responde a las preguntas: quién, qué, dónde, por que, cuándo y cómo. La investigación cualitativa casi en todos los casos, tiene como objetivo la descripción.

En resumen, el tipo de investigación descriptiva se basa en todo lo que se puede contar y estudiar. Siempre habrá restricciones al respecto. Esta investigación debe tener un impacto en las vidas de la gente que le rodea.

Este trabajo investigativo es de tipo descriptivo porque da muestra de un producto el cual se puede transmitir y enseñar, y responde el por qué de su viabilidad y el

cómo se desarrolla. Su aplicación en un grupo de estudiantes de la cátedra de guitarra de la Universidad Pedagógica Nacional.

3.3 Instrumentos

Se utiliza como medio de validación una entrevista escrita o guía de observación, que consiste una serie de preguntas, las cuales tienen como fin verificar la viabilidad de los arreglos en los procesos de formación del guitarrista.

3.4 Diseño Metodológico

Para la estructuración del diseño metodológico se tiene en cuenta una organización por medio de tres fases de trabajo, las cuales son:

Fase 1

Selección, análisis, y desarrollo de las propuestas arreglísticas de los porros escogidos.

Objetivos:

- Establecer los criterios pedagógicos y musicales de selección y análisis de las obras
- Definir las probabilidades arreglísticas de las obras con base en los criterios que se tuvieron en la selección de las obras. Con estas se define las posibilidades de ejecución.

Para la selección de los porros se tiene en cuenta el siguiente aspecto pedagógico:

- Posibilitar la enseñanza de los arreglos desde una misma metodología. Es decir, lograr que todos los arreglos estén encaminados a que el guitarrista pueda desarrollar la disociación rítmica característica del ritmo.

Metodología:

Teniendo en cuenta uno de los principios metodológicos de la escuela activa el cual es partir de lo más fácil a lo más difícil se define el criterio de selección de las obras a partir de este principio.

Básicamente para el desarrollo de los arreglos, se trabaja con el siguiente principio arreglístico: a mayor desarrollo melódico de la obra, se recalca el aspecto armónico, (más notas en el acorde de acompañamiento, agregaciones), y a menor desarrollo melódico de la obra, se enfatiza el aspecto contrapuntístico, más específicamente con el contrapunto de tercera y cuarta especie, (Respuestas a los finales de frase con contrapunto del acompañamiento, variaciones en el bajo, glisandos).

Fase 2

Validación pedagógica de las obras como recursos de aprendizaje

Objetivo: validación de los arreglos entre la población trabajada con el propósito de comprobar la pertinencia de los arreglos en pro de su proceso de aprendizaje del instrumento.

Metodología: para este fin se trabaja con tres estudiantes de la población implantada. A estos se les da a cada uno un arreglo correspondiente a cada nivel, para realizar su montaje. Con el montaje terminado de la obra se procede a una entrevista con el fin de observar los siguientes aspectos:

- Motivación a la hora del montaje
- Aspectos musicales positivos y negativos del arreglo
- Pertinencia del arreglo para el proceso de aprendizaje del instrumento

3.5 Desarrollo Metodológico

Fase 1

Para la selección de los porros se tiene en cuenta los siguientes criterios musicales:

- Tesitura de las melodías
- Nivel de dificultad en los aspectos melódicos (contratiempos, sincopas, saltos grados conjuntos)
- Nivel armónico
- Popularidad de los temas

De acuerdo con lo anterior planteado las obras escogidas son:

San Fernando – Lucho Bermúdez

La Tortuga – Miguel Velasco

El Gallo Tuerto – José Barros

La Múcura – Antonio Fuentes

Colombia Tierra Querida – Lucho Bermúdez

El Aguacero – Julio Torres

Fiesta en la corraleja – Rubén Darío Salcedo

Salsipuedes – Lucho Bermúdez

El Marranito – Aarón González

Para la realización de los nueve arreglos se tiene en cuenta tres niveles de dificultad interpretativa. A cada nivel le correspondieron tres arreglos.

Para el nivel básico se trabaja los siguientes aspectos:

- Principio básico de melodía y acompañamiento
- Tonalidades fáciles adecuadas a las posiciones guitarrísticas
- Polirritmias básicas

Para el nivel intermedio se trabajan los siguientes aspectos:

- Acompañamiento con mas notas del acorde
- Contrapunto en algunos finales de frase
- Tonalidades que conllevan, en algunos pasajes, a la utilización de la cejilla

Para el nivel Avanzado se trabajan los siguientes aspectos:

- Acordes con agregaciones
- Uso constante de las cejillas
- Posiciones mas complejas para la mano izquierda
- Polirritmias mas complejas

Para el análisis se visualiza los siguientes aspectos, para luego con estos mismos hacer los posibles cambios o adhesiones a la pieza.

- Las variables del bajo
- La forma
- Duración de la obra

NIVEL BASICO

Porro 1 La Múcura

Pieza bastante conocida por la tradición colombiana compuesta por Antonio Fuentes.

Análisis y procedimientos.

Tesitura:



Nivel de dificultad en los aspectos melódicos.

La melodía usa ligaduras entre la cuarta y la quinta corchea y entra la octava y la primera corchea del siguiente compas, lo que hace que esta tenga una síncopa constante, en la mayor parte de la melodía se encuentran intervalos de terceras.

Nivel Armónico: esta pieza maneja la funciones básicas de tónica, subdominante y dominante.

Variables del Bajo: el bajo de esta pieza tiene el patrón rítmico tradicional (una blanca y dos negras), lo que se hace con este es hacer respuestas melódicas a los finales de frase que van en la melodía principal, para de esta manera generar un contrapunto de tercera especie. En la mayor parte de la pieza se deja en el bajo solo la blanca del primer tiempo para generar la especie ya mencionada y también por motivos de dificultad en la interpretación.

Forma: consta de dos secciones la cuales hacen una repetición, A , B , A, B.

Duración de la obra: esta pieza dura aproximadamente unos dos minutos.

Aspectos musicales para el primer nivel.

Principio básico de melodía y acompañamiento:



Tonalidades fáciles adecuadas a las primeras posiciones de la guitarra: la tonalidad de este arreglo es Fa Mayor, y solo tiene notas en primera posición (los primeros cuatro espacios de la guitarra).

Polirritmias básicas:



Porro 2 El Marranito

Pieza escrita por Aarón González, también conocida por la tradición cubana.

Análisis y procedimientos.

Tesitura:



Nivel de dificultad en los aspectos melódicos

La melodía usa ligaduras en la última corchea de algunos compases, de esta manera se genera síncopas al comienzo de los compases que le prosiguen. La figuración rítmica está conformada por negras y corcheas básicamente y la intervalica general son saltos de terceras.

Nivel Armónico: esta pieza maneja las funciones básicas de tónica y dominante y en la coda tiene una cadena de dominantes (Re7, Mib7, Lam7, Re7) para finalmente llegar a la tónica.

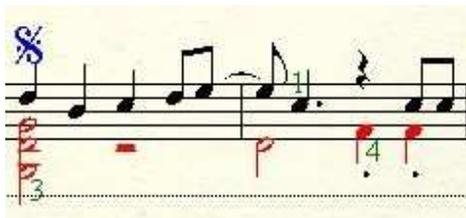
Variables del Bajo: el bajo de esta pieza tiene el patrón rítmico tradicional (una blanca y dos negras), En la mayor parte de la pieza se deja en el bajo solo la blanca del primer tiempo para generar el contrapunto de tercera especie, y en algunas partes se deja el bajo con el patrón rítmico completo (blanca y dos negras), para generar el contrapunto de cuarta especie.

Forma: consta de dos secciones la cuales hacen una repetición, A , B , A, B. y luego va una coda de cuatro compases.

Duración de la obra: esta pieza dura aproximadamente unos dos minutos.

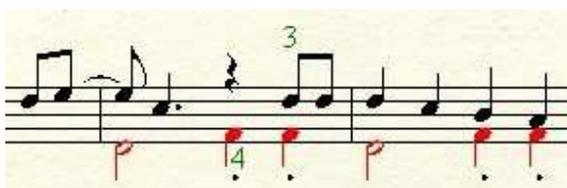
Aspectos musicales para el nivel básico.

Principio básico de melodía y acompañamiento:



Tonalidades fáciles adecuadas a las primeras posiciones de la guitarra: la tonalidad de esta pieza está en Sol Mayor, el arreglo no requiere la implementación de cejillas.

Polirritmias básicas:



Porro 3 Colombia Tierra Querida

Pieza escrita por Lucho Bermúdez, una de las piezas más populares dentro de la tradición colombiana.

Análisis y procedimientos.

Tesitura:



Nivel de dificultad en los aspectos melódicos.

La melodía usa ligaduras en la última corchea de algunos compases, de esta manera se genera síncopas al comienzo de los compases que le prosiguen, la mayor parte de la melodía está constituida por grados conjuntos, y saltos de tercera, aunque también se encuentran algunos saltos de cuarta quinta y octava.

Nivel Armónico: esta pieza maneja las funciones básicas de tónica, subdominante y dominante.

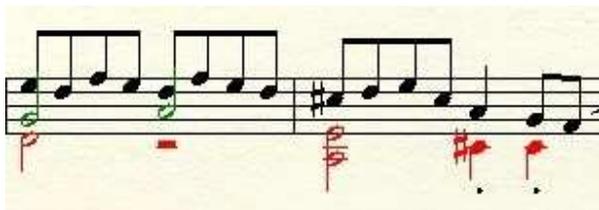
Variables del Bajo: el bajo de esta pieza tiene el patrón rítmico tradicional (una blanca y dos negras), se trabaja también con algunas respuestas melódicas a los finales de frase que van en la melodía principal, para de esta manera generar un contrapunto de tercera especie.

Forma: consta de una introducción la cual tiene dos partes, luego va primera y segunda parte A, B, A, B y pasa a la coda.

Duración de la obra: esta pieza dura aproximadamente unos tres minutos.

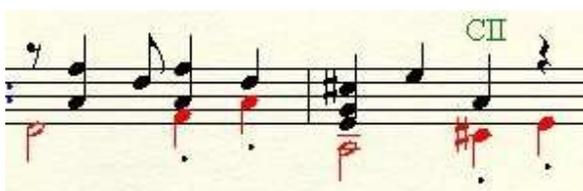
Aspectos musicales para el nivel básico.

Principio básico de melodía y acompañamiento:



Tonalidades fáciles adecuadas a las primeras posiciones de la guitarra: la tonalidad de esta pieza está en Re Menor, el arreglo no requiere la implementación de cejillas.

Polirritmias básicas:



NIVEL INTERMEDIO

Porro 4 San Fernando

Pieza escrita por Lucho Bermúdez, también una de las piezas más populares dentro de la tradición colombiana.

Análisis y procedimientos.

Tesitura:



Nivel de dificultad en los aspectos melódicos.

La melodía usa ligaduras en la última corchea de algunos compases, de esta manera se genera síncopas al comienzo de los compases que le prosiguen, la figuración más vista en toda la pieza es la corchea, la intervalica general está conformada por grados conjuntos saltos de terceras.

Nivel Armónico: esta pieza maneja las funciones básicas de tónica, subdominante y dominante.

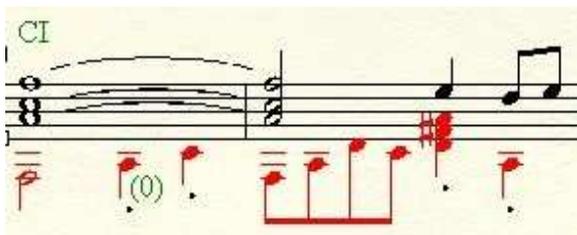
Variables del Bajo: en el bajo de esta pieza también se encuentra el patrón rítmico tradicional (una blanca y dos negras), en algunas partes de la pieza, se aplican variaciones rítmicas del bajo para generar respuestas melódicas en algunos finales de frase, lo que lleva a un mayor trabajo del dedo pulgar.

Forma: consta de una introducción luego va primera y segunda parte A, B, A, B y pasa a la coda.

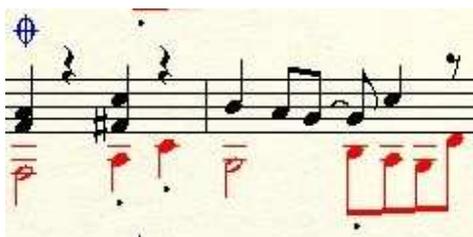
Duración de la obra: esta pieza dura aproximadamente unos tres minutos.

Aspectos musicales para el nivel intermedio.

Acompañamiento con más notas del acorde:



Contrapunto en algunos finales de frase:



Tonalidades que conllevan a un mayor uso de la cejilla: la tonalidad de esta pieza esta en Fa Mayor, el arreglo requiere la implementación constante del uso de la cejilla en el primer espacio.

Porro 5 Fiesta en la corraleja

Pieza bastante conocida por la tradición colombiana compuesta por Rubén Darío Salcedo

Análisis y procedimientos.

Tesitura:



Nivel de dificultad en los aspectos melodicos.

La melodía usa ligaduras entre la cuarta y la quinta corchea y entra la octava y la primera corchea del siguiente compás, lo que hace que esta tenga una síncopa constante, además, la mayor parte de la melodía está conformada por grados conjuntos e intervalos de terceras.

Nivel Armónico: esta pieza maneja las funciones básicas de tónica y dominante.

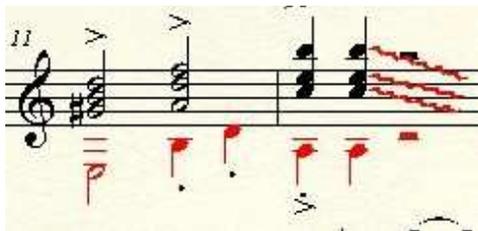
Variables del Bajo: en el bajo de esta pieza también se encuentra el patrón rítmico tradicional (una blanca y dos negras), en la mayor parte de la pieza el bajo original no se altera. Se implementan algunas respuestas contrapuntísticas con respecto a la melodía.

Forma: introducción, la cual se puede dividir en dos partes, luego parte A, parte B y se repite todo desde la introducción.

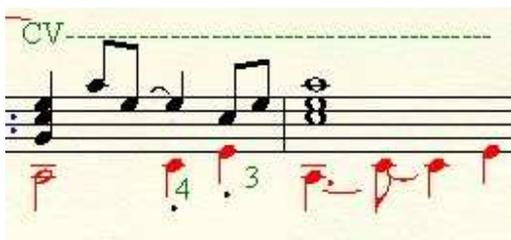
Duración de la obra: esta pieza dura aproximadamente unos dos minutos.

Aspectos musicales para el nivel intermedio.

Acompañamiento con mas notas del acorde:



Contrapunto en algunos finales de frase:



Tonalidades que conllevan a un mayor uso de la cejilla: la tonalidad de esta pieza esta en La Menor, el arreglo requiere la implementación constante del uso de la cejilla en el quinto y el séptimo espacio.

Porro 6 El aguacero

Pieza bastante conocida por la tradición colombiana compuesta por Julio Torres.

Análisis y procedimientos.

Tesitura:



Nivel de dificultad en los aspectos melodicos.

La melodía usa, en varias ocasiones, ligaduras entre la octava y la primera corchea del siguiente compas, y luego liga una negra con puntillo desde la

segunda corchea del primer tiempo con una blanca, esto genera una síncopa de mayor prolongación. La dirección melódica utiliza intervalos de tercera, cuarta, quinta y octava, lo que hace de esta una melodía con muchos saltos.

Nivel Armónico: esta pieza maneja las funciones básicas de tónica y dominante.

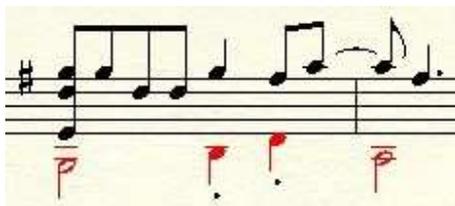
Variables del Bajo: en el bajo de esta pieza también se encuentra el patrón rítmico tradicional (una blanca y dos negras). Este mismo encaja dentro de las posibilidades de interpretación del instrumento, por esta razón no se aplican variables considerables.

Forma: consta de dos secciones primero B, luego A, luego B, y finaliza con parte B con una pequeña modificación B1.

Duración de la obra: esta pieza dura aproximadamente unos dos minutos.

Aspectos musicales para el nivel intermedio.

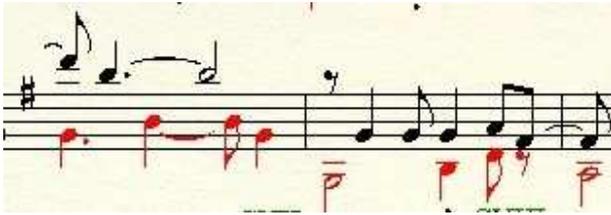
Acompañamiento con más notas del acorde:



Posiciones más complejas para la mano izquierda:



Contrapunto en algunos finales de frase:



NIVEL AVANZADO

Porro 7 La tortuga

Pieza de la tradición colombiana escrita por Miguel Velasco.

Análisis y procedimientos.

Tesitura:



Nivel de dificultad en los aspectos melódicos.

Esta melodía maneja constantemente el patrón rítmico de corchea, negra, corchea, corchea negra y corchea. También usa ligaduras entre la cuarta y la quinta corchea y entra la octava y la primera corchea del siguiente compás, lo que hace que esta tenga una síncopa constante, en general esta melodía maneja diversos ritmos, lo cual hace que su interpretación sea más compleja que las ya vistas.

Nivel Armónico: esta pieza maneja las funciones básicas de tónica y dominante. En esta pieza se utiliza la sustitución tritonal en algunos momentos reemplazando el quinto grado por el segundo bemol 7.

Variables del Bajo: en el bajo de esta pieza también se encuentra el patrón rítmico tradicional (una blanca y dos negras). Para hacer viable su interpretación en el

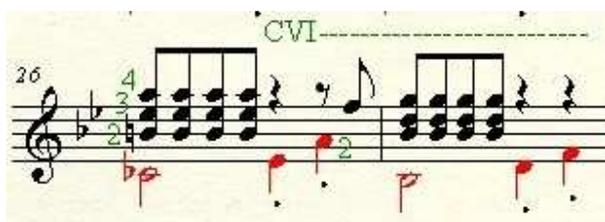
instrumento, en algunas partes se deja que las dos negras correspondientes al patrón rítmico hagan la misma nota en lugar de hacer la triada completa.

Forma: consta de introducción, luego hace parte A, luego B, Luego C, y vuelve a B pero en forma variada, la podríamos llamar B1, luego hace la coda la cual es una misma parte de la introducción.

Duración de la obra: esta pieza dura aproximadamente unos tres minutos.

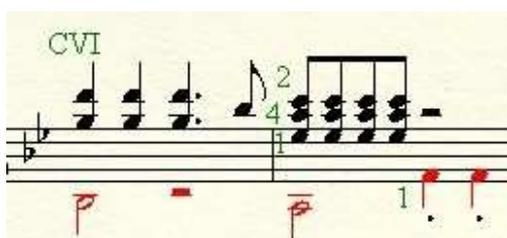
Aspectos musicales para el nivel avanzado.

Sustituciones tritonales:

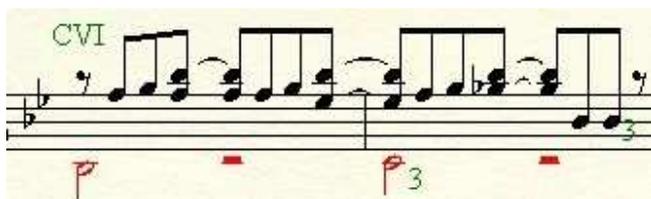


Uso constante de las cejillas: La tonalidad de la pieza esta en Si bemol, la cual es una tonalidad compleja para la guitarra. El arreglo requiere la implementación constante del uso de la cejilla en el primero, tercero, y sexto espacio.

Posiciones más complejas para la mano izquierda:



Polirritmias más complejas:



Porro 8 El gallo tuerto

Pieza bastante conocida por la tradición colombiana compuesta por José Barros.

Análisis y procedimientos.

Tesitura:



Nivel de dificultad en los aspectos melódicos.

En esta melodía casi no hay ligaduras, tiene un uso constante de corcheas, tiene la particularidad de estar en un registro mas alto con respecto a las demás, lo que dificulta su interpretación teniendo en cuenta los demás componentes del arreglo. Maneja mucho los grados conjuntos

Nivel Armónico: esta pieza maneja las funciones básicas de tónica y dominante, en la introducción se adaptó una cadena de acordes disminuidos hasta llegar a la tónica que es donde comienza el tema A.

Variables del Bajo: en el bajo de esta pieza también se encuentra el patrón rítmico tradicional (una blanca y dos negras). Con el fin de generar polirritmias más complejas, se cambia en algunos finales frase la figuración de una blanca y dos negras por dos negras con puntillo y una negra, lo cual genera una rítmica mas elaborada.

Forma: consta de introducción, luego parte A, luego B, Luego A1, vuelve a la introducción y salta a la coda.

Duración de la obra: esta pieza dura aproximadamente unos tres minutos.

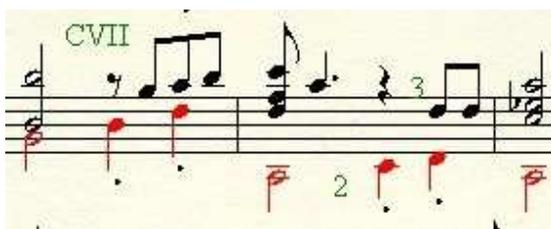
Aspectos musicales para el nivel avanzado.

Acordes con agregaciones:

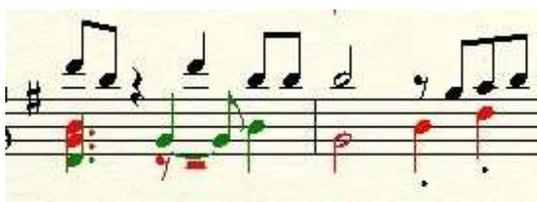


Uso constante de las cejillas: La tonalidad de la pieza esta en Sol Myor, la tesitura de la melodía hace que se use gran parte del diapasón de la guitarra. El arreglo requiere la implementación constante del uso de la cejilla en el séptimo espacio.

Posiciones más complejas para la mano izquierda:

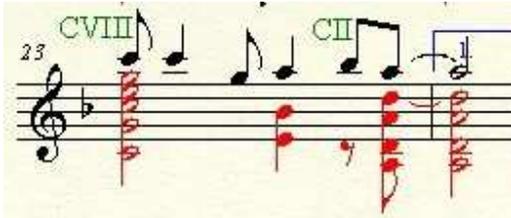


Polirritmias más complejas:



Aspectos musicales para el nivel avanzado.

Posiciones mas complejas para la mano izquierda:



Contrapunto en algunos finales de frase:



Tonalidades que conllevan a un mayor uso de la cejilla: la tonalidad de esta pieza esta en Fa Mayor, el arreglo requiere la implementación constante del uso de la cejilla en el primero, segundo, tercero, séptimo y octavo espacio.

Fase 2

ENTREVISTA REALIZADA A TRES ESTUDIANTES DE LA CATEDRA DE
GUITARRA DE LA UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL.

Las músicas tradicionales de Colombia de la zona del Caribe, más concretamente el ritmo del porro, han tenido relativamente, un distanciamiento dentro del repertorio académico que se maneja en los estudios de formación de la guitarra solista, con algunas excepciones cabe decirlo. Una de las razones por lo cual se ve este panorama es que los programas de estudio de la guitarra se han basado desde los métodos y repertorios europeos. **Qué opina usted acerca esto, cree en la importancia de tratar de acercar estas dos corrientes con el fin de ampliar el repertorio guitarrístico de nuestras músicas por medio de composiciones y arreglos?**

En esta pregunta los tres entrevistados coinciden en la importancia de generar otro tipo de procesos para la formación guitarrística además de los ya implementados, y de la relevancia que tiene el promover más las músicas tradicionales por el medio académico. El aprovechar más los elementos musicales que tienen las músicas tradicionales, servirá a los guitarristas para adquirir nuevas habilidades y conceptos muy poco manejados, como también empezar a cerrar la brecha que hay entre las músicas eruditas y las tradicionales. Esta pregunta sirvió como medio para confirmar la importancia que tiene el guitarrista al tratar de acercarse a estas músicas, pues estas le podrán abrir nuevos espacios dentro del contexto social y cultural en donde se encuentra.

Si Ud. considera que es importante la inclusión de este tipo de repertorio en los procesos de formación de un guitarrista, señale algunas de estas razones a nivel de desarrollo de:

1.- Destrezas _____

2.- Aspectos cognitivos. _____

3.- Interpretación _____

4. Otros _____

En este punto los tres estudiantes recalcan los aspectos musicales que este género musical brinda para el desarrollo de distintas habilidades, tanto musicales como contextuales. Aspectos como la síncopa, disociación, conllevan a un mejor desarrollo técnico e interpretativo del instrumento. Se recalca la importancia de un conocimiento contextual para una buena interpretación de estas músicas y la superioridad rítmica que tiene el porro frente a otras músicas interpretadas en el instrumento. A nivel de destrezas, desarrollo cognitivo e interpretación señalan su importancia en estos tres aspectos sin desestimar una con las otras, por considerar que son parte natural y obligada para beneficio del intérprete.

Como conclusión se puede decir que la interpretación de estas músicas es totalmente viable para la formación guitarrística, no solo desde el aspecto musical sino también cultural, dos puntos los cuales ayudaran al crecimiento y reconocimiento del intérprete.

Cree usted que la popularidad que tiene esta pieza dentro de la tradición colombiana conlleva a una mayor motivación a la hora de su montaje? En su caso personal, que aspectos lo motivan de una obra para proceder a su montaje.

Dos de los tres entrevistados coinciden en que no es un factor importante, pero están de acuerdo en que este agente conlleva a una mayor asimilación de la pieza. El otro entrevistado afirma que es de vital importancia esta popularidad en las piezas para que de esta manera tenga una mayor acogida dentro de la comunidad en general.

Se puede deducir que si puede existir una relevancia interpretar obras populares, porque la mayoría de los oyentes, los cuales no tienen formación musical, están más acostumbrados a este tipo de sonoridades, sin despreciar las demás cabe decirlo, pero si es un punto a tener en cuenta, puesto que esto llevaría a una mayor atención en el espectador, lo que conllevaría a una mayor audiencia en los conciertos.

Como conclusión se puede decir que no es un factor relevante para la mayoría de los interpretes pero si ayuda a buscar más la atención del oyente ubicado en un contexto social popular.

Nombre algunos aspectos musicales positivos o negativos que haya encontrado en el arreglo.

A nivel:

1.- Melódico_____

2.- Rítmico_____

3.- Armónico_____

3.- otros_____

Como general, los entrevistados coinciden en que los arreglos están bien logrados, las melodías están claras y bien adaptadas a las posibilidades del instrumento, el manejo de los tres niveles de dificultad es apropiado y prudente, las disposiciones de los bajos concuerdan con las posiciones guitarrísticas, una armonía sencilla apropiada para el estilo.

Como conclusión esto dice, que si es posible una buena adaptación a la guitarra de este género musical, y que la interpretación de las músicas tradicionales, dan un aire nuevo a los procesos de interpretación, lo que conlleva a una formación guitarrística más acorde con el contexto en el que se encuentra el guitarrista colombiano.

4. ARREGLOS

NIVEL BASICO

La Múcura

Antonio Fuentes

El Marranito

Aarón González

Colombia Tierra Querida

Lucho Bermúdez

LA MUCURA

Score

porro
Nivel Basico

Antonio Fuentes
Arr. Daniel Cadena

Guitar

The image shows a guitar score for the piece 'La Mucura'. It consists of seven staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The score is written in a style typical of guitar tablature, with notes and rests on a five-line staff. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. The second staff has a measure number '5' at the beginning and a '2.' above a bracketed section. The third staff has a measure number '10' and a '4' above a bracketed section. The fourth staff has a measure number '15'. The fifth staff has a measure number '20'. The sixth staff has a measure number '25'. The seventh staff has a measure number '30' and a 'CI----- (0)' above a bracketed section. The eighth staff has a measure number '34' and a '1.' above a bracketed section. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, as well as fret numbers and bar lines.

LA MUCURA

2

Musical score for 'LA MUCURA'. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piece begins at measure 38. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter rest. The second measure contains a quarter rest, a quarter note E4, and a quarter note D4. A first ending bracket spans the first two measures, with a '2.' marking above the second measure. The first ending concludes with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The second ending begins with a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The piece ends with a double bar line.

El Marranito

Score

porro
Nivel Basico

Aaron Ganzalez
Arr. Daniel Cadena

Guitar

6

11

16

21

26

sobre el puente

dulce

D.S. al Coda

Colombia Tierra Querida

Porro
Nivel Basico

Lucho Bermudez
Arr. Daniel Cadena

Guitar

The sheet music is written for guitar in a single system with seven staves. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The piece is in a Porro style, characterized by its rhythmic patterns. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Chord symbols like #3 and CII are present. The piece features several first and second endings, with the second ending leading to a double bar line. The music concludes with a final cadence.

Colombia Tierra Querida

2

The image displays a musical score for the piece "Colombia Tierra Querida". It consists of three staves of music, all in a single system. The first staff begins at measure 33 and features a first ending (marked "1.") and a second ending (marked "2."). The second staff starts at measure 37 and includes the instruction "D.C. al Coda" above the staff. The third staff begins at measure 41 and is marked with "CV" above the staff. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings.

NIVEL INTERMEDIO

San Fernando

Lucho Bermúdez

Fiesta en La corraleja

Rubén Darío Salcedo

El Aguacero

Julio Torres

San Fernando

Score

porro
Nivel Intermedio

Lucho Bermudez
Arr. Daniel Cadena

Guitar

5

9

14

19

24

28

32

San Fernando

2

36

41 1. 2. *D.S. al Coda* ⊕

45

The image displays a musical score for the piece "San Fernando". It consists of three systems of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first system begins at measure 36 and features a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with chords and dotted notes. The second system starts at measure 41 and includes a first ending (marked "1.") and a second ending (marked "2.") that leads to a Coda symbol (⊕). The instruction "D.S. al Coda" is placed above the second ending. The third system begins at measure 45 and continues the melodic and harmonic development. The score is presented in a clean, black-and-white format.

FIESTA EN LA CORRALEJA

Score

porro
Nivel Intermedio

Ruben Dario Salcedo
Arr. Daniel Cadena

Guitar

The score is written for guitar on a single staff in treble clef, 2/4 time. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The piece is marked with a 'C' time signature, indicating a common time feel. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 11, 16, 21, 26, 31, and 36 indicated. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various guitar techniques such as triplets, slurs, and accents. Chord changes are indicated by letters like 'CV', 'C7', and 'CVII'. The piece concludes with a 'D.S. al Fine' marking and a 'Fine' ending.

6

11

16

21

26

31

36

D.S. al Fine Fine

CV

C7

CVII

El Aguacero

porro

Nivel Intermedio

Julio Torres

Arr. Daniel Cadena

Guitar

5

9

13

17

22

27

31 *D.S. al Coda*

CVII CVIII CVIII

CVII CVIII CVIII

El Aguacero

36

1.

2.

NIVEL AVANZADO

La Tortuga

Miguel Velasco

El Gallo Tuerto

José Barros

Salsipuedes

Lucho Bermúdez

La Tortuga

Porro

Nivel Avanzado

Miguel Velasco

Arr. Daniel Cadena

♩ = 180

Guitar

The score is written for guitar in a single system with eight staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 180. The score includes various guitar techniques such as triplets, slurs, and specific fretting instructions. Roman numerals (CI, CIII, CVI) are placed above the staff to indicate chord positions. The piece features a complex rhythmic pattern with many triplets and slurs. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 26, and 31 marked at the beginning of their respective staves. The notation includes a variety of note values, rests, and articulation marks.

EL gallo Tuerto

Porro
Nivel Avanzado

Jose Barros
Arr. Daniel Cadena

$\text{♩} = 180$

Guitar

The score is written for guitar in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a tempo marking of quarter note = 180. The music is in 3/4 time. The first staff contains measures 1-4, with a double bar line after measure 2. The second staff contains measures 5-8, with a double bar line after measure 6. The third staff contains measures 9-13, with a double bar line after measure 11. The fourth staff contains measures 14-18, with a double bar line after measure 16. The fifth staff contains measures 19-23, with a double bar line after measure 21. The sixth staff contains measures 24-28, with a double bar line after measure 26. The seventh staff contains measures 29-33, with a double bar line after measure 31. The eighth staff contains measures 34-36, with a double bar line after measure 36. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and chords. Fingering numbers (1-4) are placed above notes. Roman numerals (CVII, CIII) are placed above chords. The instruction 'D.C. al Coda' is written above the final measure of the seventh staff.

4 1 2

5 2

9

14

19

24

29

34

CVII

CVII

D.C. al Coda

CIII

SALSIPUEDES

Porro

Lucho Bermudez

Nivel avanzado

Arr. Daniel Cadena

Guitar

CI

5

10

15

19

23

27

32

CVIII

CII

CIII

CVII

CVII

CVII

SALSIPUEDES

37

2^{da}. *al Coda*

CONCLUSIONES

La elaboración de una serie de arreglos en ritmo de porro para guitarra solista le brinda al intérprete la posibilidad de tener más herramientas a la hora de su proceso en formación como guitarrista, organizando el conocimiento que ha recibido en sus estudios, articulándolo con conceptos musicales no antes estudiados en la mayoría de los casos, encaminado hacia el desarrollo de otras posibilidades interpretativas.

La elaboración de estos arreglos se realizó tomando como punto de partida la observación y vivencia de los parámetros de estudio propuestos por la cátedra de guitarra de la Universidad Pedagógica Nacional por parte del investigador, lo que ha permitido, entre otras razones, complementar los espacios y mecanismos de formación, aportar nuevas visiones de interpretación, aprovechar los recursos musicales, resignificar los saberes y la identidad de los recursos musicales que ofrece el contexto colombiano y dotar de nuevas motivaciones los aprendizajes acerca de la guitarra solista.

El concepto interpretativo se ha visto favorecido y enriquecido a partir de los aportes y sugerencias aportados por el conjunto de estudiantes, que reconocen la importancia de los arreglos dentro de los procesos de formación e interpretación del instrumento. Se destaca, en estas visiones, los aportes al clima motivacional en la interpretación que ofrecen los arreglos, dada su naturaleza e ideosincracia en el plano de los afectos que despierta este ritmo.

Los arreglos o adaptaciones musicales son herramientas que le brindan al músico la posibilidad de interpretar música escrita o no escrita, diferente a la que se ha hecho para su instrumento, lo cual conlleva a un enriquecimiento del repertorio, y en este caso, a promover un poco más la difusión de nuestras músicas tradicionales dentro de los espacios académicos musicales.

Para el pedagogo musical, es importante generar el sentido de identidad y el concepto de cultura, no solo en el niño sino en el docente, y una manera de hacerlo es incluir procesos de estudio que estén arraigados a los conceptos culturales colombianos.

BIBLIOGRAFIA

- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (1991). Metodología de la Investigación. México: McGraw Hill. (1997).
- Davidson Harry, C. (1970). Diccionario Folklórico de Colombia: música instrumentos y danzas (1970). Bogotá, banco de la república (1970).
- Fortich Díaz W. (1994). Con Bombos y Platillos Santafé de Bogotá ed. América Latina (1994).
- Garcés García E. (1990). Criterios de la enseñanza para la formación del músico de banda pelayera: Bogotá UPN (1990)
- Abadía Morales G. (1970). Compendio General de Folklore Colombiano (1970). Bogotá: Imprenta Nacional (1970).
- Mateu Miguel A. (2004). Armonía Practica Vol.1. Valencia España. Ed. Ab Música ediciones musicales (2006).
- Donskoy L. y Gil A. (2000). Álbum de Música típica colombiana para piano tomo 1. Santiago de Cali. Ed. Instituto departamental De Bellas Artes. (2002).
- Samper A. (2006). Cartilla V encuentro Internacional de Guitarra. Compensar. Bogotá. D.C.

- Institución Educativa San Sebastián. Que es la escuela nueva. Extraído el 30 de marzo de 2011 de <http://iesansebastian.awardspace.com/escuelanueva.html>.
- Cardona B. Monografía Estudios Característicos. Extraído el 16 de febrero de 2010 de <http://www.scribd.com/doc/19509712/t1251040735-19015566-Estudios-Characteristicos-Para-Guitarra-Monografia>.
- Guzmán A. (2003) Contrapunto. Ed. Universidad del Valle – Programa editorial. (2003). Extraído de <http://programaeditorial.univalle.edu.co/index.php/component/virtuemart/>.
- Brusa A. (2008). El Músico en forma. El Sustrato Tritonal. Extraído el 11 de marzo de 2010 de <http://www.elmusicoenforma.com/toria/2008/05/el-sustrato-tritonal>.
- Enciclopedia Virtual Wikipedía.

ANEXOS

Fase 2

ENTREVISTA REALIZADA A TRES ESTUDIANTES DE LA CATEDRA DE GUITARRA DE LA UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL.

Entrevista a Nelson Ortiz

Quien procedió al montaje del La Múcura (arreglo ubicado en el nivel básico)

Las músicas tradicionales de Colombia de la zona del Caribe, mas concretamente el ritmo del porro, han tenido relativamente, un distanciamiento dentro del repertorio académico que se maneja en los estudios de formación de la guitarra solista, con algunas excepciones cabe decirlo. Una de las razones por lo cual se ve este panorama es que los programas de estudio de la guitarra se han basado desde los métodos y repertorios europeos.

Que opina usted acerca esto, cree en la importancia de tratar de acercar estas dos corrientes con el fin de ampliar el repertorio guitarrístico de nuestras músicas por medio de composiciones y arreglos?

Me parece importante incursionar las dos corrientes ya que el enriquecimiento conceptual es bastante amplio a nuestras músicas. Además se aprovechan mejor los elementos musicales colombianos.

Si Ud. considera que es importante la inclusión de este tipo de repertorio en los procesos de formación de un guitarrista, señale algunas de estas razones a nivel de desarrollo de:

- 1.- Destrezas requiere de estudios de técnica anteriores para un buena interpretación en la guitarra clásica
- 2.- Aspectos cognitivos. La importancia del ritmo del porro y su concepto, ~~para~~ y la aprehensión de elementos musicales dentro de la obra.
- 3.- Interpretación La importancia de interpretar y conocer el concepto y el ritmo del porro es prescindible para un mejor desempeño en el instrumento.

4. Otros _____

Cree usted que la popularidad que tiene esta pieza dentro de la tradición colombiana conlleva a una mayor motivación a la hora de su montaje? En su caso personal, que aspectos lo motivan de una obra para proceder a su montaje.

No es una razón prioritaria pero lleva a una mejor asimilación de la obra.

Personalmente me motiva el aspecto armónico, melódico, el periodo y su buen manejo en implementación en la guitarra clásica.

Nombre algunos aspectos musicales positivos o negativos que haya encontrado en el arreglo.

A nivel:

- 1.- Melódico prevalce la melodía en toda la obra es un aspecto importante y a que no se pierde en ningún momento.
- 2.- Rítmico Sus patrones rítmicos y variaciones son claros y bien implementados.
- 3.- Armónico Su armonía es básica, típica de esta música y bien implementada.
- 3.- otros es importante resaltar que el nivel va acorde con el arreglo ya que es sencillo a la hora de interpretar.

Fase 2

ENTREVISTA REALIZADA A TRES ESTUDIANTES DE LA CATEDRA DE GUITARRA DE LA UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL.

Entrevista a Luis Castellanos

Quien procedió al montaje del porro Fiesta en la corraleja (arreglo ubicado en el nivel intermedio)

Las músicas tradicionales de Colombia de la zona del Caribe, mas concretamente el ritmo del porro, han tenido relativamente, un distanciamiento dentro del repertorio académico que se maneja en los estudios de formación de la guitarra solista, con algunas excepciones cabe decirlo. Una de las razones por lo cual se ve este panorama es que los programas de estudio de la guitarra se han basado desde los métodos y repertorios europeos.

Que opina usted acerca esto, cree en la importancia de tratar de acercar estas dos corrientes con el fin de ampliar el repertorio guitarrístico de nuestras músicas por medio de composiciones y arreglos?

El manejo de las músicas tradicionales en nuestra academia es vital. Nuestro distanciamiento de ellas está provocando un déficit en el nivel instrumental debido a que no aprovechamos nuestro contexto cultural y las ventajas que tenemos sobre él. Al estar insistiendo solo en repertorios europeos, estamos generando más replicas de un contexto alienado para nuestra realidad; esto limita nuestras posibilidades de un desarrollo laboral implícito para nuestra sociedad.

Si Ud. considera que es importante la inclusión de este tipo de repertorio en los procesos de formación de un guitarrista, señale algunas de estas razones a nivel de desarrollo de:

- 1.- Destrezas Este repertorio es ritmicamente superior a muchos otros de carácter europeo; la destreza a desarrollar por los arquetipos rítmicos es bastante importante.
- 2.- Aspectos cognitivos. El análisis de este repertorio cuyo origen está en el sincretismo de varias culturas, permite desarrollo cognitivo complejo no implícito en repertorios comunes europeos.
- 3.- Interpretación Quizá el factor más importante y complejo. Se debe tener un conocimiento contextual de lo que se pretende con estos repertorios.

4. Otros _____

Cree usted que la popularidad que tiene esta pieza dentro de la tradición colombiana conlleva a una mayor motivación a la hora de su montaje? En su caso personal, que aspectos lo motivan de una obra para proceder a su montaje.

Son obras de conocimiento popular y esto es crucial para su aceptación dentro de la comunidad en general. personalmente me interesa tener repertorio de este tipo para llevar a la guitarra a un grupo más común e influente, al tiempo de estar desarrollando un carácter rítmico poco relevante para la academia.

Nombre algunos aspectos musicales positivos o negativos que haya encontrado en el arreglo.

A nivel:

1.- Melódico Simple, clara y maleable

2.- Rítmico Contundente, complejo

3.- Armónico Amplio, buen manejo de las disonancias trípticas

3.- otros Buen arreglo en general.

Fase 2

ENTREVISTA REALIZADA A TRES ESTUDIANTES DE LA CATEDRA DE GUITARRA DE LA UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL.

Entrevista a Camilo Acevedo

Quien procedió al montaje del La Tortuga (arreglo ubicado en el nivel Avanzado)

Las músicas tradicionales de Colombia de la zona del Caribe, mas concretamente el ritmo del porro, han tenido relativamente, un distanciamiento dentro del repertorio académico que se maneja en los estudios de formación de la guitarra solista, con algunas excepciones cabe decirlo. Una de las razones por lo cual se ve este panorama es que los programas de estudio de la guitarra se han basado desde los métodos y repertorios europeos.

Que opina usted acerca esto, cree en la importancia de tratar de acercar estas dos corrientes con el fin de ampliar el repertorio guitarrístico de nuestras músicas por medio de composiciones y arreglos?

Definitivamente, no solo enriquecería el repertorio sino las posibilidades técnicas, rítmicas y se ampliaría la plataforma para considerar la música sin(fo), importar el género o época, como una sola.

Si Ud. considera que es importante la inclusión de este tipo de repertorio en los procesos de formación de un guitarrista, señale algunas de estas razones a nivel de desarrollo de:

1.- Destrezas: disociación

2.- Aspectos cognitivos: se aprende con facilidad

3.- Interpretación: contextualización y se requiere una conexión emocional especial.

4. Otros _____

Cree usted que la popularidad que tiene esta pieza dentro de la tradición colombiana conlleva a una mayor motivación a la hora de su montaje? En su caso personal, que aspectos lo motivan de una obra para proceder a su montaje.

Crea que conocer la obra previamente ayuda a interiorizarla con mas facilidad pero en mi caso personal no es un factor de motivacion como si lo es el compositor y los parametros ritmicos y el genero.

Nombre algunos aspectos musicales positivos o negativos que haya encontrado en el arreglo.

A nivel:

1.- Melódico : de facil entendimiento

2.- Rítmico : desarrollo de disociacion

3.- Armónico : Armonia basica pero apropiada para el estilo

3.- otros _____

