

**¿CÓMO IMPROVISAR?**

**GUÍA METODOLÓGICA DE IMPROVISACIÓN EN GENERO DE PORRO  
COLOMBIANO PARA TROMPETISTAS DE NIVEL 3.0**

**CHRISTIAN DÍAZ MORENO**

**CÓDIGO. 2012175014**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL**

**BOGOTÁ – COLOMBIA**

**2018**

**¿CÓMO IMPROVISAR?**

**GUÍA METODOLÓGICA DE IMPROVISACIÓN EN GENERO DE PORRO  
COLOMBIANO PARA TROMPETISTAS DE NIVEL 3.0**

**Trabajo de grado como requisito parcial para optar al título de  
Licenciado en Música**

**CHRISTIAN DÍAZ MORENO**

**CÓDIGO. 2012175014**

**ASESOR**

**DARIO ZERRATE**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL**

**BOGOTÁ – COLOMBIA**

**2018**

1. Información General

Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	¿CÓMO IMPROVISAR? GUÍA METODOLÓGICA DE IMPROVISACIÓN EN GENERO DE PORRO COLOMBIANO PARA TROMPETISTAS DE NIVEL 3.0
Autor(es)	DIAZ MORENO, CHRISTIAN
Director	ZERRATE RUBIO, DARIO ALEXANDER
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2018. 116 pag
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional. UPN
Palabras Claves	Trompeta, improvisación, porro, guía metodológica, desarrollo técnico.

2. Descripción

. Durante el desarrollo de la presente investigación monográfica, se propone un proceso de formación en la trompeta, abordado desde el género del porro tomando como característica de éste la improvisación. Dirigido a trompetistas ubicados en un nivel técnico musical 3.0, que a partir del estudio de ejercicios progresivos técnico musicales los cuales serán abordados tomando como ejemplo para su práctica la metodología de estudio rigurosa que se observaría en un conservatorio.

Al hablar del porro y la trompeta en Colombia debemos referirnos a la región Caribe colombiana, donde este género tuvo su evolución. Además, tenemos que pensar en las bandas pelayeras que son protagonistas en esta parte del país. La formación técnica de los integrantes de mencionadas agrupaciones musicales ejecutantes de la trompeta, no poseen un proceso teniendo en cuenta aspectos técnico musicales académicos, como los que se practican en las distintas universidades con cátedra de trompeta, que para este caso su característica es su currículo que se basa bajo estándares rigurosos ligados a la técnica para tocar dicho instrumento. Lo anterior refiere que no hay programas universitarios que enseñen a improvisar en el porro colombiano, bajo estándares ritmo - melódicos adecuados de interpretación, pero sí se observa una formación en el jazz, que también tiene como característica la improvisación. Mirando más allá, para los trompetistas de bandas sinfónicas municipales, su trascender formativo no ubica este aspecto (la improvisación) durante la práctica instrumental.

Dado lo anterior y pensando en que no existen programas que cualifiquen trompetistas en el campo de la improvisación en el género de porro colombiano a nivel profesional y semi-profesional y mucho menos en trompetistas de bandas sinfónicas, esta investigación se propone en consecuencia de la ya mencionada falencia formativa, crear una guía metodológica que fundamente a los trompetistas con herramientas para desarrollar habilidades improvisativas, analizando estructuralmente creaciones melódicas improvisadas teniendo en cuenta el lenguaje e interpretación de solistas espontáneos con experiencia y reconocimiento en el campo, llamados a grabar en diferentes producciones discográficas dentro de este ambiente musical.

3. Fuentes

ALCALDÍA MUNICIPAL DE LA VEGA. (2016). Portal Oficial Cundinamarca, Colombia. Disponible en: <http://www.lavega-cundinamarca.gov.co>

ALCALÁ, C., FERRER, G. (2007). *La improvisación en la historia de la música y la educación: Estudio comparativo de la creatividad en música en niños de 7 a 14 años*. Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de música. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, España.

BALLESTER, A. (2002). *El aprendizaje significativo en la práctica. Como hacer el aprendizaje significativo en el aula*.

CERVO Y BERVIAN. (1981) ver pg. 41

CRAFT, R. (1983). *Conversaciones con Stravinsky*. Citado por HEMS Y DE GAINZA, V. (1986). *La Improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, p.55

CRUADO, M. (1994). *Nueva técnica de la trompeta. "La coordinación"*. Madrid. Real Musical.

EL TIEMPO. (2001). *La Vega, imperio de placeres enigmáticos*. Bogotá.

GOBERNACIÓN DE CUNDINAMARCA. (2016). Portal Oficial Cundinamarca, Colombia. Disponible en: <http://www.cundinamarca.gov.co>

HEMS Y DE GAINZA, V. (1983) *La improvisación musical*. Buenos Aires. Ricordi Americana.

HERNANDEZ SAMPIERI, ROBERTO (2006)

HURTADO, J. (2000). *Metodología de la investigación holística*. Tercera edición. Caracas. Venezuela.

LATHAM, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Mexico. D.F. 111

LOTERO, A. (1989). *El porro pelayero: De las gaitas y tambores a las bandas de viento*. Banco de la República. Montería, Colombia.

MAYORGA (2002). pg. 34.  
 RICQUIER, M. (s.f.). *Tratado melódico de pedagogía instrumental. Principios fisiológicos y psicológicos de la columna de aire. Contracción - Relajación - Respiración - Dominio de sí - Utilización de la mente.* Billaudot Pedagogía.  
 RUSINEK, G. (2004). *Aprendizaje musical significativo.* Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical, Volumen 1 Número 5. Universidad Complutense de Madrid.  
 VALENCIA, V. (2014). *GRADOS DE DESARROLLO BANDÍSTICO. El contexto latinoamericano.* Colombia. 112  
[https://competenciashg.files.wordpress.com/2012/10/sampieri-et-al-metodologia-de-la-investigacion-4ta-edicion-sampieri-2006\\_ocr.pdf](https://competenciashg.files.wordpress.com/2012/10/sampieri-et-al-metodologia-de-la-investigacion-4ta-edicion-sampieri-2006_ocr.pdf)

#### 4. Contenidos

Este proyecto está dividido en cuatro capítulos en los cuales se habla de las posibilidades técnicas en el instrumento y se hace la relación de la guía con el porro y la improvisación teniendo en cuenta bases técnicas musicales. En el CAPÍTULO I se pueden encontrar los aspectos preliminares como son el Planteamiento del Problema, Objetivos tanto el general como los específicos, la justificación. En el CAPÍTULO II, en los marcos de referencia se encontrará los antecedentes, la historia de la banda sinfónica de La Vega y del municipio de La Vega, la evolución de la trompeta y sus alcances técnico musicales, la transformación del porro, su estructura musical, la improvisación a través de la historia y la trompeta como instrumento protagonista tanto en el porro como en la improvisación. En el CAPÍTULO III se hace referencia a la metodología, enfoque y posición pedagógica, la caracterización de la población y el plan de trabajo para la construcción de la guía metodológica. Y en el CAPÍTULO IV, la guía es aplicada y se relata el desarrollo y análisis de los talleres.

#### 5. Metodología

El enfoque metodológico del presente documento, gira entorno a las características de la investigación cualitativa que utiliza la recolección de datos sin tener en cuenta una medición con números, para interpretar posibles preguntas de investigación, mediante un proceso inductivo, explorando y describiendo para luego ofrecer perspectivas teóricas, desde lo particular a lo general, recolectando datos no estandarizados desde una disposición social, emocional, experiencias y otros aspectos relacionados con la parte subjetiva. La perspectiva de esta investigación gira entorno a las características descriptivas, en donde un evento investigado es medido desde diversos aspectos o dimensiones, buscando a través de la experiencia y la exploración confrontar los resultados obtenidos para que sean organizados, clasificados, categorizados y se integren de una forma detallada a la problemática de la población de estudio. Y la posición pedagógica está basada en el aprendizaje significativo, "El aprendizaje musical es significativo cuando los alumnos logran relacionar la nueva información con lo que ya conocen, es decir, con sus conocimientos previos. Esta información puede ser suministrada por recepción como la forma de educación tradicional o por descubrimiento, el aprendizaje musical es significativo si dicha información es importante para el alumno, se relaciona con sus conocimientos anteriores de una manera fuerte y se crea en el alumno un interés voluntario por relacionarla". (Rusinek, 2004).

#### 6. Conclusiones

- ¿COMO IMPROVISAR? GUÍA METODOLÓGICA DE IMPROVISACIÓN EN GENERO DE PORRO COLOMBIANO PARA TROMPETISTAS DE NIVEL 3.0" Es un compilado de ejercicios técnicos, y ejercicios preparatorios que orienta al estudiante de trompeta claramente hacia un buen desarrollo de las habilidades técnicas instrumentales y también teóricas que se requieren para el ejercicio creativo de la improvisación en este género.
- Decir que esta guía metodológica capacitó a los estudiantes a que improvisen o toquen las transcripciones realizadas es erróneo, esta guía se diseñó y aplicó, para que el ejecutante comprenda la improvisación como preparación técnica y a partir de esta, les brindó herramientas ritmo-melódicas para el desarrollo de habilidades improvisativas las cuales vivenciaron y apropiaron durante las sesiones de estudio.

Elaborado por: CHRISTIAN DIAZ MORENO

Revisado por: DARIO ALEXANDER ZERRATE RUBIO

Fecha de elaboración del Resumen:

31

05

2018

## Resumen

El presente trabajo investigativo tiene como finalidad brindar herramientas improvisativas a trompetistas que estén categorizados en un nivel técnico musical 3.0, según el trabajo del maestro Victoriano Valencia Rincón “GRADOS DE DESARROLLO BANDISTICO. El contexto latinoamericano. Colombia.”, para que puedan desarrollar una habilidad creativa en la sección de bozá del género de porro colombiano. A partir de la aplicación de una guía metodológica con ejercicios técnicos adaptados del análisis de patrones rítmicos y melódicos encontrados en transcripciones de solos improvisados de instrumentistas capacitados dentro de esta característica compositivas. Estos ejercicios serán similares a los que se pueden encontrar en los métodos esenciales en la formación académica en la cátedra de trompeta de un conservatorio de música.

La guía metodológica está creada de una manera progresiva en donde en trompetista que muestre interés en estudiar la improvisación, encuentre ejercicios preparatorios técnicos ligados a las características ritmo melódicas de los ejercicios para improvisar, además contara con guías auditivas acompañantes en diferentes velocidades y tonalidades para así tener un progreso y estudio escalonado.



## TABLA DE CONTENIDO

CAPITULO 1: PRELIMINARES.....	10
INTRODUCCIÓN.....	10
1.1. Descripción del problema.....	12
1.2. Justificación.....	14
1.3. Pregunta de investigación.....	16
1.4. Objetivos.....	16
1.4.1. Objetivo general.....	16
1.4.2. Objetivos específicos.....	16
CAPITULO 2: MARCOS DE REFERENCIA.....	18
2.1. Marco contextual.....	18
2.1.1. Estado del arte.....	18
2.1.2. Reseña histórica del municipio de La Vega.....	20
2.1.3. Banda Sinfónica de La Vega.....	24
2.2. La improvisación.....	28
2.2.1. La improvisación a través de la historia.....	28
2.2.2. El jazz como espacio de improvisación.....	30
2.3. Posibilidades interpretativas de la trompeta sobre un paisaje sonoro, el porro.....	32
2.3.1. Posibilidades técnicas de la trompeta.....	32
2.3.1.1 Partes del instrumento.....	34
2.3.1.1.1 La boquilla.....	35
2.3.1.1.2 Trompetas en la actualidad.....	38
2.3.1.2 Iniciación a la trompeta.....	41
2.3.1.2.1 Postura.....	42
2.3.1.2.2 Respiración.....	43
2.3.1.2.3 Embocadura.....	45
2.3.1.3 El sonido de la trompeta.....	46
2.3.1.3.1 El sonido, armónicos de la trompeta.....	46
2.3.1.3.2 Efectos sonoros de la trompeta.....	48
2.3.2. El porro.....	49

2.3.2.1 Historia .....	50
2.3.2.2 Tipos de porro .....	51
2.3.2.3 Roles instrumentales en los porros.....	52
3.3.2.4 El bozá, improvisar en el porro. ....	52
2.3.3 La improvisación, el porro y la trompeta. ....	53
<b>CAPITULO 3: METODOLOGIA.....</b>	<b>55</b>
3.1. Enfoque metodológico .....	55
3.2. Tipo de investigación .....	57
3.3. Posición pedagógica: El aprendizaje significativo .....	58
3.4. Caracterización de la población .....	59
3.4.1. Nivel técnico musical actual .....	59
3.5. Plan de trabajo .....	63
3.5.1. Selección de las obras y solos.....	63
3.5.2. Transcripciones .....	67
3.5.3. Análisis de las transcripciones.....	76
3.5.3.1 Patrones rítmicos .....	76
3.5.3.2 Patrones melódicos.....	79
3.5.4. Creación de ejercicios técnicos .....	83
3.5.4.1 Ejercicios preparatorios.....	96
3.5.4.2 Ejercicios para improvisar .....	97
3.5.5. Creación de pistas de acompañamiento .....	97
3.6. Instrumentos de recolección de información.....	100
<b>CAPITULO 4: RESULTADOS .....</b>	<b>101</b>
4.1. Guía metodológica .....	101
4.2. Diagnóstico inicial de la población .....	101
4.3. Desarrollo y análisis de talleres.....	102
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>109</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>111</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>114</b>

## TABLA DE GRÁFICOS

Gráfica 1 : Mapa de La Vega, Cundinamarca.....	20
Gráfica 2: Parque Principal de La Vega, Cundinamarca .....	21
Gráfica 3: Parque Principal de La Vega, Cundinamarca.....	22
Gráfica 4: Banda Sinfónica de La Vega, Cundinamarca.....	27
Gráfica 5: Partes de la boquilla .....	35
Gráfica 6: Profundidad de la copa .....	36
Gráfica 7: Tipo de copa U o V .....	36
Gráfica 8: Ancho de la copa.....	36
Gráfica 9: Tipos de boquilla, diferente masa en el cuerpo.....	37
Gráfica 10: Set de boquillas Stomvi .....	37
Gráfica 11: Trompeta en Bb.....	38
Gráfica 12: Trompeta en C.....	39
Gráfica 13: Trompeta en Eb.....	39
Gráfica 14: Trompeta Piccolo .....	40
Gráfica 15: Flugelhorn .....	40
Gráfica 16: Respiración normal, respiración activa.....	44
Gráfica 17: Embocadura .....	45
Gráfica 18: Sonidos armónicos .....	47
Gráfica 19: Serie armónica en la trompeta.....	47
Gráfica 20: “Chupas” modelo Plunguer .....	48
Gráfica 21: Transcripción del solo de trompeta del porro El Campeón .....	67
Gráfica 22: Transcripción del solo de trompeta del porro El Viajero.....	68
Gráfica 23: Transcripción del solo de Bombardino del porro María Varilla.....	69
Gráfica 24: Transcripción del solo de bombardino del porro María Helena.....	70
Gráfica 25: Transcripción del solo de bombardino del porro Perepe.....	71
Gráfica 26: Transcripción del solo de trompeta del porro Perepe .....	72
Gráfica 27: Transcripción del solo de bombardino del porro Rio Sinú.....	74
Gráfica 28: Transcripción del solo de trompeta del porro El Sapo Viejo .....	75
Gráfica 29: Patrón rítmico 1.....	76
Gráfica 30: Patrón rítmico 2.....	76
Gráfica 31: Patrón rítmico 3.....	77
Gráfica 32: Patrón rítmico 4.....	78
Gráfica 33: Patrón rítmico 5.....	78
Gráfica 34: Patrón rítmico 6.....	78
Gráfica 35: Patrón melódico 1.....	79
Gráfica 36: Patrón melódico 2.....	80
Gráfica 37: Patrón melódico 3.....	80
Gráfica 38: Patrón melódico 4.....	80
Gráfica 39: Patrón melódico 5.....	81
Gráfica 40: Patrón melódico 6.....	81
Gráfica 41: Patrón melódico 7.....	82
Gráfica 42: Patrón melódico 8.....	82
Gráfica 43: Ejercicio técnico 1.....	83



Gráfica 44: Ejercicio técnico 2.....	84
Gráfica 45: Ejercicio técnico 3.....	84
Gráfica 46: Ejercicio técnico 4.....	85
Gráfica 47: Ejercicio técnico 5.....	85
Gráfica 48: Ejercicio técnico 6.....	86
Gráfica 49: Ejercicio técnico 7.....	86
Gráfica 50: Ejercicio técnico 8.....	87
Gráfica 51: Ejercicio técnico 9.....	87
Gráfica 52: Ejercicio técnico 10.....	88
Gráfica 53: Ejercicio técnico 11.....	88
Gráfica 54: Ejercicio técnico 12.....	89
Gráfica 55: Ejercicio técnico 13.....	89
Gráfica 56: Ejercicio técnico 14.....	89
Gráfica 57: Ejercicio técnico 15.....	90
Gráfica 58: Ejercicio técnico 16.....	90
Gráfica 59: Ejercicio técnico 17.....	91
Gráfica 60: Ejercicio técnico 18.....	91
Gráfica 61: Ejercicio técnico 19.....	92
Gráfica 62: Ejercicio técnico 20.....	92
Gráfica 63: Ejercicio técnico 21.....	93
Gráfica 64: Ejercicio técnico 22.....	93
Gráfica 65: Ejercicio técnico 23.....	94
Gráfica 66: Ejercicio técnico 24.....	94
Gráfica 67: Ejercicio técnico 25.....	94
Gráfica 68: Ejercicio técnico 26.....	95
Gráfica 69: Ejercicio técnico 27.....	95
Gráfica 70: Ejercicio técnico 28.....	96
Gráfica 71: Score de la pista de acompañamiento .....	99

# CAPITULO 1: PRELIMINARES

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación nace por el compromiso, sentido de pertenencia y con la intención de ayudar a los procesos de formación de los estudiantes de trompeta del municipio de la vega (Cundinamarca), que pertenecen a la banda sinfónica del municipio, y en general manifestar una reflexión pedagógica sobre la enseñanza – aprendizaje instrumental musical en el contexto bandístico colombiano.

El municipio de La Vega, Cundinamarca, uno de los 116 municipios de este departamento, está ubicado a 54 km de Bogotá a 60 minutos aproximadamente de la misma ciudad, por la autopista que conduce a Medellín.

Dentro de sus diferentes celebraciones se encuentra el Concurso Nacional de Bandas Estudiantiles, llevado a cabo en el mes de octubre y que para el año 2018 llega a su versión número XXXII. Tendiendo esto en cuenta, el municipio de La Vega, Cundinamarca es tradicionalmente bandístico. En la Banda Sinfónica existe un proceso de formación musical acompañado y supervisado por talleristas, específicamente en la sección de trompetas los estudiantes se encuentran ubicados en un nivel técnico instrumental que de acuerdo al documento de “Grados de desarrollo bandístico. El contexto latinoamericano” (Valencia, 2014), de Victoriano Valencia Rincón, está en el nivel 3.0.

Durante el proceso de iniciación musical que se lleva a cabo, el tallerista de la sección de trompetas quien es el autor de este documento, se centra en desarrollar técnicamente las habilidades de los aprendices de trompeta, desde la ejecución, la interpretación e improvisación del instrumento, también el trabajo está dirigido a las bases teóricas, gramaticales y auditivas necesarias para despeñarse como músicos integrantes de la agrupación Sinfónica de La Vega.

De estas circunstancias nace el hecho de que el repertorio propuesto por el director para el montaje de la banda requiere solistas espontáneos, que creen

melodías improvisadas en diferentes géneros de música colombiana. En este trabajo de grado se busca desarrollar habilidades improvisativas en la trompeta, específicamente en el género de porro colombiano, a través de una guía metodológica que propone herramientas estructuradas tomadas de transcripciones de improvisaciones de instrumentistas especializados en la improvisación de este género. El presente trabajo de investigación se presentará en 4 capítulos divididos y diseñados de la siguiente manera: Capítulo 1 “Preliminares”, Capítulo 2 “Marcos de Referencia”, Capítulo 3 “Metodología” y Capítulo 4 “Resultados”, en los cuales se va a describir todo el proceso llevado a cabo con la población objetivo, en concreto el diagnóstico, el análisis, la estructuración para el nivel 3.0, la aplicación y las propuestas metodológicas.

## 1.1. Descripción del problema

En la región Caribe colombiana, el formato tradicional para la interpretación del porro es el de banda pelayera, que está formada por tuba, clarinetes, trombones, bombardinos, el bombo, el redoblante, los platillos y una parte fundamental de la agrupación, las trompetas.

La formación para los trompetistas de las bandas pelayeras en la costa atlántica colombiana es netamente empírica, pero su desenvolvimiento en la improvisación característica del género del porro es notable. Por el contrario los trompetistas pertenecientes a los procesos de bandas sinfónicas en el país, carecen en su mayoría de la habilidad en la improvisación, puesto que su proceso en formación técnica simula a un conservatorio, obedeciendo rigores técnicos y académicos.

En el caso específico de los estudiantes de trompeta de la Banda Sinfónica de La Vega, Cundinamarca, no son ajenos a la falta de herramientas que les brinden habilidades técnico-musicales e interpretativas, que les permitan un desenvolvimiento fluido al momento de crear melodías improvisadas en determinado repertorio.

Mediante las observaciones del tallerista encargado de la sección de trompetas, se evidenció la necesidad de implementar una guía metodológica que permita al estudiante de trompeta cualificar su proceso de formación musical y aportarle herramientas que le faciliten la interpretación del género del porro en un solo improvisado. Adicional a esto se debe pensar en los distintos niveles de aprendizaje, es decir que no todos los estudiantes aprenden de la misma manera a ejecutar técnicamente su instrumento. De modo que esta guía pretende solventar estas necesidades y abordar el estudio de la trompeta en el nivel 3.0 de desarrollo instrumental según los niveles de dificultad en instrumentos de viento de Victoriano Valencia Rincón<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ver punto 3.4.2. Nivel técnico musical actual.

Desde la antigüedad la trompeta ha sido un instrumento de gran acogida y además en constante evolución y desarrollo, a partir de esto se evidencia la versatilidad que tiene en diferentes campos de la música. Dentro del constante ir y venir en los periodos de la música, se evidencian gran variedad de características propias en algunos estilos, teniendo como ejemplo las articulaciones para los diferentes periodos, la velocidad del tempo ligado a jugar con este, adornos, tesitura, armonía, creación de las técnicas extendidas, entre otros.

La música es considerada un campo creativo por excelencia, en este caso la composición y la improvisación poseen semejanzas entre sí, ya que ambas incluyen la producción de música nueva, aunque la composición permite una revisión y la oportunidad de avanzar o retroceder en el propio transcurso de la música, mientras la improvisación es un proceso extemporáneo marcado por su irreversibilidad, es decir, sin preparación, esto implica que la improvisación es el tipo más libre de actividad creativa, en la que la espontaneidad y la falta de planeación sustituyen a los largos procesos que los actos compositivos por lo regular incluyen, así como también hace a un lado el aprendizaje y apropiamiento de un texto impreso que la ejecución normalmente requiere.

La improvisación y sus diferentes géneros musicales se han extendido alrededor del mundo hasta hoy en día y Colombia no es la excepción ya que cuenta con una gran diversidad musical en los ritmos característicos de las diferentes regiones del país. En la Región Caribe sobresale el género del porro que dentro de su estructura musical posee una sección de improvisación, en donde los clarinetes, los euphoniums (también conocidos como bombardinos o barítonos) y las trompetas pueden ser protagonistas.

Para este género, dentro de la tradición colombiana sus temas son interpretados por bandas pelayeras, un formato más pequeño que el de la banda sinfónica.

El formato de banda sinfónica es un formato universal, que deriva de la instrumentación perteneciente a la orquesta del periodo clásico de la historia de la música (1750-1827). La instrumentación de la banda sinfónica, en la sección de maderas consta de flautas, oboe, fagot, clarinetes (que remplazan a los violines de

la orquesta) y los saxofones (que sustituyen a los cellos y violas). En la familia de los metales pertenecientes al formato de las bandas sinfónicas, se encuentran las tubas, los trombones, euphoniums (que también ayudan en remplazar a los cellos de la orquesta), cornos francés y trompetas, completándose con la sección de percusión.

## 1.2. Justificación

Durante el desarrollo de la presente investigación monográfica, se propone un proceso de formación en la trompeta, abordado desde el género del porro tomando como característica de éste la improvisación. Dirigido a trompetistas ubicados en un nivel técnico musical 3.0, que a partir del estudio de ejercicios progresivos técnico musicales los cuales serán abordados tomando como ejemplo para su práctica la metodología de estudio rigurosa que se observaría en un conservatorio, desde un punto de vista.

Al hablar del porro y la trompeta en Colombia debemos referirnos a la región Caribe colombiana, donde este género tuvo su evolución. Además tenemos que pensar en las bandas pelayeras que son protagonistas en esta parte del país. La formación técnica de los integrantes de mencionadas agrupaciones musicales ejecutantes de la trompeta, no poseen un proceso teniendo en cuenta aspectos técnico musicales académicos, como los que se practican en las distintas universidades con cátedra de trompeta, que para este caso su característica es su currículo que se basa bajo estándares rigurosos ligados a la técnica para tocar dicho instrumento.

Lo anterior refiere que no hay programas universitarios que enseñen a improvisar en el porro colombiano, bajo estándares ritmo - melódicos adecuados de interpretación, pero sí se observa una formación en el jazz, que también tiene como característica la improvisación. Mirando más allá, para los trompetistas de bandas sinfónicas municipales, su trascender formativo no ubica este aspecto (la improvisación) durante la práctica instrumental.

En el municipio de La Vega, Cundinamarca, existe un proceso de formación musical bandístico que lleva aproximadamente 30 años en el que se ha visto la ausencia de un acompañamiento pedagógico notable hasta el año 2012. A partir de este año la alcaldía municipal facilitó a los integrantes de la banda sinfónica formadores capacitados (talleristas) en la enseñanza de las diferentes secciones instrumentales, específicamente en el área de trompeta se ha presentado la necesidad de aportar elementos que cualifiquen las habilidades individuales de los estudiantes.

Dado lo anterior y pensando en que no existen programas que cualifiquen trompetistas en el campo de la improvisación en el género de porro colombiano a nivel profesional y semi-profesional y mucho menos en trompetistas de bandas sinfónicas, esta investigación se propone en consecuencia de la ya mencionada falencia formativa, crear una guía metodológica que fundamente a los trompetistas con herramientas para desarrollar habilidades improvisativas, analizando estructuralmente creaciones melódicas improvisadas teniendo en cuenta el lenguaje e interpretación de solistas espontáneos con experiencia y reconocimiento en el campo, llamados a grabar en diferentes producciones discográficas dentro de este ambiente musical.

De esta manera y a partir de la improvisación musical se pretende desarrollar habilidades técnicas propias del instrumento, observando las necesidades evidenciadas durante el diagnóstico a la población de estudio y las características del nivel 3.0. Del mismo modo conseguirán herramientas que facilitarán un desenvolvimiento adecuado en la sección de Bozá del género de porro colombiano, con características interpretativas y de lenguaje musical aportado y adaptado a ejercicios motivicos, elaborados de transcripciones de músicos especialistas solistas del género. Agregando a las ganancias, se encuentra el perfeccionamiento auditivo desde un aspecto melódico, armónico y rítmico, además se darán a conocer los ritmos autóctonos de Colombia y se hará énfasis en el porro ya que en gran porcentaje el repertorio interpretado por agrupaciones sinfónicas es música tradicional colombiana.



### 1.3. Pregunta de investigación

¿Qué herramientas instrumentales y musicales necesita construir un estudiante de trompeta de la Banda Sinfónica de la Vega, Cundinamarca para desarrollar habilidades de la improvisación en el género de porro colombiano?

### 1.4. Objetivos

#### 1.4.1. Objetivo general

Establecer una guía metodológica que desarrolle procesos improvisatorios en el género de porro colombiano en los estudiantes de trompeta de la Banda Sinfónica de la Vega, Cundinamarca.

#### 1.4.2. Objetivos específicos

- Realizar un diagnóstico que permita encontrar el nivel musical actual de los estudiantes de trompeta de la Banda Sinfónica de La Vega, Cundinamarca.
- Realizar y analizar ocho transcripciones de solos improvisados por instrumentistas especializados en la improvisación en este género musical colombiano.
- Adaptar los patrones característicos encontrados en el análisis de las transcripciones de las improvisaciones, para crear secuencias y estudios afines a los métodos esenciales y tradicionales de trompeta en la formación musical de conservatorio.
- Crear pistas sonoras que sean guía auditiva al momento de ejecutar los ejercicios creados.

- Aplicar la guía metodológica a los estudiantes de trompeta de la Banda Sinfónica de La Vega, Cundinamarca.

## CAPITULO 2: MARCOS DE REFERENCIA

### 2.1. Marco contextual

#### 2.1.1. Estado del arte

En la facultad de bellas artes de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia se encuentran los referentes monográficos que sirvieron como guía para la elaboración de este trabajo de grado.

Un trabajo interesante es el titulado *“Guía metodológica para la iniciación y el aprendizaje de la flauta traversa, desde el bambuco y el pasillo colombiano”*, escrito por Cristian Giovanni Linares Vargas en el año 2013; en el que el autor pretende realizar una guía metodológica a partir de dos géneros musicales colombianos para complementar el estudio de la flauta traversa, no solo con los métodos que ya se han conocido como el *“Altés”* o el *“Taffanel”* sino con el bambuco y el pasillo colombiano, donde se desea aportar al mejoramiento de las dificultades técnicas normales en el momento de iniciación en la flauta traversa, e ir mejorándolas poco a poco.

Este trabajo fue desarrollado en el municipio de Sopó, Cundinamarca con los estudiantes de flauta traversa de la Escuela Recrearte. El autor desarrolló una nueva propuesta metodológica en la que promueve el desarrollo musical integral del instrumentista utilizando como herramienta los géneros de bambuco y pasillo. El punto de encuentro con el presente trabajo de investigación es que se puede promover la enseñanza y formación musical en instrumento a partir de la música colombiana, para este caso el porro colombiano.

El trabajo de grado escrito por Edwin Alexander Mancera Silva, titulado *“Guía para la Iniciación de la trompeta desde el porro”*, en el año 2016, en donde el autor aspira realizar un trabajo en el municipio de Guasca, Cundinamarca, tomando como población a los estudiantes de trompeta en iniciación de la escuela de música de este pueblo, utilizando el porro como género musical típico de la costa caribe

colombiana, proponiendo a partir de él ejercicios técnicos que facilitarían dicho aprendizaje, sin dejar a un lado conocimientos relacionados con la interpretación, ejecución de la trompeta, tomando como base el sonido, tipos de boquillas, clases de trompetas, tesitura de la misma, embocadura, vibración de labios, columna de aire, entre otros, que son parte fundamental en un proceso de iniciación en la formación musical. Con este trabajo se encontraron diferentes tipos de similitudes como lo son la importancia que surge de la necesidad de hallar alternativas en la enseñanza de la trompeta en Colombia, teniendo en cuenta aspectos culturales. También el brindar herramientas técnico-musicales e interpretativas, a estudiantes de trompeta con formación musical en una banda sinfónica del centro del país, en ritmos que no son propios de este sector colombiano. Además conocimientos minuciosos acerca de la trompeta, en cuanto a sus tipos, capacidades técnicas de este instrumento, posibilidades tímbricas e interpretativas del mismo, edad en la cual sería adecuado empezar con el estudio de la trompeta y procesos de enseñanza.

El trabajo titulado *“Análisis de los patrones de improvisación melódica basados en la propuesta musical de la interpretación del porro de Ramón Benítez como contribución a la formación musical”* escrito por Giovanny José Nieto Maestre en el año 2013, es un antecedente importante ya que el autor realiza un análisis de los patrones más utilizados en el porro y la improvisación del mismo, y con ellos elabora una cartilla didáctica en donde expone a los lectores el estilo y manera de improvisación del género según el maestro Ramón Benítez y así aportar a los procesos de formación musical.

### 2.1.2. Reseña histórica del municipio de La Vega

El municipio de La Vega es un lugar muy tranquilo, colmado de naturaleza y de un clima cálido. Posee áreas rurales muy extensas y ricas propias para el aprovechamiento agrícola y ganadero. En la actualidad La Vega cuenta con un área total de 155 Km<sup>2</sup> distribuida de la siguiente manera: el área rural 153,46 km<sup>2</sup> y el área urbana 1,48km<sup>2</sup>. El municipio se destaca por su clima cálido y agradable, además se caracteriza por contar con variedad de clima ya que su geografía inicia a 1.100 metros sobre el nivel del mar en las veredas de Petaquero, La huerta y La Cabaña con clima cálido, en el casco urbano la altura está a 1.230 metros sobre el nivel del mar con clima templado, y finaliza con clima frío en la parte sur en las veredas Dintel y Sabaneta a 2.500 metros sobre el nivel del mar aproximadamente.

*Gráfica 1 : Mapa de La Vega, Cundinamarca*



Fuente: Portal Alcaldía Municipal de La Vega, Cundinamarca

Está ubicado en el departamento de Cundinamarca, en la región del Gualivá a una distancia de 54 kilómetros al noroccidente de Bogotá. Limita al norte con los municipios de Vergara y Nocaima, al sur con el Municipio de Facatativá, al occidente con el municipio de Sasaima, al oriente con los municipios de Supatá y San Francisco.

Los primeros en poblar estas tierras fueron los Panches, nombre originario e inspirado de tierras ubicadas a las orillas de ríos y quebradas. Los Panches se dedicaban a la agricultura, sin dejar de lado la pesca, la caza, la orfebrería, el comercio y la industria textil, también eran considerados guerreros. El lugar en donde esta tribu se reunía utilizando los ritos como excusa es conocido como laguna del Tabacal, tomado el nombre de los cultivos de tabaco, este terreno para aquellos habitantes era considerado sagrado. El 12 de junio de 1605 el Licenciado Alonso Vásquez de Cisneros fundó dos pueblos de indios: uno en el sitio de Payanda que se llamó Nocaima, y otro en Cambata, el cual vino a ser el de San Juan de La Vega.

*Gráfica 2: Parque Principal de La Vega, Cundinamarca*



Fuente: Christian Díaz Moreno, 2018



Durante la Guerra de los Mil Días La Vega fue importante plaza de los revolucionarios liberales y sede de operaciones del célebre general Benito Ulloa, quién con su guerrilla libró combates en el occidente de Cundinamarca. En homenaje al caudillo se le erigió un busto en la plaza principal en marzo de 1947 (Gobernación de Cundinamarca, portal oficial). Se dice que la antigua iglesia se inició en 1844 y se construyó en varias partes, la parte lateral se hizo en 1927 y la torre en 1936, pero por haberse caído cuando se reparaba fue preciso demolerla totalmente, por esta razón, el 24 de julio de 1961 se comenzó la construcción de la iglesia actual. La casa cural se construyó entre el 15 de diciembre de 1958 y octubre de 1960.

*Gráfica 3: Parque Principal de La Vega, Cundinamarca.*



Fuente: Christian Díaz Moreno, 2018



En el municipio existen varios lugares representativos turísticamente y con valor cultural e histórico para el mismo, cabe mencionar el cerro Butulú que en la parte más alta estaba adornado por una laguna, y cuentan los ancestros, que esa laguna estaba “encantada” porque las personas que ponían sus pies en las cercanías de la rivera eran llevadas en cuerpo y alma a las profundidades del agua.

La laguna el Tabacal que según la leyenda del origen de la laguna, los Panches cavaron durante muchas noches hasta que por fin pudieron cubrirla con las aguas de invierno y de verano del río Tabacal, dos corrientes que producen el movimiento de la isla que reposa en la superficie del agua, sin embargo, otros creen que el fenómeno se produce por un “encantamiento” que le hizo el dios Mohán o por el peso de los tesoros que se encuentran en su fondo.

En el parque Pichincha más conocido como Monumento a los Héroes se crearon seis bustos de próceres y hombres notables: Simón Bolívar, Francisco de Paula Santander, Antonio Nariño, Benito Ulloa, David Ortega y Ricardo Hinestroza Daza, y es un lugar que da paso a la tradición del municipio de mantener vivo el interés por la historia.

El clima templado y el paisaje montañoso que caracteriza toda la región del Gualivá, ha cautivado a miles de turistas que acuden a La Vega todos los fines de semana en busca de descanso.

### 2.1.3. Banda Sinfónica de La Vega

La Banda Sinfónica de La Vega, Cundinamarca inició labores hace aproximadamente 40 años, pero en esta reseña histórica se hablará de la trayectoria de la banda a partir del año 1988, debido a la ausencia de documentos e información anterior a esta fecha; en este año el maestro Jaime Antonio Quevedo estaba a cargo del proceso musical, y en ese momento se impartían las clases teóricas de música en los salones de la iglesia municipal, y se realizaban los ensayos generales en el segundo piso de la alcaldía municipal. Una de las ventajas con las que contaban los músicos pertenecientes a esa agrupación era que podían realizar ensayos de lunes a viernes de 2:00 pm a 4:00 pm, por esta razón su progreso técnico musical individual y grupal avanzaba significativamente.

El maestro Quevedo llegó al municipio de La Vega varios años antes del año de inicio de esta reseña histórica y así mismo la banda tenía ya experiencia y cierto bagaje musical, había participado en el concurso de Bandas Musicales de Villeta, Cundinamarca, un concurso que hoy en día es muy importante a nivel departamental; en ese momento las bandas que tenían directores pagados por la gobernación de Cundinamarca tenían el derecho y la obligación de mostrar los procesos musicales; se manejaban las categorías C, B y A. y para ese entonces la banda de La Vega había ganado el segundo lugar en categoría C.

Hacia el año de 1989 la banda ganó un premio por “simpatía” en el concurso departamental de bandas, este fue un logro especial ya que en ese mismo período hubo un racionamiento de energía eléctrica en el municipio y el lugar de ensayo de la banda cambió de la alcaldía municipal a la llamada “casa del campesino” que era una casa pequeña que se utilizaba como sala de velación en el municipio, de tal manera que cuando había funerales se interrumpía la rutina de los ensayos, pero con normalidad se reunían a las 6:00 pm. Cuando se estableció con totalidad el racionamiento de energía en el municipio, la banda cambió de lugar de ensayo a una casa privada que pertenecía a algunos integrantes de la misma, la familia Garzón, y con el recurso de lámparas de ACPM solventaron la falta de luz, hacia

1990 hubo una dotación de instrumentos que se mantenían en el mismo lugar del ensayo.

En el transcurso del tiempo la banda sinfónica era para las ferias y fiestas del pueblo, las fiestas religiosas, las inauguraciones de alguna obra de la alcaldía, o si llegaba al municipio alguna autoridad política, la banda era quien estaba a cargo de los actos protocolarios, hoy en día se mantienen algunas de esas costumbres pero el valor cultural de ahora es que la banda se ve como un espacio en el que los niños y jóvenes vegunos pueden tener contacto con el arte, es un espacio de formación integral, claramente también la banda sinfónica participa en concursos y festivales, y realiza conciertos.

Hacia el año 1993 hubo un momento de receso en el proceso musical, en el que el maestro Guillermo Caicedo, que es veguno y en ese entonces era el director de la banda sinfónica de Guaduas, se preocupó de no perder el trabajo con los estudiantes de La Vega, pero por la falta de apoyo de la alcaldía municipal los beneficiarios de la banda sinfónica se redujeron demasiado, tanto que el formato casi parecía el de una banda pelayera, pero aun así se mantuvo la banda. Este período de receso duró hasta el año 1995 en el que llegó al municipio el maestro Luis Beltrán y con él llegó una nueva generación de músicos que conformaron la banda y volvieron a ensayar en “La casa del campesino”, también para ese entonces la gobernación de Cundinamarca y la alcaldía municipal de La Vega hicieron una inversión al instrumental de la banda.

En el año 1997 se celebró el primer concurso zonal de Bandas sinfónicas en el municipio de San Francisco y la banda de La Vega participó y desafortunadamente no clasificó al concurso departamental y por ese motivo hubo un cambio en la dirección de la banda.

En el año 1998 llegó al municipio el maestro Andrés Fernando Rozo, y en ese momento la banda municipal empezó una etapa diferente en su crecimiento musical, con una idea mucho más clara del formato, una visión distinta frente a la educación de los estudiantes y por este motivo se empezaron a implementar clases de gramática, de coro, se hacían talleres personalizados para cada instrumento, se

hacían talleres de dirección con maestros invitados, se realizaban clases de armonía y orquestación, etc. El lugar de ensayo de la banda cambió a la casa de la cultura municipal y era allí donde se realizaban todos estos talleres, las condiciones mejoraron también ya que la gobernación hizo otra dotación instrumental. En el año 2000 la banda participó en el concurso zonal que se llevó a cabo en el municipio de Facatativá y lograron un segundo puesto para Villeta en categoría Mayores y en ese concurso quedaron también en un segundo lugar que los llevó a su primer concurso nacional de bandas que se celebró en El Retiro – Antioquia. A partir de ese momento la banda siempre participaba en los concursos zonales y departamentales, clasificaba a los nacionales y lograba buenos resultados musicales.

En el año 2001 llegó el maestro Wilder de Jesús Román Grisales, de Viterbo, Caldas. Con él también se lograron buenos resultados a nivel de concursos, vale mencionar los siguientes: segundo puesto en el concurso Nacional de Anapoima, mejor banda en concurso Nacional en San Pedro - Valle, Primer puesto en los festivales de la rumba criolla en Mosquera, invitación especial para el festival nacional del porro en Sincelejo que particularmente fue una experiencia muy buena de riqueza y aprendizaje para todos los músicos de la banda.

En el proceso del maestro Wilder hubo una desventaja ya que no se preocuparon en mantener los semilleros, de esta manera la banda tuvo una crisis hacia el año 2003 y 2004 por la falta de músicos. El año 2004 fue un año de transición con el maestro Juan Carlos Herrera Castañeda en el que la banda sinfónica participó en Villeta y obtuvo un cuarto lugar. En el año 2005 llegó el maestro John Jairo Ocampo Villa y se inició un nuevo proceso el cual hizo que la banda estuviera en una especie de estancamiento musicalmente ya que por casi dos años no se realizaron participaciones en concursos, ni muestras que fortalecieran el trabajo individual y grupal.

En el año 2007 llegó el maestro Leonel Henao Ríos, quien retomó los procesos anteriores en donde se inició con una generación más aplicada para la música. En este periodo de 10 años del maestro Leonel, la banda sinfónica obtuvo diferentes reconocimientos a nivel departamental y nacional, teniendo en cuenta la

incorporación de talleristas en el año 2012 para apoyar los procesos de formación musical. En el año 2017 finalizó su período y en el presente año, llega a La Vega el maestro Heylmeyer Lasso Fandiño, quien abrió las puertas de la banda para generaciones anteriores y comenzó un nuevo proceso musical para conformar la banda sinfónica de mayores y la banda sinfónica infantil del municipio. (Fuente: Charla informal con Ludwig Jiménez. Abril 1 de 2018).

*Gráfica 4: Banda Sinfónica de La Vega, Cundinamarca*



Fuente: Christian Díaz Moreno. 2014



Fuente: Christian Díaz Moreno. 2009

## 2.2. La improvisación

### 2.2.1. La improvisación a través de la historia

La habilidad para improvisar se ha considerado desde hace mucho tiempo una indicación de buen desempeño musical, pero la destreza que representa tiene tanto que ver con memoria como con genuina creatividad. Así mismo es merecido de notarse que el estímulo a la improvisación espontánea dentro de ciertos contextos de la música haya seguido sometido a actividades que mantienen la distinción entre los roles del compositor y el intérprete.

Escribir sobre la historia de la improvisación es algo ambicioso ya que la improvisación no se debe considerar como algo ajeno a la historia de la música en general; en este punto se hablará de los rasgos improvisatorios más notables en el progreso de la música, empezando por nombrar a Bach y Haendel, que como otros compositores de su época escribían las suites para clavecín como una simple sucesión de acordes, sobre los cuales el intérprete debía crear y desarrollar un movimiento según su gusto.

Existen ejemplos de improvisación en la música occidental, que contienen la asociación de una o varias partes que no están escritas absolutamente, como la ornamentación, o una cadencia o bien, la creación de una parte completa como en la fuga o en las variaciones.

Ya que la creatividad y el acto de innovar e improvisar ha existido desde el inicio de la historia en la música, se puede decir, que ha sido la responsable de las evoluciones periódicas que han sufrido las formas musicales, de este modo la música escrita ha sido la manera de preservar dichos cambios y conservar su desarrollo.

“Igor Stravinsky describe la composición como una selectiva improvisación subrayando la idea de que todo lo creado ha sido improvisado previamente (en el amplio sentido de la palabra). Por este razonamiento los grandes improvisadores están en posesión de tres facultades indiscutibles: “a) una gran técnica y dominio del instrumento, b) la habilidad para crear calidad musical, c) la destreza para dirigir la mente y que los otros dos factores puedan darse”. (Alcalá, Ferrer. 2007)

Se puede notar este gran ejercicio musical en las biografías de grandes músicos como Bach, Beethoven, Mozart y muchos otros, que fueron nombrados genios improvisadores, capaces de recrear *fugas* y *sonatas* de forma completamente elaborada, a la espera de ser consecutivamente escritas. Durante el periodo Barroco muchas partes de los acompañamientos para clave, no estaban escritos sino simplemente sintetizados, lo que era llamado “*bajo cifrado*”. Al pasar de los años los solistas eran capaces de realizar improvisaciones cada vez más grandes y sofisticadas, de este modo los compositores escribían también sus propias cadencias para evitar que sus obras sufrieran variaciones drásticas, por este motivo los intérpretes pasaban de improvisadores a estudiosos transcritores de las partituras por las dificultades técnicas de las mismas obras.

La llegada del siglo XX trajo muchos cambios en la composición de la música y el mismo lenguaje musical, debido a la utilización de materiales nuevos y diversos en la construcción de los instrumentos, la aparición de instrumentos electroacústicos y nuevas corrientes sonoras; se creó una posibilidad de sonido completamente distinta que permitió la exploración de los parámetros determinados tradicionalmente, (alturas, timbres, duraciones, colores, tesitura, etc.) por este motivo el resultado sonoro era innovador y logró cambiar también la posición del intérprete haciéndose activo en la responsabilidad del producto musical.



### 2.2.2. El jazz como espacio de improvisación.

"Cinco factores son los principales responsables del resultado de la improvisación del ejecutante de jazz: la intuición, el intelecto, la emoción, el sentido de las alturas y el hábito. Su intuición es la clave principal de su originalidad, su emoción determina el carácter; su intelecto le ayuda a planear los problemas técnicos y, juntamente con la intuición, a desarrollar la forma melódica; su sentido de las alturas transforma las alturas oídas o imaginadas en notas con nombre y digitaciones; su hábito de ejecución permite a sus dedos encontrar rápidamente determinados esquemas de alturas establecidos. En consecuencia, todo control sobre su improvisación necesariamente se origina en el intelecto. Aunque el intelecto posee una capacidad limitada para controlar la intuición y la emoción, puede ser el responsable del entrenamiento del oído y de establecer una variedad de esquemas utilizables de digitación, además de cumplir su función de resolver los problemas técnicos. Debe tenerse en cuenta que la mayor parte de los logros artísticos exigen una preparación académica. Esta preparación es la base sobre la cual se puede construir y fortalecerá además la capacidad para disfrutar plenamente de su propia obra y de la de los demás". (Coker, J.1974. Pg. 17)

Como se mencionó anteriormente, junto con el siglo XX nacieron distintos tipos de música con una gran posibilidad para la creatividad o la improvisación, como el jazz, en el que su gran componente es la improvisación sobre un tema.

El jazz es un estilo o, más bien, un complejo de estilos musicales, sustentados sobre algunas bases comunes. La improvisación en el jazz se desarrolla en varios niveles, pudiéndose afirmar que todos los miembros de un grupo están improvisando casi todo el tiempo que dura la interpretación. A nivel estructural, la pauta es presentar al principio y al final de cada pieza, lo que se llama *cabeza* o "melodía" de la canción. Esta *melodía* no es improvisada. Se trata de un elemento compuesto que sirve de guía estructural para las improvisaciones, aunque la armonización de la melodía principal también tiene mucha importancia como

elemento estructural y organizador de la improvisación, ya que estos *cambios* armónicos servirán también para entender la repetición cíclica que la pieza usualmente toma, de esta manera los solistas tienen espacio para improvisar libremente de forma sucesiva, siempre midiendo la longitud de sus solos. Claramente, la improvisación también se puede realizar en el aspecto rítmico, en donde se puede improvisar el acompañamiento realizando las ideas del solista o repitiéndolas como una pregunta y respuesta.

Es importante resaltar la manera en que se escribe la música para el jazz particularmente, y es por medio de un sistema llamado “cifrado”.

El cifrado americano es un sistema de notación abreviada de los acordes, específica del jazz, en el que una letra mayúscula representa la tónica del acorde, y junto a ella se especifica en síntesis el tipo de acorde (mayor, menor con séptima, séptima de dominante, etc.), pero dejando libertad al intérprete de la construcción del cifrado, en la inversión y disposición concreta de las voces, como en la adición de las notas de color armónico o la omisión de otras (la tónica y la quinta suelen omitirla comúnmente).

“El jazz constituye una fraternidad completamente distinta, un tipo absolutamente diferente de creación musical. Nada tiene que ver con la música compuesta y cuando busca el influjo de la música contemporánea deja de ser jazz y de ser bueno. La improvisación posee su propio mundo, necesariamente libre y amplio, puesto que solo así, en un tiempo imprescindiblemente delimitado, puede ser elaborada. (CRAFT, R. 1983)

De manera que, el elemento improvisatorio está presente en el jazz en muchos niveles, no simplemente en lo que hacen los solistas cuando llega su momento. Ciertamente se podría afirmar que los únicos elementos que son ensayados y concretados antes de la interpretación, son la melodía del tema y si hay algún patrón de acentuación o pedal de la sección rítmica, etc., el orden de los solos, y la forma de terminación de los temas.

### 2.3. Posibilidades interpretativas de la trompeta sobre un paisaje sonoro, el porro.

En esta sección se abordará la historia y evolución del género el porro y la trompeta como instrumento protagonista, para entender como este género musical esta enlazado con la improvisación e interpretación, a partir de características melódicas partiendo de la técnica instrumental.

#### 2.3.1. Posibilidades técnicas de la trompeta.

La trompeta es uno de los instrumentos más antiguos, puesto que no tenían una campana ni una boquilla en donde poner los labios para producir el sonido, era una especie de megáfono hecho con diferentes materiales, como cuernos, colmillos, caracoles, ramas huecas, el ejecutante hablaba o cantaba para amplificar dicho sonido. La evolución de este rudimentario megáfono no fue rápida, la llegada a la trompeta actual tomó bastante tiempo, es difícil tener una fecha exacta para mencionar cuando una trompeta podía emitir notas. Hay pruebas de trompetas que existieron en el año 1400 AC, en Egipto, en esta clase de culturas ancestrales, la trompeta tenía protagonismo en ritos mágicos, ceremonias militares o religiosas, conjuros de lluvia, matrimonio o cultivos, en donde era común presentar ofrendas a los dioses.

Cuando en la historia aparece el bronce, el tubo de la trompeta es encorvado para tomar la forma de la letra “G”, provocando un sonido penetrante y de largo alcance, estos instrumentos eran interpretados en roma por los denominados trompeteros.

La trompeta natural, instrumento que nace el renacimiento y que durante esta época de la música se empieza a componer música específica para éste. En el periodo barroco tomó mayor protagonismo, puesto que “se desarrolló el arte del *clarino* (tocar en el registro agudo) y adquirió un carácter solista, equiparándose a otros instrumentos como el violín o la flauta.” (Véase en

<https://www.trumpetland.com/p/evolucion>). Compositores como Bach escribieron en gran cantidad música para este instrumento.

Durante el periodo clásico de la historia de la música, la trompeta quedó olvidada y su protagonismo disminuyó, pasando a tener apoyo armónico como los timbales.

A partir del clasicismo se evidenciaron repetidos intentos por brindarle a la trompeta una construcción para favorecer su registro. Anton Weidinger de Viena (Austria), en 1793 comenzó a construir una trompeta con llaves, pero tras su estreno en 1798 este invento no tuvo éxito y al poco tiempo fue olvidada.

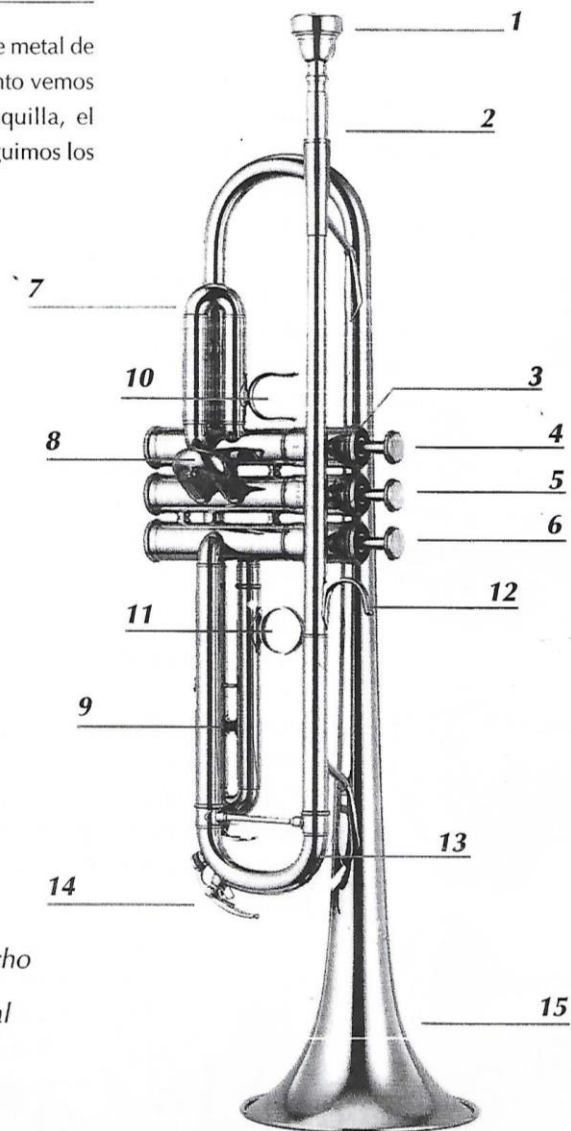
Hacia el año 1843 Adolph Sax desarrolló un sistema de válvulas rotatorias, y en la segunda mitad del siglo XIX, François Périnet diseñó los tres pistones brindando una serie de notas cromáticas para la trompeta, que en la actualidad son las más usadas.

### 2.3.1.1 Partes del instrumento

#### PARTES DEL INSTRUMENTO

La trompeta es un instrumento de metal de construcción cónica. En el instrumento vemos tres grandes partes que son: la boquilla, el cuerpo y la campana. En ellas distinguimos los siguientes componentes:

1. Boquilla
2. Tudel
3. Tapa del pistón
4. Primer pistón
5. Segundo pistón
6. Tercer pistón
7. Bomba nº 1
8. Bomba nº 2
9. Bomba nº 3
10. Gancho de la bomba nº 1
11. Gancho de la Bomba nº 3
12. Gancho del meñique derecho
13. Bomba de afinación general
14. Llave de desagüe
15. Campana.

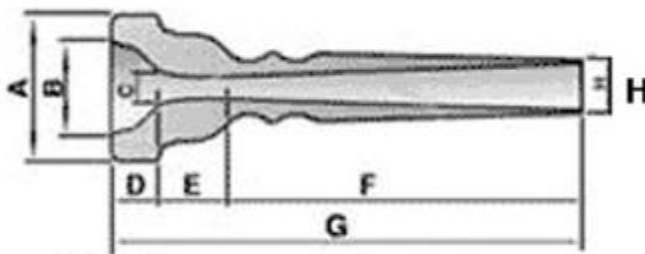


Fuente: Guía de iniciación a la Trompeta, 2001. Pg. 8

### 2.3.1.1.1 La boquilla

La boquilla es una parte fundamental en la trompeta, es la encargada de direccionar el aire y captar las vibraciones producidas por los labios, direccionándolas a la trompeta.

Gráfica 5: Partes de la boquilla

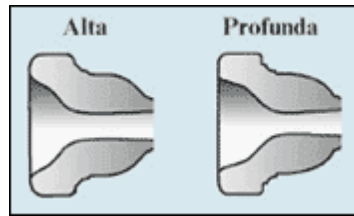


Fuente: <http://latrompetafabu.blogspot.com.co/2015/04/partes-de-la-boquilla.html>

- A. Rin o borde
- B. Copa
- C. Grano o granillo
- D. Grosor, rin o borde y profundidad de la copa.
- E. Garganta
- F. Caño
- G. Cuerpo
- H. Tudel

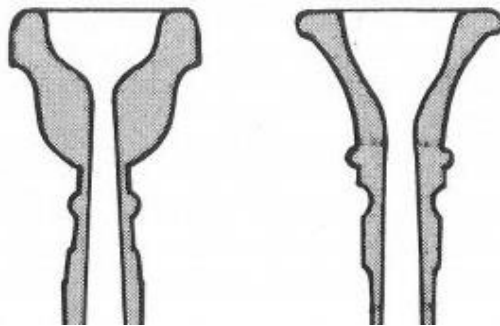
Existen diferentes tipos de boquillas con características específicas, para brindar al intérprete sonoridades particulares, estas características radican en el tamaño del rin, profundidad y ancho de la copa, tipo de copa, ancho de la garganta y grosor del granillo, la masa de la boquilla, es decir si tiene un cuerpo más grande esto ayudará a la resonancia.

Gráfica 6: Profundidad de la copa



Fuente: <http://manualdecorneta.blogspot.com.co/2008/04/la-boquilla.html>

Gráfica 7: Tipo de copa U o V



Fuente: <https://blog.davidtuba.com/es/boquilla/boquilla-v-boquilla-c>

Gráfica 8: Ancho de la copa



Fuente: <https://blog.davidtuba.com/es/boquilla/boquilla-v-boquilla-c>

Gráfica 9: Tipos de boquilla, diferente masa en el cuerpo



Fuente: <https://stomvi.com/es/boquillas>

La marca española Stomvi, fabricó un set de boquillas con la facilidad de cambiarle el rin, y la copa a voluntad, todo en un solo cuerpo.

Gráfica 10: Set de boquillas Stomvi



Fuente: <https://stomvi.com/es/boquillas>



### 2.3.1.1.2 Trompetas en la actualidad

En el siglo XX entre las trompetas más utilizadas para cualquier estilo musical, se encuentran la trompeta en Si bemol (Bb), utilizada casi en cualquier estilo musical, la trompeta en Do (C), preferida por los instrumentistas de orquestas sinfónicas para la música académica, la trompeta en Mi bemol (Eb), utilizada por solistas para tocar los conciertos clásicos y en algunas obras del repertorio orquestal, la trompeta piccolo, comúnmente utilizado para el repertorio barroco o grupos de cámara y el flugelhorn (también conocido como bugle), utilizado para la interpretación del jazz.

*Gráfica 11: Trompeta en Bb*



Fuente: <https://stomvi.com/es/productos/instrumentos/trompetas/sib>

Gráfica 12: Trompeta en C



Fuente: <https://stomvi.com/es/productos/instrumentos/trompetas/do>

Gráfica 13: Trompeta en Eb



Fuente: <https://stomvi.com/es/productos/instrumentos/trompetas/re-mib>

Gráfica 14: Trompeta Piccolo



Fuente: <https://stomvi.com/es/productos/instrumentos/trompetas/piccolo-sib-la>

Gráfica 15: Flugelhorn



Fuente: <https://stomvi.com/es/fliscornos>

### 2.3.1.2 Iniciación a la trompeta

El autor del presente trabajo monográfico, ha interpretado trompeta durante 13 años, en cuya iniciación recibió indicaciones técnicas alejadas de hábitos beneficiosos para llevar un correcto proceso de formación técnica, indicaciones como “sople con fuerza, saque pecho cuando respire”. Ninguna indicación sobre la posición de los labios con respecto a la boquilla (embocadura) fue dada. Por consiguiente la posición que adquirió para ejecutar la trompeta fue: los labios muy abiertos, la boquilla fue colocada en su mayor parte en el labio inferior. Esto provocó que el intérprete desarrollara hábitos que perjudicaron aspectos técnicos como: articulaciones, registro, resistencia, flexibilidad y calidad sonora.

En la actualidad el autor se sintió en la necesidad de realizar cambios de la embocadura, para solucionar problemas técnicos y dejar de lado limitaciones dentro de su proceso de formación. Los cambios fueron: la posición de los labios (más cerrados), permite crear una vibración relacionada con el registro utilizado en la ejecución de la trompeta. El punto donde la boquilla está en una posición en donde abarca el labio superior, para lograr mayor resistencia ya que el musculo que queda entre la nariz y el labio superior (orbicular de los labios), es el que recibe el rin de la boquilla y por consiguiente actúa como protección al formar una “almohada de carne” que no permite que se lastime dicha zona al someterse a la presión generada entre la boquilla de metal y los dientes. Otra habilidad adquirida fue el cambiar la velocidad del aire soplado con los movimientos de la lengua (vocales), ya que ayuda a interactuar con el registro de la trompeta obedeciendo a que pronunciando vocales cerradas como la “i” o la “e”, porque disminuye en el interior de la boca el espacio por donde el aire pasa, haciendo que este pase con mayor velocidad ayudando a que los labios vibren más rápido, colaborando con el registro agudo y la flexibilidad.

Otro movimiento de la lengua que afecta la interpretación de la trompeta son las consonantes, combinándolas con las vocales ayudan a producir diferentes articulaciones. Dentro de todo el repertorio de la música académica se evidencian

la necesidad de dominar diferentes formas de mover la lengua (consonantes) para producir diferentes calidades de articulaciones, desde la pronunciación de la “D” para tocar de una forma delicada, la “T” para una articulación más brusca.

En general para la interpretación del porro, el cual es el protagonista en este trabajo investigativo, la ejecución de la trompeta necesita un tipo de articulación que ayude a que suene con un timbre brillante, ya que el porro es interpretado con alegría y mucha sonoridad, la pronunciación de la consonante “T” es la adecuada.

El autor de este documento, a raíz de este proceso de formación adquirió experiencia referente a aspectos técnicos fundamentales al momento de ejecutar la trompeta: la respiración (ver 2.3.1.2.2), la forma de colocar los labios en la boquilla (embocadura) y la utilización de vocales y consonantes cambiando la velocidad del aire sopado y contribuir a tener facilidad en el registro e intervalos.

#### 2.3.1.2.1 Postura

En la formación técnica para tocar la trompeta, la postura corporal tiene gran importancia, ya que una buena postura permitirá al interprete liberar tensiones innecesarias y con esto tener un colosal beneficio, facilitando el proceso de respiración y desarrollo de aptitudes de cada persona.

Buscando que la circulación del aire sea de forma natural y fácil, la garganta debe estar abierta, por consiguiente la posición de la cabeza debe ser recta, estar mirando de frente al instrumento, ya sea cuando se practique en pie o sentado. La columna y espalda de igual manera que la cabeza, deben mantenerse derechas, en una posición cómoda evitando generar tensión, por consiguiente, sabiendo que la tráquea, la laringe y la epiglotis, se encuentran ubicadas en el cuello, este debe también mantenerse en estado de relajación, para optimizar el proceso de respiración. Obedeciendo a lo anterior, el tórax deberá tener un estado natural, sin generar tensión.

Las extremidades inferiores, deben estar, en el caso de las piernas en una separación igual o no mayor al ancho de los hombros, las rodillas no deben estar rígidas y las plantas de los pies orientadas hacia afuera con total contacto con el suelo.

Los hombros permanecen en una posición natural, sin levantarse, esto ayudará a la correcta respiración. Los brazos separados del cuerpo, lo necesario para mantener la trompeta derecha mirando hacia el frente. La posición de las manos debe ser cómoda, sin tensión, para poder manipular las bombas y los pistones, la mano derecha es la encargada de la digitación, por consiguiente los dedos índice, corazón y anular sobre los pistones uno (1) dos (2) y tres (3) respectivamente, la yema de los dedos estarán sobre cada uno de ellos, la palma no deberá tocar el tudel de la trompeta, el meñique estar ubicado en el gancho del tudel, o para no generar tensión podría evitarse esto y el pulgar en la parte del tudel frente al primer pistón. La mano izquierda sostiene la trompeta, con firmeza pero sin severidad, el dedo pulgar estará en el gancho de la primera bomba para su manipulación si es necesario por afinación, y los demás dedos después del cuerpo del tercer pistón, donde generalmente el anular va dentro del gancho situado en la tercera bomba.

#### 2.3.1.2.2 Respiración

“En efecto, para tocar un instrumento de “viento”, hay que aprender a formar ese “viento” y a utilizarlo en el momento oportuno.” (Riequier, M. (s.f.).)

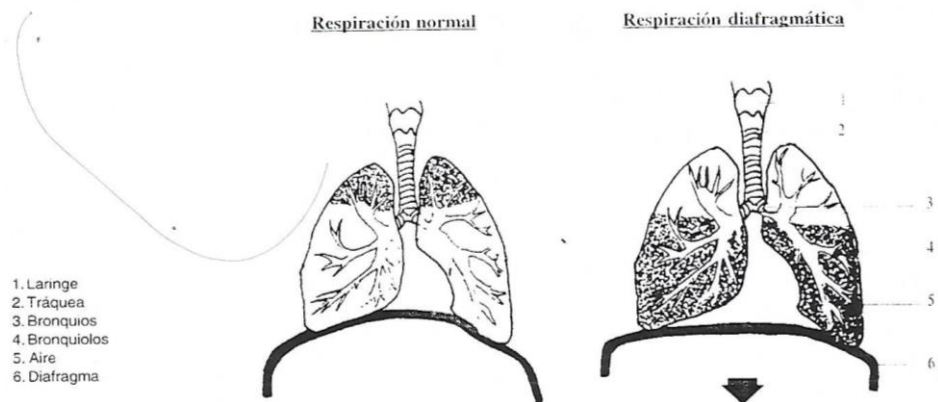
La respiración es parte fundamental al momento de tocar cualquier instrumento de viento, el principal órgano son los pulmones, estos se contraen y se expanden para crear un soplo, la columna de aire.

Para los instrumentistas de viento la respiración pasiva o normal, no es de utilidad al momento de tocar, ya que no es controlada y por consiguiente no se mantiene una columna de aire estable. Por el contrario una respiración activa o

controlada es la adecuada para la ejecución de la trompeta, desde la respiración abdominal, que es donde contraemos el diafragma para que los pulmones y el aire ocupe la parte baja de estos, la respiración costal, que es cuando se desplazan las costillas a los laterales gracias a los músculos intercostales y así los pulmones tienen la capacidad de ocupar de aire esta región y la respiración alta o clavicular donde el aire ocupa la región alta de estos órganos respiratorios. Teniendo como base estas tres (3) maneras de respirar el proceso de inspiración estará completo, los pulmones se llenarán de aire. El movimiento espiratorio es cuando los órganos, músculos y demás partes involucrados en la inspiración tratan de regresar a su estado natural.

El diafragma es el musculo que ayudará al momento de la respiración a que esta sea la adecuada, este se contrae en la inspiración y se dilata en la espiración.

Gráfica 16: Respiración normal, respiración activa



Por medio del diafragma se comprimen los pulmones de cuya presión resulta una columna de aire controlada.

Fuente: Nueva técnica de la Trompeta, 1994. Pg. 11

### 2.3.1.2.3 Embocadura

Los músculos de la cara forman la máscara facial, esta brindará estabilidad cuando los labios estén sobre el rin de la boquilla, estos no deben tensionarse, estarán en una forma relajada, como si se mencionara la silaba “DAM-AM”, esto permitirá que el aire no se escape por las comisuras. Los dientes juegan un papel fundamental en la embocadura, es pertinente que estén completos y con buena salud, para tener una embocadura estable y nivelada los incisivos superiores e inferiores estarán alieneados unos frente a los otros. Los labios si están en óptimas condiciones de salud estarán aptos para tocar trompeta, estos deben estar ligeramente separados en su centro, por ahí pasara el aire para la producción del sonido, chocando estos con el aire produciendo la vibración. Es importante mencionar que la boquilla como está fabricada de metal, si hay algún tipo de tensión podrá ser motivo de problemas dentales.

Gráfica 17: Embocadura



Fuente: [http://www.gallerytrumpets.com/articulo\\_ape-controlador-de-presion-1843.aspx](http://www.gallerytrumpets.com/articulo_ape-controlador-de-presion-1843.aspx)



### 2.3.1.3 El sonido de la trompeta

La emisión del sonido depende por completo del aire soplado haciendo vibrar los labios, este se debe mantener estable, constante. “La liberación de la columna de aire, es consecuencia de una retirada de la punta de la lengua, corta y seca, de arriba abajo, causando de esta forma una pequeña explosión y poniéndola en el orificio de la salida de los labios” (Criado, M. 1994. Pag. 19), lo anterior está acompañado de un impulso diafragmático conducido por la sílaba “Ta”.

En las agrupaciones sinfónicas, el sonido que se busca ha de ser opaco, constante y lleno, obedeciendo a una semejanza con la voz profunda, esto ayudara a que los armónicos naturales de la trompeta sobresalgan y por consiguiente el ensamble se torne más sencillo, viéndolo desde un punto de vista de color del sonido.

Para las agrupaciones en donde se interpreta música popular, el sonido es diferente, un poco más brillante y para esto la pronunciación de consonantes certeras ayudara al momento de tocar, produciendo un sonido más brillante.

#### 2.3.1.3.1 El sonido, armónicos de la trompeta

Gracias a la evolución mecánica de la trompeta, la implementación de pistones facilitó el cromatismo, de este modo cambiar el pedal o nota base en una serie de armónicos. Los sonidos armónicos nacen a partir de una nota pedal o fundamental.

Gráfica 18: Sonidos armónicos

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16  
 Do2 - Do3 Sol3 Do4 Mi4 Sol4 Sib4 Do5 Re5 Mi5 Fa#5 Sol5 Lab5 Sib5 Si5 Do6

17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32  
 Reb6 Re6 Mib6 Mi6 Fa6 Fa#6 Solb6 Sol6 Sol#6 Lab6 La6 Sib6 La#6 Si6 Dob6 Do7

Fuente: <https://violineando.wikispaces.com/Los+sonidos+arm%C3%B3nicos>

Gráfica 19: Serie armónica en la trompeta.

### Series armónicas en la trompeta

- 1ª.- Serie, notas del tubo general.
- 2ª.- Serie, notas con el segundo pistón.
- 3ª.- Serie, notas con el primer pistón.
- 4ª.- Serie, notas con primero y segundo pistón.
- 5ª.- Serie, notas con segundo y tercer pistón.
- 6ª.- Serie, notas con el primero y tercero.
- 7ª.- Serie, notas con primero, segundo y tercero.

Si nos damos cuenta, los pistones sirven para bajar los sonidos fundamentales del tubo general.

TABLA DE LA SERIE ARMÓNICA DEL TUBO GENERAL Y DE LOS PISTONES

Sin pistones

Pistón 2

Pistón 1

Pistón 3

Pistones 1 y 2

Pistones 2 y 3

Pistones 1 y 3

Pistones 1, 2 y 3

Fuente: Nueva técnica de la Trompeta, 1994. Pg. 34

### 2.3.1.3.2 Efectos sonoros de la trompeta

No solo la trompeta a través de la historia ha sufrido cambios en su estructura mecánica, los intérpretes se han preocupado por buscar la manera de jugar con el sonido de este instrumento, provocando así que se descubrieran diferentes sonidos que no son propios en el estudio de la técnica habitual. Esto es conocido como técnicas extendidas, esta es la creación de sonidos a partir de golpes diferentes de la legua, interactuar con la columna de aire y con el sonido mismo, hasta cantar y tocar al mismo tiempo.

Los trinos se logran alternando dos notas consecutivas con gran velocidad, se puede efectuar con el movimiento del pistón o con cambiando la velocidad del aire en una misma posición para así interactuar con dos armónicos.

Un sonido tapado que normalmente se encuentra antes de uno abierto, se logra colocando la mano en la campana de la trompeta, tapando así la salida del sonido, cambiando su timbre y posteriormente quitando la mano. También es común ver que se le hace con “chupas” (modelo plunger).

Gráfica 20: “Chupas” modelo Plunger



Fuente: <https://espanol.answers.yahoo.com/question/index?qid=20130103142632AAw7Oyd> y <http://tallerdetrompeta.blogspot.com.co/2008/07/sordinas-para-trompeta.html>

Los glissandos, se efectúan partiendo de una nota base y llegando a la nota objetivo pasando por la serie armónica, de una manera ligada.

El sonido Flatterzunge, tremolo o flutter, es la pronunciación de la salaba “TA-RRA”, durante la emisión del sonido, los batidos de la lengua harán que el sonido sea intermitente y rasgado.

El sonido encerrado o medio pistón, consiste en que se bajan los pistones hasta la mitad, esto hace que el sonido se quede dentro de la trompeta.

El sonido desmayado consiste en que luego de la emisión del sonido, se disminuye el flujo en la columna de aire, para así percibir una leve caída en la afinación de determinada nota.

Los anteriores son los efectos sonoros más utilizados en la interpretación de música en la trompeta, estos se practican en música contemporánea, y están presentes también en el jazz y en las improvisaciones en diferentes estilos musicales.

### 2.3.2. El porro.

El porro es un género musical<sup>2</sup> que se forjó durante siglos y es el fiel retrato del espíritu de la región caribe de Colombia, que motiva a la inclusión social y a la fiesta, sinónimo de alegría.

Durante esta parte de la investigación se evidenciará el nacimiento del porro y su importancia dentro de un contexto cultural, obedeciendo a tradiciones propias de la descendencia africana y europea. De igual manera su jerarquía al momento de improvisar, partiendo de la libertad a través de su evolución.

---

<sup>2</sup> Obtenido de William Fortich Díaz, historiador. Entrevista realizada por Fabio Ramírez, 26 Junio de 2015.

### 2.3.2.1 Historia

Para la transformación del porro a través de los años, en primera instancia estaría el baile cantado, que en un principio era interpretado por cantadoras, en un espacio donde sanaban las penas cantando, grupos de negros a las orillas del río o el mar. Los campesinos de esta región durante las labores cotidianas, hacían los gritos de monte, que eran rimas cadenciosas llamadas décimas, estas son un tipo de poesía que fueron traídas desde España, aunque los habitantes creen que nació a orillas del río Sinú.<sup>3</sup>

Esta especie de poesía se fue transformando hasta el momento en que empezó a acompañarse por gaitas que brindaban un acompañamiento melódico y tambores, este es el antecedente más próximo del porro. El porro sambo se traslada a los instrumentos de metal, luego de la llegada de las bandas de guerra provenientes de Europa. Las melodías cantadas fueron trasladadas a aquellos instrumentos, adornadas de armonía.

“Pero aparte de las discrepancias sobre las fuentes primarias del porro, su origen popular sí es indudable. Los albores de este ritmo se confunden con las fiestas que las gentes del pueblo organizaban al aire libre. Eran diversiones campesinas que reunían a los moradores de las inmediaciones para bailar durante varias noches y días consecutivos. Representaban un gran acontecimiento en aquella región sinuana sumida en la rutina y la quietud de la economía campesina. Fundamentalmente de subsistencia. Las fiestas, además de brindar esparcimiento en medio de duros trabajos y precarias condiciones de vida, proporcionaban a los campesinos y esclavos un medio para vivir algo propio, algo surgido de sí mismos, y regocijarse en ello sin medida.” (Loteró, A. 1989).

La música del Caribe colombiano nace por la mezcla de la tri-etnia, la sabiduría resentida del pueblo amerindio, la nostálgica alegría de los negros y la

---

<sup>3</sup> Corrales, D. Buitrago, D. (productores) López, A. (Directora) (2016). *Porro hecho en Colombia* {Cinta Cinematográfica}. Colombia: Pontificia Universidad Javeriana Bogotá.

elegante arrogancia de los blancos, dio como resultado los ritmos de cumbia, la gaita, el porro instrumental, la puya y el fandango.

La banda pelayera o también llamada banda de músicos, llega a la región durante el siglo XIX, en donde su rol se desempeñaba en amenizar celebraciones y bailes de salón de la clase alta, interpretando polkas, mazurcas, danzones y demás estilos musicales provenientes de Europa.

La diferencia entre las bandas pelayeras y las bandas sinfónicas comúnmente encontradas en las demás regiones del país, radica en su formato, puesto que las bandas de la región caribe colombiana, no tienen en su haber saxofones, flautas, cornos francés, contrabajos y una extensa cantidad de instrumentos de percusión, mientras que en la banda pelayera se ve un (1) redoblante, un (1) bombo y un par de platillos de choque, comúnmente se encuentran tres (3) o cuatro (4) clarinetes, tres (3), cuatro (4), cinco (5) y hasta seis (6) trompetas, trombones de pistones hasta cuatro (4), hasta dos (2) bombardinos y una (1) tuba.

#### 2.3.2.2 Tipos de porro

Dentro del género de porro, se desprenden distintas formas, el sabanero, tapado o de salón y el palitiao o pelayero.

El porro tapado tiene su característica principal en el golpe del bombo, el ejecutante tapa el parche con una mano, también se observa que este tipo de porro no tiene danzón es un introducción, además puede carecer de la sección del bozá.

El porro palitiao se caracteriza por tener una introducción lenta en forma de danzón<sup>4</sup> y el bozá (ver 3.3.2.4) que antes era llamado buscaderas, en donde se

---

<sup>4</sup> Danzón: sección introductoria lenta en los porros palitiaos.

suspende el dialogo entre las familias instrumentales y hay un recitativo por parte de los clarinetes, en donde un instrumento puede ser solista.

### 2.3.2.3 Roles instrumentales en los porros.

Los diferentes instrumentos que pertenecen a la banda pelayera tienen un rol específico durante la interpretación de porros, la tuba es la encargada del bajo continuo y evidenciar a través de esto los cambios armónicos. Los trombones generan el acompañamiento dependiendo de la armonía, en ocasiones tienen protagonismo en contestaciones o preguntas durante el dialogo musical. El bombardino tiene el rol de instrumento contrapuntístico, que durante el dialogo musical entre familias instrumentales este improvisa melodías en forma de acompañamiento. Los clarinetes responden a las preguntas de la trompeta, además en la sección del bozá tienen la repetición de frases a modo de mambo<sup>5</sup>, para que un instrumento solista improvise, también es común ver un clarinete acompañando la melodía e improvisando. La trompeta es el instrumento líder de este género musical, es el protagonista en los danzones introductorios y después de este los que empiezan el cuestionamiento de pregunta respuesta con los clarinetes, también en la sección de bozá es normal que una trompeta sea solista. La percusión tiene como papel marcar la diferencia entre el porro tapao y el palitiao, también en cambiar de ambiente en las diferentes secciones de la estructura musical del porro, marcando puentes, llamados o salidas.

### 3.3.2.4 El bozá, improvisar en el porro.

En esta sección del porro palitiao, que en ocasiones se encuentra en el tapao, la superposición de melodías es característica, cuando los clarinetes toman un protagonismo secundario al repetir frases melódicas indefinidamente, permitiendo

---

<sup>5</sup> Mambo: sección o frase ritmo musical repetitiva.

que un instrumento tome el protagonismo principal en relación a un desarrollo de melodías contrapuntísticas, asemejando a los gritos cantados que originaron este género musical. Para salir de esta sección en el caso de la trompeta, el instrumentista que está improvisando, avisa a sus compañeros que siempre se encuentran en silencio, para que hagan un llamado para retornar al tema principal de tema.

### 2.3.3 La improvisación, el porro y la trompeta.

Como ya se expuso, la improvisación siempre estuvo presente desde los comienzos de la música misma, los compositores se preocuparon por innovar desde las estructuras, melodías, armonías y demás características que puede tener una composición musical, para esto la creación tiene un papel vital. Si nos trasladamos a la trompeta y su historia, la improvisación estuvo presente, como ejemplo se puede evidenciar en los conciertos escritos para la trompeta en Eb, por los compositores clásicos como Franz Joseph Haydn, Johann Nepomuk Hummel y Johann Baptist Georg Neruda, en donde se evidencia una sección de cadencia, para la cual el intérprete debe improvisar teniendo en cuenta el estilo. Esto no es olvidado por los compositores románticos que escribieron piezas para este instrumento, ellos también escribieron secciones a forma de cadencia o daban la oportunidad al intérprete para que explote sus habilidades técnicas ligándolas a la creatividad.

Trasladando la trompeta como instrumento característico en la improvisación en géneros populares, tiene como gran exponente al trompetista jazzista estadounidense Louis Armstrong, de quien se menciona que trajo este momento creativo (la improvisación), a que se convirtiera en un aspecto y parte fundamental en el jazz. Armstrong, después de forjar una reconocida fama tras tocar en diferentes agrupaciones musicales, gracias a la confianza que le brindó su maestro, el cornetista Joe King Oliver, que también mantuvo una imagen paterna para Louis.



Armstrong se convirtió en una figura de inspiración y modelo a seguir por los jazzistas, puesto que sus improvisaciones marcaron pautas para que a él se le empezara a imitar pero no a igualar, por otro lado este trompetista estadounidense creó en la música jazz el “Scat”,<sup>6</sup> que para este caso comparado con el porro, se asimilaría a los cantos de los negros acompañados por gaitas y tambores en donde este género musical tuvo sus inicios.

La improvisación en el jazz tuvo influencia en la música cubana, de donde se desprende un gran exponente trompetista, Alfredo “Chocolate” Armenteros, de quien se decía era el Louis Armstrong latino.

Tomando lugar en Colombia, como ya se ha mencionado, el porro empezó como un baile cantado, la trompeta en este género musical es protagonista desde las introducciones melódicas, pasando por la pregunta - respuesta con los clarinetes, llegando a la bozá y culminando en los danzones, este instrumento al momento de improvisar puede tener la versatilidad que le brinde el intérprete, hasta donde las habilidades técnicas de este le permitan. Pero para estos solistas pertenecientes a las bandas pelayeras de la región caribe colombiana, no tienen formación estructurada, para aprender a improvisar, aunque lo hacen de una manera adecuada, esto es algo que les fluye, puesto que están rodeados de esta tradición desde el momento de su nacimiento.

Las posibilidades melódicas que brinda el porro al momento de las improvisaciones, están fundamentadas en aspectos técnicos, pertenecientes a una formación en la trompeta basada en características propias de un proceso académico visto desde un conservatorio, esto nos lleva decir que un trompetista formado bajo estos estándares rigurosos técnicos, podría improvisar.

---

<sup>6</sup> Scat: Forma de improvisar utilizando la voz, pronunciando palabras sin sentido, onomatopeyas, haciendo de la voz un instrumento música.

## CAPITULO 3: METODOLOGIA

En este capítulo se procederá a exponer una visión de la metodología y estrategias utilizadas en las diferentes etapas de la investigación para obtener los resultados finales.

“Sin método, la ciencia se convertiría en una acumulación de datos. Es justamente el método el que permite ordenar los datos para pasar del simple registro a la postulación de hipótesis y teorías. Los métodos suelen definirse como los procedimientos utilizados para alcanzar los fines de la investigación en el sentido del camino o los caminos, que conduzca a la meta u objetivo; mientras las técnicas se definen como medios auxiliares para los mismo fines” (Mayorga, 2002. pg. 34.).

### 3.1. Enfoque metodológico

El enfoque metodológico del presente documento, gira entorno a las características de la investigación cualitativa. Si nos referimos al termino investigación, encontraremos gran variedad de significados que van desde “Acción y efecto de investigar”, “que tiene por fin ampliar el conocimiento científico, sin perseguir, en principio, ninguna aplicación práctica.” (Real Academia de la lengua Española), hasta:

*Se define la investigación como una actividad encaminada a la solución de problemas. Su objetivo consiste en hallar respuesta a preguntas mediante el empleo de procesos científicos.* (Cervo y Bervian, 1989, pg 41).

La investigación cualitativa utiliza la recolección de datos sin tener en cuenta una medición con números, para interpretar posibles preguntas de investigación, mediante un proceso inductivo, explorando y describiendo para luego ofrecer perspectivas teóricas, desde lo particular a lo general, recolectando datos no

estandarizados desde una disposición social, emocional, experiencias y otros aspectos relacionados con la parte subjetiva. Los escenarios para un investigador cualitativo, obedecen a características normales, en donde se evalúa el desarrollo normal de los sucesos.

Teniendo en cuenta lo anterior, “el investigador se introduce en las experiencias individuales de los participantes y construye el conocimiento, siempre consciente de que es parte del fenómeno estudiado. Así, en el centro de la investigación es situada la diversidad de ideologías y cualidades únicas de los individuos.” Metodología de la investigación (Roberto Hernández Sampieri, 2006)

Por lo ya mencionado, la investigación cualitativa está presente en este trabajo investigativo, ya que pretende examinar las habilidades de trompetistas ubicados en un nivel técnico musical 3.0, para la creación de ejercicios técnicos que ayuden a los sujetos de estudio a desenvolverse correctamente en un lenguaje improvisativo en el género de porro, partiendo del análisis estructural ritmo melódico de solos improvisados por instrumentistas especializados en la improvisación de este género, con una guía auditiva que ayude en el proceso que se llevara a cabo durante la aplicación de resultados.

### 3.2. Tipo de investigación

La perspectiva de esta investigación gira entorno a las características descriptivas, en donde un evento investigado es medido desde diversos aspectos o dimensiones, buscando a través de la experiencia y la exploración confrontar los resultados obtenidos para que sean organizados, clasificados, categorizados y se integren de una forma detallada a la problemática de la población de estudio. Las fases en un proceso descriptivo son:

- *Fase exploratoria: observaciones, consultas, delimitación del tema, formulación del enunciado holopraxico<sup>7</sup> descriptivo.*
- *Fase descriptiva: descripción de la situación inquietante, justificación, detección de necesidades, planteamiento de objetivos descriptivos.*
- *Fase comparativa: antecedentes de la investigación, comparación de conceptos y teorías, ¿Qué se ha estudiado?, ¿Qué falta por estudiar?*
- *Fase analítica: análisis sintagmático de los eventos y teoría, ventajas y limitaciones de cada enfoque y definición.*
- *Fase explicativa: sintagma conceptual centrado en el evento a describir y evento de contexto, teoría que sustenta el estudio, definición de eventos.*
- *Fase predictiva: factibilidad del enunciado holopraxico en el nivel descriptivo, posibles dificultades y limitaciones, ajuste de objetivo general y específicos.*
- *Fase proyectiva: diseño de la investigación, fuentes, unidades de estudio, técnicas e instrumentos de recolección de datos y técnicas de análisis.*
- *Fase interactiva: aplicación de instrumentos de recolección de datos, sigue el plan de acción.*
- *Fase confirmatoria: analiza los datos con técnicas de análisis descriptivo, concluye en descripciones, responde el enunciado.*

---

<sup>7</sup> Holopraxico. Que se quiere investigar, acerca de cuál característica, en quienes y dentro de cual contexto. (Hurtado, 2000, pg, 225)

- *Fase evaluativa: limitaciones, recomendaciones dirigidas a avanzar al estadio comparativo, presentación del documento comparativo.* (Hurtado, 2000, pg, 227)

Con relación a los estudiantes de trompeta de la Banda Sinfónica de La Vega, los resultados se evidenciarán después que las herramientas de recolección de información (transcripciones de solos improvisados en género de porro colombiano, diarios de campo, videos, audios), pasen por una fase comparativa para luego ser analizados y posteriormente estructurados en ejercicios técnicos dentro de una guía metodología desarrollada dentro de su estructura por etapas que faciliten el desarrollo de habilidades improvisativas en la población de estudio.

### 3.3. Posición pedagógica: El aprendizaje significativo

De una manera general, el constructivismo es la investigación sobre la evolución de la psicología educativa, es decir la manera en la que el alumno aprende, iniciada por el psicólogo bielorruso Lev Semionovich Vigotsky. Teniendo como precedente a Vigotsky, David Ausubel, Joseph Novak y Helen Hanesian diseñaron y desarrollaron la teoría del Aprendizaje significativo, aprendizaje a largo plazo o teoría constructivista. Según la cual para aprender es necesario relacionar los nuevos aprendizajes a partir de las ideas previas del alumnado. (Ballester Vallori, 2002).

En el municipio de La Vega existe un ambiente que gira en torno a la cultura en el que los estudiantes de música, en este caso específico, de trompeta están inmersos constantemente; esto constituye una serie de aprendizajes y experiencias que llevan consigo a la hora de iniciar procesos de formación musical como los que se realizan en la banda de La Vega. Por lo anterior se retoman elementos del aprendizaje significativo. “El aprendizaje musical es significativo cuando los alumnos logran relacionar la nueva información con lo que ya conocen, es decir,

con sus conocimientos previos. Esta información puede ser suministrada por recepción como la forma de educación tradicional o por descubrimiento, el aprendizaje musical es significativo si dicha información es importante para el alumno, se relaciona con sus conocimientos anteriores de una manera fuerte y se crea en el alumno un interés voluntario por relacionarla”. (Rusinek, 2004). Se puede decir por tanto, que el aprendizaje es la construcción de conocimiento, donde unas piezas encajan con otras en un todo coherente.

### 3.4. Caracterización de la población

Dentro de este marco se considerarán los niveles musicales para banda sinfónica de Victoriano Valencia Rincón para caracterizar a la población objeto de este estudio. A continuación se explicarán los niveles de dificultad y se tendrá en cuenta cada aspecto técnico musical e interpretativo para la posterior estructuración de la guía metodológica, ya que esto influirá en la dificultad de los diferentes ejercicios que se crearán.

#### 3.4.1. Nivel técnico musical actual

Los grados de dificultad hacen referencia a un conjunto de consideraciones en distintos niveles de distribución musical que permiten identificar la coherencia y ordenamiento de los repertorios dentro de un proceso de formación bandística favoreciendo el desarrollo técnico e interpretativo de la agrupación. (Valencia, 2014). La importancia de subrayar estos elementos, hace referencia a establecer el nivel instrumental de la población que es objeto de estudio, y de este modo conocer apropiadamente rigores técnicos al momento de la creación de los ejercicios técnicos.

En el texto “Grados de desarrollo bandístico, el contexto latinoamericano”, de Victoriano Valencia Rincón (2014), se proponen seis grados de dificultad para

banda. Dichos grados se denominan “0.5, 1.0, 2.0, 3.0, 4.0 y 5.0”; En el texto se establecen ciertos parámetros de orden tímbrico, ritmo-métrico, melódico, textura y orquestación, técnico expresivo y formal.

A continuación se hará referencia a las características convenientes en el grado de dificultad 3.0, que será abordado en este trabajo investigativo de acuerdo a los resultados obtenidos del diagnóstico realizado en el mes de marzo del año 2017. Es válido aclarar que los indicados parámetros son utilizados como guía, puesto que se tendrán en juicio las aptitudes y habilidades de cada individuo presente en la población que son objeto de estudio en este trabajo monográfico.

NIVEL	ASPECTOS	ALCANCES GRADO 3
TÍMBRICO	Formato	Pícolo (Flauta 3), Flauta 1 y 2, Oboe 1 y 2, Fagot, Clarinete en Bb 1, 2 y 3, Clarinete Bajo, Saxofón alto 1 y 2, Saxofón tenor, Saxofón Barítono, Trompetas 1, 2 y 3, Cornos 1, 2 y 3, Trombones 1, 2 y 3, Eufonios 1 y 2, Tuba, Tímboles (2), Teclado (Glock. o Xil.), Platillos, Redoblante, Bombo, pequeña percusión, percusión tradicional colombiana y latina.
	Registros	Ver partitura anexo. Para escritura multinivel: 2as voces según registros de grado 2. Segundos metales un armónico menos que 1rs. 3rs dos armónicos menos
RITMO-MÉTRICO	Características métricas	Compases simples y compuestos. Posible cambios de compás entre secciones distintas (no superposición). Eventuales oposiciones métricas (superposición binaria/ternaria) entre vientos y percusión según comportamientos de músicas regionales
	Figuración	Figuraciones que involucren cualquier relación de eventos desde la matriz métrica binaria y ternaria. Síncopas y otros comportamientos rítmicos de sistemas de música colombiana. Divisiones irregulares en el plano melódico y percusivo. Segunda división binaria (no síncopas en segunda división). Unidad de pulso: negr, negra con punto, corcheas y blancas.
	Tempo	Tempos lentos, moderados y ágiles. Accelerando - ritardando. Posibles cambios de tempo en secciones distintas.
MELÓDICO	Intervélica	Grados conjuntos y arpeggios en figuraciones ágiles. Saltos mayores en figuración lenta (también entre frases distintas). Diseños cromáticos con restricciones en velocidad y registro
	Relación escala-acorde	Predominio diatónico. Uso restringido del cromatismo. Diseños basados en notas del acorde y notas de aproximación diatónicas. En menor proporción aproximaciones cromáticas y tensiones disponibles
	Extensión	Dado por registro. No exceder 12ª dentro de la frase
ARMÓNICO	Sistema	Tonalidades mayores, las anteriores más Db, G. Escalas menores y modos relativos. Modulación.
	Acórdica	Tríadas y acordes de séptima. V9. Omit, sus y add. Disposiciones por cuartas.
	Funcionalidad	Tonalidad: regiones principales, sustituciones y extensiones diatónicas. Dominantes secundarios. Relaciones II - V. Modalidad: Modos diatónicos. Armonía estática. Relaciones binarias de acordes. Acordes de paso. Intercambio modal.
TEXTURA Y ORQUESTACIÓN	Roles	Melodía y acompañamiento. Coexistencia de diversos tipos de background (armónico y ritmo-armónico, por ej.). Escritura polifónica
	Densidad armónica	Melodías unísono, a dos y a tres voces. Background a 3. Polifonía a 3 voces. Corales a cuatro voces.
	Densidad tímbrica	Concertado. Roles por familias. Roles por grupos instrumentales. Roles por registros (corales). Solos no extensos. Uso restringido de cámaras y mixturas tímbricas (mezclas entre familias).
TÉCNICO EXPRESIVO	Dinámicas	De pp a ff. Crescendo - decrescendo. Súbitos piano y forte.
	Articulaciones	Picado simple, ligado, staccato y tenuto. Acentos: drui y dat. Tímboles: tiempo suficiente para cambios. Redoblante: normal, flam, redoble, stick on stick, on rim, rim shot. Bombo: abierto (normal), apagado, vaso o madera (tipo tambora). Platos: choque (normal), cerrado, fricción.
	Efectos emisión y mecanismos	Trino. Mordentes. Apoyaturas simples.
FORMAL	Estructura	Formas binarias, ternarias y circulares. Formas de géneros colombianos y formas populares. Introducciones, puentes/transiciones y codas. Posible estructuración por movimientos
	Duración	Hasta 5 minutos.





La tesitura dentro de las características de este grado de desarrollo, juega un papel de gran importancia ya que en la creación de la guía metodológica, hay que tener en cuenta la adaptación para los diferentes ejercicios y sus tonalidades.

	ESTEBAN	KEVIN	BRANDON	LUDWING
EDAD	16	17	14	38
TIEMPO EN LA MÚSICA	Desde 2012	Desde 2012	Desde 2015	Desde 1988
TIEMPO TOCANDO	Desde 2012	Desde 2012	Desde 2015	Desde 1988
TIEMPO DE PRACTICA	3 veces semanal	3 veces semanal	3 veces semanal	2 veces semanal
OTROS INSTRUMENTOS	x	x	x	Guitarra, canto.
OTRAS ACTIVIDADES	Papayera	Papayera	Papayera	Tuna, grupos musicales

Dentro de este trabajo investigativo estarán presentes cuatro trompetistas pertenecientes al proceso musical en La Vega Cundinamarca: Kevin Andrés Rubiano Guevara, Esteban Jose Colmenares Bonilla, Brandon Amir Lugo y Ludwing Omar Jiménez Peña.

Además de analizar y estandarizar las habilidades de los sujetos de estudio, se tuvo en cuenta aspectos como la edad, tiempo ejecutando la trompeta y tiempo en la música, qué otros instrumentos tocan, otras actividades extracurriculares, continuidad de práctica del instrumento. Lo anterior pensando en cruzar esta información con sus habilidades musicales y su proceso al momento de la aplicación de la guía metodológica.

### 3.5. Plan de trabajo

Como se ha mencionado anteriormente, la intención de esta guía metodológica es cualificar el proceso de formación técnico musical, brindando herramientas y habilidades a cada participante, que lo instruyan y sea capaz de desenvolverse debidamente en un contexto improvisativo.

En este plan de trabajo se reflejan las obras seleccionadas en el género de porro colombiano, en donde los solos improvisados fueron escogidos teniendo en cuenta las características que ayudaron posteriormente a su análisis musical y estructural para crear los ejercicios técnicos, basados en los métodos más utilizados en la enseñanza de la trompeta desde el contexto académico de un conservatorio. Además pensado en que el solista espontáneo en formación eduque su oído desde un aspecto armónico, escuchando y analizando audios afines al porro, la creación de pistas sonoras serán una guía auditiva en la práctica de los ejercicios técnicos.

#### 3.5.1. Selección de las obras y solos

Fueron seleccionadas siete (7) obras del repertorio tradicional de la región caribe colombiana, interpretadas por la agrupación Juancho Torres y su Orquesta, una de las agrupaciones nacionales más importantes por su labor en rescatar la tradición musical de esta región del país.

En los temas seleccionados los solos improvisados de la trompeta y el bombardino dejan claro patrones rítmicos y melódicos que analizar.

1.

Nombre	El Campeón
Compositor	José Ricardo Vergara
Tipo de porro	Porro Sabanero
Arreglista	José Ricardo Vergara
Interpretada por	Juancho Torres y su Orquesta
Tonalidad	F Menor Real
Duración aproximada	3'57"
Instrumento solista	Trompeta

2.

Nombre	El Viajero
Compositor	Puyo Torres
Tipo de porro	Porro sabanero
Arreglista	Dairo Mesa
Interpretada por	Juancho Torres y su Orquesta
Tonalidad	D Menor Real
Duración aproximada	3'54"
Instrumento solista	Trompeta

3.

Nombre	Maria Varilla
Compositor	D.R.A
Tipo de porro	Porro Palitiao
Arreglista	Desconocido
Interpretada por	Juacho Torres y su Orquesta

4.

Nombre	María Helena
Compositor	Desconocido
Tipo de porro	Porro Sabanero
Arreglista	José Ricardo
Interpretada por	Juancho Torres y su Orquesta
Tonalidad	Ab Mayor Real
Duración aproximada	4'40"
Instrumento solista	Bombardino

5. En el porro perepe se transcribió el solo de bombardino y trompeta y fueron analizados individualmente.

Nombre	Perepe
Compositor	Desconocido
Tipo de porro	Porro Sabanero
Arreglista	Desconocido
Interpretada por	Juancho Torres y su Orquesta
Tonalidad	Ab Mayor Real
Duración aproximada	4'27"
Instrumento solista	Bombardino

Nombre	Perepe
Compositor	Desconocido
Tipo de porro	Porro Sabanero
Arreglista	Desconocido
Interpretada por	Juancho Torres y su Orquesta
Tonalidad	Ab Mayor Real
Duración aproximada	4'27"
Instrumento solista	Trompeta

6.

Nombre	Rio Sinú
Compositor	Miguel Emilio Naranjo
Tipo de porro	Porro Minuano
Arreglista	Ramón Benítez
Interpretada por	Juancho Torres y su Orquesta
Tonalidad	Ab Mayor Real
Duración aproximada	4'02"
Instrumento solista	Bombardino

7.

Nombre	Sapo Viejo
Compositor	Desconocido
Tipo de porro	Porro Palitiao
Arreglista	Desconocido
Interpretada por	Juancho Torres y su Orquesta
Tonalidad	Ab Mayor Real
Duración aproximada	3'37"
Instrumento solista	Trompeta

Con la selección de siete (7) obras del repertorio del folclor del caribe colombiano, arroja como resultado que cinco (5) de los temas escogidos están en tonalidad de Ab Mayor Real y dos (2) en tonalidad menor, F Menor real y D Menor real, para una sumatoria general de siete (7).

Se menciona que la tonalidad está en “tono real”, ya que los instrumentos como la trompeta y el bombardino son transpositores<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Instrumentos transpositores: son aquellos que cuyos sonidos escritos son diferentes a los reales, a los que suenan.



la trompeta G menor), el instrumento que es solista en la parte de improvisación es la trompeta, con una duración aproximada de diez (10) segundos, serian ocho (8) compases.

El registro en donde se desarrolla el solo está entre el G (sol) agudo de la trompeta y el Eb (mi bemol) sobre agudo. Se puede observar la constante sincopa, intervalos en su mayoría de terceras menores, grados conjuntos, una (1) cuarta justa y una (1) quinta justa. La figuración predominante es la corchea.

Gráfica 22: Transcripción del solo de trompeta del porro El Viajero

## EL VIAJERO

PORRO

PUYO TORRES

Arr: DAIRO MESA

©christian-767@hotmail.com

El Viajero un porro interpretado por Juancho Torres y su Orquesta, el solo de trompeta para esta versión se encuentra en tonalidad de D menor (Mi menor para la trompeta), el solista en la parte de la improvisación es la trompeta con una duración de aproximadamente veintidós (22) segundos, para un total de diez y siete (17) compases.

El registro en donde se desarrolla esta improvisación oscila entre el B de registro medio hasta el E de registro sobre agudo, una constante rítmica en este ejemplo improvisativo es la síncopa que se forma en la segunda parte del segundo tiempo de los compases, en donde en un gran porcentaje se puede evidenciar esta constante. La figuración esta entre tresillos de corchea hasta blancas, interactuando entre grados conjuntos, saltos intervalitos de terceras, una cuarta justa y una octava justa.

Gráfica 23: Transcripción del solo de Bombardino del porro María Varilla

## MARIA VARILLA

PORRO

D.R.A

©christian-767@hotmail.com

El porro María Varilla es emblemático en la región caribe de Colombia por su gran tradición oral, interpretado en esta ocasión por Juancho Torres y su Orquesta,





mayor (Bb para el bombardino), en la improvisación el instrumento solista es el bombardino, con una duración aproximada de diez y nueve (19) segundos, para un total de 16 compases. El registro o tesitura, en la que la improvisación se encuentra, está entre el C del registro grave y el F del registro sobreagudo.

La constante rítmica predomina en la figura de corcheas, se observa también el virtuosismo con la figuración seguida de grupos de cuatro (4) semicorcheas. Melódicamente los grados conjuntos de forma ascendente y descendente están presentes, de igual manera los arpeggios, cromatismos presentados en forma de bordaduras y notas de paso.

Gráfica 25: Transcripción del solo de bombardino del porro Perepe.

## PEREPE

### PORRO

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of five staves of music. The first staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes: A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes: A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes: A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fourth staff starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes: A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fifth staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes: A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The score concludes with a double bar line.

Perepe, un porro tradicional en la región atlántica colombiana, interpretado por la agrupación Juancho Torres y su Orquesta, en tonalidad de Ab mayor (Bb para el bombardino), en la improvisación el instrumento solista es el bombardino, con una duración aproximada de veinte (20) segundos, para un total de diez y siete (17) compases. El registro o tesitura en la que la improvisación se encuentra, está entre el F del registro medio y el D del registro sobreagudo.

La constante rítmica predomina en la figura de corcheas, se observa también el virtuosismo con la figuración seguida de grupos de cuatro (4) semicorcheas. Melódicamente los grados conjuntos de forma ascendente y descendente están presentes, de igual manera los arpeggios, cromatismos presentados en forma de bordaduras y notas de paso.

Gráfica 26: Transcripción del solo de trompeta del porro Perepe

## PEREPE PORRO

©christian-767@hotmail.com

Perepe, un porro tradicional en la región atlántica colombiana, interpretado por la agrupación Juancho Torres y su Orquesta, en tonalidad de Ab mayor (Bb

para la trompeta), en la improvisación el instrumento solista es la trompeta, con una duración aproximada de diez y nueve (19) segundos, para un total de diez y seis (16) compases. El registro o tesitura, en la que la improvisación se encuentra, está entre el F del registro medio y el D del registro sobreagudo.

La constante rítmica predomina en la figura de corcheas, se observa también el virtuosismo con la figuración de corchea semicorcheas. La sincopa tiene gran protagonismo para este ejemplo, melódicamente los grados conjuntos de forma ascendente y descendente están presentes, de igual manera los arpeggios, cromatismos presentados en forma de bordaduras y notas de paso.

# RIO SINÚ

PORRO

MIGUEL EMILIO NARANJO

Arr: RAMON BENÍTEZ

©christian-767@hotmail.com

Rio Sinú, un porro tradicional en la región atlántica colombiana, interpretado por la agrupación Juancho Torres y su Orquesta, en tonalidad de Ab mayor (Bb para la bombardino), en la improvisación el instrumento solista es el bombardino, con una duración aproximada de treinta y ocho (38) segundos, para un total de veinte nueve (29) compases. El registro o tesitura, en la que la improvisación se encuentra, está entre el F del registro medio y el Eb del registro sobreaugado.

La constante rítmica predominante está dividida entre las corcheas, tresillos de corcheas, se observa también el virtuosismo con la figuración de corchea semicorcheas. Melódicamente los grados conjuntos de forma ascendente y descendente están presentes, de igual manera los arpegios y cromatismos presentados en forma de bordaduras y notas de paso.

Gráfica 28: Transcripción del solo de trompeta del porro El Sapo Viejo

## EL SAPO VIEJO PORRO

The musical score is presented in three staves. The first staff (measures 1-5) begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4. The melody continues with eighth notes and quarter notes, including a half note G4. The second staff (measures 6-10) starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and A4. It includes a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The third staff (measures 11-12) begins with a quarter note D4, followed by quarter notes E4, F4, and G4. It concludes with a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note A4.

El Sapo Viejo, un porro tradicional en la región atlántica colombiana, interpretado por la agrupación Juancho Torres y su Orquesta, en tonalidad de Ab mayor (Bb para la trompeta), en la improvisación el instrumento solista es la trompeta, con una duración aproximada de diez y seis (16) segundos, para un total de doce (12) compases. El registro o tesitura, en la que la improvisación se encuentra, está entre el Bb del registro medio y el F del registro sobreagudo.

La constante rítmica predominante son las corcheas, al igual que la síncopa y entradas en contratiempo. Melódicamente los grados conjuntos de forma ascendente y descendente están presentes, de igual manera los arpegios y cromatismos presentados en forma de bordaduras y notas de paso.

### 3.5.3. Análisis de las transcripciones

Para el análisis de las transcripciones, la importancia y prioridad en encontrar patrones rítmicos y melódicos estuvo presente durante la observación y escucha de los audios. En primera instancia se lograron identificar varios patrones rítmicos y melódicos en donde se observó la aparición de variaciones mínimas en su estructura ritmo-melódica general.

A continuación se evidenciara cada patrón rítmico y melódico encontrado con sus características principales.

#### 3.5.3.1 Patrones rítmicos

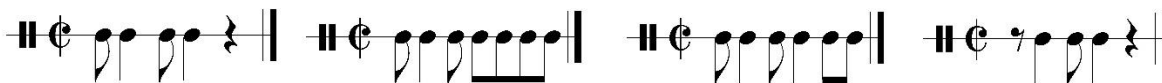
Para la selección de los diferentes patrones rítmicos, el análisis visual desde la partitura física fue de vital importancia, teniendo en cuenta las recurrentes figuraciones que mostraran las diferentes transcripciones. Estas fueron adaptadas para la posterior creación de los ejercicios técnicos melódicos.

*Gráfica 29: Patrón rítmico 1.*



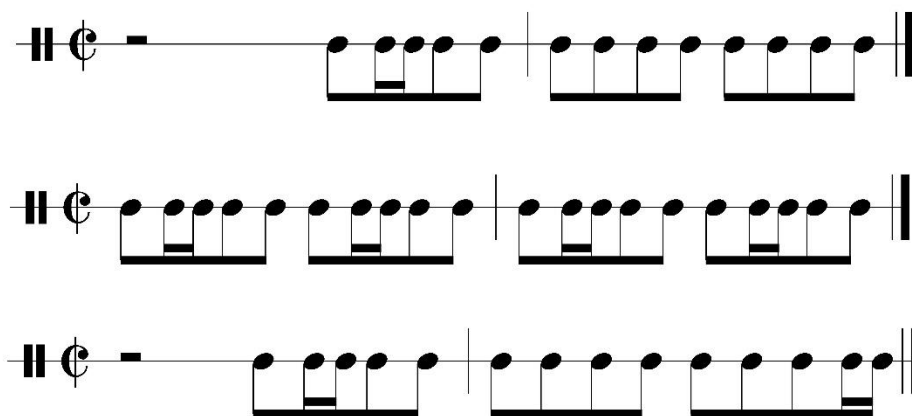
Se hallan un grupo de tres (3) corcheas en contratiempo, ya sea anticipada por silencios o por una nota larga. En la gráfica se puede observar la figura de tres (3) corcheas empezando en la segunda mitad del tercer tiempo del compás.

*Gráfica 30: Patrón rítmico 2.*



Hay cuatro (4) diferentes maneras de encontrar la figuración de esta constante rítmica, esta cambia mínimamente pero se mantiene la idea general que es la sincopa que forma una (1) corchea o silencio de corchea en la primera mitad del primer tiempo, seguida de una negra que posteriormente hace otra sincopa con otra corchea. Para el final del compás, los dos últimos tiempos del compás, la figuración rítmica cambia ya sea con negra y silencio de negra, cuatro (4) corcheas, una (1) negra y dos (2) corcheas o negra y silencio de negra, teniendo en cuenta esta última si empieza con corchea o silencio de la misma.

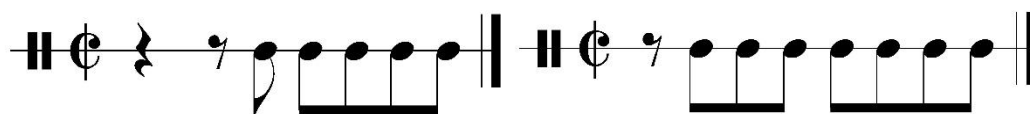
Gráfica 31: Patrón rítmico 3.



Hay tres (3) diferentes maneras de encontrar la figuración de esta constante rítmica. El motivo principal es la agrupación de una (1) corchea seguida de dos (2) semicorcheas para un primer pulso y terminando un segundo pulso con dos (2) corcheas. La figuración cambia mínimamente, partiendo del patrón rítmico principal, se puede encontrar uno (1) o dos (2) compases seguidos con la figuración corchea, semicorcheas, corchea, corchea, o esta misma figuración seguida de cuatro (4) corcheas. También esta una pequeña variación en donde se desplazan las semicorcheas que son la parte importante de este patrón rítmico en dos (2) corcheas, una (1) corchea y dos (2) semicorcheas.

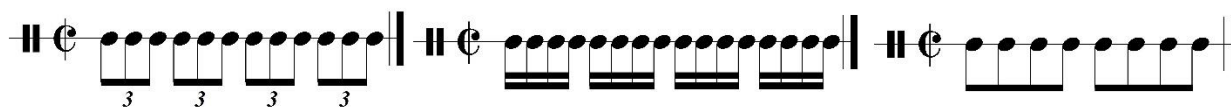


Gráfica 32: Patrón rítmico 4.



La importancia para este patrón rítmico está en la constancia de las corcheas, iniciando en contratiempo, ya sea en la segunda mitad del primer tiempo para caer en el siguiente tiempo fuerte (tercer tiempo del compás), o iniciando con un silencio de corchea para que el contratiempo empiece en la segunda mitad del primer tiempo del compás y este seguido de corcheas hasta el final del compás.

Gráfica 33: Patrón rítmico 5.



Hay tres (3) diferentes formas para este patrón rítmico, se mantiene la constante en figuras rítmicas. Están cuatro (4) grupos de tresillos de corchea, que pueden estar en un (1) compas o hasta dos (2) compases, cuatro (4) grupos des semicorcheas, que de igual manera pueden estar en uno (1) o dos (2) compases y dos (2) grupos de cuatro (4) corcheas que se pueden extender hasta tres (3) compases.

Gráfica 34: Patrón rítmico 6.



Se observa una (1) negra en el primer tiempo del compás, que también puede ser dos (2) corcheas y en la segunda parte del compás, tiempo tres (3) y cuatro (4), hay 4 corcheas.

Es importante mencionar que cada patrón rítmico juega melódicamente y no siempre se mantiene el mismo patrón rítmico con la misma línea melódica. A pesar de que la armonía en este ritmo musical no es compleja, el virtuosismo de los interpretes solistas, hace que los solos sean de una alta complejidad interpretativa, desde un punto de vista técnico instrumental, como en el sentido de la interpretación.

### 3.5.3.2 Patrones melódicos

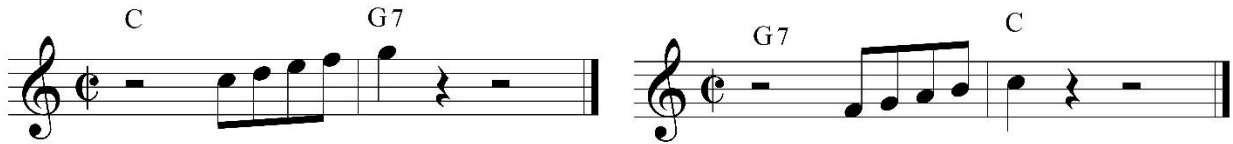
En la búsqueda de los diferentes patrones melódicos, el análisis se abordó desde la escucha periódica de los solos improvisados, teniendo en cuenta la recurrencia en características que están ligadas a la intervalica. Avanzando en el tiempo se encontraron tipologías que llevaron a construir los distintos ejercicios técnicos.

Gráfica 35: Patrón melódico 1.



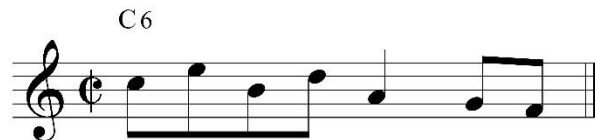
La constante melódica en este patrón, se encuentra en la estructura intervalica ligada a la armonía, ya sea C o G7, el patrón aparece tocado de forma ascendente o descendente el arpeggio de determinado acorde. Puede también estar en cualquier parte del compás y en distintas figuraciones rítmicas.

Gráfica 36: Patrón melódico 2.



La característica principal para este patrón melódico, se encuentra en la figuración constante de corcheas que termina en el primer tiempo fuerte del compás siguiente, en una nota específica que pertenece a la nueva armonía, es decir que utiliza una secuencia de notas por grados conjuntos ya sea de forma ascendente o descendente.

Gráfica 37: Patrón melódico 3.



La característica principal para este patrón melódico, se halla en los intervallos de tercera, en figuras como corcheas, que empiezan en el tiempo fuerte en una nota estructural del acorde y de igual manera terminan en un tiempo fuerte ya sea de, mismo compas o del siguiente con una nota también estructural de acorde o de uno nuevo dependiendo la armonía.

Gráfica 38: Patrón melódico 4.



La característica principal para este patrón melódico, está sujeta a un intervalo de tercera, ya sea mayor o menor, en donde la figuración rítmica oscila entre corcheas, tresillos de corchea y semicorcheas. Melódicamente en grados conjuntos, se desplazan las notas pasando por tres grados distintos en forma

descendente hasta llegar a la nota con un intervalo de tercera por debajo de la nota de inicio y devolviéndose de la misma forma pero esta vez en forma ascendente hasta la nota inicial. También podemos encontrar la figuración en tresillos de corchea iniciando en una nota y de forma descendente por grados conjuntos, llegar a una tercera, inmediatamente volverá la nota inicial, no por grados conjuntos, si no que por el contrario en un intervalo, de la misma manera se encuentra la misma constante melódica, pero en figuración de corcheas, creando esta vez una especie de emiola teniendo en cuenta la nota de inicio

*Gráfica 39: Patrón melódico 5.*



La característica principal para este patrón melódico, se centra en las notas descendentes en grados conjuntos, en figuras largas y cortas intercaladas, que posteriormente se devuelven a la nota inicial.

*Gráfica 40: Patrón melódico 6.*



La característica principal para este patrón melódico, se muestra en las notas alteradas que no pertenecen a la tonalidad que muestra la armadura de la obra. Estas alteraciones tienen en particular determinados grados a alterar, el segundo grado bemol o enarmónicamente el primer grado sostenido, el sexto grado bemol o quieto sostenido, el quinto grado bemol o el cuarto sostenido. También se puede encontrar demás alteraciones pero no son muy usuales. La manera en la que estas

ornamentaciones aparecen puede ser como bordadura, nota de paso o apoyatura, en la mayor parte del tiempo se evidencian por grados conjuntos.

Gráfica 41: Patrón melódico 7.



La característica principal para este patrón melódico, se muestra en las notas alteradas que no pertenecen a la tonalidad que muestra la armadura de la obra. Estas alteraciones tienen en particular determinados grados a alterar, el segundo grado bemol o enarmónicamente el primer grado sostenido, el sexto grado bemol o quieto sostenido, el quinto grado bemol o el cuarto sostenido. También se puede encontrar demás alteraciones pero no son muy usuales. La manera en la que estas anomalías sonoras aparecen puede ser como bordadura, nota de paso o apoyatura, en la mayor parte del tiempo se evidencian por grados conjuntos. Para este ejemplo se presentan las alteraciones con diferentes figuraciones.

Gráfica 42: Patrón melódico 8.



La característica principal para este patrón melódico, se muestra en el intervalo de tercera, seguido de un nuevo intervalo de tercera para llegar a notas por grados conjuntos o seguir con saltos de intervalos.

Dentro del porro las articulaciones características son las ligaduras y la forma de separar las notas, no es ni cortas ni muy largas, es similar a un portato con estacato.

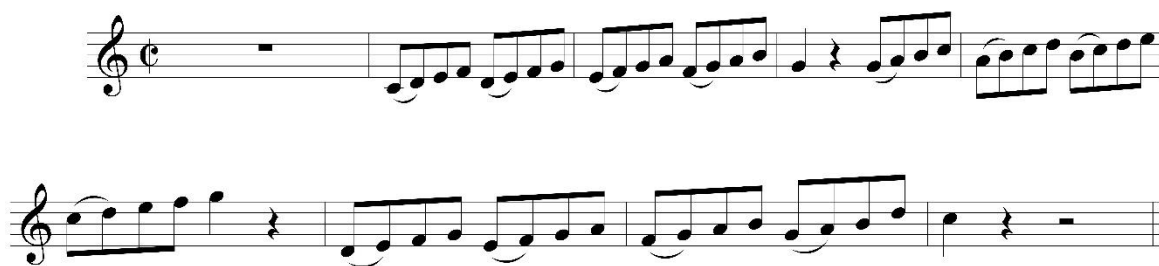
### 3.5.4. Creación de ejercicios técnicos

A partir de la observación y análisis de los solos transcritos, se encontraron distintos patrones rítmicos y melódicos, que fueron tomados como base para la creación de los 28 ejercicios técnicos mencionados a continuación. Los ejercicios están diseñados desde una complejidad sencilla hasta llegar a una un poco más enmarañada. Lo que nos lleva a decir que además se diseñaron 28 ejercicios preparatorios basados también en el análisis de los patrones rítmicos y melódicos, que tienen como característica la secuencia técnica. Es necesario recalcar que para la práctica de los ejercicios técnicos una pista de acompañamiento está diseñada para percibir cambios armónicos de cada ejercicio y esto nos conduce a la construcción de 12 ejercicios preparatorios, que introduzcan al estudiante a la práctica con pista acompañante. Además los diferentes ejercicios estarán trasportados para las tonalidades que son empleadas en el grado 3.0 y serán adaptados teniendo en cuentas las características de registro de ese grado de desarrollo bandístico.

*Gráfica 43: Ejercicio técnico 1.*

## Ejercicio No. 1

Christian Diaz Moreno (2018)



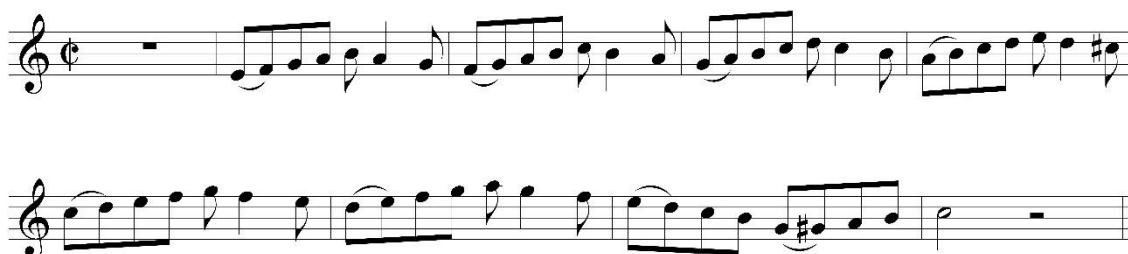
La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas (ver gráfica 32), movimiento ascendente por grados conjuntos (ver gráfica 35).



Gráfica 46: Ejercicio técnico 4.

## Ejercicio No. 4

Christian Diaz Moreno (2018)

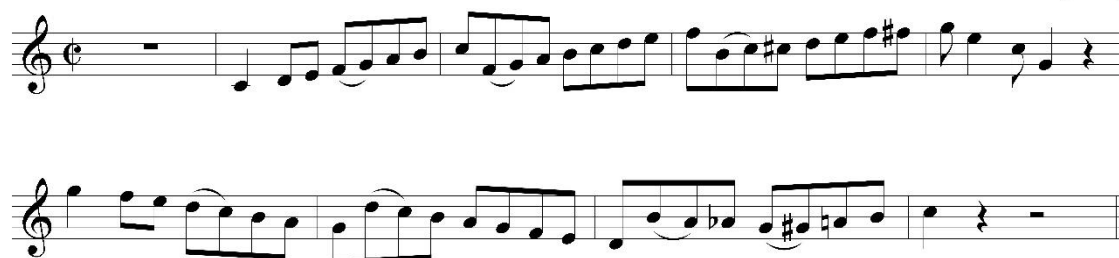


La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas y la sincopa en la segunda parte del compás (ver gráfica 29), el movimiento ascendente y descendente por grados conjuntos (ver gráfica 41).

Gráfica 47: Ejercicio técnico 5.

## Ejercicio No. 5

Christian Diaz Moreno (2018)



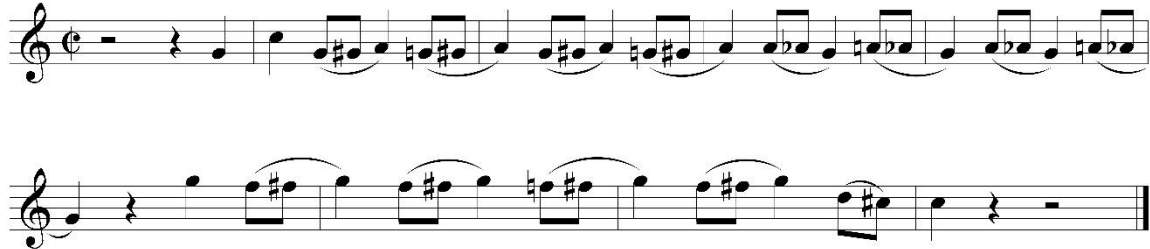
La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas con un intervalo característico, (ver gráfica 32), para empezar nuevamente el movimiento ascendente y descendente por grados conjuntos (ver gráfica 40).



Gráfica 48: Ejercicio técnico 6.

## Ejercicio No. 6

Christian Diaz Moreno (2018)



La característica principal de este ejercicio, es la figuración de negra y corcheas (ver gráfica 33), el movimiento cromático ascendente y descendente conjuntos (ver gráfica 40).

Gráfica 49: Ejercicio técnico 7.

## Ejercicio No. 7

Christian Diaz Moreno (2018)

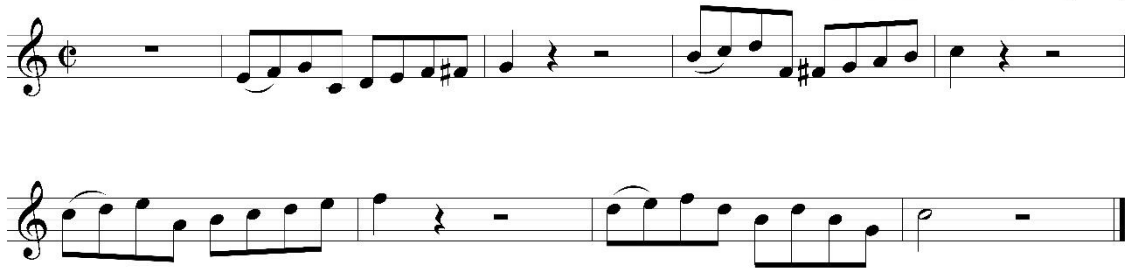


La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas (Ver gráfica 32 movimiento ascendente y descendente por grados conjuntos teniendo en cuenta las alteraciones cromáticas características de determinados grados de la escala (ver gráfica 40).

Gráfica 50: Ejercicio técnico 8.

## Ejercicio No. 8

Christian Diaz Moreno (2018)

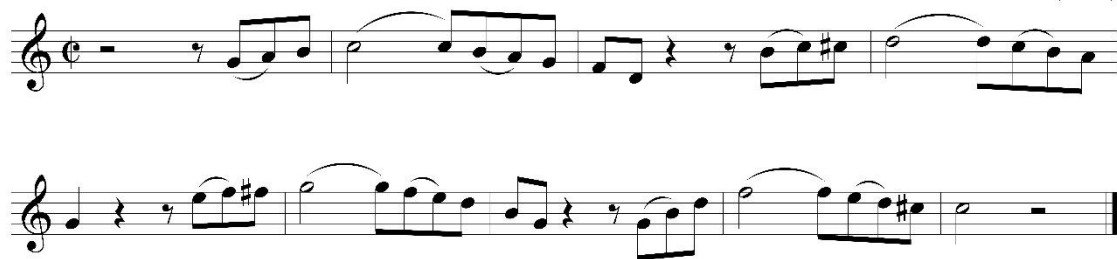


La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas (ver gráfica 32), el movimiento ascendente por grados conjuntos y alteraciones específicas, teniendo como llegada una nota estructural del acorde específico (ver gráfica 40).

Gráfica 51: Ejercicio técnico 9.

## Ejercicio No. 9

Christian Diaz Moreno (2018)

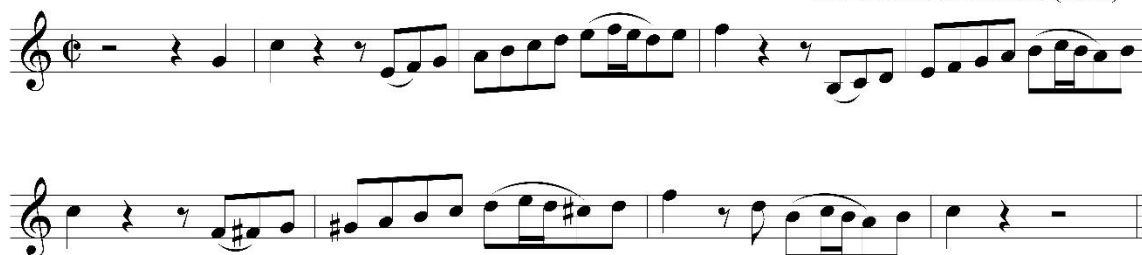


La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas y blanca (ver gráfica 28), el movimiento ascendente por arpegio y descendente por grados conjuntos (ver gráfica 34).

Gráfica 52: Ejercicio técnico 10.

## Ejercicio No. 10

Christian Diaz Moreno (2018)



La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas con dos semicorcheas (ver gráfica 35), el movimiento ascendente por grados conjuntos (ver gráfica 30).

Gráfica 53: Ejercicio técnico 11.

## Ejercicio No. 11

Christian Diaz Moreno (2018)

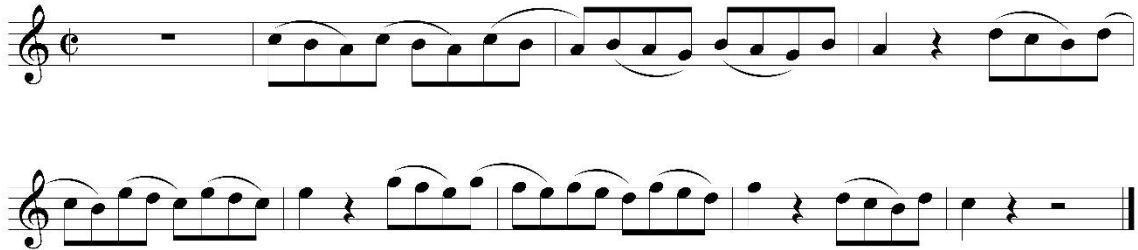


La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas y dos semicorcheas (ver gráfica 30), el movimiento ascendente por grados conjuntos teniendo en cuenta bordaduras cromáticas (ver gráfica 39).

Gráfica 54: Ejercicio técnico 12.

## Ejercicio No. 12

Christian Diaz Moreno (2018)

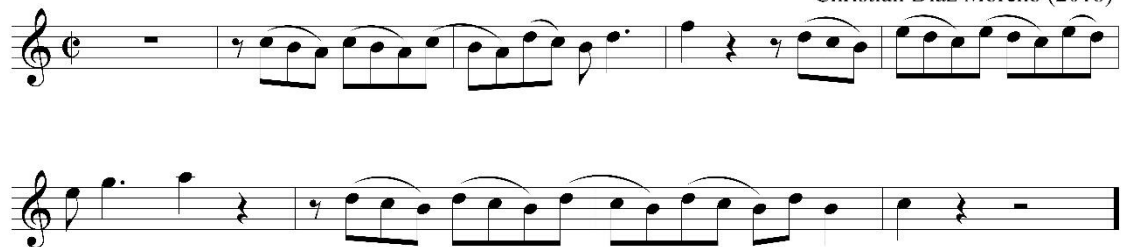


La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas (ver gráfica 32), el movimiento por grados conjuntos (ver gráfica 37).

Gráfica 55: Ejercicio técnico 13.

## Ejercicio No. 13

Christian Diaz Moreno (2018)

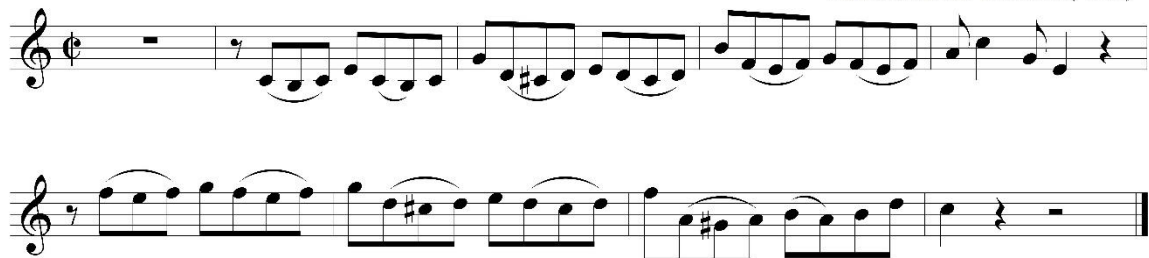


La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas (ver gráfica 32), el movimiento por grados conjuntos. Con variación en la conclusión de la frase (ver gráfica 37).

Gráfica 56: Ejercicio técnico 14.

## Ejercicio No. 14

Christian Diaz Moreno (2018)



La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas (ver gráfica 32), el movimiento melódico con bordadura y posterior intervalo para repetir bordadura cromática o diatónica (ver gráfica 39).

*Gráfica 57: Ejercicio técnico 15.*

## Ejercicio No. 15

Christian Diaz Moreno (2018)

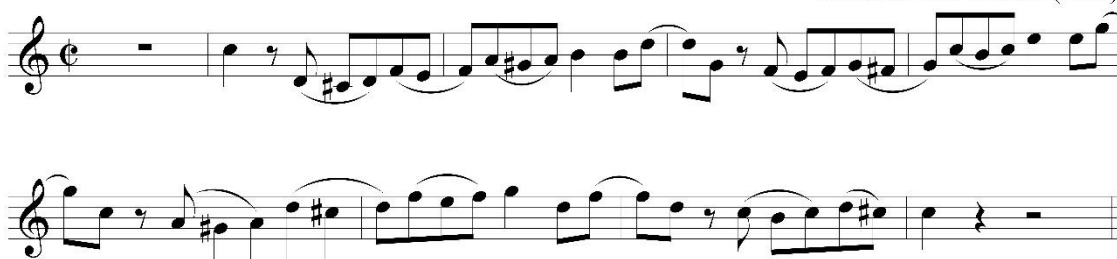


La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas (ver gráfica 32), el movimiento melódico con bordadura y posterior intervalo para repetir bordadura cromática o diatónica (ver gráfica 39).

*Gráfica 58: Ejercicio técnico 16.*

## Ejercicio No. 16

Christian Diaz Moreno (2018)



La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas (ver gráfica 31), el movimiento melódico con bordadura y posterior intervalo para repetir bordadura cromática o diatónica, con una terminación diferente en el final de la frase (ver gráfica 39).

Gráfica 59: Ejercicio técnico 17.

## Ejercicio No. 17

Christian Diaz Moreno (2018)



La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas (ver gráfica 28 - 31), el movimiento melódico en arpegio y posterior a este un movimiento ascendente o descendente en grados conjuntos acompañado por una tercera (ver gráfica 34- 35).

Gráfica 60: Ejercicio técnico 18.

## Ejercicio No. 18

Christian Diaz Moreno (2018)

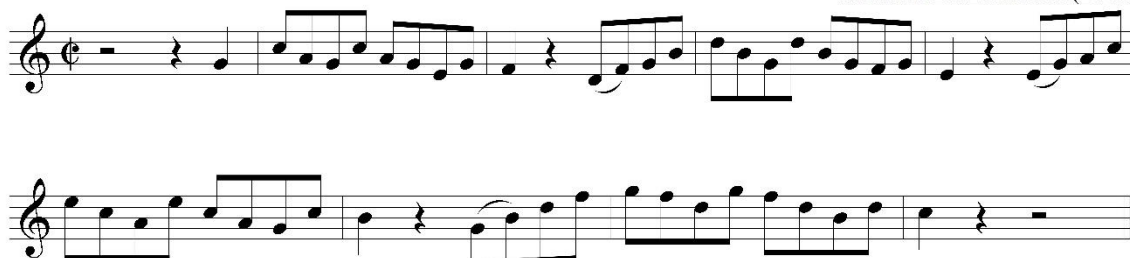


La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas ligadas formando una sincopa (ver gráfica 29), interactuando con el intervalo de tercera, partiendo de un arpegio (ver gráfica 36 – 38 - 41).

Gráfica 61: Ejercicio técnico 19.

## Ejercicio No. 19

Christian Diaz Moreno (2018)

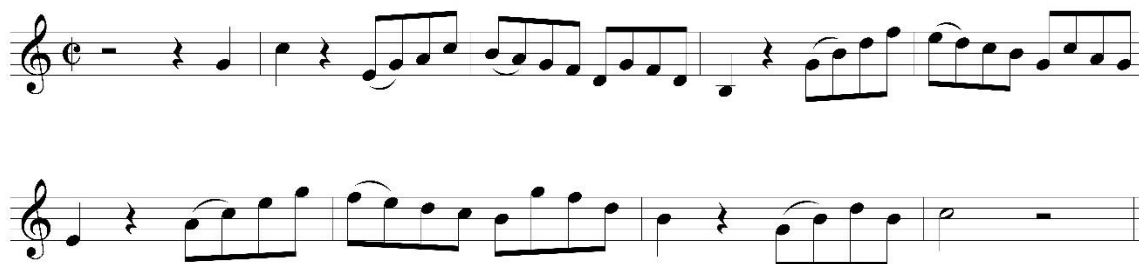


La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas (ver gráfica 32), el movimiento melódico es de arpeggios, ascendentes o descendentes (ver gráfica 34 – 36 – 40).

Gráfica 62: Ejercicio técnico 20.

## Ejercicio No. 20

Christian Diaz Moreno (2018)

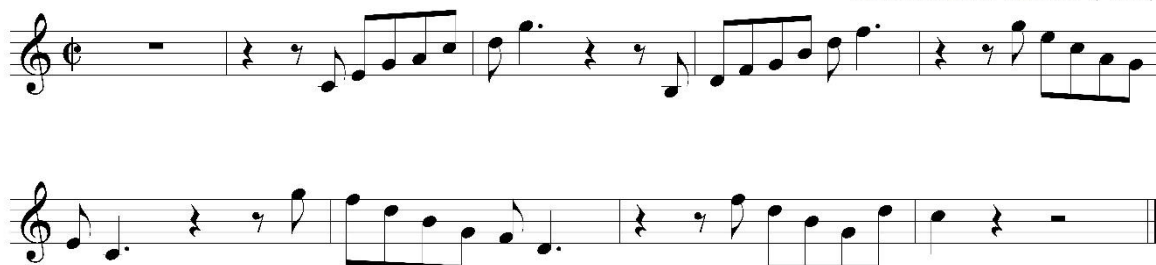


La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas (ver gráfica 32), el movimiento melódico es de arpeggios, ascendentes y descendentes con grados conjuntos para terminar la frase con intervalos dentro del arpeggio (ver gráfica 36 – 38 – 40).

Gráfica 63: Ejercicio técnico 21.

## Ejercicio No. 21

Christian Diaz Moreno (2018)



La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas observando la partida desde el contratiempo (ver gráfica 31), el movimiento melódico es de arpegios, ascendentes o descendentes (ver gráfica 34 – 36 - 41).

Gráfica 64: Ejercicio técnico 22.

## Ejercicio No. 22

Christian Diaz Moreno (2018)



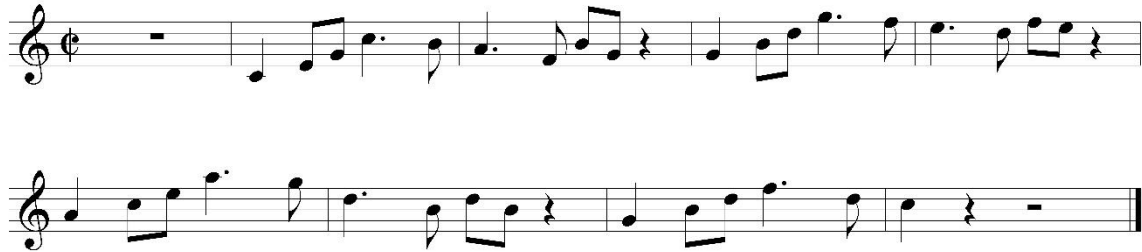
La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas (ver gráfica 31), el movimiento melódico es de bordadura cromática y apoyatura cromática, finalizando la frase con intervalos dentro del arpeggio correspondiente. (Ver gráfica 39).



Gráfica 65: Ejercicio técnico 23.

## Ejercicio No. 23

Christian Diaz Moreno (2018)

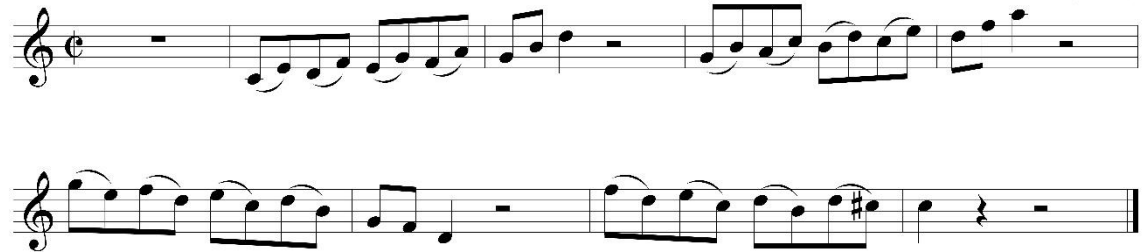


La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas, negra y negra con puntillo formando sincopas, (ver gráfica 29), el movimiento melódico es de arpeggios, ascendentes y descendentes (ver gráfica 34 – 38 - 41).

Gráfica 66: Ejercicio técnico 24.

## Ejercicio No. 24

Christian Diaz Moreno (2018)

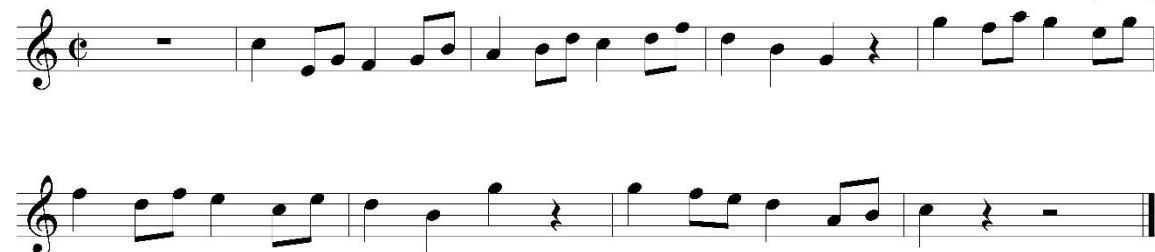


La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas (ver gráfica 32), el movimiento melódico es de intervalos de tercera (ver gráfica 34 - 36).

Gráfica 67: Ejercicio técnico 25.

## Ejercicio No. 25

Christian Diaz Moreno (2018)



La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas (ver gráfica 33), el movimiento melódico es de intervalos de tercera, con una variación rítmica del ejercicio inmediatamente anterior (ver gráfica 34 -36).

Gráfica 68: Ejercicio técnico 26.

## Ejercicio No. 26

Christian Diaz Moreno (2018)



La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas (ver gráfica 32), el movimiento melódico de arpeggios ascendentes y descendentes seguido de movimiento por grados conjuntos, ascendentes o descendentes es de intervalos de tercera (ver gráfica 34 – 35 - 40).

Gráfica 69: Ejercicio técnico 27.

## Ejercicio No. 27

Christian Diaz Moreno (2018)



La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas, negra con puntillo y negra (ver gráfica 29), el movimiento melódico es de bordadura y arpeggios (ver gráfica 34 – 38 - 41).

## Ejercicio No. 28

Christian Díaz Moreno (2018)



La característica principal de este ejercicio, es la figuración en corcheas y negra, iniciando en contratiempo y posteriormente formando sincopas (ver gráfica 29), el movimiento melódico es de intervalos de tercera (ver gráfica 34 – 38 - 41).

Es importante mencionar que estos ejercicios técnicos para improvisar, están estructurados en las demás tonalidades pertenecientes al grado 3.0, además no se encuentran de la misma manera melódica ya que se adaptan dependiendo las demás características como registro e intervalos.

En el CD de la guía metodológica se encuentran los audios de cada ejercicio preparatorio armónico, ejercicios técnicos para improvisar y ejercicios para improvisar, en las diferentes tonalidades, estas guías auditivas fueron elaboradas en finale.

### 3.5.4.1 Ejercicios preparatorios

Teniendo en cuenta la importancia de la repetición de patrones, se crearon ejercicios preparatorios teniendo en cuenta las características melódicas principales encontradas en las transcripciones de los ocho (8) solos escogidos, y que además están presentes en los ejercicios técnicos para improvisar. Dentro de dichos ejercicios técnicos preparatorios, estarán escalas cromáticas de octava, escalas diatónicas con los modos jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio, según corresponda teniendo en cuenta las posibilidades técnicas pertenecientes al grado

3.0, escalas en forma ascendente y descendente pasando cromáticamente por las alteraciones características encontradas en el análisis a las transcripciones y sus patrones melódicos, arpeggios de tres (3) notas y cuatro (4) según corresponda al acorde (C, C6, G y G7), para terminar un ejercicios en donde se encuentra presente los intervalos de tercera.

Acercas de la preparación armónica, se elaboraron ejercicios preparatorios en donde la base son las notas estructurales de los acordes, empezando por tónica, tercera y dominante, en distintas octavas, hasta llegar a las séptimas y sextas según corresponda, desde figuras largas hasta llegar a corcheas.

#### 3.5.4.2 Ejercicios para improvisar

Dentro de este marco ha de considerarse la creación de ejercicios para improvisar, que permitan al ejecutante empezar a desarrollar la creatividad en un contexto musical improvisativo, teniendo como guía una melodía y luego un compás en donde esté la posibilidad de imaginar notas para formar una idea musical, obteniendo como ayuda visual, las notas estructurales del acorde en donde se situó, además a partir de una guía rítmica el solista deberá con el ritmo presentado, inventar. Todo lo anterior llevara al participante a desarrollar habilidades para empezar a desenvolverse correctamente en un paisaje sonoro improvisatorio.

#### 3.5.5. Creación de pistas de acompañamiento

En esta sección la necesidad de tener una guía armónica pensando en desarrollar auditivamente al solista espontaneo en desarrollo, es latente, por esta razón, se crea una pista de acompañamiento teniendo en cuenta las características adecuadas desde un punto de vista rítmico y melódico. La secuencia armónica escogida fue básica, obedeciendo a los audios escuchados (C6 – C6 – G7 – G7- C6 – C6 – G7 – G7 – C6) y las figuras rítmicas de la percusión fueron basados en lo escuchado además en la guía pitos y tambores del maestro Victoriano Valencia.

Justo es decir que para la mencionada ayuda sonora, se consideró como guía los audios de los porros que fueron escogidos con los solos a transcribir. Su instrumentación llevo al autor de este trabajo investigativo a involucrarse dentro de la clave salsera, se transcribió un tumbao de piano adaptándolo a la necesidad ritmo armónica del porro, las pistas están acompañadas rítmicamente de percusión (batería, congas clave para marcar el tiempo en la entrada) y un bajo eléctrico. Las guías sonoras fueron escritas y creadas en el programa Finale.

Las pistas acompañantes se escribieron en distintas velocidades pensando en que el practicante de la guía avance de una manera paulatina. También están en las diferentes tonalidades requeridas.

La guía metodológica se encuentra en un archivo digital en formato pdf, lista para imprimir en el cd.

Gráfica 71: Score de la pista de acompañamiento

Score

PISTA  
ACOMPANAMIENTO

Christian Diaz Moreno (2018)

The image displays a musical score for an accompaniment track, divided into three systems. The instruments are Congas, Bateria (Drums), Clave, Bajo (Bass), and Piano. The score is written in 2/2 time and features a key signature of one flat (Bb). The first system covers measures 1 through 8, the second system covers measures 9 through 16, and the third system covers measures 17 through 24. The Congas part includes various rhythmic patterns with accents and dynamic markings like 'f'. The Bateria part shows a complex drum pattern with many notes and rests. The Clave part is a simple, steady rhythm. The Bajo part provides a melodic bass line. The Piano part consists of chords and arpeggiated figures. The score concludes with a double bar line at the end of the third system.

©christian-767@hotmail.com

### 3.6. Instrumentos de recolección de información

Ver anexos y CD.

## CAPITULO 4: RESULTADOS

### 4.1. Guía metodológica

Después de realizar un exhaustivo proceso de escucha de audios, preselección de repertorio y selección final del mismo, para su posterior análisis y adaptación, el resultado final es esta guía metodológica que está diseñada por diferentes rangos de dificultad, sistematizada en diferentes etapas, proponiendo un aprendizaje de manera progresiva, iniciando con ejercicios preparatorios técnicos (ver 3.5.4.1) de la mano de los ejercicios armónicos preparatorios. Los extractos adaptados de los patrones ritmo melódicos se convirtieron en ejercicios técnicos (ver 3.5.4) y terminando con ejercicios para improvisar (ver 3.5.4.2) con algunas características obligatorias, guiaran al solista en formación hacia la libertad de crear un solo a su voluntad.

La guía metodológica se encuentra en un archivo digital en formato pdf, lista para imprimir en el cd.

### 4.2. Diagnóstico inicial de la población

Teniendo en cuenta las características técnico musicales del nivel 3.0 de los grados de desarrollo bandístico de Victoriano Valencia, se realizó un diagnostico partiendo de estos puntos específicos como lo son, el registro, características métricas, figuración, tempos, interválica, relación escala acorde, extensión melódica, tonalidades, acordes, funcionalidad, dinámicas, articulaciones, efectos de emisión y mecanismos. Todo lo anterior condensado en una tabla comparativa en donde las opciones son, si cumple con la característica, si no la cumple, o si falta trabajar en ella. Fecha de diagnóstico 28 noviembre de 2017



En la siguiente tabla se presentan las diferentes características con respecto a la del grado de dificultad 3.0, y donde se evidencia si los sujetos de estudio deben mejorar o se encuentra en con las habilidad técnica desarrollada.

	ESTEBAN		KEVIN		BRANDON		LUDWING	
	SI	MEJORAR	SI	MEJORAR	SI	MEJORAR	SI	MEJORAR
REGISTRO	X			x		x	x	
CARACTERÍSTICAS MÉTRICAS		x		X	X		X	
FIGURACIÓN		X		X	X		X	
TEMPOS	X		X		X		X	
INTERVALICA		x	X		X		X	
RELACIÓN ESCALA ACORDE	X		X		X		X	
EXTENSIÓN MELÓDICA	X		X		X		X	
TONALIDADES		x		x	X		X	
ACORDES	X		X		X		X	
FUNCIONALIDAD	X		X		X		X	
DINÁMICAS	X		X			x	X	
ARTICULACIONES	X		X			X		x
EFFECTOS DE EMISIÓN Y MECANISMOS	X		x			x	x	

Analizando las diferentes habilidades de los sujetos de estudio con respecto a las características de la tabla de nivel 3.0, se encontró que distintos aspectos deben ser mejorados, por consiguiente los ejercicios técnicos preparatorios son de vital importancia. En el desarrollo de las sesiones o talleres para la aplicación de la guía metodológica, esta se enlazará con las deficiencias técnicos musicales encontrados, abordando escalas, intervalos, articulaciones, registro, relación de acordes y demás aspectos por mejorar. Lo anterior conducido por el autor de este trabajo investigativo.

#### 4.3. Desarrollo y análisis de talleres

Teniendo en cuenta lo encontrado en el diagnóstico inicial de la población y las características técnico musicales de la guía metodológica, durante el desarrollo de talleres, cada sesión estuvo encaminada a practicar algo en específico, para potenciar el estudio de los ejercicios para improvisar.

Los sujetos de estudio tuvieron una charla sobre el porro y sus diferentes características, historia, formato, tradición, también durante cada sesión de estudio se escuchaban temas de este género para desde la imitación copiar la interpretación.

Sesión 1: ejercicios técnicos preparatorios, explicación de acordes y ejercicios preparatorios armónicos. 4 de noviembre 2017.

A la sesión número uno (1), asistieron Esteban, Kevin, Brandon y Ludwing. El taller se realizó en la casa de la cultura, cada participante estuvo situado en un lugar distinto, teniendo en cuenta sus diferentes habilidades técnico musical, lectura, registro, articulaciones y demás expuestas en la tabla del nivel 3.0.

Durante la sesión se trabajaron los ejercicios preparatorios de la guía, desde el número 1 hasta el número 12. Con la ayuda del metrónomo comenzando en una velocidad lenta y paulatinamente la velocidad aumentaba, de acuerdo al avance individual de cada participante. Posteriormente, se explicó la funcionabilidad de los acordes en un contexto armónico y cómo funcionaba dentro del porro, a continuación se procedió a estudiar los ejercicios armónicos preparatorios con la ayuda de las pistas de acompañamiento, esto se hizo de forma individual y colectiva. Al igual que el estudio de los ejercicios técnicos los ejercicios preparatorios armónicos fueron practicados de una forma progresiva teniendo en cuenta las velocidades en el acompañamiento armónico.

Reflexión

En esta sesión se ratificó el nivel técnico musical de los participantes teniendo en cuenta su ubicación en el grado 3.0. Los participantes retomaron ejercicios técnicos vistos durante su constante estudio personal, pero teniendo como objetivo desarrollar habilidades y tener herramientas para la posterior creación de solos improvisados.

**Sesión 2:** ejercicios técnicos para improvisar, estilo del porro. 18 de noviembre 2017.

A la sesión número dos, asistieron Esteban, Kevin, Brandon y Ludwing. El taller se realizó en la casa de la cultura, cada participante estuvo situado en un lugar distinto, teniendo en cuenta sus diferentes habilidades técnico musicales, lectura, registro, articulaciones y demás expuestas en la tabla del nivel 3.0.

Durante esta sesión se practicó los ejercicios para improvisar. Cada estudiante abordó los ejercicios sin pista acompañante, para tener claro el ritmo y las notas, posteriormente se practicaba el ejercicio con pista, comenzando en la velocidad más lenta y avanzando hasta una más rápida, esto dependía del nivel individual de cada participante. Ligado a este trabajo los participantes se orientaron en el estilo interpretativo del género.

#### Reflexión

Los estudiantes se mostraron motivados al momento de visualizar la técnica que estudian constantemente aplicada un objetivo específico, además el desenvolvimiento con los ejercicios técnicos mostro avance con relación a los ejercicios practicados en la sesión anterior.

**Sesión 3:** Retroalimentación ejercicios técnicos para improvisar avanzados lentos. 2 diciembre 2017.

A la sesión número tres, asistieron Esteban, Kevin y Brandon. El taller se realizó en la casa de la cultura, cada participante estuvo situado en un lugar distinto, teniendo en cuenta sus diferentes habilidades técnico musicales, lectura, registro, articulaciones y demás expuestas en la tabla del nivel 3.0.

Durante la sesión número tres, los estudiantes participantes regresaron a los ejercicios técnicos, los ejercicios preparatorios armónicos y primeros ejercicios técnicos para improvisar, teniendo como objetivo rescatar lo que se practicó en sesiones anteriores, solucionar dudas y comprender la relación de unos ejercicios con otros. Además se empezaron a ver los ejercicios avanzados de la guía metodológica, a una velocidad lenta, teniendo en cuenta la dificultad rítmica.

#### Reflexión

De esta sesión se rescata la comprensión de los estudiantes en relación con los ejercicios preparatorios y los ejercicios técnicos para improvisar, comprendieron las características técnicas y melódicas relacionadas entre ejercicios.

#### **Sesión 4:** ejercicios técnicos para improvisar al azar. 9 diciembre 2017

A la sesión número cuatro, asistieron Esteban, Kevin, Brandon y Ludwing. El taller se realizó en la casa de la cultura, cada participante estuvo situado en un lugar distinto, teniendo en cuenta sus diferentes habilidades técnico musical, lectura, registro, articulaciones y demás expuestas en la tabla del nivel 3.0.

Para esta sesión de práctica cada estudiante tocaba un ejercicio técnico para improvisar con pista acompañante, teniendo en cuenta que se haría a una velocidad lenta, buscando la comprensión del ritmo y características técnicas de los ejercicios preparatorios.

#### Reflexión

La sesión tuvo comprensión en la estructura ritmo-melodica de los ejercicios técnicos para improvisar, asociándolos a los ejercicios preparatorios y los solos improvisados transcritos. Los participantes encontraron los patrones rítmicos adaptados a los ejercicios en los audios de los solos transcritos.

#### **Sesión 5:** Retroalimentación. 3 febrero 2018

A la sesión número cinco, asistieron Esteban, Kevin y Brandon. El taller se realizó en la casa de la cultura, cada participante estuvo situado en un lugar distinto,

teniendo en cuenta sus diferentes habilidades técnico musicales, lectura, registro, articulaciones y demás expuestas en la tabla del nivel 3.0.

Para esta sesión los estudiantes tenían un largo tiempo sin practicar con su instrumento, esto obedeciendo a temas contractuales en el municipio. Se trabajó de forma grupal ejercicios de técnica (fluidez, digitación, sonido, flexibilidad, articulaciones, etc.), posterior a esto después de un descanso los participantes retomaron el estudio de la guía desde el comienzo, teniendo en cuenta el tiempo que demoraron en pausa de su práctica instrumental. Los ejercicios se abordaron lentos y paulatinamente aumentado la velocidad, se terminó la sesión con la lectura de los ejercicios técnicos para improvisar en una velocidad lenta y con pistas acompañante.

#### Reflexión

De esta sesión de práctica es impórtate mencionar que a pesar del tiempo que los estudiantes estuvieron inactivos musicalmente, el trabajo realizado con anterioridad fue consciente y al momento de recordar lo visto en anteriores sesiones, los estudiantes respondieron positivamente, recordando estilo, enlaces entre características ritmo-melódica y facilidad en el control del registro en donde se trabajaron los ejercicios.

**Sesión 6:** Retroalimentación y práctica de ejercicios para improvisar. 10 febrero 2018

A la sesión número seis, asistieron Esteban y Kevin. El taller se realizó en la casa de la cultura, cada participante estuvo situado en un lugar distinto, teniendo en cuenta sus diferentes habilidades técnico musicales, lectura, registro, articulaciones y demás expuestas en la tabla del nivel 3.0.

Los participantes en esta sesión practicaron ejercicios específicos de cada sección de ejercicios, es decir algunos de preparatorios técnicos, algunos preparatorios armónicos y otros ejercicios técnicos para improvisar. Teniendo como objetivo interiorizar los patrones y características ritmo-melódica. Posterior a esta práctica se abordaron los primeros ejercicios para improvisar, diseñados para que

cualquier estudiante que practique la guía empiece desde un nivel bajo a improvisar. En principio se leyó solo el ritmo escrito, es decir dejando a un lado los compases para improvisar, después de esto solo se analizaron los compases para improvisar, acordando notas y figuras con anterioridad y al final se tocaba el ejercicio completo.

### Reflexión

Buscando que el estudiante empezara a crear ideas musicales, en esta sesión se avanzó en la medida que los practicantes abordaron los compases de creación en los ejercicios para improvisar de una forma adecuada, partiendo de notas largas de acuerdo a la armonía, teniendo en cuenta una preparación previa. Esto ayudó a que cada participante relacionará los ejercicios y sesiones anteriores al ejercicio de improvisar, todo esto se practicó a una velocidad lenta y con pista acompañante.

**Sesión 7:** Retroalimentación y práctica de ejercicios para improvisar. 24 febrero 2018

A la sesión número siete, asistieron Esteban, Kevin, Brandon y Ludwing. El taller se realizó en la casa de la cultura, cada participante estuvo situado en un lugar distinto, teniendo en cuenta sus diferentes habilidades técnicas musicales, lectura, registro, articulaciones y demás expuestas en la tabla del nivel 3.0.

Entre esta última sesión y la anterior, hubo un tiempo de estudio designado por el encargado de guiar la aplicación de esta guía metodológica, buscando que los estudiantes interiorizaran aún más los ejercicios técnicos preparatorios y para improvisar. Luego se realizó como en la sesión anterior una retroalimentación y práctica de los ejercicios para improvisar del 1 al 9, teniendo en cuenta la preparación previa, después de esto se abordó el ejercicio número 10 para improvisar, el cual no tiene restricción de ritmo melódica para la creación. Este ejercicio

se abordó en la velocidad más lenta de la pistas acompañante y al igual que los otros ejercicios con preparación previa.

### Reflexión

Al terminar esta última sesión fue notable el empoderamiento de los estudiantes con algunos patrones ritmo melódicos practicados con los ejercicios y posterior aplicación en la creación de una idea musical improvisada.

Se observó que el desempeño improvisativo está ligado a la asimilación técnica, esto está directamente relacionado con las características técnico musicales individuales de cada uno de los participantes, el tiempo en la música es de vital importancia ya sea con la trompeta o con otro instrumento.

La finalidad de este trabajo investigativo, no pretende que los trompetistas que aplicaran esta guía metodológica en su proceso de formación musical, lleguen al punto de poder ejecutar los solos transcritos, sino que brindaran herramientas técnico musicales para explorar dentro del género y sus parámetros de improvisación.

## CONCLUSIONES

- “¿COMO IMPROVISAR? GUÍA METODOLÓGICA DE IMPROVISACIÓN EN GENERO DE PORRO COLOMBIANO PARA TROMPETISTAS DE NIVEL 3.0” Es un compilado de ejercicios técnicos, y ejercicios preparatorios que orienta al estudiante de trompeta claramente hacia un buen desarrollo de las habilidades técnicas instrumentales y también teóricas que se requieren para el ejercicio creativo de la improvisación en este género.
- El diagnóstico inicial que fue aplicado a la población fue una herramienta útil en la que el autor de este trabajo pudo desarrollar los temas que se iban a tratar pertinentemente, de esta manera, se trabajaron rutinas de estudio instrumental individuales de los participantes en este trabajo para lograr el objetivo principal que es la realización y aplicación de ésta guía metodológica.
- El ejercicio de análisis y transcripción de los solos improvisados fue una experiencia de aprendizaje auténtica, en la que el autor del presente trabajo pudo extraer los elementos más representativos y utilizados en el género del porro en el momento del bozá por músicos especializados y utilizarlos como herramientas teóricas para direccionar a los estudiantes de trompeta de la banda Sinfónica de La Vega, Cundinamarca.
- La adaptación de los patrones encontrados en las transcripciones y la creación de nuevos patrones fueron una decisión acertada en el proceso y el progreso de los talleres, debido a que los estudiantes de trompeta presentaron ciertas dificultades al inicio de dicho proceso, pero con este trabajo previo y la implementación de los ejercicios preparatorios, el desarrollo musical de los participantes se mejoró y se facilitó la implementación de la guía metodológica.



- Las pistas sonoras fueron una guía auditiva muy útil ya que ayudaron a los estudiantes a tener más conciencia de la armonía, el sentido melódico y rítmico en el momento de la improvisación; este era el resultado que el autor del trabajo deseaba con respecto al acompañamiento para los ejercicios.
- En el momento de la aplicación de la guía metodológica los beneficiarios visualizaron el estudio de ejercicios técnicos de una manera distinta, ya que antes ellos los practicaban pensando en que son aburridos, pero entendieron que la improvisación es preparación técnica y hallaron el estudio de esta, provechoso.
- Decir que esta guía metodología capacitó a los estudiantes a que improvisen o toquen las transcripciones realizadas es erróneo, esta guía se diseñó y aplicó, para que el ejecutante comprenda la improvisación como preparación técnica y a partir de esta, les brindó herramientas ritmo-melódicas para el desarrollo de habilidades improvisativas las cuales vivenciaron y apropiaron durante las sesiones de estudio.

## BIBLIOGRAFÍA

ALCALDÍA MUNICIPAL DE LA VEGA. (2016). Portal Oficial Cundinamarca, Colombia. Disponible en: <http://www.lavega-cundinamarca.gov.co>

ALCALÁ, C., FERRER, G. (2007). *La improvisación en la historia de la música y la educación: Estudio comparativo de la creatividad en música en niños de 7 a 14 años*. Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de música. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, España.

BALLESTER, A. (2002). *El aprendizaje significativo en la práctica. Como hacer el aprendizaje significativo en el aula*.

CERVO Y BERVIAN. (1981) ver pg. 41

CRAFT, R. (1983). *Conversaciones con Stravinsky*. Citado por HEMSY DE GAINZA, V. (1986). *La Improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, p.55

CRIADO, M. (1994). *Nueva técnica de la trompeta. "La coordinación"*. Madrid. Real Musical.

EL TIEMPO. (2001). *La Vega, imperio de placeres enigmáticos*. Bogotá.

GOBERNACIÓN DE CUNDINAMARCA. (2016). Portal Oficial Cundinamarca, Colombia. Disponible en: <http://www.cundinamarca.gov.co>

HEMSY DE GAINZA, V. (1983) *La improvisación musical*. Buenos Aires. Ricordi Americana.

HERNANDEZ SAMPIERI, ROBERTO (2006)

HURTADO, J. (2000). *Metodología de la investigación holística*. Tercera edición. Caracas. Venezuela.

LATHAM, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Mexico. D.F.

- LINARES, C. (2013). *Guía metodológica para la iniciación y aprendizaje de la flauta traversa, desde el bambuco y pasillo colombiano*. Monografía de grado para obtener el título de Licenciado en Música de la facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá. Colombia.
- LOTERO, A. (1989). *El porro pelayero: De las gaitas y tambores a las bandas de viento*. Banco de la República. Montería, Colombia.
- MANCERA, E. (2016). *Guía para la Iniciación de la trompeta desde el porro*. Monografía de grado para obtener el título de Licenciado en Música de la facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá. Colombia.
- MAYORGA (2002). pg. 34.
- MINISTERIO DE CULTURA. (2001). *Guía de iniciación a la trompeta*. República de Colombia, Dirección de Artes, Área de música. Plan Nacional de Música para la Convivencia. Programa Nacional de Bandas. Bogotá, D. C., Colombia.
- NIETO, G. (2013). *Análisis de los patrones de improvisación melódica basados en la propuesta musical de la interpretación del porro de Ramón Benítez como contribución a la formación musical*. Monografía de grado para obtener el título de Licenciado en Música de la facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá. Colombia.
- RICQUIER, M. (s.f.). *Tratado melódico de pedagogía instrumental. Principios fisiológicos y psicológicos de la columna de aire. Contracción - Relajación - Respiración - Dominio de si - Utilización de la mente*. Billaudot Pedagogía.
- RUSINEK, G. (2004). *Aprendizaje musical significativo*. Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical, Volumen 1 Número 5. Universidad Complutense de Madrid.
- VALENCIA, V. (2014). *GRADOS DE DESARROLLO BANDISTICO. El contexto latinoamericano*. Colombia.

[https://competenciashg.files.wordpress.com/2012/10/sampieri-et-al-metodologia-de-la-investigacion-4ta-edicion-sampieri-2006\\_ocr.pdf](https://competenciashg.files.wordpress.com/2012/10/sampieri-et-al-metodologia-de-la-investigacion-4ta-edicion-sampieri-2006_ocr.pdf)

<https://www.trumpetland.com/p/evolucion>

<http://www.lavega-cundinamarca.gov.co/MiMunicipio/Paginas/Galeria-de-Mapas.aspx#lg=1&slide=7> (Mapa de La vega – imagen)

# ANEXOS

Carta para padres de Familia.

La Vega, Noviembre 1 de 2017

Señores:

PADRES DE FAMILIA

INTEGRANTES SECCIÓN DE TROMPETA, BANDA SINFÓNICA DE LA VEGA.

Cordial saludo:

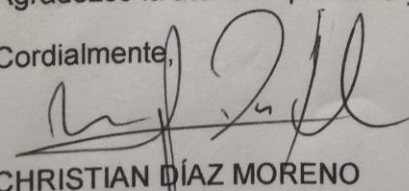
Queridos padres de familia, por medio de la presente quisiera informarles que en este momento estoy realizando la monografía (trabajo de grado) para optar el título de licenciado en música, de la Universidad Pedagógica Nacional; dicho trabajo se titula "GUÍA METODOLÓGICA DE IMPROVISACIÓN EN EL RITMO DE PORRO PARA TROMPETISTAS DE NIVEL 3.0", en el cual sus hijos son parte esencial para el proceso y el desarrollo del mismo. Lo que se pretende lograr con esta guía es aportar beneficios a los procesos de formación, no solo musical sino también integral de los niños que conforman la sección de trompetas en la banda sinfónica.

Solicito a ustedes permiso y apoyo para realizar dicho trabajo, ya que éste contendrá imágenes y videos que servirán como documento o material de prueba. Será para mí un honor trabajar con sus hijos y espero en verdad aportarles un sin número de experiencias gratificantes con su instrumento principal, la trompeta.

Anexo autorización.

Agradezco la atención prestada y espero una respuesta positiva de su parte.

Cordialmente,



CHRISTIAN DÍAZ MORENO

Estudiante Universidad Pedagógica Nacional

Autorización de padres de familia.

La Vega, Noviembre 1 de 2017

AUTORIZACIÓN

Por medio del presente documento, YO Neydi Nayibe Guevara S  
identificado con Cédula de Ciudadanía número 351528599 de  
facatativa; autorizo a mi hijo (a) Kevin Andres Robiano G  
A ser partícipe del proyecto de grado titulado "GUÍA METODOLÓGICA DE  
IMPROVISACIÓN EN EL RITMO DE PORRO PARA TROMPETISTAS DE NIVEL  
3.0" y a que el autor de dicho trabajo utilice la información únicamente para fines  
pedagógicos e investigativos en la Licenciatura en música de la Universidad  
Pedagógica Nacional.

Firma del Padre, Madre o acudiente: Neydi Guevara S

C.C.: 351528599

La Vega, Noviembre 1 de 2017

AUTORIZACIÓN

Por medio del presente documento, YO MARGARITA MARIA BONILLA  
identificado con Cédula de Ciudadanía número 41.680.772 de  
Bogotá; autorizo a mi hijo (a) ESTEBAN JOSÉ COLMENARES  
A ser partícipe del proyecto de grado titulado "GUÍA METODOLÓGICA DE  
IMPROVISACIÓN EN EL RITMO DE PORRO PARA TROMPETISTAS DE NIVEL  
3.0" y a que el autor de dicho trabajo utilice la información únicamente para fines  
pedagógicos e investigativos en la Licenciatura en música de la Universidad  
Pedagógica Nacional.

Firma del Padre, Madre o acudiente: Blinim Ricardo Colmenares

C.C.: 41.680.772 BOGOTÁ. RICARDO COLMENARES  
CC: 17159.310 Bogotá



La Vega, Noviembre 1 de 2017

AUTORIZACIÓN

Por medio del presente documento, YO Marleny Lugo Ortiz  
identificado con Cédula de Ciudadanía número 55'171 183 de  
Meiella (H.) autorizo a mi hijo (a) Brandon Amín B.L  
A ser partícipe del proyecto de grado titulado "GUÍA METODOLÓGICA DE  
IMPROVISACIÓN EN EL RITMO DE PORRO PARA TROMPETISTAS DE NIVEL  
3.0" y a que el autor de dicho trabajo utilice la información únicamente para fines  
pedagógicos e investigativos en la Licenciatura en música de la Universidad  
Pedagógica Nacional.

Firma del Padre, Madre o acudiente: Marleny Lugo Ortiz

C.C.: 55'171 183