

**“APORTES DE LA IMPROVISACIÓN: INSERCIÓN DE
ELEMENTOS ESTRUCTURALES Y DE ESTILO DEL PORRO
COLOMBIANO EN LA CADENCIA DEL PASILLO “SINCOPANDO
PARA UN SOLISTA” DE LEÓN CARDONA”**

Diego Fernando Castellanos Ladino

Junio, 2020.

Universidad Antonio Nariño

Bogotá D.C.

Música

TABLA DE CONTENIDO

1	Introducción	5
2	Antecedentes	7
3	Pregunta.....	12
4	Objetivo general:	12
4.1	Objetivos específicos:	12
5	Justificación.....	13
6	Estado del arte	16
6.1	Improvisación.....	22
6.2	La improvisación en el porro tradicional colombiano:	25
6.2.1	La estructura del porro:	28
6.2.2	Recursos para improvisar en el porro.....	29
6.3	Estudios sobre el mundo de la improvisación musical	30
6.4	El pasillo colombiano. Forma y estructura.....	36
6.4.1	Aportes de Pedro Morales Pino al pasillo colombiano:	37
6.4.2	Estructura del pasillo: Sincopando ara un solista León Cardona:	38
6.4.3	La improvisación en el pasillo colombiano:	43
6.4.4	Elementos musicales para la improvisación en el pasillo:	43
7	Metodología	46
7.1	La improvisación de la cadencia y el proceso para su elaboración.....	47
7.1.1	Para tener especificaciones concretas he aquí algunos ejemplos:.....	52
7.1.2	Aportes del maestro Julio Panadero a la improvisación en la cadencia:.....	53

	3
8 Conclusiones	57
9 Bibliografía.....	59

Tabla de Partituras

Partitura 1 San Carlos.....	28
Partitura 2 Sincopando Pa' Un Solista	40
Partitura 3 Compases 1 al 4.....	48
Partitura 4 Compas 1	48
Partitura 5 compás 3.....	48
Partitura 6 compases del 5 al 12:.....	49
Partitura 7 Compases 13 al 18.....	49
Partitura 8 Compases 19 al 24:.....	50
Partitura 9 Compases 24 al 29.....	51
Partitura 10 Compases 30 al 38.....	51
Partitura 11 Cadencia creada por el autor	56

Tabla de Tablas

Tabla 1 Bibliografía consultada improvisación	16
Tabla 2 Bibliografía consultada pasillos	19
Tabla 3 Notas de acordes	47

1 Introducción

El quehacer musical en el que me he desempeñado en mi carrera como clarinetista ha sido principalmente en el ámbito popular, interpretando los ritmos tradicionales como pasillos, porros, bambucos, fandangos, entre otros. Dentro de mi experiencia personal, todo se aprendía por tradición oral, no había debate en cuanto a qué tipo de enseñanza iba a ser mejor para el estudiante de música a futuro. El profesor necesitaba mostrar resultados de manera rápida y efectiva, privilegiando métodos de enseñanza cuyo objetivo finalmente se enfocaba en el concierto o presentación y desestimaba los procesos formativos que se daban por reflejo, de manera poco sistematizada y con un gran aporte de la tradición oral.

En torno a esta metodología de aprendizaje se crearon algunos vacíos teóricos en mi formación puesto que desconocía diversos aspectos como las dinámicas del sonido, y no contaba con la capacidad técnica para dominar mi instrumento cuando empecé mis estudios profesionales.

En la universidad el estudio se basaba principalmente en dominar la técnica, los estilos y géneros de la denominada música clásica o géneros académicos, y al abordar ese repertorio nuevo para mí, empecé a aplicar muchos de los elementos populares en las obras. Empecé a presentar dificultades cuando no lograba la calidad del sonido exigida, o cuando ejecutaba los matices demasiado fuertes. Todo esto se daba por mi manera de ejecutar el instrumento en el entorno popular.

En el pasillo “Sincopando para un solista” encontré elementos en común con la música académica, y con la música popular, puesto que cuenta con elementos musicales de estilo

bastante interesantes y válidos en los dos estilos como la síncopa, la riqueza armónica, las cadencias que son poco comunes en los pasillos, y diferentes cambios de dinámicas.

Siendo una obra tan compleja y propositiva por parte del autor, considero es idónea para generar una propuesta musical en las cadencias, y crear una relación paralela entre los elementos de estilo de los porros, y los elementos de estilo de los pasillos, y de este modo lograr a través de la realización de estructuras o patrones improvisatorios, crear una cadencia en el pasillo, con elementos estructurales del porro.

2 Antecedentes

En mi experiencia y recorrido con diversos músicos y compañeros, observé que la falta de conocimiento teórico práctico es un fenómeno muy común dentro de muchos instrumentistas con los cuáles he trabajado en el contexto de la Banda Papayera y Banda Fiestera. Este carácter empírico y autodidacta del desarrollo de las habilidades en la improvisación en músicas tradicionales colombianas se puede evidenciar a través de una encuesta a 14 compañeros del gremio de la música tradicional colombiana. Las preguntas que se realizaron fueron las siguientes:

¿Cuál es su nombre completo?

Javier Morales Durán

Carlos Márquez Chávez

Diego Armando Dimate Moreno

Alejandro Muñoz Garzón

Diego moya

Nathalia Stephanie Jiménez Dotor

Cristian Camilo aroca

Jayler Andrey Barrios Salamanca

Darwin Inob Galindo Cruz

Esteban de Jesús González de la Ossa

Michel Javier Godoy Mayorga

Francisco Alberto Guzmán Díaz

Diana Constanza Acuña Guasca

Willinton Quintero Castillo

¿Cómo aprendió a improvisar?

J.M.: Copiando solos

C.M.C: Tocando en los eventos

D.A.D: Escuchando música

A.M.G: Sigo aprendiendo

D.M: Tocando música del folclor costa

N.S.J: Aunque no lo hago muy bien he aprendido algo escuchando música y estudiando

C.C.A: Escuchando muchos prototipos

J.A.B: Tratando de entender un poco de armonía

D.I.G: Por medio del piano escuchando los acordes a donde modula la canción

E.D.J: Solo

M.J.G: Escuchando muchas bandas y mucha música en general.

F.A.G: Copiando solos

D.C.A: Viendo videos y tutoriales de maestros con experiencia en el tema, y practicando desde casa con pistas musicales.

W.Q.C: Escuchando mucha música y con ayuda de amigos músicos que me enseñaron algunos conceptos

¿Puede describir el proceso por el cuál llego a improvisar?

J.M: Transcribía solos de personas que me llamaran la atención me los aprendía y sacaba figuras nuevas y estudio de escalas y los cambios armónicos

C.M.C: Porque cuando toca los compañeros me mandaban a improvisar

D.A.D: Mirando tutoriales de grandes músicos y copiando ideas

A.M.G: Escuchar, imitar y crear

D.M: Por medio de los concursos y el deseo de querer improvisar que es lo primero importante

N.S.J: Aprender primero a acompañar y luego desde cosas sencillas que se acomodan a la armonía se va a adornando y creando una melodía

C.C.A: Escuchar otros músicos improvisado y así mismo tratando de copear las improvisaciones

J.A.B: Básicamente por la necesidad de que te digan improvisa y no poderlo hacer

D.I.G: Empecé grabando con el piano los círculos y después con mi trombón utilizaba mucho los arpegios para guiarme más fácil y en mi mente que no se olvidara que tenía que crear otra melodía

E.D.J: Repetición, probando, intentando

M.J.G: Escuchando e imitando. Tratando de tocar diferentes solos de diferentes músicos y agrupaciones. Poco a poco copiando y buscando diferentes formas y estilos

F.A.G: Escuchando mucha música

D.C.A: Realizando los arpegios de los acordes de las melodías, y escribiendo figuras de solos escuchados a otros clarinetistas, repitiendo muchas veces y grabándome

W.Q.C: Primero realizaba frases que consideraba que me sonaban bien, me ayudaba repitiendo frases que otras personas tocaban, después inventaba frases nuevas, y practicaba muy seguido

¿Cuáles fueron las mayores dificultades que encontró en el proceso?

J.M: Las tonalidades

C.M.C: El sabor para cada ocasión según el tema para improvisar

D.A.D: Conocimiento de alguna escalas

A.M.G: Aún no las termino de encontrar. Existen virtuosos que solamente tocan e improvisan sin estudiar, a los demás nos toca estudiar bastante

D.M: Improvisar en el ritmo de fandango por su velocidad

N.S.J: La creatividad y el oído

C.C.A: Descifrar y entender la armonía

J.A.B: La falta de recursos armónicos

D.I.G: Poder identificar el cambio armónico

E.D.J: La Inexperiencia, la falta de conocimientos musicales a la hora de Aplicarlos a la improvisación

M.J.G: Las mayores dificultades fueron. Tratar de buscarle (formulas o trucos) para aprender técnicamente a improvisar.

F.A.G: No haber tenido formación académica desde el principio

D.C.A: Poder sentir los cambios armónicos, y hacer que la melodía sonara musical, no tan mecanizado.

W.Q.C: Conseguir adquirir el estilo de interpretación propio, sin sonar a alguien más, lograr que las frases fueran coherentes con la melodía de las canciones.

Como muestran las respuestas de los 14 colegas, hay una necesidad inminente derivada del toque como una responsabilidad laboral, que hace que busquen sus propios recursos para rendir sus líneas de improvisación. El resultado de esto es la búsqueda autodidacta de fórmulas y mecanismos copiados o inferidos de músicos que ya lo han conseguido y que adaptan según sus capacidades y su particular gusto, evidenciando los mayores inconvenientes en la falta de formación musical a nivel teórico y en la falta de un suficiente desarrollo técnico sobre el instrumento.

3 Pregunta

Dado el contexto expuesto previamente, el diálogo establecido entre mis prácticas de origen y las de mi formación académica, surge la siguiente pregunta:

¿Qué relación puedo establecer entre la improvisación del porro colombiano con la cadencia del pasillo sincopando para un solista y de qué manera puedo enriquecer dicha cadencia?

4 Objetivo general:

Ejecutar la cadencia del pasillo sincopando para un solista, basado en la teoría existente respecto a la improvisación del porro colombiano, aplicando y estableciendo las relaciones que puedan existir entre dicha improvisación con la cadencia del pasillo.

4.1 Objetivos específicos:

- Definir los conceptos acerca de la improvisación.
- Concretar en qué consiste la improvisación en el porro colombiano, y la improvisación en el pasillo, mediante la búsqueda específica de información.
- Comprender la estructura general de un porro.
- Comprender la estructura general de un pasillo.
- Comprender cuales son los patrones estructurales de algunos tipos de improvisación.
- Preparar una cadencia con base en el porro colombiano, que pueda ser ejecutada en el recital de grado, y que respete la estructura del pasillo mencionado.

5 Justificación

Mis inicios en la música fueron en el contexto de banda fiesterera, la cual estaba contemplada para participar en concursos regionales, departamentales y nacionales. Allí aprendí que para ser parte de dicha banda se requerían ciertos recursos técnicos en el instrumento para interpretar los tipos de música con los que la banda concursaba, los cuales eran: aprender un repertorio definido, dar sonoridad y volumen requeridos, lograr el timbre deseado y, acoplar con la cuerda, ensamblar rítmica y afinadamente. Esto me permitió ejecutar melodías populares y también desarrollar algunas habilidades como la improvisación, mediante el trabajo de algunos elementos técnicos. Sin embargo, por lo general se interpretaban de manera inconsciente y en su mayoría se ejecutaban con volumen muy fuerte.

Más adelante, en el tiempo que llegué a la ciudad de Bogotá, empecé a desarrollar unas competencias que se requerían para el trabajo en banda papayera, el cual consiste en ir a distintos tipos de celebraciones que hacen las personas con 4 o 5 músicos, integrados por dos percusionistas y dos o tres músicos que interpretan instrumentos de viento - lo ideal siempre es un bombardino, una trompeta y un clarinete - estos tipos de celebraciones pueden ser: cumpleaños, bodas, hora de carnaval, ferias y fiestas, reuniones familiares o sociales, celebraciones empresariales de fin de año, entre otras. Las competencias que desarrollé para este tipo de eventos fueron: extender mi repertorio, en el cual tenía que ver géneros musicales como porro, cumbia, fandangos, puya, tropical colombiana, canciones rancheras, pasodobles, marchas, entre otros, desarrollar más mi volumen en el instrumento - ya que tocamos sin amplificación - e

incrementé mis conocimientos respecto a la improvisación en las músicas populares colombianas para así poder desempeñarme mejor en el trabajo de Banda Papayera. Vale la pena recalcar que las competencias mencionadas fueron adquiridas con base en la necesidad de tocar adecuadamente para este estilo, y fueron desarrolladas inicialmente de una manera intuitiva, puesto que en la práctica del entorno laboral no se recibe instrucción alguna.

Años después ingresé a la universidad para mejorar como intérprete musical y cursar mis estudios profesionales como clarinetista y fue allí donde se evidenciaron las diferencias estilísticas en la interpretación de la música popular y la interpretación de la música clásica, en términos de: **Sonido:** en el contexto popular se interpreta con un volumen por lo general fuerte y con brillo, mientras que en la música clásica se contemplan diferentes matices y el sonido es opaco y centrado; **Lectura:** la música popular se toca de memoria, en cambio en la música académica, dada la naturaleza compleja y extensa de sus discursos, se utilizan las partituras como guías de lectura para la interpretación; la música popular utiliza espacios para **la Improvisación**, que para el caso, se basa en ciertos aspectos específicos de la música colombiana, a diferencia de la música clásica en donde todo se encuentra escrito en la partitura de manera predeterminada; **la corporalidad** en la música popular busca festejar con los involucrados en la celebración, mientras en el contexto académico la corporalidad se expresa de manera más sutil y cuidadosa, manteniendo los principios de rendimiento y eficiencia sobre la técnica. Por esos motivos tuve que empezar a practicar otras metodologías de estudio para así poderme desempeñar a gusto en este nuevo contexto académico.

Entendiendo estas diferencias y con base en mi experiencia como clarinetista, me parece pertinente hacer una indagación acerca de las posibilidades de intervenir en un estilo utilizando

elementos del otro. De ahí surge la idea de trabajar la cadencia del pasillo Sincopando para un solista, con elementos improvisatorios del porro.

6 Estado del arte

Entre la documentación relevante para este trabajo se seleccionaron 13 referencias entre libros, artículos, tesis, y documentos, sobre las cuales se sustentará la indagación.

Tabla 1 Bibliografía consultada improvisación

IMPROVISACION		
AUTOR	LIBRO	SINOPSIS
Diana P. Barbosa, y Julián D. Castro.	Fundamentos pedagógicos para la enseñanza-aprendizaje de la improvisación musical en la educación superior.	Este texto brinda al lector elementos principalmente de tipo pedagógico para aplicar en el momento de aprender acerca de la improvisación musical, parte del conocimiento del alumno, y se enfoca en herramientas de aprendizaje y de enseñanza, principalmente en la educación superior.
Música y Educación	La improvisación: Definiciones y Puntos de Vista.	La improvisación se ha definido con mucha frecuencia como composición y creación, sin embargo, estos dos conceptos son entendidos de forma muy dispar por parte del lector, aficionado o profesional de la música, quienes disponen de definiciones preconcebidas o presupuestas

		sobre la improvisación. Este trabajo trata de exponer, con gran cantidad de datos, las diferentes posiciones o puntos de partida de lo que se entiende por improvisación, aquilatando en lo posible y estableciendo las fronteras de significado entre ellas.
Rogelio Gil González.	La Improvisación en el Jazz	Postura del autor acerca de algunos elementos que se utilizan en las improvisaciones en el jazz.
Daniel Lamberti.	Algunas consideraciones sobre improvisación.	Artículo con posturas del autor acerca de algunos elementos a tener en cuenta para elaborar una improvisación.
Kevin Klauss Montaña Ramírez.	Propuesta de improvisación en el porro palití'o basado en el análisis de la obra "tema con variaciones y fuga" de Andrés Alén.	En este trabajo se encontrará una breve reseña sobre el saxofón en la música clásica y en el porro, se describen las clases de porro y sus características, para ponerlo en contexto. Posteriormente un análisis específico, cuyo objetivo fue encontrar ritmotipos y melotipos que tengan coincidencia tanto armónica como rítmicamente, los cuales funcionan para improvisar, y finalmente una serie de

		<p>ejercicios que son creados a partir del análisis de la obra Tema con Variaciones y Fuga de Andrés Alén y del porro palitiao Río Sinú, los cuales sirven como insumo para la improvisación en el porro palitiao Río Sinú, como se evidencia en la aplicación de los ejercicios al final del trabajo.</p>
Bruno Nettel	<p>En el transcurso de la interpretación: Estudios sobre el mundo de la improvisación musical</p>	<p>Este libro ilustra y describe de forma clara las prácticas y procedimientos de la improvisación musical, tema que, por su propia naturaleza, parece resistirse a toda interpretación o explicación sistemática. Con la contribución de destacados especialistas e intérpretes, ofrece un compendio de las investigaciones realizadas hasta la fecha, así como una visión general de los distintos enfoques aplicables al estudio de la materia, desde el estudio cognitivo hasta el análisis musicológico detallado.</p>
	Pitos y tambores:	Esta cartilla desarrolla ordenadamente un

Victoriano Valencia Rincón	cartilla de iniciación musical.	conjunto de actividades para conceptualizar y apropiar elementos del nivel ritmo y percusivo de dichos géneros, con base en referencias de audio que acompañan y son parte fundamental del material. Se presentan además, las bases de interpretación de los quince géneros o ritmos seleccionados para los instrumentos base: tambora, alegre, llamador y maracón, con sus principales variaciones regionales.
-------------------------------	---------------------------------	---

Tabla 2 Bibliografía consultada pasillos

PASILLOS		
AUTOR	LIBRO	SINOPSIS
Rubén Darío Pardo Bejarano.	El jazz y la música colombiana pasillos y porros	En este trabajo se profundiza en la música típica colombiana, específicamente en el Porro y el Pasillo, para ubicarla en el mismo nivel de actualidad y complejidad musical del Jazz.
Jorge Hernán Hoyos.	Una aproximación a la estructura rítmica del pasillo colombiano:	Este artículo es un recorrido por la Teoría Generativa de la Música Tonal en lo correspondiente a la estructura rítmica de la

	<p>un análisis desde la perspectiva de la teoría generativa de la música tonal.</p>	<p>música con ejemplos de pasillos colombianos exclusivamente. Cada concepto de la teoría generativa se aplica al análisis de fragmentos de pasillos en un modelo detallado y explicativo.</p>
<p>Camilo Eduardo Martínez Ossa.</p>	<p>Composición y producción de bambucos y pasillos basados en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX.</p>	<p>Este es un trabajo de Composición, con seis canciones que muestren el estilo con el que se componía y arreglaba bambucos y pasillos basado en el formato instrumental de ensamble de cuerdas pulsadas y el estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX.</p>
<p>Alber Fair Corredor Mesa.</p>	<p>Entre bambucos y pasillos. Una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía.</p>	<p>Este es un trabajo de investigación que pretende acercar a los estudiantes del ensamble Jazz-Rock de la Universidad Pedagógica Nacional a las músicas tradicionales de la región Andina colombiana, el Bambuco y el Pasillo. Adquiriendo conocimientos desde una perspectiva histórica de estos dos aires nacionales y desde una visión analítica del</p>

		estilo musical del compositor Adolfo Mejía.
Francy Montalvo, Javier Pérez Sandoval	Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana.	Este es un texto que busca estimular un estudio consiente y concienzudo de la improvisación en el pasillo, género musical Colombiano tradicionalmente no improvisado; para esto se tomará como un punto de partida el análisis de los elementos musicales del <i>pasillo de la región andina</i> con el objetivo de involucrarlos con conceptos de improvisación aplicados en el Jazz.
Cesar Julián Rico Buitrago	Propuesta metodológica para la improvisación con la guitarra eléctrica en el pasillo de la región andina colombiana.	Este escrito busca aportar desde una propuesta metodológica al desarrollo de una problemática actual, el acercamiento de guitarristas eléctricos en proceso de formación profesional a la interpretación e improvisación del Pasillo académico de la de la Región Andina Colombiana.

Fuente: Diversos Autores

6.1 Improvisación

La primera definición de improvisación a contemplar es la que plantea: La revista música y educación: “La improvisación en el ámbito del lenguaje hablado implica frecuentemente una acción que ocurre repentinamente y que no es esperada por los que participan en ella”. Con esta definición entendemos que el término es utilizado en otras áreas adicionales a las musicales. “Improvisar: Hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación” (Real Academia Española, s.f.). Claramente aplica para cualquier acción, sin embargo, nuestro enfoque para el planteamiento de este trabajo es el enfoque musical, por lo que abarcaremos los conceptos que giren en torno a la improvisación musical. “El concepto de improvisación **se encuentra muy a menudo unido de forma paralela a los de composición y creación**” (Música y Educación, 2008, pág. 76).

“La improvisación musical es una habilidad inherente al ser humano que ha estado presente desde que este empezó a hacer música. Su práctica hizo parte del quehacer musical en la academia hasta mediados del siglo XVII, cuando fue desplazada por la aparición del genio compositor y la importancia de la música escrita en partituras.” (P. Barbosa & D. Castro., pág. 6) Claramente esto se refiere a las reglas improvisatorias que se utilizaban en el estilo europeo durante el renacimiento y barroco.

Rogelio Gil González nos dice: “podemos tocar una melodía, ya sea lírica, dramática, divertida, o un ritmo, o una secuencia armónica, sin necesidad de un severo acto de meditación previo. Pero si pretendemos confeccionar inmediatamente un discurso musical interesante y con cierta profundidad nos daremos cuenta de que la improvisación *no se improvisa*. Con esta aseveración

no pretendo desanimar al que no improvisa ni tampoco ofender al que lo hace, la improvisación es como el lenguaje hablado” (Gil González , 2013, pág. 1).

Gil, confirma que sin los conocimientos previos es prácticamente imposible realizar una improvisación musical, por ello se hace pertinente entender cómo funciona la estructura de una improvisación musical. Y continúa afirmando: “Tenemos una idea que queremos comunicar y la expresamos usando palabras que ya conocemos, ordenándolas según unas estructuras que también sabemos. Eso no quiere decir que una idea sólo se pueda expresar de una forma concreta y predeterminada. Todo lo contrario, existen muchas formas de hacerlo que dependerán de la cantidad de términos que conozcamos y de la complejidad de las estructuras que utilicemos, por ser también conocidas. Por eso nuestro primer paso será aprender bien las reglas del juego.” (Gil González , 2013, pág. 1)

Como complemento a las *Reglas del Juego*, es importante comprender las estructuras a las que hacen mención los autores.

Daniel Lamberti, desde su perspectiva considera elementos fundamentales para la improvisación como: la capacidad creativa, el desarrollo técnico del instrumento, tener claro conocimiento del estilo musical, y el estado emocional del momento específico en que se produce la improvisación. Lamberti D. dentro de su análisis, nos sugiere los siguientes como los elementos estructurales más importantes de la improvisación:

- 1- Los acordes del tema y sus correspondientes escalas y arpeggios.
- 2- La melodía original, considerada como "hilo conductor" o elemento "guía".
- 3- *Patterns* o "frases características" del estilo que se pueden combinar de muchas formas diferentes.

4- Conocimiento y práctica en la construcción y desarrollo de ideas melódicas.

Dice Lamberti D. Lo siguiente: “En la música, la improvisación puede referirse al aspecto **melódico, armónico, rítmico** o una combinación **de los tres elementos** citados” (Lamberti., 2001, pág. 1).

”En música popular (y específicamente en el jazz), generalmente se interpreta como improvisación la creación melódica sobre determinada armonía preestablecida.” (Lamberti., 2001, pág. 1)

La armonía preestablecida puede entenderse como una base, por la cual se desarrollan las diversas melodías que se le puedan ocurrir al intérprete. Desde este punto de vista es importante entender la forma como se manifiestan cada uno de estos elementos estructurales, específicamente en el porro colombiano.

Lo propuesto por Diana P. Barbosa, y Julián D. Castro en su trabajo: *Fundamentos pedagógicos para la enseñanza-aprendizaje de la improvisación musical en la educación superior*, proponen desde una perspectiva educativa, brindar las herramientas de enseñanza, acerca de la improvisación. Este modelo se centra principalmente en aspectos pedagógicos y en el planteamiento de un diseño metodológico, pensado para la educación superior. Dicha perspectiva está relacionada con la dirección que lleva este trabajo, por lo tanto, algunos elementos serán utilizados dentro del desarrollo del marco metodológico de este trabajo.

Si bien, la improvisación es aplicada a diversos géneros musicales, para efectos de aplicación en este trabajo se profundizará en la improvisación en el porro tradicional colombiano, y en la improvisación en el pasillo tradicional colombiano.

6.2 La improvisación en el porro tradicional colombiano:

Inicialmente citaré una reflexión de Kevin Klauss Montaña Ramírez, saxofonista y autor de la Tesis de Grado: “Propuesta de improvisación en el porro palitiano basado en el Análisis de la obra “tema con variaciones y fuga” de Andrés Alén”

“...se ve la improvisación como un acto para las personas o músicos que nacieron en la Costa Caribe, ya que ellos son los que tienen “el sabor” o el “talento” “de tipo regional, propio y exclusivo de las personas que habitan en ella”; la “inspiración” del porro”.

(Montaña Ramírez, 2018, pág. 12)

Montaña Ramírez, relaciona lo anterior con la siguiente frase:

“Este concepto subjetivo se refiere directamente al legado sonoro y “mágico” que “los grandes maestros” han dejado en el “ambiente” y que el músico absorbe, “respira” y expresa al momento de la interpretación” (Montaña Ramírez, 2018, pág. 12)

Desde mi apreciación personal, coincido con el autor en su primera afirmación, puesto que en el entorno musical que frecuento, es muy común escuchar tales expresiones, generalmente la improvisación en el porro se relaciona con las personas que habitan en la costa caribe colombiana.

Esta perspectiva, ha hecho que cientos de músicos instrumentistas se hagan múltiples preguntas, así como lo dice Montaña Ramírez:

¿Qué se puede usar para improvisar?, ¿qué escalas?, ¿qué melodías?, ¿qué ritmos?

Inicialmente la improvisación de los porros se transmitía por tradición oral, ahora desde la academia existen análisis y estructuras que facilitan la enseñanza-aprendizaje de dicha técnica. Y que de algún modo ayudan a brindar respuesta a aquellos músicos académicos con las mismas inquietudes.

Para llegar a ello se hace pertinente un breve recorrido por la historia y evolución del porro, género musical colombiano originario de la región caribe, *“fue el ritmo obligado para amenizar las fiestas desde la Guajira hasta el Golfo de Urabá. Esto indica que el porro se dio en toda la costa. Cuando los tambores africanos recibieron el aporte melódico de las gaitas y traveseros, este porro negro evolucionó enriqueciéndose con una dulce y añorada melodía. Este es el porro que tocan las cumbiambas de Córdoba, Sucre, Bolívar y Magdalena. Pero esta melodía que prestan las gaitas es similar a las formas melódicas que se escuchan en la cumbia, en el porro y en la gaita, por su compás 2/2 o binario”* (Valencia Rincón, 2004, pág. 24)

Montaña Ramírez en su investigación realizada referencia la existencia de diversos *“tipos de porros”* los cuales citaré a continuación:

- Porro interiorano: este tipo de porro generalmente se interpreta en formatos sinfónicos, no lleva espacio para la improvisación, y se caracteriza por ser compuesto por músicos del interior del país. Su instrumentación es la siguiente: clarinetes, trompetas, bombo, redoblante, platillos, trombón, eufonio, tuba, flauta travesa, saxofones, timbales sinfónicos, cornos. Está escrito en 2/2. (Montaña Ramírez, 2018, pág. 26)

- Porro instrumental: Similar al porro interiorano, con un formato únicamente instrumental, puede ser compuesto por músicos de la costa caribe, algunos de estos porros tienen un

espacio para improvisación para cualquier tipo de instrumento. Su instrumentación es la siguiente: clarinetes, trompetas, bombo, redoblante, platillos, trombón, eufonio, tuba y en algunas ocasiones saxofón. (Montaña Ramírez, 2018, pág. 26)

- Porro Canta'ó: Este porro conserva el formato instrumental característico del porro instrumental (clarinetes, trompetas, bombo, redoblante, platillos, trombón, eufonio, tuba y en algunas ocasiones saxofón.) Con la adición de la voz de un cantante hombre o mujer, este porro generalmente está escrito en 2/2. Presenta un espacio para improvisar. (Montaña Ramírez, 2018, pág. 27)

- Porro Palitia'ó: Este tipo de porro lleva su nombre por el golpe que originalmente realizaba el intérprete del Bombo con un *palo* en el solo de los clarinetes. Este porro se caracteriza por tener 3 partes: danza, cuerpo de la melodía, y bozá o canto de los clarinetes. Está escrito en 2/2. El formato instrumental es el siguiente: clarinetes, trompetas, bombo, redoblante, platillos, trombón, eufonio, tuba y en algunas ocasiones saxofón. Este porro tiene dos espacios para improvisar: *en el cuerpo de la melodía* y *en el canto o bozá de clarinetes*. (Montaña Ramírez, 2018, pág. 27)

- Porro Tapa'ó o sabanero: Este tipo de porro ejecuta con el mismo formato instrumental: clarinetes, trompetas, bombo, redoblante, platillos, trombón, eufonio, tuba y en algunas ocasiones saxofón. Está escrito en 2/2, lleva su nombre por el sonido que realiza el bombo

en el parche con su mano izquierda, tapando y destapando los golpes. Generalmente tiene un espacio para improvisaciones. (Montaña Ramírez, 2018, pág. 28)

6.2.1 La estructura del porro:

El tipo de porro del cual realizaremos el análisis estructural y armónico es el porro tapaío sabanero, el porro seleccionado es muy conocido en el género, y su nombre es SAN CARLOS.

Partitura 1 San Carlos

Guía San Carlos

$\text{♩} = 180$

Clarinet in B \flat

B \flat CL.

B \flat CL.

B \flat CL.

B \flat CL.

B \flat CL.

B \flat CL.

B \flat CL.

B \flat CL.

The musical score consists of seven staves. The first staff is for Clarinet in B \flat and the subsequent six are for B \flat Clarinet. The score is in 2/4 time with a tempo of 180 beats per minute. It features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. Red bars are placed under measures 1-4, 10-13, 18-21, 23-26, and 27-30. Yellow bars are under measures 5-9, 14-17, 22-25, and 31-34. Purple bars are under measures 11-13, 19-22, 24-27, and 32-34. Roman numerals 'I' and 'V' are placed above the staves at measures 1, 5, 10, 14, 18, 23, 27, 11, 15, 19, 24, and 29 respectively.



La estructura armónica del porro San Carlos, cuenta con dos acordes base, los cuáles son: Primero (I) y Quinto (V), y tras mi recorrido por varios temas tradicionales, puedo evidenciar que esta estructura armónica es la que se utiliza para la ejecución de la gran mayoría de los porros tradicionales.

Encontramos una estructura general con 3 partes:

A B C

La forma estructural del porro analizado es la siguiente:

A B C B B B B

El espacio para la improvisación en el caso de este tema, es la B, por lo tanto, se ejecutan generalmente alrededor de 8, 16 o 32 compases de repetición (2, 4, 6, u 8 veces la frase).

La armonía que se encuentra en este fragmento (B) funciona de la siguiente manera:

I V V I

6.2.2 Recursos para improvisar en el porro

Dentro de los recursos que se pueden utilizar para la improvisación en este género, mencionaré algunos importantes, aportados por el Maestro Julio Panadero Docente de Clarinete de la Universidad El Bosque (Panadero, Facebook, 2020):

1. Escuchar música colombiana, tomar referencias auditivas; sugerencias: Ramón Benitez, Carlos Piña, Pacho Galán, Lucho Bermúdez

2. Contar con una base armónica que realice los acordes I y V
3. Utilizar los arpeggios en cada uno de los grados mencionados I - V7
4. Utilizar como recurso principal, la escala Mayor
5. Transcribir solos escuchados a otros instrumentistas
6. Utilizar mecanismos adicionales como bordaduras, cromatismos, trinos...

Estos recursos aplican de manera general para cualquier tipo de porro ejecutado, lo más importante es identificar la base armónica y reconocer la estructura general del porro.

6.3 Estudios sobre el mundo de la improvisación musical

De acuerdo a Bruno Nettl, la improvisación en la música popular no tiene tanto protagonismo en la educación musical de academia como las obras exigidas a interpretar para culminar un ciclo de estudios de música clásica satisfactoriamente. Es vista como un papel secundario, en el cual el instrumentista decide si quiere desarrollar habilidades en ese ámbito musical de la improvisación; de ser así deberá hacerlo por sus propios medios, ya sea investigándola o pagando para adquirir ese conocimiento. En la historia de la musicología la improvisación también es vista como un papel secundario. Bruno Nettl nos dice: “la improvisación - definida a veces como la creación de música en el transcurso de la interpretación - ha desempeñado un papel secundario. Los musicólogos se han ocupado en primer lugar de la composición, dedicándose más al estudio de la obra acabada, tal y como ha quedado escrita por el compositor, que al proceso de su creación”. (Nettl & Russell, 2004, pág. 9) Podemos ver también -en este ámbito de la música- que no solo la improvisación es tomada como un papel secundario en la musicología, la obra acabada también toma el protagonismo y no se toma mucho en cuenta el proceso que tuvo su realización.

Respecto a la improvisación popular colombiana, en el ámbito musical de la academia, son muy pocos los docentes que pueden y quieren enseñar esta forma de hacer música, la musicología nos puede dar un poco del porqué de esta situación: “son pocos los estudios que ahondan en el tema de la improvisación y por lo tanto resulta razonable considerar que esta forma de hacer música está relativamente descuidada”. (Nettl & Russell, 2004, pág. 9) Puede que tenga que ver en cómo se gestionaron los primeros conservatorios de música en Colombia y la tradición de los saberes con los que se gestionaron dichos conservatorios no lo hayan permitido desde entonces - enseñar la improvisación musical colombiana - pero en pleno siglo XXI se empieza a abrir el pensamiento musical, lo cual permite, poco a poco, la inclusión de lo que puede aportar las características de la música colombiana al desarrollo del músico en Colombia.

“Desde 1960, los conocimientos sobre la improvisación se han visto enriquecidos considerablemente con el auge de los estudios sobre jazz, los estudios etnomusicológicos de las culturas del sur, oeste y sudoeste de Asia y el desarrollo de las técnicas de improvisación en la música experimental y la educación musical. Sin embargo, incluso hoy en día, el conjunto de escritos sobre improvisación – en contraste con los estudios de músicas específicas – sigue siendo modesto.” (Nettl & Russell, 2004, pág. 10) Esto nos dice que la importancia en el estudio de la música, mayoritariamente, es la obra acabada, en eso se basan para sus estudios y poca atención se presta al proceso que tuvo dicha música o poca atención se presta a otras formas de hacer música. La improvisación puede que sea modesta para los grandes críticos de la música, pero en ella están dos papeles importantes de la misma música que son: compositor e intérprete. Normalmente son vistos en escena desempeñándose al tiempo por un solo individuo que protagoniza esos dos papeles a la vez -interpretando y componiendo- varias ideas concuerdan con

este concepto sobre lo que se hace en la improvisación: “la creación de una obra musical, o la forma de una obra musical, durante su interpretación” (Nettl & Russell, 2004, pág. 18) “la creación de música en el transcurso de la interpretación” (Nettl & Russell, 2004, pág. 18) “la improvisación es la intención de crear expresiones musicales únicas en el acto de la ejecución” (Nettl & Russell, 2004, pág. 18) “en sentido estricto, la interpretación de una música en el momento mismo de su concepción”. (Nettl & Russell, 2004, pág. 18) Este papel simultáneo del músico -el de interpretar y componer al mismo tiempo- muestra otra forma rigurosa y compleja de hacer música, que demuestra más familiaridad del instrumentista con la música que interpreta. Desde otro ángulo, géneros como el porro, provenientes de los litorales, no se ajustaban al principio hegemónico basado en una conexión ideológica entre blancura y modernidad. Las identidades raciales han sido muy importantes para entender las construcciones de identidad nacional en Colombia y toda América. Ha sido a través de un proceso de hibridismo y criollización que se han descolonizado gradualmente los valores culturales básicos del Estado - Nación, propiciando así lo que Wade llamaría el “blanqueamiento de la negritud”, es decir, la aceptación de lo que originalmente estaba proscrito, dentro del concepto de civilización y modernidad (Wade, 2002, págs. 267-271). El resultado de este proceso se evidencia en la inserción social y académica de las músicas negras y así, el creciente interés en el interior del país, por las formas de improvisación en las músicas populares colombianas.

Se ven particularidades positivas cuando una comunidad se ve interesada por un tema, esto no pasa solo en Colombia, también en Norteamérica: “el creciente interés por la improvisación como un aspecto de la educación musical norteamericana y europea, ha originado numerosas investigaciones, algunas de las cuales se basan en los descubrimientos de los etnomusicólogos”.

(Nettl & Russell, 2004, pág. 10) Estas investigaciones son positivas para el ámbito de la improvisación y para el propio músico: a la improvisación la vuelve más incluyente en la educación musical superior, ya es tomada en cuenta como otra forma de hacer música que se abre puertas en conservatorios, universidades y orquestas; y al músico lo beneficia en cuanto a que es otra forma de hacer música, le otorga la libertad de explorar sus pensamientos y convertirlos en melodías, le brinda la posibilidad de ver su profesión desde otra perspectiva y le da métodos para desarrollar otras habilidades musicales aparte de las que desarrolla la academia.

Bailey nos dice: “de todas las actividades musicales, la improvisación goza de la curiosa distinción de ser la que más se practica y la que menos se reconoce y se comprende; la improvisación es esencial en toda música y el conocimiento de la música en toda su amplitud depende de un conocimiento al menos parcial de la improvisación” (Nettl & Russell, 2004, págs. 12-13) El conocimiento de la música no radica solo en interpretarla, radica en entenderla, entender por qué toco esta nota y no esta otra, porque va este arpeggio y no este otro, por qué aquí quiero transmitir felicidad, energía, y aquí tristeza o pasividad. Se trata de cuestionarse y responderse con certeza. Esta certeza se da por entender la música y por estar familiarizado con ella. De la improvisación se infiere la comprensión de la música; el improvisar se basa en el entendimiento de cómo está diseñada una clase de música, en la cual el intérprete elabora melodías sobre ella por tener la comprensión de cómo es y cuál es el sentido la dirección de la música en la que improvisa.

Otro pensamiento sobre la improvisación nos lo da Merriam y Mack: “En el mundo de la música culta, el concepto de improvisación implica la ausencia de planificación y disciplina”. (Nettl & Russell, 2004, pág. 15) Para la improvisación también se necesita planificación y disciplina, es

otra metodología de estudio musical en la cual se manejan unas competencias musicales diferentes a las que el instrumentista de música clásica está acostumbrado. Es un poco apresurado asegurar que en la improvisación no hay planificación, o que no hay disciplina, ya que es una actividad que requiere de múltiples acciones para desarrollarse.

Lo dicen con lo siguiente: “existen correlaciones ulteriores que identifican al músico clásico como perteneciente a la clase media y de moral convencional, en contraste con el conocido estereotipo de músico jazz, una persona que no es digna de confianza, de aspecto y costumbres sexuales poco convencionales, que abusa del alcohol y las drogas”. (Nettl & Russell, 2004, pág. 15)

Nettl nos aporta otra idea respecto a la improvisación, él dice: “la idea de que existen músicos que pueden, por así decirlo, hacer lo que quieran sin pensarlo es extraña para un músico clásico, que se escandaliza ante semejante falta de disciplina, pero al mismo tiempo le atrae la libertad que ello supone”. (Nettl & Russell, 2004) Es cierto que el músico clásico se puede escandalizar de esta forma de hacer música - puede ser más que todo por los conceptos que la sociedad musical clásica tiene de los jazzistas - y es cierto que le atrae, que le gustaría poder interpretar esta forma de hacer música - el jazz - pero no lo hace y esto se debe en parte a los prejuicios que tiene de los músicos del jazz pero mayoritariamente se debe a que es una forma de interpretar a la que la mayoría no están acostumbrados, se sale de su zona de confort y se manejan otras competencias musicales que no son muy usuales en la música clásica.

La cuestión de que una forma de hacer música sea más valorada que otra depende en gran parte donde se esté ubicado, ya vimos cómo es valorada la improvisación en norte américa, pero ¿Cómo se valora en otras partes del mundo? Nettl nos habla acerca de ello: “en Irán, el área de mi

experiencia, la música que más se valora y reconoce es la improvisada, y dentro de los géneros improvisados, aquellos carentes de estructura métrica y, por lo tanto, de una métrica predecible son los que gozan de mayor prestigio. En contraste, las piezas precompuestas son menos respetadas, y las que poseen el mayor grado de premeditación rítmica - por ejemplo, un ostinato - han de evitarse”. (Nettl & Russell, 2004, pág. 15) La balanza se inclina a favor de la improvisación, son otras características musicales las que son valoradas. La creatividad en el acto inmediato juega un papel fundamental en la música de esta parte del mundo y lo premeditado, la composición hecha de antemano, tiende a ganarse un papel secundario; aquí el hacer música precompuesta no tiene la misma importancia que interpretar música improvisada. Es intrigante pensar cómo puede ser la forma de ver la música de las personas de Irán, las competencias musicales que pueden llegar a desarrollar, la familiaridad con la que pueden desempeñarse en su instrumento musical gracias a la forma en que valoran y reconocen otras formas de hacer música. Un papel valorativo se le da a la improvisación y no solo en la cultura de Irán. Blum nos habla un poco acerca de esto: “Su importancia en la etnomusicología se debe a que en muchas culturas se espera que los intérpretes sean capaces de responder adecuadamente a oportunidades y retos imprevistos”. (Blum, 2004, pág. 33) Acorde a esto, añade “la mayoría de improvisadores saben cómo argüir con numerosas canciones y como adaptarse a la realidad de variadas circunstancias”. (Blum, 2004, pág. 33) Hoy en día, en el movimiento musical que se da en Bogotá, las oportunidades laborales para ganar un sustento económico en una orquesta, en una banda, en un grupo musical grande o pequeño, implica someterse a unos retos musicales y salir bien librado de ellos. La improvisación es una de las maneras de familiarizarse con el instrumento para tener la confianza de poder someterse a esos retos musicales.

6.4 El pasillo colombiano. Forma y estructura

El pasillo es un género musical que, según lo expuesto por Camilo Eduardo Martínez Ossa, *surge como variación del vals europeo*, y tiene también algunas similitudes con el vals venezolano, o con un ritmo ecuatoriano llamado: Sanjuanito, y también con el: valsecito de Costa Rica.

El pasillo se puede clasificar en dos tipos: El pasillo fiestero instrumental. Y el pasillo lento, vocal o instrumental. El primero posee un carácter alegre, rápido y generalmente es interpretado por bandas tradicionales de pueblos. El segundo es un poco más melancólico, generalmente es interpretado por formatos de cámara, con bandola, tiple y guitarra.

La estructura de un pasillo está conformada por elementos como la métrica, la armonía y melodía. Uno de los elementos es la sincopa, “una contradicción momentánea de la métrica o el pulso imperante” (Randel, 1986, p. 861). La sincopa es un elemento rítmico que está presente en la mayoría de pasillos. Es un elemento sumamente importante a tener presente en el desarrollo del trabajo, ya que vamos a centrarnos en la cadencia de un pasillo que presenta bastantes motivos con sincopa.

La métrica en general de los pasillos es 3/4. Al igual que el vals europeo. Una característica de su ritmo es que se acentúa el primer y el tercer pulso, no se siente el ataque en el segundo pulso. Otro detalle característico de los pasillos es su final de frase, compuesto por una negra con puntillo, una corchea y una negra.

“La estructuración y consolidación del pasillo se da a finales del siglo XIX, gracias al aporte de Pedro Morales Pino (1863-1926), quien le dio forma al pasillo, al bambuco, a la danza, y a la

guabina. Su aporte fue decisivo en la constitución de la música andina tanto en su estructura como en su formato” (Montalvo. Pérez. 2006: Página 15).

Pedro Morales Pino, conservaba una influencia europea, y con su pensamiento centrado en ello, era sumamente académico. Por ello, el planteamiento de dichas estructuras en los pasillos demuestra el mencionado enfoque.

6.4.1 Aportes de Pedro Morales Pino al pasillo colombiano:

1. Definir una estructura: 3 secciones
2. Reestructurar la bandola, en su forma, modificando el número de órdenes y su importancia en el formato.
3. Establecer un formato específico: Tiple, Bandola, y Guitarra, y comenzar a escribir arreglos o composiciones para dicho formato.
4. Creación de la Lira colombiana: Su agrupación musical, en la cual ejecutaba cada una de sus composiciones.

“Estos aportes de Pedro Morales Pino, sirvieron como base de creación y ejecución estandarizada, en donde las estructuras estaban trazadas por el compositor o por el arreglista, sin dejar espacio para las improvisaciones... los aportes de Pedro Morales Pino son importantes ya que a finales del siglo XIX la música nacional tenía gran cantidad de problemas como la ausencia de carácter profesional y predominio de un ambiente muy bohemio”. (Montalvo. Pérez. 2006: Página 15)

Observando la transición que ha tenido el pasillo colombiano, se puede evidenciar un amplio desarrollo. Lo primero es comprender que, aunque en el pasillo se pueden encontrar “tipos de

pasillo”, (fiestero y lento vocal o instrumental), hoy día en medio del desarrollo instrumental y compositivo del país se puede contar con un género de vanguardia, que incluye aspectos armónicos y melódicos con mayor complejidad, dentro de los cuáles considero se encuentra el pasillo: “Sincopando para un solista”, pues es muy importante recalcar que León Cardona es un compositor vanguardista y un ejemplo claro de eso es esta pieza musical, ya que el uso de la síncopa, las cadencias, y los cambios de carácter no son tan convencionales como un pasillo tradicional. Para poder encontrar una clasificación del pasillo pienso que es importante realizar un análisis estructural en cuanto a la forma, la armonía y la métrica.

6.4.2 Estructura del pasillo: Sincopando ara un solista León Cardona:

Género: Pasillo (escrito en 3/4)

Compositor: León Cardona García

Fecha de composición: 1963; la versión analizada fue adaptada para Jaime Uribe y la tituló “Sincopando para un Solista” y contiene unas variaciones en la melodía del tema B y unas cadencias al final del tema C y fue compuesta en 1993.

Grabaciones (entre otras): Gabriel Uribe, Conjunto instrumental Rio Cali, Trío Rubia Espiga, Grupo Sincopando, Guafa Trío, Orquesta Filarmónica de Bogotá, Jaime Uribe y José Revelo.

Tempo sugerido: = 165-175

Versión Jaime Uribe: 185 – 195

Versión Hermanos Quintero: 210 – 220

Versión Rio Cali: 180 - 190

Tonalidad: Re mayor (para el clarinete en Bb).

Recomendaciones de interpretación:

La forma de este pasillo es: AA-BB°-A-CC-A. Parte A: en Re mayor, aunque su título haga alusión a la síncopa, en realidad desde el principio, en el compás 1 tiene un claro contratiempo, con el bajo del acompañamiento, por lo tanto, se debe ser cuidadoso en escucharlo y realizarlo, pero sin perder fluidez, direccionando la melodía hacia el compás 3 y *crescendo*. Igual sucede en los compases 4 y 5, *decrecendo* en los compases 6, 7 y 8.” (Uribe Espitia, 2010, pág. 51 a 56)

Partitura 2 Sincopando Pa' Un Solista

Clarinet in B \flat **SINCOPANDO PA' UN SOLISTA**
Pasillo Instrumental **LEON CARDONA**

Allegro

Chord symbols for the first four staves (pink box):
 Staff 1: A7, B \flat , C \flat , D, D7, G, E \flat 7
 Staff 2: E \flat 7, A7, D, A7, D, D
 Staff 3: B \flat , E \flat , E \flat 7, A7, B \flat , C \flat , D, A7, B \flat , C \flat
 Staff 4: E7, B \flat , B \flat 6, B \flat 7, B \flat 6, B \flat , D \flat 7, F7/C \flat

Chord symbols for the last four staves (blue box):
 Staff 5: C \flat 7, C \flat 7, C \flat 7, C \flat 7, F7, F7, C \flat 7, E7
 Staff 6: B \flat , B \flat , E \flat 7(B \flat), A7, D \flat 7(B \flat), G7
 Staff 7: C \flat 7(B \flat), F7, C \flat 7, F7, B \flat , F7, B \flat , B \flat 6
 Staff 8: B \flat 7, B \flat 6, B \flat , D \flat 7, F7/C \flat , C \flat 7, C \flat 7

2 SINCOPANDO PA' UN SOLISTA

The musical score consists of eight staves of music in G major, 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score includes various annotations and highlights:

- Staff 1 (Measures 51-56):** Chords: Cm7, Cm7, E7, F7, Cm7, F7. A blue box highlights the entire staff.
- Staff 2 (Measures 57-62):** Chords: Bb, Bb, Em7(b9), A7, Dm7(b9), G7. A blue box highlights the entire staff.
- Staff 3 (Measures 63-68):** Chords: Cm7(b9), F7, Cm7, F7, Bb, A7, Bb, C# (with a fermata), F7, G. A blue box highlights measures 63-65, and a yellow box highlights measure 68. The instruction "D.S. al Coda" is written below the staff.
- Staff 4 (Measures 69-74):** Chords: Bm7, Am7, C6, D7, D/C, G/B, G. A yellow box highlights the entire staff.
- Staff 5 (Measures 75-80):** Chords: G, G, Bm6, Bm6, C#m7(b9), F#7. A yellow box highlights the entire staff.
- Staff 6 (Measures 81-86):** Chords: Bm7, D#7, Am7, A#7, G, Bm7, Am7, C6. A yellow box highlights the entire staff.
- Staff 7 (Measures 87-92):** Chords: D7, D/C, G/B, G, G, Bm7. A yellow box highlights the entire staff.
- Staff 8 (Measures 93-98):** Chords: C, C#. The instruction "Rall..." is written below the first measure. A yellow box highlights measures 93-94, and a red box highlights measures 95-98. The instruction "suenza un no..." is written above the staff.

SINCOPANDO PA' UN SOLISTA 3

96 Bb^7 Bb^7 G^7 E^7 C^7 G E^7

103 $Bm7$ A^7 $D7$ G $Bm7$ A^7 C^7

110 $D7$ D^7 G/B G G G

116 $Bm0$ $Bm0$ $C^7(b9)$ F^7 $Bm7$ B^7 A^7 A^7

122 G $Bm7$ A^7 C^7 $D7$ D^7

133 D^7

144 G^7 B^7 B^7 G^7 E^7

140 C^7 D^7 E^7 B^7 A^7 G^7 F^7

D.S. al Fine

- PARTE A
- PARTE B
- PARTE B'
- PARTE C
- CADENCIA

Para efectos de la realización de este trabajo se plantea ejecutar una improvisación específicamente para la cadencia del pasillo tomando elementos estructurales de la improvisación de los porros tradicionales, normalmente desarrollada en una sección específica destinada a tal fin.

6.4.3 La improvisación en el pasillo colombiano:

ALGUNOS MUSICOS QUE HAN ABORDADO LA IMPROVISACIÓN EN LOS PASILLOS:

Leonardo Guzmán, Juan Carlos Castillo, Alejandro Flórez, Jorge Currea, Gabriel Rondón, Javier Pérez Sandoval, Ben Monder. Antonio Arnedo, Edmar Castañeda, Héctor Martignon, Ricardo Gallo, Juan Manuel Toro.

Cada uno de ellos ha abordado desde su trayectoria y conocimiento la improvisación en el pasillo desde diferentes instrumentos, para efectos del desarrollo de este trabajo me centraré en Javier Pérez Sandoval, músico guitarrista, quién al lado de Francly Montalvo realizan un: *método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana*. Brindando algunos elementos, que considero relevantes, e importantes para relacionar en el desarrollo de mi trabajo.

Primero consideraré los que ellos mencionan como:

6.4.4 Elementos musicales para la improvisación en el pasillo:

Son 4 aspectos principales: MELODICO, RITMICO, ARMONICO, ASPECTO DE FORMA.

Aspecto Melódico:

Se debe tener en cuenta los cromatismos, los giros melódicos, los contornos y los arpeggios.

Aspecto Rítmico:

Se debe tener en cuenta las células empleadas en los comienzos de frases, y las células ubicadas en la segunda parte de las frases.

Aspecto Armónico:

Se debe tener en cuenta las características de modulación entre cada una de las secciones.

Aspecto de Forma o Estructura:

Se debe tener en cuenta que son tres secciones: A B C y hay dos formas de organización:

1. AA BB CC A
2. AA BB AA CC AA

Mediante su consolidado afirman que la propuesta más común para el abordaje de la improvisación consiste en:

Usar los **arpeggios** y las **escalas modales** que nacen de las **escalas mayores naturales, menores naturales, amónicas y melódicas**, vistos desde la relación **escala/acorde**, y trabajados desde los ejercicios de técnicas instrumentales, buscando que el lector domine estos elementos de cada una de las cuatro escalas en las 12 tonalidades en todo el *diapasón de la guitarra eléctrica*, lo que aseguraría un dominio del mayor campo de producción de notas de la guitarra eléctrica. Esta sección apunta al perfeccionamiento de las habilidades técnicas interpretativas y de dominio de la lógica de funcionamiento del diapasón por parte del lector.

Este dominio de los elementos está sumado, al uso constante de técnicas de interpretación, *legatos, slides, alternate picking y string skipping*, técnicas que se pueden acomodar fácil al lenguaje rítmico y melódico del pasillo, y que se constituyen herramientas expresivas para abordar la improvisación, aunque existen más, en esta propuesta se proponen esas, esperando que

el intérprete desarrolle las suyas propias, las nuevas aprendidas, o que incluya las que ya contiene en su lenguaje.

... La propuesta hace uso de la partitura y de elementos de la gramática musical como el cifrado inglés, se debe a que la población a la que me dirijo maneja este idioma y a que el lenguaje mismo de esta forma de interpretación del Pasillo académico con espacios de improvisación basados en la relación escala/acorde implica este tipo de contenidos gramaticales. Sin embargo, se plantea un proceso de estudio que puede contribuir a la formación integral del lector, en donde es guiado a la escucha del pasillo, a la interpretación de su base rítmica y su acompañamiento armónico, a la interpretación de un repertorio, al análisis activo de los elementos de su lenguaje musical, y por último al estudio de la improvisación". (Rico Buitrago, 2012, pág. 55)

Si bien el método está enfocado en la guitarra eléctrica, me parece muy enriquecedor para mi instrumento, puesto que correlaciona elementos generales de la música, y los adapta al respectivo instrumento. Desde esta perspectiva, además, puedo encontrar elementos en común desde la improvisación en el porro tradicional colombiano, y la improvisación en el pasillo colombiano, como el uso de los **acordes** y **las escalas**, y la relación directa de la melodía con la armonía.

Ahora bien, vamos a analizar el movimiento armónico del fragmento escogido para realizar la improvisación, es decir, la cadencia de Sincopando para un solista:

C#° - E° - G° - Bb° - Bb° G° E° - C#°

En este fragmento encontramos acordes disminuidos, con notas en común. La característica principal de la cadencia existente es que se ejecutan arpeggios.

7 Metodología

Este trabajo tuvo una orientación metodología documental, a través de la consulta y recolección de textos y referentes bibliográficos. Se apoyó en el uso de medios audiovisuales como las páginas web. También se orientó hacia los métodos cualitativos, mediante la elaboración de entrevistas a expertos y a través del diálogo propositivo establecido entre las observaciones derivadas de los textos, la entrevista y el desarrollo de mi propuesta de cadencia para el pasillo. Se hizo la extracción de patrones ritmo melódicos específicos del pasillo y el porro. Se establecieron comparaciones entre la forma de diferentes pasillos y la estructura de diversas improvisaciones, para poder encontrar mediante su clasificación, datos que describan las similitudes y diferencias que hay sólo entre pasillos, sólo entre improvisaciones, y entre pasillos e improvisaciones.

Una parte muy importante del trabajo de campo realizado es la entrevista al maestro Julio Panadero, Docente de la Universidad El Bosque, quien es muy reconocido en el gremio nacional por su desempeño como músico popular. Este trabajo fue muy concluyente y definitivo para las decisiones que tomé con respecto a la construcción de mi cadencia. Abordamos directamente elementos estructurales del porro como materia transformable partiendo de diferentes figuras y patrones. Tomamos referentes auditivos, transcribiendo los solos de los mejores exponentes en improvisación y escuchando numerosas versiones de diferentes temas. El maestro Panadero explica desde el clarinete y su toque, las dos perspectivas para el intérprete: la primera es la interiorizada. La que se da por la permeación el entorno y la cultura en la cual el estudiante crece, rodeado de ese conocimiento de manera natural y permite que pueda interpretar improvisaciones a través de diferentes procesos, sin haber recibido instrucción específica

alguna. Es decir desde lo émico o lo propio. La segunda es en la que ese proceso se da de forma académica, a través de la observación de lo ajeno, a través del análisis de los patrones y la armonía y la apropiación desde lo ético. Este proceso también suele dar resultados positivos y el tiempo de aprendizaje puede ser menor o mayor al del primer proceso dependiendo del estudiante, su grado de inmersión, su interés y las didácticas de aprendizaje. Gracias a este análisis comprendo que mi trabajo se basó en el segundo proceso, con elementos académicos. Se realizó mediante un paso a paso consecuente y detallado en relación con las formas y los elementos compartidos por grandes maestros acerca de la improvisación, proceso que será explicado con detalle a continuación.

7.1 La improvisación de la cadencia y el proceso para su elaboración

Para el desarrollo de esta cadencia se ha tomado en cuenta de manera muy relevante el juego entre las **notas del acorde**, las notas de paso, y también el ritmo del **porro**: género que influencia esta cadencia. También se ha tenido en cuenta los aportes recibidos del maestro entrevistado: Julio César Panadero, clarinetista profesional de la Universidad Nacional, muy reconocido en el medio nacional.

Las notas de los acordes son las siguientes:

Tabla 3 Notas de acordes

C#º:	do#	mi	sol	sib.
Eº:	mi	sol	sib	reb(do#)
Gº:	sol	sib	reb(do#)	fab(mi)
Bbº:	sib	reb(do#)	fab(mi)	

Realizado el análisis correspondiente se evidencia que tiene las siguientes notas en común: **do# mi sol sib**, siguiendo los aportes de Francy Montalvo y Javier Pérez, se realiza la combinación de las notas de los acordes, y se utilizan también las **notas de paso, ligaduras de expresión** y algunos **saltos de intervalos**.

Esto lo podemos evidenciar en los primeros 4 compases a continuación:

Partitura 3 Compases 1 al 4



Este fragmento utiliza saltos de intervalos de: terceras, cuartas y quintas de manera ascendente y descendente. Su sonoridad está inspirada en frases de porro que son utilizadas por el maestro Julio Panadero, las cuales consisten en la repetición de figuras empezando desde diferentes alturas conservando la misma distancia interválica; podemos evidenciarlo en el primer compás:

Partitura 4 Compas 1



Y también en el compás 3:

Partitura 5 compás 3



La síncopa es otro elemento que se utilizó, se encontró este aspecto en improvisaciones hechas en porros, y analizadas en video, pero también se utilizaron como recurso teniendo en cuenta el protagonismo de las sincopas en todo el contenido del pasillo. En este fragmento se realiza un juego ritmo melódico con las figuras y los intervalos, también haciendo uso de la misma intención melódica, pero desde diferentes alturas.

Este elemento lo encontramos a continuación, compases del 5 al 12:

Partitura 6 compases del 5 al 12:



En el siguiente fragmento se utiliza un compás con negras, un compás con silencio de corchea, tres corcheas, silencio de corchea, corchea y una negra. Este se repite dos veces más, apoyado por las indicaciones de matiz cada vez más fuerte, la intención sonora es hacer un *crescendo* hasta el compás 18. Esto lo apreciamos a continuación:

Compases 13 al 18:

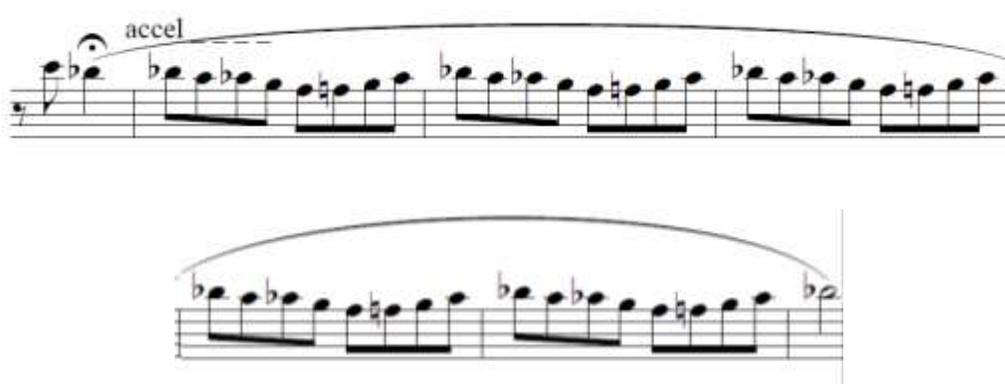
Partitura 7 Compases 13 al 18



La siguiente parte está inspirada en una figura musical muy utilizada por el maestro Julio Panadero, que se tomó como referencia después de haber escuchado diferentes improvisaciones. La intención de este fragmento es hacer un *acelerando* hasta el compás 24.

Compases 19 al 24:

Partitura 8 Compases 19 al 24:

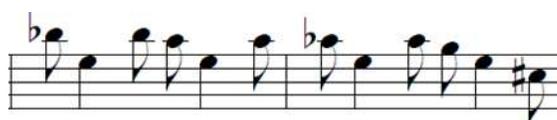


A continuación, se encuentra un fragmento dividido en tres pequeñas partes, la primera está compuesta exclusivamente por las notas del acorde, con unas ligaduras de expresión, esta parte para ser ejecutada como un canto, de manera **libre**. Y luego encontramos la segunda parte que vuelve a ser **A Tempo**, con una figura muy tradicional de los porros, que es corchea, dos semicorcheas y dos corcheas, y se repite de manera secuencial como se puede apreciar en los compases 26 y 27. Y el último fragmento está inspirado en varias versiones de solos escuchados a algunos intérpretes de música tradicional.

Partitura 9 Compases 24 al 29



Compases 24 al 29:

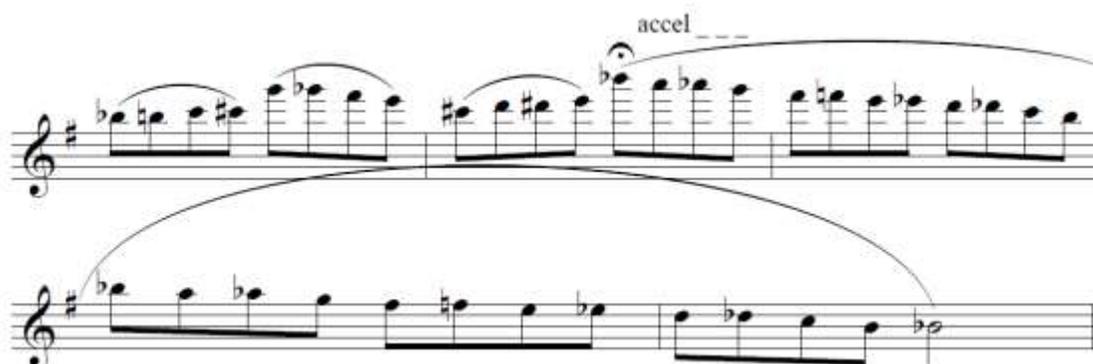


En la última ilustración se toma como elemento principal los cromatismos, sugeridos en el trabajo de Francy Montalvo y Javier Pérez en su propuesta metodológica para aprender a improvisar, y también en el video compartido por Julio Panadero para aprender a improvisar en el porro tradicional.

Compases 30 al 38:

Partitura 10 Compases 30 al 38





La mayor influencia que se tomó para la elaboración de la cadencia fue la del porro; y los factores que se tomaron en cuenta para la elaboración fueron: el juego con el tiempo libre y rítmico, el protagonismo de los acordes dados por la cadencia, la dificultad en cuanto a fraseo, la digitación, el registro en el instrumento, las notas de paso y estructuras predeterminadas (frases) escuchadas a diferentes interpretes reconocidos en el género del porro.

7.1.1 Para tener especificaciones concretas he aquí algunos ejemplos:

La figura del compás 20 al compás 25 se compuso por influencia de una figura del Maestro Julio Panadero en este video en el segundo 18

<https://www.facebook.com/manuel.martinezarenas/videos/10152096608648397/>

El Maestro Julio panadero participó en el Festival Internacional del Porro una única vez como instrumentista en el 2017 y ese mismo año ganó el premio al mejor clarinetista en ese festival. Es un referente en el género investigado.

La figura de los compases 29 y 30 es una influencia por parte de varios instrumentistas en estos videos dejó constancia de la figura por parte de un instrumentista en varios escenarios

En el segundo 50:

<https://www.instagram.com/p/BlmXZW6HKAs/?igshid=e6xvhw9vq3q9>

Segundo 32:

<https://www.instagram.com/p/BqGeJupAvqd/?igshid=tbv15yaik0bf>

Minuto 1:39

https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=10156866567720880&id=631490879

La cadencia o solo está pensada para ser ejecutada en dos partes para respetar la forma original de la obra. Sin embargo, también se puede ejecutar completa la primera vez según lo quiera el intérprete.

Las dos partes mencionadas se dividen en: la primera del compás 1 al compás 24 y la segunda parte del compás 24 al final.

7.1.2 Aportes del maestro Julio Panadero a la improvisación en la cadencia:

Se realiza una entrevista al maestro, con la finalidad de complementar los trabajos desarrollados de investigación y recolección de información, para el desarrollo y la consolidación de la cadencia escrita para el pasillo Sincopando Para un solista, el maestro Julio en su experiencia, comparte indicaciones muy importantes para tener en cuenta.

Lo primero a mencionar es que él considera que la improvisación puede ser aprendida de dos maneras, **la primera** es la que se aprende de manera natural, como lo hacen los niños cuando están aprendiendo un lenguaje, y **la segunda** es aquella que se aprende mediante el estudio de la técnica, el desarrollo de análisis, y la búsqueda de la información.

El maestro considera que aprendió de la segunda manera, y que lo que más trabajo le costó, fue encontrar su propio lenguaje, y que sus improvisaciones sonaran con un estilo musical propio y melódico. Hace mención al disco de Carrera Quinta Big Band, agrupación a la que perteneció, y en donde también son integrantes Javier Pérez y Francy Montalvo (autores que sirvieron de referencia para la elaboración de este escrito), como uno de sus referentes más trascendentales para el desarrollo de su trabajo improvisatorio y musical.

Julio Panadero se considera un músico versátil, él es muy enfático en recomendar conocer los diversos estilos musicales que existen, y poder adaptarse fácilmente de un género a otro.

Reconoce que toca diversos instrumentos como la flauta travesa, el saxofón alto y el saxofón tenor, el clarinete bajo, pero es muy enfático en decir que su instrumento principal es el Clarinete.

En cuanto a su opinión acerca de improvisar en un pasillo, lo cree posible, y comenta que él lo ha realizado en varias ocasiones, menciona que es importante basarse en la armonía de la obra, y tener muy presente la métrica de la obra. Así mismo comenta que es posible adaptar las figuras del porro a otros géneros, sobre todo porque desde su perspectiva y desde su conocimiento, las bases para improvisar son las mismas: tener la armonía clara, utilizar las notas adecuadas, y reconocer el estilo.

Acepta que él ha tomado figuras de otros músicos muy conocidos como Ramón Benítez y Carlos Piña y las ha adaptado a sus improvisaciones.

Ha sido muy enriquecedor el dialogo con el maestro Julio, quién comparte sus historias de una manera clara y muy amable, enfoca sus recomendaciones a escuchar muchísima música, a

indagar siempre, y a poner en práctica en el instrumento los recursos que se adquieren en cada recorrido.

Complemento esta reflexión comentando que en el desarrollo de mi cadencia se ha tomado cada uno de los elementos encontrados a lo largo de la investigación, y se han tratado de plasmar desde diferentes perspectivas, a continuación, se anexa la cadencia completa:

Partitura 11 Cadencia creada por el autor

Clarinet in B \flat

B \flat Cl. ⁵

B \flat Cl. ⁹

B \flat Cl. ¹⁴
p *mf* *f*

B \flat Cl. ¹⁹
accel

B \flat Cl. ²³
Libre

B \flat Cl. ²⁷
A tempo

B \flat Cl. ³¹

2
CADENCIA accel

The musical score is written for Clarinet in B \flat and B \flat Clarinet. It consists of ten staves of music. The first staff is for Clarinet in B \flat . The subsequent staves are for B \flat Clarinet. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (*p*, *mf*, *f*). It also features performance instructions like "accel", "Libre", and "A tempo". The piece concludes with a "CADENCIA" section marked "accel".

8 Conclusiones

- Se identifican diversas posturas acerca de la improvisación, se evidencia que si bien, la improvisación la definen como un acto de creación inmediata, es un acto que puede planearse hasta donde el intérprete lo desee, se encontraron herramientas de apoyo como las planteadas por Francy Montalvo y Javier Pérez, quienes comparten sus investigaciones y coinciden en afirmar 3 aspectos importantes a tener en cuenta: La armonía, La melodía y el Ritmo de una obra musical.
- Se determinan patrones rítmicos específicos utilizados en el género porro para la improvisación, como los encontrados en los videos de intérpretes consultados y se adaptan a la cadencia del teniendo en cuenta aspectos como la métrica y la armonía.
- Se identifican elementos claves para hacer una improvisación en un pasillo, como lo son las brindadas por Javier Pérez y Francy Montalvo, quienes hacen claridad de que se pueden utilizar recursos como las escalas, los arpeggios, también los cromatismos, las bordaduras y las notas de paso, todo esto, adaptado a la guitarra, sin embargo, se logra comprender la posibilidad que existe de adaptar esta información de manera analógica al clarinete, lo cual se logra comprobar en la elaboración de la cadencia, en donde se utilizan estos recursos mencionados.

- Se identificó la estructura general que compone un porro, encontrando que hay diferentes tipos de porros, como los mencionados en el trabajo de Montaña Ramírez, dónde se evidencian características que diferencian un estilo de otro. Se evidencia también que en este género hay un momento específico para la improvisación, así como hay algunos que no presentan espacios para improvisar como en el caso del porro interiorano (Montaña Ramírez, 2018, pág. 26).
- Se identificó la estructura general del pasillo sincopando para un solista, al realizar un análisis de cada una de sus partes, y los movimientos armónicos que envuelven la cadencia, se realizó un abordaje de los elementos más importantes, como su métrica, su tonalidad y la armonía, todo esto como punto de partida para lograr elaborar la cadencia.
- Se utilizaron algunos patrones estructurales en la improvisación del porro colombiano, y se adaptaron a la métrica y armonía de la cadencia, tratando de conseguir que su resultado sonoro sea: ¡Que suene a porro!
- Se consiguió elaborar una cadencia para el pasillo sincopando para un solista, teniendo en cuenta los elementos estructurales encontrados en el desarrollo del trabajo, y aplicando las herramientas recibidas en las entrevistas realizadas, y de acuerdo con la información teórica encontrada en los autores consultados.

9 Bibliografía

- Blum, S. (2004). Reconocer la improvisación. En B. Nelth, & M. Russell, *En el transcurso de la interpretación: Estudios sobre el mundo de la improvisación musical* (págs. 33-47). Madrid España: AKAL S.A.
- Cardona, L. (s.f.). En L. Cardona, *Sincpando Pa' un Solista* (págs. 57-59).
- Corredor, A. F. (2018). *Entre bambucos y pasillos. Una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía*. Bogotá DC: Universidad Pedagógica Nacional.
- Gil González , R. (2013). La improvisación en el jazz. *Temas para la educación*, 1.
- Hoyos., J. H. (2014). Una aproximación a la estructura rítmica del pasillo colombiano: un análisis desde la perspectiva de la teoría generativa de la música tonal. *Revista del Departamento de Música*.
- Lamberti., D. (2001). Algunas consideraciones sobre IMPROVISACIÓN. 1. Obtenido de daniellamberti.com/images/improvisacion.pdf
- Martinez Arenas, M. (s.f.). Obtenido de <https://www.facebook.com/manuel.martinezarenas/videos/10152096608648397/>
- Martínez Ossa., C. E. (2009). *Composición y producción de bambucos y pasillos basados en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX*. Bogotá DC: Pontificia Universidad Javeriana.
- Montalvo, F., & Sandoval Pérez , J. (2006). En F. Montalvo, & J. P. Sandoval, *Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana* (pág. Página 15).

- Montaña Ramírez, K. K. (2018). *Propuesta de improvisación en el porro palitia´o basado en el Análisis de la obra “tema con variaciones y fuga” de Andrés Alén*. Bogotá Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Música y Educación. (2008). *La improvisación: Definiciones y Puntos de Vista. Música y Educación*.
- Nettl, B., & Russell, M. (2004). En B. Nettl, & M. Russell, *En el transcurso de la interpretación: Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Madrid España: AKAL S.A.
- P. Barbosa, D., & D. Castro., J. (s.f.). *Fundamentos pedagógicos para la enseñanza- aprendizaje de la improvisación musical en la educación superior*.
- Panadero, J. (1 de Abril de 2020). *Facebook*. Obtenido de https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=10156866567720880&id=631490879
- Panadero, J. (s.f.). *Cómo improvisar en el porro tradicional colombiano??* Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=LoSi9sXEpN4>
- Pandero, J. D. (23 de Julio de 2018). *Instagram*. Obtenido de Un solito con la #bandaobrasalesianadelniñojesus: <https://www.instagram.com/p/BlmXZW6HKAs/?igshid=e6xvhw9vq3q9>
- Pandero, J. D. (12 de Noviembre de 2018). *Instagram*. Obtenido de <https://www.instagram.com/p/BqGeJupAvqd/?igshid=tbv15yaik0bf>
- Pardo Bejarano., R. D. (2010). *El jazz y la música colombiana pasillos y porros*. Bogotá DC: Pontificia Universidad Javeriana.
- Randel. (1986). En Randel, *Una contradicción momentánea de la métrica o el pulso imperante* (pág. p. 861).

- Real Academia Española. (s.f.). *Improvisar*. Obtenido de <https://dle.rae.es/improvisar>
- Rico Buitrago, C. J. (2012). *La propuesta metodológica para la improvisación con la guitarra eléctrica en el pasillo de la región andina colombiana*. Bogotá.
- Rico Buitrago, C. J. (s.f.). *Propuesta metodológica para la improvisación con la guitarra eléctrica en el pasillo de la región andina colombiana*.
- Sandoval, F. M. (s.f.). En F. M. Sandoval, *La propuesta metodológica para la improvisación*.
- Uribe Espitia, J. (2010). Antología de obras para clarinete. En J. Uribe Espitia, *Antología de obras para clarinete* (págs. Pag 51 - 56).
- Valencia Rincón, V. (2004). Pitos y tambores: cartilla de iniciación musical. En K. Montaña Ramirez , *Propuesta de improvisación en el porro palitiao basado en el analisis de la obra "Tema con variaciones y fuga" de André Alen* (pág. 24). Bogotá DC.
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. . Bogotá: Departamento Nacional de Planeación – Programa Plan Caribe.