

COMPOSICIÓN DE UN PORRO PARA GUITARRA SOLISTA

JHON ESTEBAN HERRERA CÁRDENAS



Universidad
Tecnológica
de Pereira

**FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA
PEREIRA
2021**

COMPOSICIÓN DE UN PORRO PARA GUITARRA SOLISTA

JHON ESTEBAN HERRERA CÁRDENAS
1088027695

Trabajo de Grado presentado como opción parcial para optar
al título de Licenciado en Música.

Director
HAROLD MARÍN VALENCIA
Magíster en Música
Docente Universidad Tecnológica de Pereira

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA
PEREIRA
2021

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi director de proyecto, Magister Harold Marín Valencia por su apoyo, guía, aportes y paciencia a lo largo del proceso tanto investigativo como compositivo durante el cual se dio forma y resultado a la idea inicial con que empezó todo.

También agradezco a mis docentes de guitarra clásica a lo largo de la carrera, Edison Sandoval, Alejandro Montoya y Andrés Felipe García, por todos los conocimientos transmitidos tanto en el ámbito técnico del instrumento como en lo artístico y musical; la influencia de cada uno de ellos jugó un importante papel a la hora de escoger el tema de este trabajo.

Por último, agradezco a mis compañeros de la licenciatura, sobre todo a los del área de cuerdas típicas pues influenciaron mi creciente gusto por los ritmos nacidos en el territorio nacional al poder escuchar, aprender e interpretar dichos ritmos junto a ellos.

CRÉDITOS

Las personas que participaron en este proyecto fueron las siguientes:

1	NOMBRE COMPLETO: Jhon Esteban Herrera Cárdenas		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input checked="" type="checkbox"/>	Asesor	<input type="checkbox"/>
Director	<input type="checkbox"/>		
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
Aspirante a Licenciado en Música – Universidad Tecnológica de Pereira			
2	NOMBRE COMPLETO: Harold Marín Valencia		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input type="checkbox"/>	Director	<input checked="" type="checkbox"/>
Asesor	<input type="checkbox"/>		
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
Licenciado en Música, Especialista en Teoría de la Música, Magister en Música – Universidad Tecnológica de Pereira			
3	NOMBRE COMPLETO:		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input type="checkbox"/>	Director	<input type="checkbox"/>
Asesor	<input type="checkbox"/>		
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
4	NOMBRE COMPLETO:		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input type="checkbox"/>	Director	<input type="checkbox"/>
Asesor	<input type="checkbox"/>		
INFORMACIÓN ACADÉMICA			

REGISTRO DE SUSTENTACIÓN

FECHA DE SUSTENTACIÓN

DIA	MES	AÑO

UBICACIÓN

INSTITUCIÓN	AULA - AUDITORIO

TESTIGOS ACADÉMICOS

DIRECTOR (A) DE PROYECTO	
ASESOR (A)	
JURADO	

VALORACIÓN

APROBADO	SOBRESALIENTE	LAUREADO

CONTENIDO

	Pág.
RESÚMEN	9
INTRODUCCIÓN	11
1. ÁREA PROBLEMÁTICA	12
2. OBJETIVOS	14
2.1 OBJETIVO GENERAL.....	14
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	14
3. MARCO REFERENCIAL	15
3.1 ESTADO DEL ARTE.....	15
3.1.1 Tesis de pregrado de licenciatura: “ <i>Ur-sprung (Salto hacia el origen)</i> ”. 2004 Oscar Carmona Inostrosa. Universidad de Chile. Chile.	15
3.1.2 Tesis de pregrado de maestría en música: “ <i>Composición y producción de bambucos y pasillos basados en el estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX.</i> ” 2009. Pontificia Universidad Javeriana. Colombia.	17
3.1.3 Tesis de maestría en educación: “ <i>Una aproximación a los procesos cognitivos creativos que subyacen al ejercicio de la composición musical; exploración a partir de un estudio de caso</i> ”. 2011 Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia.	18
3.2 Marco teórico.....	20
3.2.1 Composición-creación.....	20
3.2.2 Interpretación.....	21
3.2.3 El porro.....	22
3.2.4 Compositores de la guitarra latinoamericana.....	24
3.2.5 Historia de la guitarra colombiana.....	27

4. METODOLOGÍA.....	30
4.1 TIPO DE TRABAJO.....	30
4.2 TÉCNICA DE RECOLECCIÓN DE DATOS.....	30
5. RESULTADOS.....	31
5.1 BÚSQUEDA DEL SONIDO DEL PORRO.....	32
5.2 RITMO.....	33
5.3 ARMONÍA.....	35
5.4 MELODÍA.....	38
5.5 FORMA MUSICAL Y EL PORQUÉ DE LA MISMA.....	43
6. DISCUSIÓN DE RESULTADOS.....	45
6.1 ACERCA DE LA ACTIVIDAD CREATIVA.....	45
6.2 ACERCA DE LA GUITARRA SOLISTA EN COLOMBIA.....	46
6.3 ACERCA DE LA GUITARRA COMO INSTRUMENTO SOLISTA.....	46
7. CONCLUSIONES.....	47
BIBLIOGRAFÍA.....	48
TABLA DE ANEXOS.....	50
ANEXO A.....	51

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A. Composición para guitarra solista “Pequeño rondo – Porro” por Jhon Esteban Herrera Cárdenas.

RESUMEN

El presente documento muestra el proceso de cómo una idea sencilla nacida de la curiosidad, en este caso la idea de cómo sería componer una pieza musical para guitarra clásica con base en el ritmo colombiano del porro, que dio pie a toda una investigación sobre los orígenes, las influencias, el contexto social y cultural, los grandes exponentes entre muchos otros elementos con el fin de reunir el material necesario para poder crear una pieza musical que reflejara lo mejor posible aquel género escogido. Posteriormente, se da paso a analizar los elementos característicos del género presentes en la obra compuesta, explicando aspectos técnicos, melódicos y armónicos, así como de forma y el porqué de la misma. Para finalizar se opina respecto a aspectos específicos hallados durante el proceso compositivo, así como una conclusión sobre todo el trabajo realizado.

PALABRAS CLAVES: Ritmo, género, pieza, guitarra.

ABSTRACT

The present document shows the process of how a simple idea born out of sheer curiosity, in this case the idea of how would it be like to compose a music piece for classical guitar based in the Colombian rhythm of porro, which set the path for a whole investigation regarding the origins, influences, social and cultural context, the biggest exponents, between many other elements with the purpose of gathering the necessary material to create a piece that reflects as good as possible the chosen genre. Later on, the characteristic elements of the composed piece are analyzed, giving explanations about technic, melody, harmony and form. To finish, opinions are made regarding about specific aspects found during the compositional process, as well as a conclusion about the whole work done.

KEY WORDS: Rythm, genre, piece, guitar.

INTRODUCCIÓN

La inquietud por componer vino desde años antes de ingresar a la licenciatura, dado que en ese entonces carecía de las herramientas para intentarlo de una manera más metódica, fue necesario dejar pasar un par de semestres dentro de la carrera para formar dichas herramientas, así pasados un par de años se dieron los primeros intentos compositivos junto a algunos compañeros que también tenían la curiosidad, siendo uno de ellos una especie de mentor, se empezó a experimentar con composiciones sencillas para formatos libres, ninguna para la guitarra clásica propiamente. Llegado el momento de escoger el proyecto, no tomó mucho tiempo tomar la decisión de enfocarlo en una composición pensada por completo para la guitarra clásica, siendo el ritmo del porro una elección a gusto personal por influencia de las músicas que sonaban en mi hogar desde que era pequeño.

Este trabajo es un testimonio de la capacidad que poseemos para componer, así solo seamos estudiantes de un pregrado, pues me consta como muchos de los compañeros muestran miedo por la actividad creativa pues no se sienten en la capacidad intelectual, musical ni emocional para producir una pieza artística, por sencilla que esta pueda ser. La intención principal es incitar a que más estudiantes de música se aventuren a crear sus propias composiciones, a poner a prueba los conocimientos adquiridos mientras al mismo tiempo se dan la oportunidad de conocerse a sí mismos. Un trabajo de grado como este no hará cambiar la forma de enseñanza de la mayoría de escuelas respecto a la composición musical propia, ya existen escuelas y posgrados específicamente enfocados en ello, pero sí representa un pequeño ejemplo más de nuestras capacidades creativas, y prueban que no somos tan diferentes de aquellos grandes compositores a los cuáles estudiamos y admiramos tanto.

1. ÁREA PROBLEMÁTICA

Hay un factor recurrente que se da en la mayoría de casos de estudiantes de música, y es el poco incentivo a la composición incluido dentro de los programas académicos, tanto en conservatorios como en universidades. Los estudiantes de música que se decantan por este campo en realidad son una fracción mínima, y es más pequeña aun la que se inclina por las músicas y los ritmos colombianos de cualquiera que sea la región, los estudiantes y futuros profesionales no se sienten en la capacidad de crear piezas musicales que, a consideración de ellos, tengan un valor artístico de respeto y puedan trascender a ciertos niveles de notoriedad.

Una de las razones para que esto se dé es la posiblemente llamada carga académica que incluye tanto teoría como repertorio. Se enseña a los estudiantes a repetir lo que se les pasa en una partitura, ya sea un ejercicio de solfeo, un estudio para violín o una sonata para piano, sin decirles en ningún momento que ellos también pueden crear una pieza como esa y que el compositor que la hizo no tenía nada distinto, que no era superdotado ni que también se equivocaba como cualquier ser humano. Esto pasa muchísimo más de lo que se pensaría, los casos opuestos son la minoría en realidad y no es de extrañar puesto que la mayoría de profesores fueron educados bajo la misma pedagogía de repetición y pocas veces se logra romper este círculo vicioso dentro de la academia.

Otra razón la cual se podría considerar aún más nefasta que la anterior es el marcado tradicionalismo hacia escuelas europeas que se da dentro de la enseñanza de la música académica, cuya importancia aunque no se puede discutir evidentemente, es innegable que la música académica se diversificó y llegó todos los rincones del mundo, incluida Latinoamérica, región de la cual no en vano ha dado muchos aportes y grandes exponentes, sin embargo estos en la mayoría de veces se ven desplazados por sus mismos paisanos en pro de otros compositores europeos más conocidos, una tragedia diaria en las academias

latinoamericanas que se da por el desconocimiento de aquellos grandes pero poco valorados exponentes de nuestra región.

Y como tercer factor a tener en cuenta son las falsas expectativas que se crean en los jóvenes estudiantes que de una u otra manera esperan demasiado de sus composiciones pues la cultura popular y los medios de comunicación nos han impulsado a siempre esperar el éxito inmediato, sin estar dispuestos a caernos y equivocarnos. No se debe culpar por completo ni mucho menos a la academia por estas falsas expectativas, culpo a los grandes medios de comunicación cuyo incentivo no es más que vender productos y servicios con una publicidad que logra afectar incluso al arte de maneras que ni se esperaría.

En resumidas cuentas, no se motiva a crear a quienes serán los futuros artistas, y mucho menos se incita a explorar nuestros ritmos propios en la mayoría de casos. La creación del arte no es una tarea fácil, nunca lo ha sido, nunca lo será y por esto mismo es que vale la pena hacerlo, no necesita justificación, solo basta con el deseo de expresar algo y estar dispuesto a recorrer un camino que no será fácil, pero valdrá la pena. El arte por amor, por expresión, por libertad, por la vida, el arte por el arte.

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

- Crear una composición musical para guitarra basada en el ritmo “porro” de la costa atlántica.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Identificar el ritmo que se va a utilizar.
- Escoger las tonalidades que mejor se adapten al instrumento (o instrumentos) con que se va a trabajar.
- Crear un bosquejo básico de la estructura armónica.
- Desarrollar una melodía base dentro de dicha estructura armónica.
- Identificar puntos clave (semifrases, frases, secciones, etc.) dentro de la melodía.
- Probar con ensayo y error las distintas ideas musicales que se puedan dar, se recomienda la ayuda del docente.
- Permitir a la obra madurar por sí misma sin forzar el proceso creativo.

3. MARCO TEÓRICO

3.1 ESTADO DEL ARTE

3.1.1 TESIS DE PREGARDO DE LICENCIATURA: “*Ur-sprung (Salto hacia el origen)*”. 2004 Oscar Carmona Inostrosa. Universidad de Chile. Chile.

Se aborda el proceso compositivo de una pieza de música contemporánea para ensamble de cámara a partir de las vivencias propias del autor, quien también es el compositor, abarcando aspectos que a menudo son poco tenidos en cuenta como la introspección de las emociones e ideas en las cuales se está inmerso a la hora de componer, realizando una autocrítica a sus composiciones previas para buscar elementos nuevos que utilizar en su nueva composición.

El autor habla de cómo el alejarse de la composición por un tiempo para escuchar músicas diversas y asimilar las influencias de ciertos autores, dedicarse a campos distintos como la literatura, o el estudio de la filosofía, lo llevaron a tener una perspectiva distinta respecto a lo que quería componer: “Este auto-encuentro fue impulsado por el aprendizaje de dejar fluir el inconsciente por sobre el consciente, o más bien, a que el consciente se dejara guiar por el inconsciente. Entonces el qué llegó rápidamente y el cómo se dejó guiar”(Carmona, 2004). Entendiéndose el “qué” como la utilización de distintos elementos sonoros como gritos, zapateos, objetos que se pudieran utilizar en la creación de un discurso musical contrastado. El “cómo” sería la forma en que se va a llevar ese mensaje al oyente, es decir, cómo se va a componer la obra, de qué técnicas se va a hacer uso, qué sonoridades se podrían o no usar de manera eficiente para llevar el mensaje, entre muchos otros aspectos más detallados.

Un elemento que el autor identificó en sus composiciones anteriores era el uso repetitivo de intervalos como el tritono, la séptima mayor, y la segunda y novena menor, puesto que había optado por disminuir el uso de los intervalos más tradicionales.



En contraste a esto optó por utilizar secuencias interválicas (en este caso segunda menor, segunda mayor y tercera menor) que se irían desplazando por distintas alturas sin enfocar la atención en un solo intervalo, sino viendo el movimiento generado como olas u ondas, tanto sonoras como visuales en el pentagrama.

El nombre de la obra nació de la sensación que la misma música generaba en el compositor, pues esta al tener cierto aire misterioso evocaba algo semejante a una nebulosa: “La razón de usar esta palabra como título surgía de la sensación de que todo el contenido de la música estaba velado. Imaginaba una música surgiendo desde el silencio y volviendo al silencio”(Carmona, 2004). Para el autor, la composición evocaba algo visible pero intangible al mismo tiempo, como una silueta o la niebla. El compositor también expresa su apatía ante el hecho de que la música contemporánea se presente en la forma del concierto tradicional, teniendo esta elementos tan diferentes y llenos de posibilidades escénicas por así decirlo. También hace uso de textos poéticos como antesala a cada movimiento, utilizando poemas cuyos significados son de naturaleza abierta y ambigua, dejando espacio a muchas interpretaciones, evitando concretar un carácter en la música misma antes de que esta se tocara.

El compositor resalta el hecho de que le fue de suma utilidad durante sus años de estudiante abordar la tarea compositiva con menos ímpetu emocional, aplicando un método más riguroso y objetivo, teniendo mucho cuidado hacia la estética y la diversidad en sus obras,

destaca que como compositores y como artistas debemos utilizar la técnica como una herramienta, como un medio, como el vehículo para llevar un mensaje y no como el fin mismo de nuestra labor artística. También dice que el inconsciente ya está lleno de infinitos elementos creativos y que estos pueden ser sacados a flote con un poco de estructuración basada en la técnica misma.

3.1.2 TESIS DE PREGRADO DE MAESTRÍA EN MÚSICA: “*Composición y producción de bambucos y pasillos basados en el estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX.*” 2009. Pontificia Universidad Javeriana. Colombia.

Se busca poner en la escena musical actual la composición, la interpretación y la historia de los dos ritmos andinos más representativos de Colombia: El bambuco y el pasillo. El autor primero nos pone en contexto con la Bogotá de principios del siglo XX, cuyo desarrollo estaba bastante atrasado en comparación a otras capitales latinoamericanas. Explica los posibles orígenes de los dos ritmos, el bambuco que ya era tocado percutivamente en las gestas de guerra independentistas, se llegó a teorizar que provenía de África y fue traído por los esclavos de Bambuk pero esta teoría fue rápidamente descartada puesto que esta fue extraída de la novela “María” de Jorge Isaacs. Por otra parte, se dice que las versiones más antiguas de este ritmo provienen de la tribu Nasa, del nororiente del Cauca y que son interpretadas no por cuerdas pulsadas, sino por flautas no temperadas y tambores. El origen más aceptado actualmente es el mestizaje de culturas que se generó en el país, española, indígena y africana.

En cuanto al pasillo, que en sus inicios tuvo otros nombres como “chapuchinada”, “vals nacional rápido” o “varsovia”, se relata un origen menos incierto, nació del vals europeo durante el siglo XIX, aunque con un ritmo más acelerado y se hizo muy popular entre los compositores y oyentes capitalinos. En el pasillo se encuentran dos estilos distintos, uno es el fiestero instrumental tocado por ensambles de banda en los pueblos el cuál es más rápido y alegre. El otro es el pasillo lento cantado o instrumental, común en bailes de salón y reuniones, tiene un carácter más melancólico y romántico.

También se nos habla de los compositores más destacados durante principios y mediados del siglo XX en cuanto a música andina se refiere, tales como Fulgencio García (1880-1945), Pedro Morales Pino (1863-1926), Francisco Cristancho (1905-1977) y Jorge Añez (1892-1952) de quien precisamente se intenta hacer un arreglo para ensamble típico de su bambuco “El palomo” del cual solo se tiene escrita una línea melódica en el libro “Canciones y Recuerdos” de Jorge Añez.

3.1.3 TESIS DE MAESTRÍA EN EDUCACIÓN: “Una aproximación a los procesos cognitivos creativos que subyacen al ejercicio de la composición musical; exploración a partir de un estudio de caso”. 2011 Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia.

Se intenta abordar los procesos cognitivos que se dan en un alumno de pregrado en música que cursa el séptimo semestre y cuyo instrumento es el piano sinfónico, intentando medir los procesos mentales que se dan a la hora de abordar un ejercicio compositivo. El estudio se llevó a cabo durante diez clases particulares de composición las cuales dictó el mismo autor de la tesis quien también es docente dentro de la carrera, la observación y el recuento de los datos fue llevado a cabo por dos observadores designados por el docente y autor, dicho observadores fueron alumnos de los últimos semestres de la carrera de música de la misma universidad (noveno y décimo semestre), quienes tenían un buen desempeño dentro de la carrera y que fueron capacitados por el docente para identificar y documentar qué procesos veían durante los ejercicios compositivos llevados a cabo en la clase. También se debe aclarar que dicha clase estaba siendo grabada en todo momento para poder repasar datos posteriormente y tener un registro directo de todo lo llevado a cabo.

En las primeras partes se explica cómo siempre se ha tenido cierto recelo hacia la labor compositiva puesto que muchos piensan que esta no se puede enseñar y muchos otros piensan que no se debe enseñar, básicamente dejando a la suerte de la voluntad creativa de los estudiantes que estos decidan si quieren o no emprender la disciplina de la composición,

dando pie a otra pregunta: ¿El compositor nace o se hace? Las opiniones al respecto son muy distintas y en el saco de la licenciatura en música de la Universidad Tecnológica de Pereira, no es la excepción, siendo la composición un tema muy poco abordado, casi nulo que solo ha sido tenido en cuenta por un par de profesores y alumnos.

El autor también toca el tema de la creatividad la cual es vista en contextos limitados dentro de la carrera, pues solo es tomada en cuenta a la hora de identificar si un alumno es bueno a la hora de resolver los problemas que se le plantean, y también es vista como un tipo de dote con el que se nace o no, se nace compositor o no. El autor busca derrumbar mitos respecto a este tema con su estudio y encontrar formas de mejorar la pedagogía musical en general y la enseñanza de la composición en particular.

También se explica que la concepción de la labor compositiva entre alumno y maestro difiere mucho la una de la otra, puesto que cada uno es un mundo de emociones, conceptos, ideas y sentimientos que están conectados de maneras muy distintas y eso influye de manera directa en el ejercicio artístico, ese el marco referencial. También explica que dicho conjunto único en cada persona se transforma a medida que se empieza la formación del alumno, a este proceso se le llama “ampliación del marco”, y requiere un trabajo analítico tanto de obras como textos teóricos y el aprendizaje de otras obras, y por el otro el desafiar lo conceptos e intentar encontrar manera de hacer cosas que no se podían con ellos. Un aspecto importante al momento de empezar los ejercicios compositivos son las restricciones, es decir, las condiciones que se imponen en determinado ejercicio para llevar un parámetro controlado de los aspectos a trabajar y así poder medir de cierta manera los avances que lleve el alumno.

Como herramienta para el estudio el autor se basó en el “enfoque cognitivo de Finke, Ward y Smith” el cual concibe la creatividad como el producto de muchos tipos de procesos mentales que confluyen en la producción de una idea mediante el uso de determinadas estructuras cognitivas que una persona emplea. Se distinguen dos tipos de procesos: La fase generativa y la fase exploratoria. Durante la fase generativa se dan las llamadas “estructuras

preinventivas” que surgen sin anticipación acerca de su significado o interpretación posterior, simplemente se dan, como un motivo melódico o rítmico surgido de “la nada”. En la fase exploratoria se exploran las características de las estructuras preinventivas formadas anteriormente, y se intenta mirar todas las posibilidades disponibles para estas, por ejemplo, cuántas veces y en qué lugares puedo usar dicho motivo melódico o rítmico, y cómo puedo irlo modificando para que este dote de un carácter específico a los pasajes donde lo use.

3.2 MARCO TEÓRICO

3.2.1 COMPOSICIÓN-CREACIÓN

Se podría decir que la creación de una obra se trata de la unión de diversos elementos que converjan de forma ordenada y armoniosa, que en su conjunto “compongan” un todo, pero este acto de crear arte siempre ha estado rodeado de halo de misterio que le ha sido impuesto por sus propios artistas, se ve al compositor de una obra musical como alguien dotado desde un principio con una creatividad particular, poco común y casi mística. No es de extrañar que mucho se rehúsen a tan siquiera intentar componer algo sencillo porque desde un principio están convencidos de su incapacidad para producir algo que valga la pena.

Nos dice Schönberg (1911) en su tratado de armonía: “Ningún arte resulta tan obstaculizado por sus propios profesores como la música.” Refiriéndose a las muchas reglas que son presentadas a los alumnos al momento de mostrarles los cimientos que constituyen la armonía clásica, al poco margen a la creatividad que se deja en los ejercicios relacionados con dichas reglas, pocas veces se impulsa al alumno a producir algo propio siguiendo los fundamentos de dichas reglas.

Es necesario incitar a los jóvenes artistas desde sus inicios a que creen sus propias composiciones sin temor al error, ya es suficiente con el que nos fue adoctrinado durante nuestra etapa escolar. Bien nos dice Stravinsky (1940): “Tenemos un deber para con la música, y es el de inventar.” Y por “inventar” no se refiere a desafiar todas las reglas ya

establecidas y crear todo un sistema musical nuevo, no, se refiere a plasmar todo aquello que es imaginado y darle una forma definida, volverlo real y tangible por sencillo o pequeño que pueda parecer en un principio.

“La invención supone la imaginación, pero no debe ser confundida con ella, porque el hecho de inventar implica la necesidad de un descubrimiento y de una realización. Lo que imaginamos, en cambio, no debe tomar obligatoriamente una forma concreta y puede quedarse en su estado virtual, mientras que la invención es inconcebible fuera del ajuste de su realización en una obra”. (Stravinsky 1940)

3.2.2 INTERPRETACIÓN

Generalmente la interpretación de la música, sea esta de cualquier tipo, suele ser trivializada y subestimada por la mayoría de las personas que no están involucradas en el estudio de ningún arte, o que no muestren afinidad por alguno en su vida cotidiana, por eso no es de extrañar que en el común se vea como una pérdida de tiempo estudiar carreras ligadas a cualquier disciplina artística, ya sea la literatura, las artes dramáticas o las artes visuales, por solo nombrar algunas. Nos dice Hanoncourt (2010): “La música para mí, se presenta como un regalo que viene de afuera (...) El arte para mí es un regalo de Dios, de no ser así me resultaría inexplicable su procedencia.” Nos da a entender en pocas palabras la gran responsabilidad y pasión que implica la interpretación (también la composición e inclusive la enseñanza) de la música si se desea hacer bien, independientemente de las creencias religiosas que cada quién tenga, es una responsabilidad y un privilegio que pocos pueden llegar a dimensionar realmente. Esto lo reafirma Copland (1939):

“Si es esencial para el oyente comprender la cuestión del estilo musical aplicada a la obra de un compositor, aún lo es más para el intérprete. Porque el intérprete es, musicalmente, una especie de agente de negocios. Lo que oye el auditor no es tanto el compositor como el concepto que del compositor tiene el intérprete.”

Así explica que conyeva una gran responsabilidad y requiere mucha sensibilidad el poder tomar una obra que se podría que decir representa una parte del “alma” del artista, analizarla en sus aspectos técnicos y musicales, y durante este proceso intentar descifrar lo que el compositor intentaba expresar, guiado por la música misma y nada más, para al final de todo este arduo proceso, mostrar al público las conclusiones a las que se ha llegado, mostrar ese reflejo del alma del compositor de la forma más bella y fiel posible.

“Porque, después de todo, una composición es un organismo. Es una cosa que vive, no una cosa estática. Por eso es por lo que puede ser vista bajo diferentes luces y desde diferentes puntos por los diversos intérpretes v aun por un mismo intérprete en diferentes momentos. La interpretación es en sumo grado una cuestión de énfasis. Cada pieza tiene una cualidad esencial que no debe ser traicionada por la interpretación. Toma esa cualidad de la naturaleza misma de la música, la cual se deriva de la personalidad del propio compositor y de la época en que fue escrita”
Copland (1939)

Nos da a entender que una vez se ha decidido interpretar una pieza y al quedarse esta en nuestro repertorio, somos responsables por esta cada una de las veces que la toquemos pues esta tiene su propia identidad, al fin y al cabo, lleva plasmado a su compositor, el momento en que la compuso, la época en que lo hizo y la tendencia artística de la cual hizo parte en el momento.

3.2.3 EL PORRO

El porro es uno de los ritmos insignia de la cultura de la costa atlántica colombiana, ritmo cuyo lugar de nacimiento exacto es aún tema de debate pero que le es atribuido al departamento de Córdoba, en lugares como San Pelayo donde se realiza anualmente el Festival Nacional del porro. Junto con la cumbia y el vallenato es uno de los ritmos que mayor acogida han tenido en el resto de latino américa, especialmente en México donde artistas como Lucho Bermúdez y Pacho Galán fueron acogidos con gran aceptación. Así nos dice Paternina (2012):

“El origen del porro pelayero tiene antecedentes en el auge colonizador español a las tierras de la costa norte colombiana, con la introducción de aires musicales españoles como el fandango colonial. Más tarde por eso que se llama la desagregación cultural, aparece el porro como una inventiva o síntesis del mestizaje triétnico en nuestro suelo: danza, tambor, gaita o pito de cabeza de cera.”

Explicando claramente los tres orígenes de este ritmo, siendo el origen español el menos tenido en cuenta por muchos que se concentran en la percusión africana y los vientos indígenas al hablar del porro. También nos dice:

“Esos conjuntos de músicos y bailes que surgieron en solaz esparcimiento, después de las duras faenas del campo, como el conjunto de Leónidas Paternina, fueron quienes con su inventiva popular quienes diseñaron su propia música y bailes, creando los antecedentes rítmicos que originaron en nacimiento de las bandas de músicos y del Porro Pelayero... (Paternina 2012)”.

Siendo todo esto consecuencia del asentamiento de colonos criollos españoles comerciantes y agricultores que se asentaron a lo largo de la rivera del Río Sinú, dando cabida a todo el mestizaje posterior que combinó las tres culturas presentes allí.

Teniendo como antecedentes históricos a estos grupos de gaiteros de la segunda mitad del Siglo XIX, las bandas de vientos pelayeras empezaron su auge a principios del Siglo XX, siendo estas formadas como mejor se pudo dadas las precarias condiciones en que se desarrollaba la región antaño. Así pasaron varias décadas en las que nacieron decenas de canciones populares cuyos autores nunca recibieron los créditos debidos, y siendo mal vistos e infravalorados los ritmos de la costa caribe, no siendo hasta 1977 con un festival que se empezó a dar importancia tanto a los porros como a sus ritmos hermanos, como nos dice Paternina (2012):

“Con el nacimiento del Festival Del Porro de San Pelayo empezó otra etapa para la música tradicional de banda en San Pelayo. Se empezó a escuchar en otras latitudes del país y salió de lo doméstico y vernáculo, y se montó en lo más alto de las tradiciones culturales de Colombia.”

3.2.4 COMPOSITORES DE LA GUITARRA LATINOAMERICANA

Gentil Montaña

Nacido en el Tolima en 1942, puso la guitarra clásica colombiana en el radar mundial, principalmente con sus cuatro suites colombianas basadas en los ritmos andinos: Bambuco, pasillo, danza, guabina y obviamente porro. Como nos dice Perilla (2018):

“Gentil Montaña es uno de los referentes con mayor reconocimiento sobre el desarrollo de la guitarra clásica en Colombia. De forma generalizada, ha sido visto y definido con la admiración que se profesa por el ícono nacional. Esta imagen se consolidó en torno a sus labores como solista de guitarra, compositor (principalmente para su instrumento y para el trío conformado por bandola, tiple y guitarra) y como arreglista.”

Así también compuso diversas piezas para grupos de cámara, piano y distintos ensambles como por ejemplo cuartetos de saxofones e incluso un concierto para guitarra y orquesta que nunca pudo terminar.

Llegó a participar en la grabación de seis discos, los cuales presentaron una mezcla de músicas populares y obras cánones de la guitarra clásica, de estos destacan los dos primeros: Gentil Montaña y su guitarra (1964) y Gentil Montaña Vol. 2 (1965), los cuales grabó a sus veintes, bastante temprano considerando lo rezagada que estaba la guitarra clásica por ese entonces en Colombia. Nos dice Perilla (2018):

“Los discos muestran aportes en el ámbito del arreglo de canciones, de lo que resulta el principal componente del repertorio; aportes como intérprete de un

repertorio romántico y ligado a la música popular; y aportes como compositor, labor en la que Montaña sintetizó su alcance como solista y el dominio del instrumento, con interés por la estética nacionalista y romántica. Lo anterior, dentro de los límites de la música popular que Montaña quiso incluir en el canon de la guitarra clásica.”

Siendo así como utilizó los ritmos de las regiones Andina y Caribe como la materia prima para sus suites, estando presente el bambuco, el pasillo, la danza y el porro como los pilares principales de su obra solista para guitarra.

Así mismo logró hacerse su propio espacio entre los músicos embajadores de la música colombiana en la época, ganándose el aprecio del organista Jaime Llamó González con quien colaboró en diversos discos, incluso recibiendo una nota de presentación de él mismo en su primer disco, nota que fue leída en su primer concierto como solista como cuenta Guevara (2015):

“Gentil Montaña desde su primer concierto en el teatro Lido de Medellín en el año 1965, soñó con poder llevar la música colombiana a las salas de conciertos que por ese tiempo no parecía ser digna del reconocimiento de los organizadores y el público. Hoy su obra ya ha recorrido el mundo entero en las manos de grades guitarristas que reviven su notas, aires y ritmos con sabor a Colombia.”

El maestro Gentil a lo largo de su larga carrera pudo presentarse en numerosas salas de distintos países, en Europa tocó en países como Inglaterra, España, Italia, Grecia, Francia, lugar donde pudo dar una gira por distintas ciudades dando también clases magistrales, y en Alemania donde tocó junto a la filarmónica de Berlín durante la Semana de la Colombianidad. En América llegó a tocar en Argentina, Chile, Uruguay, Paraguay, Venezuela y Estados Unidos, incluso llegó a participar del Séptimo Festival Internacional de Guitarra de Darwin en Australia. Claramente cumplió su sueño de llevar la música colombiana a las salas de todo el mundo.

Agustín Pío Barrios Ferreira “Mangoré”.

Nació el 5 de mayo de 1885 en San Juan Bautista de las Misiones, Paraguay, hijo de argentino Doroteo Barrios y la paraguaya Martina Ferreira, en un hogar humilde donde se apreciaban las letras y las artes. Fue el quinto de siete hermanos, siendo todos músicos aficionados, tocando todos juntos en varias ocasiones durante su juventud. Fue Gustavo Sosa Escalada, reconocido maestro y creador de la escuela de guitarra en Paraguay, su único maestro de guitarra en su juventud, empezando a presentarse como solista alrededor de los quince años de edad. Su primera composición llamada “Abrí la puerta, mi china” data de diciembre de 1905, empezando así su ciclo de obras con aires populares, como “Maxixe” y “Danza paraguaya”, siendo esta última muy semejante a los bambucos colombianos. También figuran en su repertorio transcripciones propias de grandes como Bach, Chopin, Mendelssohn o Grieg, las cuáles interpretó a lo largo de sus viajes por toda Latinoamérica, siendo contrastante la aceptación del público en cada país, no tan apreciado en Chile ni Argentina, pero sí en Brasil, Venezuela y Colombia, así como en Centroamérica y el Caribe. Como bien nos dice Oxley (2009): “Agustín Barrios fue una figura a destiempo en la cultura nacional, su lenguaje musical en el aspecto folclórico estuvo muy evolucionado y era vanguardista para comprensión de los músicos compatriotas que fueron sus testigos.” Todo esto debido a la utilización de ritmos y melodías de carácter popular en sus composiciones no fue algo bien visto por algunos críticos, basando más sus opiniones en el origen del músico que en la calidad de su música.

Durante su estancia en Argentina en 1914 logró grabar 17 audios entre obras propias folclóricas y ritmos populares de la época, utilizando acetatos de 78 revoluciones, siendo estos unos de los pocos registros sonoros que tenemos de él actualmente. Este vanguardismo hacia las músicas nacionales paraguayas impulsaría en años posteriores a su muerte la evolución en la forma de algunos ritmos, y el nacimiento de un género folclórico denominado “la guaranía” alrededor de los años 70. En las palabras de Tellechea (2009):

“A los paraguayos nos falta una mayor cultura musical que nos permita valorar a nuestros grandes compositores y talentos de proyección internacional. Nuestros

artistas, muchas veces son más conocidos y apreciados en el exterior que dimensionados por nosotros mismos.”

Agustín Barrios es de ese puñado de artistas latinoamericanos cuyo nombre poco a poco están tomando mayor relevancia en el ámbito artístico mundial, y según varios, uno de los mejores guitarristas que alguna vez hayan vivido.

3.2.5 HISTORIA DE LA GUITARRA EN COLOMBIA

Al igual que la historia de la música en Colombia, la historia de la guitarra colombiana está llena de incógnitas y suposiciones basadas en los escasos (o dispersos) registros históricos que se conservan hoy en día, no obstante, se conoce lo particular de su acogida y asimilación dentro de la identidad nacional del país, en la cual comparte un lugar especial junto al tiple y la bandola, conformando los tres una especie de trío tanto armonioso como accidental debido al nacimiento y origen confusos de estos dos últimos.

Debido al papel que jugaron los jesuitas y la iglesia católica en los siglos XVI, XVII, y XVIII, se sabe que se utilizaron músicas litúrgicas para la evangelización de la población aborigen con la ayuda de instrumentos entre los que se incluía la vihuela, instrumento de cuatro o cinco órdenes al cual también se le nombraba como guitarra (sin distinción clara entre los dos), siendo muy popular y ejecutado en todo el mundo hispano. También se tiene registros de guitarras andaluzas de la época que fueron traídas pero cuya popularidad en el momento no fue tan alta en comparación, pues el arraigo de la vihuela dentro de la música religiosa predominante en esos días no le dio oportunidad. Es necesario aclarar que muchas veces no se hacía distinción entre la vihuela y la guitarra pues ambas constaban de 5 órdenes o cuerdas, siendo utilizados los términos de forma aleatoria. Nos explica Yépez (2001):

“Como se ha dicho antes, desde el Siglo XVII, vihuela y guitarra son pues vocablos que se usan para designar el mismo instrumento: La guitarra, con número de

órdenes variables con el tiempo y según las etapas evolutivas de cuatro, a cinco y a seis; con tamaño grande y mediano y afinación de guitarra, no laúd, como la vihuela cortesana original.”

Así mismo también nos habla de la confusión por parte de escritores respecto a los órdenes y las cuerdas. Se puede interpretar que la asimilación de la guitarra fue tan desordenada como natural, al punto de dar dos nombres a un mismo instrumento, aunque no se tenga completa certeza actualmente respecto a cuál de los dos fuera. Fue más adelante (Siglo XIX) cuando la guitarra adquirió su sexta cuerda cuando se la empezó a llamar así de forma casi unánime.

Ya en el Siglo XIX se dio la llegada de la “guitarra española” de seis cuerdas propiamente dicha, siendo introducida en la alta sociedad de la época la cual miraba con desdén lo que en el momento eran los primeros ejemplares del tiple, la bandola y el cuatro. Sin embargo, la interacción de la guitarra con el resto de la sociedad fue tímida en un principio, esta empezó a ser acogida poco a poco, sobre esto Yépez (2001):

“El tiple, la bandola, el guitarrillo (cuatro) se habían quedado en las manos callosas de la gente común; mirados como instrumentos de segunda categoría, minimizados, despreciados, subvalorados. La guitarra hizo presencia entonces en las noches en campamentos, pero de alguna manera en medio de la élite”.

Presencia de la cual hay registros que prueban la utilización de dicha guitarra junto a otros instrumentos de la época como clavicordios, los cuáles amenizaron reuniones al ritmo de minués, contradanzas e incluso vales colombianos, considerados hoy en día como los primeros pasillos.

“Hacia el año 1800, la sociedad burguesa evitaba las danzas populares como el torbellino y el bambuco ya que eran consideradas músicas de la plebe, esto causó que los burgueses acogieran el vals europeo que con el tiempo cambiaría

rítmicamente volviéndose más acelerado y posteriormente tomando influencias del bambuco (Abadía, 1977)”.

Posteriormente, fue en la clase media donde finalmente se terminó uniendo la guitarra con los instrumentos considerados “de baja categoría”, dice Yépez (2001):

“Pero, por otro lado, ambos instrumentos (guitarrillo convertido en tiple y la guitarra) fueron calando en la clase media. Los lánguidos acordes tipleros empezaron a escucharse en reuniones familiares, en noches de bohemia estudiantil donde los señoritos se contagiaban del gusto por una música que les llegaba de estratos inferiores”.

Así de cierta manera el tiple y la guitarra se encontraron eventualmente en un punto medio, hacia el cuál el tiple ascendió desde lo más “plebeyo” de la sociedad colombiana, mientras que la “guitarra española” por el contrario descendió desde aquella alta sociedad que la adoptó a su llegada de España. Nos explica Abadía (1977):

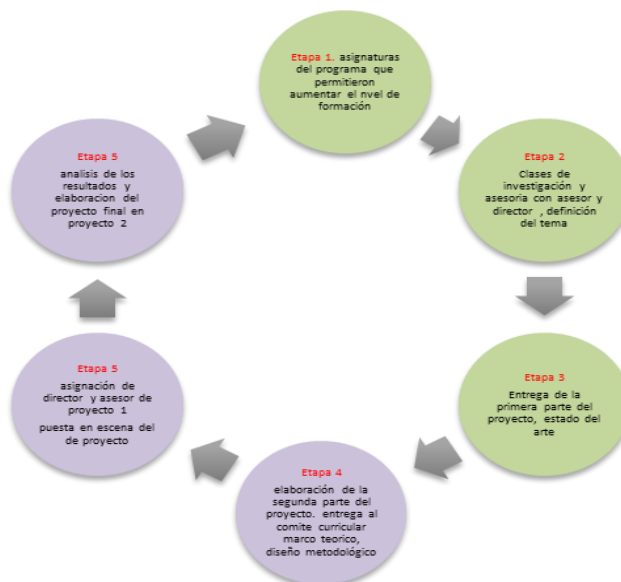
“El bambuco vocal nació de los trovadores que lo acompañaban con el tiple. Con el tiempo se popularizó y empezó a sonar en serenatas y tertulias. Su forma más tradicional de interpretación son dos voces acompañadas de tiple solo o tiple con guitarra.”

Así se da a entender que la unión no solo implicó a los instrumentos en sí, sino también a los ritmos que estos interpretaban en sus respectivos entornos, el pasillo desde arriba y el bambuco desde abajo, por así decirlo.

4. METODOLOGÍA

4.1 TIPO DE TRABAJO

Este proyecto se inscribe en la investigación cualitativa interpretativa, compositiva en la cual se adoptó una metodología cualitativa porque comprende el ser humano como sujeto plural y holístico y permite descubrir sus interacciones ampliando nuestro panorama de entendimiento a partir de la creación de una obra musical de la región atlántica colombiana. Se da inicio al proceso investigativo partiendo de un análisis documental que permite descubrir las características del porro de la región caribe, y el componente compositivo desde el ritmo, las características armónicas y el desarrollo melódico. Luego se analiza la temática del contexto del porro, sus características interpretativas y el formato, para llegar a definir que la composición se realizará para guitarra solista. El proceso de investigación se ha desarrollado por etapas, inicialmente se define el tema de la investigación, luego se realiza la revisión bibliográfica para la construcción del estado del arte, luego se realiza la revisión bibliográfica para la construcción del marco teórico, luego se define la metodología de la investigación, para continuar con la aplicación del proyecto en la composición del porro, análisis del ritmo, armonía, melodía, y entrega del proyecto.



4.2 Técnicas de recolección de datos

Las técnicas y recolección de la información se definen en tres etapas:

- Definir el ritmo y sus características del porro
- Definir el componente armónico, tonalidad y progresiones armónicas
- Definir la línea melódica

5. RESULTADOS

El componer para la guitarra clásica, estilo que sin ahondar demasiado, implica la ejecución simultánea de armonía y melodía, ya presenta de entrada una limitante particular que se debe tener presente en todo momento y que determina completamente todo lo que se puede y no se puede hacer con el instrumento, dicha limitante es que solo se dispone de seis cuerdas y cuatro dedos en cada mano para hacerlas sonar, a diferencia de por ejemplo un piano que tiene a su disposición una tecla por cada nota y su ejecutante dispone de cinco dedos en cada mano para pulsarlas, más varios pedales con los cuales modificar y prolongar el sonido según sea necesario. Ante esta limitante que se presenta de entrada, no es de extrañar que la mayoría de veces se limite a guitarra a ejecutar exclusivamente acordes o en contraste exclusivamente melodías.

Ante dichas limitantes el compositor y el intérprete deben saber aprovechar a su favor recursos como las cuerdas al aire, los armónicos naturales y artificiales, la modificación de la afinación de las cuerdas (en especial la más grave) y la cercanía (o directamente la integración) de la melodía a lo que sería la parte armónica dentro de los pasajes de la obra. La utilización de estos recursos puede variar según lo que se busque tocar, ya sea evocando un ritmo y una melodía específicos o por el contrario sea una obra libre como una fantasía. Todos estos recursos se irán implementando y descartando según el compositor vaya desarrollando su trabajo y analice qué le sirve, qué no, y qué conviene más para lo que quiere expresar en su obra, que es finalmente es lo más importante.

El componer para un ritmo como el porro de la Costa Atlántica colombiana implica tener en cuenta todos los factores anteriormente mencionados, pues básicamente se dispone de seis cuerdas para evocar una banda pelayera, compuesta de vientos y percusión. Esto implica que obligatoriamente habrá elementos que se deberán descartar o reducir a su mínima expresión para que se pueda dar vía libre a los dos elementos cruciales en este género colombiano: La voz del bajo y la melodía, o las melodías, según sea el caso.

Todo este proceso se da al tiempo en que se busca plasmar características que le dan ese aire tan particular a los porros, los motivos rítmicos y melódicos junto a la correcta repetición de los mismos, la ubicación y la articulación de sus bajos, la ubicación de la armonía dentro del compás y un largo etcétera. A continuación, se intentará explicar cómo fue el proceso de creación de este porro para guitarra clásica, sus ensayos y errores, el análisis de sus elementos y el porqué de los mismos, y la búsqueda de un sonido que pueda no solo encajar dentro de un ritmo y un estilo específicos, sino que también pueda representar a la guitarra colombiana.

5.1 BUSQUEDA DEL SONIDO DEL PORRO

La búsqueda de un sonido que evocara lo más posible al del porro conllevó una tarea de rescucha de canciones que siempre han sonado en el entorno nacional y que de una u otra manera han reflejado por una parte, e influido por la otra en el imaginario cultural y musical del país. Dicha rescucha implicó analizar elementos que suelen ser dados por sentado: La estructura de la armonía y su correspondiente articulación y variación en los bajos, las síncopas de la melodía y la repetitividad de sus motivos, e incluso los mismos intervalos utilizados. Fue necesaria una reconstrucción de lo que entendía como porro, convertirlo de un género de disfrute a uno de análisis, así como lo habían sido hasta el momento compositores y obras específicas de la música escrita para la guitarra clásica, así como también se debió intentar entender un poco de la idiosincrasia de la región donde este nació.

Algo tan sencillo como poner a sonar una canción y utilizar la guitarra como una brújula y una escuadra al mismo tiempo, buscando entender de dónde nacen esos elementos característicos del ritmo en cuestión, utilizando incluso dicho instrumento como herramienta percutiva. Fueron básicamente tres procesos simultáneos lo que se dieron: La investigación y búsqueda del conocimiento, el entendimiento y la apropiación del mismo, y la creación de una pieza artística que reflejara equilibradamente todos los elementos descubiertos, convirtiendo lo subjetivo e intangible en algo objetivo y estructurado.

Fue necesaria una gran cantidad de intentos plagados de ensayos y errores, guiados por aquellas referencias ya mencionadas, intentando utilizar los hallazgos encontrados dentro de las mismas para hacer y rehacer una y otra vez motivos, intentando desarrollarlos sin que perdieran su carácter original y procurando aislar elementos particulares de los mismos para reacomodarlos de otra manera; buscando dar sentido a las frases tanto al empezarlas como terminarlas para que mostraran un diálogo entre la una y la otra, esperando crear secciones coherentes entre sí pero con sus características individuales bien definidas. Gracias a la investigación previa, como los orígenes del porro, su esquema rítmico, y sus grandes exponentes se pudo dar dicho proceso, sin embargo, el tener la curiosidad por intentar, analizar, desechar y rehacer teniendo en cuenta lo analizado previamente fue una labor difícil de dimensionar en un principio la cual no hubiera sido posible de no haber tenido toda la intención de crear algo. Y es este acto de crear el que implica, la mayoría del tiempo inconscientemente, una introspección seria y profunda del compositor mismo, introspección acompañada por sus sentidos y emociones pues son sus herramientas, y cuyos descubrimientos y conclusiones son creados, juzgados y regidos por aquello inconsciente y subjetivo, que simplemente está y siempre estuvo ahí, y que no importa cuánto se intente argumentarlo, aún no entendemos el porqué del mismo.

5.2 RITMO

Lo primero de lo que ha de ser consciente el compositor es el formato original para el cual se concibió el porro, que es la banda de instrumentos de viento, compuesta tanto por metales como maderas, siendo la tuba y el bombardino los que dan la forma y la

articulación características del ritmo en la voz de los bajos, llegando después la adaptación a la guitarra, aunque más que adaptación es una reducción que busca siempre conservar esta forma característica del bajo.

La dificultad principal para la correcta escritura e interpretación del mismo es la articulación, más específicamente el staccato del segundo tiempo del compás (ejemplos 1 y 2), que suele ser compás partido, pues es el pulgar de la mano derecha el que se debe encargar de detener la vibración de la cuerda de forma limpia, sin restar fluidez a la conducción del bajo ni mucho menos interrumpir la melodía. Dicha voz por lo general arpeggia el acorde (ejemplo 3), sin embargo, habrá momentos en que lo más conveniente será que alterne entre la 1ra y la 5ta del mismo (ejemplos 1 y 2), pues probablemente no se disponga de los suficientes dedos en la mano izquierda para pisar los trastes necesarios, y he aquí una de las limitantes, se dispone de solo 4 dedos (en nuestra mano izquierda) para pisar las cuerdas correspondientes a los bajos, la armonía y la melodía dentro del ritmo en cuestión, por ende habrá momentos en que será necesario elegir ya sea el acorde como triada sonando al unísono y simplificar el bajo, descartar dicha triada y arpeggiar el bajo, o dejar simplificado a este último y permitir a la melodía sostener la armonía al utilizar un arpeggio, recurso muy común en todos los porros sin importar el formato. También ha buscarse la disponibilidad de cuerdas al aire, que permitan tener dedos libres en la mano izquierda para tener más opciones ya sea dentro de la melodía, la armonía o en los bajos.

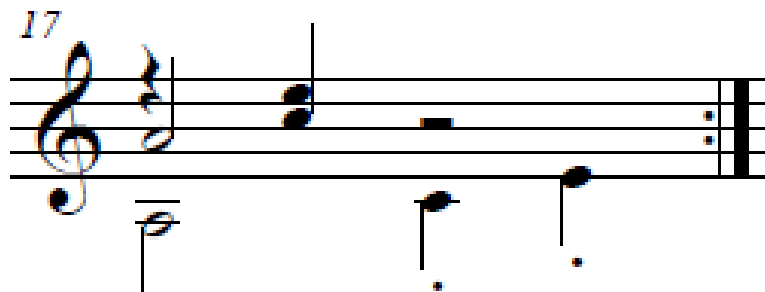


Ejemplo 1



Ejemplo 2

Este es uno de los aspectos que más dificultades generaron durante el proceso creativo, pues podía ir invertirse bastante tiempo intentando resolver un solo par de acordes de forma que la melodía conservara el estilo y la intensidad buscada, y que la conducción de los demás elementos se integrara bien a la misma, habiendo casos en que el resultado se sentía y veía muy saturado en la partitura obligando a borrar y rehacer pasajes enteros. También es necesario comentar lo difícil que puede resultar al compositor el escribir la música de la manera exacta como desea que esta suene, no solo en aspectos rítmicos y de articulación, sino la intensidad que se le da una pieza al momento de tocarla, pues un ritmo como el porro que por su naturaleza incita a la alegría y el baile representa un reto tanto para su compositor como su intérprete. Finalmente, el compositor debe buscar con todo empeño que la música que está escribiendo hable por sí misma, ese es el objetivo final: Que la pieza musical sea independiente, que una vez terminada ella pueda hablar por sí sola.



Ejemplo 3

5.3 ARMONÍA

Las secuencias armónicas utilizadas dentro del género del porro no suelen ser muy complicadas, puesto que las mismas giran en torno a la progresión I IV V7, o I II V7, y solo utilizándose como elementos extra y en ocasiones las dominantes de algunos de los acordes mencionados, ya sea V7/II, V7/IV o V7/V. La armonía presente en la primera semifrase de la parte Parte A, la cual tiene un carácter de pregunta, está construida sobre un solo acorde por compás, anticipando el acorde siguiente.

En el primer compás la armonía gira en torno a Am (tónica), y la voz del bajo anticipa la fundamental del acorde que estará presente en el siguiente compás, el acorde de E7 (dominante). Esta anticipación en el bajo es recurrente si se opta por ligar la última negra de un compás con la blanca de primer tiempo en el siguiente compás y da la sensación de síncopa a pesar de lo cuadrado que es en realidad el ritmo del bajo. En la siguiente semifrase, que tiene un carácter de respuesta, la armonía varía pues utiliza Dm (subdominante) junto a E7 dentro de un solo compás, y prolonga el acorde utilizando el ligado visto anteriormente.

Uno de los aspectos técnicos que más se debió tener en cuenta fue la elección de la notas a priorizar según conveniera para las limitadas posibilidades de la mano izquierda, siendo necesario saber ubicar de forma estratégica la séptima del acorde de Dominante en una cuerda al aire, en este caso el Re (ubicado en la cuarta cuerda tocada al aire), para dejar dedos libres al servicio de la melodía, y ubicar la fundamental en el bajo para dar una sensación de amplitud, como si el acorde fuera abierto. En ciertos compases fue de mucha utilidad utilizar el recurso técnico de la cejilla para formar los acordes y así dejar al menos dos dedos libres en la mano izquierda.

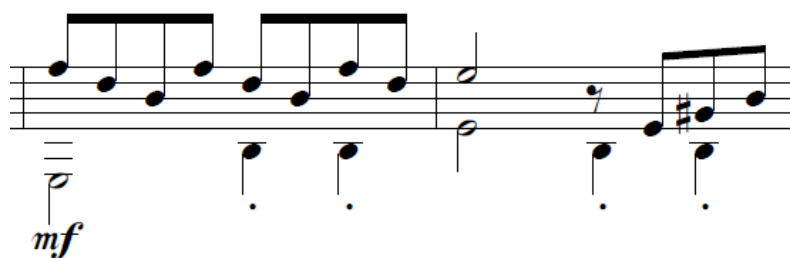


La armonía presente en la parte B gira en torno a la Dominante en la mayoría de sus compases, y se omiten esta vez los ligados en la voz del bajo, dejándola completamente cuadrículada para crear contraste con las síncopas presentes en la melodía y utilizando el staccato como la articulación que da la mayor de carácter al porro.

13

Am *Dm* *E7* *E7*

En toda la parte C se optó por omitir las voces intermedias y dejar sonar únicamente el bajo y la melodía, apoyando a la armonía en esta última, logrando evocar de cierta manera un juego entre una tuba o un bombardino y un clarinete o una flauta. La armonía de esta sección también gira en torno a la Dominante, la cual presenta una variación en su estructura pues se reemplaza su 3ra con una 2b, pero conserva su 5ta y 7ma, logrando conservar un tritono en su estructura, que junto a la fundamental tocándose en el bajo, sigue dando la sensación de un V7.



Según se quiera también se puede ver como un retardo para llegar al acorde de la Dominante, o incluso se podría ver como una D/D (dominante de la dominante) al tomar el B como la fundamental y al E como un pedal.

Otro aspecto primordial a la hora de escribir fue la duración adecuada de las figuras correspondientes a la melodía-armonía, pues de esto depende el poder liberar a tiempo los dedos que están pisando las notas; dejarlos demasiado tiempo entorpece el trabajo de la mano izquierda y puede ocasionar errores, sin embargo, de no pisar las cuerdas el tiempo justo se entrecortaría el sonido, dañaría la sensación de legato y por tanto la atmósfera de banda de vientos que se busca generar. Así mismo, al momento de escribir las figuras correspondientes a las voces intermedias se tuvo especial cuidado en la duración de las mismas, buscando como la forma más clara posible de presentar la figuración para facilitar la lectura e interpretación de la pieza.

La principal función de una armonía bien construida (tanto en las voces intermedias, como los bajos y su articulación) es permitir el juego de la melodía y los elementos que la componen, tanto rítmicos como interválicos, pues dicha melodía debe evocar todo lo que los porros por tradición han evocado: Alegría, fiesta y baile. Ese es el mayor reto que se enfrentó durante este proceso.

5.4 MELODÍA

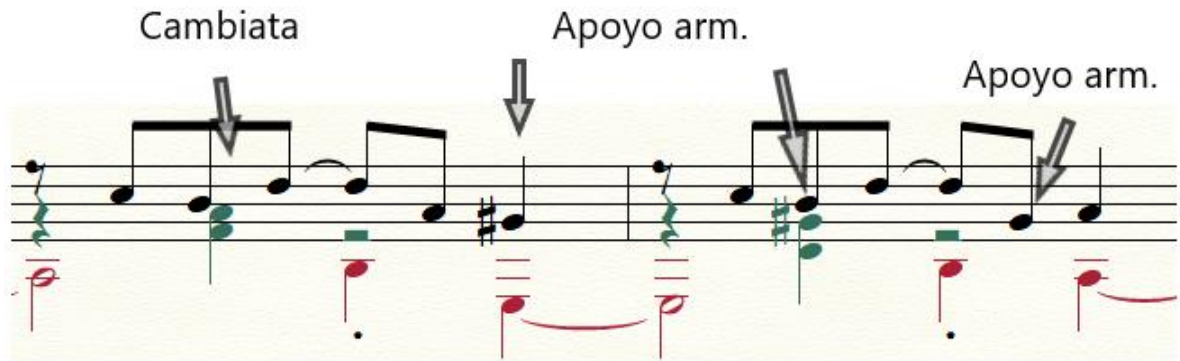
Para comprender el carácter de las melodías características del porro fue necesario analizar piezas famosas de compositores icónicos como Lucho Bermúdez y Pacho Galán, cuyas melodías se suelen fundamentar en arpeggios asincopados alternados con escalas no muy

extensas, utilizándolos para impulsar la música en un tempo constante de principio a fin. Dichos arpeggios suelen incluir extensiones del acorde utilizado que también pueden verse como notas de paso, y aportan dentro de la melodía una riqueza armónica en forma de tensión que junto a las sincopas es asimilada por el oído muy fácilmente. Dichos arpeggios suelen ir seguidos de un movimiento conjunto más tranquilo, utilizando la tónica en los finales de frase y dando un sentido de resolución a la misma.

Desde el principio de la parte A podemos distinguir claramente la separación entre la melodía (negro) la armonía (verde) y los bajos (rojo), se puede distinguir fácilmente el motivo principal que tendrá la melodía a lo largo de esta primera parte, con esas primeras tres corcheas que aparecerán de distintas maneras a lo largo de toda la obra y esa ligadura de prolongación cuya síncopa crea un juego rítmico junto al bajo que a su vez también está ligado. Nótese que tanto la ligadura de prolongación de la melodía como la del bajo están en los tiempos débiles del compás, y que ninguna de estas dos voces por sí sola logra establecer la sensación de un compás binario, sino que es la interacción entre estas dos la que termina de darle sentido. También se presentan dos escapadas, donde la melodía salta a una nota ajena a la tónica y justo después resuelve a una nota del acorde, este tipo de movimientos melódicos serán frecuentes a lo largo de la primera parte, como del resto de la obra pero en menor medida.

En la segunda semifrase vemos un cambio en la dirección del intervalo en forma de cambiata, donde la melodía resuelve a una nota del acorde mediante un salto desde una nota extraña, y también podemos ver en ambos ejemplos el apoyo que la melodía da a la

armonía al tomar notas alteradas correspondientes a la misma, incluso reemplazando lugares que previamente habían sido ocupados por la voz intermedia enfocada precisamente a la armonía. Esto permite a la pieza sostener la armonía al mismo tiempo que el intérprete puede liberar una posición en la mano izquierda.



En los finales de frase se utilizan mayormente negras, que contrastan no solo con todo lo tocado anteriormente sino con todo lo que va a venir inmediatamente después, permite una respiración en el fraseo y al mismo tiempo anunciar el cambio de sección.



En la parte B lo primero en aparecer es un canto en las dos primeras cuerdas de la guitarra, que son las de color más brillante y evocan la voz de un clarinete o una gaita que está llamando al resto del ensamble de vientos, que entra en el compás inmediatamente siguiente con las tres voces, melodía, armonía y bajo, y que se mantendrán presentes en toda esta parte de la obra. También está presente parte del primer motivo, compuesto por las tres corcheas, así como una variación compuesta por negras con puntillo y semicorcheas, secuencia rítmica que se repetirá varias veces. Nótese que se le indica al

intérprete el color que debe dar a la sección según la repetición, esto busca crear contraste tímbrico dentro del mismo instrumento, como un añadido a la variación de las dinámicas.

Natural 1ra
Sul tasto 2da

10

mf

Llamado

1er motivo

Desarrollo

También en esta sección se encuentra un intercambio de posición entre la armonía y la melodía, pues esta última pasa a ocupar el espacio de la voz intermedia y desplaza a la parte superior el acompañamiento armónico correspondiente a ese compás en específico, contrario a la posición que manejó hasta ese momento a melodía por encima de todas las demás voces.

13

17

En esta parte C se elimina la voz intermedia encargada de completar la armonía junto al bajo, dando esta responsabilidad a los arpeggios presentes en la voz superior, esto debe evocar el juego entre un instrumento de viento agudo como un clarinete o una gaita, con uno grave como puede ser la tuba o el bombardino. Desde el primer de esta parte se encuentra sobre el primer tiempo compás el motivo de las tres corcheas unidas, mismo motivo presente desde el principio de la obra y que hemos visto ubicado en distintos tiempos del compás según cada sección, pero esta vez varían sus intervalos al convertirlos en una sucesión de terceras que se repite dos veces. También podemos ver el mismo ritmo presente en el motivo de la parte A e incluso en el mismo contratiempo, pero esta vez omite

el ligado, lo que cambia casi por completo la sensación de la sincopa que se nos presentó al principio.



Nuevamente se ve indicado el color con que el intérprete debe ejecutar esa parte de la pieza, para crear un juego de contrastes adicional a las dinámicas. También se ve el uso de los staccatos en la melodía que busca generar un juego entre las dos voces, ya que el ritmo se compone de solo dos negras.



En la Coda se reutiliza de cierta manera el motivo inicial de la obra (las tres corcheas juntas), así como las variaciones del mismo vistos en cada parte, sin embargo, no se puede asemejar completamente a ninguna de ellas, pues el uso de los ligados tanto de articulación (que llevan al uso de cuerdas al aire) como de prolongación (generando una sincopa en todo el centro del compás) logran darle un carácter propio a esta sección.



En resumen, las sincopas utilizadas para generar movimiento dentro de la melodía suelen ser anacrusas, por lo general de una o tres corcheas y que se contrastan con figuras a tempo en el bajo, ya sea en el primero o segundo pulso del compás (primero y tercero si se mira como un 4/4) que a su vez incluyen saltillos en las negras, dando el carácter de porro. En esencia lo que se busca es crear contraste entre motivos melódico-rítmicos a contratiempo por un lado y téticos por el otro. Al momento de crear dichos motivos se presentaron dificultades como la aparente repetitividad de los mismos, haciendo demasiado similar una sección de otra y obligando a reescribir frases completas o incluso secciones, buscando añadir variedad melódica y rítmica a la sección.

5.5 FORMA MUSICAL Y EL PORQUÉ DE LA MISMA

La elección de la forma musical de la obra de dio por dos factores: Por una parte la constante repetición de un motivo principal que se da en los porros para banda, y por otro lado el ejemplo tomado del maestro Gentil Montaña quien solía utilizar esta forma a la hora de componer, siendo su porro más famoso el de la Suite Colombiana N°2.

Es esta constante repetición entre secciones contrastantes la que ha hecho memorables tantas canciones de este género, siendo Tolú una de las más recordadas del maestro Lucho Bermúdez, y es precisamente este contraste el que permite utilizar el recurso de la repetición sin caer en la monotonía, no obstante, se hace difícil su correcta implementación en la guitarra pues se dispone de las mismas seis cuerdas para diferenciar una sección de otra, a diferencia de una banda de vientos que tiene a su disposición toda una biblioteca de

timbres y colores. Por tanto, es necesario utilizar recursos inherentes en la guitarra como ya lo vimos anteriormente, como el toque sul tasto o sul ponticello, tocando las cuerdas cerca a los trastes o al puente respectivamente. El tocar cerca a los trastes genera un sonido más tenue, algunos podrían llamarlo “pastoso”, mientras que el tocar cerca al puente genera todo lo opuesto, un sonido más “metálico”. Este recurso es de gran utilidad cuando se busca dar variedad en piezas de carácter repetitivo donde el cambio en las dinámicas puede no ser suficiente. Esta una de las versatilidades que tienen los instrumentos de cuerda, tanto pulsada como frotada, permiten diversidad de colores solamente modificando la ubicación del ataque que se dé a las cuerdas.

Metálico la 2da vez



También con esta repetición del motivo principal se busca perdurar en la memoria del oyente, pues la memoria a corto plazo puede hacer olvidable cualquier obra, por más hermosa que sea, por tanto se hace necesaria la repetición, contrastada obviamente, para poder perdurar en la memoria del oyente, ya sea este otro músico o no, que se pueda llevar consigo un pedacito de lo que uno como compositor intentaba expresar, de ahí la elección de la forma musical de rondó para una pequeña y rítmica pieza en ritmo de porro, por eso el orden de las secciones es AA-BB-A-CC-AA-Coda. Esta repetición de secciones es la que permite y prácticamente obliga a variar los timbres con que se ejecute cada sección, más aún en esta obra cuyo tipo de ritmo no da espacio para respiraciones o alargamientos muy marcados de la melodía.

:A:	:B:	A	:C:	:A:	:Coda:
a1-a2	b1-b2	a1-a2	c1-c2	a1-a2	coda1-coda2

Al ver su estructura de rondo con repeticiones en cada sección aparenta ser una obra relativamente extensa, más aun, teniendo en cuenta que incluso hay una coda, sin embargo, no es una obra extensa pues consta de 47 compases escritos, siendo 72 lo tocados si se toman en cuenta las repeticiones, de ahí viene el nombre de Pequeño Rondo, pues desde antes de escoger la forma musical que le daría a la estructura, ya se planeaba que su duración no fuera muy extensa. En la parte A se presenta un motivo melódico-rítmico marcadamente asincopado, así mismo nos muestra el tipo de figuración que se presentará para el final de cada semifrase a lo largo; estos dos elementos se ven presentes en cada sección, pero variando la ubicación y los intervalos del motivo melódico-rítmico, mientras que el final de las frases es más semejante entre la una y la otra.

6. DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Con base en las fuentes citadas en el marco teórico, así como las observaciones hechas en los resultados, se proponen los siguientes aspectos:

6.1 ACERCA DE LA ACTIVIDAD CREATIVA

Un primer aspecto a comentar es el gran esfuerzo que implica en todos los sentidos la actividad creativa para quien intenta componer una pieza musical, involucra esfuerzo físico pues son horas y horas en un mismo lugar sin cambiar mucho de posición, también esfuerzo cognitivo pues se intenta aplicar eficazmente las herramientas aprendidas a lo largo de un proceso que no ha sido corto ni fácil, y por sobre todo implica un esfuerzo emocional al intentar lidiar con los altibajos que van y vienen durante todo el camino, como el sentir que se está perdiendo tiempo pues lo avanzado hasta el momento no está a la altura, o el lidiar con los bloqueos que suelen resultar del cansancio mismo. Todos estos factores confluyen mientras el artista mismo intenta comunicar un mensaje cuanto menos coherente, ya sea una emoción o un conjunto de las mismas, es decir que debe ser capaz de disociar lo que siente en el momento de componer, y lo que desea expresar en el conjunto de elementos que está uniendo artísticamente.

A pesar de todos estos factores considero que no hay mejor ejercicio para todo músico y artista en general para aplicar los conocimientos adquiridos que emprender la misión de empezar una pieza y culminarla, sin importar la complejidad o sencillez de la mismo ni el tiempo que tome, pues la gran cantidad de elementos técnicos y teóricos que se deben combinar es muy alta e intrincada. Al mismo tiempo implica una introspección (consciente e inconsciente) de las emociones propias para ordenarlas y expresar algo concreto con las mismas. En definitiva es el mejor ejercicio para todo artista.

6.2 ACERCA DE LA GUITARRA SOLISTA EN COLOMBIA

Aunque caótica como la historia de nuestro país, la historia de la guitarra en Colombia se puede resumir como el instrumento de la clase alta, cuyo encanto le abrió paso en todas las esferas de la sociedad, convirtiéndose en una herencia tan propia como el idioma mismo, no solo en Colombia sino en toda Latinoamérica. Sin embargo, este carácter de aire popular la ha hecho pasar desapercibida ante los ojos de muchos compositores nacionales quienes no han dedicado tanta creatividad hacia ella como sí ha sucedido en otros países de la misma región, lo cual resulta paradójico pues en contraste no carecemos de formadores ni intérpretes.

Afortunadamente este paradigma está cambiando poco a poco, cada vez son más quienes deciden dedicar tiempo a componer para este instrumento, tanto solista como en conjuntos, compositores en cada rincón del país quienes van dando lugar paulatinamente a repertorios nuevos, recorriendo un camino que en Colombia ya ha sido recorrido por algunos cuántos, pero que necesita nuevos caminantes y con este trabajo se espera haber aportado y seguir aportando a dicha causa.

6.3 ACERCA DE LA GUITARRA COMO INSTRUMENTO SOLISTA

Puede resultar complicado pensar en que un instrumento de cuerda pulsada pueda producir melodía y acompañarla al mismo tiempo, sin embargo, esto se viene haciendo desde hace

varios siglos y la guitarra no es más que el exponente actual. Como se pudo ver en los resultados, el incluir el acompañamiento armónico junto a un ritmo establecido conlleva ciertas implicaciones tanto técnicas como musicales, más esto no impide que se pueda crear una pieza musical completa con una o varias voces, semifrases, frases, cadencias y todos los elementos que se pueden ver en una obra para piano solista, por ejemplo.

Si bien es cierto que su escritura resulta complicada en muchas ocasiones, se recomienda al compositor tanto guitarrista como no que se asesore de otro colega guitarrista al momento de escribir la partitura, una vez se empiezan a conocer las características técnicas del instrumento se va haciendo más fácil llegar a plasmar en la partitura aquello que deseamos, incluso utilizando a nuestro favor dichas características, como los armónicos naturales, o las cuerdas al aire, como lo pudimos ver en los bajos de la obra analizada. Esto demuestra que es necesario familiarizarse con todo instrumento para el que se desee componer, ya sea dentro de un ensamble o como solista, pues cada uno representa un mundo propio lleno de particularidades y técnicas diferentes.

7. CONCLUSIONES

La actividad compositiva para el músico tiende a generar mucho respeto e incluso miedo dada la disciplina necesaria para manejar todos los factores anteriormente nombrados, sin embargo vale la pena hacerla parte de la rutina musical que debemos desarrollar y mantener a lo largo de nuestras vidas, pues nos obliga a poner en práctica todo aquello que tenemos para dar, no solo en lo intelectual, también en lo técnico y en lo emocional. La composición presentada en este trabajo es un pequeño testimonio de la capacidad que poseemos como estudiantes de pregrado.

BIBLIOGRAFÍA

- Abadia Morales, G. (1977). Compendio General de Folklore Colombiano. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Copland, A. (1939) Cómo escuchar la música. EEUU.
- Guevara Gutiérrez, E. Orquestación y composición aplicada en los conciertos para guitarra solista y orquesta, finalizando el concierto inconcluso del compositor colombiano Gentil Montaña. Universidad Nacional De Colombia, Facultad de Artes, Conservatorio De Música, Maestría en Dirección Sinfónica. Bogotá D.C., Colombia 2015.
- Hanoncourt, N. (2010) La música es más que palabras. Salzburgo, Austria.
- Inostrosa Carmona, O. Ur-Sprung (Salto hacia el origen) Nébula IV, Nébula VII y Nébula IX. Tesis propuesta para optar al grado de Licenciado en Composición, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Música y Sonología, Santiago, Chile, 2004.
- Martínez Ossa, C. Composición y producción de bambucos y pasillos basados en el estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX. Tesis de Pregrado de Maestría en Música, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, 2009.
- Osuna Barriga, J. Una aproximación a los procesos cognitivos creativos que subyacen al ejercicio de la composición musical; exploración a partir de un estudio de caso. Tesis de Maestría en Educación, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, 2011.
- Oxley, Víctor M. Agustín Pío Barrios Mangoré, Ritos, Cultos, Sacrilegios y Profanaciones. Licenciado en Filosofía de la Universidad de Asunción, 2009.
- Paternina, J. (2012) Revista Porro y Folclor Edición No. 10 ISSN 22 48 46-47, junio.
- Perilla Vélez, J. Los discos de Gentil Montaña en los años sesenta: análisis de repertorio e interpretación. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes,

Instituto de Investigaciones Estéticas, Maestría en Musicología, Bogotá D.C., Colombia 2018.

- Schöember, A. (1911) Tratado de armonía. Viena, Austria.
- Stravinski, I. (1940) Poética musical.
- Tellechea Yampey, F. Agustín Pío Barrios Mangoré, Ritos, Cultos, Sacrilegios y Profanaciones. Doctor en Filosofía, Profesor Titular de Epistemología e Historia de la Ciencia, Universidad Nacional de Asunción. Profesor de Hermenéutica y Epistemología, Universidad Católica de Asunción. Asunción, Paraguay, 2009.
- Yépez B. (2001) La travesía de la guitarra. Breve historia del instrumento en Colombia. La guitarra en la historia, volumen XII. Córdoba, España.

TABLA DE ANEXOS

ANEXO A

Composición guitarrística
“Pequeño rondó – Porro”

Pequeño rondó

Porro

Jhon E. Herrera

Metálico la 2da vez

f

2.

Natural 1ra
Sul tasto 2da

mf

cresc.
f

Pequeño rondó

2
23

Musical notation for measures 2-23. The piece is in 3/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes, often beamed together. The bass line features a steady accompaniment of quarter notes, with some chords. The key signature has one sharp (F#).

26

Musical notation for measures 26-28. Measure 26 begins with a repeat sign. The melody continues with eighth notes. The bass line has a consistent quarter-note accompaniment. The dynamic marking *ff* is present at the start of measure 26.

29

Musical notation for measures 29-32. Measure 29 starts with a whole rest in the melody. The melody resumes in measure 30 with eighth notes. The dynamic marking *mf* is placed below measure 30. The instruction "Metálico" is written above measure 30.

33

Musical notation for measures 33-36. Measure 33 begins with a repeat sign. The melody features eighth notes and quarter notes. The dynamic marking *f* is placed below measure 34. The instruction "Sul tasto" is written above measure 34.

37

Musical notation for measures 37-39. The melody continues with eighth notes and quarter notes. The bass line remains a steady quarter-note accompaniment.

40

Musical notation for measures 40-43. Measure 40 starts with a repeat sign. The melody features eighth notes and quarter notes. The dynamic marking *f legato* is placed below measure 41.

44

Musical notation for measures 44-47. Measure 44 begins with a repeat sign. The melody features eighth notes and quarter notes. The bass line continues with a steady quarter-note accompaniment.