

APORTES RÍTMICOS Y ADAPTACIONES DE JUAN GUILLERMO AGUILAR Y PEDRO OJEDA DEL RITMO DEL PORRO PELAYERO A LA BATERÍA * *

Introducción

En el presente documento se desarrolla un análisis interpretativo centrado en la forma como Juan Guillermo Aguilar y Pedro Ojeda adaptan y apropian el porro pelayero a la batería. Teniendo en cuenta la revisión documental que se realizó, surge la pretensión de ampliar el material respecto a esta temática debido a que el existente es escaso de manera documental, aunque ha sido transmitido de generación en generación a través de tradición oral y discográficamente. Para esto se indagó sobre la música tradicional de la región Caribe Colombiana, concentrándose en el desarrollo actual del ritmo del porro pelayero en la batería, resaltando el interés instrumental del autor.

Planteamiento del problema de investigación

Con el fin de conseguir el fundamento teórico de la investigación se realizó una búsqueda documental en la que se encontró información relevante sobre algunos ritmos de la música colombiana tradicional, los cuales en su mayoría son elementos discográficos y no escritos, esto se debe a que en algunas regiones del país la forma de transmitir y aprender la música tradicional es por medio de la oralidad.

De esta manera al profundizar en la búsqueda de información y materiales específicamente sobre el porro pelayero, se evidencia la misma carencia de documentación escrita, destacando la existencia de textos como la cartilla pitos y tambores de Victoriano Valencia (2014), que especifica las secciones, formas y estructuras rítmicas del porro desde la instrumentación tradicional. Por otro lado, en cuanto al porro pelayero adaptado a la batería se encontró discografía como "El Binde", interpretado por Juancho Torres (Tropicalísimo, 17 enero 2014) y algunas referencias discográficas adicionales que se encuentran en los antecedentes del presente documento.

Al no encontrar suficiente material escrito sobre este ritmo, ni la forma de adaptarlo a la batería surge la necesidad de indagar acerca del proceso musical e interpretativo que bateristas colombianos han desarrollado en su exploración musical, se escogió como referente al maestro *Juan Guillermo Aguilar* (baterista y percusionista de Puerto Candelaria, Orquesta de Salsa Timbara, Trópico Big Band) y el maestro *Pedro Ojeda* (baterista de Palanca, Frente Cumbiero, Mucho indio, entre otros), quienes son dos claros exponentes de la música colombiana interpretada en la batería.

Posterior a la revisión realizada se plantea el interrogante ¿Qué adaptaciones y apropiaciones hacen *Juan Guillermo Aguilar* y *Pedro Ojeda* a la interpretación del porro pelayero en el set de batería, desde aspectos rítmicos, instrumentales y estructurales?

OBJETIVOS

Objetivo general

Indagar qué adaptaciones y apropiaciones hacen *Juan Guillermo Aguilar* y *Pedro Ojeda* a la interpretación del porro pelayero en el set de batería, desde aspectos rítmicos, instrumentales y estructurales.

Objetivos específicos

- Identificar los ritmo-tipos más usados por *Juan Guillermo Aguilar* y *Pedro Ojeda* en su ejecución del porro pelayero.
- Comparar las adaptaciones de los instrumentos tradicionales con el set de la batería.
- Identificar las estructuras del porro pelayero que utilizan los bateristas en su interpretación.
- Establecer un análisis comparativo entre las adaptaciones de *Juan Guillermo Aguilar* y *Pedro Ojeda*.

Justificación

En el contexto musical Colombiano, el medio exige conocer una variedad de repertorio, desde la experiencia personal de quien escribe el documento y hablando de la batería, entre más dominio de géneros tenga el intérprete mayor demanda tendrá. En cuanto a esto, los espacios de formación académica en general han proporcionado, desde hace décadas, bases rítmicas extranjeras, que abordan estilos como jazz, rock, funk entre otros, dejando de lado la música tradicional colombiana, como señala Quiroga (2014) según los aportes de la investigadora Martha Lucia Barriga:

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, momento crucial en la construcción de la educación musical en Bogotá las élites de la ciudad consideraban que los grupos populares (indígenas, mestizos y negros) no practicaban la urbanidad, que eran inmorales y groseros, por lo cual tanto ellos como su música debían marginarse de la educación musical formal. La educación tenía un enfoque extranjerizante, que se manifestó en la aceptación de los valores de Europa y además era clasista (prr 2).

Se ve que la problemática y la carencia de los estudios de la música colombiana vienen desde finales del siglo XIX, lo cual se refleja en la actualidad con la poca documentación y explotación de la música Colombiana en los espacios de formación académica. Comparando la documentación nacional con la información que se encuentra sobre otros ritmos, se ve claramente un desnivel informativo (aunque en la última década, la cantidad de información sobre las músicas locales, generada desde espacios de formación académica ha ido en aumento). A partir de la experiencia musical obtenida por quien realiza el presente estudio se ve la facilidad que los bateristas tendrían para adaptar los ritmos colombianos como el Porro Pelayero, también llamado Porro palitiao, al set de batería. Debido a que dentro de la percusión tradicional del porro pelayero se encuentra la misma instrumentación que posee el set de batería, redoblante, bombo y platos, por lo cual no se altera demasiado su sonoridad tímbrica.

El principal aporte de este trabajo de investigación, es el de identificar algunas características interpretativas, en aspectos rítmicos, instrumentales y estructurales; metodologías de adaptación, influencias musicales de los músicos Aguilar y Ojeda y su forma de adaptar e interpretar el porro pelayero en la batería. Este análisis sirve como alternativa de experimentación instrumental de géneros Colombianos, facilitando comparaciones de interpretación donde músicos con formación académica se apropian de las formas rítmicas que ejecutan los músicos empíricos de la región de Córdoba, observando variaciones, nuevos ritmo-tipos, cambios rítmicos según sus secciones y otras maneras de interpretación.

Antecedentes

En la actualidad al abordar el tema de la música colombiana enfocada a la batería se encuentran en su mayoría textos escritos que hacen referencia a la historia y análisis del instrumento en contextos extranjeros, o libros donde la batería hace parte de nuevos formatos, algunos de los textos que se han podido encontrar para aportar a nuestra investigación son:

En cuanto a libros, se encontró el documento *Jazz en Colombia desde los alegres años 20 hasta nuestros días* (2007), en este libro escrito por el filósofo e investigador Enrique Luis Muñoz Vélez se hace una reconstrucción de la historia y evolución del jazz en Colombia, donde también juegan un papel importante el proceso formativo, los formatos orquestales y los distintos festivales.

En este texto la batería aparece involucrada en nuevos formatos y describe su papel en las agrupaciones de jazz, por lo cual este documento sería de gran aporte en relación a esta investigación debido a que es un libro enfocado netamente a el jazz Colombiano y habla de hechos históricos y procesos evolutivos, es interesante para ver la influencia de las bandas de jazz en la música Colombiana y ubicar la importancia de la batería en el contexto del país.

El libro "Antecedentes y origen del porro pelayero" el cual habla de cómo se originó el porro en San Pelayo y cuenta sobre la historia de algunos porros, compositores y bandas (Paternina, 2014), constituyendo un material básico sobre el origen y evolución del porro pelayero, en el que se describen la llegada de los colonos con su influencia de bandas de viento el cual dio origen a las bandas pelayeras. Como aporte a este trabajo se usa como documento histórico que aporta la descripción del origen y la evolución del porro pelayero ya que relata sus orígenes musicales, primeros compositores, historias de los porros e influencias.

Por otro lado se encuentra la tesis de Sergio Rodríguez Vitta, que hace referencia a la interpretación de la batería por

Einar Escaf y Pablo Bernal.

Es nulo hasta el día de hoy, lo que se ha escrito en Colombia específicamente y desde las artes musicales acerca de la llegada, desarrollo e influencia de la batería como instrumento a nivel local. Sin embargo, el aporte de recientes trabajos que exploran la historia del jazz y el rock en Colombia desde una perspectiva más general (...) pero no deja de ser inexistente la realización de textos específicos desde lo musical, acerca de la incidencia de la batería y sus bateristas en el contexto musical Colombiano (Rodríguez, 2012, p. 9)

Esta tesis fue elaborada con base en el desempeño musical de Einar Escaf y Pablo Bernal, Bateristas reconocidos por sus múltiples grabaciones, en común tienen su interpretación con el cantautor Carlos Vives. Es una tesis que busca indagar cuáles han sido las contribuciones baterísticas a nivel creativo e interpretativo de estos dos músicos, realizando un sondeo fonográfico y documental del rock y pop colombiano entre 1950 y 2012 utilizando herramientas como transcripción y análisis de sus interpretaciones.

La tesis de pregrado de Natalia Rodríguez Cortés y Nicolás Rodríguez Cortés, *Librería de ritmos autóctonos de la costa Atlántica* (2001), encuentra ritmos como el Porro, tambora, Berroche, Seresese, Bullerengue, entre otros, todos estos explicados con instrumentos tradicionales.

Rojas (2008) en su trabajo de grado *El Tropifunk como nuevo género dentro de la música popular Colombiana*, hace una mezcla entre los ritmos tradicionales y el funk en el cual aporta patrones de batería para poder interpretar una fusión.

En cuanto a métodos, libros o documentos de lectura musical se encuentran los siguientes:

- El libro *Música Colombiana en batería* (2010), del Maestro Manuel Hernández donde hace referencia a la adaptación de ritmos andinos, llaneros y del pacífico. Siendo de gran utilidad para el tema que aquí se expone, la finalidad de este documento es aportar un elemento de consulta abarcando géneros, ritmos, golpes, que en su mayoría son interpretados en la región andina, llanera, colombo-venezolana y de la costa pacífica. Con esto se puede obtener una herramienta para que los percusionistas tengan más posibilidades de interpretar un nuevo repertorio tradicional, este libro tiene como finalidad la difusión de músicas tradicionales abordándolas con nuevas tímbricas para una mejor orquestación y acompañamiento de la música Colombiana en la batería.

- También es importante mencionar la cartilla *Pitos y Tambores* (2004), trabajo desarrollado por Victoriano Valencia, apoyado por el Ministerio de Cultura. Este hace una contribución interesante a la iniciación musical de la percusión tradicional, al tener ejemplos de patrones básicos de ritmos como: tambora, bullerengue, Chande, cumbia, puya, porro tapao, porro palitiao, entre otros. La cartilla presenta en su contenido explicaciones de las secciones de cada ritmo, variaciones y la distribución instrumental, es un aporte interesante debido a que con la ayuda de esta cartilla el autor de este trabajo extrajo algunas adaptaciones rítmicas para sus interpretaciones de ritmos tradicionales, aparte de tener la descripción de la instrumentación, sus grafías son explicativas y fáciles de comprender, se resalta que este trabajo va respaldado por audios en los cuales se interpretan las partes escritas.

- El libro de Rafael Leal Ramírez, baterista, y Jorge León Pineda, periodista, *Cómo tocar en batería ritmos internacionales y autóctonos* (1999), muestra variedad de ritmos como samba, reggae, calipso, rock cumbia, porro, vallenato, currulao, bambuco, mostrando patrones específicos en cada uno de los ritmos. Gabriel León, percusionista del Conservatorio de la Universidad Nacional, con la ayuda de la Fundación Batuta aporta una cartilla en la que expone diversos ritmos populares colombianos.

Dentro de la videografía hallada como material relevante se encuentra a) *La Mochila*, porro interpretado por la Súper Banda de Colomboy, Torres (2013); b) *Homenaje a Carlos Piña*, interpretado por Trópico Big Band, merlinstudios (2012), y c) *María teresa* por Carlos Vives Crossover Music (2011).

Como se puede observar, en la mayoría de información anterior no se halló documentación donde se exponga un papel influyente de la batería interpretando el porro pelayero, los documentos existentes hacen un análisis superficial, o un análisis acerca de la historia, estructura, instrumentación tradicional y de otros géneros. Con este trabajo investigativo se busca desarrollar un documento que sirva como herramienta para facilitar su interpretación y comprensión de secciones; sobre algunos de los antecedentes encontrados se hará un análisis más profundo tomando información que aporte al desarrollo del trabajo.

MARCO TEÓRICO

Origen del porro pelayero o palitiao

Al hablar sobre el porro palitiao, es importante remontarse a la llegada de los colonos a las riberas del Río Sinú, fundando varios municipios como San Pelayo, donde se realizaban actividades pecuarias, agrícolas y de diversión entre ellas la música; a partir de esto desarrollaron el antiguo bunde colonial llamado hoy en día fandango (instituido como baile y espectáculo colectivo por los sabaneros). Jesús Paternina (2014), afirma que estos bailes fusionados con la tradición musical española de bandas de viento originan el porro pelayero, dando así paso a la interpretación de valsos, mazurcas, marchas militares además del danzón cubano, cuyo elemento quedó como introducción y conclusión de algunos porros palitiaos.

Años después, el conjunto de gaitas de Leonidas Paternina Martínez influyó nuevas generaciones de gaiteros y músicos de la región a practicar melodías e improvisar. De esta manera reorganizan el formato de banda con nuevos instrumentos; es de ahí de donde nace un nuevo ritmo, que más adelante llamarían “porro pelayero” o “porro palitiao”.

En el año 1906 con el maestro Manuel Zamora se organizó la primera banda folclórica llamada *Banda Arribana de San Pelayo*, cuyo director fue el maestro Primo Paternina, hijo del gaitero Leonidas Paternina, quien interpretaba el cornetín. Para ese entonces la banda tenía entre ocho y diez músicos, intérpretes de los siguientes instrumentos: cornetín, bombardino, clarinete, bombo, platos y redoblante.

A partir de este formato de banda, a Primo Paternina se le atribuyen la mayoría de porros, algunos de los compuestos por él son: La Mona Carolina, El Binde, Soy Pelayero, El Estanquillo, El Pilón, entre otros y dando ideas principales para componer María Varilla, El Pájaro y Mocari (hoy llamado la Lorenza), ya que estas composiciones eran conjuntas entre el maestro y los integrantes de la banda. Aquí es necesario aclarar que algunos de los porros mencionados fueron registrados por otras personas ajenas a este proceso de composición.

El porro pelayero es música absoluta o música pura, es decir esta no contiene relación con ningún texto, según Angulo quien lo expresa así:

La música absoluta o pura está desprovista de toda relación con la poesía, una acción teatral, una idea, una imagen, una sinfonía, una sonata, un concierto, etc., son formas de música pura. La calidad de la música del porro Pelayero viene determinada por la calidad de la idea musical y el ingenio a la hora de desarrollar su temática (Angulo, 2013, p.12).

Desde estas mismas perspectivas, el propósito en las composiciones del Porro Pelayero es no predisponer al oyente y lograr que este tenga una percepción propia de su significado, no se quiere lograr música programática como lo causan las obras musicales vocales; más que pertenecer a una región, o de su origen, lo que lo resalta exclusivamente es la expresión regional y su modo de ejecución, también se observa que es un género musical tradicional muy difundido en el país, ya que tiene su propio festival, *EL FESTIVAL NACIONAL DEL PORRO* donde se busca agradar al pueblo Pelayero, la región Sinuana, al departamento de Córdoba y a todo el público del país que lo acoge.

El porro constituye un género musical que reúne un criterio músico – rítmico, por sus melodías, su instrumentación y su armonía, por otro lado el porro Pelayero no se puede catalogar como un subgénero debido a que tiene una forma propia que se expresa en la cadencia que le dieron sus compositores y pioneros: Primo Paternina, Alejandro Ramírez, Pablo Garcés, entre otros.

Cabe anotar que la música juega un papel muy importante en el hombre ya que es una expresión natural del ser. Al ver todo este proceso que tuvo el porro desde sus comienzos cuando era interpretado por instrumentos nativos como hojas, gaitas, tamboras, alegres, con la influencia europea de instrumentos metálicos se nota una gran transformación ya que los temas podían ser adaptados y desarrollados a bandas de viento, lo que dio cabida e incrementó la cantidad y calidad de músicos por agrupación, dio nuevas sonoridades y nuevas maneras de interpretación; esto enriquece armónica, estructural e instrumentalmente el porro.

Este proceso de transformación del porro continúa hoy en día con artistas como la cantautora Adriana Lucía, quien en su trabajo discográfico muestra que la interpretación del porro es más moderna y tiene aportes con otra instrumentación sin dejar de lado lo tradicional, implementando un formato que incluye guitarra eléctrica, bajo, batería (como instrumentación distinta); visto en la fusión que se desarrolla, la interpretación es porro - rock (Adriana Lucía, 2014).

Otro de los grandes intérpretes de porro en la actualidad es Juancho Torres, quien utiliza el formato de big band para la ejecución de música tradicional colombiana, manteniendo en esta adaptación la forma original de los temas sin fusionarlo con otros géneros. Su interpretación no cambia demasiado con la tradicional, solo que se enriquece sonoramente con la implementación de saxofones, piano, bajo, batería y congas, instrumentación que no poseen las bandas tradicionales.

Por otro lado Pedro Ojeda desarrolló una fusión hacia lo electrónico con la agrupación *Romperrayo*, donde implementa un timbal al set de batería y donde la orquestación tímbrica desarrollada (campanas y cencerros) juega un papel importante, resaltando que se conservan interpretaciones tradicionales (Romperayo, 2013).

Batería en música colombiana

La música colombiana, al igual que otras expresiones de nuestra cultura, no se encuentra centralizada en ningún sentido (ni conceptual ni geográfico), sus diferencias son muy marcadas y sus formas de expresión diversas; así mismo, la gran cantidad de culturas coexistiendo en todo el territorio, hace poco probable la asimilación de tanta información como un sistema único de identificación e identidad nacional. Sin embargo, creo es nuestro deber como colombianos y particularmente como músicos, aportar en el fortalecimiento, conocimiento y reconocimiento de nuestras raíces y riquezas culturales a través del estudio, catalogación, conservación y contribución responsable en el desarrollo de dichas expresiones (Hernández, 2010).

Entre los archivos ya nombrados en los antecedentes se identificó que se han escrito algunos documentos de música colombiana donde describen adaptaciones en la batería, este es el caso del libro *Música colombiana en la batería* (2010), este elemento pedagógico escrito por el maestro Manuel Hernández busca ser una herramienta de apoyo para los músicos interesados en las músicas tradicionales, entre la diversidad de ritmos adaptados a la batería se encuentran porro chocoano, currulao, rajaleña, caña, san juanero, bambuco, guabina, pasillo y joropo, entre otros.

Así mismo, cabe mencionar el trabajo de Jorge León Pineda y Rafael Ramírez, quienes publicaron el método *Cómo tocar en batería ritmos internacionales y autóctonos*, en el desarrollo de este trabajo se observa una aproximación de patrones rítmicos en batería para algunos géneros colombianos, también se desarrollan patrones rítmicos de otros países. Al tener tanto contenido de ritmos, se desarrollan en forma panorámica, sin embargo, este es un trabajo muy interesante e igualmente útil para el documento y para los bateristas que deseen desarrollar y tener diferentes alternativas de otros estilos y ritmo-tipos.

En la actualidad los documentos escritos en relación a la batería en Colombia son muy limitados, como se mencionó anteriormente las herramientas de estudio implementados en la academia colombiana son libros y documentos extranjeros como Dave Weckl back to basics, The funky beat, The new breed II, Advance funk studies, entre otros.

Interpretación musical

Al hablar de interpretación musical, nos referimos a un proceso que se ha afianzado en la cultura occidental en los últimos siglos. Consiste en que un músico especializado decodifica un texto musical de una partitura y lo hace audible en uno o varios instrumentos musicales (Orlandini, 2012, prr 5).

La interpretación musical tiene un proceso que en su comienzo podría remontarse a la edad media, en esta época esto no era una especialidad y el desarrollo de las obras era congénito al compositor, es decir, la forma de interpretación era asesorada por el compositor. Es interesante hablar sobre este tema, debido a que si se tiene una obra específica y se buscan varias versiones de esta, siempre habrá variantes en su interpretación, lo cual se debe a distintos factores, que cambian con cada época, por ejemplo si se comparan interpretaciones de obras del romanticismo con la actualidad, se encuentran nuevas técnicas, nuevos conceptos y también un instrumental más evolucionado.

Según lo dicho por *Luis Orlandini* en la Revista Musical Chilena (2012), en el siglo XX los intérpretes empezaron paulatinamente a respetar cada vez más el texto musical y realizar un aporte que no transgredió lo escrito por un

compositor.

Hablando un poco sobre el solista se denota la importancia de su papel ya que es el responsable de la idea y la versión de una obra musical, así mismo, el papel de director ya sea de orquesta, coro, de banda, o de cualquier otra agrupación musical, porque debe ser quien guíe a los demás músicos a comprender el concepto, la técnica y otros aspectos de la interpretación.

Es preciso señalar que el intérprete musical es prácticamente un creador, ya que la música no es solo lo que se representa en un papel que él puede leer, sino que su aporte, es la expresión misma de sus pensamientos y emociones.

Por otro lado la maestra *Lucy Green* en su libro *How Popular Musicians Learn* señala ciertas pautas del aprendizaje e interpretación de la música popular, entre ellas se encontró que las mejores herramientas para interpretar música popular son las grabaciones, de las cuales se pueden sustraer varios aspectos como: imitación, memoria, imaginación, entre otros.

Green también habla de cómo varios intérpretes al abordar la música popular lo hacen de manera sentimental, lo cual denomina ella algo más emocional, donde da a entender que la interpretación musical no es sólo tocar unas notas al pie de la letra con las indicaciones del compositor si no que va más allá, un sentir personal, sensibilidad y espíritu, el que se ve reflejado en las diferentes maneras de interpretar una misma obra por más de un músico.

Dentro de sus apartados, en sus entrevistas, Green habla de cómo es la manera de aprender y aplicar la música popular, el resultado de estas entrevistas es que en su mayoría todos coincidieron en que la mejor manera es la escucha y la imitación, analizar las secciones y hacer una imitación de estas partes, en el caso de este trabajo no hay mucha documentación escrita muy relevante por lo tanto se podría creer que los bateristas implicados en este trabajo han utilizado estas herramientas: escuchar, copiar e imitar a los músicos tradicionales, puesto que es la herramienta más aplicable a estos casos.

Green resalta algunas categorías importantes en su documento para el desarrollo del aprendizaje de la música popular, estas son: la memoria, imaginación, imitación y técnica, también considera importante la formación a través de grabaciones, el ser músico autodidacta o músico académico, (en esta investigación los dos bateristas son músicos académicos). Nombra la aculturación, definida como la sumersión de la música y las prácticas musicales de la propia, en relación a esta investigación se aplica teniendo en cuenta si los bateristas tuvieron algún encuentro cultural con el festival del porro o con la cultura de San pelayo (Green, 2002).

De esta manera se exponen más conceptos de la interpretación musical y con estos dos puntos de vista respecto a la interpretación se obtiene la conclusión de que una interpretación musical no es simplemente hacer un retardando al final de una obra o hacer las indicaciones del compositor como matices, esforzándose, staccatos y demás articulaciones. Se puede apreciar que si se hace referencia a música popular, en su mayoría, no tiene este tipo de indicaciones, puede ser más apropiado tratar de sentir la música y darle su propio carácter sin dejar de lado la técnica y la esencia que se quiere expresar con esta.

Música popular y música tradicional

En muchos documentos se definen la música tradicional y popular como sinónimos, pero es importante identificar las diferencias que existen entre estas, partiendo de que la música tradicional es local, como afirma Paloma Muñoz (2008), que se origina y arraiga en regiones específicas por comunidades o grupos culturales de manera histórica y asociada a algún territorio. Esta música se convierte en algo que identifica las culturas y se transmite de generación en generación de manera que se vaya apropiando y permanezca a lo largo del tiempo, ya que representa el conjunto de costumbres musicales y culturales; a diferencia de las músicas populares que son típicas entre el *pueblo*, que se oyen en las calles, casas, cantinas, tiendas de barrio incluso medios de transporte como buses, taxis y demás. Se caracteriza a la música popular como común ya que es aceptada por un número significativo de personas y según esta autora siempre dista de la llamada música *culta*, también tiene influencia comercial ya que invade todos los entornos sonoros de poblaciones específicas.

MARCO METODOLÓGICO

En toda investigación bien sea de tipo cualitativo o cuantitativo se debe utilizar un método, ya que este permite especificar la forma en que se llevará a cabo el proceso investigativo. Esta herramienta permite desarrollar con mayor calidad la exploración del tema, en este caso se trata de una investigación cualitativa debido a que su base epistemológica facilita el análisis mediante la cualificación de la información, ya que se enfoca en conocer, describir y comprender las experiencias del hombre, lo que permite arrojar resultados acordes a los objetivos. Este tipo de investigación es más usado en la exploración artística debido a su flexibilidad, la cual se puede ajustar a las necesidades

En el desarrollo de este tipo de investigación se deben tener en cuenta varios recursos, uno de estos es la entrevista, que juega un papel prioritario en el campo de la investigación metodológica y existen varios tipos de esta dependiendo de la forma en que se quiera recolectar la información y los objetivos de cada investigación, para este estudio particularmente se eligió la entrevista semiestructurada debido a que ofrece un guion básico que se puede modificar a lo largo de la charla (López y San Cristóbal 2014)

También se utilizará la observación externa, en esta se implementa una visión indirecta de la investigación donde se analizarán audios, videos y discografía de los intérpretes. Se ha venido desarrollando una observación participante de este trabajo debido a que el autor se ha involucrado en agrupaciones donde se interpreta este tipo de música.

El estudio propuesto en esta investigación se realizará desde perspectivas de análisis interpretativo a partir de aspectos rítmicos, instrumentales y estructurales, en el que se hará la comparación entre las adaptaciones del porro pelayero en la batería de Juan Guillermo Aguilar, Pedro Ojeda y una versión tradicional de banda por lo cual es pertinente conocer la estructura musical del porro:

Partes del Porro

- 1) *La danza y la contradanza*: es una sección o movimiento melódico, rítmico acompasado con la cual se inicia y se termina la pieza musical.
- 2) *Cuerpo del porro o porro*: es la segunda sección del porro donde las trompetas imponen un esquema melódico y los bombardinos y clarinetes les hacen pequeños adornos contrapuntísticos no tan importantes como la melodía principal, los trombones y la tuba hacen la armonía.
- 3) *La boza*: es la tercera sección del porro donde los clarinetes y los bombardinos tienden a tomar más importancia y se genera un contrapunto del cual resulta un diálogo instrumental enriquecedor.

Dentro de las formas del Porro Pelayero se han encontrado tres estructuras:

- 1) *Forma ritual*: esta forma inicia y termina con la danza y la contradanza que se llamará parte A, en su orden sigue la parte del porro que se llamará B y la parte de boza que se llamará C, su forma de ejecución es (A-B-C-B-C-A), ejemplo porro el Pájaro.
- 2) *Forma no ritual y dispareteada*: esta forma se caracteriza porque se omite la contradanza, esto da como resultado un paso directo de la danza al porro pasando por un puente entre los dos, y no termina en danza; su ejecución sería: danza, puente, porro, boza, porro. Ejemplo, porro Viejo Pelayero.
- 3) *Forma no alineada o de entrada de ímpetu* en esta forma no se encontrará Danza ni Contra Danza, solo la sección de porro y boza. La ejecución es: porro, boza, porro, boza, porro.

Además de las características mencionadas anteriormente, el porro es de compás partido, su sonoridad es brillante, sus melodías son fuertes e imponentes y no posee letra.

Por otro lado el director de la banda tradicional de Zipaquirá, Germán Rusinque, aporta información relevante como la que se muestra a continuación, que es un fragmento de la entrevista realizada al maestro para esta investigación:

“Son dos partes, pero qué pasa, el porro palitiao según el porro va a tener diferentes sub partes sí, (...) el porro más grande va a tener cuatro partes (...) que se dividen en cuatro más pequeñas, (...) digamos que el porro más pequeño o más sencillo de forma va a ser por ejemplo un ‘Soy pelayero’ o va a ser un ‘María varilla’, que es un porro que no tiene danzón si no simplemente entramos de una vez a un pregón de trompeta donde responde toda la banda, va a tener un pequeño puente que muchas veces es un corte y después sigue un boza que al final tiene una coda, esta coda muchas veces tiene que ver con lo del principio, (...) cualquier porro está basado en una célula rítmica donde pregunta la trompeta responde toda la banda, después viene donde toda la madera (...), si lo vemos en dos grandes partes, pues sí, solo tiene dos partes, trompetas boza (...), va en la parte del boza solo dos partes una A y una parte B, después seguiría un porro en el cual hay un danzón que es la parte más española que tiene el porro(...), este danzón iría con la primera parte danzón, parte de trompetas un pequeño

puente (...) después sigue , la parte del boza para volver a terminar en el danzón, y el porro más grande que también es palitiao que también va a tener una forma binaria simplemente es un boza parte de trompetas o pregón donde repite, este puente, (...) este puente sí tiene cuatro partes, he perdón, cuatro compases muchas veces que se repite entonces eso nos da ocho compases donde se hace notorio que es una parte después sigue la parte de otra vez de clarinetes y por ultimo pues volvemos al danzón. Este ejemplo es, por ejemplo, el porro que se llama porro viejo pelayero que va a tener lo que le digo, un danzón, una parte de trompeta donde responde la banda; un puente, el puente siempre es una mezcla entre boza y parte de trompetas, ese es el puente sí, es un link o bueno en este caso son ocho compases de este porro que nos van a unir y van a tener parte de las dos partes melódica eh y el boza que ya es todo un desarrollo rítmico-melódico, pues que hacen los clarinetes para volver a un danzón y terminar”.

ANÁLISIS Y RESULTADOS

A partir de la información recolectada mediante las entrevistas semiestructuradas y las transcripciones que se realizaron de los músicos Juan Guillermo Aguilar y Pedro Ojeda, es posible realizar un análisis descriptivo que permita responder a los objetivos planteados en el presente estudio. Para esto se seleccionaron las siguientes categorías:

Influencias musicales:

En el caso del maestro Ojeda se tiene presente que sus influencias musicales no solo fueron nacionales sino que también realizó estudios fuera del país (Hungría, Canadá y Cuba) donde se interesó por estilos como jazz, latín, música africana y músicas populares de estos países; de ahí su interés por las músicas tradicionales de Latinoamérica y el mundo, acercándose también de esta manera a la música Colombiana, influenciado por la música que escuchaba desde niño con su familia, de la cual se destacan grupos como Corraleros de Majagual, la música de Alfredo Gutiérrez, la música de Pastor López, de Guillermo Buitrago y de Rafael Escalona.

A medida que avanzó su crecimiento musical, sus intereses se encaminaron hacia grupos y maestros como los gaiteros de San Jacinto, Pedro Ramaya Beltrán, el sexteto Tambala de San Basilio de palenque, el grupo Son Palenque y el grupo la contundencia de Chocó, haciendo también su propia música con agrupaciones como Palanca, frente Cumbiero y Mucho indio, donde compartía información con sus compañeros, hacían sus adaptaciones y composiciones.

Por otro lado, las influencias musicales del maestro Juan Guillermo Aguilar provienen de un proceso gestado en una orquesta tropical y una banda sinfónica, proceso que posteriormente se diversificó hacia estilos como jazz, música colombiana, música Cubana, rock, ska, reggae, baladas, pop, disco, entre otros. Su formación profesional se llevó a cabo en cuba, allí identificó el valor de la música tradicional y esto lo motivó a regresar a Colombia para emprender una búsqueda de conocimiento musical en los diferentes festivales del país, en donde iba conociendo y aprendiendo acerca de la interpretación y la forma de esta música. Algunas de las agrupaciones que lo han influenciado son Toto la Momposina, Antonio Arnedo, los gaiteros de San Jacinto, grupos de música tradicional chocona y de gaita, entre otros.

Esta información permite concluir que los dos bateristas no son empíricos, son académicos pero también son autodidactas.

Formación músicas tradicionales

En general, el proceso de formación que utilizan los dos bateristas se basa en escuchar lo que hace la percusión tradicional e imitarlo en la batería implementando un estilo propio. Pedro Ojeda particularmente toca sobre los discos para asimilar el lenguaje de cada estilo y así ir familiarizándose con este, los dos músicos coinciden en que hacen búsqueda e indagación de estos géneros colombianos y comparten información con otros músicos, ambos asistieron al festival del Porro en San Pelayo como espectadores, de allí extrajeron información para sus adaptaciones. Aguilar se caracteriza por conocer la matriz de los ritmos y adquirir instrumentos propios de músicas colombianas, aprendió a interpretar muchas de estas y teniendo esta información pudo adaptarlas a la batería.

Ojeda por su parte indago sobre el tema y se asesoró para tener sus propios resultados, una herramienta que implementó fue el ejemplo de bateristas como *Satoshi Takeishi* y *Guillermo Navas* de los cuales tomó las ideas para

hacer las adaptaciones, ya que eran músicos que hacían bases rítmicas simples y a pesar de esto se escuchaba muy amarrado y le daba un carácter dinámico a las agrupaciones, sin saturar y sin dejar muy vacío el acompañamiento.

Retomando el apartado del marco teórico en el capítulo de interpretación donde Green hace referencia a que las mejores herramientas para la interpretación de la música popular son la escucha y la imitación, se ve reflejado que en este trabajo los sujetos también utilizan el mismo método de aprendizaje y como mencionaron en sus entrevistas: sí están aculturizados, término que utiliza Green para definir que se ha tenido contacto cultural con el estilo o el ambiente en que este se desarrolla.

Métodos y discografía

Como se mencionó anteriormente, los métodos más usados para la realización de las adaptaciones de los bateristas son la imitación, la indagación con músicos tradicionales, la apropiación de los estilos de manera tradicional con instrumentos autóctonos, la revisión y el análisis de otros músicos que ya hacían adaptaciones; a pesar de estas herramientas Ojeda se asesoró del maestro Victoriano Valencia y de su cartilla Pitos y Tambores, en la cual se encuentran escritas las secciones del porro con variaciones y bases rítmicas de instrumentos tradicionales. Las bandas más escuchadas por Ojeda son, 20 de julio de Repelón, 19 de marzo de Laguneta y Nueva esperanza de Manguelito; la referencia discográfica destacada por Aguilar es la banda 19 de marzo y la banda 26 de Abril.

Porro pelayero

Juan Guillermo Aguilar (2015) define el porro pelayero como una de las variantes que tiene el porro:

“el porro tiene dos variantes, una es el porro tapao y otra es el porro palitiao, los dos son mostrados en el festival de San Pelayo, esas dos variaciones tienen ciertas diferencias, el ritmo como tal, es como igual pero el porro palitiao tiene unas partes diferentes”.

También hace referencia a que la estructura del porro tiene tres movimientos: a) la primera parte que se llama danza que es la introducción, que es igual a la habanera cubana; b) el porro que es la sección de trompetas, ahí entra el patrón del porro, y después de esta parte sigue c) el aboza o el palitiao, que es cuando los clarinetes tienen la voz principal, después vuelve el porro y terminan con la danza, Aguilar aclara que existen porros como María Varilla que no tienen la danza.

Ojeda (2015) denomina el porro pelayero como porro palitiao, el cual tiene tres secciones: a) la sección de la danza, que él describe como una marcha en la cual su explicación es que los porros más modernos no la poseen; b) una sección de porro o trompetas donde todo es más abierto, se redobla bastante, el bombo y los platos tienen una sonoridad más abierta y c) una parte palitiada como él la denomina, que es cuando se deja de redoblar y empieza a hacer el paiteo en el redoblante, tocando una baqueta sobre la otra, además es la parte de los clarinetes que también se llama boza en donde el bombero deja de tocar el bombo y empieza a tocar el jamblock.

Comparando las dos exposiciones de los sujetos, hace falta el puente del cual ninguno tiene conocimiento, aclaro que no depende de la fecha de composición, si tiene la parte de la danza o no ya que dentro del concurso del porro pelayero hay una categoría de porro inédito en el cual los últimos dos años que el escritor pudo ir a participar entre estos concursaron porros con danzón.

Al hacer referencia al porro pelayero es posible hacer énfasis simplemente en lo musical y describirlo como un ritmo de la región Cordobesa, pero es importante también detallar su trayectoria y formación como género desde los comienzos, cuando Paternina con su grupo de gaitas buscaba darle otra sonoridad a la música que interpretaba y re-adaptarla a música de banda de viento o también a toda la parte cultural, lo cual envuelve la música, la danza y a la gran mayoría de la población Pelayera, que se prepara todo un año para el evento del porro, lo que se denominaría más que un ritmo una forma de vivir.

Ritmo Tipos

En este apartado se tomaron dos temas que interpretan Ojeda y Aguilar. El primero es *Locomotora Borracha*, de un grupo llamado *Ondatropica* (Ojeda); y el segundo es un porro llamado *Pepe* que interpreta la agrupación *Trópico Big Band* (Aguilar).

Se denominan las secciones como *A*, la sección de trompetas o primera sección rítmica, y *B*, la sección de clarinetes o segunda parte. Esto se debe a que de los temas elegidos ninguno posee danzón. El puente se denomina *ab*, ya que es

un conector de las dos partes. Los ritmo-tipos que más utilizan los bateristas son los siguientes:

Ojeda en su interpretación en la primera sección utiliza:



Desarrolla de una manera muy abierta rellenando con muchos redobles en las notas que no tienen acentos, lo hace siempre apoyando las notas del bombo y manteniendo un ostinato en el hi hat, en la sección de puente se puede apreciar lo que se muestra a continuación.



En la entrevista realizada, él no reconoce la sección del puente (*ab*) pero se cree que por entrelazar las dos secciones interpreta este ritmo, que lo hace parecido a la sección *B*, en la que interpreta:



Esta sección se caracteriza por golpear la baqueta con la otra encima para dar otra tímbrica cambiando el patrón rítmico del bombo comparado con la sección *A*.

Aguilar por su parte interpreta la sección *A* así:



En la cual el bombo y el hi hat van llevando un patrón rítmico muy apoyado y muy marcado haciendo casi unísono en todas las notas, el redoblante en esta sección lleva muchas notas con acentos y repicando casi siempre de una manera muy improvisativa, la sección *B* del tema él la interpreta así:



Dejando de tocar el redoblante, Aguilar interpreta el jamblock haciendo el patrón básico de cumbia como se ve en la imagen, el hi hat en chancleteo haciendo negras en tiempo y contratiempo y el bombo en primer tercer y cuarto tiempo.

Las adaptaciones tomadas por los dos intérpretes tienen dos diseños distintos ya que por un lado el tema que interpreta Ojeda es un formato más pequeño que el de una banda pelayera y posee otra instrumentación distinta a la banda tradicional. Aclaramos que en el audio del tema *Locomotorora borracha* intervienen dos percusionistas más (congas, Timbal) los cuales en la sección *B* hacen el ritmo del jamblock.

En cambio Aguilar, en su adaptación, tenía que acoplarse a interpretar junto con congas, güiro y maracón. Se es consciente de que entre más percusionistas haya menos cargado tiene que ser el ritmo, por esto en esta interpretación se ve una base más estable y totalmente cerrada.

En general, comparto que para hacer estas adaptaciones que los maestros elaboraron es necesario empaparse del tema, escuchar mucha música de este estilo, tratar de conocer los festivales y hablar con los músicos tradicionales para conocer las formas y las estructuras de estos.

Análisis comparativo

Para poder analizar es necesario tener una guía de cómo se interpreta tradicionalmente por eso se toma el tema María Varilla emblema nacional del departamento de Córdoba en este caso interpretado por la Banda María Varilla, se encuentra que tradicionalmente interpretan las tres secciones así:

The image shows a musical score for the first section of 'María Varilla'. It consists of three staves: Platillos, Bombo, and Redoblante. The time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system starts with a measure marked 'A'. The Platillos staff has a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a chancleteo pattern. The Bombo staff has a pattern of quarter notes on the first, third, and fourth beats. The Redoblante staff has a pattern of eighth notes with accents, followed by a series of eighth notes with 'x' marks, indicating a repicar pattern.

El papel del redoblante es repicar, dar un poco de intención con acentos y rellenar los espacios apoyar, el bombo y el plato hace un papel de acompañamiento manteniendo casi toda la sección la misma base.

The image shows a musical score for the second section of 'María Varilla'. It consists of three staves: Platillos, Bombo, and Redoblante. The time signature is 2/4. The score starts with a measure marked '34' and 'ab'. The Platillos staff has a series of eighth notes with 'x' marks above them. The Bombo staff has a pattern of quarter notes on the first, third, and fourth beats. The Redoblante staff has a pattern of eighth notes with accents, followed by a series of eighth notes with 'x' marks, indicating a repicar pattern.

En esta sección la banda deja de responder a las trompetas y cambia su acompañamiento. En el caso de la percusión, el bombo se mantiene más estable en el acompañamiento, el redoblante sigue repicando para terminar en un unísono con bombo, platos y entrar a la parte *B*

43 B

Platillos

Bombo

Redoblante

Es un poco más tranquilo el ritmo, se baja el matiz, ya que el bombero deja de golpear el parche y empieza a interpretar el jamblock; el plato comienza a hacer tiempo y contratiempo y el redoblante se interpreta golpeando baqueta sobre baqueta para dar otra sonoridad.

Versiones de las primeras secciones de los intérpretes:

Pedro Ojeda

5

Juan Guillermo Aguilar

Banda María Varilla

A

Platillos

Bombo

Redoblante

6

Platillos

Bombo

Redoblante

En relación con las interpretaciones de los bateristas con los instrumentos tradicionales, se puede apreciar que es más reducida por razones físicas, ya que en las versiones baterísticas solo hay un sujeto haciendo los tres elementos y en las

versiones de banda hay tres sujetos.

Ojeda mantiene siempre el mismo patrón rítmico en la batería, ver *Apéndice F*, con esto se observa que su ritmo es limitado manteniendo siempre los mismos acentos, que son característicos del estilo pero hacen repetitiva su interpretación a comparación de la interpretación tradicional, en la cual el bombo y el redoblante van apoyando en algunas secciones la melodía e improvisando, utilizando el material de redobles cerrados y abiertos, material que Ojeda no utiliza en este tema.

En cuanto a Aguilar, se obtiene que su interpretación es semejante a la de los músicos tradicionales, debido a que el bombo y los platillos tienen un patrón rítmico parecido, ver *Apéndice E*, y en el redoblante apoya con acentos los golpes del bombo, si utiliza algunos redobles largos, y en su entrevista aconseja practicar la base rítmica de los pies pasando por distintas figuras y digitaciones en el redoblante, para que a la hora de ejecutar este estilo sea un poco más cómoda su interpretación.

De esta primera sección se vislumbra que, al momento de interpretar el porro en la batería es preferible tener una base estable y clara, sin dejar de lado la herramienta de hacer redobles largos y acentos en el redoblante, procurando ser cuidadoso y limitado, debido a que su ritmo no es lineal, al tratar de imitar esta poliritmia se requiere de destreza por parte de los bateristas, puesto que se tiene que reducir a una persona el desarrollo de los tres percusionistas.

Puente o secciona ab:

Pedro Ojeda

ab

37

Banda María Varilla

ab

34

Platillos

Bombo

Redoblante

Es importante señalar que Pedro Ojeda desde el compás 37, ver *Apéndice F*, hace un puente debido a que cambia rítmicamente para pasar a la sección *B*, se puede observar que no tiene parecido con la sección de puente de la banda tradicional se denominaría como una variación de la parte *B* del tema, debido a que comparten características como el patrón rítmico que utiliza en esta sección, la diferencia es el cambio de tímbrica golpeando las baquetas y el acompañamiento melódico.

En la sección de clarinetes o parte *B*:

Pedro Ojeda



Juan Guillermo Aguilar



Banda María Varilla



En esta sección se puede observar que Ojeda cambia el patrón rítmico, trata de imitar el patrón de los instrumentos tradicionales con el baqueteo pero lo hace al revés como se puede comparar en la imagen de Ojeda y la imagen de la banda María Varilla están invertidos los compases, por lo tanto el resultado no es el mismo, aparte aclaramos que no se hace la parte del paleteo como lo hace el bombero en la banda por lo tanto se están suprimiendo elementos característicos de este estilo, en los platos se están utilizando los mismos patrones en las dos adaptaciones.

En su versión, Aguilar apropia otro elemento característico, se hace el paleteo del bombo, se hacen los elementos de los platillos, pero se está suprimiendo el redoblante, lo cual carece de elementos característicos respecto a la versión tradicional y su sonoridad no será parecida.

CONCLUSIONES

El presente trabajo arroja como resultado una variedad de herramientas y propuestas musicales, entre estas se encontró que, al momento de abordar algún estilo de música colombiana, es necesario indagar y conocer sobre este, su matriz rítmica, su instrumentación, las secciones que lo comprenden y la manera de interpretarla por músicos tradicionales. Se refleja que los sujetos analizados son autodidactas, por todo el desarrollo investigativo sobre el género y por cómo lo interpretan con sus agrupaciones, se ve un desarrollo investigativo y un aprendizaje, el cual aplicaron en su instrumento y desarrollaron con otras músicas. Los dos bateristas afirmaron utilizar el ritmo del porro para desarrollar fusiones, tanto con otros géneros colombianos (cumbia, tambora, bullerengue) como con jazz y rock, lo cual permite asimilar que el ritmo del porro pelayero también se puede interpretar en numerosos formatos, como música de cámara, banda tradicional, banda sinfónica, big band, entre otros.

Una de las mejores herramientas de aprender e interpretar música tradicional es la escucha y la imitación, como lo

señalaron Ojeda y Aguilar en sus entrevistas, expuesto también por el libro de la maestra Green (2002). Al momento de apropiarse de un estilo e interpretarlo en la batería, es necesario tener varias versiones y opciones de interpretación, es por esto que Ojeda y Aguilar tratan de imitar las sonoridades de las discografías que adquirían e hicieron un estudio de campo intentando capturar ideas rítmicas y de acompañamiento para sus adaptaciones, conociendo así las estructuras y la interpretación tradicional, este proceso se debe a la carencia de documentación escrita sobre ritmos tradicionales, entre estos el porro pelayero. Se pueden apreciar muchos elementos videográficos y discográficos en comparación a la documentación escrita, más aún si se habla de documentación baterística relacionada con música colombiana, lo hallado en la investigación fue poco.

Retomando lo expuesto en el marco teórico acerca de la estructura del porro que se encuentra dividida en tres secciones: 1) Parte A, Danza; 2) parte B, porro o sección de trompetas y 3) Parte C, boza o sección de clarinetes y se resalta la información aportada por el maestro Rusinque, que permite denominar otra sección *b-c* conocida como puente, la cual es un conector entre la sección del porro y el boza. Muchas veces esta sección se simplifica a un corte, la sección A o danzón no la poseen todos los porros palitaios ni tampoco la sección *b-c* o puente. La afinación utilizada en la batería al tocar música colombiana por Ojeda y Aguilar es un poco brillante tratando de dejar los armónicos producidos por los tambores para darle un sonido más natural, imitando la instrumentación tradicional, que también tiene una sonoridad aguda, Aguilar aconseja tocar con tambores de medidas pequeñas en la batería para lograr un cambio tímbrico más notorio.

Ninguna de las adaptaciones analizadas en el trabajo utiliza completamente todos los elementos que se interpretan en el boza del porro. Comparadas con la versión de la banda tradicional, en la sección de porro no se encontró y no se demostró que los bateristas pudieran hacer los tapados que generalmente hacen los bomberos con la mano en sus interpretaciones, esto comprueba que en la interpretación en batería es imposible desarrollar las sonoridades y efectos que se logran en las bandas tradicionales, no se niega que se puede tener una estructura rítmica bien comprendida que se acerque a una imitación adecuada, supliendo las necesidades de acompañamiento.

Los tempos en las interpretaciones de los bateristas son más rápidos que los de las bandas tradicionales, Aguilar (100), Ojeda (90), banda tradicional (80). Esto se debe a que sus agrupaciones no son netamente tradicionales, sino que las versiones analizadas son de formatos distintos y con un enfoque más comercial. Se resalta que en el momento de acompañar las secciones, los bateristas tienen en cuenta lo que sucede con la música para un mejor acompañamiento, expresaron que entre más instrumentación de percusión esté funcionando, menos cargado debe ser el acompañamiento para no saturar la sonoridad de la música en general.

PROPUESTA FINAL

Después de analizar sección por sección, se llega a la conclusión de que no se están haciendo todos los elementos rítmicos que tiene el porro pelayero, pues se carece de elementos característicos para la sección A, para lo cual se aconseja apropiarse de las herramientas técnicas que utilizan los músicos tradicionales como: redobles abiertos, cerrados y de larga duración, apoyaturas, acentos, golpes con rimshot flams, paradiddle, entre otros. Además, tratar de imitar los golpes abiertos y tapados en el bombo, dejando el golpeador pegado al parche para ensordinar el golpe y mantener el obstinado con el hi hat. Así se puede lograr una sonoridad más parecida a las versiones tradicionales. Para la sección B, una posible propuesta sería realizar el ritmo-tipo del redoblante con el paleteo de baqueta golpeando una sobre otra, como se muestra en la interpretación de la banda María Varilla, mantener tiempo y contratiempo en el hi hat y para poder llenar el vacío del bombo con su cascaneo en madera o cajita china, se podría hacer este patrón rítmico con un gajate y un jamblock.

Utilizando los aportes que arrojó la investigación, se proponen los siguientes pasos para acercarse a una interpretación adecuada. Se recomienda tener un conocimiento musical básico para ponerlos en práctica.

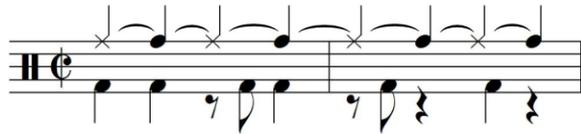
Sección de Porro o de trompetas

1) El primer ejercicio que se propone es mantener redobles abiertos y cerrados de larga duración, debido a que en este estilo de música es muy utilizada esta herramienta.

13



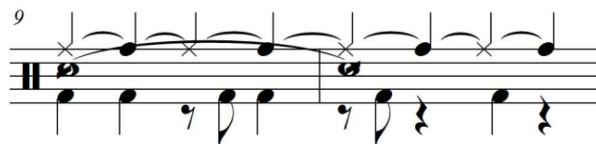
2) Como paso número dos es importante lograr independencia de los miembros inferiores utilizando la técnica del chancleteo, o punta talón en el hi hat y logrando hacer el patrón rítmico señalado, el cual es utilizado en el bombo tradicional.



3) El tercer paso es mantener un unísono de hi hat y bombo para acercarse más a lo realizado por el plato en la banda tradicional.



4) Como cuarto paso se unirán las extremidades superiores y las inferiores, manteniendo el primer patrón de acompañamiento del hi hat, el ritmo-tipo del bombo y el redoble en el redoblante. Se recomienda practicar muchos compases en loop para desarrollar la resistencia y la coordinación al igual que estudiar con metrónomo y sobre audios de este estilo de música.



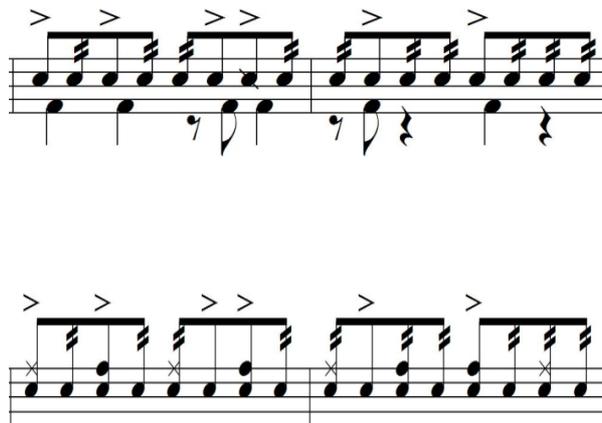
5) El siguiente paso sería tomar el ejercicio uno y tres y practicarlo de igual manera que el cuarto, mantener en loop las extremidades inferiores y agregar los redobles.



6) El paso seis es empezar a practicar acentos muy característicos del estilo. Se propone este, debido a que apoya los golpes realizados en el bombo y hi hat.



7) En el paso siete se sobrepone el bombo y el hi hat, uno a la vez para identificar los golpes que concuerdan al tiempo con el redoblante y sus acentos y así desarrollar una memoria musical y muscular.



8) Como resultado final se obtienen dos maneras de acompañar el porro, manteniendo tiempo y contratiempo en el hi hat o manteniendo unísono con el bombo. Se aclara que esta es una propuesta de las muchas maneras en que se puede interpretar esta sección.



Sección de Boza o clarinetes

1) Para la interpretación del boza el primer paso que se debe tener es el paleteo en el redoblante, el cual se desarrolla golpeando baqueta sobre baqueta señalado en la imagen con una x en la cabeza de la nota.

Quiroga, F. (2014). Dejando afuera lo de adentro. Una reflexión acerca de lo excluido en la academia musical. Revista digital A contratiempo. Recuperado de: [Revista A contratiempo - acerca de lo excluido de la academia musical](#)

Rojas, J. (2008). El Tropicfunk como nuevo género dentro de la música popular Colombiana. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Rusique, G. (2015, 12 de mayo), entrevistado por Hernández, C., Zipaquirá.

Valencia, V. (2004). Pitos y tambores: Cartilla de iniciación musical. Bogotá: Ministerio de cultura.

Vitta, S. (2012). Contribuciones baterísticas significativas a nivel creativo e interpretativo de dos bateristas representativos del rock y pop colombiano (Einar Escaf y Pablo Bernal) al lenguaje baterístico nacional y global. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.

Discografía

Adriana Lucia (2014) pista 15 Porro Bonito. Porro Hecho en Colombia [CD] Twenty One Sunshine Records / El Carito Music.

Romperayo, (2013) La Linterna Del Repele. Audio visión.

Videografía

Crossover Music(06 jun. 2011) Carlos Vives - María Teresa (<https://www.youtube.com/watch?v=g-ECsU2Qkak>)

Fernando Reyes, (11 agosto ,2011) Ondatrópica - Locomotora Borracha (<https://www.youtube.com/watch?v=20v438NJBg4>)

Merlinstudios, (14 diciembre, 2011) Trópico Big Band / Pepe (https://www.youtube.com/watch?v=8H_iXP6d_OI)

Merlinstudios, (8 febrero, 2012) Trópico Big Band / Homenaje a Carlos Piña (<https://www.youtube.com/watch?v=CU0pbDMitZE>)

Torres, (29 agosto, 2013) Súper banda de colomboy Mochila (https://www.youtube.com/watch?v=nC50T_qYnmk)

Tropicalísimo. (17 enero 2014). Juancho Torres EL BINDE (<https://www.youtube.com/watch?v=9eNlZRp2MJ8>).

* Autor: Cesar Raúl Hernández Lancheros, Tutor: Manuel Antonio Hernández Martínez, Universidad de Cundinamarca, Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas - Programa de música

* Hay pocas investigaciones y contenidos disponibles sobre los ritmos del porro pelayero, los instrumentos que por tradición le dan vida a esta música, su ejecución e interpretación y la posibilidad de adaptar estos sonidos a un equipo estándar de percusión, como la batería. Cesar Raúl Hernández logra una considerable aproximación al análisis de la percusión en el porro pelayero a partir de una experiencia viva, en la que compara directamente las interpretaciones de las bandas tradicionales con las adaptaciones para batería de Juan Guillermo Aguilar y Pedro Ojeda. La revista A contratiempo valora este trabajo y lo publica porque de él podrían derivarse otros análisis sistemáticos relacionados con esta rica temática musical.