



## **El porro palitiao de la Banda Bajera de San Pelayo**

**Carlos Alberto Rubio Acosta**

Universidad El Bosque Bogotá, D. C.  
Facultad de Creación y Comunicación  
2022

# **El porro palitiao de la Banda Bajera de San Pelayo**

**Carlos Alberto Rubio Acosta**

Trabajo de investigación Creación presentado como requisito para optar al título de:  
Magíster en Músicas Colombianas

Directora:

María José Salgado

Magíster en Musicología de la Universidad Nacional de Colombia

Línea de Investigación:

Sistema Sonoro Caribe - Composición

Universidad El Bosque

Facultad de Creación y Comunicación

Bogotá, Colombia

2022

*Hago este decimal  
Con buen ritmo y armonía  
Para hacerlo melodía  
A estilo tradicional  
Y será instrumental  
Como mi porro bonito  
Agradeciendo al bendito  
Por el don que me ha otorgado  
En el arte consagrado  
Por su valor infinito*

*A mi madre, Elvira Lucía Acosta Guzmán*

## Agradecimientos

A Carlos Javier Pérez Samudio por su incondicional apoyo compartiendo la discografía y conocimientos sobre las grabaciones en discos de vinilo, William Fortich Díaz por compartir las vivencias históricas de San Pelayo y su festival, compañeros y amigos de la Banda María Varilla por ayudarme a identificar y encontrar los referentes vivos que participaron en las grabaciones de la Banda Bajera, Alfonso Manuel Arrieta Polo, José Ángel Brango Hernández, Ramón de Jesús Jiménez Portillo (Q.E.P.D.), Ramón Carmelo Rosso Hoyos y Benjamín Barrios, por compartir las vivencias de su participación como músicos en las diferentes etapas de la Banda Bajera, Jaime Luna Palomino, por contarme la historia de vida de su abuelo y su padre, fundadores de la Banda Bajera, Julio Castillo por su orientación hacia el enfoque del análisis musical, Domingo Ramiro Julio Vega por guiarme al único referente vivo de la primera grabación de la Banda Bajera, Juan Carlos Jiménez Argel y Julio Hernán Hoyos Teherán por facilitarme el contacto con algunos de los maestros que sobreviven a las demás grabaciones de la Banda bajera, José Francisco Guerra Galván y Santiago Manuel Olivero Luna por identificar en las fotografías de carátula a los integrantes de la Banda Bajera, Vicente Gabriel Galeano Simanca, por permitirme fotografiar su bombo de cuero, David José Guerra Díaz por permitirme fotografiar el redoblante de su padre quien hiciera parte de la Banda Central de San Pelayo, Gerby Keiny Guerra Galván, por facilitarme las fotografías del par de platillos que utilizaba su abuelo con la Banda Bajera, Esteban Benjumea por su desempeño profesional en Más Estudio, Rodin Caballo Campo, Ever Correa, Julio Hoyos, José “Baico” Guerra, Jesús Guerra, Alex Ramos, Domingo Julio, Jorge Corcho, Edwin Cogollo y Alejandro Niño por su apoyo y

participación como intérpretes en la grabación de las nuevas creaciones musicales, Luís Pico por su respaldo técnico en los imprevistos del pc, Juan Villareal Solar por su incondicional disponibilidad para consultas musicales, Álvaro Bustos y Stefany Palacio por su colaboración con el segundo idioma, Sibelys Granadillo de Luquetta por su apoyo en el manejo y corrección de estilo normas APA y de manera muy especial a la maestra María José Salgado por su entusiasmo, acompañamiento y precisas orientaciones.

## Resumen

Las primeras caracterizaciones realizadas sobre el estilo de interpretación en la práctica musical del porro palitiao pelayero fueron realizadas teniendo como fuente grabaciones de bandas de músicos a partir de 1982. Esta investigación se ocupa de la transcripción y análisis de algunos porros palitiaos que hacen parte de las publicaciones musicales de la Banda Bajera de San Pelayo entre los años 1960 y 1981, aprovechando el carácter primigenio de estas versiones al momento de ser plasmadas en disco de vinilo. Se identifican rasgos que diferencian la tradición interpretativa del porro palitiao en ese momento histórico con el presente en contenidos como: el formato instrumental, el rol de los instrumentos, la organización formal de las obras, líneas melódicas, movimientos armónicos y el soporte rítmico de la percusión. Esta caracterización permitió aplicar los principales rasgos del estilo de interpretación tradicional del momento en la composición de nuevas obras.

**Palabras claves:** Banda Bajera, porro palitiao, pelayero, tradicional, Long Play.

## Abstract

The first characterizations made on the style of interpretation in the musical practice of the *porro palitiao pelayero* were made using as source recordings of musicians' bands from 1982. This research deals with the transcription and analysis of some porro palitiao that are part of the musical publications of the *Banda Bajera de San Pelayo* between 1960 and 1981, taking advantage of the original character of these versions when they were recorded on vinyl records. Characteristics that differentiate the interpretative tradition of the *porro palitiao* in that historical moment with the present time in contents such as: the instrumental format and the role of the instruments, the formal organization of the works, the melodic lines, the harmonic movements, and the rhythmic support of the percussion. This characterization made it possible to apply the main characteristics of the traditional interpretative style of the time in the composition of new works.

**Key words:** Banda Bajera, porro palitiao, pelayero, tradicional, Long Play.

## Tabla de Contenido

INTRODUCCIÓN .....	14
1. Danza .....	19
1.1 Contexto Histórico.....	19
1.1.1 San Pelayo .....	22
1.1.2 La Banda Bajera.....	40
1.1.3 Porro palitiao .....	48
1.1.4 El Festival Nacional del Porro.....	52
2. Parte de trompetas .....	59
2.1 Discografía de la Banda Bajera.....	59
2.2 Retreta Pelayera .....	65
2.3 Carnaval en San Pelayo .....	72
2.4 El vacilón de la Banda.....	75
2.5 Puya Puyará .....	82
2.6 Banda Bajera de San Pelayo .....	85
2.7 Los reyes del festival.....	92
2.8 La Bajera en Paipa .....	98
3. Puente.....	106
3.1 Soy Pelayero.....	112
3.2 María varilla. ....	143
3.3 El Pájaro. ....	162

4. La Bozá (creación) .....	175
5. Paliteo Conclusiones .....	178
6. Arriba y Abajo Anexos .....	181

**Lista de figuras**

Figura 1. Bolívar grande .....	23
Figura 2. Bolívar grande en el Caribe Colombiano .....	23
Figura 3. Municipio de San Pelayo en el Caribe Colombiano .....	24
Figura 4. Municipio de San Pelayo en el departamento de Córdoba .....	24
Figura 5. Coordenadas municipio de San Pelayo .....	25
Figura 6. Municipio de San Pelayo .....	25
Figura 7. Diógenes José Galván Paternina .....	27
Figura 8. Julio Paternina Olivero.....	28
Figura 9. José Galván Lugo.....	29
Figura 10. Gil Ford Guerra Díaz .....	30
Figura 11. Ramón de Jesús Jiménez Portillo.....	31
Figura 12. Alfonso Manuel Arrieta Polo .....	33
Figura 13. José Ángel Brango Hernández .....	34
Figura 14. Ramón Carmelo Rosso Hoyos .....	35
Figura 15. Jaime Luna Palomino .....	36
Figura 16. Pablo Garcés Pérez.....	38
Figura 17. Alejandro Ramírez Ayazo .....	39
Figura 18. Raúl Gregorio Guerra Castro. “Tito Guerra” .....	39
Figura 19. Banda Bajera de San Pelayo.....	40
Figura 20. Banda Bajera de San Pelayo.....	42
Figura 21. Banda Bajera de San Pelayo.....	44
Figura 22. Banda Bajera de San Pelayo.....	46
Figura 23. Banda Bajera de San Pelayo.....	48
Figura 24. Gestores del festival de porro .....	53

Figura 25. Organizadores del festival del porro .....	54
Figura 26. Junta directiva del festival del porro.....	55
Figura 27. Primer festival del porro.....	57
Figura 28. Ganadores festival del porro.....	58
Figura 29. Carlos Pérez Samudio.....	61
Figura 30. Catálogo discos fuentes .....	61
Figura 31. Catálogo general de discos .....	62
Figura 32. Streaming .....	64
Figura 33. Banda de San Pelayo Vol. II.....	65
Figura 34. Alfonso Arrieta.....	69
Figura 35. Carnaval en San Pelayo .....	72
Figura 36. El vacilón de la banda.....	75
Figura 37. Banda Bajera.....	78
Figura 38. José Brango .....	80
Figura 39. Puya puyará .....	82
Figura 40. Banda Bajera de San Pelayo.....	85
Figura 41. Banda Bajera.....	87
Figura 42. Ramón Jiménez.....	89
Figura 43. Los reyes del festival .....	92
Figura 44. Banda Bajera.....	93
Figura 45. Ramón Carmelo Rosso .....	95
Figura 46. La Bajera en Paipa .....	98
Figura 47. Transcripción.....	107
Figura 48. Ecualizador.....	108
Figura 49. Ecualizador.....	108
Figura 50. Transcripción.....	109

Figura 51. Ecuilizador.....	109
Figura 52. Transcripción.....	110
Figura 53. Ecuilizador.....	110
Figura 54. Ecuilizador.....	111
Figura 55. Abraham Luna.....	114
Figura 56. Habanera.....	163

**Lista de tablas**

Tabla 1. Estructura formal del porro palitiao .....	51
Tabla 2. Integrantes Banda Bajera .....	68
Tabla 3. Cara 1 “Retreta Pelayera” .....	70
Tabla 4. Cara 2 “Retreta Pelayera” .....	71
Tabla 5. Cara 1 Carnaval en San Pelayo” .....	74
Tabla 6. Cara 2 “Carnaval en San Pelayo” .....	74
Tabla 7. Integrantes Banda Bajera .....	79
Tabla 8. Cara A “El Vacilón de la Banda” .....	81
Tabla 9. Cara B “El Vacilón de la Banda” .....	81
Tabla 10. Cara A “Puya Puyará” .....	83
Tabla 11. Cara B “Puya Puyará” .....	84
Tabla 12. Integrantes Banda Bajera .....	88
Tabla 13. Cara 1 “Banda Bajera de San Pelayo” .....	90
Tabla 14. Cara 2 “Banda Bajera de San Pelayo” .....	90
Tabla 15. Integrantes Banda Bajera .....	94
Tabla 16. Cara A “Los Reyes del Festival” .....	96
Tabla 17. Cara B “Los Reyes del Festival” .....	96
Tabla 18. Cara A “La Bajera en Paipa” .....	99
Tabla 19. Cara B “La Bajera en Paipa” .....	100

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación tuvo como objetivo identificar los rasgos característicos de la tradición interpretativa del porro palitiao de la Banda Bajera de San Pelayo, aprovechando el carácter primigenio de las versiones contenidas en discos de vinilo a partir de 1960, como también el aporte de los músicos que participaron en dichas grabaciones, los cuales en su gran mayoría, hicieron parte desde la creación aproximadamente en 1920, de esta banda de músicos pelayera, considerando los audios como el referente más cercano al estilo interpretativo de estas obras desde su creación en el primer tercio del siglo XX.

El contenido de la investigación se encuentra en capítulos titulados con los términos que representan el desarrollo de cada una de las diferentes secciones del porro palitiao en la práctica musical tradicional de las bandas de músicos pelayeras, aprovechando la función que cumple cada una de ellas en la estructura formal: danza, parte de trompetas, puente, bozá, el paliteo presente en la bozá y arriba y abajo.

La “danza”, en los porros palitiaos en los cuales se encuentra presente, es una sección de introducción, por tanto, en ella se hace un recorrido por el contexto histórico de las bandas de vientos desde sus antecedentes en Europa, hasta su llegada a Colombia cumpliendo funciones inicialmente militares, para luego convertirse en las bandas de músicos civiles que conocemos hoy en día. El recorrido continúa con la práctica musical que desarrollaban en el interior del país, los formatos instrumentales que presentaban y la presencia de los primeros maestros encargados de la formación musical en el Valle del Sinú en el departamento de Córdoba.

Es en el Valle del Sinú, donde se localiza San Pelayo, lugar de origen de la Banda Bajera, organización responsable de inmortalizar por primera vez en sus interpretaciones en disco de vinilo gran parte del repertorio tradicional que hace reconocido a este municipio y a sus bandas. Con fundamento en testimonios publicados y en las entrevistas realizadas a los

referentes vivos de esta icónica banda de músicos, se describe el contexto de la práctica musical en la región, desde los orígenes de las primeras bandas hasta la grabación de los primeros volúmenes, construyendo a la vez, la historia de la conformación de la banda más representativa del municipio de San Pelayo.

La parte de trompetas, en el porro palitiao es una de sus secciones principales y en ella se desarrolla el cuerpo del porro. De esta manera, contiene la descripción detallada de toda la discografía realizada por la Banda Bajera desde 1960 hasta 1981, sellos discográficos, nombre de los discos, obras contenidas con sus diferentes estilos o géneros, autores mencionados, músicos que participaron, formato instrumental, textos impresos por los productores, lugar de grabación y año de publicación.

El puente, es una sección de enlace y preparación entre las dos secciones principales del porro palitiao, es por ello, que en ella se encuentran las transcripciones y análisis de los porros palitiao "Soy Pelayero", "María Varilla", "El Pájaro", caracterizando los rasgos más representativos de la interpretación para luego ser utilizados en el proceso de creación.

La bozá es la tercera sección en el porro palitiao, definida tradicionalmente en la práctica musical como "el amarre", "la sabrosura", "la gustadera", "el arruga calzón", comprende el proceso de creación, describiendo los elementos utilizados para la realización de tres nuevas composiciones.

En la bozá, se desarrolla el "paliteo" o soporte rítmico que genera un momento de estabilidad después del clímax generado en el puente. Este capítulo contiene las conclusiones e hipótesis generadas a partir de los hallazgos encontrados durante la investigación.

La interpretación de algunos porro palitiaos, “arrima”<sup>1</sup> o concluye con la ejecución de frases que retoman lo expuesto en la parte de trompetas, a la señal de “arriba y abajo”, la obra finaliza. Este capítulo, corresponde a los anexos.

Como veremos más adelante, la estructura formal utilizada para exponer la presente investigación, es solo una de las diferentes formas concebidas en la práctica musical de las bandas de vientos de San Pelayo a finales del siglo XIX y principios del XX, dando origen al estilo porro palitiao (Fortich, 1994), el cual Victoriano Valencia (1995) describe como una imagen sonora cultural moldeada por compositores e intérpretes con formación musical reconocida históricamente y como una práctica que se hizo popular tradicional en los departamentos de Córdoba y Sucre.

Entre los músicos con formación académica profesional, que han realizado investigaciones relacionadas con las bandas de vientos payeras, encontramos a Edward Yepes y Guillermo Carbó (2017), quienes en su investigación sobre las técnicas de apropiación presentes en las músicas de las bandas payeras, plantean que éstas, han estado presentes como manifestación y elemento identitario de un pueblo, de su sentir, costumbres y formas de ser determinadas. Otro de los trabajos encontrados, es el realizado por María José Alviar (2015), quien desarrolla un análisis de lo “tradicional” a través de los imaginarios sociales entorno a la práctica musical de las bandas payeras, en la cual manifiesta, no tener interés por describir una tradición, sino la inquietud de indagar cómo y por qué los miembros de la comunidad negocian a través de múltiples estrategias aquello que consideran tradicional en las diversas ocasiones en las que las músicas de bandas payeras tienen lugar.

Por otra parte, Juan Villareal (2018), en su trabajo sobre las clasificaciones actuales del porro en relación a las identidades regionales de Córdoba y Sucre, encuentra que los músicos de las bandas que interpretan porros, manifiestan diferencias de índole musical, demostrando

---

<sup>1</sup> Expresión de la jerga tradicional utilizada en la práctica musical de las bandas de músicos payeras.

aspectos morfológicos, de forma y discurso, e interpretativos, de carácter, con las cuales argumentan y afirman sus criterios de clasificación en palitiao y tapao.

Finalmente, Valencia Rincón, fue pionero realizando un análisis del repertorio tradicional. En su monografía expone que:

Su interés por desarrollar un análisis musicológico del porro palitiao o pelayero (de San Pelayo, Córdoba) se basa entre otros aspectos, en la necesaria presencia de músicos especializados en investigación gracias, no al oficio, sino a una rigurosa formación (...) Se necesita al experto en el campo de lo sonoro, pero también a quien sepa ver, a través de su sincera traducción musicológica, los sentidos y las lógicas del hacer cultural musical (Valencia, 1995, págs. 2,3)

Tal como lo evidencia en sus objetivos, las versiones del repertorio tradicional de porros palitaios objeto de estudio, corresponden a las interpretadas en el tiempo en el que se desarrolla la investigación. Citando uno de sus objetivos específicos: transcribir y analizar a partir de las interpretaciones ejecutadas hoy día, el repertorio tradicional de porros palitaios compuestos en la primera mitad del siglo y ejecutados por las bandas de vientos de la región (Valencia, 1995, p. 8).

Como se puede observar, Valencia es el primero y al parecer el único que ha realizado un análisis musical específico a la práctica musical del porro palitiao del repertorio tradicional de San Pelayo, manifestando que la discografía y grabaciones de audio presentadas en su investigación, cronológicamente están comprendidas entre 1982 y 1994. Es importante resaltar, que ninguna de las grabaciones utilizadas por Valencia Rincón para su análisis, corresponde a una interpretación de alguna banda pelayera.

Para Egberto Bermúdez, realizar una descripción comparativa de la música como elemento importante de la vida cultural, aprovechando el desarrollo de los métodos de fijación y reproducción del sonido y los hechos musicales, representa una gran ventaja al disponer de “nuestros discos, cintas, cassettes, películas, videos y los DAT, CD ROM y DVD”, ya que en los

inicios de la modernidad (siglos XVI y XVII) a pesar de contar con un sistema de notación musical, al igual que uno de impresión, distribución y consumo, “éstos nunca lograron documentar, ni la vida musical de aquella época con la fidelidad y detalle...” que lo permiten las fuentes antes mencionadas (Bermúdez, 2000, p. 9).

Por lo anterior, el interés en caracterizar los elementos musicales tradicionales del porro palitiao presentes en las primeras versiones de la Banda Bajera de San Pelayo, se fundamenta en las grabaciones que datan de 1960 a 1981, las cuales, según conversación personal sostenida con el coleccionista e investigador Carlos Pérez Samudio, quien realizó una revisión de varios catálogos de discos, entre ellos discos Fuentes y Atlantic Limitada, concluye que son los primeros LP de los cuales se tiene registro, grabados por una banda de vientos con este repertorio particular (Festival & Carlos, 2020). La referencia en la sonoridad, el estilo, la afinación, el tempo, las improvisaciones, el rol de los instrumentos, de estas interpretaciones algunas con veinte años de anterioridad a las inicialmente analizadas por Valencia, puede enriquecer considerablemente el conocimiento que actualmente se tiene de ésta práctica musical y permitir una reflexión objetiva sobre los rasgos considerados características tradicionales en las bandas de vientos pelayeras. De igual manera, en los diferentes eventos que promueven esta práctica musical, entre ellos el Festival Nacional del Porro en San Pelayo, se hace evidente la tendencia a utilizar en las nuevas composiciones, solo una de las diversas formas tradicionales del porro palitiao, por lo cual, se busca complementar las herramientas compositivas utilizadas en la creación de nuevas obras con el estilo y las formas de este género musical tradicional.

Por último, los resultados arrojados por la presente investigación, servirán de referente importante para los gestores culturales de la región que promueven la inclusión del porro en la lista representativa de patrimonio inmaterial de la humanidad, como también a la comunidad en general interesada en ampliar su conocimiento sobre esta práctica musical con fines educativos o personales.

## 1. Danza

### 1.1 Contexto Histórico

En la investigación desarrollada sobre el patrimonio cultural inmaterial en Colombia, específicamente en lo relacionado con el caso del Concurso nacional de bandas en Paipa, Juan Sebastián Rojas anota que las bandas de música corresponden a un formato musical proveniente de Europa, con fuerte influencia del medio oriente y se constituyen como una de las manifestaciones europeas más difundidas en todo el mundo. Aclara, además, citando a Adam Ferrero (2002), que su origen en la historia es tan complejo que algunos historiadores lo remontan a la edad temprana del Imperio Romano en el siglo VII a. C. (Rojas, 2017, p. 216).

En Colombia, su origen comparte “los instrumentos, formatos, repertorios, reglas de composición y principios asociados a la función social y musical que hacen parte de la evolución de estas agrupaciones en el continente europeo” (Sarmiento, 2015, p.9), entre estos principios, desde sus inicios se encuentra la relación directa al ámbito militar y su presencia en otros escenarios de la sociedad, vínculo que se refleja en la memoria colectiva al identificarlas en las plazas de los pueblos, los desfiles y las iglesias, entre otros espacios públicos (Valencia, 2010).

Durante el periodo de lucha por la independencia, a pesar de no contar con muchos integrantes, a los grupos de músicos que pertenecían a los diferentes batallones se les llamó bandas (Bermúdez, 2000, p.71), las cuales en la celebración de festejos públicos utilizaban los instrumentos denominados de ministriles, adecuados para tocar al aire libre como las trompetas, chirimías, sacabuches, tambores o atabales (Bermúdez, 2000, p.68). La llegada de Pedro Carricarte en 1784 en el llamado Regimiento de la Corona, trae consigo los clarinetes y trompas desconocidos hasta entonces en estas bandas militares (Bermúdez, 2000, p.70).

El documento Las Bandas Musicales de Viento, a través de una cita de Zambrano (2008), presenta la finalización de los sucesos de independencia como los facilitadores en la

expansión de los instrumentos de las bandas de guerra, al ser retirados los músicos militares debido al deber cumplido y a la escasez de recursos, estos retornan a sus comunidades y posibilitan la conformación de bandas de músicos (William Fortich et al., 2014, p.44).

Bermúdez, describe a los integrantes de éstas bandas como soldados de baja graduación pertenecientes a los sectores bajos de la sociedad, “en muchos casos indígenas y negros, quienes una vez finalizada la lucha incorporaron los repertorios e instrumentos militares a su música doméstica y aún hoy en día los mantienen como propios, siendo importante elemento de su identidad cultural” (Bermúdez, 2000, p.71).

El número de integrantes e instrumentos que conformaban estas agrupaciones de músicos, no cambió de manera significativa hasta mediados del siglo XIX cuando se inició la importación de nuevos instrumentos de viento (Bermúdez, 2000, p. 72), las bandas de los batallones de artillería N°1 y Granaderos N°1 en 1865, incluyeron algunos de estos instrumentos de viento que contaban con el desarrollo en los sistemas de válvulas realizados por Heinrich Stölzel y Friedrich Blühmel (Sarmiento, 2015, p.10). Éste hecho marca el origen según Bermúdez, del proceso de transformación de las bandas militares a las llamadas banda de “armonía” o de “música”, encontrando en Bogotá para la década comprendida entre 1860 y 1870 la de Milicias y la del Batallón Auxiliar realizando retretas o presentaciones públicas. De igual forma, hace referencia a la presencia de una banda en la presentación de rieles ferroviarios, en la que se apreciaban trompetas y bombardinos para 1884 (Bermúdez, 2000, p.72). La banda del Batallón de Artillería, contaba con catorce músicos: tres clarinetes, un requinto, dos cornetas de pistones, un bombardino, un clarín, dos trompas, una bombardina, un bombo, un redoblante y un par de platillos (Sarmiento, 2015, p.9).

Rojas se refiere a la banda, como un ensamble instrumental de al menos ocho instrumentistas con instrumentos industriales de viento (maderas y metales) de variados registros y una sección pequeña de percusión, que generalmente ha utilizado instrumentos que

se puedan cargar debido a las funciones de tocar música en las calles de forma estacionaria o en desfiles y procesiones (Rojas, 2017, p.216).

La práctica musical de las bandas de músicos posiblemente inicia en la parte baja del Valle del Sinú, con la llegada de José De La Paz Montes proveniente de Puerto Rico. Fortich Díaz, en su libro “Con bombos y platillos” (p.74) y, tomando como referente las reminiscencias de José Dolores Zarante, describe la llegada del maestro De La Paz estableciéndose en el hoy municipio de Santa Cruz de Lorica. De La Paz Montes es presentado como ejecutante del clarinete, el bombardino, el piano, profesor de solfeo y director de la primera banda de música en Lorica hacia 1874 (p. 74).

Zarante, nace en Lorica en 1860 para luego consagrarse como estudiante del maestro De la paz (Fortich, 2013, p. 77), dándole continuidad a esta escuela de formación a la cual pertenecería el músico Pablo Garcés Pérez quien tendría incidencia directa en las bandas Ribana y Bajera de San Pelayo (William Fortich et al, 2014, p.130). En el mismo documento, Zarante en sus reminiscencias históricas describe la rigurosidad con la que De La Paz llevaba a cabo la enseñanza (p. 52), citando posteriormente a Zambrano (2008) para describir el repertorio interpretado a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, el cual estaba compuesto por “bambucos, contradanzas, valeses, pasillos, torbellinos, gavotas, minuetos, chotises, polcas, mazurcas, galopas y redobas”.

Otro referente sobre el repertorio que se componía y se interpretaba por las bandas a finales del siglo XIX en el Valle del Sinú, se encuentra contenido en el testimonio personal escrito por José María Deogracia Fortunato Sáez Agámez, publicado por Fortich en su libro “Con bombos y platillos”.

Sáez, manifiesta haber nacido en Ciénaga de Oro el 9 de enero de 1867, recibiendo sus primeras clases de música a la edad de once años de parte del profesor de música Bartolomé Torrente, a través del cual aprendió a tocar el bombardino y la flauta. En Montería, con el maestro Pepe Milanés aprendió a tocar el requinto y posteriormente recibió formación en teoría

musical y estudio de la instrumentación de la banda de músicos con el maestro José De La Paz. Entre los años 1885 y 1886, Sáez asume como jefe de la banda de la cual hacía parte por encargo de su maestro Pepe Milanés quien se integraría como voluntario en la fuerza militar. Éste hecho le permitió a Sáez poner en práctica los conocimientos musicales adquiridos produciendo polkas, danzones, valeses, danzas, pasodobles, marchas fúnebres, pasillos y danzonetes, que interpretaban las bandas de las cuales hizo parte en Montería y Ciénaga de Oro hasta 1902 tiempo en el que se le notificó para unirse con la banda a las fuerzas militares que marchaban hacia Montería con el General Uribe Uribe por motivo de la guerra de los mil días (Fortich, 2013, p.123-128).

### **1.1.1 San Pelayo**

Fundado el 6 de mayo de 1777 por Antonio De la Torre y Miranda, toma el nombre de Pelayo (Albeos, Crecente, España, 911 - Córdoba, 26 de junio de 1925), un joven cristiano martirizado durante el califato de Abderraman III, quien fuera canonizado posteriormente por la iglesia católica como ejemplo de la virtud y la castidad juvenil (WikipediA, 2022). De la torre, lo describe en su noticia individual ubicado entre Lorica y Cereté a orillas del Río Sinú para comodidad del tránsito y contención de los gentiles del Darién (WikipediA, 2022).

Jame J. Parsons lo relaciona en su libro “Las Regiones Tropicales y Americanas” como parte de la principal Depresión del Valle del Sinú, al norte y al noroeste con un clima tropical húmedo, extraordinaria riqueza hídrica, de flora, de fauna y de los suelos más fértiles del mundo. Jaime Exbrayat en su historia de Montería, nos dice que sus primeros pobladores fueron casi todos españoles con algunos descendientes sin mestizaje diseminados en pueblos de la región, encontrando también mestizos, negros, blancos e indios.

Asciende a municipio del entonces departamento de Bolívar en 1923 y con la creación del departamento de Córdoba en 1951 pasó a esta nueva jurisdicción (Wikipedia, 2022).

**Figura 1. Bolívar grande**



Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Bol%C3%ADvar\\_%28Colombia%29](https://es.wikipedia.org/wiki/Bol%C3%ADvar_%28Colombia%29)

**Figura 2. Bolívar grande en el Caribe Colombiano**



Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Bol%C3%ADvar\\_Grande](https://es.wikipedia.org/wiki/Bol%C3%ADvar_Grande)

**Figura 3. Municipio de San Pelayo en el Caribe Colombiano**



Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/San\\_Pelayo\\_%28C%C3%B3rdoba%29](https://es.wikipedia.org/wiki/San_Pelayo_%28C%C3%B3rdoba%29)

**Figura 4. Municipio de San Pelayo en el departamento de Córdoba**



Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/San\\_Pelayo\\_%28C%C3%B3rdoba%29](https://es.wikipedia.org/wiki/San_Pelayo_%28C%C3%B3rdoba%29)

**Figura 5. Coordenadas municipio de San Pelayo**



Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/San\\_Pelayo\\_%28C%C3%B3rdoba%29](https://es.wikipedia.org/wiki/San_Pelayo_%28C%C3%B3rdoba%29)

**Figura 6. Municipio de San Pelayo**



Fuente:

[//www.humanitarianresponse.info/sites/www.humanitarianresponse.info/files/assessments/1506\\_17\\_mira\\_informe\\_final\\_san\\_pelayo.pdf](http://www.humanitarianresponse.info/sites/www.humanitarianresponse.info/files/assessments/1506_17_mira_informe_final_san_pelayo.pdf)

Los inicios de la práctica musical en San Pelayo, se referencian con los relatos que William Fortich toma de miembros de la comunidad que hicieron parte de los procesos de conformación de las primeras bandas pelayeras, algunos de ellos participaron como músicos activos en cada una de ellas. Según Fortich, el periodo de tiempo comprendido entre 1900 y 1930 corresponde al momento histórico en el cual se creó el repertorio de porros pelayeros que hoy se conocen como clásicos tradicionales (Fortich, 2013, p. 60), décadas en las cuales también se dio la conformación de las bandas de músicos Ribana, Central y Bajera en San Pelayo, convirtiéndose en el pueblo que para la época más bandas tenía.

A través de dichos relatos, al igual que por tradición oral, por las conversaciones personales con músicos mayores y por las entrevistas hechas para fines de la presente investigación, se conoce que en las primeras bandas de San Pelayo, el proceso de formación que se realizaba se daba por medio de partituras, siendo requisito previo el aprendizaje de vals, pasillos, danzones, pasodobles, foxtrot, marchas, conjunto de obras denominadas en la práctica musical tradicional de las bandas de músicos como “repertorio clásico”, antes de aprender los porros y fandangos. Es factible que anteponer esta condición haya contribuido en el nivel interpretativo de los integrantes de las bandas y por ende en sus composiciones.

Entre los entrevistados por Fortich, se encuentra Diógenes Galván Paternina quien comenta que nació en el municipio en 1880 y militó con el General Uribe Uribe, se dedicó después de la guerra a la agricultura, la ganadería y al comercio. Recuerda, que de Lorica vinieron a San Pelayo los músicos Samuel Herrera y José Lugo intérpretes de la corneta, asumiendo la tarea de convocar para conformar una banda, aceptando la inscripción de doce jóvenes (Fortich, 2013, p. 117).

**Figura 7. Diógenes José Galván Paternina**



Fuente: archivo de la Familia Galván.

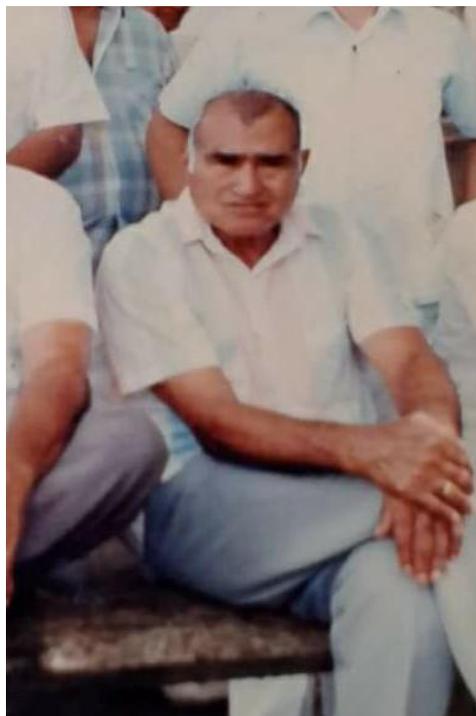
En la reunión para la conformación de la banda, Diógenes Galván describe la presencia de Aníbal Galván, Antonio Velásquez, Jacinto Martínez, Gabriel Romero, Pedro Pacheco, Eladio Ayazo, Gilberto Guerra, Juan Ortega y Leónidas Paternina, proyecto que daría origen a la primera banda de músicos en San Pelayo entre los años 1902 y 1903. Los instrumentos eran suministrados por Galván Paternina, quien los traía de Cartagena después de negociar en Colón, Panamá. Dichos instrumentos eran de segunda mano, acondicionados con cera y alambres (Fortich, 2013, p. 118).

Otro de los entrevistados por Fortich, es el músico pelayero Julio Paternina Olivero, hijo de Leónidas Paternina, quien manifiesta iniciar en la música a la edad de dieciocho años teniendo como maestro a Pablo Garcés en la banda Ribana, la cual denomina como la primera banda en ser conformada en San Pelayo, coincidiendo en mencionar como integrantes de la misma los nombres recordados por Diógenes Galván además de Alejandro Ramírez, Raúl “Tito” Guerra y Saturnino Correa. Paternina Olivero, posteriormente hace parte de la Banda

Bajera haciendo un recorrido por instrumentos como el barítono, el trombón y el cornetín.

Describe las fiestas de carnaval, San Juan Pelayo<sup>2</sup>, la del corregimiento de La Madera, los toques en el cine mudo en Cereté interpretando vals y pasillos. Paternina, manifiesta que, al terminar la tarde de toros en la fiesta en corraleja, se disponían a tocar la procesión al santo del pueblo en el cual se encontraban, para dar inicio a los fandangos sin descanso inmediatamente el patrono llegara a la iglesia. Comenta que, al encontrarse dos bandas en una fiesta, se daba un tipo de piquería o competencia de resistencia dando como derrotada a la banda de músicos que primero dejara de tocar (Fortich, 2013, 131-134).

**Figura 8. Julio Paternina Olivero**



Fuente: archivo de la familia Paternina.

---

<sup>2</sup> Fiesta patronal al Santo patrono San Pelayo que se realiza el 26 de junio de cada año.

Nieto de José Lugo, uno de los que convocaron para crear la primera banda en San Pelayo, se encuentra el testimonio de José Galván Lugo, narrando su nacimiento en 1919 y la historia de su abuelo sobre la banda conformada con Samuel Herrera quien tocaba el bugle. Galván Lugo, dice tener como maestros de música a Raúl "Tito" Guerra en San Pelayo, al maestro Cabezas en Montería, Pedro Agámez en Cartagena y a Hernando Pérez. Su testimonio coincide en mencionar el uso de partituras y repertorio utilizado al ser el responsable de solicitarle al maestro Cabezas el reparto de vals, pasillo, pasodoble, foxtrot de acuerdo al número de músicos que conformaban la banda y los cuales estaban en condiciones de tocar. Hace énfasis en la perfección con la que Raúl "Tito" Guerra, Alejandro Ramírez y Pablo Garcés repartían y leían la música. Menciona su paso por la Banda Ribana y la Banda Central tocando fiestas en Montería, Sincelejo, Sahagún, Chimá, Chinú, en corralejas, fandangos con piquerías que se mantenían hasta las ocho de la mañana (Fortich, 2013, p. 135-139).

***Figura 9. José Galván Lugo***



Fuente: archivo de la familia Galván.

Contemporáneo con José Galván Lugo, Gil Guerra nace en 1918 recibiendo sus primeras clases de música a la edad de veinte años por el maestro Raúl "Tito" Guerra. Formó parte de las bandas Bajera, Ribana y Central, tocando funciones de iglesia, fiestas de toros, fandangos, carreras a caballos, en las cuales tocaban el alba o alborada. Cuenta que en los ensayos con la banda Ribana los valeses tenían coda, encontrando expresiones como ritornello, fuerte, fortísimo y que además se tocaban en la víspera de la fiesta, al medio día antes de la misa y después de la misa para luego iniciar los fandangos a las ocho de la noche de manera continua, teniendo presente que nuevamente tocarían misa por la mañana. Guerra al igual que Paternina y Lugo, comparte recuerdos de piquerías enfrentando bandas en las cuales permanecían tocando hasta la hora de la misa la mañana siguiente, motivo por el cual la policía y el cura debían intervenir para que las bandas se fueran a descansar y pudieran cumplir con el compromiso religioso (Fortich, 2013, p. 140-142).

**Figura 10. Gil Ford Guerra Díaz**



Fuente: archivo de la familia Guerra.

El contexto de la práctica musical desarrollada a partir de los años siguientes, se construye desde las vivencias descritas por los maestros encontrados en el rastreo realizado para ubicar referentes vivos en los músicos que hicieron parte de la Banda Bajera de San Pelayo en sus diferentes etapas y que participaron en las grabaciones de los discos objeto de estudio de la presente investigación.

El primero de ellos, el señor Ramón de Jesús Jiménez Portillo Q.E.P.D. 04/12/1931 - 28/07/2022, entrevistado el 12/05/2022 en su vivienda en el corregimiento de La Madera, Municipio de San Pelayo, contaba sus inicios en la música con un pito cabeza de cera y haber aprendido a tocar el clarinete con el maestro Raúl "Tito" Guerra, el cual utilizaba partituras para enseñar como primeras obras, el pasodoble de su autoría "Tito Guerra"<sup>3</sup>, los vals "Tristezas del Alma", "Gertrudis", "Adiós", además de foxtrot y danzones. Recuerda que la escala cromática le fue enseñada por el maestro Hilario López quien se encontraba en Cereté y tocaba el violín y la guitarra.

**Figura 11. Ramón de Jesús Jiménez Portillo**



(Q.E.P.D.) 04/12/1931 - 28/07/2022.

Fuente: fotografía Carlos Rubio Acosta 12/05/2022.

---

<sup>3</sup> Pasodoble o marcha interpretado en el recorrido realizado como homenaje al músico fallecido en cada versión del Festival Nacional del Porro en San Pelayo. Además, es utilizado por muchos maestros como recurso didáctico en la iniciación musical.

Jiménez Portillo, comenta que para cuando se hace miembro de su primera banda, en la Banda Aires de la Madera, del corregimiento de San Pelayo, “los porros no los enseñaban”, “ya estaban”, “se los aprendían de oído”. Con la Banda Bajera de San Pelayo tocó muchas fiestas patronales, en las cuales iniciaban la alborada tocando “piezas clásicas” en la puerta de la iglesia antes de empezar el recorrido por el pueblo, los fandangos daban inicio a las 9 de la noche con una hora de descanso entre las 2 y las 3 de la madrugada, para continuar en ocasiones hasta las 7 de la mañana. Jiménez, aclara que ese tipo de fandangos tan largos eran característicos de la tradición en el Valle del Sinú, recordando las piquerías entre bandas en el corregimiento de Sabananueva, San Pelayo, con fandangos alternos en la rivera izquierda y derecha del Río Sinú. Igualmente hace énfasis en lo duro del trabajo, cuando tocaban en fiestas de corralejas donde solo amenizaba una banda.

En el municipio de Cereté, se entrevista al maestro Alfonso Manuel Arrieta Polo el 05/02/2022, nacido en 1935 recuerda sus inicios en la música con el maestro Raúl “Tito” Guerra, quien era el encargado de la conformación de la banda Aires de Córdoba, del corregimiento de Arenal en la ciudad de Montería, detalla que el proceso de formación iniciaba con la enseñanza del solfeo cantado, haciendo la demostración de uno de los ejercicios realizados. Igualmente, habla del proceso de asignación del instrumento para cada aspirante a la banda, el cual consistía en hacer pasar al discípulo por cada uno de ellos, en algo parecido a una prueba de azar, con el objetivo de asignarle el instrumento en el cual lograra producir el sonido.

**Figura 12. Alfonso Manuel Arrieta Polo**

Fuente: fotografía Carlos Rubio Acosta 05/02/2022.

El maestro Arrieta, manifiesta su gusto personal por el clarinete, pero desafortunadamente no pudo sacarle sonido, lo cual no pasó con la trompeta, convirtiéndose en el instrumento que aún toca en la actualidad. Esta anécdota personal de Arrieta Polo, trae a la memoria del investigador recuerdos que hoy toman validez, cuando al escuchar los ensayos, se acercara a la casa vecina y casa paterna del músico Francisco Paternina Noble, quien, al notar la atracción de aquel niño por la trompeta, inmediatamente puso en marcha la aplicación de dicho ejercicio.

Este saber tradicional aplicado con mucha frecuencia en años anteriores, tal vez se fundamenta en la creencia de la existencia de un proceso de selección natural: cada persona nace con las condiciones específicas para tocar un instrumento. Como resultado de dicha prueba, el investigador hoy día es intérprete del clarinete.

Otro de los recuerdos que detallan aspectos importantes de la práctica musical tradicional de las bandas de músicos pelayeras, lo trae al presente Arrieta Polo al referirse a las obras montadas en la banda como “números”. Anteriormente, los músicos mayores con los cuales el investigador inició su práctica musical en las bandas, lanzaron expresiones como

“vamos a montar un número”, “qué número vamos a ensayar”, refiriéndose a lo que también se conoce entre músicos de bandas como pieza musical o tema musical.

Hijo del maestro José Manuel Brango, músico fundador de la Banda Bajera, las vivencias del señor José Ángel Brango Hernández, entrevistado en la ciudad de Montería el 20/07/2022, nos dicen que nació el 16/04/1949, iniciando en la música a la edad de 18 años con el maestro Tiburcio Romero en Montería, aprendiendo las bases de la notación musical. Posteriormente, con el maestro Tobías Garcés, hijo de Pablo Garcés, aprende sus primeros porros y la música clásica con el maestro Benavides. Brango Hernández, aclara que primero aprendió el repertorio de porros y luego algunas cosas de la música clásica. En sus recuerdos, se encuentran los ensayos que realizaba la Banda Bajera en su casa paterna, donde algunas veces para realizar el montaje de una obra determinada, lo hacían de manera sensorial apoyados en la escucha de cassettes y grabadora.

**Figura 13. José Ángel Brango Hernández**



Fuente: fotografía Carlos Rubio Acosta 20/07/2022.

El anterior recurso utilizado para el montaje de temas musicales solicitados de manera especial cuando se iba a cumplir un compromiso, fue experimentado por el investigador en

varias oportunidades cuando iniciaba su participación en la práctica musical de las bandas peleras. Brango, además recuerda que con la Banda Bajera cumplía múltiples presentaciones en Medellín, Girardot, Bogotá, amenizando festivales, bailes, casetas y que no todos sus compañeros se desempeñaban exclusivamente como músicos, además de la música, entre ellos había luthier, carpintero, agricultor, prestamista, compraventista de instrumentos y peluquero.

La entrevista al maestro Ramón Carmelo Rosso Hoyos, se realizó el 03/02/2022 en el corregimiento de Rabolargo, Municipio de Cereté. En 1972, a la edad de 12 años inicia el aprendizaje de la trompeta, orientado por su hermano mayor Benjamín Barrios, quien para entonces era trompetista de la Banda Central de San Pelayo, Rosso anota, que su hermano Benjamín al igual que el maestro Joaquín Pablo Argel, habían recibido nociones musicales con Raúl “Tito” Guerra, quien se trasladaba en burro a Rabolargo para impartir la enseñanza musical.

**Figura 14. Ramón Carmelo Rosso Hoyos**



Fuente: fotografía Carlos Rubio Acosta 03/02/2022.

Rosso Hoyos, también comenta que, gracias a su Hermano, logra vincularse en 1974 a la Banda Bajera con la cual viajaba por los departamentos de Magdalena, Cundinamarca, Boyacá, Valle del Cauca, Antioquia y Córdoba. Resalta, que para la época los ensayos no eran

constantes, se realizaban cuando había contrataciones bajo la dirección artística<sup>4</sup> del maestro Tobías Garcés. De acuerdo con Rosso, Garcés en los ensayos utilizaba las partituras como referencia visual, ya que la mayoría conocía los signos de notación, conceptos sobre música, tonalidad, pero no leían realmente, por lo cual, Garcés debía tocarles lo escrito para que ellos posteriormente reprodujeran.

En la ciudad de Montería, el 21/07/2022 se realiza la entrevista al señor Jaime Luna Palomino, hijo mayor del maestro Abraham Luna Muñoz, tubista y fundador de la Banda Bajera de San Pelayo. Luna Palomino, nació el 16/09/1942 aprendiendo a tocar el redoblante<sup>5</sup> cuando presenciaba los ensayos realizados por la Banda Bajera, en los cuales algunas veces se utilizaban partituras y otras veces no.

**Figura 15. Jaime Luna Palomino**



Fuente: fotografía Carlos Rubio Acosta 21/07/2022.

---

<sup>4</sup> El director artístico de una banda de músicos es el encargado de realizar los montajes musicales, generalmente no hace parte activa de la agrupación, aunque en ocasiones realiza presentaciones con la misma.

<sup>5</sup> En el contexto de la práctica musical tradicional de las bandas de músicos al redoblante también se le llama caja o ruido.

Luna Palomino, tuvo la oportunidad de cumplir algunos compromisos con la Banda Bajera, realizando presentaciones en Barranquilla, Cartagena y Cali. De las fiestas en los pueblos, recuerda momentos específicos que debían cumplir por tradición las bandas de músicos, como la llegada de la banda al pueblo<sup>6</sup>, en ocasiones la víspera a la fiesta<sup>7</sup>, la alborada, tocar un fragmento del himno nacional en la elevación al Santísimo durante la misa<sup>8</sup>, las carreras a caballos<sup>9</sup>, los fandangos.

Luna Palomino, revive en sus recuerdos dos elementos desaparecidos en la actualidad, el primero de ellos consistía en un ritual similar a los tres llamados a misa hechos con las campanas de la iglesia, en este caso, eran realizados exclusivamente con el bombo antes de iniciar el fandango. El segundo elemento, tenía como objetivo agradecerle a Dios antes de salir a cumplir los compromisos tocando en el atrio de la iglesia y posteriormente, al regreso de la banda.

Finalmente, el contexto de la práctica musical de las bandas de músicos de San Pelayo, empalma con el momento histórico en el cual se realizan las primeras grabaciones del conjunto de obras que hoy son el núcleo del repertorio musical tradicional de San Pelayo. Las descripciones plasmadas en las notas escritas para discos Fuentes en 1960 por José Luís Logreyra, quien le atribuye a San Pelayo la cualidad de un punto luminoso en el “musi-milagro” sucedido en Colombia, donde se guardan con gran celo las tradiciones con sus “arpegios casi sagrados”, siendo un punto de apoyo para la musicalidad hermosa de nuestro país. Logreyra, continúa su descripción poética anotando: “un pueblo pequeño de colores blancos y verdes, recostado a orillas del Río Sinú, que, aunque se pierde en los muchos colores de los mapas, es

---

<sup>6</sup> La llegada consiste en tocar tres piezas musicales o un pequeño recorrido el cual informa a la comunidad del arribo de la banda encontrándose todo dispuesto para el inicio de la festividad.

<sup>7</sup> La víspera es una serenata a la media noche antes de la alborada.

<sup>8</sup> Durante la celebración de la misa católica, el sacerdote eleva el cáliz para consagrar el pan y el vino como cuerpo y sangre de Jesús.

<sup>9</sup> Las carreras a caballos son galopes a rienda suelta realizados en pareja de jinetes, tríos o cuartetos, en una pista con 400 metros de longitud como mínimo, la cual recorren abrazados o realizando acrobacias en ocasiones utilizando hamacas o taburetes.

un lucero de amor en la familia de capitales del ritmo costeño, donde existe un desorbitado e inigualado amor por la música, lleno de gentes muy llenas de música que formaron las tres bandas tradicionales “La Ribana”, “La Central” y “La Bajera” (Fuentes, Carnaval en San Pelayo, 1960).

Para Logreyra “el recuerdo de las retretas es una visión de amor por las cosas idas...”, “la costumbre de reunir a un grupo de señores todos músicos para amenizar el ambiente de los pueblos en domingo”, conciertos al aire libre por las tardes que reunían gigantescas romerías multicolores con personajes almidonados y pulcros después de la misa vespertina para aplaudir y conversar los ofrecimientos de la banda local. “Las creaciones por estos músicos típicos nuestros, nos muestran una vez más los encantos de primorosas costumbres que permanecen como preciadas tradiciones, por allá por aquellas pintorescas y fértiles regiones...” (Fuentes, Retreta Pelayera, 1961).

Los testimonios de las personas a través de los cuales se construye el contexto de la práctica musical en San Pelayo, visibilizan como principales responsables de la preparación en las bandas y en los inicios musicales de los entrevistados, a los maestros Pablo Garcés Pérez, Alejandro Ramírez o Raúl “Tito” Guerra, dejando como referente los 20 años, como la edad aproximada en la cual se iniciaban en la vida musical

**Figura 16. Pablo Garcés Pérez**



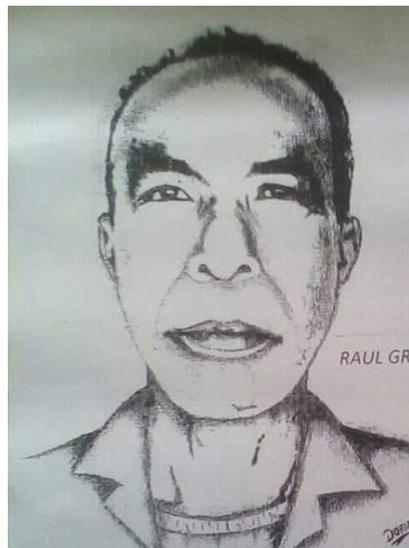
Fuente: fotografía archivo familia Garcés.

**Figura 17. Alejandro Ramírez Ayazo**



Fuente: fotografía archivo Festival Nacional del Porro.

**Figura 18. Raúl Gregorio Guerra Castro. "Tito Guerra"**



Fuente: retrato a mano de Robert Doria.

### 1.1.2 La Banda Bajera

Por primera vez se construye la historia de la conformación de una de las bandas más representativas del municipio de San Pelayo, siendo la primera en plasmar en acetato y para la posteridad el repertorio de obras clásicas, fandangos, puyas, gaitas y porros palitiaos, dejando en sus grabaciones los rasgos característicos más cercanos a la interpretación que se hacía de estas creaciones en la primera mitad del siglo XX.

**Figura 19. Banda Bajera de San Pelayo**



Cartagena 11/11/1961. De izquierda a derecha de pie: Pedro Pablo Vidal (Clarinete), Agustín Luna (Trompeta), Pedro Luna (Bombo), Augusto Luna (Bombardino), Antonio Bárcenas (trompeta), Alfonso Arrieta (Trompeta), Antonio Berrocal (Bombardino), Ovidio Zapata (Clarinete). De izquierda a derecha agachados: Pedro Luís Vidal (Trombón), Mariano Bello (Platillos), José Brango (Redoblante), Abraham Luna Muñoz (Tuba).

Fuente: fotografía archivo personal del señor Jaime Luna Palomino.

Para encontrar los referentes vivos que hicieron parte de la Banda Bajera, el rastreo de las fuentes se realiza inicialmente a partir de consultas con los músicos mayores que integran la Banda María Varilla, organización musical del municipio de San Pelayo a la que pertenece el investigador y de la cual se habla más adelante, arrojando los nombres de los maestros Alfonso Arrieta, Julio Romero y Ramón Carmelo Rosso, entre otros.

La delicada situación de salud pública ocasionada por el Covid 19 impidió la realización de las entrevistas durante los años 2021 y parte del 2022; en este tiempo de espera falleció el maestro Julio Romero, intérprete del bombardino desde finales de la década del 60 en la Banda Bajera.

Posteriormente, conversando con familiares, amigos y músicos cercanos al investigador, se conoce que sobreviven los maestros Ramón Jiménez Portillo, José Brango Hernández y Jaime Luna Palomino, hallazgo determinante para complementar los datos históricos y musicales de la investigación. Jaime Luna Palomino, acreditado por su condición de hijo mayor del maestro Abraham Luna Muñoz, fundador y tubista de la banda durante toda su vida, suministra gran parte de la información histórica de la Banda Bajera, la cual coincide con los aportes realizados por los demás entrevistados.

De acuerdo con Jaime Luna, la Banda Bajera era una empresa familiar, no sólo por haber sido creada y estar conformada en su mayoría por miembros de la misma familia, sino además por la fraternidad con la que se manejaba su organización. Luna Palomino, considera que la llegada de sus familiares a San Pelayo desde el municipio de Chimá, ambos en el entonces Bolívar grande, se debió a la muerte violenta de un primo de su abuelo Daniel Luna, como consecuencia de los enfrentamientos entre conservadores y liberales, razón por la cual deciden cambiar su lugar de residencia.

**Figura 20. Banda Bajera de San Pelayo**

De izquierda a derecha de pie: Francisco Coneo (Trombón), Edwin Pineda (Platillos), Pedro Luís Vidal (Bombo), José Brango Madera (Redoblante), Alcides Suarez (Bombardino), Eulises Martínez (Bombardino). De izquierda a derecha agachados: Abraham Luna Muños (Barítono), Pedro Paternina (Trompeta), Agustín Luna Montoya (Trompeta), José Brango Hernández (Trompeta), Ovidio Zapata (Clarinete).

Fuente: fotografía archivo personal del señor Jaime Luna Palomino.

La familia Luna en Chimá, gozaba de estatus social y buena condición económica, debido al desempeño de Daniel Luna como médico tegua<sup>10</sup>, más sin embargo, debido a los hechos mencionados, Daniel Luna llega al corregimiento de Carrillo en el municipio de San Pelayo, con sus hermanos Abraham, Augusto y Félix Luna, acompañados de sus primos

<sup>10</sup> Tegua es un colombiano que se aplica a la persona que ejerce la medicina sin título.

hermanos David, Agustín Luna Montoya y Betsabé Brango, a ellos se sumaron Pedro Luís Vidal, sobrino de la abuela de Luna Palomino y Pedro Luna. Establecidos en Carrillo, se dedican a la venta de carne de ganado y cerdo.

David Luna, tocaba el cornetín, era el único músico entre los recién llegados y el cual había recibido formación musical en su natal Chimá con José Dolores Zarante. Después de algún tiempo, se establecen en la zona urbana del municipio, en el barrio La Encañada, continuando con la venta de carne y además expandiendo el negocio hacia la talabartería, elaborando monturas o sillas y accesorios para bestias como los mulos y caballos. Además, se dedicaban a curtir los cueros de terneros de vientre<sup>11</sup> para los bombos y redoblantes, para el entorchado, tradicionalmente llamado como “el cimbre” o “chirriadera”, utilizaban piel de conejo o intestinos de gato.

Dentro de las vivencias compartidas en su familia, Jaime Luna Palomino no referencia una fecha aproximada para el desarrollo de esta etapa familiar, más sin embargo, resalta que para entonces, su abuelo Daniel Luna, aprovechando la solvencia económica que tenían posibilitaba la compra de instrumentos, ya contemplaba de manera alterna al negocio manejado, la conformación de una banda de músicos, idea que se fortalece al convertirse en compadre de sacramento<sup>12</sup> con Pablo Garcés.

Luna Palomino, establece el origen de la Banda Bajera a partir de una serie de dificultades presentadas al interior de la Banda Ribana. William Fortich, referencia las diferencias que existieron entre Alejandro Ramírez y Pablo Garcés cuando pertenecían a la Ribana, debido a la oposición de la familia Ramírez, frente al interés de Walberto hijo de Garcés, al pretender en matrimonio a Rosaura hija de Ramírez (Fortich, 2013, p. 10). Estos

---

<sup>11</sup> Los terneros de vientre se encuentran dentro de la vaca cuando es sacrificada, utilizando la piel para la elaboración de los parches debido a su textura delgada.

<sup>12</sup> Vínculo que se contrae con los padres de la persona que es bautizada en la iglesia católica al aceptar ser el padrino.

acontecimientos, al parecer, fueron fundamentales para la creación de la Banda Bajera de San Pelayo.

**Figura 21. Banda Bajera de San Pelayo**



Reinado nacional de universidades en Bogotá, acompañando la representante de la universidad de Córdoba. De izquierda a derecha detrás: Abraham Luna Muñoz (Tuba), Mariano Bello (Platillos), Pedro Luís Vidal (Bombo), Tobías Garcés (Trombón), Agustín Luna Montoya (Trompeta), José Brango Madera (Redoblante - con gafas), Antonio Bárcenas (Trompeta), Cástulo Garcés (Trompeta). De izquierda a derecha delante: Baltazar Méndez Garcés (Trombón), Ovidio Zapata (Clarinete), Gabriel Carrascal (Clarinete).

Fuente: fotografía archivo personal del señor Jaime Luna Palomino.

De acuerdo con Jaime Luna Palomino, entre los fundadores de la Banda Bajera se encontraban, su abuelo Daniel Luna Ruíz (redoblante) Félix Luna (redoblante), Augusto Luna (bombardino), Abraham Luna (tuba), Pedro Luís Vidal (trombón), quien además tocaba platillos

y bombo, Pedro Luna (bombo), José Brango (redoblante), David Luna (cornetín) y Agustín Luna (trompeta), proceso que se materializó cerca de 1920 con el apoyo de Pablo Garcés. El nombre de la banda, fue determinado a razón de los términos utilizados para la ubicación geográfica con relación al recorrido del Río Sinú en el pueblo<sup>13</sup>. En el municipio, ya existía la Banda Ribana por estar ubicada río arriba, el barrio “La Encañada”, lugar de residencia de la nueva banda, se encuentra ubicado río abajo, de allí su nombre Banda Bajera de San Pelayo.

La organización y disciplina implementada por Daniel Luna, permitió posicionar la banda destacándose entre las demás, una de las normas organizativas consistía en la designación de un porcentaje o aporte sobre las ganancias de cada contrato, con los fondos se adquirió una finca a nombre de la organización ubicada en el corregimiento de Las Mohosas San Pelayo.

Todos los integrantes de la banda tenían acciones en la finca, aprovechándola para cultivos y la crianza de porcinos. Igualmente, adquirieron 15 mulos con sus respectivas monturas hechas en la fábrica familiar de los Luna, animales en los cuales se transportaban para cumplir sus compromisos. En conversación personal con Juan Carlos Jiménez Argel, compartió la anécdota contada por su abuelo el maestro Joaquín Pablo Argel, describiendo la impresión que tenían de los músicos de la Banda Bajera cuando llegaban al sitio de la presentación musical cada uno en su animal, comentando el alto nivel económico que proyectaban al contar con ese medio de transporte en aquella época. La banda contaba con un auxiliar que se desplazaba días antes al compromiso para convenir el lugar donde los animales estarían pastando durante la estancia de la banda.

---

<sup>13</sup> Anteriormente era común en San Pelayo escuchar de los abuelos las expresiones “voy pa’rriba” o “voy pa’bajo”.

**Figura 22. Banda Bajera de San Pelayo**

Fuente: fotografía archivo Festival Nacional del Porro.

Luna Palomino, detalla que la banda contaba con existencia para dos formatos instrumentales, razón por la cual siempre había músicos interesados en integrarse, ya que la organización permitía suministrarles el instrumento en caso de tenerlo en malas condiciones o de no poseerlo. Si el nuevo integrante deseaba adquirir su instrumento en propiedad, se le descontaba el valor por cuotas en cada contrato realizado. Otra de las costumbres en la organización de las bandas de músicos que aún se mantiene, es la realización de préstamos económicos a solicitud del integrante, igualmente pagados a través de cuotas descontadas en cada compromiso. El maestro Alfonso Arrieta, recuerda que su llegada a la Banda Bajera, se da a partir de integrarse a la Banda Central, precisamente debido a que la banda que lo solicitaba no contaba con la posibilidad de ofrecerle dicho préstamo y la de San Pelayo sí.

A finales de los años 50, la dirección de la Banda Bajera es asumida por el trombonista Baltazar Méndez Garcés, nieto de Pablo Garcés Pérez, iniciando una nueva etapa con sede en la ciudad de Montería, lugar de residencia de Méndez Garcés. Los ensayos de la banda se realizaban algunas veces en la finca de propiedad de Agustín Luna o en la casa de José Brango, ambos sitios ubicados en Montería, igualmente ensayaban en el corregimiento de Carrillo San Pelayo.

La ubicación del centro de dirección en la capital del departamento de Córdoba, debió contribuir aún más en la proyección a nivel nacional de la banda. Bajo la dirección de Baltazar Méndez, La Banda Bajera realiza su primera grabación dando como producto la publicación de dos volúmenes con discos Fuentes.

Cumpliendo un compromiso en uno de los barrios de la ciudad de Montería, el maestro Baltazar Méndez Garcés, sufre una caída del vehículo que los transportaba ocasionándole la muerte, razón por la cual la dirección de la banda queda a cargo del Maestro Agustín Luna Montoya. Bajo la dirección de Luna Montoya, la Banda Bajera continúa con sus presentaciones en todo el territorio nacional, con su gestión publicó cinco trabajos discográficos más, dos con Philips Colombiana y su sello discos Perla, uno más con discos Fuentes y dos con discos CBS, estos últimos como parte de la premiación obtenida al coronarse ganadores del Festival Nacional del Porro en San Pelayo.

Haber sido ganadores del Festival del Porro en San Pelayo, le permite a la Banda Bajera la participación en el Festival de Bandas de Paipa, Boyacá, obteniendo el tercer lugar de su categoría. Para el maestro Ramón Carmelo Rosso Hoyos, este logro tiene un significado que tal vez no ha sido dimensionado por las generaciones actuales, debido a que ellos debieron enfrentarse a bandas profesionales de todo el país y en la actualidad existen categorías que permiten un mejor estado de igualdad en dicho concurso.

El maestro Agustín Luna Montoya, aprovecha para expandirse comercialmente, dedicándose a la compra y venta de formatos instrumentales para banda, inversiones que durante algún tiempo le dieron buenos resultados, pero que, según Luna Palomino, fueron la causa de la quiebra cuando lo estafaron con un pedido que nunca le pagaron. Luna Montoya, se mantuvo como director de la Banda Bajera de San Pelayo hasta finales de la década del 80 cuando la agrupación cesó su actividad.

**Figura 23. Banda Bajera de San Pelayo**



4° Festival Nacional del Porro en San Pelayo.

Fuente: fotografía archivos del festival 1980.

### **1.1.3 Porro palitiao**

En la visión que muestra Alviar (2015) de la banda pelayera, la asocia a ocasiones musicales y repertorios variados, caracterizándose por interpretar un tipo de música

denominada de manera general “Porro”<sup>14</sup>, término que incluye varios géneros musicales (...).

“El Porro es una música festiva que se baila y se guapirrea<sup>15</sup> en un coqueteo sin fin que abre espacios para compartir y hacer comunidad” (Alviar, 2015, p. 1).

Wade (2002), nos habla de la variedad de porros interpretados por las bandas de vientos, haciendo la siguiente descripción:

Una interpretación típica tiene una introducción de ocho compases que, se dice, suena como un danzón cubano. Sigue una sección de ritmos más regulares a cargo del bombo y los timbales, y en la cual las trompetas desarrollan un diálogo responsorial con el bombardino y los clarinetes. Posteriormente, una sección (que Fortich denomina la bozá) donde callan las trompetas, y el bombo mantiene el ritmo golpeando al lado con unos palitos, y los clarinetes y bombardinos entretajan sus melodías (Bermúdez y otros 1987:86), (Wade, 2002, p. 79).

La posibilidad de creer que el porro en la banda de vientos, sea un constructo sonoro autónomo la postula Valencia (2002). Manifiesta la existencia de un referente hacia la sonoridad y expresión musical del contexto gaitero, pero encontrando su propio rumbo y definiéndose como tradicional y autóctono en la misma perspectiva en la que se coincide con la construcción de una comunidad que se desplaza del campo y el autoconsumo a la ciudad y el desarrollo (Valencia, 2002, p. 3).

La idea expuesta por Valencia en la cita anterior, se encuentra plasmada en el siguiente planteamiento:

De esta manera el porro se presenta como la continuación de una forma folclórica tradicional ya existente. Se tradicionalizan, por así decirlo, los nuevos instrumentos de

---

<sup>14</sup> El término será utilizado en mayúscula cuando se refiera al Porro como el género que hace parte del gran grupo de orden binario perteneciente al Caribe Colombiano (Valencia, p. 32, 1995).

<sup>15</sup> El guapirreo es un grito fuerte, agudo y espontáneo, que puede expresar alegría, tristeza, nostalgia, melancolía o la mezcla de todas esas emociones, generadas normalmente al escuchar el inicio o el puente de un porro palitiao.

viento y de esa manera se mantiene intacta la autenticidad: los adminículos de la modernidad globalizada subordinados al poder de la tradición local (Wade, 2002, p. 75).

William Fortich, describe en sus charlas al porro palitiao como una conversación entre los instrumentos de la banda, donde la palabra principal la tiene la trompeta y los demás responden en coro, atribuyendo esta característica de preguntas y respuestas como el elemento apropiado de la práctica de los bailes cantados. Igualmente, maneja la hipótesis de haberle agregado la danza introductoria, característica de la música europea, para poder ingresar el porro palitiao a los bailes de sala típicos de la alta aristocracia de la época. Fortich, agrega además que la bozá o parte de clarinetes, es el aporte específico del estilo que nace en San Pelayo, siendo esta la característica que le permite a Guillermo Valencia y Víctor Mause denominar los estilos “Palitao” y “Tapao” (Fortich, 2013, p. 214).

En esta investigación, se construye el concepto a partir de algunas ideas plasmadas por Victoriano Valencia Rincón sobre el porro palitiao, definiéndolo como un estilo de composición musical instrumental, con características que lo individualizan de las demás variantes o modalidades del género Porro, cuyo origen se da en la práctica musical de las bandas de músicos del municipio de San Pelayo. Valencia Rincón, lo caracteriza desarrollando patrones de acentuaciones y patrones rítmicos en dos compases, denominando sus diferentes secciones como introducción, que corresponde a la danza, la sección “A”, que corresponde al porro, la sección “ab”, que corresponde al puente, la sección “B”, que corresponde a la bozá y por último las codas. Igualmente, establece la existencia de dos formas tradicionales principales y determina la presencia de tres porros palitiaos tradicionales que poseen otras secciones adicionales (Valencia, 1995), tal como se describe en la tabla 1:

**Tabla 1. Estructura formal del porro palitiao**

<b>Estructura formal tradicional 1</b>	<b>Porros palitiaos</b>
Introducción - [A - ab - B] - Introducción	Porro viejo pelayero El Pílon Sábado de gloria El Binde El Tortugo
<b>Estructura formal tradicional 2</b>	<b>Porros palitiaos</b>
[A - ab - B] - Coda	Soy Pelayero María Varilla La Mona Carolina El gavián garrapatero
<b>Otras secciones</b>	<b>Porros palitiaos</b>
Introducción - x - y - [A - ab - B] - Introducción	El Pájaro
Introducción - [A - ab - B - x - A - ab - B] - Introducción	El Ratón
Introducción - x - [A - ab - B] - Introducción	El Sapo viejo

Elaboración del autor con base en datos de Valencia (1995)

Valencia, se apoya en Julio Castillo para sugerir la posible interrelación con el entorno social evidenciado en los títulos dados a los porros palitiaos, los cuales, como se aprecia en la tabla anterior, tienen por nombres los de animales de la región, utensilios y nombres geográficos y dedicatorias a personajes del contexto (Valencia, 1995 p. 26). De igual manera,

en su análisis denomina este repertorio “regional tradicional campesino” y aclara que son las formas consideradas “originales”, las cuales presentan características principales como la existencia de solista - coro en la construcción de la frase melódica, en donde la improvisación del solista no permite que existan secciones estandarizadas, al igual que la improvisación múltiple (Valencia, 2002, p. 7), y la conformación del repertorio de porros palitaios con frases construidas en dos, cuatro y ocho compases (Valencia, 1995, p. 48), en los modos mayor y menor y los modos jónico, eólico y mixolidio (Valencia, 1995, p. 91).

La presente investigación, acogerá los términos utilizados tradicionalmente en la práctica musical de las bandas de músicos pelayeras, para referirse a las diferentes secciones del porro palitiao: danza (introducción) - parte de trompetas (sección “A”) - puente (sección “ab”) - bozá (sección “B”) - arriba y abajo (coda).

#### ***1.1.4 El Festival Nacional del Porro.***

A través de la vivencia durante muchos años en San Pelayo, escuchando charlas en foros culturales y teniendo conversaciones personales con algunos de los que participaron en la primera realización, el concepto central sobre sus orígenes apunta hacia el interés de un grupo de jóvenes pelayeros con el deseo de conmemorar los 200 años de fundación de su pueblo. En una de sus reuniones sociales, reconociéndose poseedores de una particular práctica cultural manifestada en las bandas de músicos pelayeras, nace la idea de realizar el festival, para lo cual inician un periodo de preparación de varios años apoyándose en la experiencia y conceptualización de personalidades como Víctor Mause Galván, Guillermo Valencia Salgado y Manuel Zapata Olivella.

Durante el proceso realizado para concebir, planificar y motivar a la comunidad para la aceptación del proyecto, se vincularon nuevos adeptos a la idea, cada uno de ellos aportando desde su profesión y saber específico.

**Figura 24. Gestores del festival de porro**



De izquierda a derecha: Vladimiro Ángulo Madera (Q.E.P.D.), Guillermo Valencia Salgado (Q.E.P.D.) y Víctor Mausá Galván (Q.E.P.D.).

Fuente: fotografía archivo de la familia Ángulo Madera.

William Fortich, describe la presencia entorno a las tertulias de Valencia Salgado, de Francisco Espitia Junco, Abdo Galván y Vladimiro Angulo (Fortich, p. 218, 2013), además recuerda la promoción del evento realizada por Jairo Cohen Barrera a través del programa radial “domingos pelayeros” desde el parque del municipio, de igual forma, establece la vinculación en el foro de estructuración del festival de Gastón Combatt, Fernando Aguilar Julio y Sidia Ortega de Estrella, como también el liderazgo en los comités de apoyo por parte de Blanca Paternina, Elguy Angulo Madera, Clara Polo Galván, Elvira González, Emelda Almanza, Yenis Pretelt Galván, Remberto Mestra, Vilda Paternina, Diana Machado Lugo, Manuel Caro Plaza, Domingo Caro Plaza, Ramiro Plaza Espitia, Pedro Nel Arohachan, Luzmely Cogollo, José Joaquín Padilla Galván, Lucas Lagares Ayazo, Carlos Aguilar, Eusebio Ramos, Luís

Ambrosio Plaza Espitia, Raimundo Plaza Espitia, Tomiris Galván Ayazo, Luís Carlos Rehnals y Lelis Guerra Lugo (Fortich, 2013, p. 223).

**Figura 25. Organizadores del festival del porro**



Miembros de los comités de apoyo en los primeros festivales.

Fuente: fotografía archivo Festival Nacional del Porro.

De acuerdo con la publicación de Fortich, el comité ejecutivo del primer festival estuvo integrado por Edgardo Hernández Galván (Presidente), Fernando Aguilar Julio (Vicepresidente), José Joaquín Padilla (Secretario), Sidia Ortega de Estrella (Tesorera), William Fortich Díaz (Fiscal), Gastón Combatt, Abdo Galván y Francisco Espitia Junco (Vocales). (Fortich, 2013, p. 216).

**Figura 26. Junta directiva del festival del porro**



De izquierda a derecha: Héctor Araujo, Abdo Galván, William Fortich, Foción Galván, Fernando Aguilar. De izquierda a derecha agachados: Vladimiro Angulo, Edgardo Hernández, José Joaquín Padilla.

Fuente: fotografía archivo Festival Nacional del Porro.

Un aspecto importante para la presente investigación, es reconocido por Fortich en su publicación, al manifestar que, durante la realización del primer festival, no concebían la idea del concurso de porro palitiao o pelayero (Fortich, 2013, p. 217), lo cual se evidencia al escuchar los audios de las obras ganadoras durante los primeros tres festivales, las cuales corresponden al estilo de porro tapao. Es muy probable, que los objetivos del concurso se re direccionaran buscando reactivar la composición en el estilo tradicional típico de San Pelayo, lo cual, contribuyó a que en las regiones de donde procedían las bandas convocadas al concurso, se realizara el ejercicio de creación en el estilo palitiao pelayero.

Sin embargo, el no existir durante casi dos décadas desde sus inicios, estudios musicológicos sobre el Porro, al igual que prescindir en la organización del festival durante más

de tres décadas de una persona conocedora del estilo tradicional palitiao, permitió que se estandarizara de manera generalizada, la composición en una sola de sus estructuras formales tradicionales.

Lo anterior, se corrobora al tener la posibilidad de escuchar los audios de por lo menos 30 de los más de 40 porros palitiaos ganadores en las versiones realizadas hasta el presente en el Festival Nacional del Porro. No contar con la posibilidad de conocer la totalidad de las obras ganadoras, como también fechas exactas de algunas fotografías, entre otros datos históricos, deja en evidencia la falencia generada por la inexistencia de una organización permanente que conserve en un archivo oficial la memoria histórica del que se ha convertido en uno de los eventos más representativos a nivel nacional.

Figura 27. Primer festival del porro

Revista Expectativa

# Cifras de los Festivales



**Copilador  
Héctor Araújo**

**PRIMER FESTIVAL NACIONAL DEL PORRO  
SAN Pelayo, JUNIO 24 - 25 - 26 DE 1977**

<p><b>BANDAS PARTICIPANTES</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1.- Banda "19 de Marzo de Laguneta" . . . . .</li> <li>2.- 26 de Junio de San Pelayo . . . . .</li> <li>3.- A No. 4 de San Pelayo . . . . .</li> <li>4.- 24 de Junio de Valencia . . . . .</li> <li>5.- "A Número 3 de Purísima" . . . . .</li> <li>6.- "1 de Noviembre de Rabolargo" . . . . .</li> <li>7.- "Aires de la Madera de San Pelayo" . . . . .</li> <li>8.- "Juvenil de Colomboy" . . . . .</li> <li>9.- "San Jerónimo de Ayapel" . . . . .</li> </ol>	<p><b>DIRECTOR</b></p> <p>Miguel Emiro Naranjo Alcides Suárez Adelo Coy Morales Edín Ayazo Miguel Coneo Joaquín Pablo Argel Juan Caro Guerra Manuel Basilio Bolaños José Antonio Barrios</p>
<p><b>BANDAS GANADORAS</b></p> <p>1er. Puesto . . . . . "19 de Marzo de Laguneta" 2do. Puesto . . . . . "San Jerónimo de Ayapel" 3er. Puesto . . . . . "26 de Junio de San Pelayo"</p>	<p style="text-align: center;"><b>LABORATORIO CLINICO</b></p>  <p style="text-align: center;"><i>Margarita Ramos Arroyo</i> Bacterióloga Universidad Metropolitana</p> <p style="text-align: center; font-size: 0.8em;">EDIFICIO LOS ARRAYANES Cra. 5a. No. 26-13 Cons: 201</p> <p style="text-align: center; font-size: 0.8em;">RESIDENCIA: Cra. 5a. No. 23-58</p> <p style="text-align: right; font-size: 0.8em;">Montería - Córdoba</p>

**MEJORES INSTRUMENTISTAS:**

Mejor Ejecutante Instrumental: Alvaro Castellanos Garcés (Trompetista Banda 26 de Junio de San Pelayo).  
 Mejor Ejecutante de clarinete: Antonio Coy Castillo (Banda A. No. 4 de San Pelayo)  
 Mejor Ejecutante de Trompeta: Ricardo Hernández (Banda 24 de Junio de Valencia)  
 Mejor Ejecutante de Bombardino: Próculo Durango (Banda 19 de Marzo de Laguneta)  
 Mejor Ejecutante de Redoblante: Dagoberto Argel (Banda 11 de Noviembre de Rabolargo).  
 Mejor Ejecutante de Bombo: Eustorgio Manuel Oliveros Causil (Banda 26 de Junio de San Pelayo) (El Toyó).  
 Mejor Porro Inédito: "LUZ MARINA REYES"  
 Autor: JAVIER REYES, ejecutado por la Banda AIRES DE LA MADERA.

Jurado calificador del 1er. Festival Nacional del Porro, (En Bandas): FRANCISCO ZUMAQUE, MANUEL ZAPATA OLIVELLA, PEDRO REINALDO (Pello Torres).

Jurado Calificador de Piezas musicales inéditas: GUALBERTO GARCÉS PLAZA, JULIO PATERNINA OLIVEROS, JOSE GALVAN LUGO.

Publicación revista Expectativa.

Fuente: fotografía Archivo familia Araujo Galván.

**Figura 28. Ganadores festival del porro**

<b>REYES PORROS PALITIAOS</b>			
FESTIVAL	AÑO	NOMBRE DEL PORRO	AUTOR
I	1977	Luz Marina Reyes	Javier Reyes
II	1978	Sin Nombre	Alvaro Castellano
III	1979	Carmen Sofia	Jhonnv Sáenz
IV	1980	.....	.....
V	1981	.....	.....
VI	1982	.....	.....
VII	1983	Homenaje a San Pelayo	Armando Contreras
VIII	1984	Cacaguál	José Joaquín Padilla
IX	1985	Río Sinu	Banda de La Guneta
X	1986	El Tolete	José Joaquín Padilla
XI	1987	El Carmen	José Joaquín Padilla
XII	1988	El Angarilla	Rodolfo Cogollo
XIII	1989	La Trenza	Armando Contreras
XIV	1990	Tacasúan	Bruno Bello
XV	1991	El Arachero	Germán Arrieta
XVI	1992	El Pate é Gallo	Rubén López
XVII	1993	El Diamante	Orlando Ricardo
XVIII	1994	El Turpial	Hernán Contreras
XIX	1995	Estoy en Plaza	Armando Contreras
XX	1996	El Trasmayo	Gustavo Burgos
XXI	1997	No me Rindo	Alvaro Castellano
XXII	1998	Abejón Mono	Rosendo Barja
XXIII	1999	Serenata Pelayera	Rafael Genes
XXIV	2000	Sol y Sombra	Hernán Contreras
XXV	2001	Yo Soy el Porro	Manuel Doris
XXVI	2002	El Maestro Vive	Ricardo Hernández
XXVII	2003	Tradición Pelayera	José Rodríguez
XXVIII	2004	Alma Sinuana	Mario Rodríguez
XXIX	2005	Por Amor al Arte	José Rodríguez
XXX	2006	Malidú	Demóstenes Durango
XXXI	2007	No hubo concurso	
XXXII	2008		
XXXIII	2009	Un Porro para Dios	Johnatan Hoyos
XXXIV	2010	Sapo porro	Juan José Rodríguez

Publicación de la revista Expectativa edición 347 junio de 2018.

Fuente: fotografía Carlos Rubio Acosta.

## 2. Parte de trompetas

### 2.1 Discografía de la Banda Bajera

Hasta hace pocos años con la llegada al departamento de Córdoba en 2016 del coleccionista de discos Carlos Pérez Samudio y su proyecto “Candelazos Tropicales” en 2018, la totalidad de las grabaciones en disco de vinilo de la Banda Bajera eran un referente desconocido tanto para algunos músicos e investigadores especializados, como para personas vinculadas a la práctica musical de las bandas de músicos pelayeros.

De igual forma, es significativo que Fortich sugiera a San Pelayo como el centro del proceso creativo que da origen al estilo porro palitiao pelayero, orientado por Pablo Garcés y Alejandro Ramírez y que además siendo este municipio sede permanente del Festival Nacional del Porro desde 1977, no haya sido posible encontrar entre sus habitantes la colección completa de discos de la banda más representativa en la creación del patrimonio musical de este municipio, como también, que estas grabaciones fueran desconocidas en su momento, para el investigador y pionero en el análisis musicológico del porro palitiao Victoriano Valencia, quien en conversación personal en 2011 manifestó haber realizado su monografía en 1994 con fuentes diferentes, debido a que no tenía conocimiento de la existencia de dicho material sonoro.

Por su parte, el autor de la presente investigación, nativo de San Pelayo, recuerda que tuvo la oportunidad de escuchar y observar en su pueblo en 1990 el ejemplar que hoy identifica como el penúltimo disco de esta banda, posteriormente estudiando en la ciudad de Barranquilla en 1996 conoce la existencia de otro disco contenido en cassette que hace parte de las primeras publicaciones; para el año 2001 encuentra algunos archivos de audio digitalizados correspondientes a esas primeras grabaciones y solo hasta el inicio del trabajo de campo para este proyecto investigativo, en el corregimiento del Retiro de los Indios en el municipio de Cereté, conoció en físico el número exacto de grabaciones realizadas.

Fue en ese proceso de búsqueda de la discografía, que se propiciaron los encuentros con el psicólogo y coleccionista de discos Carlos Pérez Samudio, el cual ha logrado reunir durante más de 30 años una colección personal que sobrepasa los veinticinco mil discos en formato vinilo especialmente de música tropical<sup>16</sup> y salsa. Su colección le ha permitido colaborar en investigaciones para maestrías y doctorados, al igual que ser coautor con los investigadores Juan Sebastián y Federico Ochoa de “El Libro de las cumbias” y el proyecto de investigación “Los diferentes porros en Colombia”. Dicho encuentro, da como resultado el valioso hallazgo en la colección privada de Pérez Samudio, de la totalidad de los discos grabados por la Banda Bajera.

Pérez Samudio se referencia entre otros, en el catálogo alfabético y numérico de 78 y 45 R. P. M. publicado por discos Fuentes en 1961, para precisar que la Banda Bajera de San Pelayo se constituye como la primera banda de músicos en ser grabada en discos de larga duración con el repertorio musical tradicional pelayero, logrando realizar siete publicaciones de las cuales tres pertenecen al sello mencionado, dos a Philips Colombiana y su sello discos Perla y dos a discos CBS.

---

<sup>16</sup> Término genérico acuñado en la década del 60 para referirse a todas las variedades de música costeña que se crearon con la aparición de agrupaciones de músicos antioqueños y de otras regiones del interior del país, simplificando los ritmos, reduciendo el número de integrantes del grupo e introduciendo instrumentos eléctricos como teclados y guitarras (Peter Wade, p. 188, 2002).

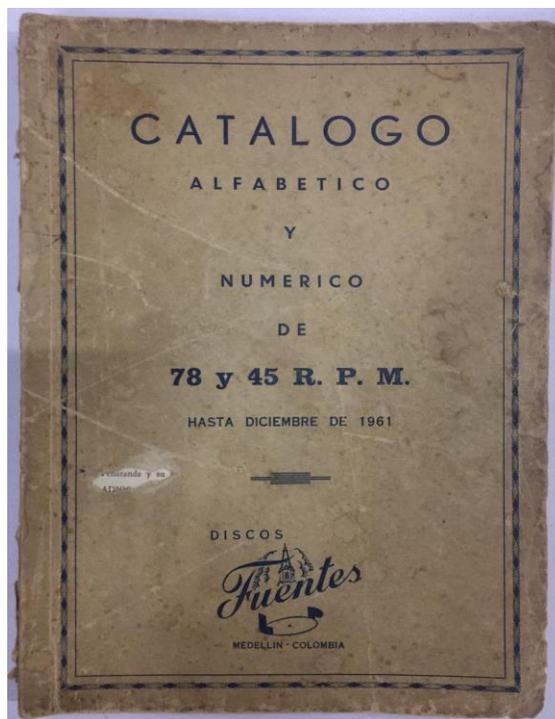
**Figura 29. Carlos Pérez Samudio**



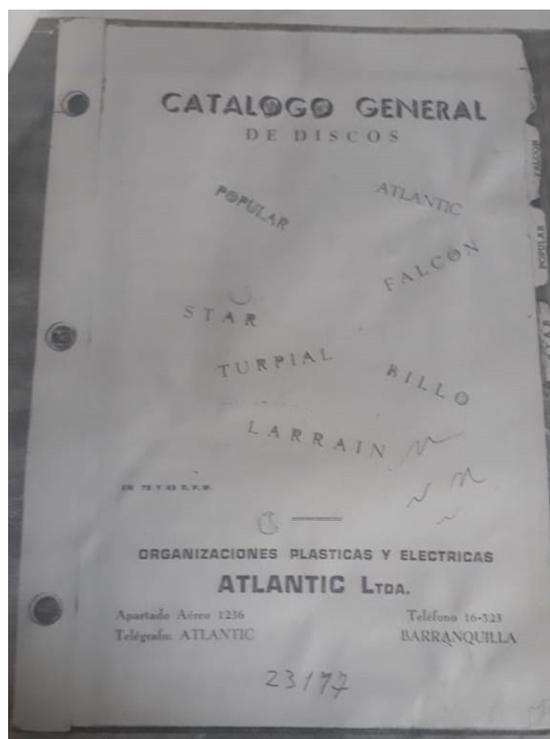
Investigador y coleccionista de discos.

Fuente: fotografía archivo personal de Pérez Samudio.

**Figura 30. Catálogo discos fuentes**



Fuente: archivo de Pérez Samudio. Fotografía Carlos Rubio Acosta.

**Figura 31. Catálogo general de discos**

Fuente: archivo de Pérez Samudio. Fotografía Carlos Pérez Samudio.

El presente capítulo, describe de manera detallada el contenido de cada carátula, contracarátula y centros de disco, haciendo énfasis en datos relevantes para la reconstrucción de la memoria histórica y musical de la Banda Bajera de San Pelayo. Con base en la información obtenida con la experiencia de Pérez Samudio en el manejo de seriales de los discos y las entrevistas de algunos de los músicos que participaron en las grabaciones, se sugieren los años de publicación para los primeros cuatro volúmenes, debido a que inicialmente no se indican las fechas de publicación en los impresos de los discos.

Con referencia en lo anterior, los discos son presentados en orden cronológico, con énfasis especial en datos descriptivos del San Pelayo de los años 60, las fechas en las que fueron producidos los discos aparecen de manera específica a partir de la quinta publicación, igualmente en los escritos y fotografías que detallan los integrantes de la banda, como también

el formato instrumental que presentaba y, el repertorio contenido en cada disco, con sus respectivas anotaciones sobre ritmo y/o género y autor.

De cada trabajo discográfico presentado, se identifican las obras musicales para el análisis, correspondientes a las consideradas en la actualidad como tradicionales en el estilo porro palitiao pelayero.

Como última consideración, durante la realización del streaming “Primeras versiones - Repertorio musical tradicional de las bandas de vientos pelayeras”, en el marco de la versión virtual y conmemorativa del Festival Nacional del Porro en 2020, la cual fue realizada de tal forma por motivos del Covid 19, Carlos Pérez Samudio manifestaba lo que a su parecer podía ser un posible cambio de orden en la publicación de los discos “Carnaval en San Pelayo” y “Retreta Pelayera”, los cuales corresponden al primer y segundo volumen sacados al mercado entre 1960 y 1961. Pérez advertía, que el disco “Retreta Pelayera” debería ser el primer volumen publicado y no el segundo con base en su experiencia y conocimiento en el manejo de los seriales utilizados por la empresa Fuentes. De igual manera, en conversación personal planteaba la hipótesis de que todo el contenido de ambos discos pudo haber sido grabado en una sola oportunidad, quedando a disposición de la empresa discográfica la decisión de cómo comercializarlo.

La transcripción realizada de los textos contenidos en cada disco para fines de la presente investigación, establecen que, “Carnaval en San Pelayo” es el primer volumen publicado por discos Fuentes al encontrar el enunciado:

“Por primera vez en la historia de DISCOS FUENTES y en la historia pintoresca de una de esas tres bandas “san pelayeras” una de ellas: LA BAJERA...se produce la ocurrencia de traer al disco y por ende al conocimiento de los discomanos de COLOMBIA...” (Fuentes, 1961).

La cita anterior, precisa la condición de ser el primer volumen publicado, sin embargo, en la entrevista realizada el día 05 de febrero de 2022 al músico Alfonso Manuel Arrieta Polo,

trompetista y único intérprete sobreviviente en la actualidad de todos los que participaron en esa grabación, Arrieta manifiesta haber viajado a la ciudad de Medellín con la Banda Bajera de San Pelayo para realizar la primera grabación entre los años 1960 y 1961, información que coincide con los datos aportados por Pérez Samudio, además al recordar las obras que grabaron es específico al describir que iniciaron por el “repertorio clásico” el cual está contenido en el disco “Retreta Pelayera” y posteriormente los porros y demás estilos, entre los cuales menciona “María Varilla” y “La Primera Estancia” contenidas en “Carnaval de San Pelayo”, testimonio que soporta la hipótesis de Pérez Samudio sobre la grabación en conjunto de todo el contenido de ambos discos.

**Figura 32. Streaming**



Imágenes del streaming “Primeras versiones - Repertorio musical tradicional de las bandas de vientos pelayeras”, en el marco de la versión virtual y conmemorativa del Festival Nacional del Porro en 2020 por motivo del Covid 19.

Fuente: Imágenes tomadas del video por Carlos Rubio Acosta.

Por todo lo anterior y con referencia en la manera como se presentaba en sus inicios en la práctica musical tradicional de las bandas de músicos pelayeros el proceso de apropiación del repertorio musical, además del notorio manejo comercial dado a los discos en las carátulas, se decide iniciar con el disco “Retreta Pelayera”.

La información contenida en las tablas sobre el título de la obra, género o estilo y nombre del autor, se transcribió tal como aparece en las fuentes discográficas. De igual forma, para acceder a los audios y al score con la transcripción de las obras seleccionadas para el análisis, se referencia un hipervínculo que se encontrará en el capítulo de anexos.

## 2.2 Retreta Pelayera

Figura 33. Banda de San Pelayo Vol. II



Retreta pelayera, LP, 12", 33 1/3 rpm, Discos Fuentes, L.P.F. Stereo 200099, 1961.

Fuente: colección personal de Carlos Pérez Samudio - fotografías Carlos Rubio Acosta.

Además de la información contenida en el catálogo de discos Fuentes, se tienen como referentes las fuentes de Pérez Samudio y Arrieta Polo, para ubicar la publicación de este disco en el año 1961 el cual fue sacado al mercado como el segundo volumen de la Banda Bajera de San Pelayo. Otro referente importante para establecer la fecha de publicación, se encuentra en el siguiente fragmento del texto contenido en la contra carátula: "...regiones donde la voraz civilización del átomo, los satélites parlantes y demás conquistas contemporáneas, son apenas relatos de la prensa entusiasmada. ¡Lugares donde la tradición es "moda vigente"!". Al realizar una consulta en la web, se encuentra que en 1957 inició durante la guerra fría la llamada "carrera espacial" entre la Unión Soviética y Estados Unidos, curiosamente fue en abril de 1961 cuando Yuri Gagarin se convierte en el primer cosmonauta que realiza un vuelo tripulado en el espacio.

Se opta por iniciar describiendo este LP, debido a que contiene la esencia del repertorio tradicional que hacía parte del orden metodológico en el que se daban los procesos de formación de los músicos que conformaron las primeras bandas de San Pelayo, además de tener fundamentos fuertes de que su contenido fue grabado como un gran corpus del repertorio de dichas bandas que posteriormente fue organizado en dos ejemplares para ser comercializados.

Una evidencia de la estrategia comercial, se visibiliza en las fotografías utilizadas para estos ejemplares las cuales no corresponden a la imagen de San Pelayo que describe el autor de los textos impresos en los discos, los cuales detallan al pueblo de la época dando la impresión que su escritor tuvo la oportunidad de conocer el contexto de la banda y sus músicos personalmente. Los comentarios plasmados por José Luís Logreyra, dibujan en la mente del lector un anhelo romántico que presenta como un ritual dominical las tradicionales retretas

herencia de los españoles, que a pesar de haber sido arrancadas de muchos lugares debido al veloz avance de la modernidad en las cosas de la vida, en San Pelayo seguían vigentes gracias a las creaciones de músicos típicos encargados de mostrar el encanto de esas costumbres que se mantienen y consideran como preciadas tradiciones en una tierra fértil y pintoresca.

La fotografía utilizada para la carátula, muestra un paisaje con características de un terreno cercano a la orilla del mar, arenoso, con piedras y manglares, totalmente diferente a las riberas del Río Sinú, en donde un grupo de siete músicos que no corresponden en número de integrantes, en formato instrumental, o en atuendos al de la Banda Bajera, aunque la mayoría porte sombrero vueltiao, hacen la representación de encontrarse tocando en torno a un director que porta una batuta, atril y partitura. En la práctica musical tradicional de las bandas de músicos payeras, no se conoce la existencia de la figura del director frontal, igualmente se percibe la intención de proyectar la imagen de músicos característicos en los carnavales de las ciudades de Barranquilla o Cartagena. Al mostrarle la fotografía a los músicos entrevistados, manifestaron no reconocer a ninguno de los que aparecen en ella.

El formato instrumental y los músicos que participaron en la grabación de acuerdo con la información suministrada por Alfonso Arrieta Polo, se relacionan en la tabla 2 con un total de 16 integrantes:

**Tabla 2. Integrantes Banda Bajera**

<b>INSTRUMENTO</b>	<b>INTÉRPRETE</b>
Clarinetes	Pedro Pablo Vidal, Cristobal Genes, Ovidio Zapata
Trompetas	Antonio Barcenas, Alfonso Arrieta, Agustín Luna
Trombones de pistones	Baltazar Méndez Garcés, Rodrigo Paternina
Alto (Fliscorno)	Genaro Guerra
Barítono (Fliscorno)	Eulises Ayazo Martínez
Bombardinos (Fliscorno bajo)	Alcides Suárez, Manuel Avilez
Tuba (Fliscorno contrabajo)	Abraham Luna
Bombo	Pedro Luna
Caja (Redoblante)	José Brango
Platillos	Mariano Bello

Elaboración del autor con base en datos de la entrevista a Alfonso Arrieta Polo.

**Figura 34. Alfonso Arrieta**



De izquierda a derecha: Carlos Rubio Acosta, Alfonso Arrieta Polo.

Fuente: fotografía Domingo Julio Vega 05/02/2022.

Aunque el texto del disco identifica como director a Baltazar Méndez Garcés, Arrieta referencia a Agustín Luna en la dirección de la banda, aclarando el rol de Méndez como director artístico.

En sus comentarios Alfonso Arrieta cuenta que la grabación se llevó a cabo con interpretaciones en vivo por parte de toda la banda, distribuidos por secciones instrumentales y separados por cubículos que no permitían verse entre ellos, aunque se encontraban dentro del mismo cuarto de estudio, realizando múltiples repeticiones de cada obra hasta que se considerara que había quedado bien.

Un detalle particular contado por Arrieta, se refiere a cómo el intérprete del barítono debió asumir el rol de bombero durante la grabación, debido a que el compañero encargado de tocar el instrumento de percusión fue traicionado por los nervios y causaba retrasos durante la sesión.

En la dirección general de la producción del disco estuvo Antonio J. Fuentes L., como ingeniero de sonido se desempeñó José María Fuentes E., las fotografías a cargo de Hugo Molina, impreso en discos Fuentes y producido en Stereo.

Las obras que contiene el disco “Retreta Pelayera”, se describen en las tablas 3 y 4.

**Tabla 3. Cara 1 “Retreta Pelayera”**

<b>OBRA</b>	<b>ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>
El Vencedor	Pasodoble	Rubén Guerra H
<b>Soy Pelayero</b>	<b>Porro</b>	<b>Primo A. Paternina O.</b>
Flores y Perlas	Vals	Antonio Cabeza
La Chispa	Gaita	Ovidio Zapata
Toña y Yo	Pasillo	Antonio Cabeza
El Relámpago	Fandango	Pedro P. Vidal

Elaboración del autor con base en datos del disco “Retreta Pelayera”.

**Tabla 4. Cara 2 “Retreta Pelayera”**

<b>OBRA</b>	<b>ESTILO</b>	<b>AUTOR</b>
Tristezas del Alma	Vals	Luís A. Rodríguez
14 de Julio	Pasodoble	Baltazar Méndez
Majagual	Porro	A. Gutiérrez
Tu Recuerdo	Fox	D. R. de A.
La Mata Gusano	Puya	Antonio Bárcenas
Broche de Oro	Danzón	Alfonso Arrieta

Elaboración del autor con base en datos del disco “Retreta Pelayera”.

La obra seleccionada para la transcripción y análisis corresponde a “Soy Pelayero” ubicado en el track número dos de la cara 1 del disco. El score de la transcripción se encuentra en la sección correspondiente a los anexos.

### 2.3 Carnaval en San Pelayo

Figura 35. Carnaval en San Pelayo



Carnaval en San Pelayo, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Discos Fuentes, L.P.F. 0101, 1960.

Fuente: colección personal de Carlos Pérez Samudio - fotografías Carlos Rubio Acosta.

Como se ha aclarado anteriormente, corresponde al volumen 1 de la Banda Bajera de San Pelayo publicado en 1960 estableciendo indicios de haber sido producido con el material de audio del cual también hace parte “Retreta Pelayera”, compartiendo además con este LP el concepto carnavalesco plasmado en la fotografía de carátula, con la especificidad adicional del nombre y la fiesta de salón y vestuarios de carnaval que se muestran explícitamente en la imagen.

Llama la atención la calidad casi poética de los textos de José Luís Logreira describiendo a San Pelayo como parte de las mejores notas musicales que conforman la canción que es nuestro país, con “gentes color aceituna” que gracias a la “inspiración morena” de sus hombres encuentran una fuente inagotable de melodías en las sonrisas, en los rumores del río, en el amor de una mujer o en la solemnidad de un funeral, connotando esa creatividad como el centro de un milagro musical resplandeciente ubicado en un pueblito de colores blancos y verdes a orillas del Río Sinú, con casas pequeñas de personas buenas que guardan en ellas celosamente el tesoro de arpegios sagrados de sus tradiciones.

Para Logreira, ... “SAN PELAYO” es lucero de amor en la familia de “capitales del ritmo costeño” ... “donde existe un desorbitado e inigualado amor por la música”. Las notas finalizan destacando el carácter primigenio en la historia de discos Fuentes y de la Banda Bajera, llevando al disco la esencia vital de un pueblo precioso bajo la dirección de Baltazar Méndez Garcés.

Como parte de un mismo proyecto musical, el formato instrumental, los músicos que participaron y el proceso de grabación son los mismos que en “Retreta Pelayera”.

En la dirección general de la producción del disco estuvo Antonio J. Fuentes L., como ingeniero de sonido se desempeñó José María Fuentes, las fotografías a cargo de Hugo Molina, policromía fotograbado América, impreso en discos Fuentes y producido monofónico.

Las tablas 5 y 6 describen las obras contenidas en el disco “Carnaval en San Pelayo”.

**Tabla 5. Cara 1 Carnaval en San Pelayo”**

OBRA	ESTILO (pie página)	AUTOR
El Guayabo	Parranda	A. Luna
La Seca	Porro	A. Méndez
Losanera	Mapalé	E. García
La Primera estancia	Cumbia	M. Bello C.
Pedro Julio	Porro	A, Suarez.
La Plata	Puya	A. Luna

Elaboración del autor con base en datos del disco “Carnaval en San Pelayo”.

**Tabla 6. Cara 2 “Carnaval en San Pelayo”**

OBRA	ESTILO	AUTOR
La Novilla	Gaita	A. Núñez
El Bejuco	Mapalé	E. Bonfante
Roque Guzmán	Porro	L. Herrán
El Mono Loco	Puya	A. Luna
Fandango Viejo	Fandango	P. Garcés P.
María Varilla	Porro	A. Ramírez

Elaboración del autor con base en datos del disco “Carnaval en San Pelayo”.

Se identifican las obras “Pedro Julio y “María Varilla correspondientes al estilo estudiado, obra seleccionada para la transcripción y análisis “María Varilla”, ubicado en el track número seis de la cara 2 del disco.

## 2.4 El vacilón de la Banda

**Figura 36. El vacilón de la banda**



El vacilón de la banda, LP, 12", 33 ⅓ rpm, Discos Perla, LPF 750005 MONO, 1963.

Fuente: colección personal de Carlos Pérez Samudio - fotografías Carlos Rubio Acosta.

Corresponde al tercer volumen de la Banda Bajera y al primero de dos realizados con Philips Colombiana y su sello Perla, con fecha de publicación aproximada en 1963. En lo entusiasta de los textos y las imágenes utilizadas para la caratula y contra carátula del disco, discos Perla decide reconocer la labor de esta banda y sus músicos visibilizando a cada uno de ellos no solo en las fotografías si no también con nombres propios, quizás como una estrategia de mercadeo aprovechando que discos Fuentes no aplicó este recurso en sus dos primeros ejemplares. La carátula muestra un contraste particular entre las dos imágenes que presenta, en la esquina superior izquierda el bombo de membrana natural que identifica con letras marcadas el nombre de la banda, el instrumento de percusión se encuentra ubicado sobre un soporte tipo catre notándose al lado la sombra posiblemente de su intérprete, al fondo de la misma imagen se identifican las paredes en tablas antiguas de algún tipo de recinto, cuarto o vivienda. En la parte central de la carátula y en tamaño mucho mayor, frente al edificio de la desaparecida aerolínea "Sabena", se encuentra la fotografía de los integrantes de la Banda vestidos de saco y corbata, algunos de pie y otros sentados en el andén peatonal. Por otra parte, la fotografía presentada a blanco y negro en la contra carátula muestra los integrantes de la banda uniformados con pantalón negro y camisa a listas en una posición similar a la de la carátula, pero asumiendo esta vez una postura muy común en los discos de bandas posteriores, la cual es similar a la pose utilizada por los equipos de fútbol.

Los escritos no son tan elaborados como los de Logreyra, pero igualmente expresan la emoción de la empresa al tener por primera vez entre ellos a la Banda Bajera de San Pelayo, reconociéndola como una famosa agrupación de la Costa Caribe con orígenes desde hacía 60 años en la tradición familiar del señor Daniel Luna (tío) y que al momento de la grabación se encontraba a cargo de Agustín Luna y tres hermanos (sobrinos).

Es llamativo que el sello Perla inicie la presentación del disco describiendo la participación de la banda en una riña por un millón de pesos, en la contienda entre los gallos “La Amistad” y “La mecedora” a partir de la cual la agrupación realizó una composición que sería lanzada en exclusiva. De manera explícita se anuncia la grabación de dos largas duraciones para ser sacados al mercado en pocos días, permitiendo pensar que sería de manera conjunta, estrategia parecida al proceso realizado en los dos primeros volúmenes por discos Fuentes.

El texto hace énfasis en el número de integrantes ratificando que son 16 los músicos y reiterando el carácter famoso de la Banda Bajera de San Pelayo, relacionando con nombres propios a Agustín Luna, German Lambraño, José Ángel Brango, Eliecer Paternina, Gabriel Paternina, Abraham Luna, Pedro Luís Vidal, José Brango U., Pedro Luna, Julio Romero y Eulises Ayazos M., para un total de 11 integrantes. Es curioso que en la fotografía principal se identifiquen los 16, pero en la imagen del respaldo solo aparezcan 14 y que en la identificación con nombre de pila solo se relacionen 11 miembros, desconociendo las razones por las cuales no se incluyen los 5 faltantes.

En cuanto al formato instrumental, el escrito detalla la presencia de bombardinos, trombones de émbolo, barítonos contra marcantes, bajo marcante<sup>17</sup>, clarinetes, trompetas, bombo, redoblante y platillos. En la fotografía de la contra carátula se distinguen cuatro trompetas, tres bombardinos y un trombón.

---

<sup>17</sup> El término “marcante”, “contra marca”, corresponde a la expresión que se daba en la práctica musical tradicional de las bandas de músicos, para denominar la función o rol rítmico y armónico que cumplía el instrumento.

**Figura 37. Banda Bajera**

De izquierda a derecha de pie: Rodrigo Paternina, German Lambraño, Eliecer Paternina, Agustín Luna, Pedro Luís vidal, José Brango Villalba (padre), Eulises Martínez Ayazo, Alberto Angulo, Francisco Coneo, Abrahan Luna y Gabriel Carrascal. De izquierda a derecha sentados: Juan Caro, José Brango Hernández (hijo), Julio Romero, Gabriel Paternina y Pedro Luna.

Fuente: fotografía recorte de la portada original del disco.

Consultando a los músicos pelayeros José Francisco Guerra Galván y Santiago Olivero Luna, se identificaron los integrantes de la Banda Bajera que aparecen en la fotografía de carátula y se relaciona el formato instrumental en la tabla 7.

**Tabla 7. Integrantes Banda Bajera**

<b>INSTRUMENTO</b>	<b>INTÉRPRETE</b>
Clarinetes	Gabriel Carrascal, Juan Caro
Trompetas	German Lambraño, Eliecer Paternina, Agustín Luna, José Brango Hernández
Trombones de pistones	Rodrigo Paternina, Alberto Angulo, Francisco Coneo
Alto (Fliscorno)	Gabriel Paternina
Barítono (Fliscorno)	Eulises Ayazo Martínez
Bombardinos (Fliscorno bajo)	Julio Romero
Tuba (Fliscorno contrabajo)	Abraham Luna
Bombo	Pedro Luís Vidal
Caja (Redoblante)	José Manuel Brango Villalba
Platillos	Pedro Luna

Elaboración del autor con base en datos de José Guerra, Santiago Olivero y José Brango.

La consulta realizada a José Guerra y Santiago Olivero, permite descubrir la sobrevivencia del maestro José Brango Hernández, trompetista en la grabación y quien hace posible rectificar y complementar la identificación de sus compañeros de fotografía. Con la información suministrada por Alfonso Arrieta, Jaime Luna y José Brango, se evidencia la

participación de algunos integrantes en distintos roles instrumentales, como el caso especial de Pedro Luís Vidal quien era trombonista (Alfonso Arrieta Polo lo referencia como ejecutante del barítono en la primera grabación), pero también se desempeñaba como bombero y platillero para grabaciones e interpretaciones del repertorio clásico, alternando con Pedro Luna entre el bombo y los platillos.

El testimonio del maestro Brango, detalla el procedimiento realizado para la grabación con interpretación en bloque, separados por cubículos y sin la incidencia de los productores sobre la interpretación de la banda.

**Figura 38. José Brango**



De izquierda a derecha: José Brango Hernández, Carlos Rubio Acosta.

Fuente: fotografía Rider Hernández 20/07/2022.

El texto contenido en el disco no arroja información que detalle las personas encargadas de la dirección general de la producción, ingeniero de sonido o fotografías. Solo se encuentra el enunciado “por DON PÚBLICO”, dando a entrever que fue la marca encargada del arte y diseño del LP, encontrando como elemento final el enunciado “HECHO EN COLOMBIA”.

“El Vacilón de la Banda” contiene las obras que se describen en las tablas 8 y 9.

**Tabla 8. Cara A “El Vacilón de la Banda”**

OBRA	ESTILO	AUTOR
Mil a la Mecedora	Mapalé	Agustín Luna
El Turco Emilio	Porro	Agustín Luna
Cadilio	Gaita	Agustín Luna
El Garrafón	Cumbia	Agustín Luna
Miguel Arrieta	Mapalé	Julio Romero
Mi Lindo Chimá	Porro	Agustín Luna

Elaboración del autor con base en datos del LP “El Vacilón de la Banda”.

**Tabla 9. Cara B “El Vacilón de la Banda”**

OBRA	ESTILO	AUTOR
La Mala Palabra	Fandanguito	D.R.A.
Daysi	Cumbia	Juan Caro
Pá Gallo Fino (La Amistad)	Mapalé	J. Romero
<b>El Pájaro</b>	<b>Porro</b>	<b>Alejandro Ramírez</b>
El Vacilón de la Banda	Rumba	G. Lambraño
Ivo Rodríguez	Porro	E. Paternina

Elaboración del autor con base en datos del LP “El Vacilón de la Banda”.

La obra seleccionada para la transcripción y análisis corresponde a “El Pájaro” ubicado en el track número cuatro de la cara B del disco.

## 2.5 Puya Puyará

**Figura 39. Puya puyará**



Puya Puyará, LP, 12", 33 1/3 rpm, Discos Perla, LPF 750006, 1967.

Fuente: colección personal de Carlos Pérez Samudio - fotografías Carlos Rubio Acosta.

Con el volumen cuatro de la Banda Bajera, correspondiente al segundo trabajo producido por el sello Perla, el concepto descriptivo de San Pelayo, sus músicos y sus bandas desaparece para darle manejo netamente comercial. Evidencia de ello, lo es el fotomontaje en la carátula que presenta a una mujer rubia en vestido de baño, con la playa, palmeras y el mar a sus espaldas. Los escritos se limitan específicamente a ofrecer información sobre el título del LP, la agrupación que lo interpreta con el correspondiente volumen del sello y las obras que contiene.

Por la información suministrada en los textos del disco anterior, conocemos que fueron producidos conjuntamente, con el mismo procedimiento de grabación en bloque, por lo tanto, los músicos y el formato instrumental se mantienen, con la diferencia de ser en stereo y no monofónico como su antecesor. De igual manera, los textos en el disco no arrojan información que detalle las personas encargadas de la dirección general de la producción, ingeniero de sonido y fotografías. Las obras contenidas en esta producción se describen en las tablas 10 y 11.

**Tabla 10. Cara A “Puya Puyará”**

OBRA	ESTILO	AUTOR
Descarga en Cumbia	Cumbia	Lambraño
El Zorro	Mapalé	Eliecer Paternina
El Pílon	Porro	Alberto Angulo
Negro Parrandero	Paseaito	D.R.A.
Puya Puyará	Puya	D.R.A.

Cumbia Madereña	Cumbia	D.R.A.
-----------------	--------	--------

**Tabla 11. Cara B “Puya Puyará”**

OBRA	ESTILO	AUTOR
Currimbi - Vámonos Caminando	Fandango	D.R.A.
Armando Alfredo	Porro	D.R.A.
La Canoa	Puya	D.R.A.
María Aydee	Gaita	D.R.A.
El Ratón	Porro	D.R.A.
Sábado de Gloria	Porro	D.R.A.

Elaboración del Autor con base en datos del disco “Puya Puyará”.

De acuerdo con el testimonio del Maestro Ramón Jiménez Portillo, le habría entregado las obras de su autoría “María Aydee” y “Cumbia Madereña”, al clarinetista de la Banda bajera Juan Caro. Como se puede notar, las composiciones aparecen como derechos reservados de autor (D.R.A). Llama la atención, que los porros palitiaos tradicionales “El Ratón” y “Sábado de Gloria”, registran autoría de Alejandro Ramírez Ayazo en grabaciones de las orquestas Sonora cordobesa y Radio cordobesa, igualmente sean registrados en el disco con derechos reservados.

## 2.6 Banda Bajera de San Pelayo

**Figura 40. Banda Bajera de San Pelayo**



Banda Bajera de San Pelayo, LP, 12", 33 1/3 rpm, Discos Fuentes, LPF 201187, 1973.

Fuente: colección personal de Carlos Pérez Samudio - fotografías Carlos Rubio Acosta.

Con el quinto volumen vuelve la Banda Bajera a los estudios de discos Fuentes, quienes posiblemente en respuesta al reconocimiento dado por el sello Perla en su primer lanzamiento, deciden presentar la fotografía de la Banda en toda la carátula. Nuevamente se observan los músicos en una pose al estilo equipo de fútbol, uniformados de pantalón blanco y camisa roja, apreciándose en sus manos el instrumento portado por cada uno de ellos. La imagen, permite contar 16 integrantes distinguiendo al director general de la agrupación con

pantalón negro y camisa amarilla, e igualmente al director musical o artístico<sup>18</sup> con camisa de color púrpura, de acuerdo con la información obtenida en la entrevista realizada el 12 de mayo de 2022 al músico Ramón de Jesús Jiménez Portillo, quien participó de esta grabación interpretando el clarinete.

Se mantiene la propuesta presentada en el LP anterior con el sello Perla, donde suprimen los textos descriptivos limitándose a la información correspondiente al nombre del disco, que en este caso coincide con el nombre de la banda, igualmente al nombre, estilo y autoría de las obras contenidas. Por primera vez aparece inscrita la fecha de publicación del disco en el año 1978, anotando además que la selección de las obras fue realizada por Isaac Villanueva.

El formato instrumental de acuerdo con la imagen de portada, corresponde a: cuatro clarinetes, tres trompetas, dos trombones, un alto, dos bombardinos, una tuba, bombo con membrana natural, redoblante con membrana natural y platillos.

Ya que la información impresa en el arte del disco no incluye los nombres de los integrantes de la banda, a través de la consulta hecha a José Guerra Galván, Santiago Olivero Luna, Ramón Carmelo Rosso y Ramón Jiménez, en la imagen de portada los identifican de la siguiente así:

---

<sup>18</sup> El director artístico de las bandas de músicos es la persona encargada de los montajes musicales exclusivamente. En algunos casos, también cumple las funciones de director general de la agrupación.

**Figura 41. Banda Bajera**

De izquierda a derecha de pie: Agustín Luna (bombardino), Julio Romero (bombardino), Mario Morales (trombón de émbolos o pistones), Luís Ibarra (trombón de émbolos o pistones), Reinaldo Gómez (alto), Juan Caro (clarinete), Ramón Jiménez Portillo (clarinete), Norberto Escobar (trompeta), Ramón Carmelo Roso (trompeta), Alberto Ruíz (trompeta). De izquierda a derecha agachados: Abraham Luna (tuba), Alberto Núñez (platillos), Felicio Guerra (bombo con parche de membrana natural), Tobías Garcés (clarinete) acompañado de su hijo, Rodrigo Márquez (redoblante con parche de membrana natural), Edilberto Argel (clarinete).

Fuente: fotografía recorte de la portada original del disco.

El formato instrumental con los integrantes que participaron de esta grabación, se describe en la tabla 12 y estaría conformado de la siguiente forma:

**Tabla 12. Integrantes Banda Bajera**

<b>INSTRUMENTO</b>	<b>INTÉRPRETE</b>
Clarinetes	Juan Caro, Ramón Jiménez Portillo, Tobías Garcés, Edilberto Argel
Trompetas	Norberto Escobar, Ramón Carmelo Rosso, Alberto Ruíz
Trombones de pistones	Mario Morales, Luís Ibarra
Alto (Fliscorno)	Reinaldo Gómez
Barítono (Fliscorno)	Desaparece del Formato
Bombardinos (Fliscorno bajo)	Agustín Luna, Julio Romero
Tuba (Fliscorno contrabajo)	Abraham Luna
Bombo	Felicio Guerra
Caja (Redoblante)	Rodrigo Márquez
Platillos	Alberto Núñez

Elaboración del Autor con base en datos de José Guerra, Santiago Olivero, Ramón Carmelo Rosso y Ramón Jiménez.

El maestro Ramón de Jesús Jiménez Portillo, recuerda que, para la grabación en el estudio, se ubicaron todos en media luna, dejando a la percusión y la tuba en el centro, realizaban múltiples repeticiones y los de la producción estaban siempre pendientes de la organización de los micrófonos.

**Figura 42. Ramón Jiménez**



De izquierda a derecha: maestro Ramón de Jesús Jiménez Portillo (Q.E.P.D.). Carlos Alberto Rubio Acosta.

Fuente: Imagen tomada del Video de la entrevista por Carlos Rubio Acosta 12/05/ 22.

El texto contenido en el disco no arroja información que detalle las personas encargadas de la dirección general de la producción, ingeniero de sonido o fotografías. Las obras grabadas en esta producción se relacionan en las tablas 13 y 14.

**Tabla 13. Cara 1 “Banda Bajera de San Pelayo”**

OBRA	ESTILO	AUTOR
La Roncona	Guaracha	D. en D. <sup>19</sup>
El Pobre y el Rico	Paseo	Oswaldo Monterrosa
Amaneciendo	Cumbia	Adolfo Echeverría
Elvia María	Paseo	Rubén Darío Salcedo
La Tranca	Puya	Juan Caro
Nando Pérez	Porro	Reinaldo Gómez

Elaboración del Autor con base en datos del disco “Banda Bajera de San Pelayo”.

**Tabla 14. Cara 2 “Banda Bajera de San Pelayo”**

OBRA	ESTILO	AUTOR
Boquita e’ Ratón	Maestranza	Antonio Bello
Bodega Central	Paseo	Agustín Luna
La Rabona	Guaracha	Agustín Luna
Mi Arboletes	Porro	Julio Romero
El Garrochero	Mapalé	Senén Hernández

<sup>19</sup> De acuerdo con Carlos Pérez Samudio, coleccionista profesional de discos, D. en D. significa derechos en depósito.

Lucho Rivera	Porro	Agustín Luna
--------------	-------	--------------

Elaboración del Autor con base en datos del disco “Banda Bajera de San Pelayo”.

La obra “Nando Pérez”, se identifica como una nueva composición creada en el estilo del porro palitiao y en la actualidad se conserva dentro del repertorio tradicional de las bandas de músicos pelayeras. A diferencia de los discos anteriores, no hay presencia de porros palitaios tradicionales, se hace énfasis en nuevas composiciones y por primera vez se incluyen obras de otros intérpretes y estilos musicales, posiblemente como estrategia comercial para la grabación. Lo anterior se evidencia, en la inclusión de la guaracha “La Roncona”, grabada previamente por el trío Huaricancha del sello discos Fuentes y el cual encabeza el primer track de la cara A del disco, además de obras de los compositores reconocidos Adolfo Echeverría y Rubén Darío Salcedo.

## 2.7 Los reyes del festival

**Figura 43. Los reyes del festival**



Los reyes del festival, LP, 12", 33 1/3 rpm, Discos CBS, LPF 14-1416, 1980.

Fuente: colección personal de Carlos Pérez Samudio - fotografías Carlos Rubio Acosta.

Sexto larga duración de la Banda Bajera, en esta oportunidad con el sello CBS quienes mantienen la tendencia a presentar la agrupación con una fotografía en la portada, en la acostumbrada pose al estilo equipo de fútbol. Al igual que en los dos discos anteriores con sellos diferentes, no se encuentran textos descriptivos sobre los integrantes de la banda, limitándose exclusivamente a la información correspondiente al nombre de las obras, estilo y autor. La fecha de publicación descrita es el año 1980 en formato en stereo.

El nombre del LP “Los Reyes del Festival”, se debe a que en ese año la banda se coronó ganadora en el Festival Nacional del Porro en San Pelayo. Entre los reconocimientos obtenidos por el triunfo, se hacían acreedores al premio en efectivo, representar al Departamento de Córdoba en el festival de Corbandas en Paipa Boyacá y al patrocinio de la grabación por parte de la organización del evento.

Nuevamente se producen conjuntamente dos ejemplares, aprovechando la participación de la banda en Paipa para tomar las fotografías utilizadas en los diseños de carátulas y contra carátulas de los discos. En ambas fotografías los músicos portan el mismo uniforme, para la presente publicación se encuentran ubicados en una plaza divisando al fondo una iglesia y al lado el escenario de las presentaciones en el festival que hoy día organiza Corbandas, se distinguen sus 16 integrantes, cada uno portando su instrumento correspondiente. En la imagen designada para el disco posterior, la banda se encuentra realizando su presentación ante el público asistente en la tarima antes mencionada.

En la entrevista realizada el 03 de febrero de 2022 al músico y trompetista Ramón Carmelo Rosso Hoyos, identifica a sus compañeros de la siguiente forma:

**Figura 44. Banda Bajera**



De izquierda a derecha de pié: Alberto Galván, Felicio Guerra, Tercero Olivero Luna, Agustín Luna, Luís Ibarra, Emilio Argel, Mario Morales, Juan Caro, Eligio Argel, Edilberto Argel.

De izquierda a derecha agachados: Julio Romero, Andrés Calderín Vergara “El Chele”, Abraham Luna, Benjamín Barrios, Ramón Carmelo Roso, Norberto Escobar.

Fuente: fotografía recorte de la portada original del disco.

El formato instrumental se describe en la tabla 15.

**Tabla 15. Integrantes Banda Bajera**

<b>INSTRUMENTO</b>	<b>INTÉRPRETE</b>
Clarinetes	Eligio Argel, Juan Caro, Edilberto Argel.
Trompetas	Benjamín Barrios, Ramón Carmelo Rosso, Norberto Escobar.
Trombones de pistones	Luís Ibarra, Emilio Argel, Mario Morales.
Alto (Fliscorno)	Desaparece del formato
Barítono (Fliscorno)	Desaparece del formato
Bombardinos (Fliscorno bajo)	Julio Romero, Agustín Luna, Andrés Calderín Vergara “El chele”
Tuba (Fliscorno contrabajo)	Abraham Luna
Bombo	Felicio Guerra
Caja (Redoblante)	Tercero Olivero Luna

Platillos	Alberto Galván
-----------	----------------

Elaboración del autor con base en datos de Ramón Carmelo Rosso.

El Maestro Rosso Hoyos, hace énfasis en el proceso de grabación realizado en bloque, referenciando la participación de todos los integrantes de la Banda Bajera, a diferencia de las grabaciones actuales realizadas por canal individual, en donde un solo intérprete puede grabar toda una sección instrumental. Complementa, que en ocasiones los músicos que realizan la grabación por canales son ajenos a la agrupación, presentándose dificultades en la banda que utiliza este recurso, para tocar en vivo el repertorio grabado.

**Figura 45. Ramón Carmelo Rosso**



De izquierda a derecha el maestro Ramón Carmelo Rosso y Carlos Rubio Acosta.

Fuente: fotografía Benjamín Barrios 03/02/2022.

La dirección artística del disco estuvo a cargo de Miguel Fernando Sánchez V, no se encontraron datos sobre el ingeniero de sonido, el productor fonográfico discos CBS S.A., en formato stereo. Las obras que conforman la grabación se discriminan en las tablas 16 y 17.

**Tabla 16. Cara A “Los Reyes del Festival”**

OBRA	ESTILO	AUTOR
El Grito	Porro Tapao	D.R.A.
Licha y Bocho	Cumbión	Carmelo Roso
Atlántico	Porro	V. Vargas
El Viejo Migue	Merengue	Adolfo Pacheco
Fantasia	Paseo	Rosendo Romero
La Pata en el suelo	Fandango	Agustín Luna

Elaboración del Autor con base en datos del disco “Los Reyes del Festival”.

**Tabla 17. Cara B “Los Reyes del Festival”**

OBRA	ESTILO	AUTOR
Somos Mayoría	Porro Tapao	Eligio Argel
Llegó la Fiesta	Puya	Juan Caro
Nido de Amor	Paseo	Octavio Daza

Marta Cecilia Almanza	Cumbia	Eligio Argel
7 de Agosto	Porro Paletea'o	Agustín Luna
Carmelo Montalvo	Mapalé	Eligio Argel

Elaboración del Autor con base en datos del disco “Los Reyes del Festival”.

Se identifica la obra “7 de Agosto”, como el porro palitiao tradicional contenido en el disco, haciéndose evidente por primera vez en todos los LP grabados por la Banda bajera, la discriminación en los datos impresos entre los estilos de porro palitiao y porro tapao, como también la presencia aún mayor de otros géneros interpretados por la banda como el paseo y el merengue del vallenato. Rosso Hoyos, manifiesta que no existió imposición por parte del sello discográfico en la selección de las obras a grabar, sin embargo, esto demuestra un claro interés en comercializar la publicación musical.

La diferenciación entre porro palitiao y porro tapao presente en “Los Reyes del festival”, coincide con el momento histórico en el cual, a partir del 4° Festival Nacional del Porro en San Pelayo, se empiezan a implementar estas denominaciones en el concurso.

## 2.8 La Bajera en Paipa

**Figura 46. La Bajera en Paipa**



La Bajera en Paipa, LP, 12", 33 ⅓ rpm, Discos CBS, LPF 14-1501, 1981.

Fuente. colección personal de Carlos Pérez Samudio - fotografías Carlos Rubio Acosta.

Séptimo y último LP de la tradicional Banda Bajera de San Pelayo, grabado de manera conjunta con el anterior en discos CBS y publicado en 1981 de acuerdo con la fecha impresa en el disco. Como ya se mencionó anteriormente, se aprovecha la representación del departamento de Córdoba en el festival de Corbandas en Boyacá, derecho que obtuvo al coronarse ganadora en San Pelayo, para tomar las fotografías y darle el nombre a este disco.

Por primera vez, además del número de integrantes y el formato instrumental, la fotografía evidencia la puesta en escena de la banda, ubicados en media luna e iniciando de izquierda a derecha con tres clarinetes, seguidos de tres bombardinos, platillos, bombo, redoblante, tres trombones de pistones o émbolos, tres trompetas y la tuba al centro ubicada al frente de la percusión para un total de 16 músicos. Por razones obvias el formato instrumental y los integrantes corresponden a los mismos del trabajo anterior.

No se encontraron datos sobre el ingeniero de sonido, siendo probable que al igual que el disco anterior y debido a la producción conjunta, la dirección artística del disco estuviera a cargo de Miguel Fernando Sánchez V., el productor fonográfico es discos CBS S.A., en formato stereo con disponibilidad igualmente en cassette.

Las obras que integran esta publicación se describen en las tablas 18 y 19.

**Tabla 18. Cara A “La Bajera en Paipa”**

OBRA	ESTILO	AUTOR
La Bajera en Paipa	No registra	Eligio Argel
La Encañada	No registra	Eligio Argel
Bolita Ruíz	No registra	Ramón Carmelo Roso
El Necio	No registra	Dr. Grandet
Quítale el Pantalón	No registra	Agustín Luna
El Níspero	No registra	Agustín Luna

Elaboración del Autor con base en datos del disco “La Bajera en Paipa”.

**Tabla 19. Cara B “La Bajera en Paipa”**

OBRA	ESTILO	AUTOR
Hernancito Berrocal	No registra	Benjamín Bautista Barrios
El Estanquillo	No registra	Agustín Luna
La Niña Rochi	No registra	Julio Romero
Servio Mercado	No registra	Juan Caro
La jaiba	No registra	Julio Romero
Hugo Aguirre	No registra	Ramón Carmelo Roso

Elaboración del Autor con base en datos del disco “La Bajera en Paipa”.

A pesar de haber sido producidos conjuntamente, la iniciativa marcada en el disco anterior haciendo diferenciación entre los estilos de los porros y entre los estilos de las demás obras, la presente publicación descarta por completo el registro de esta característica musical. Se identifican los porros palitaios El estanquillo, como creación tradicional y La Encañada, como una nueva composición en el estilo estudiado que se integró al repertorio tradicional actual. De acuerdo con el maestro Rosso Hoyos, a excepción del Estanquillo, todas las obras grabadas eran inéditas.

La descripción detallada de todo el material impreso contenido en la producción musical de la Banda Bajera de San Pelayo, induce a preguntarse sobre las posibles razones por las cuales se omitía información importante entre un sello discográfico y otro, como las fechas de publicación en los primeros discos, los créditos o reconocimientos a los que participaron en las grabaciones, por qué los primeros discos registran el nombre completo del autor y en los

siguientes se omite el nombre de pila hasta llegar el momento de denominarlos como derechos reservados de autor (D.R.A.), presentándose la omisión total de los autores de las obras grabadas en la publicación, por otro lado, por qué los compositores no exigieron tal reconocimiento, será que tal vez los intérpretes suministraban la información referente al nombre de los creadores pero el sello discográfico los omitía intencionalmente, igualmente, por qué optaron por omitir los géneros o estilos de interpretación de las obras. Todas estas, fueron tendencias que se marcaron a través de cada uno de los siete discos publicados por la Banda Bajera.

Es factible, que esta secuencia de omisiones, generadas desde las primeras grabaciones de la Banda Bajera en 1960 hasta su última publicación en 1981, sumadas al hecho de que solo hasta 1982 se haya regulado los derechos de autor con la ley 23 en Colombia, propiciara el contexto adecuado para el debate que se presenta desde hace algunos años por las autorías de las obras que comprenden el repertorio musical tradicional pelayero. El autor de la presente investigación, tiene conocimiento por primera vez de la situación que se fraguaba, cuando fue visitado un par de años atrás por Jesús Manuel Paternina Noble, con el objetivo de entregarle una serie de entrevistas contenidas en CD, realizadas a algunos músicos de la región, las cuales persuadían sobre la posible autoría de algunos porros palitaios payeros por parte del Músico Primo Alberto Paternina Olivero. Para el autor en su momento, aquellos hechos representaban el inicio de un aceptable proceso para visibilizar y reconocer la participación de otro músico en la creación colectiva del patrimonio musical de San Pelayo.

Sin embargo, con la publicación en la web de un artículo, como también en algunas revistas con circulación de ejemplares en físico, al igual que un libro, firmados con la autoría de Jesús Paternina Noble, se percibe el recurso del reclamo por la autoría de las obras, como un medio para deslegitimar a una de las publicaciones más referenciadas en el país, en cuanto a investigaciones relacionadas con el origen del porro palitao payero se refiere. El debate en mención, no es objeto de estudio de la presente investigación, siendo relevante contextualizar

la confrontación, debido al reciente conocimiento de documentos que adjudican a Primo Paternina como el autor de las obras designadas para el análisis musical.

En el artículo denominado “Disertaciones sobre el porro pelayero”, “SIN BOMBOS Y SIN PLATILLOS”, publicado por la revista “Expectativa” en junio de 2014, en su edición n° 294<sup>20</sup>, por la revista “Porro y Folclor” en su edición n° 14 de mayo de 2014<sup>21</sup> y como capítulo VI del libro “Antecedentes y origen del Porro Pelayero”, “La realidad histórica de su génesis”, Jesús Manuel Paternina Noble manifiesta realizar un “análisis crítico” al libro “Con bombos y platillos” de William Fortich Díaz, describiendo el nombre asignado por Fortich como “un sugestivo título con poco contenido”. El escrito de Jesús Paternina, se encuentra marcado en un estilo que Carlos Miñana Blasco define como un trabajo folclorista, para los documentos que presentan a manera de una descripción anecdótica los recuerdos y experiencias personales, además de la intención para desacreditar la investigación de Fortich manifestada de forma explícita en la publicación realizada en el blog “El Porro Pelayero y Sus Orígenes”<sup>22</sup>.

En sus publicaciones, Paternina Noble hace énfasis en los planteamientos de Fortich sobre la participación de Alejandro Ramírez en la composición de los porros palitaios pelayeros y el desconocimiento del aporte de Primo Paternina, abuelo de Paternina Noble, en la parte creativa. A pesar de la crítica realizada, Fortich Díaz mantiene su postura de investigador e historiador ratificando el liderazgo de Alejandro Ramírez en la creación del repertorio tradicional de porros palitaios pelayeros, tal y como lo hace en el artículo publicado por el diario La Piragua, el 18 de febrero de 2018, en el cual, Fortich se pronuncia ante el registro realizado en la oficina de la Dirección Nacional de Derechos de Autor, por parte de Paternina Noble,

---

<sup>20</sup> Hipervínculo revista expectativa:

<https://drive.google.com/file/d/1hNb7woCD5tMSGpRWT1o9UwEheM75AFCO/view?usp=sharing>

<sup>21</sup> Hipervínculo revista porro y folclor:

[https://issuu.com/corporacionrecreando/docs/edici\\_n\\_no.14.revista\\_porro\\_y\\_fo](https://issuu.com/corporacionrecreando/docs/edici_n_no.14.revista_porro_y_fo)

<sup>22</sup> Hipervínculo blog: <http://porro-pelayero.blogspot.com/2020/06/el-primo-paternina-y-el-porro-pelayero.html>

adjudicándole a Primo Paternina no solo la autoría de los porros palitaios pelayeros si no la totalidad de las obras que hacen parte del repertorio tradicional de San Pelayo<sup>23</sup>.

El documento al cual hace referencia Fortich en su publicación y, que además es de reciente conocimiento para el autor debido a la presente investigación, se trata de la resolución número 346 del 17 de diciembre de 2015, emitida por el Ministerio del Interior. En dicha resolución, la DNDA otorga el registro de las obras solicitadas por Paternina Noble, porque “presume veraces las inscripciones efectuadas, en virtud del principio de la buena fe”, apoyándose en la decisión Andina 351 de 1993, la cual señala que “El registro es declarativo y no constitutivo de derechos<sup>24</sup>. Sin perjuicio de ello, la inscripción en el registro presume ciertos hechos y actos que en ella consten, salvo prueba en contrario”. Esta premisa, pudo permitirle reflexionar a Paternina Noble, la posibilidad de no solo atribuirle a su abuelo la autoría de los porros palitaios pelayeros, sino también de todo el repertorio tradicional de San Pelayo. Desde entonces, Paternina Noble emprendió una cruzada de intimidación legal por el país, evitando que, por cualquier medio escrito, radial, televisivo, web, e incluso festivales, se mencione el nombre de Alejandro Ramírez como el autor de algún porro pelayero.

Dentro del compendio anecdótico contenido en el escrito de Paternina Noble, se encuentra el aporte de aspectos que intentan justificar desde lo musical, los rasgos característicos que demuestran la obra de Primo Paternina en los porros palitaios pelayeros, entre los cuales llama la atención del autor, los contemplados en el capítulo VIII de su libro “Antecedentes y origen del Porro Pelayero”, resaltando el “análisis hecho así, a la morfología estructural de los porros clásicos y fandangos”, del Primo Paternina, los cuales según el análisis, tienen en su mayoría la característica de estar “compuestos y arreglados en Si bemol

---

<sup>23</sup> Hipervínculo diario la piragua: <https://www.lapiragua.co/debate-la-autoria-del-porro-pelayero-primera-parte/>

<sup>24</sup> Hipervínculo resolución 346: [https://drive.google.com/file/d/15i6xdwn\\_FBhVgxaZwSKK4ab53MVQbmkA/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/15i6xdwn_FBhVgxaZwSKK4ab53MVQbmkA/view?usp=sharing)

Mayor”, no haciendo claridad sobre la tonalidad real y la de los instrumentos transpositores y, desconociendo a su vez, que entre ese grupo de obras descritas o analizadas, se encuentran unas en tono mayor, otras en tono menor y las que corresponden al orden modal<sup>25</sup>. De igual forma, Paternina noble, en toda la descripción que hace de la vida y obra de su abuelo Primo Paternina, no referencia que haya recibido algún tipo de instrucción en conocimientos musicales<sup>26</sup>, como fue el caso de Alejandro Ramírez y Pablo Garcés.

Un aspecto a resaltar, lo genera el correo electrónico emitido por Ángel Villanueva desde [derechosmusicales@discosfuentes.com](mailto:derechosmusicales@discosfuentes.com), el 21 de octubre de 2015 en respuesta a la solicitud de información sobre Primo Paternina por parte de Paternina Noble, en donde con base en los registros de obras realizados por Paternina Noble como “heredero ante la Dirección Nacional de Derechos de Autor (D.N.D.A)”, se adjunta una tabla que contiene el estado actual de las obras hasta la fecha mencionada y, las acciones inmediatas de lo que requiere y permitía modificación en la base de datos de Discos Fuentes, notándose, que aunque Paternina Noble solicita la verificación de créditos, algunos se mantienen, como el caso de “Vámonos caminando” al presentar registro de contrato anterior, como también, el requerimiento de presentar el guion musical para determinar que versión fue registrada por Paternina Noble, evidenciando la insuficiencia de la buena fe en el solicitante ante algunos entes y una posible falencia en los criterios que amparan el registro de los derechos de autor en la DNDA<sup>27</sup>.

Finalmente, tal y como se evidencia en la resolución 346 de la DNDA, la familia Ramírez se encuentra realizando acciones legales para lograr la revocatoria directa de los registros obtenidos por Paternina Noble. Con base en el contexto anterior, no siendo

---

<sup>25</sup> Hipervínculo capítulo VIII:

<https://drive.google.com/file/d/1pNKDyfHBwyR7cZbhfjROBBcrkdYA9FlD/view?usp=sharing>

<sup>26</sup> Hipervínculo blog biografía: <http://porro-pelayero.blogspot.com/2011/04/semblanza-de-don-primo-alberto.html>

<sup>27</sup> Hipervínculo documento discos fuentes: <https://drive.google.com/file/d/1czFTykJZp0nFFRbtXG5MyxfQSDS8e2We/view?usp=sharing>

competencia de la presente investigación establecer quienes participaron en la creación colectiva de las obras objeto de estudio<sup>28</sup> y, después de haber realizado una completa descripción de las fuentes discográficas encontradas en físico, corresponde referenciar que la autoría de los porros palitaios “Soy Pelayero”, “María Varilla” y “El Pájaro”, se encuentra adjudicada en el momento actual, a Primo Paternina.

Otro de los aspectos relevantes que amerita reflexión, se hace evidente a través de los LP, en el tratamiento comercial dado a cada publicación. Inicialmente, se nota en el arte de los diseños para las carátulas, posteriormente, aunque los referentes vivos que participaron de las grabaciones manifestaron no haber recibido influencias por parte de los productores en la selección de las obras, progresivamente el repertorio tradicional contenido va siendo desplazado para incluir “covers”, o versiones grabadas de otros intérpretes y géneros musicales, también se perciben cambios en la calidad de las mezclas de audio, talvez debido a la influencia de los productores discográficos sobre la interpretación y comercialización del Porro.

Por otra parte, notar que, desde su primera grabación hasta la última, la Banda Bajera mantuvo el formato instrumental de 16 integrantes, que, además hasta el quinto LP mantuvo un fliscorno alto y uno barítono, con presencia permanente de la tuba vertical desde su fundación cercana a 1920, invita a replantear algunos conceptos manejados sobre el número de integrantes, los instrumentos que la conforman y la sonoridad tradicional de la banda de músicos pelayera.

---

<sup>28</sup> Hipervínculo entrevistas sobre los porros pelayeros: <https://youtu.be/aX1zBIT6GJg>

### 3. Puente

El análisis musical, es la herramienta principal utilizada en la presente investigación, por lo cual se presentan los planteamientos más relevantes de algunos autores sobre la concepción actual de éste recurso investigativo.

Una de las posturas más generalizadas que destaca María Nagore en el acercamiento a la obra musical, es la tendencia a integrar diversas disciplinas cuyo objeto de estudio es la música:

Hoy en día están superados tanto el análisis musical como la historia de la música de sesgo positivista. Con la caída del estructuralismo ambas disciplinas se han acercado progresivamente. Los historiadores de la música no pueden prescindir del análisis de la partitura, de los tratados teóricos o del comentario de textos, así como los teóricos o analistas cada vez abogan más por la necesidad de no olvidar la historia en su disciplina, en su búsqueda de claves contextuales y estilísticas (Nagore, 2005, p. 8).

Para Nagore, uno de los mayores avances en el ámbito del análisis musical se deriva precisamente de ese carácter interdisciplinar, al no considerarlo un fin en sí mismo, sino una herramienta de acercamiento a la obra musical que acompaña a la historia, la teoría, la aproximación estética de la música, al trabajo creativo o interpretativo, aunque pueda configurarse como disciplina con sus reglas y métodos propios (2005).

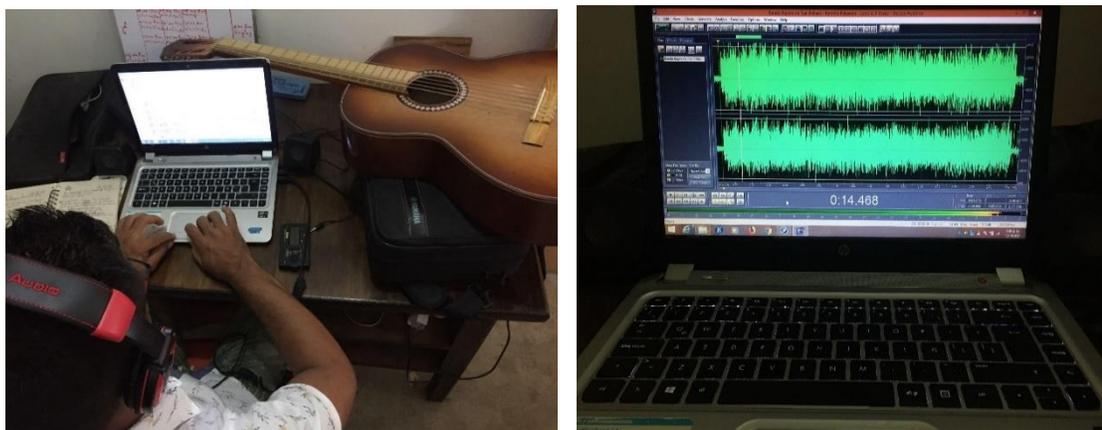
Con un enfoque similar, pero dirigido hacia el análisis de la forma musical, Sergio Balderrabano, Alejandro Gallo y Paula Mesa, realizan su exposición señalando algunas corrientes teóricas que más allá de las diferencias en los procedimientos, en los enfoques y en sus metodologías, poseen el rasgo común de concebir el análisis morfológico de una obra musical efectuado a partir de los elementos sintácticos y sus lógicas organizativas y la búsqueda de sus significaciones culturales (Gallo y Mesa, 2010, p. 2).

En palabras de Javier Pérez y Francy Montalvo, es de vital importancia conocer, apreciar y entender la tradición partiendo de un estudio histórico musical, más si el objetivo final busca proponer nuevas sonoridades, pero sin transgredir las principales características de los elementos musicales tradicionales (Javier Pérez, 2010).

Para las transcripciones de los porros palitiaos seleccionados, se utilizó el software de grabación y edición de audio Adobe Audition 1.0, aprovechando la posibilidad que ofrece para reproducir con precisión aplicando diversos tipos de ecualizadores que resaltan los segmentos de melodía que se requería repetir para su comprensión y posterior escritura.

Otro de los recursos utilizados fueron los auriculares American Audio HP 550, los cuales permiten escuchar niveles de sonidos sin distorsión.

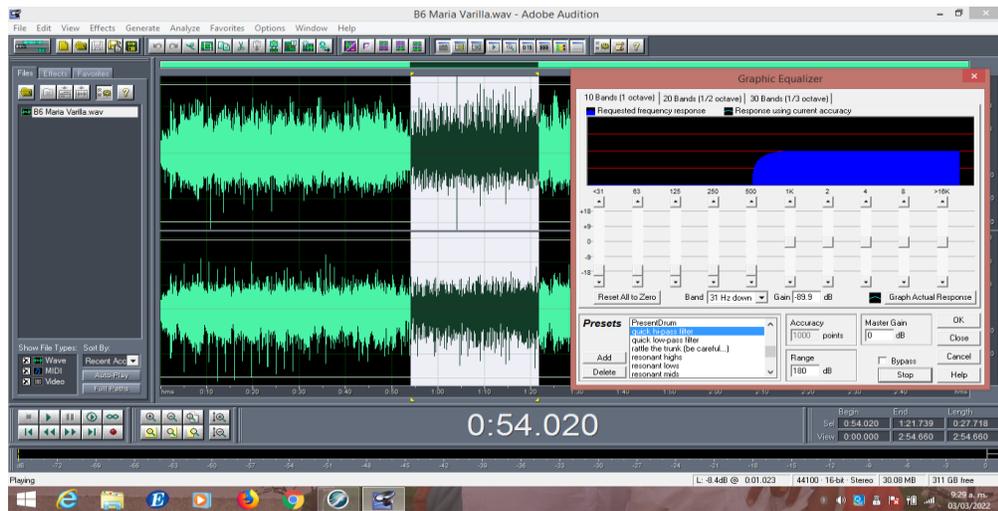
**Figura 47. Transcripción**



Proceso de transcripción utilizando software Adobe Audition 1.0.

Fuente: fotografías Aura Pérez y Carlos Rubio Acosta 15/09/ 2021

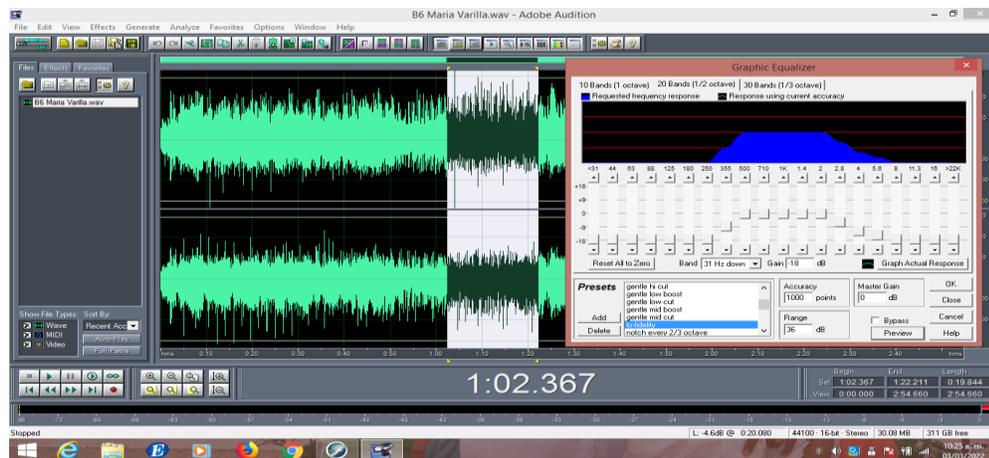
**Figura 48. Ecuador**



Graphic equalizer, presets quick hi-pass filter, aplicado para resaltar los agudos.

Fuente: fotografía Carlos Rubio Acosta.

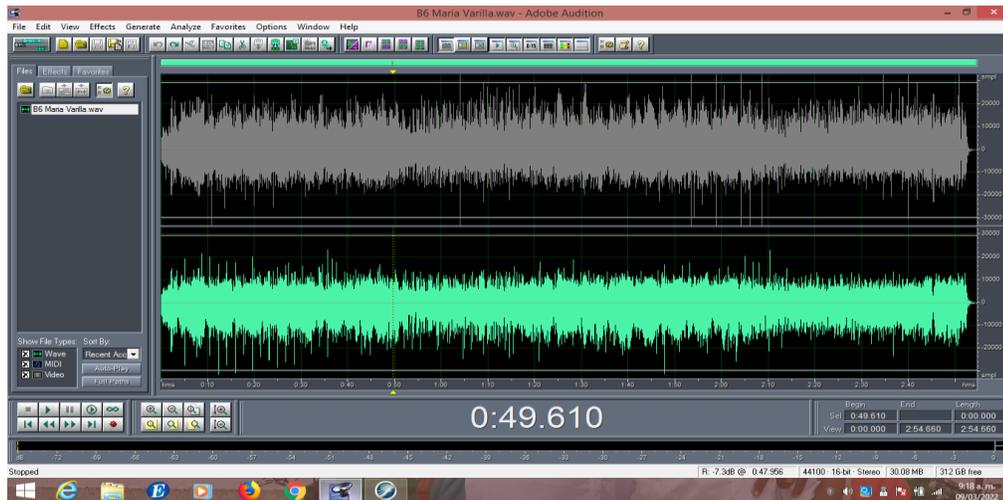
**Figura 49. Ecuador**



Graphic equalizer, presets lo-fidelity, aplicado para resaltar los medios.

Fuente: fotografía Carlos Rubio Acosta.

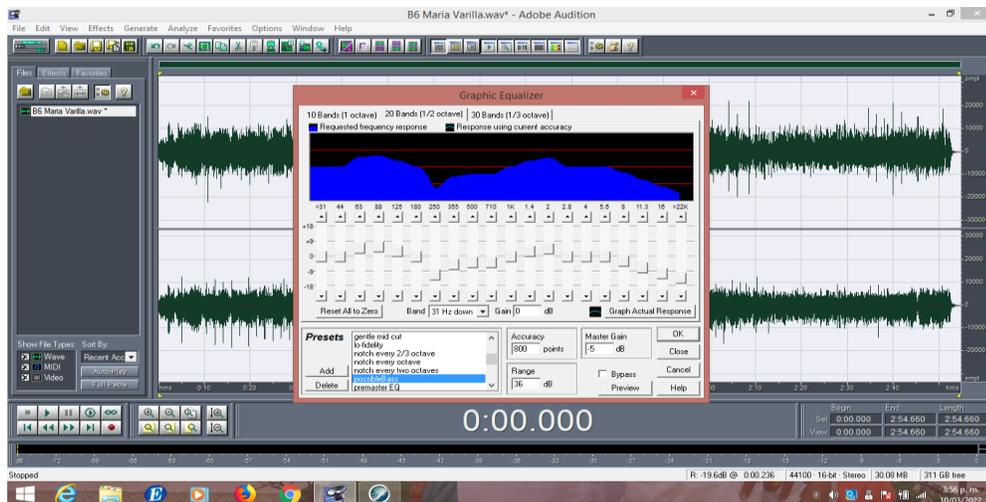
**Figura 50. Transcripción**



Selección de un solo canal, aplicado para escuchar mejor algunas líneas melódicas.

Fuente: fotografía Carlos Rubio Acosta.

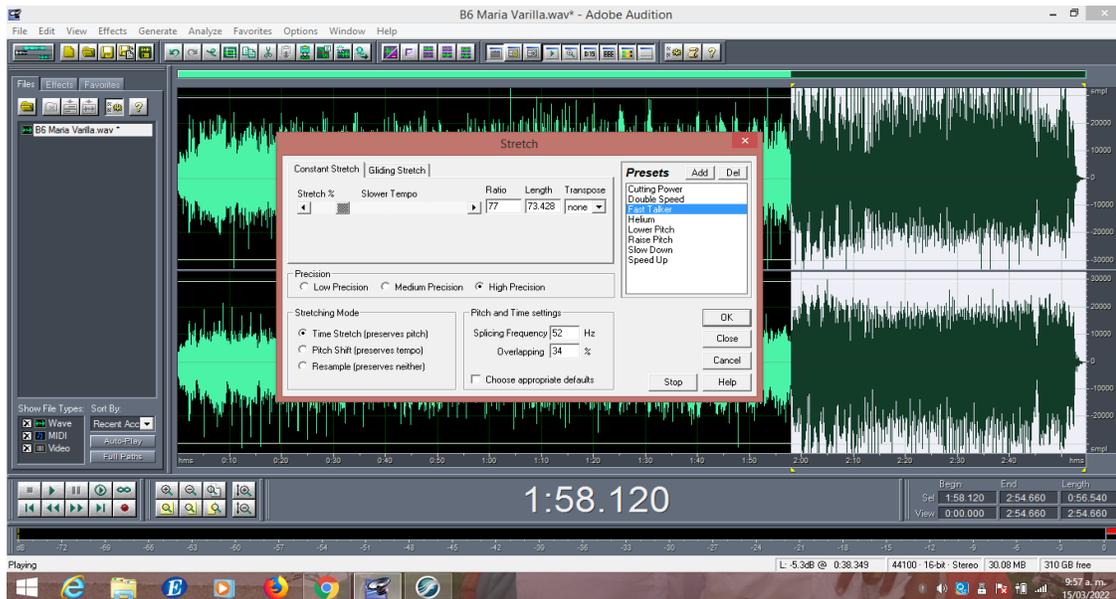
**Figura 51. Ecuador**



Graphic equalizer, presets possiblebass, aplicado para resaltar los bajos.

Fuente: fotografía Carlos Rubio Acosta.

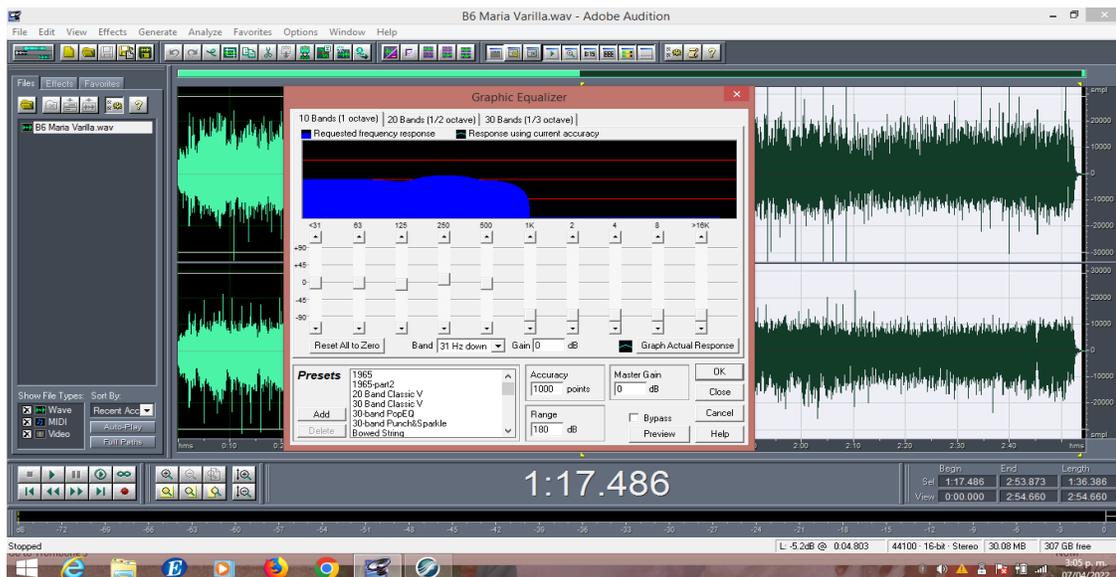
**Figura 52. Transcripción**



Time/pich, stretch, presets, fast talker, aplicado para escuchar más lento.

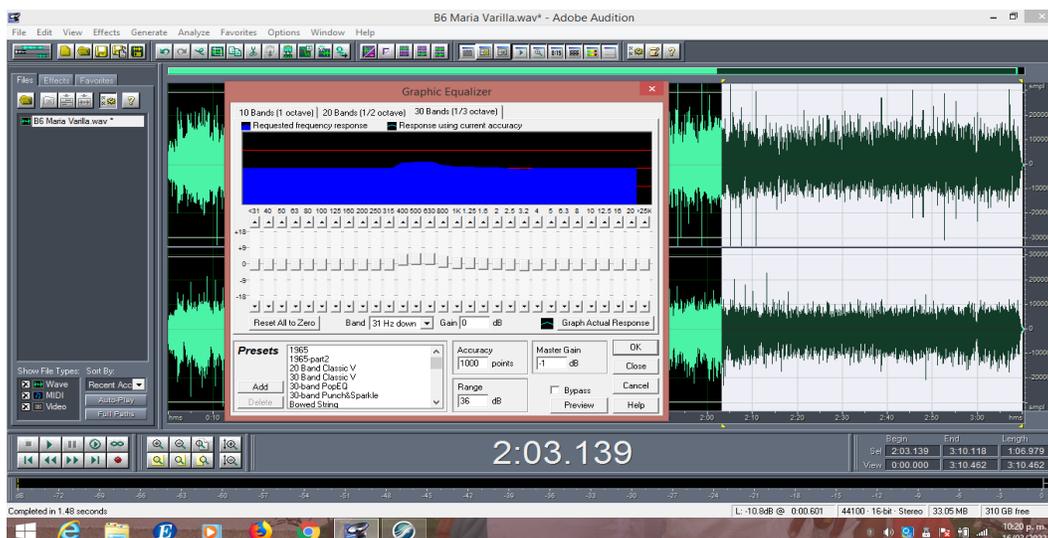
Fuente: fotografía Carlos Rubio Acosta.

**Figura 53. Ecualizador**



Graphic equalizer, presets quick low-pass filter, aplicado para resaltar los bajos.

Fuente: fotografía Carlos Rubio Acosta.

**Figura 54. Ecuador**

Graphic equalizer, presets, presentDrum, aplicado para resaltar la percusión.

Fuente: fotografía Carlos Rubio Acosta.

El proceso de transcripción se realizó teniendo en cuenta el rol de protagonismo instrumental en cada sección del porro palitiao, por el color tímbrico característico de cada instrumento se identifica la función que cumplen en la interpretación, iniciando con los instrumentos que llevan las líneas melódicas principales, continuando con los encargados de acompañar con frases melódicas, esquemas rítmico armónicos y participación en las contestas, posteriormente la tuba y finalizando con la percusión. Igualmente, en la misma sección instrumental el color del timbre permite identificar el cambio de intérprete.

En algunas de las líneas de los instrumentos que cumplen función de acompañamiento melódico o rítmico armónico, se encuentran compases en blanco, debido a la imposibilidad de escuchar aun aplicando los diferentes recursos de ecualización descritos anteriormente, por fragmentos la participación del instrumento se mezcla y se confunde de tal manera en la interpretación que no es posible transcribirla.

Las transcripciones fueron realizadas por el investigador, enfocándose en caracterizar los elementos que complementan el conocimiento de la práctica musical del porro palitiao, aprovechando el momento histórico del cual hacen parte los audios tomados como fuente. Los scores de las obras transcritas, están elaborados de acuerdo con el formato de instrumentos en Si bemol utilizado por la Banda Bajera, para el acceso, se referencia un hipervínculo que se encontrará en el capítulo de anexos.

### 3.1 Soy Pelayero

Ubicado en el track número dos de la cara 1 de “Retreta Pelayera” Vol. II, publicado en 1961 en el sello discos Fuentes. Tiene una duración de 2 minutos 47 segundos, con un tempo que oscila en 86 pulsaciones por minuto percibiendo variaciones mínimas debido a la riqueza expresiva que ofrece la agógica de la interpretación, que de acuerdo con el testimonio del maestro Alfonso Arrieta Polo, trompetista, fue grabado por ellos con interpretación en vivo de toda la banda sin recibir ningún condicionamiento por parte de miembros del sello discográfico al momento de tocar, con el siguiente formato instrumental: tres clarinetes, tres trompetas, dos trombones de pistones, un alto, un barítono, dos bombardinos, una tuba y la percusión integrada por bombo, caja o redoblante y platillos, para un total de 16 integrantes<sup>29</sup>.

Tomando como referencia los fundamentos musicales centroeuropeos, del cual hacen parte los instrumentos del formato utilizado por la Banda Bajera, se aplica un juicio de valor para considerar la buena afinación y calidad de los timbres presentes en el sonido de la fuente de audio, lo cual se convierte en un elemento que corrobora algún tipo de formación musical en los intérpretes.

La obra se desarrolla a través de la forma:

---

<sup>29</sup> Se recuerda que, de acuerdo con Arrieta Polo, el intérprete del barítono debió asumir el rol de bombero durante la grabación.

parte de trompetas - puente - bozá - parte de trompetas - puente - bozá - arriba y abajo.

Parte de trompetas. El “marcante”.

La tuba, también denominada como “marcante” en la práctica musical tradicional de las bandas de músicos peleras, hace presencia permanente en la Banda Bajera desde el momento de su fundación aproximadamente en 1920. El rol que cumple en la banda, como su denominación tradicional lo indica, es la de marcar el ritmo armónico que soporta la interpretación de la agrupación.

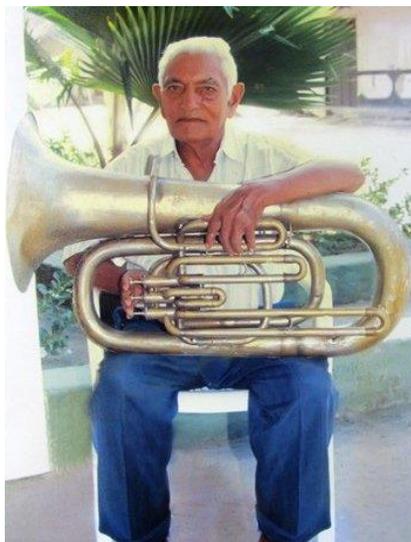
Es importante destacar, que, de acuerdo con la información arrojada por la investigación de Victoriano Valencia Rincón, durante el tiempo que realizó el trabajo de campo en la década del 80 y mediados del 90, la tuba no hacía parte del formato instrumental de las bandas de músicos estudiadas por él en los departamentos de Córdoba y Sucre (Valencia, p. 24, 1995). El investigador del presente trabajo, tampoco recuerda en toda su vivencia en el contexto el uso común del instrumento como parte del formato instrumental tradicional de las bandas en el departamento de Córdoba. Solo hacia finales de los años 90 e inicios del siglo XXI, se implementa la contratación del tubista específicamente para participar en los principales festivales de bandas de la costa Caribe Colombiana, a partir de allí, algunas bandas optan por integrar la tuba al formato instrumental y empiezan a cumplir sus compromisos regulares con presencia de la misma.

Es muy probable que, debido al alto costo del instrumento, las bandas no tuvieran la posibilidad de adquirir la tuba, así como no todas tenían la posibilidad de contratar al tubista para su participación en los festivales, los intérpretes, conscientes de la situación, exigían considerables sumas de dinero por acompañar a las bandas que solicitaban sus servicios.

Otro aspecto particular de la situación anterior, la experimenta de cerca el investigador, al confrontar a sus compañeros de banda y a otros colegas que pensaban la tuba como un

instrumento para causar impacto visual en el concurso, y no para que cumpliera su función de bajo que soporta y define la parte rítmica y armónica sobre la cual están construidas las obras a interpretar, con fundamento en lo anterior, no consideraban factible el uso de la tuba vertical si no el del Sousafón. Un hecho determinante, consistía en permitirle al tubista contratado, llegar directamente a las presentaciones del concurso sin ensayos previos y a veces sin conocer las obras que se iban a tocar. Recordemos que, de acuerdo con la historia contada por Jaime Luna Palomino, sus familiares al momento de fundar la Banda Bajera, disponían de solvencia económica y tenían la facilidad para adquirir el formato requerido incluyendo la tuba.

**Figura 55. Abraham Luna**



Abraham Luna Muñoz, tubista permanente durante toda la trayectoria musical de la Banda Bajera de San Pelayo.

Fuente: fotografía archivo familia Luna.

Teniendo en cuenta el carácter de lo que significa realizar una interpretación en vivo para la grabación de la producción musical de la cual hace parte el audio analizado, la calidad

en la limpieza del sonido, la afinación, los diseños utilizados para acompañar y definir los cambios armónicos, demuestran la experiencia y el conocimiento de un músico que indudablemente contribuyó en la construcción del estilo de interpretación del porro palitiao de la Banda Bajera de San Pelayo.

La partitura se genera en la tonalidad escrita para instrumento en si bemol, una segunda mayor sobre la tonalidad real.

El ritmo armónico que aplica la tuba en las exposiciones de la parte de trompetas, desarrolla en los primeros 16 compases la progresión II-V-I, iniciando en el tercer compás con un compás en segundo grado menor, continúa con dos compases en dominante, culminando la progresión con cuatro compases en tónica para continuar repitiendo la secuencia los ocho compases siguientes.

Ritmo armónico de la progresión II-V-I realizada por la tuba en los primeros 16 compases de cada una de las exposiciones de la parte de trompetas.

Posteriormente, la progresión cambia a I-V-I, durante el resto de la exposición de la parte de trompetas.

The image displays a musical score for the tuba part in bass clef, spanning measures 18 to 38. The score is organized into four systems of five measures each. The first system (measures 18-24) features a sequence of chords: B $\flat$ , F7, F7, F7, and F7. The second system (measures 25-30) features: B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ , and F7. The third system (measures 31-34) features: F7, F7, F7, B $\flat$ , and B $\flat$ . The fourth system (measures 35-38) features: B $\flat$ , B $\flat$ , followed by four measures of rests.

Ritmo armónico de la progresión I-V-I realizada por la tuba en la exposición de los 16 compases restantes de cada una de las exposiciones que conforman la parte de trompetas.

Parte de trompetas. Las preguntas.

La parte de trompetas en sus dos exposiciones, inicia en anacrusa y se encuentra conformada por cuatro frases de ocho compases, cada una de ellas está compuesta de dos semifrases de cuatro compases para una construcción total de 32 compases de la sección. La semifrase, comprende la pregunta de las trompetas y la respuesta.

De acuerdo con la progresión realizada por la tuba, las dos primeras frases desarrollan sus semifrases de la siguiente manera: la primera semifrase inicia en tónica y termina en subdominante con la pregunta de las trompetas, continuando con la respuesta que inicia en subdominante y termina en dominante. La segunda semifrase, comprende la pregunta de las trompetas y la respuesta, esta vez, inicia en dominante y termina en tónica con la pregunta de las trompetas, finalizando con la respuesta que se mantiene en tónica.

This musical score shows the first phrase of the piece, consisting of eight measures. It is arranged for five instruments: two Trumpets in Bb, Alto Bb, Bombardino, and Tuba Bb. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4. The phrase is divided into two four-measure sections. The first section is labeled 'PREGUNTA' (Question) and features the two trumpets playing a melodic line in unison. The second section is labeled 'RESPUESTA' (Answer) and features the alto and bombardino playing a response line. The tuba provides a harmonic accompaniment with chords. The chord progression is Bb, Cm, Cm, F7, F7, Bb, Bb, Bb.

Estructura completa de la frase de ocho compases en la progresión I-IIm-V-I.

This musical score shows the second phrase of the piece, also consisting of eight measures. It uses the same instrumentation as the first phrase. The phrase is divided into two four-measure sections. The first section is labeled 'PREGUNTA' and features the two trumpets playing a melodic line. The second section is labeled 'RESPUESTA' and features the alto and bombardino playing a response line. The tuba provides a harmonic accompaniment with chords. The chord progression is Bb, F7, F7, F7, F7, Bb, Bb, Bb.

Estructura completa de la frase de ocho compases en la progresión I-V-I.

Durante la primera exposición de la parte de trompetas, las preguntas son interpretadas en unísonos y aplicando una combinación de unísono con movimientos paralelos, oblicuos y contrarios en la segunda voz, lo cual genera la sensación de dos líneas melódicas independientes o la emotividad del intérprete realizando variaciones.

Pregunta 1 en unísono / Pregunta 2 aplicando combinación de unísono con movimientos paralelos, oblicuos y contrarios en la segunda voz

Pregunta 3 en unísono / Pregunta 4 aplicando combinación de unísono con movimientos paralelos, oblicuos y contrarios en la segunda voz

Preguntas 5 y 6 aplicando combinación de unísono con movimientos paralelos, oblicuos y contrarios en la segunda voz

Preguntas 7 y 8 aplicando combinación de unísono con movimientos paralelos, oblicuos y contrarios en la segunda voz

En la segunda exposición de la parte de trompetas, cuatro preguntas son interpretadas de forma individual, alternadas con la interpretación de las demás aplicando la combinación de unísono con movimientos paralelos, oblicuos y contrarios en la segunda voz.



Preguntas 1 y 2 realizadas por solista en la segunda exposición de la parte de trompetas



Preguntas 3 aplicando combinación de unísono con movimientos paralelos, oblicuos y contrarios en la segunda voz / Pregunta 4 realizada por solista



Pregunta 5 realizada por solita / Preguntas 6 aplicando combinación de unísono con movimientos paralelos, oblicuos y contrarios en la segunda voz. Se percibe la presencia de una tercera trompeta haciendo unísono con la segunda voz



Preguntas 7 y 8 aplicando combinación de unísono con movimientos paralelos, oblicuos y contrarios en la segunda voz

En las dos exposiciones de la parte de trompetas, el manejo dado a las voces en las preguntas, genera la sensación de ser líneas preestablecidas, sin embargo, nunca se repiten dos líneas iguales. Estas expresan mayor emotividad en la segunda exposición, dejando de forma individual las realizadas en registro más agudo. Las líneas melódicas realizadas en la actualidad, mantienen diseños parecidos a los definidos en esta primera versión grabada de la obra.

Parte de trompetas. Las respuestas.

Las respuestas, o contestas, según la expresión utilizada comúnmente en la práctica musical tradicional, se mantienen durante el desarrollo de toda la obra, percibiendo la interpretación en la parte de trompetas por dos instrumentos, un bombardino y el alto, asignándole a este último la línea, de acuerdo con los testimonios de los entrevistados sobre el rol cumplido por el intérprete. Cada instrumento, la expone de manera diferente coincidiendo algunas veces con diseños parecidos rítmica y melódicamente, por lo cual no se establece la

intención de ser tocada a voces. En ocasiones, uno de los instrumentos extiende el final de la respuesta a manera de figuras de relleno o adornos en los espacios que deja la pregunta de las trompetas.

Sólo una de las diferentes variaciones utilizadas para la respuesta que se da en dominante, es igual a la que se toca en la práctica musical actual de las bandas de músicos, las variaciones utilizadas para la respuesta en tónica son totalmente diferentes, creando la sensación de ser improvisadas.



The image shows a musical score for three instruments: Alto B, Trombone B, and Bombardino. The Alto B part features a melodic line with red accents on the final notes. The Trombone B parts are mostly silent. The Bombardino part has a rhythmic pattern with yellow accents on the final notes.

Respuestas 1 y 2 entre el alto y el bombardino. El alto extiende los finales a manera de rellenos o adornos. La primera exposición del bombardino presenta diseño parecido melódica y rítmicamente con la realizada en la actualidad, la segunda genera sensación de ser improvisada

Musical score for Alto B, Trombone B, and Bombardino. The Alto B part has a melodic line with a red circle around a note in the fourth measure. The Trombone B parts are mostly silent. The Bombardino part has a rhythmic pattern.

Respuestas 3 y 4 mantienen la característica de generar voces entre sus diseños presentando similitud rítmica en la cuarta exposición con extensión del final incluido

Musical score for Alto B, Trombone B, and Bombardino. The Alto B part has a melodic line with a red circle around a note in the fourth measure. The Trombone B parts are mostly silent. The Bombardino part has a rhythmic pattern.

Las Respuestas 5 y 6 utilizan diseños parecidos a los utilizados en las anteriores, en esta oportunidad el alto en su primera exposición presenta el diseño idéntico a uno de los utilizados en la actualidad.

Musical score for Alto B, Trombone B, and Bombardino. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Alto B part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Trombone B parts are mostly silent, with some notes in the second and fourth measures. The Bombardino part has a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Las respuestas 7 y 8 se exponen con variaciones rítmicas y melódicas de los diseños presentados anteriormente.

En ninguna de las dos exposiciones de la parte de trompetas, los clarinetes participan apoyando las respuestas, caso contrario a lo que se da en la práctica musical actual donde siempre realizan las contestas. En la segunda exposición de la parte de trompetas, las respuestas, al igual que las preguntas, también reflejan mayor emotividad en su interpretación desarrollando diferentes variaciones y alargues de los finales como adornos.

Parte de trompetas. Los “tas-tas” o “contramarcas”.

Durante toda la obra, los trombones cumplen el rol de acompañamiento rítmico armónico, razón que les atribuyó la denominación tradicional de “tas-tas”, como una onomatopeya debido a los motivos rítmicos utilizados para tal función a medida que cambia el ritmo armónico. En la parte de trompetas, aplican los siguientes motivos:

Musical score for Trombone B. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The top staff shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some notes marked with yellow stars. The bottom staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Tas-tas o contramarca al unísono. Los compases en blanco, donde posiblemente el segundo trombón debe participar, fueron inaudibles a la transcripción.

Musical score for Trombone B, measures 115-122. The top staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents, while the bottom staff is mostly empty, indicating inaudible parts.

Tas-tas o contramarca. Los compases en blanco, donde posiblemente el segundo trombón debe participar, fueron inaudibles a la transcripción.

Musical score for Trombone B, measures 73-80. The top staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents, and the bottom staff shows a more complex rhythmic pattern with eighth notes and rests.

Diseños rítmicos diferentes generando voces a sextas, elemento que resalta el crecimiento progresivo en la emotividad de la interpretación a medida que avanza la segunda exposición de la estructura formal general.

El uso de unísonos determina el carácter preestablecido de los diseños realizados por los trombones.

Parte de trompetas. Los adornos.

Como se pudo notar en la sección anterior, tanto el alto como el bombardino realizan alargues en los finales de las respuestas, extender la respuesta de esta manera, cumple una función de adorno o relleno en los espacios dejados por la pregunta de las trompetas. De igual manera, se percibió a los dos instrumentos de manera individual e independiente a las

respuestas, realizar adornos precisos, posiblemente improvisados, que cumplen la misma función de adorno o relleno sin ensuciar la exposición de las preguntas.

Otro elemento que se hace visible por el aumento en la emotividad de la interpretación, es determinado por la combinación en la ejecución de respuesta y elaboración de adornos por parte del alto y el bombardino.

This musical score snippet features three staves: Trumpet in B $\flat$ , Alto B $\flat$ , and Bombardino. The Trumpet staff has a red label 'PREGUNTA' above a melodic phrase. The Alto staff has a red label 'RESPUESTA' above its initial response and 'ALARGUE FINAL DE RESPUESTA' below its final elongation. The Bombardino staff has a red label 'ADORNNO' below its ornamental flourish.

Adorno presente en el alargue de la respuesta realizada por el alto. El adorno realizado por el bombardino sólo pudo percibirse en su inicio, ya que al mezclarse con el resto de los instrumentos se hizo imperceptible.

This musical score snippet features three staves: Trumpet in B $\flat$ , Alto B $\flat$ , and Bombardino. The second Trumpet staff has a red label 'PREGUNTA' above a melodic phrase. The Alto staff has a red label 'RESPUESTA' above its initial response. The Bombardino staff has a red label 'ADORNNO' below its ornamental flourish. A measure number '28' is visible at the beginning of the first staff.

Adorno realizado por el bombardino, combinando su función entre la exposición de la respuesta y el adorno.

El alto combina sus funciones al realizar respuesta y contramarca, al igual que el bombardino realizando respuesta y adornos.

Se mantiene la combinación de funciones realizando respuestas y adornos a medida que avanza el desarrollo en la segunda exposición de la estructura general de la forma.

La percepción intermitente de los adornos, debido a la mezcla producida por la participación mayor o menor de los instrumentos en los diferentes momentos de la interpretación, no permite establecer la presencia de la característica actual del rol permanente

cumplido por un bombardino, un trombón o un clarinete, realizando diseños melódicos improvisados de manera individual o simultánea durante el desarrollo de la parte de trompetas.

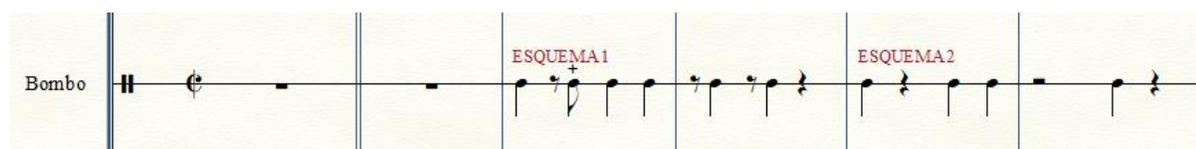
Parte de trompetas. Los “ruidos”.

Durante muchos años en la práctica musical tradicional de las bandas de músicos, a la percusión, conformada por el bombo con parches de membrana natural, la caja o redoblante con parches de membrana natural y el par de platillos de choque, se les llamaba “ruidos”. De acuerdo con la investigación de Victoriano Valencia Rincón, en la parte de trompetas del porro palitiao, la percusión, “bombo, redoblante y platillos percuten improvisadamente encajados en un patrón de acentuaciones de dos compases” (Valencia, 1995, p. 62,) presentando dos acentos estructurales, uno principal que coincide con los cambios armónicos y otro secundario que marca el inicio de la estructura (Valencia, 1995, p. 64).

El Bombo.

Se inicia el análisis con el bombo, debido a que, de los tres instrumentos de percusión, es quien guía, el que marca y orienta la coherencia de la estructura de acompañamiento en la práctica musical de las bandas de músicos pelayeras.

En las dos exposiciones de la parte de trompetas de la obra analizada, el bombo presenta dos esquemas en los primeros cuatro compases de su intervención, a partir de los cuales desarrolla variaciones realizando combinaciones entre ellos. Se resalta, que inicia su acompañamiento percusivo en el segundo compás de la primera frase.



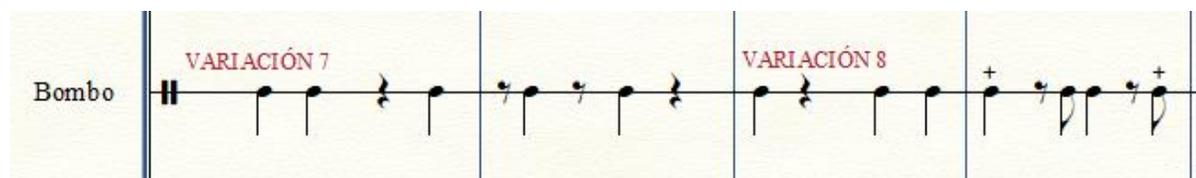
Esquemas de acompañamiento desarrollados por el bombo cada dos compases en la parte de trompetas.



Variaciones de los esquemas desarrollados por el bombo cada dos compases en la parte de trompetas.



Variaciones de los esquemas desarrollados por el bombo cada dos compases en la parte de trompetas.



Variaciones de los esquemas desarrollados por el bombo cada dos compases en la parte de trompetas.

Los platillos.

En la parte de trompetas de la obra analizada, los platillos desarrollan un esquema de acompañamiento que cumple dos funciones: en la primera, apoya el patrón de acentuaciones realizado por el bombo y en la segunda llena los vacíos que va dejando dicho patrón.

Musical notation for Platillos and Bombo, measures 9-12. The Platillos part shows a sequence of notes with accents and a red slur over the second measure. The Bombo part shows a sequence of notes with accents and a red plus sign over the second measure.

Esquema desarrollado por los platillos en la parte de trompetas.

Musical notation for Platillos and Bombo, measures 19-22. The Platillos part is labeled with 'VARIACIÓN 1' and 'VARIACIÓN 2' in red. The Bombo part shows a sequence of notes with accents and a red plus sign over the second measure.

Variaciones en el esquema desarrollado por los platillos en la parte de trompetas.

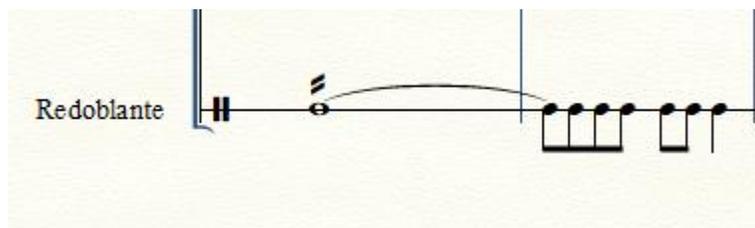
Musical notation for Platillos and Bombo, measures 23-26. The Platillos part is labeled with 'VARIACIÓN 3' and 'VARIACIÓN 4' in red. The Bombo part shows a sequence of notes with accents and a red plus sign over the second measure.

Variaciones en el esquema desarrollado por los platillos en la parte de trompetas.

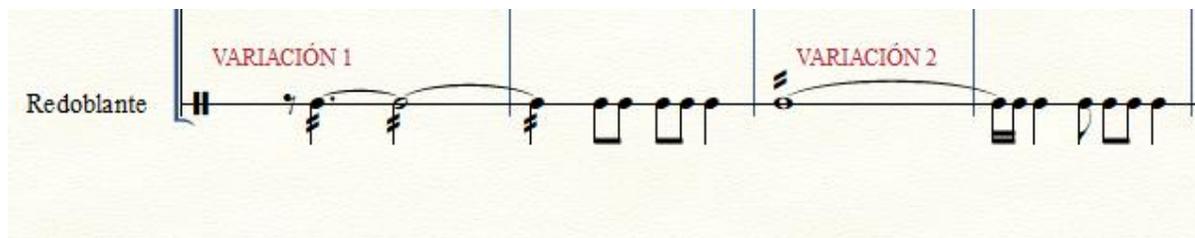
La caja o redoblante.

De acuerdo con el concepto de algunos percusionistas veteranos de San Pelayo, obtenido a través de conversaciones personales, entre ellos Santiago Olivero Luna, Gustavo Anichiarico Galván, Ever Correa y, con base en los diseños presentes en la transcripción, la

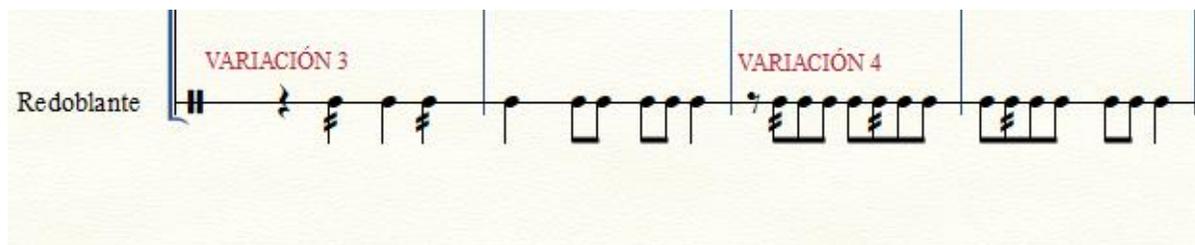
función que cumple el redoblante en la parte de trompetas, es la de llenar los espacios dejados por los esquemas del bombo y los patillos. El esquema a partir del cual el redoblante desarrolla esta función, al igual que el del bombo y los platillos, se estructura en dos compases y, está compuesto por un redoble o un revuelo, o la combinación de ambos, que inicia en el primer compás y, finaliza con repiques en el parche, en el aro o con la combinación de ambos en el segundo compás.



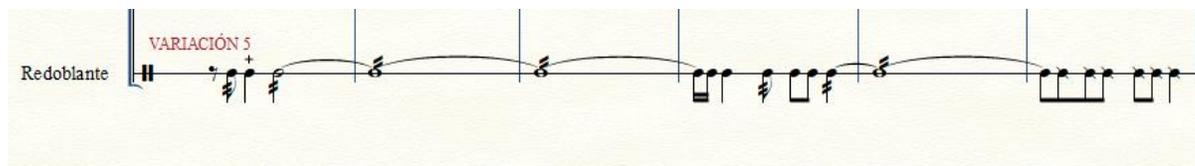
Esquema realizado por el redoblante en la parte de trompetas.



Variaciones realizadas por el redoblante en la parte de trompetas.



Variaciones realizadas por el redoblante en la parte de trompetas.



Variaciones realizadas por el redoblante en la parte de trompetas.

El diseño implementado por el redoblante, tiene la característica de iniciar en el segundo compás de la estructura de acentuaciones desarrolladas por el bombo y los platillos. En el primer compás, realiza una marcación o llamado para dar inicio a sus esquemas.



Desarrollo de los esquemas realizados por la percusión en la parte de trompetas.

El desarrollo completo de la primera frase de ocho compases en la parte de trompetas, seda de la siguiente forma:

The image shows a musical score for a band. The instruments listed on the left are: Trumpet in B $\flat$ , Alto B $\flat$ , Trombone B $\flat$ , Trombone B $\flat$ , Bombardino, Tuba B $\flat$ , Platillos, Bombo, and Redoblante. The score is written in 2/4 time and includes a key signature of one flat. The harmonic progression for the Tuba B $\flat$  part is: B $\flat$ , C $\flat$ , C $\flat$ , F $\flat$ , F $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ . The percussion parts (Platillos, Bombo, Redoblante) show a rhythmic pattern that aligns with the harmonic changes.

Desarrollo de la frase con la participación de todos los roles instrumentales.

Al analizar el desarrollo completo de la frase con la participación de cada rol instrumental, se nota como coincide el cambio armónico con el inicio de la estructura de acentuaciones realizada por el bombo, lo cual es una característica diferencial con la forma de interpretación actual, en la cual el cambio armónico coincide en el segundo acento. En la práctica musical actual, la percusión se desarrolla de la siguiente forma:

The image shows a musical score for a brass band and percussion ensemble. The instruments listed are Trumpet in Bb, Alto Bb, Trombone Bb (two staves), Bombardino, Tuba Bb, Plastillos, Bombo, and Redoblante. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The brass instruments play melodic lines, while the percussion provides a complex rhythmic accompaniment. Chord symbols (Bb, Cm, F7) are visible below the tuba part.

Acompañamiento percusivo en la práctica musical actual de las bandas de músicos.

Nótese, que la percusión inicia un compás después que en la obra analizada, lo cual genera el desplazamiento de los momentos en que coincide el cambio armónico con los acentos del patrón.

Puente.

El desarrollo simétrico de todas las frases, hace imperceptible melódicamente la existencia del puente en la obra analizada, las preguntas y respuestas se mantienen, al igual que el rol cumplido por los demás instrumentos. En el último compás, de la octava semifrase de cuatro compases de la parte de trompetas, la percusión realiza una marcación tipo preparación o llamado apoyándose en el tresillo cubano o clave Caribe, para disponerse a cambiar el patrón de acentuaciones, por los patrones rítmicos desarrollados en la bozá.

The image shows a musical score for a band. The instruments listed on the left are: Clarinet in B (two staves), Alto B, Trombone B (two staves), Bombardino, Tuba B, Platillos, Bombo, and Redoblante. The score is divided into measures, with a measure number '32' appearing at the start of several staves. Red annotations highlight specific musical elements: 'BOZÁ' above the Clarinet parts, 'CONTESTA Sa SEMIFRASE' above the Alto B part, and 'MARCACIÓN O LLAMADO' above the Platillos part. The percussion parts (Platillos, Bombo, Redoblante) show rhythmic patterns with accents and dynamic markings.

Compás que cumple la función de puente o llamado para cambiar el patrón de acentuaciones por los patrones rítmicos en la percusión.

Bozá.

Tradicionalmente conocida como la parte de clarinetes, precisamente por el protagonismo melódico de estos instrumentos en la sección, mantiene la estructura de frases propuesta en la parte de trompetas, compuestas por ocho compases con dos semifrases de cuatro compases, desarrolladas en preguntas realizadas por los clarinetes y respuestas por el alto, trombones y bombardinos con igual desarrollo armónico.

El crecimiento progresivo de la emotividad manifestada durante el desarrollo de toda la obra, en esta sección encuentra su máximo nivel, reflejado en la agilidad de las líneas melódicas de los clarinetes, las variaciones realizadas en las respuestas y los adornos que acompañan cada frase. Al igual que en la parte de trompetas, las preguntas son interpretadas en unísonos y aplicando una combinación de unísono con movimientos paralelos, oblicuos y contrarios en la segunda voz, lo cual genera la sensación de dos líneas melódicas independientes, con la particularidad de alternar diseños que se repiten de manera idéntica, indicando que son líneas melódicas preestablecidas.

La bozá está compuesta en su primera exposición por tres frases completas y una pregunta de dos compases de los clarinetes, para un total de 26 compases.

Musical score for Clarinet in Bb, measures 33-40. The score shows two staves for Clarinet in Bb. The music is in 2/4 time and features a combination of unison and parallel, oblique, and contrary movements.

Preguntas 1 y 2 de los clarinetes en la primera exposición de la bozá, aplicando combinación de unísono con movimientos paralelos, oblicuos y contrarios.

Musical score for Clarinet in Bb, measures 41-48. The score shows two staves for Clarinet in Bb. The music is in 2/4 time and features a combination of unison and parallel, oblique, and contrary movements.

Preguntas 3 y 4 de los clarinetes en la primera exposición de la bozá, aplicando combinación de unísono con movimientos paralelos, oblicuos y contrarios. Pregunta 4 con diseño que se repite posteriormente.

Preguntas 5 y 6 de los clarinetes en la primera exposición de la bozá, aplicando combinación de unísono con movimientos paralelos, oblicuos y contrarios. Pregunta 6 diseño preestablecido en la pregunta 4.

Última frase incompleta de los clarinetes en la bozá, interrumpida por el trompetista solista que da inicio a la segunda exposición de la parte de trompetas.

La imagen anterior, permite observar una de las características tradicionales presentes en la interpretación en vivo de la obra analizada, detallando la manera como la trompeta le quita la palabra a los clarinetes sin previo aviso, realizando ella sus preguntas, para continuar con el diálogo representado en la interpretación del porro palitiao.

El alto y los bombardinos, continúan con su rol más emotivo que antes, elaborando variaciones en las respuestas y los adornos.

Musical score for Alto B and Bombardino. The Alto B staff shows an 'ADORNO' followed by a 'RESPUESTA'. The Bombardino staff shows a 'RESPUESTA' followed by an 'ADORNO'.

Desarrollo de adornos y respuestas en la bozá.

Musical score for two Bombardinos. The top staff shows a 'RESPUESTA' and the bottom staff shows an 'ADORNO'.

Desarrollo de adornos y respuestas en la bozá.

Musical score for two Bombardinos. The top staff shows a 'RESPUESTA' and the bottom staff shows an 'ADORNO'.

Desarrollo de adornos y respuestas en la bozá.

Musical score for two Bombardinos. The top staff shows a 'RESPUESTA' and the bottom staff shows an 'ADORNO'.

Desarrollo de adornos y respuestas en la bozá.

Los trombones, durante la primera pregunta de los clarinetes en la bozá, mantienen el esquema de acompañamiento que desarrollan en la parte de trompetas, tomando posteriormente dos compases en silencio para preparar el cambio de patrón y realizar su “tas-tas” rítmico armónico.

The image shows a musical score for two Trombone B parts. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a sequence of notes with yellow flags above them, indicating accents. The bottom staff is also in treble clef with a key signature of two flats and starts with a measure number '33'. It contains a sequence of notes, some with yellow flags, and some rests.

Inicio de la bozá y preparación para el cambio en el esquema de los “tas-tas”.

The image shows a musical score for two Trombone B parts. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. It contains a sequence of notes with yellow flags above them, indicating accents. The bottom staff is also in treble clef with a key signature of two flats and starts with a measure number '30'. It contains a sequence of notes, some with yellow flags, and some rests.

Esquema 1 de “tas-tas” en la bozá.

The image shows a musical score for two Trombone B parts. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. It contains a sequence of notes with yellow flags above them, indicating accents. The bottom staff is also in treble clef with a key signature of two flats and starts with a measure number '43'. It contains a sequence of notes, some with yellow flags, and some rests.

Esquema 2 de “tas-tas” en la bozá.

Hacia el final de la bozá, se percibe una combinación de esquemas en los “tas-tas” incluyendo adornos.

El marcante, al igual que los “tas-tas”, mantiene los primeros compases el esquema desarrollado en la parte de trompetas, posteriormente, hace un silencio para cambiar el patrón a desarrollar durante la bozá.

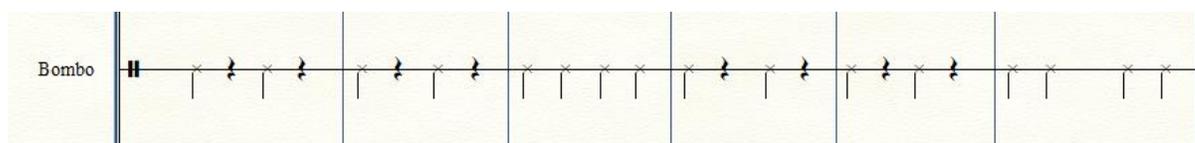
Compases de introducción de la tuba a la bozá y compás preparatorio.

Compas preparatorio y desarrollo del esquema de acompañamiento de la tuba en la bozá.

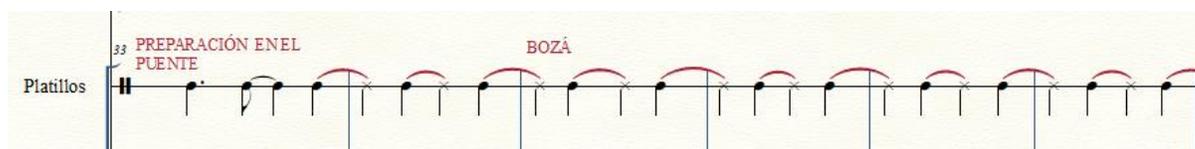
Tal como lo caracteriza el maestro Victoriano Valencia Rincón, en el estilo de la obra analizada, la percusión transforma los patrones de acentuaciones desarrollados en la parte de trompetas, por patrones rítmicos claramente definidos en la bozá. El bombo, pasa de cumplir

un protagonismo de responsabilidad principal, a ser un acompañante, que adorna y marca percutiendo adornos en la “tablita”. Los platillos, cambian el rol de apoyo en la marcación de los acentos realizados por el bombo, para establecer un patrón rítmico que acentúa el contratiempo, tipo llamador o maracas en la cumbia.

Por otra parte, el redoblante, después de su papel de rellenar y adornar en los espacios vacíos dejados por el bombo y los platillos en la parte de trompetas, se acredita como el responsable de mantener la estabilidad del clímax al que ha llegado la obra musical, amarrando el ritmo, poniéndole un bozal a las trompetas y al bombo, para que los clarinetes hablen, para que se escuche su intervención, ya que hasta el momento no habían participado, cumpliendo ahora la función de moderador en el diálogo presentado.

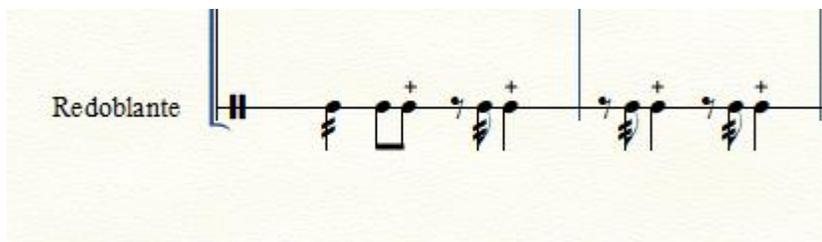


Marcación del bombo en la bozá.

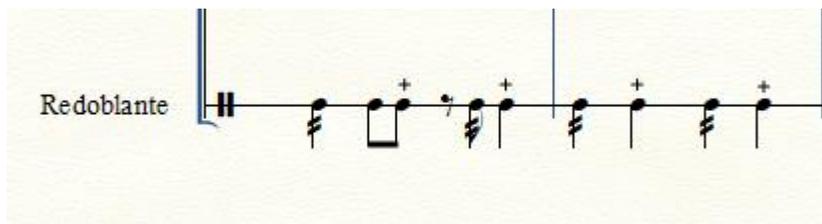


Patrón rítmico de los platillos en la bozá.

Es importante destacar, que, en ninguna de las dos exposiciones de la bozá, los platillos realizan variaciones rítmicas en su patrón.



Patrón rítmico del redoblante en la bozá.



Única variación realizada por el redoblante, en las dos exposiciones de la bozá.

Rol instrumental completo en la bozá.

En el desarrollo completo del esquema percusivo, se nota la coincidencia del cambio armónico con el inicio del patrón realizado por el redoblante.

Hasta este momento, la estructura desarrollada contiene las secciones parte de trompetas - puente – boz, como se pudo observar, la trompeta corta el discurso de los clarinetes para retomar la segunda exposición de la forma, parte de trompetas - puente – boz y finalizar con la sección arriba y abajo.

Arriba y abajo.

Tal como la denominación lo expresa, en la práctica musical tradicional consiste en una señal o indicación para volver a interpretar una o varias frases completas de la parte de trompetas y finalizar la obra musical. Esta sección, por razones didácticas, Valencia Rincón la llama coda. En la obra analizada, se vuelve “arriba”, desarrollando una frase completa de la parte de trompetas, por lo cual todos los instrumentos cumplen el rol implementado en dicha sección.

The image displays a musical score for the 'Arriba y abajo' section. It features eight staves: Trumpet in B, Alto B, Trombone B, Bombardino, Tuba B, Platillos, Bombo, and Redoblante. The trumpet part is the central focus, with red markings highlighting a complete phrase. The score is set in a key with one flat and a 2/4 time signature. The trumpet part begins with a rest, followed by a series of notes and rests, culminating in a final phrase. The other instruments provide accompaniment, with the platillos and bombo playing a steady rhythm and the redoblante providing harmonic support.

Desarrollo de la frase completa de la parte de trompetas para finalizar la obra.

Posteriormente, se finaliza la obra con una semifrase de cuatro compases.

112

Trumpet in B $\flat$

Alto B $\flat$

Trombone B $\flat$

Bombardino

Tuba B $\flat$

112

Platillos

Bombo

Redoblante

SEMIFRASE FINAL

Final de la obra.

### 3.2 María varilla.

Ubicado en el track número seis de la cara 2 de “Retreta Pelayera” Vol. I, publicado en 1960 en el sello discos Fuentes. Tiene una duración de 2 minutos 52 segundos, con un tempo que oscila desde las 82 pulsaciones por minuto al inicio de la obra, pasando por 86 pulsaciones en la primera bozà, 88 pulsaciones en la segunda exposición de la parte de trompetas, 94 pulsaciones en la segunda bozà, finalizando con 88 pulsaciones por segundo, debido a la riqueza expresiva que ofrece la agógica de la interpretación. Al igual que “Soy Pelayero”, fue grabado con interpretación en vivo de toda la banda con el siguiente formato instrumental: tres clarinetes, tres trompetas, dos trombones de pistones, un alto, dos bombardinos, una tuba y la percusión integrada por bombo, caja o redoblante y platillos.



dominante con la pregunta de las trompetas, la segunda semifrase, siempre iniciará en dominante y termina en tónica con la respuesta.

Durante la primera exposición de la parte de trompetas, las preguntas son interpretadas al unísono y aplicando una combinación de unísono con movimientos paralelos, oblicuos y contrarios en la segunda voz, lo cual genera la sensación de dos líneas melódicas independientes o la emotividad del intérprete realizando variaciones.

La respuesta, solo está presente durante el desarrollo de la parte de trompetas, tiene un diseño definido que es repetitivo, siendo realizada al unísono por los clarinetes y bombardinos.

Desarrollo completo de la frase de cuatro compases iniciando la parte de trompetas.

The image displays a musical score for a four-measure phrase. The instruments listed are Clarinet in B $\flat$ , Trumpet in B $\flat$ , Bombardino, and Tuba B $\flat$ . The score is written in 2/4 time and B-flat major. The first two measures are labeled 'PREGUNTA' and the last two 'RES PUESTA'. The harmonic progression is I-V-V-I (B $\flat$ , F7, F7, B $\flat$ ). The Clarinet and Bombardino parts play a melodic line during the 'RES PUESTA' section, while the Trumpet and Tuba parts play a rhythmic accompaniment during the 'PREGUNTA' section.

Aplicación de unísono en la pregunta y en la respuesta. Desarrollo armónico I-V-V-I.

Combinación de unísono con movimientos paralelos, oblicuos y contrarios en la segunda voz de la pregunta. Respuesta al unísono con diseño fijo sin variaciones.

En la segunda exposición de la parte de trompetas, tres preguntas son interpretadas de forma individual, alternadas con la interpretación de las demás, aplicando la combinación de unísono con movimientos paralelos, oblicuos y contrarios en la segunda voz.

Preguntas 1 y 2 de la segunda exposición de la parte de trompetas interpretadas por solista. Respuesta al unísono con diseño fijo sin variaciones.

Preguntas 4 y 5 de la segunda exposición de la parte de trompetas interpretadas aplicando la combinación de unísono con movimientos paralelos, oblicuos y contrarios en la segunda voz. Respuesta al unísono con diseño fijo sin variaciones.

El manejo dado a las voces en las preguntas, produce la sensación de ser líneas preestablecidas, sin embargo, nunca se repiten dos líneas iguales. Estas expresan mayor emotividad en la segunda exposición de la parte de trompetas, dejando de forma solista, las realizadas en registro más agudo. Las líneas melódicas realizadas en la actualidad, mantienen diseños parecidos a los definidos en esta primera versión grabada de la obra.

Parte de trompetas. Los “Tas-tas”.

El acompañamiento rítmico armónico de los trombones, al igual que las frases, tiene un diseño definido en cuatro compases, que se mantiene durante toda la sección. Cada exposición de la parte de trompetas, presenta un diseño específico.

Acompañamiento rítmico armónico de los trombones en la primera exposición de la parte de trompetas.

Musical score for Trombone in B $\flat$ . The score consists of two staves. The top staff shows a melodic line with notes and rests, and the bottom staff shows a rhythmic accompaniment. Chords B $\flat$ , B $\flat$ , F7, and F7 are indicated above the staves.

Variación presente en el acompañamiento de los trombones, al inicio de la parte de trompetas.

Musical score for Trombone in B $\flat$ . The score consists of two staves. The top staff shows a melodic line with notes and rests, and the bottom staff shows a rhythmic accompaniment. Chords B $\flat$ , B $\flat$ , F7, and F7 are indicated above the staves.

Acompañamiento rítmico armónico de los trombones en la segunda exposición de la parte de trompetas. No presenta variaciones.

Parte de trompetas. Los adornos.

El primer elemento que se percibe cumpliendo la función de adornar o rellenar, lo realiza el fliscorno alto, con un diseño corto en tónica, que repite cada tres compases exactamente igual.



Adorno realizado por el fliscorno alto en la parte de trompetas.

El segundo elemento, también lo realiza el fliscorno alto, alternando su primer diseño, con líneas que apoyan la pregunta de las trompetas.



Fliscorno alto alternando su primer diseño, con líneas melódicas que apoyan la pregunta de las trompetas.



Fliscorno alto alternando su primer diseño, con líneas melódicas que apoyan la pregunta de las trompetas.

Como tercer elemento, se identifica un bombardino alternando su función de respuesta con diseños melódicos que apoyan la pregunta de las trompetas.

This musical score shows three staves for measures 16 through 20. The top two staves are labeled 'Trum pet in B' and the bottom staff is labeled 'Bombardino'. The music is in a key with two flats and a 2/4 time signature. The Bombardino part alternates between playing a melodic line and providing a rhythmic response to the trumpet parts.

Bombardino alternando respuesta con diseños de la parte de trompetas.

This musical score shows three staves for measures 21 through 25. The top two staves are labeled 'Trum pet in B' and the bottom staff is labeled 'Bombardino'. The Bombardino part is shown playing a melodic line that mirrors the phrasing of the trumpet parts, supporting their question.

Bombardino realizando diseños de la parte de trompetas.

Musical score for measures 61-64. The top staff is for Trumpet in B $\flat$ , the middle for another Trumpet in B $\flat$ , and the bottom for Bombardino. The Bombardino part features a melodic design with slurs and accents, while the trumpets have rests.

Bombardino realizando diseños que adornan y rellenan en las preguntas de trompetas.

Musical score for measures 65-68. The top staff is for Trumpet in B $\flat$ , the middle for another Trumpet in B $\flat$ , and the bottom for Bombardino. The Bombardino part plays in unison with the top trumpet part, with a variation in the final melodic design.

Bombardino al unísono en la pregunta de la trompeta, con variación al final del diseño melódico.

La presencia reiterada de instrumentos de otras secciones, realizando diseños precisos que apoyan al unísono o con variaciones las preguntas de las trompetas, establece el carácter no improvisado de las preguntas, aportándole peso a la interpretación y visibilizando el uso de herramientas compositivas que hacen parte del conocimiento musical.

Parte de trompetas. Los “ruidos”.

Debido a que, son los mismos percusionistas los participaron en la grabación de las dos obras estudiadas hasta el momento, la estructura formal tradicional general de las obras es igual y, que ambas pertenecen al mismo estilo de composición tradicional como lo es el porro palitiao, el comportamiento percusivo en la parte de trompetas es igual al descrito en el análisis anterior, a excepción de algunas variaciones en los diseños enmarcados en el patrón de acentuaciones, las cuales siempre se van a presentar en cada interpretación, debido al carácter de construcción improvisada de los acompañamientos.

The image shows a musical score for three percussion instruments: Planillos, Bombo, and Redoblante. The score is written on three staves, each with a treble clef and a common time signature (C). The Planillos staff features a series of eighth notes with red accents above them, grouped by blue vertical lines. The Bombo staff shows a pattern of eighth notes with plus signs (+) above them, also grouped by blue vertical lines. The Redoblante staff consists of eighth notes with a double bar line and a fermata-like symbol above them, indicating a sustained or repeated sound. The score spans eight measures, with the first two measures being rests for all instruments.

Percusión en los primeros ocho compases de la parte de trompetas en la obra estudiada.

The image displays a musical score for a band, titled 'El Porro Palitiao de la Banda Bajera de San Pelayo'. The score is arranged in a system of ten staves, each representing a different instrument or role. From top to bottom, the staves are: Clarinet in Bb, Clarinet in Bb, Trumpet in Bb, Trumpet in Bb, Alto, Trombone in Bb, Bombardino, Tuba Bb, Platillos, Bombo, and Redoblante. The music is written in common time (C) and features a key signature of two flats (Bb major). The score shows a first complete phrase where all instrumental roles participate. A change in harmony is indicated by the notes Bb, F7, F7, and Bb below the Tuba Bb staff. The drum parts (Platillos, Bombo, Redoblante) show a rhythmic pattern that begins at the start of the phrase and continues throughout.

Primera frase completa con la participación de todos los roles instrumentales.

En la estructura general de frase, con la participación de cada rol instrumental, se nota como coincide el cambio armónico con el inicio de la estructura de acentuaciones realizada por el bombo, se mantiene esta característica diferencial evidenciada en la obra anterior. En la práctica musical actual, la percusión se desarrolla de la siguiente forma:

Acompañamiento de la percusión en la práctica musical actual.

Puente.

El porro palitiao en estudio, esta vez presenta el puente como una sección claramente distinguible, con la exposición de una nueva frase de cuatro compases por parte de las trompetas, la cual repite dos veces, prescindiendo de la respuesta y generando un cambio total en los diseños desarrollados por todos los instrumentos en la parte de trompetas.

Frase de cuatro compases con repetición, propuesta por las trompetas.



El clarinete realiza una línea melódica que apoya con variaciones a la propuesta por las trompetas.



Variación del diseño rítmico armónico desarrollado por el alto y los trombones.



El bombardino inicia un discurso como solista.



La tuba implementa un nuevo diseño rítmico armónico con base en la progresión I-V-V-

I.

Cada uno de los instrumentos de percusión, realiza ágiles variaciones que elevan el clímax a su más alto nivel, mientras se preparan para transformar sus patrones.

Toda la sección funciona así:

Puente en el porro palitiao María Varilla.

Bozá.

Tras haber realizado varios intentos de transcripción, pensando que existía alguna confusión en lo escuchado, finalmente el investigador identifica un importante elemento de creatividad compositiva aplicado en la parte de clarinetes de la obra analizada. Comprender lo que pasa en la bozá de María Varilla, lo hace evocar los primeros intentos por aprender a tocar la línea melódica correspondiente a esta sección del porro palitiao, pensando en el porqué de la dificultad para respirar entre frases, cada vez que, como clarinetista la interpreta.

La razón, radica en que no es una sola línea melódica propuesta. Los tres clarinetes que intervienen, cada uno desarrolla un diseño melódico diferente, que en conjunto producen el efecto que reconocemos como la parte de clarinetes del porro palitiao María Varilla.

Indudablemente, el creador de esta bozá, a razón de los elementos encontrados durante el desarrollo de cada sección y, en especial el recurso aplicado en los clarinetes, debía poseer algún tipo de conocimientos musicales. Es tanta la sorpresa por lo encontrado, que se contempla la posibilidad de ser un efecto producido por la mezcla, o las condiciones de acústica del estudio en la cual fue grabado con interpretación en vivo de toda la banda.

The image shows a musical score for three Clarinet in B $\flat$  parts, measures 39-42. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B $\flat$ ). The first staff is labeled 'Clarinet in B $\flat$ ' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs. The second staff is also labeled 'Clarinet in B $\flat$ ' and contains a different melodic line. The third staff is labeled 'Clarinet in B $\flat$ ' and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The score is set against a light yellow background.

Bozá compuesta por tres diseños melódicos diferentes, desarrollados en cuatro compases. Al tocarlos de manera repetitiva, se obtiene la parte de clarinetes.



This image shows three staves of music for Clarinet in Bb. The music is in 2/4 time and features a rhythmic variation. The top staff has a melodic line with eighth notes and quarter notes, including some slurs and accents. The middle and bottom staves provide harmonic support with similar rhythmic patterns, including rests and eighth-note accompaniment.

Variación en la parte de clarinetes.



This image shows a single staff of music for Alto. The music is in 2/4 time and features a rhythmic variation. The Alto part starts with a melodic line consisting of eighth notes and quarter notes, followed by a rest in the final measure.

El alto, inicia la bozá proponiendo un diseño de acompañamiento rítmico melódico.



This image shows two staves of music for Alto and Trombone in Bb. The music is in 2/4 time and features a rhythmic variation. The Alto part starts with a melodic line consisting of eighth notes and quarter notes, followed by a rest in the final measure. The Trombone part provides harmonic support with similar rhythmic patterns, including rests and eighth-note accompaniment.

Acompañamiento rítmico armónico del alto y los trombones en la bozá.



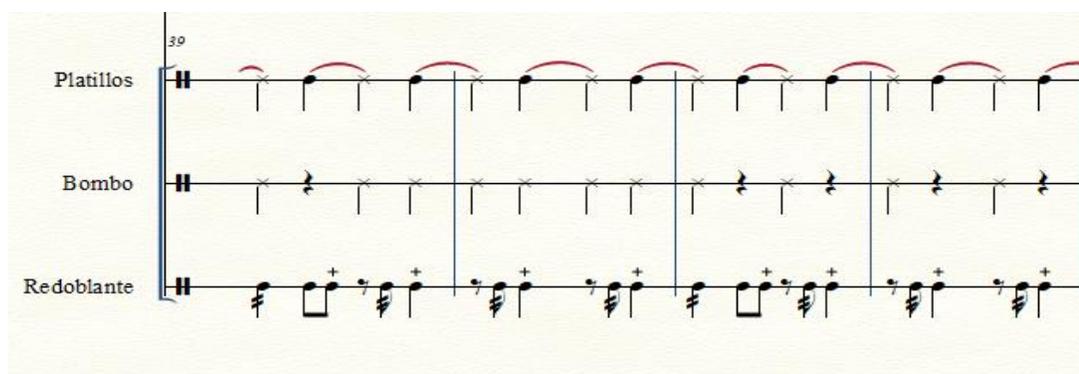
Diseño rítmico armónico del alto hacia el final de la bozá.



Bombardino solista. La transcripción completa se encuentra en el capítulo correspondiente a los anexos, a través de un hipervínculo.



Diseño de la tuba.



Diseño de la percusión. No presenta variaciones en el desarrollo de la sección.

The image displays a musical score for the piece 'El Porro Palitiao' from the 'Banda Bajera de San Pelayo'. It shows the first eight measures of the 'bozá' section. The score is arranged in ten staves, each representing a different instrument or percussion part. The instruments listed are Clarinet in Bb (three parts), Alto, Trombone in Bb, Bombardino, Tuba Bb, Platillos, Bombo, and Redoblante. The music is written in a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The 'bozá' section is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes, often with accents and slurs. The percussion parts, including the platillos, bombo, and redoblante, provide a steady, rhythmic accompaniment. The score is marked with a '39' at the beginning of the first staff, indicating the measure number.

Desarrollo de los primeros ocho compases de la bozá, con los roles de cada instrumento.

La bozá, finaliza con la característica tradicional de ser interrumpida abruptamente por un trompetista, para dar inicio nuevamente a la estructura formal general de la obra: parte de trompetas – puente – bozá.

This image shows a musical score for measures 55 to 60. It features four staves: three for Clarinet in Bb and one for Trumpet in Bb. The Clarinet parts are active throughout, with various melodic lines and some phrasing slurs. The Trumpet part is mostly silent until measure 58, where it begins a melodic phrase with several notes marked with yellow arrows, indicating a specific articulation or emphasis.

Final de la bozá, para dar inicio a la segunda exposición de la parte de trompetas.

Arriba y abajo.

Nuevamente, la bozá es interrumpida previendo por tercera vez el desarrollo de la parte de trompetas, pero realmente se realiza una frase completa con su pregunta y su respuesta, seguida de otra con diseño para finalizar la obra musical.

This image shows a musical score for measures 116 to 120. It includes ten staves: three for Clarinet in Bb, two for Trumpet in Bb, one for Alto, one for Trombone in Bb, two for Bombardino, one for Tuba in Bb, and three for Percussion (Platillos, Bombo, and Redoblante). The Clarinet and Trumpet parts are active, with some phrasing slurs and articulation marks. The Alto part has several notes marked with yellow arrows. The Trombone part is mostly silent. The Bombardino parts have some melodic lines. The Tuba part has a steady bass line. The Percussion parts (Platillos, Bombo, and Redoblante) provide a rhythmic accompaniment.

## Desarrollo de las frases que dan final a la obra.

**3.3 El Pájaro.**

Ubicado en el track número cuatro de la cara B de “El Vacilón de la banda”, se publica en 1963 por Philips Colombiana y su sello discos Perla. Tiene una duración de 2 minutos 40 segundos, con un tempo que oscila desde las 80 pulsaciones por minuto al inicio de la obra, pasando por 87 pulsaciones en la primera parte de trompetas, 98 pulsaciones en la primera bozá, 100 pulsaciones en la segunda parte de trompetas, finalizando con 106 pulsaciones por segundo, debido a la riqueza expresiva que ofrece la agógica de la interpretación. Al igual que “Soy Pelayero” y “María Varilla”, fue grabado con interpretación en vivo de toda la banda con el siguiente formato instrumental: dos clarinetes, cuatro trompetas, tres trombones de pistones, un alto, dos bombardinos, una tuba y la percusión integrada por bombo, caja o redoblante y platillos.

Con referencia en las obras estudiadas anteriormente, se percibe calidad diferente de los timbres presentes en el sonido de la fuente de audio, tal vez por factores asociados al cambio de formato instrumental o sello discográfico. Al momento de realizar la transcripción, se presentó dificultad para distinguir algunos instrumentos, en especial de la percusión, por lo cual se recurre con mayor énfasis a los recursos del editor de audio Adobe Audition.

La obra se desarrolla a través de la forma:

danza - contradanza - parte de trompetas - puente - bozá - parte de trompetas - puente - bozá - arriba y abajo.

La contradanza, es la denominación dada en la práctica musical tradicional de las bandas de músicos pelayeros, a la sección adicional que se encuentra entre la danza introductoria y la parte de trompetas en algunos porros pelayeros. Valencia Rincón la denomina

sección “x”. Es curiosa la aplicación de los términos “danza” y “contradanza”, tomados de estilos de música y danza europeos.

Danza.

Como se ha referenciado anteriormente, algunos porros palitaios tienen una sección a manera de introducción, la cual William Fortich la establece como elemento de la danza española utilizado como recurso integrado al porro por sus compositores, para lograr el ingreso de este estilo musical a los bailes de sala de la aristocracia de la época. Para Victoriano Valencia Rincón, en esta sección se aprecia la influencia antillana debido al patrón rítmico utilizado.

El patrón rítmico sobre el cual se desarrolla la danza introductoria del porro palitiao, remite al investigador del presente trabajo, al género musical Habanera originado en Cuba en la primera mitad del siglo XIX, en particular a “L’amour est un oiseau rebelle” perteneciente a la ópera Carmen, de Georges Bizet compuesta en 1875.

**Figura 56. Habanera**

**Habanera**  
from Carmen  
Georges Bizet

**Moderate**

Piano



Compases introductorios de la Habanera from Carmen.

Se distingue claramente, el patrón rítmico de un compás implementado como acompañamiento de la obra, el cual es idéntico al aplicado en la danza del porro palitiao, escrito en compás partido, desarrollado por los instrumentos de percusión y por los trombones en un esquema rítmico armónico que acompaña la línea melódica principal.

The image shows a musical score for a band. The score is written for ten staves: Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Trumpet in B♭ 3, Alto, Trombone in B♭, Trombone in B♭, Bombardino, Bombardino, Tuba in B♭, and Percussion (Platillos, Bombo, Redoblante). The music is in 2/4 time and features a characteristic rhythmic pattern. The trumpet parts play a melodic line, while the trombones and percussion provide a rhythmic accompaniment. The tuba part includes harmonic changes: F, F, B♭/F, C7, C7, C7, C7. The percussion parts (Platillos, Bombo, Redoblante) play a consistent rhythmic pattern throughout the piece.

Danza introductoria con todos los roles instrumentales.

La danza introductoria del porro analizado, está conformada por una frase de ocho compases. Las trompetas, desarrollan la línea melódica principal al unísono, la percusión y los trombones acompañan con el esquema rítmico característico, aplicando el diseño a los cambios armónicos que se mueven en la progresión I – IV – V – V, implementada por la tuba. Los clarinetes no participan.

### Contradanza.

En la obra estudiada, a diferencia de las demás secciones de la obra las cuales se desarrollan en dos compases, está compuesta por una frase repetida de cuatro compases expuesta al unísono por los bombardinos, acompañada por diseños rítmico armónicos por parte del alto y los trombones y un diseño rítmico melódico en la tuba, en una progresión I –V- V – I. Los clarinetes y las trompetas no participan.

Todo lo anterior, se desarrolla sobre el patrón de acentuaciones implementado por la percusión en la parte de trompetas.

The image shows a musical score for a piece titled 'Contradanza'. The score is arranged in a grand staff with seven staves. From top to bottom, the staves are: Alto (treble clef), Trombone in Bb (treble clef), Trombone in Bb (treble clef), Bombardino (treble clef), Bombardino (treble clef), Tuba in Bb (bass clef), and Percussion (Platillos, Bombo, and Redoblante). The Alto and Trombone parts play a melodic line with eighth notes and rests. The Bombardino parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Tuba part plays a melodic line with eighth notes and rests. The Percussion parts play a complex rhythmic pattern with accents and dynamics. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The chord progression is indicated below the Tuba staff: F, F, C7, C7, F, F, C7, C7, F.

Contradanza con la participación de todos los roles instrumentales.

Como característica particular, se identifica la variación realizada por los platillos.

Parte de trompetas. El “marcante”.

Desarrolla un diseño de acompañamiento armónico, elaborado en dos compases con base en la progresión I – V, este diseño se mantiene durante el resto de la exposición de la obra, presentando variaciones de acuerdo a la sección.



Diseño de acompañamiento armónico de la tuba en la parte de trompetas.

Parte de trompetas. Las preguntas y la respuesta.

Las frases se desarrollan en dos compases, conformadas por la pregunta que inicia en tónica y termina en dominante, y la respuesta que inicia en dominante y finaliza en tónica.

La parte de trompetas, en su primera exposición está conformada por cinco preguntas claramente definidas, de las cuales dos son repetidas exactamente, para un total de siete preguntas expuestas, dándole una composición de 14 compases. Cinco de estas preguntas, se interpretan al unísono y las dos con registro más agudo, de manera solista.

Preguntas al unísono en la primera exposición de la parte de trompetas.



Trumpet in B♭ 1

Trumpet in B♭ 2

Preguntas con exposición de solista y al unísono en la primera parte de trompetas.

La segunda exposición de la parte de trompetas, está compuesta por 10 preguntas integradas por diseños nuevos y por la repetición de algunos expuestos en la primera parte, esto le da una extensión de 20 compases. Se mantienen las interpretaciones al unísono y como solista, hacia el final de la sección con diseños que indican reposo. Adicionalmente, se identifican líneas melódicas independientes alternadas con los unísonos.



Trumpet in B♭ 1

Trumpet in B♭ 2

Preguntas al unísono en la segunda exposición de la parte de trompetas.



Trumpet in B♭ 1

Trumpet in B♭ 2

Preguntas con líneas melódicas independientes.

Preguntas aplicando combinación de unísono y voces con movimiento paralelo.

Preguntas con líneas melódicas independientes.

La respuesta, solo está presente en la parte de trompetas y es realizada por un clarinete, el alto y un bombardino. El diseño del clarinete está claramente definido, siendo repetitivo y sin variaciones, el diseño del alto, presenta las mismas características del aplicado por el clarinete, utilizando una combinación de unísono y voces con movimientos contrarios y oblicuos. Por su parte, el bombardino va realizando variaciones a partir del diseño melódico del clarinete.

Desarrollo de la respuesta por el clarinete y el alto, con variaciones en el bombardino.

This musical score shows three staves for the Clarinet in Bb, Alto, and Bombardino. The Clarinet and Alto parts feature a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The Bombardino part includes yellow arrows pointing to specific notes, indicating variations in the accompaniment.

Desarrollo de la respuesta por el clarinete y el alto, con variaciones del bombardino.

El acompañamiento rítmico armónico de los trombones se desarrolla de la siguiente forma:

This musical score shows two staves for Trombone in Bb. Both parts play a rhythmic accompaniment consisting of eighth-note patterns, providing harmonic support for the trumpet section.

Diseño de acompañamiento de los trombones en la parte de trompetas.

The image displays a musical score for eight measures of music. The instruments listed on the left are: Clarinet in B♭, Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Alto, Trombone in B♭, Trombone in B♭, Bombardino, Bombardino, Tuba in B♭, Platillos, Bombo, and Redoblante. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'C7'. The percussion parts (Platillos, Bombo, Redoblante) show rhythmic patterns with accents and dynamic markings.

Desarrollo completo de ocho compases de la parte de trompetas, con la participación de todos los roles instrumentales.

Como características representativas de la parte de trompetas, se identifica la ausencia de diseños que cumplan la función de adornar o rellenar, variaciones en los diseños de los platillos, el bombo y el redoblante y, el inicio del patrón de acentuaciones de la percusión coincidiendo con la respuesta, caso contrario a las obras estudiadas anteriormente, donde el patrón siempre inicia en el compás anterior a la respuesta. Se evidencia entonces, que el inicio del patrón de acentuaciones siempre va a coincidir con el cambio a dominante, posiblemente debido al desarrollo de las frases en dos compases.

## Puente.

Al igual que María Varilla, el presente porro palitiao también expone el puente como una sección claramente distinguible, con la propuesta de una línea melódica de ocho compases por parte de las trompetas, desarrollada en la progresión armónica I – V, en los primeros cuatro compases del diseño, se mantiene la respuesta para luego cesar hasta la próxima exposición de la parte de trompeta. De igual forma, se genera un cambio total en los esquemas desarrollados por todos los instrumentos en la parte de trompetas.

Musical score for two trumpets, labeled 'Trumpet in B♭ 1' and 'Trumpet in B♭ 2'. The score shows a melodic line in the bridge section, consisting of eight measures. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some rests. The key signature is one flat (Bb).

Línea melódica de las trompetas en el puente.

Musical score for Alto, showing a rhythmic harmonic design in the bridge section. The score consists of eight measures. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some rests. The key signature is one flat (Bb).

Diseño rítmico armónico del alto en el puente.

Musical score for Bombardino, showing designs in the bridge section. The score consists of eight measures. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some rests. The key signature is one flat (Bb).

Diseños del bombardino en el puente.

Musical score for Tuba in B, showing a bridge section with alternating F and C7 chords. The notation is in bass clef with a key signature of one flat. The bridge consists of eight measures, with the first four measures having an F chord and the last four having a C7 chord. The tuba part is a simple harmonic accompaniment.

Diseño de la tuba en el puente.

Musical score for the bridge section, showing the development of the bridge with participation from all roles. The score includes parts for Clarinet in B, Trumpet in B1, Trumpet in B2, Alto, Bombardino, Tuba in B, Platillos, Bombo, and Redoblante. The bridge consists of eight measures, with the first four measures having an F chord and the last four having a C7 chord. The tuba part is a simple harmonic accompaniment. The other instruments play various rhythmic and melodic patterns.

Desarrollo del puente con la participación de todos los roles anteriormente señalados.

### Boz

La parte de clarinetes de la obra estudiada, tiene la particularidad de desarrollarse con la participaci3n de un clarinete solista, exponiendo disenos mel3dicos en la progresi3n de dos compases I – V. En las dos exposiciones de la boz, recrea líneas que se identifican en la actualidad y a partir de las cuales el solista realiza variaciones.

Los trombones, acompañan la exposici3n del clarinete solista con un patr3n rítmico arm3nico que acentúa el contratiempo de los platillos. Un bombardino inicia realizando una línea mel3dica como solista, para posteriormente entre dos, proponer líneas mel3dicas al

unísono y con variaciones, que acompañan al clarinete y a los trombones, mientras la tuba, mantiene el esquema que inició en el puente.

Todo este proceso, se desarrolla apoyado en los patrones rítmicos desarrollados por tradición en el bombo, el redoblante y los platillos, en una extensión de veinte compases iguales para las dos exposiciones de la bozá.

The image displays a musical score for a brass band, specifically the initial exposition of the first bozá. The score is written for ten instruments: Clarinet in Bb, Trombone in Bb (two parts), Bombardino (two parts), Tuba in Bb, Platillos, Bombo, and Redoblante. The music is in 2/4 time and begins with a key signature of one flat (Bb). The Clarinet part starts with a melodic line, while the Trombones and Bombardinos provide harmonic support. The Tuba part maintains a steady rhythmic pattern. The Percussion section, including the Platillos, Bombo, and Redoblante, provides a complex rhythmic foundation. The score is marked with a '44' at the beginning of each staff, indicating the measure number.

Fragmento inicial de la exposición de la primera bozá, con los roles instrumentales descritos.

The image displays a musical score for a seven-piece band. The instruments listed on the left are: Clarinet in Bb, Trombone in Bb, Bombardino, Tuba in Bb, Platillos, Bombo, and Redoblante. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The Clarinet part features a melodic line with many slurs and accents. The Trombone parts have a rhythmic pattern of quarter notes. The Bombardino parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Tuba part plays a simple bass line. The Platillos, Bombo, and Redoblante parts provide a steady rhythmic accompaniment. The score is numbered 92 at the beginning of the first staff.

Segundo fragmento de la bozá con los roles instrumentales descritos.

Arriba y abajo.

La obra estudiada, presenta la particularidad de no tener esta sección, debido a que finaliza con el audio editado en estudio, al parecer con el recurso utilizado cuando la obra sobrepasa los límites de duración establecidos y la cortan disminuyendo progresivamente el volumen. Sin embargo, antes de que esto ocurra, se identifica, el inicio de una tercera exposición de la parte de trompetas, más corta que las dos anteriores y el inicio del puente, en el cual de manera desordenada los instrumentos abandonan su rol, una trompeta y un clarinete hacen intentos de finalizar proponiendo una frase, pero se da continuidad con un clarinete, el redoblante y un trombón hasta que el audio desaparece.

En la interpretación actual que se le da a esta obra, finaliza con la danza introductoria, característica que no fue posible determinar en el audio analizado.

#### **4. La Bozá (creación).**

El proceso de creación consistió en la composición de tres porros palitaios, cada uno correspondiendo con el estilo y características encontradas en cada una de las obras estudiadas. Para lograr el objetivo, se identificaron los rasgos principales que definen cada obra analizada en su interpretación, de la siguiente manera:

Estructura formal general de cada obra estudiada, que comprende las secciones a través de las cuales se desarrolla, teniendo en cuenta la extensión en número de compases de cada sección y de las frases.

Para conservar la característica del timbre en la sonoridad, se realizan las nuevas creaciones en las mismas tonalidades encontradas en cada uno de los porros estudiados, además se utiliza trombón de pistones. Igualmente se establece una relación con el tempo en el cual fueron grabados.

Como recurso compositivo del investigador, para el proceso de creación de cada nueva composición, se inicia con el diseño melódico de la respuesta, la cual, tradicionalmente se reconoce en la práctica musical de las bandas peleras como el elemento principal que identifica la composición. De igual forma, al funcionar como estribillo, la respuesta representa el principal elemento que contribuye para que la nueva composición pueda agradar al público en general y tenga la posibilidad de integrarse al repertorio tradicional.

Logrando a satisfacción, la elaboración de la contesta estructurada dentro de la progresión armónica y extensión de compases de la obra en referencia, se procede a elaborar la parte de trompetas, diseñando las preguntas. Las obras en referencia, presentan frases compuestas por la pregunta y la respuesta, con extensiones de dos, cuatro y ocho compases.

En cada nueva creación, la respuesta se les asigna a los mismos instrumentos que cumplen ese rol en las obras estudiadas.

En el caso de la nueva creación en el estilo del porro Soy Pelayero, no fue necesario pensar en las frases que cumplen la función del puente, debido a las características encontradas en el análisis. Teniendo la respuesta, para la elaboración de la bozá se procede con el diseño de las preguntas de los clarinetes.

La creación de las obras con el estilo de El Pájaro y María Varilla, presentaron mayor grado de dificultad. La primera, por su desarrollo armónico en frases de dos compases y la segunda por la aplicación del mismo recurso encontrado en los tres clarinetes en la bozá.

Logrando el diseño general de la nueva obra en cada una de sus secciones, desarrollándola de manera completamente lineal, esto es, sin aplicar signos de repetición o repitiendo secciones, se procede a darle igual manejo que en las obras estudiadas a las líneas melódicas, aplicándoles la combinación de unísonos con movimientos paralelos, contrarios y oblicuos, para crear la misma sensación producida en la interpretación de las obras de referencia.

Teniendo presente el rol cumplido por cada instrumento según la sección, se identificaron los elementos rítmicos, melódicos y armónicos implementados por los intérpretes. En el caso de los que cumple función rítmico armónica, se aprovechan los diseños que más le gustaron al investigador, para crear nuevos esquemas de acompañamiento a partir de variaciones realizadas con diferentes combinaciones.

En el caso de las obras que presentaron líneas melódicas con intérprete solista, éstas no fueron escritas para aprovechar el recurso de la improvisación en los músicos que participaron de la grabación.

Como las obras fueron creadas con la misma estructuración de sus referentes y considerando, que en la actualidad se piensa la tuba como un instrumento de reciente uso en las bandas de músicos pelayeros, para hacer un reconocimiento al estilo y calidad de interpretación del tubista de la Banda Bajera, se implementa la transcripción de la línea melódica tal y como fue grabada por el maestro Abraham Luna.

La producción de las creaciones se realizó en “Mas Estudio”, del municipio de Cereté, en el departamento de Córdoba, con la dirección general y musical a cargo del investigador Carlos Alberto Rubio Acosta.

El proceso de grabación se realizó por canales, iniciando con los clarinetes, grabados por Domingo Julio Vega, Alex ramos y Carlos Rubio Acosta, músicos de la banda María Varilla de San Pelayo; Los trombones fueron grabados por Alejandro Niño, amigo cercano al investigador; Bombardinos por Julio Hoyos y Edwin Cogollo, músicos de la banda María Varilla, igualmente participó Alejandro niño; Las trompetas, por José Guerra Galván, músico de la Banda María varilla y Rodin Caraballo Campo, amigo cercano al investigador; La tuba, por Jorge Corcho cárdenas, músico de la banda María Varilla; Los platillos por Jesús Guerra Galán, Músico de la Banda María Varilla, redoblante por Ever Correa, amigo cercano al investigador y el bombo, por Carlos Rubio Acosta, el investigador, aprovechando la transcripción de la percusión para grabar elementos que fueron implementados y que definen el estilo de las acentuaciones con relación a la forma de tocar en el presente.

Los scores y audios de las creaciones se referencian a través de un hipervínculo que se encuentra en el capítulo de anexos.

## 5. Paliteo Conclusiones

Haber conocido a través de la presente investigación, referentes vivos de las primeras grabaciones de la Banda Bajera de San Pelayo, escuchando de viva voz los recuerdos y experiencias de su vida musical y personal, produce un gran sentimiento de gratitud con la vida musical y con cada uno de estos grandes maestros que con tanto afecto me recibieron en sus hogares. Saber que, gracias a sus testimonios y al legado que plasmaron en audio hace 72 años, podemos mejorar las formas de pensar y crear nuestra música tradicional, permite valorar aún más el patrimonio musical que hoy poseemos.

No solo en las narraciones de los entrevistados, se encuentran razones para corroborar la evidencia histórica que existe sobre el conocimiento musical presente en los orígenes del repertorio musical, también en cada uno de los elementos aplicados en el desarrollo de las obras estudiadas, se identifican recursos claramente preestablecidos que confirman la aplicación consiente de herramientas compositivas.

La referencia en la escuela de formación establecida en el valle del Sinú, por parte de José De La Paz Montes, intérprete del clarinete, el bombardino, el piano y profesor de solfeo, determina la aplicación de algún tipo de conocimiento y técnica en la práctica musical de los instrumentistas de la época, aspecto reflejado en la calidad del timbre y la afinación presentes en las primeras grabaciones, con la participación de algunos fundadores de la Banda Bajera de San Pelayo.

El formato instrumental de la banda de músicos pelayera, tiene sus antecedentes en el utilizado por las primeras bandas militares en Colombia y en el proceso de transformación transcurrido hasta convertirse en bandas civiles con función social, tiempo durante el cual no se registra el uso del saxofón, probablemente debido a que la popularización de este instrumento se dio hasta después de establecerse el formato tradicional en San Pelayo.

A partir de la sonoridad característica generada por el formato instrumental utilizado por la Banda Bajera en cada una de sus grabaciones, el cual mantuvo el número de 16 integrantes, el fliscorno contrabajo o tuba vertical que siempre hizo parte de la banda, la presencia de un fliscorno alto y uno barítono hasta la grabación del quinto LP, la implementación de trombones de pistones, la afinación de toda la instrumentación en Bb, el bombo y el redoblante con membrana natural, se pueden referenciar criterios para determinar elementos responsables del timbre tradicional de la banda de músicos pelayera.

Si bien, no era costumbre entre los músicos pelayeros sentarse a estudiar el instrumento durante horas, la resistencia necesaria para la embocadura era adquirida durante largas y arduas jornadas de trabajo realizado en la práctica musical tradicional, condición necesaria en un intérprete de instrumento de viento para conservar calidad de timbre y afinación.

Se considera un factor determinante en la formación del intérprete y para la posterior creación de los porros palitaios tradicionales, el aprendizaje previo del repertorio clásico de las bandas de músicos, como los valeses, pasillos, danzones, pasodobles, foxtrot y marchas entre otros.

El conocimiento musical, se hace evidente en la forma como fueron aplicados los elementos encontrados en la interpretación de las obras analizadas: líneas melódicas, manejo de voces, diseños de acompañamiento de la tuba, patrones de acompañamiento rítmico armónico, adornos melódicos, rol de los instrumentos según la sección de la obra.

La interpretación de la Banda Bajera de San Pelayo en 1960, deja en evidencia una total transformación en la forma de tocar los porros palitaios en el presente, encontrando como principal característica el desplazamiento en un compás del patrón de acentuaciones desarrollado por la percusión en la parte de trompetas.

El ejercicio casi nulo, en la creación actual de porros palitaios con frases desarrolladas en dos y cuatro compases, posiblemente se deba al grado de dificultad presente en la composición de obras con esta característica estructural, a la ausencia de documentos que ofrezcan herramientas compositivas para el estilo y la ausencia de un estímulo consiente en los festivales que promueven la preservación de la tradición en la creación de nuevas obras. Igualmente, la estandarización de la forma (Danza – Parte de trompetas – Puente – Bozá – Danza), que deja de lado los porros palitaios que no poseen danza introductoria, sea consecuencia de una falencia en las bases de concurso de dichos festivales, ya que, para el compositor y arreglista, la presencia de la danza introductoria representa una sección adicional para exponer la capacidad interpretativa durante la competencia.

Todo lo anterior, nos invita a reflexionar el deber de replantear lo que creíamos saber sobre la creación empírica del repertorio de porros palitaios pelayeros, sintiendo motivación para continuar con una investigación que apenas comienza.

## 6. Arriba y Abajo Anexos

Hipervínculos.



Entrevista Alfonso Arrieta Polo. Click en la imagen:



Entrevista José Brango Hernández. Click en la imagen:



Entrevista Ramón Jiménez Portillo Q.E.P.D. Click en la imagen:



Entrevista Ramón Carmelo Rosso. Click en la imagen:



Entrevista Jaime Luna Palomino. Click en la imagen:



Transcripción soy Pelayero. Click en la imagen:



Audio Soy Pelayero. Click en la imagen:



Transcripción María Varilla. Click en la imagen:



Audio María Varilla. Click en la imagen:

Transcripción El Pájaro. Click en la imagen:



Audio El Pájaro. Click en la imagen:



Score creación 1. Soy Tradición. Click en la imagen:



Audio creación 1. Soy Tradición. Click en la imagen:



Score creación 2. Mamá Noya. Click en la imagen:



Audio creación 2. Mamá Noya. Click en la imagen:



Score creación 3. El Tizón. Click en la imagen:



Audio creación 3. El Tizón. Click en la imagen:



Estructura Bombo de membrana natural Banda Aires de la Madera San Pelayo



Vaso de latón

Arillos de totumo – Bejuco de balay

Aros de aluminio



Porras de gamusa y pieza de madera para apretar los aros

Estructura redoblante de membrana natural Banda Central de San Pelayo



Vaso y aros metálicos



Aros de bejuco

Baquetas en madera de guayacán hechas a mano

Propiedad de David José Guerra Díaz – Fotografías Carlos Rubio Acosta

Platillos de choque Banda Bajera de San Pelayo



Fotografías Gerby Guerra Glaván

Proceso creativo



José Guerra



Rodin Caraballo



Domingo Julio



Alex Ramos



Alejandro Niño



Alejandro Niño



Julio Hoyos



Edwin Cogollo



Jorge Corcho



Carlos Rubio



Esteban Benjumea / Ever Correa



Jesús Guerra

## Referencias

- Alviar, M. (00 de Junio de 2015). Son los porros pelayeros los que me llegan al corazón. *Son los porros pelayeros los que me llegan al corazón*. México D.F., México D.F., México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bermúdez, E. (2000). *HISTORIA DE LA MÚSICA EN SANTAFÉ Y BOGOTÁ 1538-1938*. MV SICA AMERICANA.
- Festival, P., & Carlos, P. (29 de Junio de 2020). *Facebook Alcaldía de San Pelayo*. Facebook Alcaldía de San Pelayo:  
<https://www.facebook.com/watch/live/?v=2323479961280993&ref=search>
- Fortich, W. (1994). *Con Bombos y Platillos*. Montería: Domus Libri.
- Fortich, W. (2013). *con BOMBOS y PLATILLOS: Origen del Porro, aproximación al Fandango y las Bandas Pelayeras*. Bogotá: Edimulticolor S.A.S.
- Fuentes, D. (1960). Carnaval en San Pelayo [Grabado por B. B. Pelayo]. Medellín, Colombia.
- Fuentes, D. (1961). Carnaval en San Pelayo [Grabado por B. B. Pelayo]. Medellín, Colombia.
- Fuentes, D. (1961). Retreta Pelayera [Grabado por B. B. Pelayo]. Medellín, Colombia.
- Javier Pérez, F. M. (2010). Improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andica colombiana. *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, 6.
- Nagore, M. (00 de junio de 2005). EL ANÁLISIS MUSICAL: entre el formalismo y la hermenéutica. Madrid, Madrid, España.
- Rojas, J. S. (2017). El patrimonio cultural Inmaterial en Colombia como política de estado: El caso del concurso Nacional de bandas. *Encuentros*, 216.
- Sergio Balderrabano, A. G. (2010). LAS FORMAS MUSICALES: HACIA UNA RESIGNIFICACIÓN DE LAS CONCEPCIONES ANALÍTICAS TRADICIONALES. *VII Jornadas Nacionales de Investigación en Artes* (pág. 10). La Plata, Argentina: Facultad de Bellas Artes.
- Valecia, V. (00 de 00 de 2002). LAS FORMAS REGIONALES EN LA MÚSICA DE BANDA. *Apartado del proyecto: PRÁCTICA MUSICAL DE LAS BANDAS PELAYERAS*. Bogotá, Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Valencia, V. (00 de Junio de 1995). El Porro Pailitao: Analisis del repertorio tradicional. *El Porro Pailitao: Analisis del repertorio tradicional*. Santafé de Bogotá, Cundinamarca, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Villareal, J. (00 de Mayo de 2018). Palitiao y Tapao, Las clasificaciones actuales del porro en relación a las identidades regionales de Córdoba y Sucre. *Palitiao y Tapao, Las clasificaciones actuales del porro en relación a las identidades regionales de Córdoba y Sucre*. Bogotá, Cundinamarca, Colombia: Universidad Central.
- Wade, P. (2002). *MÚSICA, RAZA Y NACIÓN: Música tropical en Colombia*. Bogotá, D.C.: Multiletras Editores Ltda.

WikipediA. (6 de Julio de 2022). *WikipediA*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Pelayo\\_\(m%C3%A1rtir\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Pelayo_(m%C3%A1rtir))

WikipediA. (5 de Julio de 2022). *WikipediA*.

[https://es.wikipedia.org/wiki/San\\_Pelayo\\_\(C%C3%B3rdoba\)](https://es.wikipedia.org/wiki/San_Pelayo_(C%C3%B3rdoba))

William Fortich, R. T. (2014). *Las bandas musicales de viento, origen, preservación y evolución. Casos de Sucre y Córdoba*. CECAR.

Yepes, E., & Carbó, G. (2017). *Que suene la banda, Las lógicas de la apropiación presentes en las músicas de la Banda Pelayera*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.