



**UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS**

Cuatro Historias Carrangueras

Jefferson Daniel González Rodríguez

20141098067

Juan Sebastián Páez Rodríguez

20132098051

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de Artes ASAB, Bogotá D.C.

Proyecto Curricular de Artes Musicales

Bogotá, Colombia

Año 2018

Cuatro historias carrangueras

Jefferson Daniel González Rodríguez

20141098067

Juan Sebastián Páez Rodríguez

20132098051

Modalidad: Creación e interpretación

Tutor:

Efraín Franco Arbeláez

Universidad Distrital Francisco José De Caldas

Facultad de Artes ASAB

Proyecto Curricular de Artes Musicales

Bogotá, Colombia

Año 2018

Agradecimientos

Como todo proyecto de alto enfoque, requiere de un capital humano que le nutra y ayude a llevarse a cabo; queremos en estas líneas, agradecer a todas las personas que hicieron posible llevar a feliz término estas cuatro composiciones, su montaje y este resultante trabajo. En primer lugar agradecemos a nuestros padres, pues sin su apoyo muy seguramente no nos hubiéramos podido dedicar profesionalmente a este hermoso oficio y profesión que es la música, también extendemos nuestras gratitud a la Facultad de Artes ASAB, por abrirnos sus puertas y permitirnos hoy por hoy ser unos músicos integrales, que siendo académicos no desconocen el valor de las músicas y costumbres de nuestro país, además de tener grandes formadores y maestros como lo es el maestro Efraín Franco quien fue de vital importancia para la elaboración de este trabajo, ya que el amablemente aceptó ser tutor de este trabajo y además, compartió con cariño y desinterés sus vastos conocimientos acerca de las músicas campesinas de nuestro país, además de siempre estar comprometido con ayudarnos a consolidar un trabajo que fuera precedente para que otros, como nosotros, se animen a estudiar estas músicas, componer y difundirlas dentro y fuera del país.

También agradecemos a nuestros compañeros Jorge Caho, Jonathan Rojas, Juan Camilo Hidalgo, ya que aportaron significativamente, en la construcción de estas canciones desde su experiencia y conocimiento, además de colaborar en el montaje de las mismas.

Resumen

El presente trabajo de grado consiste en componer cuatro canciones carrangueras y/o campesinas, estructurando los arreglos correspondientes. Las composiciones contienen los rasgos característicos de la estética de dicho género, y nuestros aportes en lo musical y lo poético, a partir de la profundización en el estudio de estas músicas; buscando aportar a la evolución de las mismas desde su propia esencia y nuestros conocimientos académicos. Para lograr dicho objetivo se indagó respecto a la historia del género, sus máximos representantes, agrupaciones emblemáticas, se desarrolló una audición de estudio de un repertorio significativo y se estudiaron los rasgos, comportamientos, roles, regímenes acentuales que componen el mismo. Se analizaron 3 canciones prototípicas del género carranguero (merengue tético, anacrúsico y la rumba carranguera). Las canciones compuestas aquí presentadas, tienen un estrecho vínculo con Usme (Localidad campesina de Bogotá) y sus veredas, proponen caracterizar el sentir y las vivencias de esta región mediante la narración de temáticas tradicionales, lo cual es uno de los pilares de la música campesina. El proceso de creación y montaje se documentó a través de bitácoras y análisis aquí presentados.

Palabras clave

Carranga, composiciones, rumba, merengue, campesino, tradición.

Abstrac

The present work of degree consisted in composing four carrangueras songs and / or peasants, and to structure the corresponding arrangements. The compositions contain the characteristic features of the aesthetics of this genre, and our contributions in the musical and poetic from the deepening in the study of these music, seeking to contribute to the evolution of the same from its own essence and our academic knowledge . In order to achieve this goal, we investigated the history of the genre, its maximum representatives, emblematic groups, an audition for the study of a significant repertoire was developed and the traits, behaviors, roles and accentual regimes that make up the same were studied. Three prototypical songs of the carranguero genre were analyzed (thetic merengue, anacrúsico and rumba carranguera). The composed songs presented here have a close link with Usme (Localidad campesina de Bogotá) and their paths, they propose to characterize the feelings and experiences of this region through the narration of traditional themes, which is one of the pillars of peasant music. The process of creation and assembly was documented through the binnacles and analyzes presented here.

Keywords

Carranga, compositions, rumba, merengue, peasant, tradition.

Tabla de contenido

Introducción.....	8
Justificación.....	10
Objetivos.....	11
Marco referencial.....	11
Metodología.....	14
1. Música carranguera.....	16
1.1. Orígenes, historia y contexto de la música carranguera. Una aproximación.....	16
1.2. Los carrangueros de Ráquira.....	17
2. Ritmos que conforman el género.....	21
2.1. Merengue carranguero y sus variantes: Margarita la bonita. Análisis.....	21
2.2. Merengue joropeado y sus variantes: Ojitos color candela. Análisis.....	28
2.3. Rumba carranguera y sus variantes: La cojita del Tesoro. Análisis.....	34
3. Apreciaciones sobre la música carranguera a partir del <i>X Convite Cuna Carranguera</i>	43
4. Aproximación a una caracterización del estilo a partir de la audición de los distintos géneros.....	45
5. Bitácoras de creación y arreglo.....	51
5.1. La Araucaria, merengue joropeado.....	51
5.2. El Destino, merengue bambuco.....	55
5.3. La Requilina, merengue bambuco.....	56
5.4. Rogativa a San Isidro, rumba carranguera.....	59
6. Conclusiones.....	61
7. Referencias bibliográficas.....	63
8. Anexos.....	65

Anexo 1

Transcripciones de 3 canciones carrangueras:

Margarita la bonita

Ojitos color candela

La cojita del Tesoro.

Anexo 2

Score completo de las 4 canciones resultantes:

La Araucaria

El Destino

La Requilina

Rogativa a San Isidro

Introducción

La música carranguera es un género relativamente reciente en el panorama de las músicas tradicionales colombianas; que se interpreta en la mayoría de los casos en forma empírica. A lo largo de nuestros estudios universitarios hemos podido notar que existe una gran división entre los músicos estrictamente académicos y los empíricos; de esta forma podemos dar cuenta que algunos tocan música popular, que de alguna manera está más ligada a lo intuitivo, y otros se enfocan más en la música académica, la cual se rige, en mayor o menor medida, por la partitura. A partir de esto queremos realizar un trabajo analítico y compositivo en el que podamos llegar a aproximarnos a los estatutos estéticos y técnicos de esta música, para así, practicar, conocer, disfrutar y difundir este conocimiento. Esto con el fin de que esta música “intuitiva” pueda estar al alcance de las dos vertientes musicales y validar también las formas de conocimiento empíricas como formas complejas, profundas y antiguas.

Como primera medida nos hemos visto en la necesidad de hacer este trabajo compositivo, como una proyección de nuestra profunda admiración por la música “Carranguera” y/o campesina en general. Sentimos y pensamos que es un género sobre el cual hace falta aún mucho por escribirse; tanto en lo contextual, social e histórico como en cuanto a partituras. Para establecer un necesario diálogo de saberes entre la tradición y la academia es necesario investigar, componer y escribir sobre éstas músicas. En nuestro caso, la composición de los temas es el énfasis principal del trabajo.

Por otra parte, el empezar a transcribir y describir los fenómenos interpretativos de esta música, facilitará su conocimiento a otras personas interesadas. En nuestro caso particular somos guitarristas clásicos y, para aprender el papel de la guitarra en este género, nos hemos visto en la tarea de escucharla en una cantidad apreciable grabaciones antiguas y modernas; además, observar a otros guitarristas que la ejecutan empíricamente para asimilar la técnica y estilo a partir de sus conocimientos. Por esto, es nuestro deseo en este trabajo, componer 4 piezas en las cuales se presenten algunos de los diferentes ritmos carrangueros, para lo cual analizamos y plasmamos en el papel, aquellos elementos que, aunque no pueden ser abordados en su totalidad, si esperamos consignar un buen porcentaje de sus rasgos fundamentales.

Por otra parte Jefferson Daniel González Rodríguez miembro de este grupo de trabajo, ha sido parte de una agrupación –*Los hijos del padre Adán*–, durante los últimos tres años. Al tener mediante la práctica constante con ésta agrupación una relación muy estrecha con las músicas campesinas, ha visto muy de cerca muchos elementos que se dan en la ejecución de los instrumentos. Por dar un ejemplo simple pero contundente: vemos como el requinto maneja diferentes tímbricas según la región donde se toca, además la guitarra ha sufrido una increíble evolución desde el primer trabajo discográfico de *Los Carrangueros de Ráquira*, en cuyo Lp la guitarra a cargo de Ramiro Zambrano buscaba una función de bajo y jugaba con las inversiones de los acordes, esto motivó a Jefferson a escuchar con atención las líneas melódicas y en general la manera de acompañar con ella; todo esto con el fin de poder hacerlo de la mejor manera en su grupo y, por otra parte, para arriesgarse algún día a componer más canciones que engrandezcan este género musical. Como requintista –en formación–, al

incursionar en este bello instrumento se ha encontrado con un sinnúmero de estilos y referentes como lo son Javier Moreno, Delio Torres, Jorge Ariza, entre otros, que le han despertado en gran medida el interés por saber más y más de todo lo relacionado con estas músicas. Además, en pro de su grupo se ve en la necesidad de crear un repertorio propio para aportar algo novedoso al género y, no solo quedarse interpretando lo que otros grupos aún vigentes ya han compuesto.

En nuestra búsqueda de información al respecto de ¿cómo se acompaña la carranga en la guitarra? encontramos un video en Youtube realizado por Renato Paone (1999) donde entrevista al primer guitarrista de *Los Carrangueros de Ráquira*, Ramiro Zambrano, quien cuenta minuciosamente el nacimiento del grupo, y de donde surge la idea de usar una guitarra como un bajo, en lugar de usar un bajo eléctrico como le sugería el ingeniero que tuvo a cargo la grabación de aquel primer trabajo discográfico del icónico grupo. También comenta Zambrano experiencias previas de cómo practicaba el acompañamiento de la guitarra siguiendo líneas melódicas de temas de *Los corraleros del Majagual*, conocida por incorporar numerosos merengues dentro de otros géneros de su repertorio. Este tipo de videos son muy escasos y por tanto valiosos para informar sobre las características y la historia de estas músicas.

Justificación

La justificación que se plantea como marco para este documento, será abordada desde la mirada de dos de los autores, que conforman el equipo de trabajo y compositivo para este proyecto.

En mi caso, Jefferson González, considero que la realización de este trabajo es de especial utilidad, debido a que como integrante de una agrupación de música carranguera, surge la necesidad de crear un repertorio propio, por tanto, se hace necesario componer; para lo cual es mandatorio conocer más a fondo el estilo y los diferentes ritmos con sus variantes. Por otra parte, es fundamental conocer el rol y/o comportamiento de los instrumentos usados en esta música, mediante un seguimiento de su desempeño dentro de varias canciones ya compuestas, para que en el proceso de creación se trabaje no solo siguiendo estos lineamientos, sino también proponiendo nuevos elementos. Finalmente es para mí de gran utilidad realizar este trabajo, porque al componer tendría temas inéditos para participar en concursos y también, para el proyecto de grabar un trabajo discográfico, donde se plasme nuestra propuesta y no seguir con la tendencia de grabar covers de grupos que aún están vigentes, lo cual desde mi punto de vista, es algo carente de sentido.

En mi caso, Juan Sebastian Páez, a lo largo de mi trayectoria musical, mis propósitos, o enfoques han ido cambiando drásticamente; de esta manera he pasado de ser un aficionado al *power metal*, hasta ser intérprete de músicas populares y tradicionales. Al ingresar a estudiar a la Facultad de Artes Asab me encauzaba únicamente por tocar lo correspondiente a la guitarra solista, así pues, mi perspectiva de la música era muy limitada, básicamente se reducía a lo que se me enseñaba en la clase de instrumento. No obstante, al ir pasando el tiempo, y percatarme que muchos de mis compañeros músicos, se encaminaban por la música popular e incluso algunos ya se ganaban la vida con ella, me di cuenta que debía empaparme, por lo menos un poco al inicio, de este lenguaje que para mí era casi desconocido. Hoy en día es de suma importancia que los músicos, sobre todos los clásicos, tengan buenos conocimientos de las diferentes músicas populares, ya que la verdad es que, al egresar de la universidad, por lo menos en nuestro país, no es tan fácil vivir de dar conciertos de música clásica y/o como solista. Con esto quiero resaltar la importancia de formar músicos versátiles, con variadas proyecciones e iniciativas de desarrollar la música. Nuestro proyecto de grado busca entonces, aportar a ésta idea y servir como una herramienta para su desarrollo.

Pretendemos además, contribuir con esta propuesta a la poca literatura musical sobre el género, tratando algunos elementos claves en su interpretación: ¿Cómo se toca?, los roles de cada instrumento, sus formas poéticas y su estructura musical-melotipos, giros armónicos, bases rítmicas, entre otros. Aunque hay personas que por su conocimiento y su práctica conocen a profundidad estas músicas, no se han visto en la necesidad de escribir sobre ellas, ya que este conocimiento circula empíricamente. Esta situación dificulta potencialmente, la difusión del género, razón por la cual pretendemos con este trabajo, dejar análisis pertinentes para comprender la matriz rítmica de los diferentes ritmos que abarca la carranga, el comportamiento de cada instrumento al acompañar o hacer la melodía como en el caso del requinto que cumple ambas funciones. No sólo aportaremos esta información, sino también

cuatro composiciones propias donde escribimos lo que hace en detalle cada instrumento, para que músicos de cualquier lugar puedan hacer el montaje de las mismas, ya que hasta el momento esto se hace netamente de "oreja" como se dice coloquialmente. Por tanto, dejamos aquí una fuente de información para aquellos que quieran aprender y también por qué no, seguir investigando lo aquí tratado o como dijimos antes, hacer el montaje de las piezas compuestas que forman este trabajo.

Pregunta de investigación

¿Cómo desarrollar un trabajo creativo en grupo que permita la estructuración progresiva y el montaje de cuatro temas en géneros de música carranguera?

Objetivos

Objetivo general

* A través de la audición, práctica instrumental, transcripción, análisis, exploración y montaje conjunto se obtendrá como resultado final la composición de cuatro piezas musicales, que ejemplifiquen a grandes rasgos los ritmos que componen la música carranguera, transcritas además, en partituras que facilitarán el acceso a los temas compuestos.

Objetivos específicos

* Analizar 3 piezas pertenecientes al género carranguero, las cuales deben exponer y caracterizar los rasgos y comportamientos rítmicos, melódicos, armónicos, tímbricos, y otros, usados dentro de esta música para aportar una base teórica y estructural a la composición de los nuevos temas.

* Transcribir los elementos que se consideren relevantes y de utilidad para trabajar dicho análisis, como por ejemplo los diferentes roles instrumentales de requinto, tiple, guitarra, guacharaca y voces; para conseguir una mayor comprensión y apropiación del estilo y hacer propuestas de desarrollo del mismo.

* Realizar una aproximación inicial a la historia del género mediante la consulta en distintas fuentes, con el fin de conseguir un sustento humanístico y estético para fundamentar mejor las composiciones.

* Desarrollar una audición de estudio de algún repertorio seleccionado, para continuar comprendiendo cada vez más, los rasgos y la esencia musical y poética de esta música.

Marco Referencial:

Para elaborar este trabajo de grado es pertinente acudir a material en el cual se hable de la música carranguera, su origen y contexto histórico entre otros, por tanto, tras ponernos en la tarea de averiguar qué material podría aportar al contenido de este trabajo, encontramos la cartilla, *Viva quien toca* elaborada por los maestros, Efraín Franco Arbeláez, Néstor Lambuley

Alfárez y Jorge E. Sossa Santos, publicada por el Ministerio de Cultura en el año 2008, en la cual se aborda el eje de músicas andinas del centro oriente colombiano, temática que abarca la música carranguera.

Dentro de la cartilla se habla de los diferentes ritmos que cobija la carranga, además se menciona su origen y cómo músicas anteriores como el torbellino, en su manera de ejecutarse entran a fortalecer la gesta de la carranga. Se describe, escribe y transcribe las formas básicas de acompañamiento del tiple y la guitarra; y la matriz rítmica usada según sea propicia, como por ejemplo en un "merengue joropeado". En este material se hace un análisis del comportamiento armónico del merengue joropeado "El Labrador", lo cual nos es útil para los análisis que debemos realizar en este trabajo.

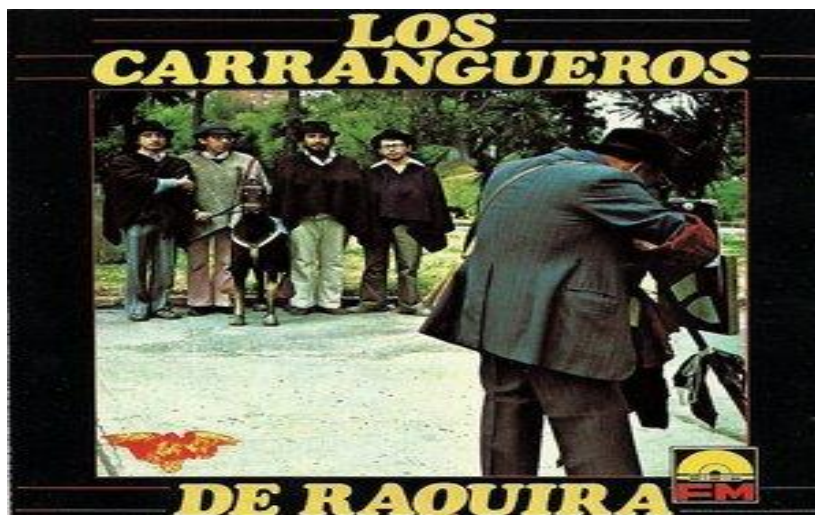
Esta cartilla delimita en mapas los lugares donde se tiene como práctica musical la carranga, lo cual es de suma importancia para tener claro los contextos diversos donde se interpreta esta música. Por otra parte, se manifiesta en la cartilla que la carranga está compuesta de ritmos binarios y ternarios, estos a su vez tienen diferentes variantes a causa de la influencia de otros ritmos.

Según se manifiesta en este texto, la carranga está compuesta por, merengue en sus dos regímenes, tético o anacrúsico y la rumba carranguera, con distintas variantes. Al ser diseñada para uso pedagógico la cartilla maneja un lenguaje claro y pertinente para facilitar la comprensión de los conceptos tratados, por tanto, nos será de gran ayuda puesto que queremos que sea así de comprensible nuestro trabajo.

También será insumo de sobresaliente importancia para este trabajo, el primer disco del género carranguero, *Los Carrangueros de Ráquira*, que fue lanzado al mercado en 1980, prensado por la compañía discográfica FM. El disco sintetiza lo que más tarde se denominaría carranga, ya que para la época era música campesina tradicional boyacense y no el término que hoy se maneja como lo es *carranga* y/o *música carranguera*. Los músicos participantes fueron de gran importancia pues cada uno desde su quehacer musical hizo un aporte fundamental para construir lo que es la carranga. Los nombres que figuran son los siguientes: Javier Moreno -bogotano- compositor, requinto y coros; Ramiro Zambrano -santandereano- guitarra y coros; Javier Apraéz -nariñense-, tiple y coros; Jorge Velosa -boyacense- compositor, guacharaca, riolina y voz líder.

En los temas grabados se expone un formato instrumental, una temática costumbrista, una manera de cantar e interpretar los diferentes instrumentos participantes. Están presentes todos los ritmos que componen la carranga, claro, sin muchas de las fusiones que más tarde se producirían con otras corrientes, haciendo presencia la rumba carranguera, la rumba paseada, el merengue joropeado y el merengue bambuco.

De este disco se podrían analizar muchos aspectos que no sólo se presentan en lo netamente musical, sino también el perfil de lo que vendría siendo ser un "carranguero", a partir de la observación de los integrantes de la agrupación, teniendo en cuenta sus vivencias musicales, sus gustos y sus conocimientos previos a la creación del formato carranguero. La presentación gráfica de la caratula manifiesta una manera de vestirse, que se corresponde con los grupos humanos que cultivan estas músicas.



Cada integrante de la agrupación podría ser sujeto de investigación, para conocer sus antecedentes musicales y de esta manera entender de donde provienen los recursos de los que se valió para interpretar esta música. El color y/o la sonoridad resultante al combinarse la tímbrica de los diferentes instrumentos, es un aporte fundamental al estilo. Si se escucha con cuidado hay una textura que en nuestra opinión fue, en parte, la clave del éxito de este experimento que terminó en algo tan relevante musicalmente como lo podemos observar, puesto que antes del disco no se había conocido alguna propuesta similar en este tipo de formatos. Se puede evidenciar, por ejemplo, que el no incluir el bajo eléctrico como base armónica sino poner la guitarra en este papel fue algo novedoso y audaz, también dio un timbre o aporte a la textura de esta música que para nosotros como guitarristas es de lo que más nos enamora del género, pues al ser la guitarra la encargada de este rol y no el bajo le concede un toque autóctono, rural, campesino. Otro elemento a considerar es que el campesino difícilmente tendrá a mano un bajo eléctrico, pero con seguridad si puede tener colgada en la pared de su casa una guitarra con la cual ensayar cotidianamente. Estos elementos son para nosotros de gran belleza y coherencia con el contexto en el que se desenvuelve la música carranguera en un primer momento y durante su desarrollo histórico.

La entrevista realizada por la fundación *Corazón Carranguero* a Ramiro Zambrano, guitarrista de la agrupación *Los Carrangueros de Ráquira* publicada el 10 de diciembre de 2010, es de vital importancia puesto que en esta narra pormenorizadamente cómo llegó a ser parte de esta emblemática agrupación, además de contar cuales fueron sus influencia musicales previas a unirse a dicho grupo, además, relata anécdotas y manifiesta su opinión acerca de la personalidad de cada uno de los miembros de *Los Carrangueros de Ráquira*, información que nos ha sido muy útil para entender más acerca del género y, vincular esta información a uno de los capítulos de este trabajo.

Cercanías entre la tradición y la academia. Creación de músicas campesinas para el documental "Toda la vida al campo", es un trabajo de grado realizado por Fabio Sánchez egresado de la Facultad de Artes ASAB para optar por el título de Maestro en Artes Musicales con Énfasis en Composición y Arreglos. Ha sido también, tenido en cuenta como fuente de información para nuestro trabajo ya que hay bastante cercanía con la temática del mismo,

puesto que se compusieron canciones de carácter campesino para el documental *Toda la Vida al Campo*, a partir de entrevistas realizadas a campesinos de las veredas la Requilina, Chiguaza y El Uval, ubicadas en la Localidad Quinta de Usme en Bogotá. Casualmente, Jefferson González reside también allí y estamos interesados en componer nuestras canciones dedicadas a Usme por su alto porcentaje de territorio rural.

Otro referente es, *Yo también soy un Boyaco: representaciones de lo campesino en la música de Jorge Velosa*, trabajo de Maestría en Estudios Culturales realizado por el historiador egresado de la Universidad Nacional de Colombia, Fredy Ariosto Corredor Cristancho, trata sobre cómo las letras escritas por Jorge Velosa para cada una de sus canciones enmarcan todo el sentir y el ser campesino, además de enaltecer y dignificar mediante las mismas el ser del campo, lo cual nos interesa bastante ya que es nuestra intención escribir letras de buena calidad y sentido poético.

Guitarra colombiana es un libro escrito por el guitarrista acústico Andrés Villamil, en el que se recopilan ritmos y formas de acompañamiento para la guitarra, basados en las músicas populares tradicionales de Colombia. De esta forma encontramos los acompañamientos para los géneros y/o ritmos de las distintas regiones del país, y por supuesto hay un espacio reservado para la música carranguera.

Gracias a esta obra podemos contar con apoyo escrito de los tres sub-géneros que componen la carranga (merengue joropeado, merengue carranguero y rumba carranguera); cada uno de los sub-géneros está respaldado por una breve reseña en la que se explica, básicamente, de donde viene y sus particularidades. Además, cuenta con un ejemplo en pentagrama donde se especifica su métrica, armonía, acentos y conducción de los bajos, todo esto será importante a la hora de componer para la guitarra.

También contaremos con un apoyo audiovisual, ya que aparte del material escrito, el libro cuenta con un cd, a manera de material didáctico, en el que son interpretados todos los ritmos por el mismo Villamil. Este referente audiovisual nos permite tener mayor claridad de la forma correcta en la que debe sonar la guitarra dentro de esta música, teniendo en cuenta que Andrés Villamil es un reconocido intérprete de música tradicional colombiana.

Finalmente, y no menos importante será insumo para nuestro trabajo de grado, el escuchar discografía de diferentes agrupaciones carrangueras como son: *El son de allá*, *Los fiesteros de Boyacá*, *Los hermanos Amado*, *Jacinto y sus hermanos Amado*, *Los Laches de Colombia* y el álbum *Canciones de Javier Moreno*, entre otros.

Metodología

El gran primer paso para el desarrollo del objetivo propuesto en este trabajo, ha sido escuchar discografía carranguera para empaparnos de la lógica de esta música y de sus generalidades, así como casos en los cuales se encuentren elementos inusuales dentro del género y sus formas musicales. Seguidamente, se escogerá qué piezas serán analizadas. Como se mencionó

en los objetivos se tomarán temas de diferentes álbumes de Jorge Velosa, pero esto no quiere decir que no se escuche más discografía de otras agrupaciones.

El paso a seguir tras haber seleccionado las canciones a analizar es *ponerse manos a la obra*, para lo cual es pertinente entrar a analizar la armonía, la rítmica y la tímbrica empleada en los instrumentos de rol acompañante, el comportamiento melódico tanto de la voz solista como de las voces del coro. En cuanto al requinto será necesario caracterizar cuidadosamente su rol melódico y los diversos recursos técnicos que trabaje. Eventualmente la guitarra o el tiple suelen también tener participación melódica en algunas secciones del discurso musical. Los textos también entran a ser de vital importancia, ya que subyace en ellos la temática, el vocabulario del contexto en que se genera dicha música y la forma poética correspondiente.

Después de haber realizado los análisis, y contar con información vital para realizar nuestras composiciones, entraremos en la fase de composición de las canciones que se llevara a cabo de forma colectiva. El método compositivo será el mismo usado generalmente para crear canciones carrangueras, el cual consiste en que, a partir de una propuesta individual, se va dando forma a las canciones en medio de la tertulia musical, escuchando las distintas ideas y propuestas individuales que se generan en el calor del momento, de ensayar con el grupo o estar en casa tocando; buscando plasmar un sentir, una anécdota a través de una bella melodía y una armonía acorde a la misma. Luego de tener la composición como resultado de este proceso individual y colectivo se hará la transcripción que es parte de lo que aquí dejaremos como material de libre consulta y montaje.

Paralelo a lo anterior, asistiremos a un festival de música carranguera para obtener allí, ideas y ver cómo es el desempeño de esta música en la práctica, también ver y escuchar diferentes grupos dedicados a esta música, para conocer las diferentes propuestas que los mismos presentan mediante la puesta en escena y, con esto enriquecer nuestra propuesta compositiva.

Se contará como fue el proceso de creación de las piezas mediante cuatro bitácoras, una por cada composición, estos subcapítulos constarán de partituras de las composiciones y la historia del ¿Cómo se creó? La cual buscará ser narrada de una manera amena y entretenida para el lector, buscará ser lo más "musical" y emocional posible, puesto que somos artistas y no nos gustaría dejar un cuadriculado y frío texto académico, sino más bien un cuento para músicos, respaldado, por su puesto, con bases sólidas, pero un cuento.

Finalmente, realizaremos el montaje progresivo de las piezas con un número de ensayos suficiente para su presentación en vivo el día de la sustentación, con el formato tradicional de música carranguera (guitarra, tiple, requinto, guacharaca y voces).

1. Música Carranguera

1.1 Origen, historia y contexto de la música carranguera. Una aproximación

Además de la influencia española en la música carranguera manifestada en los instrumentos de cuerda, también es importante resaltar la importancia del vallenato en la misma. En la costa Atlántica aparece el merengue vallenato interpretado desde mediados del siglo XX, con guitarras y guacharacas. De esta forma de vallenato cabe resaltar artistas como: Guillermo Buitrago y Julio Cesar Bovea quienes, a través de Antonio Fuentes, quien funda la primera compañía discográfica del país, logran darse a conocer y además instaurar las bases de lo que posteriormente se convertirá en un fenómeno nacional. Años más tarde el formato vallenato cambia significativamente, así pues, la importancia de la guitarra se ve opacada por la inclusión de instrumentos como el acordeón y el bajo eléctrico, este nuevo formato tuvo un impacto considerable en los oyentes colombianos gracias, en parte, a la inclusión de nuevos medios digitales, que propiciaron su rápida difusión, además de la llegada al país de variedad de compañías discográficas que impulsaron aún más estas músicas. Debido a la gran acogida que logró el vallenato en el país, los músicos de las distintas regiones comenzaron a interpretar el merengue vallenato con sus instrumentos típicos, esto dio paso a un primer nivel de apropiamiento, más tarde terminarían por cambiar los textos adecuándolos a su entorno. En el caso de Boyacá, Cundinamarca y Santander se vinculan elementos de guabina, torbellino y pasillo, además de la utilización de instrumentos tales como el tiple, la guitarra, el requinto, la guacharaca.

"La radio marca definitivamente la vida nacional, en unas regiones más que en otras, es la causante que de cierta forma, pasara a ser solamente un recuerdo el hacer música en vivo como forma de entretenimiento. En regiones como Santander, Boyacá y Cundinamarca, la radio pasó a ocupar el primer lugar en los hogares, sirviendo tanto de entretenimiento como de medio educativo. En el sector campesino de Boyacá la emisora Radio Sutatenza jugó un papel determinante en el proceso de educación y modernización, pero tan significativo fenómeno comenzó a desplazar las tertulias nocturnas a ritmo de torbellino, coplas, cantas y guabinas." (Paone, 1999: 67).

Debido a la popularización de la radio se empieza a interpretar los distintos ritmos-géneros que se escuchaban en la radio, pero con un "inconfundible estilo boyacense", en el que no había necesidad de cambiar el formato ya establecido por los torbellinos y guabinas (tiple, requinto e idiófonos), la única diferencia, en cuanto a lo instrumental, se da por la utilización o más bien la inclusión de la guitarra. Sus diferencias más importantes se daban más en la forma cómo se toca; una forma una poca más tosca, más empírica, más acentuada, debido a esta apropiación, por parte del campesino de estos géneros, se fue extendiendo su práctica en algunas regiones andinas.

Consecutivamente llega un nuevo instrumento, la guitarra requinto, este se populariza con facilidad opacando la utilización de su antecesor el tiple requinto. El formato tradicional de vallenato "cuerdiao" como se conoce en algunas regiones, es: guitarra requinto, dos guitarras

marcantes, guachara y voces, este formato se asentó en distintas regiones de Colombia, y aún prevalece en muchas de ellas.

Por otra parte, teníamos el tiple requinto concentrado en el centro del país, claro está, con una menor popularidad que la guitarra puntera; teníamos agrupaciones como *Los luceros de Oiba*, *Los hermanos Torres*, *Los hermanos Amado*, entre otras y en general intérpretes de este instrumento en el departamento de Santander y Boyacá como Jorge Ariza y Luis Lorenzo Peña –en los años 70 y 80– ejecutando mayormente guabinas, torbellinos, bambucos y rumbas criollas.

La apropiación de las músicas populares vallenatas por parte de los campesinos del interior del país tuvo varias etapas: en primera instancia la imitación, en la cual los campesinos tocan las canciones vallenatas escuchadas en la radio con sus instrumentos tradicionales, consecutivamente se pasa de la imitación a la parodia en la cual se utilizan elementos musicales ya existentes (melodía, acordes, ritmos) pero se componen letras, como dice Jorge Velosa en su entrevista en Risaralda “uno como que no se atreve ante lo nuevo a embarcarse musicalmente pero si poéticamente” (Velosa Ruiz, Jorge; entrevista, Mistrato, Risaralda. Marzo, 1998.) Finalmente se pasa a la composición poético-musical de sus merengues aclimatando por completo este ritmo en la región cundiboyacense. Habiendo culminado este proceso de apropiación musical se da paso a un nuevo ritmo-genero denominado el merengue campesino. En este nuevo merengue se retrata el vivir del campesino, sus vivencias, su humor, su amor por la naturaleza y sus problemas cotidianos. No obstante no tarda en cambiar nuevamente gracias al fenómeno de la radio, la cual al promover la música del norte de Latinoamérica y particularmente de México comienza una etapa de transformación del merengue campesino.

1.2 Los Carrangueros de Ráquira

Antes de entrar en materia debemos hablar primero del grupo *Cantalibre* puesto que varios de sus integrantes más tarde pasarían a ser miembros de *Los Carrangueros de Ráquira*. *Cantalibre* era un grupo de músicos universitarios con ideologías de izquierda, revolucionarios como nos cuenta José Arteaga, en su escrito *La casa rosada*.

“El grupo se llamaba Cantalibre y era una especie de ensamble de bogotanos y foráneos, todos estudiantes sin plata, contradictores, izquierdosos, inconformes, muy a la imagen y semejanza de lo que las universidades bogotanas dejaban aflorar al filo de la noche. Cantalibre estaba conformado por Iván Benavides, Fabio Forero y Javier Apréiz, que estudiaban arquitectura en la Piloto, y a cuyo alrededor giraban Lucía Pulido, las hermanas Orejuela, Ernesto Santos, Nacho Castro y Josefina Cano, que estudiaba biología en la Nacional.” (Arteaga, 2017).

Este grupo se reunía usualmente en las noches a interpretar rajaleñas, bambucos, canciones “protesta”, nueva trova. En una de estas reuniones Fabio Forero decide invitar a su primo Javier Moreno Forero, quien también era músico, además de ser caricaturista, poeta y arquitecto egresado de la Universidad Nacional, oriundo de Bogotá, que recién llegaba de Barranquilla. Javier era mayor que todos los demás miembros del grupo y no tardó en congeniar con todos los integrantes de *Cantalibre*, además interpretaba magníficamente el requinto, algo inusual para la época y más para un contexto de universitarios, acostumbrados a músicas que incorporaban otro tipo de instrumentos.

El grupo continuó sus ensayos los sábados motivados por el nuevo integrante. Comenzaron a montar canciones de compositores cercanos a ellos, (muchos de ellos amigos o conocidos), entre esos Jorge Velosa Ruiz, un veterinario egresado de la Nacional, del cual interpretaban dos canciones, *La lora proletaria* y *Despiértese mi doctor*, las cuales tenían textos con un contenido social y revolucionario. Velosa era contemporáneo y viejo conocido de Javier Moreno.

“Así las cosas, un buen día, Velosa apareció en uno de los ensayos de Cantalibre con un cartapacio de nuevas canciones. Vestía de overol y botas campaneras y conducía un camión, y estaba deprimido porque su papá le había regalado una tierra en Fúquene con la idea que mantuviera rentable su criadero de marranos. Pero la laguna se inundó, los marranos se murieron y Velosa se regresó a Bogotá a ver que encontraba y se reencontró con Moreno.” (Arteaga,2017).

Tras este acontecimiento Velosa decide unirse a este grupo de músicos movido por el talento que encontró reunido y más tarde decide invitarlos a participar en un concurso que se venía realizando en Chiquinquirá, organizado por Radio Furatena, llamado *La guitarra de plata campesina*, para dicho concurso deciden reducir el número de integrantes a tan solo cuatro, estos fueron: Javier Moreno -requinto-, Jorge Velosa -guacharaca y voz-, Iván Benavides -guitarra-, Javier Apraez -tiple-. Tras su participación en el concurso son declarados “fuera de concurso” y Luis Alejandro Rocha, dueño de Radio Furatena, maravillado por la propuesta musical decide ofrecerles un espacio radial los sábados en la tarde, dando origen así al programa *Canta el pueblo*, con una duración de 180 minutos. La temática del programa se centraba en dialogar con los campesinos de la región y permitirles a través de este espacio contar sus historias. El programa iniciaba proclamando la siguiente copla:

“Canta el pueblo porque tiene,
muchas cosas que contar;
viva el que se echa una canta
viva el canto popular.”

“Moreno creó entonces secciones en el espacio y una de ellas eran las carrancartas, suerte de buzón donde se leía la correspondencia llegada desde los lugares más apartados, incluso de Tolima y Santander; lo cual era muy raro dado que la emisora era AM (en los 1060 kHz) (Arteaga,2017).

La visión acerca de qué hacer con estas cartas era diferente entre Velosa y Moreno, el primero veía en estas letras para canciones, mientras que el segundo tenía en mente ideas como, realizar un documental, una revista, un comic, un periódico.

De dichas cartas nacieron canciones como, *Julia Julia Julia*, *Silvita la condenada*, *La china que yo tenía*, entre otras. Cabe aclarar que el liderazgo del grupo siempre estuvo a cargo de Moreno Y Velosa por su edad, por tanto, eran quienes decidían el rumbo del grupo. El nombre del grupo pasa de ser *Cantalibre* a *Los Carrangueros de Ráquira*, este nombre fue idea de Velosa por el termino carrangueros y su origen raquireño y de Javier Apraez pues siendo oriundo de Pasto -Nariño- allí, conoció una agrupación llamada *Los Robinsons de Cascajal*, en el colegio Javeriano de Pasto. Más tarde tras una presentación en Socorro -Santander- a la cual

decidieron acudir vestidos de ruana y sombrero, deciden adoptar estos como su vestuario permanente para presentarse de ahí en adelante. El grupo *Cantalibre* siguió existiendo con los demás integrantes.

Iván Benavides decide dejar el grupo puesto que este había tomado distancia de su estilo, el cual era más próximo a lo urbano y contemporáneo, y forma el dúo *Iván y Lucía* junto con la cantante Lucía Pulido, una agrupación significativa en la escena cultural de la época. Por esta razón Moreno y Velosa se ponen en la tarea de buscar un nuevo guitarrista que encajara en el perfil del grupo, terminaron acudiendo a Félix Ramiro Zambrano, quien era conocido por Velosa de tiempo atrás en charlas que este había impartido en la ciudad de Bucaramanga. Manifiesta Zambrano en una entrevista realizada por la fundación *Corazón Carranguero* el 4 de diciembre de 2010 y publicada en YouTube en 10 de diciembre del mismo año, *"...prácticamente en Bucaramanga tuvimos una primera conexión por que él viajaba a hacer charlas, era muy conocido dentro del medio estudiantil, entonces con un coro que teníamos en Bucaramanga llamado El Sembrador, siempre tuvimos contacto con él, interpretábamos temas de él, entonces, así fue el primer contacto con Jorge Velosa"*.

Movido por estos hechos, Velosa le cuenta a Moreno que tiene un conocido llamado Ramiro Zambrano (nacido en Málaga -Santander-), el cual se presentaría en una taberna donde recién había comenzado a trabajar, cantando canciones de Nueva trova cubana." *Velosa invitó a Moreno a ese encuentro en el bar Arte y Cerveza, en la calle 43 entre 13 y Caracas. Y tras escucharlo, dijeron: "este es el man" (Arteaga,2017).*

Zambrano narra su encuentro con Velosa:

-R. Zambrano: *Entonces ya una vez nos encontramos una tarde, un martes me acuerdo, entonces esperando al dueño de la taberna para que nos pagara el trabajo de la semana anterior, él tenía una acordeón viejita, me acuerdo, una acordeón chiquitica, ahí que era como hechiza más o menos y una guacharaca en el bolsillo, entonces mientras llegaba el dueño y los dos esperando entonces nos pusimos fue a botar corriente, yo cogí la guacharaca y él se puso a tocar el acordeón, entonces le gusto el viaje mío con la guacharaca y el ritmo y ya nos habíamos pillado ahí hablando y me dijo*

-J. Velosa: *bueno ¿pero usted que anda haciendo? yo necesito alguien que me toque la guitarra, ¿usted toca guitarra?, porque yo lo he visto.*

-R. Zambrano: *si yo toco guitarra*

-J. Velosa: *¿pero esta música?*

-R. Zambrano: *pues si yo me crie hermano oyendo eso, yo se la tengo clara además.*

J. Velosa: *listo, yo tengo un programa de radio con Javier en Chiquinquirá, llevamos tres programas, este sábado es el cuarto si ya quiere irse con nosotros este sábado, se va, nos vamos!! La tarea es hacer un programa de una hora con temas que nos mandan los campesinos de las veredas de Chiquinquirá, más o menos, el Valle de Ubaté".(Entrevista a Zambrano,2010).*

Estos acontecimientos narrados por Zambrano tuvieron lugar en el año 1980, como manifiesta después durante la entrevista, tras ingresar al grupo comenzaron a trabajar y a darle forma a esta novedosa propuesta musical.

Tras estos acontecimientos vendría la oportunidad de grabar un primer Lp, algo que sellaría el triunfo rotundo del grupo, su llegada a la fama, como nos cuenta a continuación Zambrano. *"Luego vino parece ser que un personaje muy importante de la televisión, José Fernández Gómez, en uno de sus paseos ahí por la sabana, sintonizo Radio Furatena y oyó el programa, se le hizo curiosísima la carreta y nos conectó, nos contactó, hicimos como siete programas de él, que tenía, que se llamaba, En qué país vivimos!!, hicimos esa serie de programas porque la gente... hicimos uno y la gente empezó a llamar ¿qué cómo así?, ¿qué eso que era?, ¿que qué locura?, que otra vez a ver que era y como eran sketch pequeñitos, entonces toco varios programas, entonces tocábamos media canción ni siquiera una, salíamos enruanados ya y tal con la vaina, entonces la gente ya empezó la imagen a calarle y al oído, digamos por el trabajo de radio que habíamos hecho, teníamos un buen público, ya nos conocían bien en el Valle de Tenza, en Chiquinquirá".*(Entrevista a Zambrano,2010).

Más tarde José Fernández Gómez, se comunicaría telefónicamente con ellos y les diría que había contactado con Francisco Montoya, importante productor discográfico del país, el cual acababa de crear un nuevo sello discográfico llamado FM, (siglas de su primer nombre y apellido), con el cual se concertó una audición para que los cuatro le mostraran su trabajo y este se interesara por el mismo y accediera a grabarles un Lp. A esta reunión también asistió Ricardo Acosta, cantante y compositor cubano, el cual se había dedicado a la producción musical y quien tenía un pequeño sello discográfico llamado Pare, amparado por FM.

"Montoya hizo un diagnóstico: "Es una propuesta interesante para un público determinado. El tema La Cucharita, sin embargo es algo diferente, pero bien puede ser un éxito o pasar totalmente inadvertido". Acosta, en cambio, estaba encantado. Nunca había escuchado algo así, acostumbrado como estaba a cantar y producir baladas, rock and roll, salsa y música tropical. Era un riesgo, pero se arriesgó.

El proyecto quedó en manos de Acosta, quien se los llevó casi de inmediato a los estudios Ingesón, de Manuel Drezner, en el edificio Distral de la calle 22 arriba de la Séptima, donde el ingeniero José Sánchez los grabó en un abrir y cerrar de ojos. La razón de la rapidez fue que el cuarteto grabó en conjunto y no cada uno por separado".(Arteaga,2017).

En un primer momento el álbum tuvo gran acogida tan solo en Boyacá pero no en el resto del país, cuatro meses más tarde durante las fiestas de diciembre el álbum causó furor a lo largo del país. Tras agotarse en agosto de 1981, FM lo reimprime e incluye dentro de su catálogo, se vendieron más de cien mil copias rápidamente, equivalentes a dos discos de oro; ante tal éxito FM programó con el grupo la grabación de un nuevo trabajo el siguiente año. Es así como el grupo es catapultado a la fama y requerido en todas las fiestas que se organizaran en los diferentes pueblos, municipios y ciudades del país, eran invitados a programas de televisión y de radio.

"1981 fue el año estelar. El álbum del sello " Pare" se agotó y al reimprimirlo, Montoya lo incluyó ya como parte del catálogo de FM Discos y Cintas. Se vendieron cien mil copias en un plis plas, lo que equivalía a dos discos de oro, y se programó la grabación de un siguiente trabajo con FM para el año siguiente. A Los Carrangueros los querían contratar en todas partes; prácticamente se peleaban por tenerlos en programas, ferias y festivales.

Tan famosos que cuando llegaron a Bogotá dos pesos pesados de la televisión hispana, Raúl Velasco y René Anselmo, con el fin de elegir al representante colombiano para la gala del Día de la Hispanidad en el Madison Square Garden de Nueva York, incluyeron entre los candidatos a Los Carrangueros junto a Noel Petro, Claudia de Colombia, el Binomio de Oro y nada más y nada menos que Lucho Bermúdez. Y contra todo pronóstico resultaron elegidos en la elección celebrada en el Teatro Colsubsidio.

Los Carrangueros tocaron en el Madison la noche del 11 de octubre de 1981 en la gala donde también estuvieron Camilo Sesto, Rocío Jurado, Roberto Carlos, Lola Beltrán, Miguel Bosé y José Luis Rodríguez. El evento fue transmitido a 21 países y Televisa estimó que la audiencia había alcanzado los 200 millones de personas. Fue el techo de su fama". (Arteaga,2017).

Tras alcanzar la cúspide de su fama deciden comprar una casa, la famosa *Casa rosada*, donde realizaban sus ensayos y querían hacer de ésta un lugar muy especial para el grupo. Nuevamente tenían una visión diferente respecto a qué hacer con esta casa, mientras Moreno quería hacer de esta una fundación, la sede de un movimiento carranguero donde se realizaran diferentes actividades culturales, Velosa no tenía en mente más que un lugar para ensayar, fue así como más tarde estos y otros desacuerdos terminarían por separar la agrupación. Un buen día deciden reunirse y de una manera muy cordial cada cual sigue sus intereses, para entonces la fama del grupo había pasado mayormente a Velosa, así que sería el abanderado de este género naciente. Años más tarde Javier Moreno moriría de un paro cardíaco a bordo de un taxi, rumbo a la clínica Marly, a raíz de un ataque de asma, enfermedad que padecía hace años, terminando con su vida a la temprana edad de 33 años.

Por otra parte Jorge Velosa, recibe por parte de la Universidad Nacional De Colombia en septiembre de 2012, el *Doctorado Honoris Causa*, por su labor artística y social, fomentando el cuidado de la naturaleza, resaltando los valores campesinos y dignificándolos a través de la música. También a lo largo de su carrera musical, con los diferentes músicos y agrupaciones que ha conformado, ha publicado más de 22 trabajos discográficos, en los cuales la mayoría de canciones son de su autoría.

4. Ritmos que conforman el género carranguero

4.1 .Merengue carranguero

Este género se interpreta en dos regímenes acentuales; los merengues téticos y los anacrúsicos. Estas variantes surgen en la medida en que se tenga mayor o menor influencia de otros géneros como el bambuco, el joropo, el pasillo y el torbellino entre otros.

"Respecto a la morfología musical de los géneros que hacen parte del sistema de la música carranguera, podemos afirmar globalmente que se ejecuta el merengue en cualquiera de sus dos regímenes acentuales (tético y anacrúsico) y destacar la condición binaria de la rumba carranguera. Es pertinente anotar también que en el ámbito de la música carranguera se ha generado una nomenclatura espontánea de los ritmos cultivados, de acuerdo a la cercanía o influencia de otras músicas tradicionales, populares o comerciales. Así, se anexa al género otra palabra que contribuye, según los autores, a la definición más clara de él... merengue carranguero, merengue apasillado, merengue arriao, merengue redovado..." (Franco et al, 2008: 13).

Como primera medida hablaremos de los que comienzan con la anacrusa, dichos merengues, mencionábamos anteriormente, se denominan según la influencia que tengan de otros géneros con una matriz rítmica similar o idéntica, comportamiento armónico, melódico e incluso en cuanto a su texto. Los merengues que trataremos a continuación, son aquellos que

tienen semejanza, en cuanto al régimen acentual, con el bambuco andino, un rasgo fundamental se manifiesta en el comportamiento del bajo de la guitarra.

Extraído de *La Requilina*



A continuación, mencionaremos dos de los merengues anacrúsicos encontrados en el vasto repertorio carranguero:

El merengue buitragueño: es un tipo de merengue con una estrecha similitud melódica, armónica y rítmica a los merengues compuestos por el desaparecido compositor Guillermo Buitrago (Ciénaga, Magdalena, 1920-1949), entre los cuales podemos mencionar: *La capuchona*, *La víspera de año nuevo*, *Las mujeres a mí no me quieren*, *Las sabanas del diluvio*, entre otras. Estos merengues se interpretaban con un formato de: guitarra puntera, dos guitarras marcantes, guacharaca y voces. Este tipo de merengue se extendió a gran parte de las regiones del país, siendo apropiado por los músicos campesinos y populares; quienes utilizaban estos instrumentos para interpretar tanto músicas caribeñas como músicas de sus propias regiones. Este proceso de apropiación cultural incentivó la popularización y el gran cariño que se le tiene a los instrumentos de cuerda pulsada en el interior del país.

Un claro ejemplo de dichos merengues es el compuesto por Javier Moreno (Bogotá', 1951-1985) integrante de *Los carrangueros de Ráquira* y co-creador de la música carranguera, *La captación*, es un merengue incluido en el trabajo discográfico *Barrio, canciones de Javier Moreno*, el cual recopila varias canciones de dicho compositor que permanecían en su mayoría en el anonimato. (...)

El merengue bambuco: al igual que el anterior caso tiene una estrecha similitud con el bambuco como su nombre lo indica en los aspectos antes mencionados, un claro ejemplo es el compuesto por Jorge Velosa, *Margarita la bonita*, este merengue particularmente maneja un tempo lento, no obstante, los tempos del merengue bambuco pueden ser tanto lentos como rápidos.

A continuación, mostraremos la matriz rítmica de este tipo de merengue y su ejecución en tiple, guitarra y guacharaca:

Tiple:



Guitarra:



Guacharaca:



A continuación, se elaborará un análisis con el fin de exponer con mayor claridad las características propias del merengue bambuco. Se tomará como ejemplo el tema *Margarita la bonita* compuesto por Jorge Velosa (voz y guacharaca) quien lo publicó en el año 1996 en su álbum *Marcando Calavera* grabada por Jorge González en el requinto, en el tiple Alberto Aljure *Guafa* y en la guitarra José Fernando Rivas .

Es importante resaltar como estas músicas mantienen la afinación antigua del requinto y el tiple reivindicando su sonoridad cultural y tradicional. No ocurre lo mismo con el formato de la estudiantina en el cual el tiple y la bandola que antiguamente se afinaban también en Bb, se afinan actualmente en C, ocasionando un cambio en la construcción y timbre de los instrumentos.

Por las razones expuestas anteriormente todas las transcripciones son hechas teniendo en cuenta la transposición del requinto y el tiple, los cuales se afinan en Bb mientras que la guitarra esta afinada en C. por ejemplo la guitarra en el tema *Margarita la bonita* tiene armadura en D mientras que el requinto y el tiple tienen armadura en E.

Tras haber transcrito requinto, tiple, guitarra y voces de la introducción, la estrofa, el coro y el interludio se pudieron observar elementos que con la escucha pasábamos por alto, pero que al graficar la música se hacen evidentes. Antes de profundizar hablaremos de la forma, la cual es:

Introducción

Estrofa 1

Coro

Interludio

Estrofa 2

Coro

Esta forma se repite 2 veces ya que la canción cuenta con 4 estrofas, por tal motivo el coro se repite 4 veces y la introducción e interludio aparecen 2 veces cada uno durante la canción intercalándose uno después del otro. Cabe destacar que la propuesta de utilizar dos motivos melódicos diferentes en la introducción y el interludio es un aporte significativo de la música carranguera ya que en las músicas tradicionales se usa un solo motivo para la introducción que es reutilizado como puente entre las estrofas.

Ahora hablaremos de las particularidades de cada sección transcrita, destacando los rasgos específicos de este género.

Introducción: podemos ver en la línea melódica que se presenta a continuación como el requinto inicia con una melodía que es ejecutada a una sola cuerda en los órdenes 2°, 3° y 4°, posteriormente se hace uso de las terceras paralelas en los órdenes 2° y 3°. Este tipo de combinación entre el uso de una sola cuerda y en la frase siguiente el uso de terceras o sextas

es muy común dentro la música carranguera, también se puede observar que la melodía está compuesta de arpegios y grado conjunto, por otra parte se hace notorio un motivo rítmico que cambia en su estructura melódica según el grado armónico en que se encuentre como se muestra continuación.

También podemos ver como la guitarra no ejecuta una matriz rítmica base, sino que va tocando diferentes células rítmicas que van cambiando; combinando esta función con un rol melódico en la introducción haciendo contramelodías y bajeos que van conectando de un acorde a otro, como se puede ver a continuación.

Estrofa: en primer lugar, se puede observar como a lo largo de la estrofa hay un motivo rítmico anacrúsico que se repite constantemente cambiando la estructura melódica según sea el giro armónico o grado en el que se encuentre, este motivo as similar al usado en la introducción variando al final del mismo, de igual manera está compuesto por un arpeggio y grado conjunto como se muestra a continuación.

21 D % **motivo rítmico** % arpeggio %
 Vox. Mar - ga - ri - ta - ca - lla - ma - esa - chi - na - que - me -
 Gtr. 1
 Gtr. 2

25 Em % **variación** % A7 %
 Vox. po - ne - el - mun - do - al - re - ves - - - toy - re - fa - co - de - so - lo - pen - sar - la - pa - Dio -
 Gtr. 1
 Gtr. 2

25 Em % **grado conjunto** % A7 %
 Vox. po - ne - el - mun - do - al - re - ves - - - toy - re - fa - co - de - so - lo - pen - sar - la - pa - Dio -
 Gtr. 1
 Gtr. 2

29 D % 1 2 Bm
 Vox. si - to - que - no - se - que - ná - cer - - - Mar - ga - ri - Mar - ga - ri - Mar - ga -
 Gtr. 1
 Gtr. 2

Por otra parte, es llamativo como la guitarra sigue sin presentar una matriz rítmica estable, como pudimos ver en la introducción, cambiando constantemente los bajeos que van conectando un acorde con otro y las contramelodías, como lo veremos a continuación. Es importante observar que mientras la línea melódica de la voz se estructura en 6/8 el bajo se estructura en 3/4 lo cual constituye un rasgo prototípico del bambuco andino y del merengue carranguero. Mientras el tiple, la voz y el requinto presentan, en la mayor parte del tema, motivos anacrúsicos en la guitarra pasa lo opuesto; en la mayoría de los casos se discurre de forma tética.



Coro: lo primero que nos ha llamado la atención es como se hace uso de terceras paralelas y también recurre a las sextas paralelas, algo poco común dentro del género ya que lo más usual es que se mantenga a lo largo de la canción una u otra pero no que se recurra a las dos, como se muestra a continuación.

The musical score shows the following details:

- Measures 29-32:** The vocal line features a triplet of eighth notes (circled in yellow) with the annotation "3ras". The guitar accompaniment (itr. 1) shows a change from E major to C#m.
- Measures 33-36:** The vocal line continues with parallel chords (circled in yellow) labeled E^{min}, G, D, and E^{min}. The lyrics are "ri - ta - Mar - ga - ri - ta - sol - de - mis - a - mo - re - Mar - ga - ri - ta - mi - chi - na - bo -".
- Measures 37-40:** The vocal line features a triplet of eighth notes (circled in orange) with the annotation "6tas". The guitar accompaniment (itr. 2) shows chords G, A7, D, and a final measure with a % symbol.

También es en el coro donde la guitarra, contrario a lo que veíamos anteriormente, sí tiene una matriz rítmica clara la cual es negra y blanca como veremos a continuación.

29 D 1 2 Bm

Vox. si - to - que - no - se - que / ha - cer - - - Mar - ga - ri - Mar - ga - ri - Mar - ga -

Gtr. 1 E C#m

Gtr. 2

33 F#m G D Em

Vox. ri - ta - Mar - ga - ri - ta - sol - de - mis - a - mo - res - Mar - ga - ri - ta - mi - chi - na - bo -

Gtr. 1 G#m A E F#m

Gtr. 2

Interludio: en esta sección podemos ver como el requinto tiene un motivo melódico idéntico al visto en la introducción y muy similar al encontrado en la estrofa y el coro diferenciándose rítmicamente en el final como se muestra a continuación.

37

Gtr. 1 Motivo

Gtr. 2

41 1

Vox.

Gtr. 1 ritmico

Gtr. 2

45

Vox.

Gtr. 1

Gtr. 2

Y de nuevo la guitarra deja de presentar una matriz rítmica, para hacer bajeos y contramelodias como lo veíamos en la introducción y la estrofa como se muestra a continuación.

49

Gtr. 1



Conclusiones: tras haber transcrito y analizado el merengue bambuco *Margarita la bonita*, podemos ver como es importante en estas músicas el uso de motivos y células rítmicas en los diferentes instrumentos para generar una coherencia y desarrollo del discurso melódico, y también distintas texturas que se enriquecen por la diversidad presente en los encordados de los distintos instrumentos: el requinto con cuatro órdenes triples con cuerdas de acero afinadas a la misma altura, el tiple con cuatro órdenes triples octavados combinado aceros y entorchados, y la guitarra con cuerdas individuales de nylon y entorchadas. Además, hemos podido ver como la guitarra teniendo el rol de bajo en esta canción no está sujeta a una matriz rítmica como sería lo más usual, pero a pesar de esto no deja de dar peso y cuerpo a la obra, además de ser fundamental estéticamente ya que el juego melódico entre guitarra y requinto o guitarra y voz es de gran belleza, por tanto nos gustaría usar este recurso ya sea en las composiciones que aquí se realizarán o en otras futuras.

Nota: podrá encontrar la transcripción completa en anexos.

2.2. Merengue tético

Ahora hablaremos del merengue tético, mayormente conocido como joropeado o apasillado, como se evidenció anteriormente depende del género de mayor influencia según sea el caso de la canción.

La acentuación va en el primer y tercer tiempo, "Es similar a algunos estilos de pasillo de otras regiones o a la típica marcación del bajo en el corrido del joropo."(Sánchez, 2017:20). Dos claros ejemplos de merengue joropeado y apasillado son: El labrador de Eduardo Villareal y La pasilladora, Jorge Velosa respectivamente.

La matriz rítmica en el tiple, guitarra y guacharaca es:

Tiple:



Guitarra:



Guacharaca:



A continuación, se elaborará un análisis con el fin de exponer con mayor claridad las características propias del merengue tético. Se tomará como ejemplo el tema *Ojitos color candela*, merengue joropeado compuesto por Jorge Velosa (voz y guacharaca) quien lo publicó en el año 1984 en su álbum *Pa' los pies y el corazón, Jorge Velosa y Los hermanos Torres*, grabada por: Delio Torres en el requinto, en el tiple Juan Torres y Argemiro Torres en la guitarra.

Tras haber transcrito, tiple requinto, guitarra y voces, encontramos que esta canción en cuanto a su estructura es igual a la anteriormente analizada como se muestra a continuación:

Introducción

Estrofa 1

Coro

Interludio

Estrofa 2

Coro

Esta forma se repite 2 veces ya que la canción cuenta con 4 estrofas, por tal motivo el coro se repite 4 veces y la introducción e interludio aparecen 2 veces cada uno durante la canción intercalándose uno después del otro.

Introducción: en primer lugar esta introducción decidimos dividirla en dos partes puesto que después de la barra de repetición hay un cambio melódico en las frases pero el motivo rítmico presentado en la primera parte de la introducción es variado, nos obstante veamos primero como en la primera parte de la introducción hay un motivo rítmico para las dos frases que conforman esta primera parte de la introducción, lo que varía de una frase a otra es meramente la estructura melódica puesto que se sitúan en diferentes regiones armónicas como lo veremos a continuación:

region de tonica con paso a dominante

Vocals

Requinto

Guitar 2

frase 1

motivo rítmico de la frase

region de dominante con paso a tonica

frase 2

motivo rítmico con cambio de estructura melodica

Ahora veremos como en la segunda parte de la introducción se nos presenta un nuevo motivo rítmico el cual es una versión recortada de del motivo antes presentado puesto que toma las figuras presentadas en los compases 1 y 4 de la primera frase, también este nuevo motivo rítmico varia dentro de la segunda parte en su estructura melódica según la región armónica en que se situó como lo veremos a continuación:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled "compases 1 y 4 de la frase 1" and features two red circles highlighting specific chordal figures. The bottom staff is labeled "nuevo motivo rítmico" and features two yellow circles highlighting a rhythmic motif. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled "2" and shows guitar chords: F, C7, %, and F. The bottom staff is labeled "13" and shows a melodic line with two yellow circles highlighting specific rhythmic patterns. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature.

En cuanto a la guitarra encontramos una matriz rítmica muy estable la cual es idéntica al compás 4 se la frase 1 de la primera parte de la introducción y al segundo compás de la parte 2 de la introducción, también veremos cómo en algunos momentos este motivo es variado con 3 negras que discurren a la par con 3 negras en la frase del requinto como se muestra a continuación:

2 [Title]

F C7 % F

requinto

Guitar

C7 matriz rítmica % % variación de 3 negras F

único lugar en que no discurren igual las 3 negras

ritmica idéntica compas 4

5

1 R

2

Estrofa: en esta parte de la canción nos encontramos un motivo rítmico presente en la voz muy similar al encontrado en la frase 1 del requinto durante la introducción, este motivo rítmico al igual que en la introducción cambia en su estructura melódica según la región armónica en que se encuentre, además varía en los finales de frase, como se muestra a continuación:

requinto

frase 1 de la introducción

Cada estrofa se repite una vez cambiando una de la otra en que la segunda vez se le superponen terceras paralelas a la melodía principal, también encontramos una matriz rítmica presente en la guitarra muy estable e idéntica a la vista en la introducción, como lo veremos a continuación:

Coro: en el coro nos encontramos con una mecánica similar a la que veíamos en la estrofa presentándose 2 veces con la única diferencia que en la segunda vez en ambos casos se le superpone una segunda voz a distancia de tercera. Por otra parte el coro está compuesto por 2 frases que tiene elementos de las que le preceden pero a su vez ambas son diferentes a las anteriores y entre sí mismas, como se muestra a continuación:

coro

45 F Bb Bb F

Vox. *frase 1* vi - da - mi - a - que - dia - blos - ten - dran - tus - o - jos - que - uia - *frase 2*

itr. 1

itr. 2 *frase 1*

49 F C7 % F

Vox. blos - te - dran - tus - o - ojos - que - no - lo - pue - do - olvi - dar

40

Y a continuación veremos la re exposición del coro con la superposición de terceras antes mencionada:

53 F Bb % F

Vox. *frase 1* *Mismo texto* *3ras* *frase 2*

itr. 1

itr. 2

57 F C7 % F

Vox.

57

En cuanto a la guitarra nos encontramos con la misma matriz rítmica que se ha venido presentando a lo largo de la canción, en esta ocasión variándolo mediante 3 negras al comienzo de la primera frase del coro, como veremos en seguida:

The image displays a musical score for a song, divided into two systems. The first system, labeled 'coro', covers measures 45 to 48. It features a vocal line with lyrics 'Ay - vi - da - mi - a - que - día - blos - ten - dran - tus - o - jos - que - día -' and instrumental tracks for 'itr. 1' and 'itr. 2'. The chords are F, Bb, Bb, and F. The instrumental tracks show a 'variación' (circled in red) and a 'matriz rítmica' (circled in yellow). The second system covers measures 49 to 52, with chords F, C7, %, and F. The vocal line has lyrics 'blos - te - dran - tus - o - ojos - que - no - lo - pue - do - olvi - dar'. The instrumental tracks show a 'matriz rítmica' (circled in yellow).

Interludio: esta parte de la canción toma la segunda parte de la introducción y la re expone sin ninguna variación, podrá corroborar esta información en anexos donde se encuentra el score completo de la canción.

Conclusión: el proceso de análisis de esta canción nos deja de enseñanza que una canción carranguera puede potencializar el uso de pocos materiales melódicos mediante variaciones para ampliar la forma, logrando de esta manera como en el presente caso, de una introducción, obtener también mediante la re exposición de su segunda parte un interludio, siendo las estrofas y el coro muy cortas en cuanto a texto, generan una sensación auditiva de ser más amplias mediante la re exposición de las mismas superponiendo una segunda voz a distancia de tercera.

2.3. Rumba carranguera

La rumba carranguera a diferencia de los merengues carrangueros tiene una métrica binaria, existen diferentes denominaciones al igual que en los merengues según sea la influencia predominante en su melodía, texto o armonía. Entre los tipos de rumba que podemos encontrarnos esta la rumba jalada, rumba paseada, rumba rap, rumba ronda, rumba guabiniada y rumba corrida entre otras.

"La Rumba carranguera tiene una marcación a 2/4, aunque pudo haber sucedido que, por efectos de transmisión oral, la Rumba criolla terminó confundándose con la ejecución de la

rumba presente en la región andina, y de este suceso se pudo haber inspirado la Rumba carranguera. Sin embargo, no se puede descartar que tal vez los campesinos, en la época en que surge la Carranga, hayan ejecutado las melodías de las Rumbas criollas a 2/4 y con un acompañamiento parecido al que actualmente se le da a la Rumba carranguera." (Sánchez, 2017:21).

Es importante aclarar que esta escritura e interpretación a 2/4 contrasta con los géneros del caribe que normalmente se escriben y tocan a 2/2. También la base rítmica en el tiple y la guitarra es única, no presenta similitud con otros géneros, como si sucede en el merengue bambuco y el merengue joropeado

Como podemos ver es incierto el origen de la rumba, las teorías son muchas y los géneros que llevan este título en Latinoamérica son varios, además como mencionamos anteriormente hablando del formato de guitarra puntera, dos marcantes, guacharaca y voces, veíamos que interpretaban merengues y cabe agregar que también los paseos vallenatos, porros antioqueños entre otros géneros hacían parte del repertorio de estos músicos.

La matriz rítmica en el tiple, guitarra y guacharaca es:

Tiple:



Guitarra:



Guachara:



A continuación realizaremos el análisis de *La cojita del tesoro*, una rumba carranguera rápida incluida en el álbum *Marcando calavera*, publicado en el año 1996, compuesta por Jorge Velosa (voz y guacharaca) quien lo publicó en el año 1996 en su álbum *Marcando Calavera* grabada por: Jorge González en el requinto, en el tiple Alberto Aljure *Guafa* y en la guitarra José Fernando Rivas.

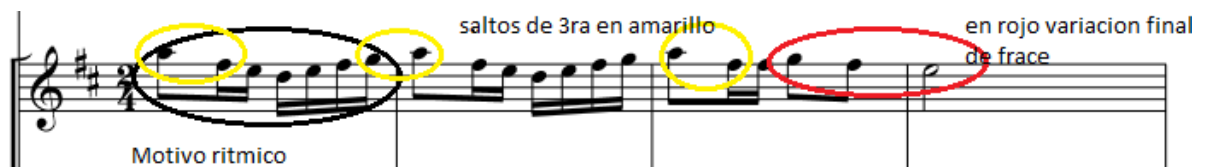
Usaremos el mismo método anterior analizando parte por parte de la canción, mencionando elementos importantes encontrados. Como primera medida se encontró la misma estructura de la anterior canción analizada la cual fue:

Introducción
Estrofa
Coro
Interludio
Estrofa
Coro

Esta forma se repite 2 veces ya que la canción cuenta con 4 estrofas, por tal motivo el coro se repite 4 veces y la introducción e interludio aparecen 2 veces cada uno durante la canción intercalándose uno después del otro.

Introducción: Decidimos dividir la introducción en 2 partes ya que después de la barra de repetición tenemos cambios que más adelante mostraremos. En primer lugar encontramos claramente que el requinto inicia con un motivo rítmico que cambia en su estructura melódica según se encuentre en tónica o en dominante, además recurre al grado conjunto y a las semicorcheas. También se observa como el único salto realizado es de tercera menor descendente y ascendente como se muestra a continuación:

Frase 1



Frase 2



También podemos ver como la guitarra presenta una matriz rítmica muy clara que varía al cambiar de acorde mediante un bajeo o bajo conductor como se muestra a continuación:

stic Guitar 1

stic Guitar 2

Matriz ritmica

Bajo conductor

Vox.

tr. 1

tr. 2

Ahora veremos que sucede en la segunda parte de la introducción en la cual podemos observar como el requinto inicia con 2 semicorcheas para luego mantenerse en corcheas, también se puede ver como melódicamente se mantiene durante varios pulsos en una o unas mismas notas, se dice una o unas puesto que inicia la primera frase sin superponer una tercera, pero las siguientes si hacen uso de este recurso, como se muestra a continuación:

Frase 1:

superposicion de 3ras

13

1

Frase 2:

Superposicion de 3ras

21

1

Frase 3: esta frase varía con respecto a las 2 anteriores, ya que inicia igual a la frase 2 pero termina diferente a las demás.

Variación de la frase

Frase 4: esta frase cierra la introducción, es totalmente diferente a las frases anteriores, teniendo como particularidad una melodía que presenta terceras superpuestas por la guitarra que hace paralelamente una segunda voz a distancia de tercera respecto de la voz del requinto, como lo acabamos de mencionar con la misma rítmica, como se muestra a continuación:

25 Requinto

Guitarra

Otro rasgo importante que pudimos observar es que la guitarra cambia su matriz rítmica con respecto a la primera parte de la introducción, también hace una contramelodía durante la segunda frase del requinto, usa nuevamente bajos y/o bajos conductores para ir de un acorde a otro, como se muestra a continuación:

Matriz rítmica

13

Contramelodia

17

Continuación
contramelodia

21

Matriz rítmica

Bajo conductor

glis

Estrofa: en esta sección el primer elemento a mencionar es el motivo rítmico presente en la voz, el cual varía en su estructura melódica por dos factores: según el grado armónico que se

encuentre y para ir de un acorde a otro, también se puede observar como la melodía hace uso de arpeggios y grado conjunto a lo largo de su discurso como se muestra a continuación:

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'Vox.' and contains the lyrics 'En-Us - me - Cun - di - na - mar - ga - a - rri'. The middle staff is also labeled 'Vox.' and contains the lyrics 'ba - de - la - re - ga - de - ra - don - de - lla - man - el - te - so - ro - U - na'. The bottom staff is labeled 'itr. 1' and contains the lyrics 'co - ja - e - na - mo - re - me - di - jo - ca - rran - que - ri - to - la - ver -'. Annotations include black ovals highlighting melodic phrases in the first two vocal lines and the guitar line, and an orange oval highlighting a variation in the second vocal line. A text label 'motivo ampliado mediante variación' points to this variation.

Por otra parte se evidencia una guitarra con una matriz rítmica igual a la que veíamos en la primera parte de la introducción, que como ya lo hemos venido viendo anteriormente contiene bajos conductores como transición de un acorde a otro, como se puede ver a continuación:

The image shows a musical score for guitar. The top staff shows a rhythmic pattern labeled 'Matriz rítmica' circled in black. The bottom staff shows a melodic line with a yellow oval highlighting a specific phrase.

También un elemento clave a resaltar es como en el paso de tónica a dominante guitarra, tiple y requinto apoyan esta transición mediante una llegada cromática como se muestra a continuación:

37

Vox. co - ia/e - na - mo - re

itr. 1 requinto

itr. 2 guitarra

itr. 3 tiple A

Coro: el primer elemento que encontramos es que el motivo rítmico de la voz es el mismo que el encontrado en la estrofa, cambiando la estructura melódica según sea el grado armónico en el que se encuentre o al que se dirija ya que como veíamos en la estrofa el motivo rítmico varía tanto melódicamente como rítmicamente cuando se dirige a otro acorde. También podemos ver la contraposición de una segunda voz que está a distancia de sexta y cierra a distancia de tercera, como se muestra a continuación:

motivo rítmico

coro

6tas 3ras

pe-ro - si/as - pa - que - lla - va - na - aunque -

49 6tas 3ras

Vox. sea - co - jian - do/r - re

itr. 1

itr. 2

itr. 3 A7 D % A7

53

Vox. variación

También podemos observar que la guitarra tiene una matriz rítmica estable e idéntica a la de la estrofa y la primera parte de la introducción, de igual manera hace uso de bajeos y/o bajos conductores para ir de un acorde a otro, además se observa una pequeña contra melodía a 3 voces hecha por el requinto, tiple y guitarra al inicio del coro como se muestra a continuación:

45
Vox. toy - co - ja - diun - pie - pe-ro-si/es - pa - que - Ha - vai - na - aunque-

itr. 1

itr. 2

itr. 3

contra melodía a 3 voces

matriz rítmica

49
Vox. sea - co - jian - do/i - re -

itr. 1

itr. 2

itr. 3

bajo conductor

Interludio: esta sección básicamente es la re-exposición de la segunda parte de la introducción como se muestra a continuación:

65



Nota: revisar segunda parte de la introducción para corroborar que es equivalente al interludio.

Conclusión: tras analizar esta rumba carranguera nos ha quedado claro como es fundamental estructuralmente y en cuanto al discurso melódico un motivo melódico solido que puede ser variado según se requiera en el desarrollo de la canción. En cuanto a la matriz rítmica de la guitarra nos ha llamado mucho la atención como el cambiar dicha matriz según la sección en que nos encontremos puede dar otro carácter a dicha sección, como lo veíamos en este caso la primera parte del interludio discurre con un motivo que cambia al llegar a la segunda parte del interludio. Así mismo, después del coro nos encontramos con el interludio, el cual acude de nuevo a dicha matriz rítmica ya que es la re exposición de la segunda parte del interludio, un recurso que seguramente acogeremos en nuestras composiciones venideras. Por otra parte la segunda voz usada en el coro que usa sextas y terceras como lo veíamos también en el coro de *Margarita la bonita*, es poco usual dentro del género pero un rasgo característico en el estilo de la agrupación *Velosa y Los carrangueros*, no obstante también lo tendremos en cuenta en nuestras futuras ceraciones ya que es de gran belleza. También nos llamaron la atención las contramelodías hechas por la guitarra en algunos momentos y la contra melodía a tres voces al inicio del coro, un recurso bastante académico, que aprovecha muy bien el uso de 3 instrumentos de cuerda melódico-armónicos, otro elemento que nos será de gran ayuda y que será tenido en cuenta.

3. Apreciaciones sobre el X Convite Cuna Carranguera.

Antes de entrar en materia queremos visibilizar los objetivos de este capítulo, en primer lugar se quiere motivar al lector a que asista a este maravilloso festival de dicho género, el cual aunque es muy reconocido entre los que hacemos esta música, carece de difusión y de reconocimiento por otras personas, por tanto queremos que cada vez sea más reconocido y que más y más gente se acerque a este, puesto que después de nuestra asistencia, regresamos más enamorados a Bogotá de nuestra música carranguera y ,estamos

convencidos que personas ajenas al género que asistan a dicho festival cambiaran su forma de ver esta maravillosa música. Por otro lado, nuestro segundo objetivo con este capítulo es plasmar aquí nuestra experiencia en el *Convite Cuna Carranguera*, dejando por escrito nuestro aprendizaje en dicha vivencia.

En nuestra asistencia al *X Convite Cuna Carranguera*, el cual tiene lugar en Tinjaca –Boyacá-, en el mes de agosto de 2017, pudimos observar como el género dejó de ser solo música de “viejos” como mucha gente piensa, a ser actualmente como lo es actualmente, música para todas las edades, pues la presencia de grupos juveniles e infantiles logra superar con creces el número de grupos con integrantes que superan los 40 años. Además, se puede evidenciar, cómo según la procedencia del grupo, se ve marcado su estilo particular de ejecutar los diferentes ritmos, de bailarlos, también la puesta en escena de cada grupo es diferente, *genera otra sensación*, incluso cuando interpretan canciones que otro grupo ya había tocado.

Llegamos con la idea al convite, de que terminaríamos aburridos de escuchar durante 3 días música carranguera prácticamente sin parar, como sucede en los concursos en los cuales, termina siendo monótono escuchar carranga, pero aquí no fue así, por el contrario, las ganas de escuchar iban en incremento conforme pasaba el tiempo, ya que cómo se mencionó anteriormente los grupos suenan muy distinto. Es importante mencionar que tuvimos la oportunidad de asistir con el EMCA (Ensamble de Músicas Campesinas ASAB), bajo la dirección del maestro Efraín Franco, lo cual hizo más bonita la experiencia, puesto que no solo fuimos a ver y escuchar otros grupos, sino que también *pusimos nuestra cuota carranguera*, y es que definitivamente tocar en este contexto es muy diferente a los otros, puesto que el público es amante de esta música, hay bastantes músicos escuchándonos, lo cual aumenta el disfrute de ambos, intérpretes y público.

En este festival se permite que diferentes agrupaciones carrangueras muestren su trabajo sin el rotulo odioso de un concurso, lo cual nos parece que es la clave del convite, ya que por nuestra experiencia en concursos, sabemos muy bien que tocar en este contexto es algo que no se disfruta mucho pues se siente una especie de *guerra de egos* tanto en tarima, como estando dentro del público, pues las agrupaciones en concurso están murmurando todo el tiempo de sus competidores, lo cual en nuestra opinión está muy lejos de ser la intención de dicho género. Por otra parte, no se puede hablar del Convite sin hablar de Tinjacá, y es que este pueblito es muy acogedor, siendo muy pequeñito goza de un clima *espectacular*, ya que no es ni frio ni caliente, los tinjaqueños aseguran que tienen el mejor clima del mundo en su pequeño y acogedor pueblo; nosotros regresamos pensando lo mismo tras nuestra estadía en él.

En cuanto a la organización de este festival está a cargo de *Corpocarranga* y su director don Eduardo Villareal, sin los cuales no sería posible este *Convite Cuna Carranguera*, además de ser los creadores del mismo, llevando a cabo un festival con tal importancia cultural prácticamente *con las uñas*, ya que no cuentan con el apoyo económico requerido para un espectáculo de tal magnitud, tristemente al no ser un espectáculo para promover borracheras, descontrol y promiscuidad no es interesante para entidades como las alcaldías y diferentes empresas que normalmente patrocinan eventos de esta índole, por tal motivo el *X Convite Cuna Carranguera* estuvo a punto de no realizarse a causa de la falta de patrocinio. Por otra parte don Eduardo Villareal manifestó públicamente que sería la última vez que se realizaba *con las uñas* el Convite, así que este año el XI Convite necesitará del apoyo de todos para que no sea cancelado, nos tranquiliza saber que la agrupación carranguera *Los Rollingr Ruanas*, quien fuera asistente como invitada especial, se comprometió con garantizar que el convite se llevara a cabo en este 2018, y es que esta agrupación actualmente goza de mucha fama y un creciente poder económico, así que aplaudimos totalmente su iniciativa, ya que estamos hablando de este grupo también

aplaudimos su presentación, su puesta en escena logra mover bastante al público. Pero esta no fue la única agrupación que nos gustó, la lista es larga pero por mencionar algunas, tuvimos la oportunidad de escuchar agrupaciones como lo son, *Los carrangueros del zodiaco*, *Con clave*, *Son de cuerdas*, *Cultura y carranga*, *Jacinto y sus hermanos Amado*, *Los campiranos*, *La real carranga*, *Son carranguerin*, entre otras, esta última integrada por niños que no superan los 8 años y su director en la guitarra, los cuales lograron cautivar al público con su alegría, su corta edad, los pasos de fantasía de la niña que ejecutaba la guacharaca, sus coplas, un trabajo muy bonito el cual queremos resaltar.

Para terminar, queremos dar un panorama general de las actividades realizadas en dicho festival, pues son variadas, ya que hay conversatorios, presentación de grupos de danza, tiempo para la lectura con la biblioteca móvil, misa carranguera, la cual nos pareció muy bien lograda y tiempo de sobra para bailar, así que es imperdible dicho festival, por tanto esperamos regresar este año y que este escrito motive a cada persona que lo lea, si no ha ido a que asista.

4. Apreciaciones a través de la escucha de discografía

Tras escuchar más de cien canciones pertenecientes al género carranguero y procurando abarcar tanto grupos de renombre como algunos emergentes y/o no tan conocidos, pudimos evidenciar diferentes rasgos que caracterizan tanto los diferentes ritmos de la música carranguera, como una visión general de la estética de dicho género. Dichas canciones se han venido escuchando, aprendiendo y un promedio de 50 temas se han interpretado en la práctica cultural y artística, a lo largo de los últimos 10 años.

Como primera medida podemos decir que actualmente la música carranguera ha tomado diferentes rumbos, algunos conservando una estética muy conservadora, otros implementando instrumentos ajenos al campo como lo son el bajo eléctrico, el timbal, el bongo, la guitarra eléctrica, la batería, entre otros. Algunos de estos grupos mantienen la estética del género en cuanto a la estructura y temática de las canciones, pero incorporan en mayor o menor medida dichos instrumentos, algunos ejemplos de ellos son: *El son de allá*, bajo la dirección de Libardo González, requintista y compositor de canciones tan reconocidas como *A bailar guasca* o *La feria de san Vitoco*, quienes en sus inicios eran un grupo carranguero con formato tradicional (tiple, requinto, guitarra y guacharaca), pero que entre las tantas reformas del grupo actualmente usan bajo eléctrico en vez de guitarra acústica. Otro ejemplo es la agrupación *Velo de osa*, la cual incorpora batería, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, además vocalmente se apartan del género para acudir a una manera de cantar propia del rock. Estos dos ejemplos muestran dos claros extremos de grupos que en menor o mayor medida incorporan nuevos instrumentos al género, pero también en el segundo ejemplo se hace referencia a la distancia que pudieran tomar de la estética del género en mayor o menor medida y ese es un tema que trataremos a continuación.

En cuanto a la estética de la música carranguera, actualmente hay diferentes maneras de ser concebida, si bien en un primer momento teníamos a *Los Carrangueros de Ráquira* quienes en su primer trabajo discográfico plasmaron canciones, que definirían a grandes rasgos la estética y/o las características de la música carranguera. En su propuesta manejaban textos con formas poéticas definidas, que hablaban de la cotidianidad del campo, del campesino, contaban anécdotas de este entorno rural, evidenciaban como es el amor campesino, su día a día, su

léxico, como ya se ha mencionado antes, un formato instrumental, una manera de cantar, generalmente acudiendo al uso de dos voces a distancia de terceras en los coros y en algunas respuestas de las estrofas, líneas melódicas cuyo rango no era demasiado amplio en cuanto a lo vocal aunque en el requinto contrastando con esto podían ir notas de registro medio a agudo. También dentro de esta estética prima se evidencian los ritmos que componen el género carranguero: rumba carranguera y merengue carranguero tético y anacrúsico.

Por otra parte, cabe hacer un paréntesis dentro de esta temática para anotar que Javier Moreno Forero, requintista de *Los carrangueros de Ráquira*, al ser bogotano tenía una concepción, de lo que hoy conocemos como música carranguera, más cercano a lo "Urbano", aunque suene extraño puesto que sus textos evidenciaban la cotidianidad de la ciudad, del barrio, como recientemente pudimos escuchar en el trabajo discográfico *Barrio, canciones de Javier Moreno*, el cual nos da a conocer diez canciones de este compositor que permanecían en el anonimato, lo cual marcó rotundamente el rumbo de la música carranguera, dejándola encasillada como un género netamente campesino, dejando de lado la posibilidad de hacer carranga urbana. Tras este trabajo discográfico tan reciente, es posible que grupos vigentes como emergentes comiencen a componer arropados por esta estética que se vio opacada por la estética de Jorge Velosa, puesto que las canciones compuestas por Javier Moreno incluidas dentro de los tres trabajos discográficos hechos por *Los carrangueros de Ráquira*, fueron muy pocas, en su mayoría fueron compuestas por Velosa o de manera colectiva -algunas pocas-. Sumado a esto, tras la separación del grupo, Javier Moreno muere tempranamente, en el año 1985. Moreno había emprendido su propio proyecto musical: *La murga*, agrupación musical bajo su dirección, en la cual se tocaban sus composiciones, al morir todo esto quedo prácticamente en el olvido y no pudo ver la luz. En los años 80 se publicó un L.P llamado *Azulito aguamarina* –Canciones de Bogotá y Quebec- grabado por algunos de sus amigos y en el cual aparecieron cuatro temas de su autoría (*Azulito aguamarina, Los cerros de Bogotá, Día rosa, Pedacito de queso*). Posteriormente, gracias al trabajo de Fabio Forero quien oficio como productor musical y además conocía a Moreno desde esa época convocó al maestro Marco Villareal Otero, para darse a la tarea de revivir esta estética, estudiando a Javier Moreno, su manera de tocar, su historia, sus influencias musicales, más tarde encabezaría el proyecto de grabación del trabajo discográfico antes mencionado *Barrio, canciones de Javier Moreno*, en el cual contó con la ayuda de diferentes músicos de relevancia dentro del género como lo fueron: Ramiro Zambrano (guitarrista de *Los carrangueros de Ráquira*), Jorge Velosa (voz líder, guacharaca en *Los carrangueros de Ráquira*, máximo exponente de la música carranguera), Pedro Nel Amado (voz líder, guacharaca en la agrupación *Los hermanos Amado*), José Fernando Rivas (actual guitarrista de *Jorge Velosa y Los carrangueros*), entre otros.

A continuación, les presentaremos dos textos, no con el ánimo de demeritar uno u otro, ni pretender hacer ver que alguno sea mejor, sino más bien queriendo evidenciar claramente, desde los textos que vendría siendo un texto de carranga rural y otro de carranga urbana.

En primer lugar, les presentamos el texto completo de la canción *Barrio*, un merengue corralero compuesto por Javier Moreno, el cual le da el nombre al trabajo discográfico antes mencionado:

Barrio, barrio, barrio...
Cosa linda, cosa linda

*Cosa linda que es el barrio
Suburbano y tan lejano
De oficinas y doctores
Con sus puertas de colores
Con sus flores en vasijas
Y casas sin terminar*

*Qué bonito que es el barrio
con su iglesia pequeñita
Y sus perros latidores
gosquesitos montadores
que revuelan excitados
si un extraño ven pasar.*

Estrillo

*Ay mi barrio tan bonito
Tan proleto y tan sencillo
Ya Abandonado al destino
Y a la mala situación
Ay mi barrio tan bonito
Y esto soy y este es mi grito
Ay yo le pido al Distrito
Que ponga más corazón.
Interludio musical*

lo más lindo, lo más lindo
lo más lindo son las calles
de este barrio iluminadas
de niñitos y muchachas
todas de blusita blanca
con sus risas y uniformes
de colegio distrital.

Qué bonita es una tienda
rebosando caramelos
cuentos, frutas, cremalleras
mostradores de madera
con mogollas, con esferos
y bolitas de cristal.

Coro

Interludio musical

cosa linda, cosa linda
cosa linda son las sabanas
y la ropa colgando
bajo el viento de la tarde
y mirar por toda parte
las banderas tricolores
cuando es fiesta nacional

Rosa Elina, Rosa Elina
Rosa Elina, Rosa Elina
La mas bella de los barrios 8
cDesde siempre te he querido 8
cCon tu cara y tu vestido 8
Eres tú la verdadera 8
Señorita Bogota. 7+1
coro

Ahora veamos el texto de una de las más preciosas canciones compuestas por Jorge Velosa, *El rey pobre*, un merengue joropeado sumamente importante para el género puesto que estéticamente desde todos los flancos es una verdadera obra de arte (Musicalmente, poéticamente etc.).

*En mi tierra yo me siento como un rey
un rey pobre pero al fin y al cabo rey
mi castillo es un ranchito de embarrar
y mi reino todo lo que alcanzo a ver*

Estríbillo

*por corona tengo la cara del sol
y por capa una ruana sin cardar
es mi cetro el cabo de mi azadón es mi
trono una piedra de amolar
es mi cetro el cabo de mi azadón es mi
trono una piedra de amolar*

*Es mi reina la belleza de mi mujer
dos chinitos mi procesa y mi edecán
es mi paje un burro color
café a la vez mi consejero principal*

*Son mis guardias un perrito y un ratón
mis murallas un cimientito y nogal
son mi escudo las alas del
corazón y mis criados
tres gallinas y un turpial*

*Por todo eso yo me siento como
un rey simplemente por hacerme una
ilusión
por tener una esperanza pa' vivir
y a sabiendas que los sueños
sueños son*

Tras leer los textos, salta a la vista como ambos nos hacen un dibujo de los diferentes entornos, es decir rural y urbano, siendo muy descriptivos y además en coherencia con lo anterior, las palabras usadas son provenientes de dichos entornos. El texto de Javier Moreno rico en descripciones poéticas y el texto de Velosa rico en metáforas sencillas. Tras leerlos y releerlos varias veces encontrando cada vez mas profundidad en cada palabra usada, llegamos a la conclusión que sin lugar a duda, los autores son un par de genios, pues ambos desde su realidad, desde su entorno, logran plasmar detalles de tanta belleza que muchos pasamos por alto como lo son, unas mogollas, unas bolitas de cristal o un azadón, una piedra de amolar, entre otras mencionadas en los textos, no de menor belleza.

Siguiendo con la estética del género y dejando atrás, este paréntesis que sabemos fue grande, pero como pudimos observar era de gran relevancia hacerlo, continuaremos hablando de la estética, dejando claro de antemano que no pretendemos encasillarnos en Jorge Velosa, puesto que hay más grupos que aquí abordaremos, pero es él, el máximo exponente de la música carranguera como antes se mencionó.

Tras la separación de *Los carrangueros de Ráquira*, Jorge Velosa continua su proyecto musical esta vez en compañía de *Los hermanos Torres*, unos campesinos oriundos de Vélez-Santander muy talentosos quienes le dieron una nueva sonoridad a la carranga de Jorge Velosa, puesto que la manera de ejecutar los instrumentos era muy diferente técnicamente y esto se dejó ver en el resultado sonoro, un claro ejemplo de este cambio fue el requinto. Delio Torres miembro de la nueva agrupación, tiene un sonido dulce, muy glissado, con un vibrato característico en las notas largas usualmente en los finales de las frases. La guitarra también contrastó con la manera de tocar de Ramiro Zambrano quien acudía a recursos técnicos como, arpeggios, inversiones, entre otras sutilezas; en cambio, el estilo de Torres era una guitarra sin arpeggios, que acudía a las inversiones pero con una menor frecuencia que Zambrano, armónicamente más simple; todo lo anterior sumado a otras características en las que no profundizaremos, cambiaron hacia una sonoridad mucho más campesina de la música carranguera compuesta por Jorge Velosa. Con el paso de los años los Torres dejarían el grupo poco a poco, y decimos poco a poco puesto que el primero en dejar el grupo fue Juan Torres-el padre-, tiplista,- posteriormente Argemiro Torres, guitarrista y por ultimo Delio Torres deja la agrupación. Tras la salida del primero, el nombre del grupo deja de ser *Jorge Velosa Y Los hermanos Torres* y pasa a llamarse como actualmente se mantiene, *Velosa y los carrangueros*. En el álbum lanzado en 1990, *De mil amores*, Juan torres ya no figura como tiplista sino Jairo Rincón Gómez *El sute carranguero*, posteriormente José Luis Posada Buitrago reemplaza a Argemiro Torres en la guitarra, y después Jorge Gonzales Virviescas -veleño de la región del Carare- sucede a Jairo rincón en el tiple, finalmente el último de los Torres deja la agrupación quien es reemplazado por Jorge González Virviescas en el requinto y a su vez un nuevo integrante reemplaza a este en el tiple: Luis Alberto Aljure Lis-coyaimuno-. Ya para esta alineación la sonoridad del grupo era claramente diferente a la de Jorge Velosa con Los hermanos Torres, uno de los cambios más notorios es el requinto que deja de tener aquel sonido dulce, glissado y redondo, a uno más metálico, más próximo a una sonoridad santandereana, algo que era coherente con la procedencia del nuevo requintista puesto que es procedente de Vélez, Santander,

El siguiente en dejar la agrupación fue José Luis Posada Buitrago, quien sería reemplazado por José Fernando Rivas actual guitarrista de la agrupación, este nuevo integrante en nuestra opinión aportó desde su función una guitarra como no se veía desde Ramiro Zambrano, pues aunque sus estilos de ejecutar el instrumento son diferentes, son este par de músicos a nuestro parecer los mejores guitarristas que ha tenido la agrupación, por su creatividad, por el color resultante gracias a su manera de tocar la guitarra, de jugar con inversiones de acordes, sustituciones, implementación de líneas melódicas en el bajo con influencias de otras músicas, como el Rock and Roll, Country estadounidense, y elementos guitarrísticos de *La nueva canción*, entre otras.

Por último, Luis Alberto Aljure Lis deja la agrupación, después de hacer un aporte significativo en la interpretación de su instrumento, el tiple, tales como frases melódicas que antes no eran usadas, además de una sonoridad particular en el rasgueo del tiple. Es reemplazado por el sobrino del actual requintista, Manuel Cortes Gonzales, actual tiplista de la agrupación y el más Joven de los cuatro. así tenemos la actual alineación del grupo, que como se evidencia tras los múltiples cambios de músicos sufrió una continua transformación sonora. Tras escuchar la discografía fuimos haciéndonos amigos de muchas canciones, ya que en su totalidad es un trabajo invaluable, evidentemente algunas nos gustaron más que otras, pero también hubo álbumes que nos gustaron de pies a cabeza, los cuales fueron: *Carrangueros de Ráquira (1980)*, *¡Viva quien toca! (1981)*, *Así es la vida (1982)*, *De mil amores (1990)*, *Harina de otro costal (1992)*, *Patiboliando (?)* y *Marcando calavera (1996)*.

Como se mencionó, no nos encasillaremos solo en Velosa y los distintos integrantes de su agrupación, así que ahora hablaremos de otros conjuntos que escuchamos, quizás no con el mismo mimo con el que se escuchó el anterior, pero si abarcando diferentes propuestas. Empezaremos hablando de *Los hermanos Amado* y la agrupación *Jacinto y sus hermanos Amado-oriundos de San Pedro de Iguaque-*, ambas agrupaciones evidentemente son de la misma familia, una verdadera dinastía de músicos campesinos, sus canciones tiene ciertas particularidades que les dan un sello único: las melodías y segundas voces son muy agudas, tiene una sonoridad familiar a las cantas de guabina, las estructuras armónicas de los temas aunque generalmente estables, y confinadas al I, IV, V, y eventualmente VI, como sustituto de tónica son muy sabrosas, sus melodías son muy expresivas, las letras son de gran belleza como lo es la implementada en la canción *Así contesta un boyaco*, entre tantas canciones bellas que tiene este grupo. Jacinto Amado, además de ser un excelente requintista, también es un gran compositor como varios de los Amado, queremos destacar su composición *La cita de amor*, por su letra y melodía, además de ser una canción que dura, seis minutos, algo inusual dentro del género carranguero puesto que normalmente un tema no supera los 5 minutos.

El son de allá -Oriundos de Subachoque, Cundinamarca-, es una excelente agrupación dirigida y fundada por Libardo González, requintista y compositor de todos los temas de dicho grupo, el cual ha variado de músicos a lo largo de su existencia, siendo dos de sus cambios más notorios el cambio de cantante y el implementar el bajo eléctrico en vez de guitarra acústica. A destacar de este importante grupo, el sonido dulce del requinto de Libardo González y composiciones tales como, *A bailar guasca*, *La feria de San Victorino*, *Lo que más quiero*, entre otras, por sus melodías, sus textos simples pero contundentes, en general música muy sabrosa.

El tocayo Vargas, esta agrupación santandereana dirigida por su vocalista y guacharaquero, deja ver claramente la diferencia entre la carranga boyacense y la carranga santandereana, puesto que el tempo de las canciones puede ser más rápido, los textos son jocosos, suelen tener melodías con notas cortas y en coherencia con esto se suelen decir muchas ideas y/o palabras en muy poco tiempo, casi como a ritmo de trabalenguas, además la línea melódica del requinto también suelen ser muy virtuosa y tener un papel más protagónico a lo largo de las canciones que en la carranga

boyacense, dentro de las canciones escuchadas de este grupo, nos llamaron la atención, *El amigo mentiroso*, *La del gorila*, *De regreso al campo*, *Los deberes del domingo*, cabe anotar que predominan los merengues joropeados en la discografía de esta agrupación.

Los fiesteros de Boyacá, bajo la dirección de su vocalista y guacharaquero, Joel Quintana, como en el caso anterior, autor de muchas de las canciones de este grupo que ha cambiado bastante de integrantes, manteniendo únicamente a su director. Dentro de su amplio repertorio destacamos: *El torbellino fiestero*, *El arrayan*, *De fiesta por Colombia y Cerveza, tejo y parranda*.

Los laches de Colombia, agrupación no tan reconocida como las anteriores pero de un alto nivel también, dirigida por Luis Eduardo Lache, oriundo del Espino, Boyacá, vecino de Joel Quintana quien es del Cocuy, Boyacá, los integrantes de esta agrupación han variado a lo largo de su existencia, manteniendo únicamente como en el caso anterior a su director. Destacamos entre sus canciones, *El olvido*, *La doctora* y *China boyacense*, las canciones de este grupo gozan de textos muy bellos, líneas melódicas muy pegajosas y bien conducidas, además de líneas melódicas más elaboradas para el requinto.

Impacto fiestero, al igual que en el caso anterior no gozan de tanto reconocimiento, pero su música es muy sabrosa, particularmente muy "campesina"; lastimosamente no pudimos encontrar demasiada discografía de esta agrupación, pero lo que escuchamos nos encantó, destacamos dos canciones dentro de las que pudimos encontrar, *La pena de amor* y *Recuerdo de amor*.

Los Rolling ruanas, agrupación de reciente aparición dentro del género con una propuesta innovadora que conserva el formato tradicional, pero fusiona el rock con la carranga, aunque su música no es de nuestro total agrado reconocemos que gracias a ellos el público carranguero ha venido creciendo considerablemente, dentro de lo escuchado nos han gustado dos canciones, *Maleza* y *Hoy para siempre*.

Finalmente escuchamos el reciente trabajo discográfico realizado en solitario por Manuel Cortes, tiplista de *Velosa y Los carrangueros*, quien lanza un álbum llamado *Salido del molde*, que contiene nueve canciones (7 de su autoría y 2 de otros compositores), nos ha parecido un trabajo muy valioso y que sigue construyendo el género, destacamos tres canciones, *La rumba de la plaza*, *La cacería* y *La negra Adelina*, esta última compuesta por José Fernando Rivas, guitarrista de *Velosa y Los carrangueros*.

Nota importante: sabemos que existen muchas más agrupaciones reconocidas, emergentes y con importantes trabajos discográficos, pero hemos querido mencionar éstas puesto que han sido las que más nos han llamado la atención.

5. Bitácoras de creación

Las composiciones fueron realizadas por Jefferson Daniel González Rodríguez y Juan Sebastián Páez Rodríguez quienes contaron con la participación y colaboración de los integrantes y director de la materia *Música de cámara III*: Jorge Caho, tiple, Jonathan Rojas, requinto dos, Juan Camilo Hidalgo, guacharaca y el maestro a cargo Efraín Franco.

5.1. *La araucaria*, merengue joropeado

Este tema se basa en el encuentro amoroso entre Jefferson González y su novia Karen Benítez, la cual es mencionada metafóricamente dentro del texto y es fuente de inspiración del mismo. *La*

Araucaria es un árbol perteneciente a la familia Araucariaceae, este árbol se da principalmente en el hemisferio sur, siendo Argentina y Chile los países en las que esta planta existe y crece más que en otros, no obstante, en Colombia es frecuente encontrarlas en campos, parques, patios y calles. De esta forma retomamos la presencia de este árbol, para trabajarlo en la música campesina. Se utiliza dentro de la poesía del tema, debido que este es especial agrado para Karen. El ritmo de esta canción se elige debido a que ella es proveniente de Yopal –Casanare-, y además es estudiante de arpa, por ende, amante de la música tradicional llanera. En el texto predominan las metáforas y se busca describir y enaltecer la belleza de la mujer protagonista de esta historia. Cabe aclarar que todas las sesión de ensayo se dieron durante las dos horas semanales del espacio académico Música de Cámara III.

Primera sesión

Durante la vacaciones de mitad de año de 2017 se realizó un boceto de *La Araucaria*, de esta forma al iniciar el proceso de formación ya se tenía un material con que trabajar. En primer lugar se procedió a revisar el texto, a partir de esto el maestro Franco encomendó a Jorge Caho la tarea de analizar el texto para conocer con exactitud su forma, rima y métrica y llegado al caso corregirla de forma colectiva durante la próxima sesión, teniendo en cuenta que él curso ya la asignatura de Formas Poéticas. Después de la revisión del texto, nos pusimos en la labor de trabajar la parte musical, la cual al igual que el texto ya tenían un borrador, un boceto. Al ser escuchada por el maestro, éste propone modificar las segundas voces de la guitarra ya que tenían algunas disonancias que se formaban con el requinto durante los puentes melódicos. Sebastián Páez, el guitarrista se comprometió a revisar estas escalas para que en la siguiente sesión estuviera resuelto este problema.

Segunda sesión

Tras haber analizado el texto Jorge Caho informa al colectivo que *La Araucaria* estaba escrita en una variación de la forma de seguidilla; la cual es una Estrofa de cuatro versos de arte menor; 1º y 3º, heptasílabos sueltos; 2º y 4º, pentasílabos, de rima asonante o consonante: 7- 5a 7- 5a. La seguidilla culta también rima los versos 1 y 3. En el caso del texto de la canción se maneja alternadamente la métrica de 5 y 7 sílabas comenzando con un verso pentasílabo.

A/rri/ba de_ Us/me...5
en el ba/rrio_ el U/val...6+1
vi/ve_ u/na chi/ca...5
que cau/sa sen/sa/cion...6+1
es del/ga/di/ta...5
y de mi/rar tra/vie/so...7
es po/e/sí/a...5
to/do lo que con/ver/sa...7

Consecutivo a esto el maestro propone cambiar algunas palabras para ajustar la rima del texto, a continuación, presentaremos las estrofas que cambiaron:

Sin modificar: estrofa I

En Bogotá,
En el barrio el Uval
vive una chicha
que causa sensación
es delgadita

Modificada:

Arriba de Usme,
en el barrio el Uval,
vive una chicha
que causa sensación
es delgadita

*y de mirar travieso
es poesía
todo lo que conversa.*

*y de mirar travieso
es poesía
todo lo que conversa.*

Sin modificar: estrofa II

*El retratar
tan divina mujer,
no ha sido fácil
pero le echamos ganas,
en su sonrisa
la dulce calidez,
del mastrantal
el valle y la pradera.*

Modificada:

*El retratar
tan bonita mujer,
no ha sido fácil
pero nace del alma,
en su sonrisa
la dulce calidez,
del mastrantal
el valle y la pradera.*

Luego se empieza a ensamblar parte por parte, para lo tanto comenzamos por la introducción, para la cual, luego de haberla tocado de una manera más superficial, comienzan a surgir ideas en los diferentes instrumentos para enriquecerla. Sebastián propone unos *bajeos* para tener una mejor conducción melódica; de igual forma, Jonathan propone algunas contra melodías en el segundo requinto o en el tiple. Posteriormente se empieza a trabajar sobre la estrofa y coro de la canción, a las cuales decidimos hacerle algunos ajustes desde lo instrumental: enriquecimos armónicamente la estrofa haciendo uso de armonías poco usuales, como es el caso del tercer bemol (IIIb) además de utilizar la cadencia plagal (IV- I), seguido a esto hicimos un corte u obligado para reforzar y preparar la transición de estrofa a coro. Al comenzar el coro Jonathan improvisó una segunda voz con la cual estuvimos conformes y decidimos finalmente incluirla.

Tercera Sesión

Iniciamos repasando los cambios hechos durante la pasada sesión, consecutivamente Sebastián propuso acompañar el pre-coro a modo de gabán utilizando ornamentos propios del arpa en la guitarra, para así lograr la sonoridad deseada por el colectivo en esa parte en específico, de igual forma para reforzar esta idea del gabán los triples acompañarían emulando al cuatro llanero. A posteriori comenzamos una nueva sección del tema: el solo de requinto, primeramente, haciendo uso del sexto como función de tónica remplazando el primer grado. Jefferson propone un nuevo corte al interior del solo, el cual usa contratiempos, debido a la dificultad de este no fue posible realizarlo correctamente durante el transcurso de esta sesión. Luego de esto Jonathan propone nuevamente la utilización de contramelodías.

Cuarta sesión

Repasamos nuevamente el grueso del tema, Juan Camilo gracias a sus conocimientos sobre la percusión, nos ayuda a tener mayor claridad a la hora de ejecutar los cortes. Ya teniendo todo el tema Jefferson propone hacer un corte diferente en el segundo coro, para darle mayor variedad, el cual fue de difícil asimilación para los tiplistas. Por último, el maestro Efraín propone un final diferente, poco usual, en el que nuevamente hace uso de armonías poco convencionales del género, paralelo a esto se usan tres voces simultáneas propuestas por Juan Camilo y Jorge Caho. Ya habiendo hecho todos estos ajustes se procede a interpretar el tema de comienzo a fin obteniendo con esto un resultado satisfactorio para el grupo.

Cabe aclarar que los aportes y/o cambios realizados al tema fueron grabados y subidos al grupo de whatsapp de la asignatura, con el fin de tener un registro y repasar constantemente los elementos nuevos de cada ensayo.

A continuación, encontraremos el texto completo y podrá encontrar el score completo en los anexos.

I

*Arriba de Usme,
en el barrio El uval
vive una chica
que causa sensación,
es delgadita
y de mirar travieso,
es poesía
todo lo que conversa.*

*Hoy he querido
con este merenguito,
bien retratarla
pa' que quede el recuerdo,
y no se crea
que es exageración,
decir que tiene
por ojos dos luceros.*

Coro

*En el centro de mi alma yo he plantado
una araucaria que ha de florecer,
y de Yopal se ha venido esa mujer
pa' Bogotá a robarse mi querer.*

*En el centro de mi alma yo he plantado
una araucaria que ha de florecer,
es chiquitica y risueña la condenada
talvez por eso se ha robado mi querer.*

II

*El retratar
tan bonita mujer
no ha sido fácil
pero nace del alma,
en su sonrisa
la dulce calidez
del mastrantal
el valle y la pradera,*

*y en sus ojitos
de noche revestidos,
mil vereditas*

*retozan a lo lejos,
y en sus cabellos
fragantes y muy negros,
vagan errantes
la luna y las estrellas.*

III

*Si alguna vez
la ve en algún lugar,
tenga cuidao
no sea que a usted también,
ésta araucaria
le robe el corazón,
con su sonrisa
y su mirar de diosa.*

*Mas por ahora
donde quiera que estés,
dulce araucaria
te dejo mi canción,
que ha florecido
en la ruralidad
de este amor
como tu tan risueño.*

Coro final

*En el centro de mi alma yo he plantado
una araucaria que ha de florecer,
y de Yopal se ha venido esa mujer
pa' Bogotá a robarse mi querer.*

*En el centro de mi alma yo he plantado
una araucaria que ha de florecer,
es chiquitica y risueña la condenada
talvez por eso se robó mi corazón.*

*En el centro de mi alma yo he plantado
una araucaria que ha de florecer.*

5.2. El destino, merengue bambuco instrumental

Como buenos jóvenes universitarios, nos interesa planear viajes con nuestros compañeros a diferentes partes del país, con el fin de explorar y conocer nuevas culturas ajenas a las nuestras y además sorprendernos con diversidad de fauna y flora. Tras una borrachera, con chicha, se nos ocurrió la brillante idea de acampar en *Usme pueblo*, y específicamente en la vereda *El destino* con tan solo la ropa que llevamos puesta y a la intemperie. Después de casi morir por la hipotermia, logramos pasar la noche gracias a una familia de campesinos que nos acogió en su morada. Tiempo después se nos ocurrió componer un tema instrumental sobre esta anécdota, en la que a pesar de las dificultades pudimos rescatar un ambiente místico en la oscuridad de la noche, dentro del marco rural que nos rodeaba. El proceso de creación se llevó a cabo, en primera instancia, en el *Patio Francés*, donde a pesar del turbador ruido de la Caracas y de nuestros compañeros, nos fue posible llegar a concentrarnos.

Primera sesión

Al igual que en la composición anterior llegamos a la clase con una idea por madurar; mostramos al colectivo la parte A del tema y su respectiva armonía, donde se vislumbraba un aire a bambuco caucano. Luego Jefferson propuso un corte en esta parte inicial y el uso del pizzicato en el requinto. Los demás instrumentos acompañaron esta parte de forma sencilla, buscando afianzar el tema. La armonía de esta parte del tema se caracterizaba por usar progresiones con tintes modales; Im III IV VI, teniendo en cuenta esta armonía podemos inferir que se trata de un giro en el que se utilizan tanto acordes del modo dórico (IV) como también del eólico (VI). Terminado esto, procedimos con la ejecución de la parte B donde realizamos una modulación a la isotónica, además en esta parte la ejecución de todos los instrumentos paso de tener ese “aire” de bambuco caucano a merengue bambuco.

Segunda sesión

Comenzamos repasando lo realizado en la clase anterior, al escucharnos el maestro Efraín, en su asesoría, nos recomendó reducir el número de repeticiones en la primera frase, ya que tornaba tediosa esta melodía inicial. Luego empezamos a implementar articulaciones en los diferentes instrumentos, así pues, el tema fue complejizado con inclusión de diferentes rítmicas en el tiple y la guacharaca, en la guitarra con la utilización de líneas melódicas conducidas en el bajo. Estos cambios se dieron tanto en la parte A como B. Tras aplicar estas modificaciones seguimos con la parte C en la que nuevamente modulamos, esta vez a una tonalidad lejana, así pues pasamos de G mayor a Bb mayor. Decidimos hacer esta modulación súbitamente.

Tercera sesión

Nuevamente retomamos el tema desde sus inicios para así asegurar los cambios realizados en la sesión pasada. Una vez hecho esto nos concentramos en la parte B donde expandimos las regiones tonales de tónica y dominante con la utilización de la siguiente cadencia, esto solo para la última frase de esta parte: I-V7-ii-Vi-iii-ii-V7-I. Además, decidimos resaltar esta cadencia haciendo uso de una repetición. Posteriormente comenzamos trabajando sobre la parte final o C, a la cual no se le hicieron cambios pues no se consideró necesario ya que como se presentó originalmente funcionaba bastante bien. Luego hicimos una re-exposición de la parte A en la cual se decidió hacer un corte en el cual solo quedaban requinto y guacharaca y luego entraban los demás instrumentos, todo esto para reducir la densidad de la masa sonora, generando un descanso sonoro y luego refrescar la introducción con todos los instrumentos mediante dinámicas y cambios tímbricos en el tiple; como el brisado que funciona muy bien para la atmósfera y la dinámica que se quería conseguir. Con estos cambios finales se dio por terminado el proceso de creación de *El destino*.

5.3. La Requilina, merengue bambuco

La idea de esta de esta creación nace a raíz de diferentes situaciones, en primer lugar, tras la escucha de discografía, nos dimos cuenta que la fábula hace parte esencial de la música carranguera; algunos ejemplos de ello son: *La galiina mellicera*, *El gato goloso*, *Mi compadre chulo* entre otros. Así pues, nos pareció pertinente incluir dentro de nuestro trabajo de creación un tema que tratara estas temáticas. Jefferson es el autor intelectual de la letra de esta canción, puesto que un día mientras caminaba eufórico con su novia por una calzada destapada que pasa por el lado de una vereda: *La Requilina* ubicada en Usme –Cundinamarca-, se le ocurrió hacer una canción que narrara una historia amorosa que se da en un camino entre La Requillina (una bonita

campesina) y Usme (un campesino enamorado). Al ser expuesto el texto al maestro y tras ser corregido por este, nos reunimos (Sebastián y Jefferson) para dar pie a la creación musical.

Primera sesión

De la misma forma que en las composiciones pasadas se llegó a esta primera sesión con un esbozo del tema. Teniendo en cuenta que el texto ya había sido corregido por el maestro, se dio lugar a la creación de una introducción vocal en la que se hace reminiscencia de los cantos propios de la guabina y el torbellino. En primera medida procedimos a la asignación de una melodía consecuente con el estilo anteriormente mencionado. Al comenzar a cantar por terceras notamos que la tonalidad que habíamos escogido no nos favorecía debido a que el registro era muy bajo, en contraste estas melodías tienden a ser agudas, por tanto el maestro sugiere subir el tono, Jonathan propone transportar la melodía a sol mayor, no obstante queda un poco alta, por tanto finalmente se decide dejarla en la tonalidad de Fa mayor, esta tonalidad se ajusta muy bien a nuestro rango vocal y además se ensamblaba muy bien con la introducción instrumental puesto que esta comenzaba en la subdominante de Do mayor (Fa mayor). Tras haber resuelto la introducción vocal con una tonada tradicional de canta de guabina, comenzamos a trabajar la introducción instrumental en la que como primera medida se resolvió hacer uso del acompañamiento anticipado o atravesado; los cambios armónicos se dan en la última negra del compás a manera de anacrusa. Posteriormente abordamos la estrofa, en esta, el maestro señaló que la línea melódica se tornaba tediosa debido a la sobreutilización del grado conjunto dentro de un pequeño rango melódico que no superaba la quinta, por ende, se modificó esto agregando saltos pertinentes que le dieran un mejor flujo a la melodía. Además de esto se realizaron cambios desde lo armónico, provocados por este cambio melódico.

Segunda sesión

Como en la vida cotidiana una vez más, a modo de rutina, empezamos repasando y recordando lo anteriormente hecho. Enseguida comenzamos a trabajar en el coro al cual no se le hicieron cambios melódicos ni armónicos, únicamente definimos como sería la segunda voz que implementaríamos, esta fue propuesta por Jonathan. Posteriormente retomamos la estrofa y decidimos agregar segundas voces para embellecer y resaltar la poesía del texto. Ya estando conformes con la parte vocal, procedimos a trabajar el interludio de la canción el cual gira en torno a melo-tipos de bambuco a los cuales decidimos hacer un dialogo instrumental entre el requinto y tiple ya que generaba un color muy agradable y característico dentro del género.

Tercera sesión

Luego de repasar el tema, se hicieron ajustes a las segundas voces. Teniendo en cuenta que el tema, en repetidos fragmentos, utiliza armonía anticipada se decidió que la guachara también debía estar presente en dichas anticipaciones para lograr una mayor claridad de esta anticipación.

Tras haber realizado estos ajustes se procedió a interpretar el tema de principio a fin, al hacer esto fue notorio que se debía crear un final que se ajustara al discurso musical del tema, Jefferson propuso un final que reutilizaba material antes propuesto en el interludio, estos recursos son usuales en éstas músicas y dicha propuesta fue incluida. Finalmente, con esta sesión se dio por terminado el proceso de creación colectivo de *La Requivilina*.

A continuación, el texto terminado y score en anexos.

Canta guabinera!!

Me presento Usme Pueblo

*les cuento que ese soy yo,
y ahorita estoy recorriendo
montañas de mi región,
montañas de mi región
ohyayay La Requilina.*

I

*De regreso a mi ranchito
algo a mí me sucedió,
me tope una campesina
de belleza singular;
que verrionda tan bonita
ay mismítico pensé,
//y aumentando misa zancadas
Yo me arrime a preguntar//*

Coro

*Perdone que la interrumpa
veredita florecida
¿cuál será ese bello nombre
que yo enmarque en mis recuerdos?
Dime, dime veredita
ese verso enternecido,
mi nombre es La Requilina
respondió muy sorprendida.*

II

*¡Ay! que dicha fue la mía,
que dichoso estoy con vos,
veredita, mi vereda,
late en verso el corazón.
Ay que surcos, que senderos,
todo en ti es ruralidad
//diluviando están mis ojos por verte
bailar un son//*

III

*Ella muy tímidamente
sonrojada preguntó:
¿es usted un embustero
o de veras habla usted?
¿dime pues si amores buscas
o quimeras nada más?
//yo le dije ahí mesmamente
busco un amor veredal//*

IV

*Este amor que yo he topado,
amorcito veredal,
hoy por hoy es una historia
que no paran de contar.
Dicen, dicen los abuelos*

*que un día el amor floreció
//entre una veredita
Y Usme Pueblo hace años ya//*

5.4. Rogativa a San Isidro, rumba carranguera

En la busca de una temática idónea para componer una nueva canción, nos percatamos de que un documental llamado *San Isidro Labrador, pon la lluvia quita el sol*, dirigido por Cristian Soto y Jimmy Colorado, producido por la fundación Antífona. en el cual se narra y dramatiza cómo en épocas de sequía los campesinos habitantes de Usme y sus veredas agobiados por el daño causado a los cultivos acudían a la iglesia de San Pedro de Usme (hoy Usme pueblo) con la intención de pedirle al sacerdote que les prestara la imagen de San Isidro Labrador, patrono de los agricultores con el fin de realizar una procesión, y finalmente una misa celebrada en alguna de las casas de los campesinos para que éste intercediera ante Dios buscando que lloviera y se salvaran sus cultivos. Esta temática nos pareció llamativa, por tal motivo se decide realizar la canción narrando esta tradición campesina que curiosamente no había sido usada como tema de otras canciones del genero carranguero.

Sesión I

De igual forma que en las otras composiciones, se llega a la clase de Música de Cámara con una maqueta o boceto de la canción, la cual ya tenía un texto que previamente había sido revisado por el maestro Efraín Franco, por tal motivo no hubo necesidad de corrección ya que la métrica, la forma y las rimas estaban bien realizadas.

El primer paso en esta sesión fue darle una revisión general a todo el tema buscando apropiar y/o distinguir la forma del mismo. Posteriormente se comienza a fragmentar el tema para así poder estudiar sus diferentes partes con mayor detalle, al igual de enriquecer éstas con la intervención de los integrantes.

Jefferson propone una segunda voz para los finales de frase de la estrofa y para el coro la cual fue aceptada de la mejor manera por el colectivo. Por otra parte, tras ejecutar la introducción el maestro Efraín sugiere un corte en la mitad y al final de esta, donde los instrumentos a la par realizan dos negras que resuelven, en el primer caso al cuarto grado y para el final a la tónica.

Más adelante, en el coro, Juan Sebastián propones una variación de la matriz rítmica de la guitarra realizando una serie de arpegios en los grados IV, I, II, donde luego resuelve la candencia usando una escala descendente de sol con paso cromático entre el mí y el re.

Sesión II

Como ya es costumbre se inicia repasando los cambios efectuados la semana anterior.

Posteriormente el maestro Efraín Franco propone a Sebastián realizar un bajero durante los cortes de la introducción conectando de mejor manera la línea melódica de la guitarra.

Sebastián propuso un bajero en la estrofa en el que se cambia la matriz rítmica de la siguiente manera:

Para la repetición del coro Jefferson propone el uso de mordentes y ornamentos propios de la música country, los cuales ya habían sido utilizados por José Fernando Rivas, guitarrista de la agrupación *Velosa y los carrangueros*. Finalmente, en la segunda parte del interludio, donde el

requinto re-expone el material melódico del coro, Sebastián propone una línea melódica en los bajos en registro medio.

Sesión 3

Como es costumbre, se procede a repasar el tema en términos generales y las modificaciones hechas en las sesiones anteriores, luego de esto decidimos repasar los cortes de la introducción, ya que no estaban sincronizados, posteriormente notamos que al final, no había claridad en la rítmica del final, por tanto se decidió, en coherencia con la melodía que ejecuta el requinto al final del tema, el maestro Efraín propone que se haga un obligado en todos los instrumentos, por tal Sebastián propone un bajeo que apoyaba este obligado. Juan Camilo propuso pequeña variación en la rítmica de la guacharaca, mientras el tiple hacía una rítmica idéntica a la del requinto. Finalmente se interpretó de principio a fin con todas las modificaciones y todos estuvimos de acuerdo en dar por terminada la canción.

A continuación, presentamos el texto terminado:

I

*Muy temprano en la mañana
mis surcos salgo a regar,
pero el sol que no da tregua
me los quiere arrebatar,
la cebada esta marchita
y la arveja ni que hablar,
San Isidro, San Isidro
Ven los surcos a regar.*

Coro

*/San Isidro Labrador
Pon la lluvia y quita el sol,
Escucha esta rogativa
San Isidro Labrador/*

II

*Y es que hace ya mucho tiempo
no nos viene a visitar,
la lluvia que de los cielos
el campo viene a besar,
toditos los campesinos
a ti vamos a implorar
le ruegues al Dios del cielo
que haga el agua retornar.*

III

*Hoy madrugué a donde el cura
a pedirle por favor
le ofreciera una misita
al patrono Labrador,
y ahoritica hemos salido
toditos en procesión
con voladores y rezos
elevando una oración.*

IV

¿Será el viento lo que escucho

*o el santo nos escuchó?
Ya están sonando las tejas,
el milagro sucedió,
San Isidro hizo en la noche
a los luceros brillar,
campo hermoso de mi ensueño
ahora vuelves a cantar.*

6. Conclusiones

El proceso de elaboración de este trabajo de grado, *Cuatro historias carrangueras*, y sus diferentes etapas de creación, pretende ser un aporte a la difusión y apropiación de la música carranguera y/o campesina y generar un precedente para que otros músicos académicos, puedan tener un acercamiento a estas músicas y su interpretación, a continuación dejaremos las conclusiones arrojadas tras la elaboración de este trabajo de grado.

-La metodología planteada fue pertinente, puesto que los resultados obtenidos fueron satisfactorios y superaron las metas planteadas en primera instancia. Se logró trabajar el esquema, a partir de una propuesta inicial, desarrollar el montaje colectivo e ir enriqueciendo los distintos niveles de estructuración musical. Dicha metodología podrá seguir siendo usada para futuras composiciones y para aquellos que vean este trabajo como material de consulta para trabajos de grado e investigación posteriores.

-A partir del proceso de investigación, análisis y audición se produjeron cuatro canciones que abarcan a grandes rasgos, algunas de las características más representativas de la música carranguera, sumándosele a esto algunas variaciones armónicas (modulaciones, sustituciones, agregaciones), bajeos, cortes, cambios de régimen acentual y efectos tímbricos que son nuestro granito de arena a la estética de este género, con lo cual se buscó desde de la academia aportar a la evolución del mismo sin desdibujar lo que es y ha sido la música carranguera.

- La composición de estas cuatro canciones es un aporte importante a nivel artístico y cultural puesto que son una contribución por parte de la academia a dignificar y enriquecer dicha música, a través de la suma de los saberes campesinos y académicos, aportando al *Dialogo de saberes* como metodología de desarrollo del conocimiento artístico.

-Las composiciones también visualizan a Usme como localidad rural rica en paisajes historias y gentes, resaltan su belleza y su valor artístico y poético para ser tenida en cuenta como fuente de inspiración para la elaboración de un sinnúmero de expresiones artísticas, (en el presente caso musical). Esta realidad se convierte en obra de arte a través del trabajo creador.

-Siendo instrumentistas, más específicamente guitarristas clásicos, el escribir las letras de las canciones fue una ardua labor, no obstante gracias a la ayuda del maestro Efrain Franco quien imparte la materia "Formas poéticas", resultaron tres textos de gran calidad y coherencia con los rasgos obtenidos mediante el análisis de otros textos de gran valor estético dentro y fuera del género. En estos tiempos donde las músicas comerciales han perdido ostensiblemente calidad

poética, se hace necesario trabajar este campo para lograr canciones que sigan aportando al buen desarrollo de la cultura y al juicio crítico del público.

-Respetando el objetivo inicial, el cual consistía en dejar las transcripciones de las cuatro canciones compuestas para que personas ajenas y pertenecientes al género pudieran montarlas con sus grupos o escuelas, se dejan aquí como parte de los anexos los cuatro scores para facilitar su difusión y apropiación.

-Entre los resultados arrojados por el análisis de tres canciones pertenecientes al género carranguero están tres transcripciones de dichas canciones, las cuales sumadas a las cuatro transcripciones de las composiciones elaboradas nos da un total de siete scores que podrán ser abordados por personas que no están acostumbradas a tener un acercamiento a la música mediante la audición, lo cual es muy usual en los músicos de academia quienes suelen ceñirse únicamente a lo que un papel les pueda decir, dejando de lado la apropiación a través de la escucha.

- Se logró desarrollar un texto que presenta una síntesis de la estética de la música carranguera, el medio en que se desarrolla, sus características, principales exponentes, historia y antecedentes para que el público lector cuente con una ilustración necesaria sobre el género. Con texto se reivindica la necesidad de que el músico conozca los orígenes, el contexto y los elementos que construyen los diferentes géneros para ser un intérprete conocedor.

-Se reconoce el valor cultural, artístico e inmaterial de la música carranguera y/o campesina, siendo tema válido para la realización de un trabajo de grado, significando así un reconocimiento por parte de la academia a los saberes y prácticas artísticas campesinas y contribuyendo a que estos habiten los espacios académicos.

-El dar forma a las cuatro composiciones de manera colectiva arrojó resultados que superan con creces las expectativas que se tenían en un principio, ya que se obtuvieron diferentes puntos de vista e ideas acerca de un mismo tema lo cual terminó enriqueciendo y amplificando los resultados obtenidos. El laboratorio del montaje colectivo se torna una experiencia creativa de gran significación y aporte para sus integrantes.

-La realización de este trabajo de grado genera un precedente más que se construye desde nuestra Facultad para que otras personas se animen a seguir contribuyendo desde la academia y fuera de ella con el estudio de este género y la gesta de nuevos aportes que seguirán enriqueciendo estas músicas y proponiendo nuevas composiciones. En el futuro cercano las canciones serán difundidas por la agrupación *Los hijos del padre Adán* en los ámbitos donde circulan estas músicas, para que comiencen a formar parte del repertorio carranguero nacional.

-En el futuro

7. Referencias bibliográficas

Arteaga, José (2017, febrero 2). *La casa rosada*, extraído el 8 de agosto de 2017 de <http://gladyspalmera.com/la-hora-faniatica/la-casa-rosada/>

Corredor, Fredy (2016). *Yo también soy un boyaco: representaciones de lo campesino en la música de Jorge Velosa*. Tesis de grado, Maestría en Estudios Culturales. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.

Fundación Antífona. (Producción) & Jimmy Colorado, Cristian Soto. (Dirección). (2014). *San Isidro Labrador "pon la lluvia y quita el sol"* [cortometraje]. Bogotá, Colombia.

Franco, Efraín, Lambuley, Néstor y Sossa Jorge (2008). *Músicas Andinas de Centro Oriente. Viva quien toca*. Cartilla de Iniciación musical. Ministerio de Cultura, República de Colombia. Bogotá, Colombia.

La cojita del Tesoro. Velosa y lós carrangueros. Colombia. Discos Fuentes, CD.

Margarita lá bonita. Velosa y lós carrangueros. Colombia. Discos Fuentes, CD.

Moreno, Javier. *Canciones de Javier Moreno*. Marco Villareal, dir. Fabio Enrique Forero, Bogotá, 2016. CD.

Ojitos color candela. Jorge Velosa y lós Hermanos Torres. Colombia. FM, CD.

Paone, Renato (1999). *La Música carranguera*. Monografía para finalizar los estudios de música. Escuela Popular de Arte EPA. Medellín, Colombia.

Sánchez, Fabio, (2016). *Cercanías entre la tradición y la academia. Creación de música para el para el documental "Toda la vida al campo"*. Trabajo de Grado Proyecto Curricular de Artes Musicales. Facultad de Artes ASAB. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, Colombia.

Velosa Jorge, Moreno Javier, Zambrano Ramiro, Apraez Javier. *Los carrangueros de Ráquira*. Los carrangueros de Ráquira, Int. Bogotá, Discos FM, 1980. Lp.

Zambrano, R. Entrevistado por la fundación Corazón carranguero.

https://www.youtube.com/watch?v=Fg_Z1KWK5HQ, San Gil, Colombia, 4 de diciembre de 2010.

8. Anexos