

Tres piezas de música carranguera, para piano a cuatro manos

César Augusto Buitrago Ríos

Universidad Antonio Nariño

Facultad de Artes

Música

Bogotá, Colombia

2020

Tabla de contenido

Antecedentes	4
Planteamiento del problema	7
Justificación	9
Objetivo general	11
Objetivos específicos:	11
Estado del arte	12
Marco Conceptual.....	18
Marco Teórico.....	23
Metodología.....	28
Desarrollo Metodológico.....	29
Conclusiones.....	60
Bibliografía.....	62
Anexos.....	63

“La carranga tiene su cuento

Es chispazo y también lamento

Pensamiento, palabra y obra

Como dicen por ahí.

Pero más que definiciones

Peroratas o mil canciones

Carranga es lo que yo siento

y es mi forma de vivir.”

Fragmento de “La carranga es libertad” de Jorge Velosa.

Antecedentes

Casi que podríamos decir, que algunas de las preguntas bases de la Filosofía, tales como: ¿Quién soy?, ¿de dónde vengo?, ¿para dónde voy?, vienen impresas en el ADN del ser humano. A veces las personas son más o menos conscientes de estas o se las hacen más o menos seguido, pero es innegable que en la cabeza de millones durante transcurso de la historia, hayan rondado estas preguntas, en distintos momentos o circunstancias de la vida y que sea precisamente la búsqueda de respuestas a estas, lo que de una u otra manera, encaminan al transcurrir de la existencia y motivan las decisiones y los actos que son finalmente los que le dan curso a cada vida.

Es así, un poco, como nace este trabajo, como una búsqueda, un acercamiento y también un homenaje a la música conocida popularmente como “carranguera”, creada y popularizada por Jorge Velosa y su grupo los Carrangueros de Ráquira en los años 1970.

En mis primeras memorias y como primer referente de mi contacto inicial con la música, aparece mi padre, Juan Buitrago Rodríguez, oriundo de Ráquira, uno de los tantos hijos que ha parido esa hermosa y rica tierra de Boyacá. Él llegó en los años sesenta a Bogotá, como tantos otros muchos boyacenses, huyendo de la pobreza, la violencia de las persecuciones políticas y el abandono total del Estado, como inexorablemente ocurre aún en extensas regiones de nuestro país. Llegó huyendo de su tierra, únicamente con unos cuantos pesos en el bolsillo, con su cobija de campesino y solo unas cuantas piezas de ropa

para cambiar. Llegó en busca de una nueva vida, una en la que, por lo menos, no lo mataran en rencillas con tintes políticos de nunca acabar.

Debió abrirse paso, como tantos otros, en una ciudad desconocida por completo, una en la que no sabía, como él mismo dice: “Ni para donde eran las calles, ni para donde las carreras”. Hijo de una familia humilde, pero con principios y trabajadora, contando también con la ayuda de uno de sus tíos, quien en años anteriores ya había emprendido su huida de las tierras boyacenses a la ciudad: mi padre aprendió y emprendió el oficio del comerciante. Ese que va aquí y allá, vendiendo una u otra mercancía, de negocio en negocio, de lugar en lugar, comprando al por mayor y vendiendo por lo que pudiera cobrar, asegurándose siempre su justa ganancia. También era un muchacho alegre y dicharachero - como el mismo nos cuenta - y como lo recordamos quienes lo vimos departiendo en sus tardes de tertulia, en las que, como no decirlo, tocaba la guitarra y hacía reír, con un par de canciones, al calor de unas copas a la pequeña audiencia que lo quisiera acompañar. Logró, con el pasar de los años y mucho esfuerzo de por medio, abrirse un camino en una Bogotá arribista y salvaje, donde reinaban la estigmatización social y el desprecio hacia las clases campesinas, donde la burla constante y la falta de identidad cultural de las gentes con sus territorios, fue imprimiendo un tono de vergüenza por sus orígenes en el inconsciente colectivo del boyacense campesino con los años, que se delataban con su acento o su particular y rápida manera de hablar, o por su ruana y su sombrero que rápidamente eran cambiados por ropas y calzado de ciudad.

Mi primer contacto con un instrumento musical fue a través de la guitarra de mi padre, una guitarra que me antecede en existencia y que desde que tengo memoria existió en nuestra sala familiar. Si bien mi padre jamás tomó clases de música formal, pues

escasamente pudo recibir una educación básica primaria rural. Aprendió algunas canciones y melodías populares en su juventud junto con amigos con los que se reunían a cantar y a tocar, tomando chicha, guarapo, cerveza, aguardiente o lo que la ocasión les permitiera disfrutar.

Con el tiempo, su vida tomó rumbos alejados del ambiente o el aprendizaje musical, pero siempre siguió interpretando las canciones que aprendió en su juventud y para mí, ha sido el primer referente en la memoria, de la experiencia musical humana que implica la interpretación de música través de la voz o la ejecución de un instrumento musical.

Debo confesar, sin embargo, que pese a ser un admirador de las maravillosas sonoridades que solo una guitarra puede ofrecernos, así como del inmenso repertorio, del que estoy seguro solo conozco una pequeñísima parte de este instrumento antiguo y excelso, nunca fui especialmente atraído hacia su ejecución. A la edad de ocho años, tuve la fortuna de ser inscrito en clases de música para niños, lo que me llevó a descubrir un par de años después el piano acústico, instrumento del cual me enamoré perdidamente hasta hoy, pasando desde entonces, mi interés musical hacia este nuevo instrumento y su repertorio “tradicional”, alejándome un poco de las músicas populares, aunque no menos valiosas por supuesto, que con las que inicialmente crecí.

Planteamiento del problema

En gran parte de mi experiencia como estudiante de piano, recibí clases con base en repertorios de la Escuela Tradicional Europea, aunque recuerdo bien que las primeras canciones que aprendí siendo un niño, fueron pequeñas melodías del folclore tradicional ruso, zona de la que procedía mi primera maestra de piano. Posteriormente, al seguir con mi educación formal como instrumentista, aprendí repertorios europeos, en su mayoría, de un increíble valor y aporte a nivel pedagógico y musical; pues no se puede olvidar que finalmente el piano nació en Europa y que fue allí donde se desarrolló su técnica de interpretación y gran parte de su repertorio tradicional, por tanto; es apenas natural que sea con base en el repertorio tradicional europeo que se enseñe comúnmente la técnica para abordar este instrumento.

Fue entonces, solo siendo adulto y por interés particular, que empecé a conocer el ya amplio repertorio que existe para el piano por fuera de Europa, y puntualmente, realizado por compositores colombianos, a partir de los ritmos y lenguajes musicales tradicionales del país.

Sin embargo, debo confesar que por la manera como se desarrolló mi formación musical, no me siento especialmente conocedor de esta música y es por esto que para mí, es pertinente así como absolutamente interesante, iniciar un abordaje formal de música tradicional de la región de la cual provengo por lazos familiares, desde las perspectivas de la academia y la técnica tradicional del repertorio para piano, con el fin de realizar un

pequeño aporte al repertorio disponible para el piano, pero sobretodo con la intención de contribuir a la preservación de la riqueza inmaterial que representan nuestros orígenes culturales, por medio de la difusión de esta música desde la enseñanza y la academia, a las nuevas generaciones de músicos o también a cualquier persona que desee acercarse a estos ritmos y melodías, desde una mirada diferente al que se conoce tradicionalmente.

Justificación

Este trabajo de investigación y creación propone una interpretación desde la perspectiva pianística, de la música que nació en la zona geográfica de la que viene mi padre: tierra a la que me siento atado por lazos de amor y de sangre. También se busca reflexionar a nivel sociocultural, acerca de la importancia de la música carranguera en la consolidación de la identidad cultural boyacense y de cómo esta música fue, ha sido y será un referente del poder que tienen la música y los artistas en general, como cohesionadores de una sociedad y como guardianes de la memoria colectiva de las comunidades y del patrimonio cultural.

Se propuso entonces, tratar de entretener las sonoridades de algunas joyas de esta música campesina, con las posibilidades técnicas y tímbricas que puede ofrecernos un piano tradicional y crear a partir de esto una memoria en principio familiar, de nuestras orgullosas raíces campesinas, que un mundo como hoy, toman un valor inmaterial que con toda convicción creo que se deben preservar.

Si bien, el trabajo de Jorge Velosa y los demás músicos de la carranga que lo han acompañado en sus creaciones, ha sido fuente de entretención, bailes y risas, entre la población campesina a la que inicialmente se dirigía; más allá. “Los carragueros de Raquirá” iniciaron una revolución cultural en la región cundiboyacense, que reivindicó, el orgullo de ser campesino, históricamente víctima del despojo y del abandono de un Estado indolente hacia sus poblaciones más humildes. Ellos reivindicaron el orgullo de pertenecer a

esta región, llena de riqueza material y cultural, gracias a sus gentes y sus costumbres que tristemente, por décadas fueron despreciadas y subvaloradas.

Se adaptaran en este proyecto, tres piezas representativas en la tradición de la música de Jorge Velosa, al lenguaje del piano tradicional, haciendo todo lo posible por conservar su sonoridad carranguera como un pequeño homenaje a él y a todos los músicos de carranga a lo largo de estos años.

Si bien, al iniciar el acercamiento al trabajo de Jorge Velosa y los Carrangueros, se encontró que su música hoy en día es ampliamente conocida en la región central del país, se evidencia también, que con el pasar de los últimos años, nuevas músicas populares han venido robando protagonismo entre la población más joven, pues la industria musical con la ayuda de los medios de comunicación, en los que también tienen parte; impulsan globalmente tendencias alejadas de las raíces culturales de las regiones, haciendo que las nuevas generaciones dejen en un plano cada vez más relegado, las tradiciones de las que provenimos.

Creo en la importancia de la preservación de la identidad cultural como un patrimonio inmaterial que desde la academia se debe promover, conservar y también desarrollar: con este proyecto, se pretende aunque sea, aportar un pequeño grano de arena a esta importante tarea.

El lector encontrará un breve acercamiento a lo que se ha escrito y hecho hasta el momento desde la academia, que implique a la música carranguera como eje temático, así como el proceso mediante el cual se escogieron y se ejecutaron estas adaptaciones finalmente logradas; incluyendo un análisis formal musicalmente hablando de cada pieza,

una transcripción de las melodías esenciales, las armonías y los ritmos en los que se desarrollan las mismas, así como se documentará el proceso mediante el cual se desarrollará el proyecto “Tres piezas de música carranguera para piano a cuatro manos”. Que es finalmente el fruto que nació de esta labor.

Objetivo general

Realizar un acercamiento a la música carranguera, desde la perspectiva del lenguaje del piano y contribuir al repertorio disponible para piano, basado en los ritmos y sonoridades de la música tradicional colombiana.

Objetivos específicos:

- Realizar una investigación alrededor de los orígenes de la música carranguera, con el fin de entender el contexto en el cual nació y se desarrolló la misma.
- Realizar un análisis formal de tres canciones de Jorge Velosa y sus Carrangueros, los principales creadores y promotores de esta música.
- Adaptar Musicalmente tres canciones de Jorge Velosa para poder ser interpretadas en un piano tradicional.

Estado del arte

Entre finales del siglo XX y principios del Siglo XXI, se hicieron valiosos trabajos de investigación que abordaron la música carranguera desde el perspectiva de la academia; Cabe mencionar algunos como: *La Música carranguera de Renato Paone¹ o Adaptaciones y arreglos de música carranguera para cuarteto de clarinetes de la clarinetista Milena Johana Martínez Rojas²*, así como también; *Características interpretativas de la música carranguera³* de José Alexander Garzón Henao, textos que abordaremos un poco más adelante y que representan unos primeros acercamientos a la música carranguera desde las aulas de la academia.

También se han hecho colaboraciones entre la música carranguera y la academia, como es el caso del proyecto “Carranga Sinfónica”, desarrollado en conjunto con Jorge Velosa y la Orquesta Sinfónica de Colombia, bajo la dirección del maestro Eduardo Carrizosa, un trabajo magnífico en el que se logró magistralmente la fusión entre la música

¹ Renato Paone (1999). La música carranguera, Monografía para finalizar los estudios en música, Escuela popular de Arte, Programa de música de Medellín.

² Milena Johana Martínez Rojas. (2014). Adaptaciones y arreglos de música carranguera para cuarteto de clarinetes: Una propuesta a partir del estudio de tres temas carrangueros del Tocayo Vargas. [Trabajo grado presentado como requisito para optar por el título de licenciada en música] Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de bellas artes Bogotá.

³ (Garzón Cano José A. (2017) Características interpretativas de la música carranguera, [Trabajo de grado sometido como requisito parcial en los requerimientos para el grado de Maestro en Música] Universidad de Cundinamarca.

carranguera y el lenguaje sinfónico, aportando este, toda la riqueza musical que la academia puede brindar. Sin embargo, no se ha encontrado un trabajo que aborde específicamente este repertorio desde la perspectiva pianística.

Como pianista, y como hijo en parte de esta tradición carranguera, me siento en el deber entonces, de iniciar un acercamiento desde las teclas, a esta música inicialmente pensada para contextos alejados de los auditorios y la academia, pero que por su valor sociológico, cultural y musical, merece toda la atención y además; nos ofrece un nuevo mundo de sonoridades y posibilidades que sin lugar a dudas vale la pena explorar.

He enfocado el estado del arte de este proyecto en cinco trabajos principalmente que han abordado el tema de la música carranguera y su impacto a nivel social y musical en la cultura nacional. El primero y para mí más importante, es el proyecto “Carranga Sinfónica”, un disco lanzado oficialmente el 27 de Abril del año 2012, en el Teatro Mayor Julio Mario Santodomingo. En este proyecto, colaboraron La Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección del maestro Eduardo Carrizosa en conjunto con Jorge Velosa y los Carrangueros (Jorge Velosa, José Fernando Rivas, Jorge González y Manuel Cortés) y la colaboración de destacados compositores como Javier Fierro, Fabián Forero, Fernando León, Fabio Londoño, Mauricio Lozano, Germán Moreno Sánchez, José Luis Posada, y Francisco Zumaqué (Teatro Mayor Julio Mario Santodomingo, 2012) que se unieron alrededor de esta iniciativa y dieron luz a esta joya de nuestra riqueza cultural. En él se realizaron grabaciones de 15 canciones de Jorge Velosa y los Carrangueros con arreglos sinfónicos, que con la dirección del maestro Eduardo Carrizosa y las coplas y particular manera de cantar de Jorge Velosa, se plasman y se unen magistralmente, la esencia de la música carranguera, una música que en su base y estructura es sencilla, pues está pensada

para divertir, bailar aunque también educar; con los colores y la riqueza sonora que solo una orquesta sinfónica puede ofrecernos y que en conjunto con el sonido del tiple, el requinto, la guitarra y la guacharaca, se logran unas sonoridades completamente originales así como representativas de lo que somos culturalmente, especialmente en la región del altiplano cundiboyacense.

Citamos inicialmente este trabajo primero por el calibre de su envergadura, pues debemos reconocer aquí la labor de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, como ente integrador de nuestra riqueza cultural, así como el valiosísimo trabajo a nivel musical sobre todo en lo referente a arreglos orquestales y dirección sinfónica de los maestros que participaron para la realización de este proyecto y que fue una gran sorpresa para mí, encontrar en el transcurso de la investigación.

Carranga Sinfónica, es un precedente y por tanto un referente directo de este trabajo, pues nos sirve como un modelo de las posibilidades musicales que se abren al realizar una integración entre la música Carranguera y su característica sonoridad y riqueza melódica, con la música sinfónica y la casi infinita gama de posibilidades que varios siglos de tradición y desarrollo pueden aportar.

Por otra parte el trabajo de grado “*Adaptaciones y Arreglos de Música Carranguera para cuarteto de clarinetes*” de Milena Johana Martínez Rojas, desarrollado en el en el año 2014 bajo el auspicio del departamento de Educación Musical de la Universidad Pedagógica Nacional, nos ofrece un acercamiento también a la música carranguera, en este caso específicamente del artista *Tocayo Vargas*, mediante el cual se buscó como la autora misma nos manifiesta en su escrito , “la sonoridad de la "música carranguera" a través de arreglos y adaptaciones pensados para un formato ajeno como lo es el cuarteto de

clarinetes” (Martínez). En este trabajo, se hace un interesante desarrollo a nivel metodológico de la manera en que musicalmente hablando se logra construir la mencionada “sonoridad Carranguera” a partir del desglosamiento a nivel rítmico, armónico y formal, de tres canciones escogidas bajo unos parámetros propuestos. Este trabajo es particularmente interesante para nosotros en la realización del proyecto “Tres Piezas de música Carranguera para Piano a Cuatro manos” pues es lo más cercano que se ha hecho a lo que pretendemos realizar en nuestro proyecto y además nos ofrece una amplia investigación histórica del origen de la música carranguera su desarrollo y sus particularidades específicas musicalmente hablando.

Así mismo, el documental “**Canta el pueblo: La historia de los Carrangueros de Ráquira**” estrenado el 2 de Junio de 2020 por el canal 13, nos cuenta desde la voz misma de los integrantes iniciales alrededor de los cuales se consolidó la propuesta carranguera. Este trabajo nos parece particularmente valioso al mostrarnos la trascendencia social y cultural que alcanzó la propuesta carranguera, ubicándonos históricamente en un contexto político, social y cultural, así como dándonos a conocer el proceso mediante el cual se consolidó la formación que finalmente popularizó la música Carranguera como un nuevo género de música campesina. Mediante entrevistas, narraciones videos y canciones, logra transmitirnos la verdadera relevancia de la revolución cultural que significó la música carranguera en la década de los 70 y 80 y de cómo su legado que nació inicialmente entre los círculos intelectuales y estudiantiles en la Universidad Nacional de Colombia, se mantiene hasta hoy como un testimonio del aporte de la academia y los verdaderos artistas de nuestro país en por el resguardo de nuestro folclore, nuestras tradiciones y nuestra identidad cultural.

Por otra parte, el trabajo *Características interpretativas de la Música Carranguera* de José Alexander Garzón Cano publicado en el 2017 bajo la supervisión del departamento de música de la Universidad de Cundinamarca, Aborda la música carranguera desde sus orígenes históricos, rastreándolos a partir sus ritmos madre, la Rumba Criolla, el merengue campesino, el Torbellino y la Guabina; así como nos ofrece una decodificación al lenguaje musical tradicional de esta música que al ser fruto de una práctica empírica y natural de los músicos de la región en la cual se desarrolla, no cuenta con demasiada documentación formal que la aborde desde una perspectiva musical y pedagógica.

Garzón nos sintetiza con su trabajo las características base musicalmente hablando, de la música carranguera, a partir de un análisis a nivel Armónico, Rítmico, Melódico, formal e interpretativo de varias piezas y fragmentos de diversos autores de música Carranguera, nos expone con ejemplos puntuales las características comunes en esta música, abordándola desde estas diferentes perspectivas y nos brinda una valiosa información musical a partir de la cual empezamos a estudiar la música y las canciones específicas que dieron fruto a este proyecto.

Por último también quisiéramos mencionar el trabajo “La Música Carranguera” Tesis de grado de Renato Paone publicada en 1999, como uno de los primeros acercamientos que se hace desde la academia al estudio de la historia y los fundamentos de esta música y que ha servido de referente para la mayoría de los autores que han abordado el tema. Paone nos ofrece una investigación rica en fuentes y referencias, incluyendo una entrevista con el Maestro Jorge Velosa, que nos brinda importantes aportes al momento de darle forma a nuestro proyecto.

Otros trabajos como el de Leonardo Zambrano Rodríguez, con su artículo “Ruana y Carranga: dos símbolos campesinos de origen múltiple” fue producto de la investigación llamada “Ruana y Carranga: una visión cinematográfica de la música carranguera como fenómeno social y de resistencia cultural del campesinado cundiboyacense”, la cual se llevó cabo en la Universidad Central entre los años 2014 y 2015. Este proyecto, que lleva implícito consigo además de toda la investigación, un video un poco más de una hora, en el que se contextualiza el entorno en el cual se desarrolló la música campesina en el altiplano cundiboyacense, narrando sus orígenes desde la propia voz de artistas de música campesina en la región de Vélez, Santander. Zambrano, con su trabajo, nos muestra directamente desde la fuente de la música campesina, una visión general del contexto en el cual esta se origina y de la manera como esta música funciona como un ente integrador de las tradiciones y la cultura entre la población rural del altiplano cundiboyacense y Santander.

Marco Conceptual

“Me han preguntado y preguntan

¿Qué es eso de Carrangear?

Un modo de hilvanar sueños

Con el arte popular

Somos hablares, historias, copla, canto y poesía

Eso es lo que pregonamos, eso es la Carranguería

O dicho en pocas palabras:

Somos un canto a la vida,

¿Saben porque?

Porque la vida pa' ser la vida,

Dos cosas debe tener:

Risa toa la que le quepa

Y Canto a más no poder.

Jorge Velosa.

Podríamos afirmar, la música carranguera en nuestros días es conocida en prácticamente todas las regiones de Colombia, sin embargo para las labores de este trabajo, es necesario profundizar un poco más en algunos conceptos y particularidades que nos permiten apreciar de mejor manera la trascendencia socio cultural que significó la aparición de esta..

“El termino Carranga es un regionalismo, se refiere al animal muerto por enfermedad, accidente, vejez o muerte natural (no sacrificio) y el cual los dueños para no perderlo completamente y a pesar del riesgo higiénico que esto representaba, lo vendían para hacer embutidos en los muchos sitios de compra de Carranga que existían en la región Cundiboyacense, en especial en el municipio de Ubaté, apodado “capital mundial de la Carranguería” (Paone 1999). Carranguero era entonces, el personaje que se dedicaba al tráfico de estos animales.

“El nombre de Carrangueros, como lo indica Velosa, obedeció solo al objetivo de tener un nombre que llamara la atención, que fuera sonoro, que fuera un poco rebelde ante los nombres usados hasta el momento por los grupos. Dicho nombre toma fuerza a partir de una composición de Velosa llamada el Carranguero. Por iniciativa de Javier Moreno, uno de los integrantes, se adopta el nombre de los Carrangueros como estrategia puramente publicitaria y no a partir del estado del merengue o del requinto en ese entonces han indicado algunos investigadores.” (Paone 1999)

Como lo expresa brillantemente el productor musical Iván Benavides, en la entrevista concedida para el documental canta el pueblo: *“el nombre me parece fantástico, es el nombre más punketo de la historia de un grupo folclórico en Colombia (...) por el hecho de cómo a un fenómeno marginal, como es el oficio del carranguero, lo vuelven el nombre de un grupo de comunicación masiva de un género campesino”*.

Por otra parte, es importante contextualizar el momento y el ambiente en que nació y se desarrolló el grupo de los carrangueros; recordemos que en los años setenta en Latinoamérica hubo un auge de artistas que usaban instrumentos provenientes del folclore y le daban a su música un aire de fusión con algunas músicas autóctonas, cabe citar a Mercedes Sosa como uno de los ejemplos. Javier Apraez, miembro original cofundador del grupo los Carrangueros de Ráquira, en entrevista concedida para este trabajo, (15'41min) nos relata que alrededor de la Universidad Nacional, hubo un surgimiento de grupos influenciados por esta ola. Apraez nos cuenta también, como dato absolutamente interesante, que por esta época se encontraba en el Conservatorio de la Universidad Nacional el importantísimo Folclorólogo Colombiano Guillermo Abadía, autor del icónico *ABC del Folclore Colombiano* y de significativos otros tratados que abordaron las singularidades musicales de ritmos de varias regiones del país (Morales, 1997) y que fue un poco alrededor de él, que se formó, un semillero de Músicas Folclóricas. El maestro Guillermo Abadía, abría espacios para los estudiantes y músicos de folclore en el país. Allí pues convergían personas de todas las universidades y regiones interesadas en estos temas, que asistían a sus cursos de extensión en folclore o ensayaban su música dentro de los espacios que el maestro facilitaba. Fue entonces en este ecosistema intelectual y musical, que Jorge Velosa el cantante y “coplero” junto con Javier Moreno el requintista, los

cerebros iniciales del proyecto, consolidaron el grupo Carranguero, reclutando a Ramiro Zambrano en la Guitarra y a Javier Apraez, en el tiple, ambos músicos ya con cierta trayectoria dentro del ambiente universitario y cultural de la ciudad.

Como nos narra Apraez, Jorge Velosa ya era una especie de celebridad dentro del círculo estudiantil, pues era reconocido como escritor de canciones, entre estas, *La Lora proletaria*, que había logrado una amplia popularidad entre los estudiantes y los artistas de este movimiento, podríamos decir sociológico-musical que se desarrolló alrededor de la Universidad Nacional; algunos de estos grupos interpretaban sus canciones en eventos culturales y en algunas tabernas, especialmente en *Arte y Cerveza* como lo menciona también Apraez en el documental *canta el pueblo*. (17”33).

El proyecto de “Los Carrangueros de Ráquira”, Ráquira por ser el municipio del cual provenía Jorge Velosa, toma su forma final con su aparición en el concurso de Guitarra de plata campesina, organizada desde entonces en la emisora de radio Furatena de Chiquinquirá; Jorge Velosa inscribió el grupo carranguero pero luego de su presentación, los declaran fuera de concurso por la eufórica aceptación del público y la calidad de sus interpretaciones. Después de esta presentación, Como nos cuenta Paone, “*La primera propuesta que recibieron fue la de realizar un programa radial con la emisora promotora del concurso. Es así como el grupo utiliza la radio como primer campo de acción a través del programa “Canta el Pueblo”, cuyo objetivo era crear un espacio de comunicación con los campesinos de la zona y difundir su propia música.*”

Es pues allí, que los carrangueros se dan a conocer ampliamente dentro de la población campesina y además realizan una interesante labor como cohesionadores culturales a través de su programa, que como su nombre lo indica, “*Canta el Pueblo*”

ofrecía un espacio para que copleros, músicos o juglares de la región Cundiboyacense, o en general cualquier persona que quisiera participar, hiciera llegar sus versos o su trabajo; “se hacían concursos a los mejores versos y los musicalizábamos para la gente” (Apraez entrevista Canta el Pueblo). Fue allí también, desde donde el grupo los “Carrangueros de Raquira” empezaron a influir masivamente en miles de personas, especialmente del área rural del país y desde donde se catapultaron rápidamente, con el crecimiento del fenómeno carranguero ya a nivel nacional lo que los llevaría a tocar junto a los grandes artistas internacionales del momento, presentados con su tradicional atuendo de ruana y sombrero campesino, en el Madison Square Garden de Nueva York, en el marco del “Día de la hispanidad” en septiembre de 1981, algo, absolutamente impensado e inalcanzable para cualquier artista Colombiano en ese momento.

Por tanto podemos deducir que el grupo “Los carrangueros de Ráquira”, nació de una confluencia entre las costumbres tradicionales del campo, específicamente en la región Cundiboyacense, entendiéndose esta, como la región que abarca los departamentos de Cundinamarca y Boyacá en Colombia, en la que Jorge Velosa a través de las letras de sus canciones y sus coplas, plasma el diario vivir y las costumbres de sus campesinos, valiéndose de recursos literarios tales como la comedia y la metáfora e influenciados musicalmente por el redescubrimiento de la música folclórica del país desde la academia, específicamente hablando de la labor del maestro Guillermo Abadía desde la Universidad Nacional de Colombia, así como del trabajo de otros músicos latinoamericanos y colombianos, que comenzaron a usar el folclore en su trabajo. Si bien aunque no podemos decir que la música carranguera en su momento fuera una música folclórica, pues en sí fue

un género totalmente nuevo y revolucionario; si se vale de elementos musicales hablando de generos populares y también folclóricos en aspectos Rimicos, Armonicos, melódicos y formales que trataremos mas adelante.

Marco Teórico

Como hemos mencionado anteriormente, varios autores ya han abordado la música carranguera desde el enfoque teórico musical, brindándonos valiosos aportes desde los cuales partimos. Rítmicamente, la música carranguera se puede dividir en dos tipos: La Rumba Carranguera que es básicamente un ritmo binario y el Merengue carranguero que es un ritmo ternario. Como puede suponerse, tanto la rumba carranguera, como el merengue, tienen variaciones de acuerdo a las particularidades de interpretación, ejecución o por similitudes sonoras con músicas de otras regiones. Según la clasificación de Paone (página 80) encontramos: Merengue Carranguero. Merengue Joropia`o, Merengue Apasillado, Merengue Corrido, Merengue Jalao, Merengue Buitragueño. Y dentro de las rumbas: Rumba corrida. - Rumba jalada. - Rumba Bambuqueada. - Rumba Joropiada. (Página 81).

A nivel armónico, cabe citar a Garzón: *“La música carranguera funciona bajo el sistema tonal, al igual que muchas músicas populares de occidente, utilizando los modos jónico (mayor) y eólico (menor), permitiendo así contar con doce transposiciones para cada uno de estos modos, teniendo una amplia gama de posibilidades tonales.”* Pag 41

“La música carranguera se encuentra estructurada armónicamente en las regiones de tónica, subdominante y dominante, entendido en grados como (I, IV, V) ya que son los grados más estables en la música proporcionando mayor peso y estabilidad en la afirmación de la tonalidad.” (Pág.43)

“Otra característica que busca enriquecer armónicamente la interpretación de temas carrangueros es utilizar el segundo grado o supertonica (II^m) y el Sexto grado o submediante (VI^m), como acordes de paso en una tonalidad mayor, obteniendo encadenamientos armónicos más complejos dentro de los pasajes armónicos. Los acordes con séptima por lo general se utilizan desde el quinto grado o dominante siete (V7) como resolución a la tónica, formando cadencias perfectas. Que como lo menciona Cuevas (2014) las cadencias en la música marcan los momentos en los que la música respira, estableciendo la coherencia en la estructura de la obra y confirmando así las tonalidades. De este modo se logra la siguiente progresión armónica (I, VI^m, II^m, V7, I).”

“Una característica particularmente hallada mientras se escuchaba y se analizaba discografía carranguera, fue que las canciones con letras o contenidos “románticos” incluían en sus progresiones armónicas más acordes y más grados de las escalas, quizás buscando generar otro tipo de tensiones con los acordes para alcanzar cierto sentimentalismo en las obras. Así mismo se sustituyen acordes de las regiones tonales ya dichas y se incluye tanto el tercer grado menor (III^m) como el sexto grado mayor (VI).”
(Garzón, pág. 44)

Por otra parte, al escuchar la música de Jorge Velosa, en su formato tradicional: Guitarra, Tiple, Guacharaca, Requinto y Voz, que dicho sea de paso, es un formato que si bien es tradicional dentro de los carrangueros, no es completamente fijo en el género a nivel general; la función melódica dentro de su música está a cargo del requinto y la voz, que se valen de recursos ampliamente usados en todo tipo de música popular y erudita como el uso de terceras, sextas, octavas así como unísonos; para enriquecer el paisaje sonoro en sus canciones.

En cuanto a la estructura como nos lo explica Garzón: *“La forma o estructura musical se deriva de la música dramática, cuya forma musical es la canción popular en la cual las estrofas son métricamente iguales con una sola melodía en repetición y un coro que se repite cada dos o más estrofas. Esta forma musical también se conoce como “Lied” en alemán o canción en español”*

Martínez nos cuenta por su parte que: *“La estructura y forma que predomina es la forma lied, más específico el lied estrófico ya que se caracteriza por tener partes A y B, siendo la parte A la estrofa y la parte B la contrastante. La parte A puede variar en A' o A''. (...) la parte A es la estrofa y la parte B es el coro o estribillo. (Martínez pág.50)”*

Este juego de forma lo vemos reflejado entonces en que generalmente hay una introducción a cargo del requinto, seguida de la estrofa a cargo de la voz y de interludios que pueden ser la misma melodía de la introducción con desarrollos y variaciones.

El texto es algo fundamental dentro de la música carranguera, podríamos decir que alrededor de él con sus historias, se entreteje un poco toda la música y el performance de las canciones, pues es vital también toda la teatralidad que hay alrededor y que ejecuta con genialidad Jorge Velosa, que busca básicamente, contar historias humanas desde el lenguaje tradicional que podría usar un campesino de la región cundiboyacense con todas las variaciones y regionalismos que podríamos encontrar en esta zona, pero logrando una construcción poética, tan profunda como la queramos abordar y pero tan bella e interesante como nos permitamos apreciar, pues si de algo es un maestro Jorge Velosa, es de hacer bello lo sencillo y cotidiano de la vida en el paisaje cultural campesino.

Se han hecho importantes abordajes desde la sociología y la academia en general que estudiaron este fenómeno más profundamente y que por las características de nuestro proyecto no podemos profundizar, sin embargo quisimos remarcar, que es alrededor las historias de sus textos, que se entretiene toda la narrativa poética del carranguero, una especie de realismo mágico al estilo “boyaco” de Jorge Velosa que es alrededor del cual, en mi opinión personal, se desarrolla toda la riqueza cultural y social que su música implica.

Metodología

Para el desarrollo de este trabajo se tuvo como referente la metodología usada por Martínez, que se adapta perfectamente al objetivo de este trabajo, al tener un fin similar; el cual es la adaptación de música carranguera a un formato no tradicional como es el cuarteto de clarinetes que ella propone. Martínez se basa en la investigación descriptiva propuesta por Hugo Cerda (Cerda Gutiérrez 1993) que como ella nos cuenta: “*consiste en relatar, reproducir y figurar lo más característico del proceso de investigación.*” (Martínez 2014)

Desarrollo Metodológico

Para este trabajo, se escogieron, tres canciones de Jorge Velosa teniendo en cuenta los siguientes conceptos:

- Que sean canciones muy representativas dentro del repertorio de la música carranguera.
- Que musicalmente, ofrezcan una riqueza melódica que se pueda explotar de la mejor manera mediante los recursos que nos ofrece un piano.
- Que a nivel conceptual, sean importantes por la riqueza cultural que ofrezcan sus textos, ya que aunque en el piano no podamos reproducir el contenido lírico de las canciones, se busca hacer referencia en que esta música proviene del folclore específico de la región cundiboyacense a la cual se le pretende realizar un humilde homenaje.

El proceso mediante el cual se ejecutó este proyecto, se dividió en tres fases: Una Fase de investigación histórica, en la cual hubo documentación de todo el material bibliográfico que se consideró útil para este objetivo, se buscó la historia del género, sus principales exponentes, así como los acercamientos que se han hecho desde la academia a la música carranguera.

Una segunda Fase en la que reunimos todo el material audiovisual disponible en distintas plataformas como YouTube, Spotify, grupos de Facebook alrededor de la música de Jorge Velosa y en general cualquier material disponible que pudiera enriquecer nuestra concepción de la música carranguera así como los aportes y desarrollos que se han logrado a partir de la misma; y una tercera fase de análisis, práctica y experimentación, en la que inicialmente partí de una transcripción reducida a sus mínimas expresiones a nivel tímbrico, formal, armónico, rítmico y melódico; que posteriormente traté de ir transformando al lenguaje del piano y los recursos sonoros que podemos aprovechar de este.

Una vez completamos la primera y segunda fase de nuestro proceso de investigación, escogimos tres canciones que cumplieran con los parámetros que nos habíamos propuesto inicialmente. Después de escuchar el amplio repertorio de canciones de los carrangueros tales como: La cucharita, Julia, Julia, Julia, La gallina mellicera, El rey pobre, Las diabluras, La china que yo tenía, La pirinola, Por fin se van a casar, Bella y bonita, El caballito de acero, Mis once flores, Amorcitos de Domingo, Silvita la condenada, El cagajón, Lero lero candelero, ¿Dónde estará Tantán?, Canto a mi Vereda, Boyaquito sigo siendo, La rumba de las flores, El marranito, El carranguero, ¿Bailamos señorita?, La coscojina, Buenos días campesino, entre muchas otras; escogimos finalmente las siguientes:

El Rey Pobre, por la riqueza poética de su texto, en la cual Jorge Velosa, plasma a través de bellas metáforas, la vida sencilla y humilde del campesino. Esta canción abre el disco Carranga Sinfónica y es muy representativa dentro del género de música carranguera siendo de las canciones más interpretadas por otros grupos de música carranguera también como

homenaje a nuestros campesinos y a Jorge Velosa su compositor, quien en ocasiones también es apodado por cariño “El Rey pobre”.

La segunda canción que escogí fue *La pirinola*, primero por ser una de las canciones más famosas de los Carrangueros de Ráquira, con la formación inicial del grupo, pero sobre todo, por la riqueza melódica que nos ofrece permitiéndonos explorar sonoridades interesantes a nivel musical, esta canción con aires de bambuco, nos ofrece una riqueza folclórica y sonora y se hizo todo lo posible por explorar y explotar de la mejor manera en el piano.

Por último la tercera canción escogida fue “La china que yo tenía”, también muy conocida dentro del repertorio de los carrangueros y que sociológicamente me parece demasiado interesante, al ofrecernos una especie radiografía de lo que en mi opinión, hemos venido siendo como colombianos culturalmente durante décadas. En esta canción Jorge narra la historia de cómo “la china que tenía, se fue para la capital” y de cómo durante este proceso migratorio hubo una pérdida de identidad cultural con su región, cambiando todas sus costumbres y tradiciones campesinas al adaptarlas al estilo de una ciudad a la que inicialmente no pertenecía. Esto en mi modo de ver, es algo que nivel cultural aún nos pasa como colombianos bastante a menudo. Muchas veces, tenemos nuestros ojos más puestos en culturas y tradiciones ajenas a la nuestra, impulsados tal vez un poco por los medios al servicio de la globalización y el capital, que nos hacen olvidar en cierta medida, que nuestra verdadera riqueza cultural proviene de la diversidad y las tradiciones ancestrales que heredamos y debemos conservar y desarrollar, pues es lo que nos otorga una identidad cultural genuina.

Ya teniendo estos tres temas escogidos, procedí a realizar una transcripción de los textos de estas canciones, con el fin de ofrecer al lector que no esté familiarizado con las mismas, el contenido de cada una de estas. Realicé también una transcripción de cada una, como lo mencionamos antes, reducida a sus mínimas expresiones a nivel tímbrico, formal, armónico, rítmico y melódico.

EL REY POBRE

Estrofa I

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

Coro

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

Estrofa II

Es mi reina la belleza de mi mujer
Dos chinitos mi princesa y mi edecán
Es mi paje un burro color café
A la vez mi consejero principal

Coro

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

Estrofa III

Son mis guardias un perrito y un ratón
Mis murallas un cimiento y un nogal
Son mi escudo las alas del corazón
Y mis criados tres gallinas y un turpial

Coro

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

Estrofa IV

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

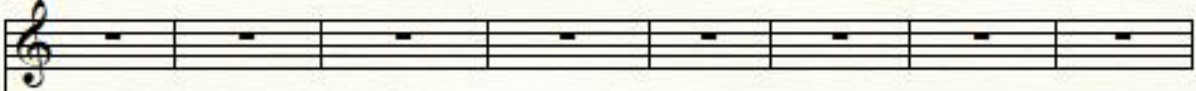
Coro

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

El rey pobre, transcripción reducida

The image displays a reduced transcription of the piece "El rey pobre" in 3/8 time. The score is organized into three systems, each consisting of three staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The first system (measures 1-7) shows the vocal line with rests and the piano accompaniment with chords and eighth-note patterns. The second system (measures 8-15) continues the vocal and piano parts. The third system (measures 16-23) features a more active vocal line with eighth-note runs and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. Small lock icons are visible on the right side of the second and third systems.

24



24



A

32



32



40



40



48

Musical score for measures 48-55. The system consists of two staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including rests. The grand staff contains a bass line with chords and single notes, primarily in the bass register.

56

Musical score for measures 56-63. The system consists of two staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including rests. The grand staff contains a bass line with chords and single notes, primarily in the bass register.

64

Musical score for measures 64-71. The system consists of two staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including rests. The grand staff contains a bass line with chords and single notes, primarily in the bass register.

72



72



80



80



A

88



88



96



96



120

120

INTRO

128

128

136

136

La pirinola

Estrofa

De las vacas que mi mama
Se dio las mañas de criar,
Tal vez fue la pirinola
La mejor para ordeñar,
Tanto que recién parida
Una poradota daba,
Casi sus 20 botellas
En la totuma mediana.

Coro

Lástima la pirinola,
La mejor vaca de mi mama,
Con lo tan buena lechera
Y vino a parar ahorcada.
Lástima la pirinola,
La mejor vaca de mi mama,
Con lo tan buena lechera
Y vino a parar ahorcada.

Estrofa

Cuando en después de la escuela,
Me tocaba ir apartar,
Me echaba mi maíz tostado
Pa' con leche acomodar,
Y como la pirinola
Era mancitirritica,

Yo me le hacía por debajo
Y le echaba esa escurridita.

Coro

Lástima la pirinola,
La mejor vaca de mi mama,
Con lo tan buena lechera
Y vino a parar ahorcada.
Lástima la pirinola,
La mejor vaca de mi mama,
Con lo tan buena lechera
Y vino a parar ahorcada.

Estrofa

Y así como era de buena
Pa dar leche a totumadas,
También así era de dañina,
De mañosa y de fregada,
Mi taita le hacía de todo,
Hasta la cachimaniaba,
Pero esa vaca serpiente
Con nada se le atajaba.

Coro

Lástima la pirinola,
La mejor vaca de mi mama,

Con lo tan buena lechera
Y vino a parar ahorcada.
Lástima la pirinola,
La mejor vaca de mi mama,
Con lo tan buena lechera
Y vino a parar ahorcada.

Estrofa

Mi taita si lo decía,
Lo repetía a cada nada,
Que lo que era esa berrionda
Iba a terminar ahorcada,
Y así fue que una mañana
La vaca no amaneció,
Tal como dijo mi taita,
La pirinola se ahorcó.

Coro

Lástima la pirinola,
La mejor vaca de mi mama,
Con lo tan buena lechera
Y vino a parar ahorcada.
Lástima la pirinola,
La mejor vaca de mi mama,
Con lo tan buena lechera
Y vino a parar ahorcada.
Lástima la pirinola,
La mejor vaca de mi mama,
Con lo tan buena lechera
Y vino a parar ahorcada.

Final no cantado.

A con tu manivela la pirinola por cristo
santísimo,

Disque carranguearse así nomas,

Semejante vaconon tan hijuemaisa,
varsinita y tetona la porquería,

Y luego que diablo estaba buscando
pu'alla,

Ni que no tuviera pasto en el peladero,

Y antes disque en un guayabo y orquetiada
y todo, con la jeta y todo pa' arriba, a jijuna
vaca,

A cristo rey, que desgracia tan
desgraciada,

Eso ni que uno fuera hijo de dos
compadres pa ser tan demalas, verdad pa
mi dios!

Y ahora pa conseguir otra y a como están
de baratas las jijunas vacas,

Eso ni pagándolas a como pidan,

Hay con tu manivela la pirinolita,

Que diablos estaba buscando esta vaca mal
nacida, Allá entre ese vallajo,

La pirinola Versión reducida

INTRO Arranger

The musical score is arranged in three systems. Each system consists of a trumpet part (tr.) and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The piano part features a steady bass line in the left hand and a melodic line in the right hand. The trumpet part is mostly silent, with some notes in the second system. The first system has a box around the word 'INTRO' and the word 'Arranger' in the top right corner. The second system is marked with a first ending bracket (6) and the third system with a second ending bracket (11).

16

Musical score for measures 16-20. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains five whole rests. The middle and bottom staves are a grand staff with a key signature of one sharp (F#). The middle staff contains a melody of eighth and quarter notes, and the bottom staff contains a bass line with chords and eighth notes.

21

Musical score for measures 21-25. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains five whole rests. The middle and bottom staves are a grand staff with a key signature of one sharp (F#). The middle staff contains a melody of eighth and quarter notes, and the bottom staff contains a bass line with chords and eighth notes.

26

Musical score for measures 26-30. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains five whole rests. The middle and bottom staves are a grand staff with a key signature of one sharp (F#). The middle staff contains a melody of eighth and quarter notes, and the bottom staff contains a bass line with chords and eighth notes.

A

31

r.

36

r.

41

r.

46

Musical notation for measures 46-49. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The piano part features a steady eighth-note bass line in the left hand and rests in the right hand.

51

Musical notation for measures 51-54. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with the eighth-note bass line in the left hand and rests in the right hand.

56

Musical notation for measures 56-59. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with the eighth-note bass line in the left hand and rests in the right hand. The vocal line has first and second endings marked above measures 58 and 59.

La China que yo tenía

La china que yo tenía se fue pa' la capital
De nada valio quererla, pues no quizo regresar
La china que yo tenía se fue pa la capital
De nada valio quererla pues no quizo regresar.

Se fue a pasar unos dias
Dizque donde un familiar
Que no cambien a mi china
Se la trago la ciudad

La vi por ultima vez la noche de navidad
Me dijo que el 27 se iba para Bogotá
La vi por ultima ves la noche de navidad
Me dijo que el 27 se iba para Bogotá.

Pense yo para mis adentros
Esa no va regresar
Pues es lo que pasa siempre
Con todas las que se van

La pintan de arriba a bajo
Y se pone no se que mas
Cambiando de caminao
Y hasta su forma de andar
La pintan de arriba a bajo

Y se pone no se que mas
Cambiando de caminao
Y hasta su forma de andar

Me imagino yo a mi china
Lo mucho que va a cambiar
Porque tambien yo lo he visto
Cuando vuelve
Cuando vuelve por aca

Me imagino yo a mi china
Lo mucho que va a cambiar
Porque tambien yo lo he visto
Cuando vuelve
Cuando vuelve por aca

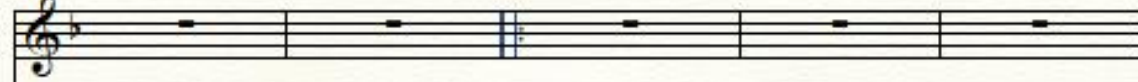
Lachina que yo tenia versión reducida

100

rui tar

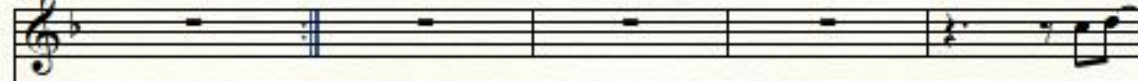
The image displays a musical score for guitar and piano. It is titled "Lachina que yo tenia versión reducida". The score is in 6/8 time and consists of three systems. The first system is labeled "rui tar" and shows a guitar part with rests and a piano accompaniment. The second system is marked with a "6" and shows a guitar part with rests and a piano accompaniment. The third system is marked with a double bar line and shows a guitar part with rests and a piano accompaniment.

16



A

21



26



46

46

51

51

56

56

Generalidades y conclusiones a partir de la experiencia de las transcripciones

Una vez concluido el objetivo primario de realizar unas transcripciones reducidas de los temas originales, Se pueden formular algunas conclusiones a partir del análisis que se realiza y que será de mucha utilidad al momento de ejecutar el objetivo final.

A nivel armónico:

En los tres temas, se encontró un juego tonal sencillo, característico en la música popular, predominando las funciones Dominante - Tónica la mayor parte del tiempo. Eventualmente se hacen pasos por la subdominante de la tonalidad o se realizan cadencias rotas, como lo vemos en el tema del Rey pobre en la sección del interludio, en la cual en vez de resolver a la tónica, resuelve al sexto grado dándole otro color tonal a la sección. La armonía encontramos que se encuentra establecida predominantemente entre la Guitarra que cumple una función de bajo y el tiple que complementa los tonos intermedios. Cuando el requinto no se encuentra realizando melodía, escuchamos que también participa dentro del juego armónico ejecutando inversiones de acordes y aportando otro color dentro de la armonía al tener un registro más agudo

A nivel formal y estructural:

- El tema “El Rey pobre” presenta una forma ABC que se repite.
- “La Pirinola” y “La china que yo tenía” presentan una forma AB que se repite.

Normalmente el Requinto inicia con un tema melódico que se usa como estribillo durante toda la canción en los coros o los interludios instrumentales presentando en estos casos algunas variaciones. Este tema melódico generalmente es el mismo que usan las voces para los coros Y sirve como tema de cierre en el requinto con alguna variación final por lo general.

A Nivel melódico:

La melodía de las canciones la establecen el requinto y las voces. Se evidencia que pueden hacer juegos de unísonos, terceras, sextas y octavas que se usan para enriquecer sonoramente el discurso musical. Estas melodías normalmente se encuentran sincopadas respecto al ritmo que marcan la guacharaca, la guitarra y el tiple; en una buena medida, es esta sincopa la que aporta la particular “sonoridad carranguera” a su música. Notamos también que en las tres canciones, la guitarra utiliza conducciones melódicas en los bajos para ir enlazando la armonía, un recurso que se trató de aprovechar en el objetivo de este trabajo ampliamente.

A nivel rítmico.

Las tres canciones presentan ritmo ternario, estando el Rey pobre a 3/8 y la pirinola y la china que yo tenía a 6/8. La guacharaca es la encargada de mantener el pulso y las acentuaciones que son complementadas por la guitarra, el tiple y el requinto en ocasiones, una parte importante a nivel rítmica, son los apagados que realizan el tiple y la guitarra, marcando una acentuación característica que se debe tener en cuenta al momento de intentar replicarlo en el piano con el fin de mantener la sonoridad carranguera.

Conclusiones preliminares

Basados en el ejercicio de transcripción anterior, se puede concluir lo siguiente:

- Una manera práctica de adaptar estas canciones para ser ejecutadas en un piano tradicional es realizando piezas a cuatro manos, esto teniendo en cuenta la riqueza rítmica que se puede encontrar al conjugar el modelo sincopado de las melodías que usualmente se usan, con el patrón de acompañamiento que marcan la guitarra, el tiple y la guacharaca. Claramente podrían realizarse arreglos para dos manos, pero el nivel de dificultad en la ejecución incrementaría significativamente lo que iría un poco en contra de la esencia de esta música, que puede percibirse más como un juego, sin demasiadas complicaciones pero rico a nivel sonoro. Los recursos que puede ofrecer un formato a cuatro manos, perfectamente se adaptan a la labor de este trabajo, además de que permite la interacción de dos músicos para tocar una misma pieza, lo que por un lado, abre a la experiencia de la música compartida entre las personas, que estaría además bastante a fin con la dinámica social de

la carranga, y por otro lado se abren una serie de recursos tímbricos, rítmicos y sonoros que se trataron de aprovechar de la mejor manera.

- Un aspecto importante que se debe tener en cuenta al momento de transcribir y ejecutar la música carranguera, es la correcta acentuación principalmente en la parte del acompañamiento, pues se debe tratar de simular con el piano, los acentos que se marcan a través los apagados de cuerdas en la guitarra y el tiple las cuales cumplen una función primordial al generar la sonoridad que se busca emular.
- Aunque a lo largo de mi carrera he tenido la oportunidad anteriormente, de tocar música a cuatro manos en el piano, consideré necesario observar más detenidamente para este proyecto, repertorio pianístico ya escrito de piezas en formato. En lo posible, piezas inspiradas en el folclore y la danza que puedan servir de referencia al momento de realizar las transcripciones.

Luego de esta conclusión y tras analizar partituras de repertorio para piano a cuatro manos de diversos compositores del repertorio tradicional europeo, como Mozart, Schubert y Debussy, se decidió que Anton Dvorak con sus piezas del Op 46 y Op 72 podrían servir como referente e inspiración al momento de ejecutar este trabajo. Ya que sus danzas eslavas pensadas para piano a cuatro manos, se acercan un poco al fin de este objetivo al ser música inspirada en las danzas folclóricas de su país.

Se analizaron algunas de sus partituras con el fin de encontrar recursos que se pudieran adaptar en estas transcripciones a nivel de disposición de voces, tanto en la parte armónica, como melódica, así como de los recursos rítmicos que se pudiesen adaptar en las piezas escogidas para este trabajo,

aclarando siempre, que el objetivo principal fué lograr la sonoridad carranguera buscada en este trabajo y que se abordaron sus obras, únicamente con la intención de aprender algunos recursos técnicos usados por el compositor eslovaco en sus piezas.

Dvorak - Slavonic Dance Op. 46 No 7

Ejemplo 1: Disposición melódica habitual:

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The top system is in treble clef, and the bottom system is in bass clef. Both systems are marked 'in tempo'. The top system features a melodic line with various articulations and dynamic markings including *pp*, *f*, and *mf*. The bottom system features a rhythmic and harmonic accompaniment with dynamic markings including *pp*, *f*, and *mf*. The notation includes various rhythmic patterns and articulations.

En este se encontró una disposición de voces muy frecuente dentro de la música para piano a cuatro manos. Naturalmente, el registro agudo del teclado, correspondiente al primer piano o primo, como se conoce tradicionalmente, cumple el un rol melódico primordialmente y el registro bajo, correspondiente al Segundo Piano, cumple un rol rítmico y armónico principalmente.

Como puede suponerse esto no es algo estático, pues eventualmente estos roles pueden intercambiarse para producir sonoridades distintas y transmitir una intención diferente como se puede apreciar al inicio de la misma pieza donde ambos pianos cumplen roles melódicos en juegos de pregunta respuesta:

Ejemplo 2: Juegos de pregunta respuesta entre el primer y el segundo piano:

The image shows a musical score for two pianos. The top system (Piano 1) starts at measure 10 with a *forte* (*fz*) dynamic and a *poco rit.* marking. It features a melodic line with eighth notes. The bottom system (Piano 2) starts at measure 10 with a *dimin.* marking and a *forte* (*fz*) dynamic. It features a melodic line with eighth notes. Both systems end at measure 15 with a *ppp* dynamic. The score is in a key with two flats and a common time signature.

Por otra parte, se encontró también que es muy frecuente el juego de terceras, sextas y octavas entre los dos sistemas del segundo piano, un recurso musical que se usa ampliamente en la música carranguera y que por supuesto se puede explotar para este proyecto:

Ejemplo 3: Intervalos melódicos de sexta

The image shows a musical score for two pianos. The top system (Piano 1) starts at measure 110 with a *p* dynamic and a *ppp* dynamic. It features a melodic line with eighth notes. The bottom system (Piano 2) starts at measure 110 with a *p* dynamic and a *ppp* dynamic. It features a melodic line with eighth notes. The score is in a key with two flats and a common time signature.

Ejemplo 5 Intervalos de dobles terceras:

Musical score for Example 5, showing double thirds in both hands. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece is marked with a tempo of 100 and dynamic markings of *ff*, *p*, and *f*. The score is divided into two systems. The first system covers measures 100 to 165, and the second system covers measures 165 to 230. The right hand (treble clef) plays a melody of eighth notes, while the left hand (bass clef) plays a bass line of eighth notes. The score includes a section marked 'S' (Sostenuto) and a section marked 'ff' (fortissimo). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Ejemplo 6: Intervalos de sextas con octava

Musical score for Example 6, showing sixths with an octave in both hands. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece is marked with a tempo of 100 and dynamic markings of *ff* and *f*. The score is divided into two systems. The first system covers measures 100 to 165, and the second system covers measures 165 to 230. The right hand (treble clef) plays a melody of eighth notes, while the left hand (bass clef) plays a bass line of eighth notes. The score includes a section marked 'S' (Sostenuto) and a section marked 'ff' (fortissimo). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Como vimos en los ejemplos anteriores, el piano Segundo es entonces el que predominantemente marca los patrones ritmicos, usando la mano izquierda en octava frecuentemente para marcar el bajo y los tiempos fuertes, y la mano derecha en cambio mantiene el color armónico a través de acordes en disposiciones abiertas que se puede decir buscan efectos orquestales en momentos específicos de las piezas.

Conclusiones

Después de terminada esta labor inicial, se puede concluir lo siguiente:

- La música Carranguera puede adaptarse para poder ser interpretada en un piano tradicional, conservando, por sus patrones rítmicos y melódicos gran parte de la sonoridad que podemos identificar como particular del género.
- La sonoridad característica que da la guacharaca dentro de la música carranguera es imposible de simular de una manera aceptable mediante el piano, pero esta puede ser añadida a estos arreglos si eventualmente se quisiera interpretar de esta manera es decir en formato de 4 manos y guacharaca, como lo pude experimentar durante el transcurso de este trabajo y que aparte de ofrecernos una sonoridad auténticamente carranguera, nos abre las puertas a una interacción de estos instrumentos tradicionales con el piano y de cómo a partir de nuevas combinaciones puede pensarse en sonoridades distintas, ricas y originales que valdría la pena experimentar y desarrollar.
- La sonoridad que evoca la música carranguera en el piano, puede ser desarrollada y eventualmente transformarla en nuevos lenguajes y discursos musicales inspirados en aspectos sonoros típicos de la carranga.
- Se puede abrir un nuevo mundo de posibilidades pedagógicas al momento de enseñar el piano en nuestro país, realizando arreglos, transcripciones y composiciones inspiradas, no

solo en la música carranguera, sino en general en todos los ritmos que podemos encontrar en el país, para a partir de estos repertorios enseñar también la técnica del piano, y que no se limite únicamente a la música del repertorio europeo tradicional.

- La música carranguera por su esencia pedagógica y socio-cultural, es ideal para desarrollar métodos de enseñanza musical en los niños de nuestro país, que no solo abarquen la técnica del piano necesariamente, sino que pueda usarse también con enfoques pedagógicos en aspectos como el solfeo, el entrenamiento rítmico o auditivo en nuestros niños.

Bibliografía

Canal Trece (2020). Canta el pueblo: La historia de los carrangueros de Ráquira. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dly1PzNXUhk&t=398s>

Cerda Gutiérrez, H. (1993). Los elementos de la investigación. Quito: El Búho Ltda

Cárdenas, Luis. Rojas Campos, Sonia. (2015) Ruana y carranga. Una visión cinematográfica de la música carranguera como fenómeno social y de resistencia cultural del campesinado cundiboyacense. Bogotá.

D'olivares, Nelson. (2015) Aproximación socio crítica a la canción carranguera la china que yo tenía. Bogotá.

Garzón, José. (2017) Características interpretativas de la música Carranguera. Zipaquirá: Universidad de Cundinamarca.

Martínez, Milena. (2014) Adaptaciones y arreglos de música carranguera para cuarteto de clarinetes. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional,

Ministerio de cultura. [Ministerio de cultura]. (2015, Abril 30). El peso trascendental de la Palabra. Jorge Velosa [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gexrP4RIWVw>.

Morales, G. A. (1997). Guabinas y mojigangas. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.

Paone, R. (1999). La Música Carranguera. Medellín: Escuela Popular de Arte

Paone Renato. [Renato Paone]. (2011, Julio 5). Tipos de merengue carranguero. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wq8CUuJPau0>

Teatro Mayor Julio Mario Santodomingo. (Mayo de 2012). Obtenido de <https://www.teatromayor.org/el-teatro/quienes-somos>

Discografía:

Jorge Velosa y los carrangueros. (1996). Margarita la bonita. Marcando calavera [CD]. Bogotá, Colombia: Discos fuentes.

Los doctores de la carranga. (2015). Mírala como anda. Imponiendo su estilo [CD]. Bucaramanga, Colombia.

Jorge Velosa y los carrangueros de Raquira. (1980). La rumba carranguera. Los carrangueros de Ráquira [LP]. Bogotá, Colombia: FM.

Carranga Sinfónica (2012) - Jorge Velosa y los Carrangueros Con la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia.

Los doctores de la carranga. (2015). Mírala como anda. Imponiendo su estilo [CD].

Bucaramanga, Colombia.

Anexos

Partituras de “Tres piezas de música carranguera para piano a cuatro manos”

Entrevista con Javier Apraez. (2020).