



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

"Cuatro estilos de tocar el Tiple en la rumba y el merengue carranguero."

Presentado por el estudiante:

Daniel Alejandro Álvarez Duarte

C.C. 1023885510

Código 2010175001

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- La teorización de la oralidad, se consolida en el trabajo de forma clara, presentándolo como uno de los primeros aportes a la inclusión de la música carranguera en el estudio académico.
- Hay una línea consecuente entre los antecedentes, el trabajo realizado y las posibles investigaciones futuras, consolidando líneas de investigación que se explicita en los resultados presentados.
- Hay una motivación clara en la selección de la temática, lo que redundo en la pertinencia del trabajo realizado y consecuentemente en las acertadas descripciones, análisis y resultados entregados.
- La selección de los músicos, objeto del estudio fue muy adecuada, asistiendo a la fuente primaria como fundamento del trabajo.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	Diego Hernán Saboya Gonzáles.		4.5
Jurado 2 - lector	Edwin Roberto Guevara Gutiérrez.		4.5
Jurado 3 - asesor	Oscar Orlando Santafé Villamizar.		4.5

Nota final: Cuatro cinco. (4.5)

Dado en Bogotá D.C. a los 30 días del mes de mayo de 2017.

**Cuatro estilos de tocar el Tiple en la Rumba y el Merengue
Carranguero**

Daniel Alejandro Álvarez Duarte

Universidad Pedagógica Nacional

**Facultad de Bellas Artes
Programa de Licenciatura en Música**

Bogotá, D.C.

2017

**Cuatro estilos de tocar el Tiple en la Rumba y el Merengue
Carranguero**

Daniel Alejandro Álvarez Duarte

2010175001

Monografía para finalizar los estudios de Licenciatura en Música

Director:

Oscar Orlando Santafé Villamizar

Universidad Pedagógica Nacional

**Facultad de Bellas Artes
Programa de Licenciatura en Música**

Bogotá, D.C.

2017

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 3	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	CUATRO ESTILOS DE TOCAR EL TIPLE EN LA RUMBA Y EL MERENGUE CARRANGUERO
Autor(es)	ALVAREZ DUARTE, DANIEL ALEJANDRO
Director	SANTAFE VILLAMIZAR, OSCAR ORLANDO
Publicación	BOGOTÁ. UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL, 2017. 255 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	HISTORIA DEL MERENGUE Y LA RUMBA CARRANGUERA; TIPLE EN Bb; TRANSCRIPCIONES DE TIPLE CARRANGUERO; TECNICA Y ESTILOS PARA TOCAR EL TIPLE EN LA MUSICA CARRANGUERA; ANALISIS MUSICAL DEL TIPLE EN LA MUSICA CARRANGUERA; ENTREVISTA CUALITATIVA Y OBSERVACION.

2. Descripción
Trabajo de grado que se propone mostrar cuatro estilos de tocar la rumba y el merengue Carranguero en el tiple, según cuatro músicos tiplistas de diferentes agrupaciones de Música Carranguera, que provienen de cuatro regiones de Colombia: de Boyacá, Edixon Julián Suarez Niño, de Cundinamarca, José Luis Garzón, de Tolima, Luis Alberto Aljume Lis, y de Santander, Cesar Mauricio Vargas Valenzuela. Por lo tanto, se construye una corta biografía musical de cada músico haciendo uso de la Entrevista Cualitativa; se registran los estilos de tocar por medio de la observación, empleando una batucón y una Video Cámara; después se transcribe en partitura los ejemplos mostrados por ellos durante la investigación, que abarcan merengues y rumbas carrangueras, rítoles, torbellinos boyacenses y santandereanos, rumbas criollas, bambucos, guarachas. En las transcripciones se especifica la técnica de la mano con que se rasga, porque allí reside parte fundamental del estilo personal; asimismo se dan explicaciones necesarias que acercan la partitura lo mejor posible a la música real. También se hace un análisis performativo a los ejemplos recolectados y se muestra un catálogo de recursos técnicos, que usa cada músico al momento de tocar. El tiple se transcribió con su sonido real correspondiente a la afinación en Bb, por tanto, para leer las partituras se deben buscar las posiciones de acuerdo a la esordatura señalada en el trabajo, sin hacer transporte de notas. También se han adjuntado videos explicando como tocar cada ejemplo musical, y hay otros videos donde aparecen los músicos tocando. Además, se han abordado los posibles orígenes del merengue y la rumba carranguera.

3. Fuentes
Paez, Renato (1999). <i>La música carranguera</i>. Tesis de grado no publicada. Escuela popular de arte de Medellín, programa de música, Colombia. Moreno, Luis Ernesto (1997). <i>Los aires Carrangueros, Organización y Análisis</i>. Tesis de grado no publicada. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, D.C. Colombia. Muñoz Sañez, Elizabeth. (1990). El merengue Cundiboyacense. <i>Revista A contratiempo</i>, 7, 22-25. Bogotá, D.C. Parra, Ricardo. (2007). <i>Análisis de protocolo verbal de la forma de acompañamiento con guitarra del Bambuco festivo "El Tolimense" de Gentil Montaña, dentro del formato de trío instrumental colombiano</i>. Tesis de grado no publicada. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia. Bonilla Castro, Eky & Rodríguez, Penélope (2005). <i>Más allá del dilema de los métodos: la investigación en las ciencias sociales</i>. Bogotá: Grupo Editorial Norma. Tercera Edición. Burgos Herrera, Alberto. (2000) <i>La Música Parrandera Patra</i>. Medellín, Colombia: Editorial Lealón.

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB		Versión: 01
Fecha de Aprobación: 10-10-2012		Página 2 de 3

Fentalvo, José Postaccio (1995). <i>Cancones y fiestas de la región andina. Colombia y su Música, Volumen II</i>. Santa Fe de Bogotá: Disformas Triviño. Ofiate Martínez, Julio (2003). <i>El abc del vallenato</i>. Bogotá, Colombia: Prisa Ediciones. Villamil, Andrés (2013). <i>Guitarra Colombiana</i>. Bogotá: EkaMusic. www.carranga.org

4. Contenidos
Apuntes Históricos: Breve investigación acerca de los orígenes de la Rumba y el merengue Carranguero, de acuerdo a comunicaciones de personas representativas de la música carranguera, a libros, tesis, artículos, información recuperada en internet, y grabaciones de audio y video. Instrumentos: Corta documentación de los instrumentos más tradicionales de la música carranguera: tiple, guitarra, requinto de tiple y violina. Metodología: Se describe como se hizo la selección de músicos, como se hicieron las entrevistas y las observaciones. También se abordan las dos metodologías por las que pasó la investigación: la primera es el Análisis de Protocolo Verbal, que, por motivos de ser consecuente con la realidad estudiada, fue cambiada por La entrevista cualitativa y Observación, según los estudios de Elsy Bonilla y Penélope Rodríguez. Categorías de Análisis: definición de los aspectos a tener cuenta para el análisis musical del material recolectado: Melodía, Ritmo, Armonía, Timbre, Textura, Forma y Técnica. Biografías: Pequeños escritos que describen la trayectoria musical de los cuatro tiplistas. Transcripción y análisis: Se transcribió la mayoría de música mostrada por los cuatro músicos, que en su mayoría fueron merengues y rumbas carrangueras. Para este fin hubo necesidad de inventar símbolos que representaran apagados, chasquidos, efectos, golpes hechos con la mano que se rasga. Los análisis se hicieron con respecto al momento exacto de las grabaciones, por lo que su carácter es performativo. Videos: el trabajo cuenta con varios videos que corresponden a la mayoría de partituras presentadas, allí se explica los aspectos clave del estilo de cada músico y la forma de tocar los ritmos Carrangueros.

5. Metodología
El camino empezó con Luis Alberto Aljure Lis: músico, compositor, pedagogo musical, constructor de instrumentos, quien toca el tiple en la agrupación Los del Pueblo. Lo escuché tocar hace tiempo y presencié el tratamiento especial que le da al tiple dentro del formato de la música carranguera. Entonces me acerqué a él, para empaparme de su música y empezar a entender la forma de acompañar rumbas y merengues Carrangueros. Después de eso, me dediqué a escuchar grabaciones de diferentes agrupaciones, y me relacione con los que consideré hacían un trabajo de tiple diferente del acompañamiento normal; también hice contacto con las agrupaciones y personas que me recomendaron Luis Alberto Aljure Lis y el músico, investigador, profesor, promotor, productor musical Renato Paone, y con otros nombres que fueron apareciendo a lo largo de la investigación. Con esas personas construí un lazo de amistad donde me compartieron su música: allí les pregunté cómo tocan el merengue y la rumba carranguera, como hacen tal rasguo, punteo o efecto, que otros ritmos se tocaban en las agrupaciones, si se sabían la historia de la música carranguera, que me contaran su relato de vida musical. Así me fui sumergiendo en la música de cada uno y luego registré los ejemplos necesarios en video, para transcribirlos, analizarlos y volver a reproducirlos, explicando elementos claves. El hecho de lograr un lazo fraternal con los músicos ayudó a resolver muchas preguntas y a enriquecer más la investigación. La metodología se apoyó en la Entrevista cualitativa y Observación, que según los estudios de Elsy Bonilla y Penélope Cruz, y de acuerdo a esta investigación, ocurrieron así: Entrevista informal conversacional no estructurada, se le hizo a todos los músicos con quien hable; Entrevista estructurada con una guía, se hizo con la selección de músicos presentes en el trabajo; Entrevista individual a profundidad, que corresponde a informantes claves como Renato Paone o Luis Alberto Aljure Lis; Observación, que se hizo por medio de una bitácora y de una video cámara. La otra parte del método tiene que ver con las transcripciones, donde se decidió escribir el tiple con su sonido real afinado en Bb, y donde se explicitó toda la información que reflejara el estilo de cada músico; en especial el apartado de la técnica: allí se hizo una descripción detallada del movimiento de la mano con que se rasga.

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 3 de 3	

6. Conclusiones
La conclusión más importante, es que el estilo de tocar de cada músico se aprende provechosamente en la convivencia con ellos y en el quehacer musical, lo cual implica escuchar, tocar, sacar canciones a oído, recibir consejos, observar, preguntar. Realmente es difícil plasmar en un documento escrito las características de la ejecución instrumental, específicamente cuando se trata de aspectos técnicos particulares; sin embargo, se quería redactar un documento resaltando al tiple en la música carranguera, y mostrando el estilo de algunos de sus ejecutantes. Por eso los videos que he grabado ayudan a cerrar la brecha de la realidad con respecto a la abstracción de las partituras, pues para el caso del tiple no solo basta leer las notas, si no también hay que saber la técnica de la mano con que se rasga, que es lo más arduo de representar y explicar por escrito. De esta suerte hay que anotar, que los ejemplos recolectados representan solo una parte de la música de las cuatro personas aquí estudiadas, pues son pequeños ejemplos del vivo y complejo universo que constituye cada músico. Otras conclusiones derivan en preguntas, y por ejemplo, tienen que ver con la escritura del tiple afinado en Bb: si se debe transportar o no, si mejor se señala la escordatura, bajo qué aspectos estilísticos se escribe para este instrumento, que otras afinaciones se usan. También se plantea la posibilidad de nuevas investigaciones donde se hable de músicos, agrupaciones, compositores de la música carranguera, muy importantes, pero todavía desconocidos, por lo menos en la academia. Otro punto tiene que ver con rastrear los aportes que hacen los músicos a la ejecución de los instrumentos del conjunto Carranguero, y también a la composición, afinación, construcción de instrumentos, organología y arreglos musicales Asimismo, sería enriquecedor indagar acerca de pedagogías musicales basadas en la música carranguera.

Elaborado por:	Daniel Alejandro Álvarez Duarte
Revisado por:	

Fecha de elaboración del Resumen:	7	06	2017
--	---	----	------

*A mis padres Domitila y Alberto, por el apoyo absoluto, esto es por ustedes
A mi hermano David, las primeras canciones las cantamos juntos
a José, Edixon y Cesar por su música
a Luis Alberto, gracias a quien inicie esta travesía
al Pueblo Canta, sus canciones y amistad ahora son parte de mi vida
a Jhasua, Bertha y Laura, la cámara estuvo en sus manos
a Renato Paone, por su infatigable colaboración e interés
Los caminos de libertad, invención, transigencia y diversidad fueron regalos de Oscar
Santafe
Agradezco a todos quienes me ayudaron en este tiempo de encuentros y revelaciones,
camino largo, sinuoso, tedioso, maravilloso,
que se llega a extrañar...
...sumergido en el tiple, perdido en sus doce cuerdas.*

“Alma del dulce viejo, cofre de viejas notas
Surco de penas rotas fue el tiple de mi abuelo
Canto de un son coplero que al corazón llegaba
Con su nota rasgaba el sentimiento del pueblo”

*“Tiplecito coplero de cuerdas aceradas
De madera dorada por un sol promesero
Tiplecito coplero de cuerdas aceradas
Donde guardo enredada el alma de mi abuelo”*

Sonata de antigua vida con amor campesino
Sabor de vino y arepa, alfandoque y bocadillo
Guardas en tus entrañas sabor a romerías
Notas de torbellinos, de rumbas y de guabinas

*“Tiplecito coplero de cuerdas aceradas
De madera dorada por un sol promesero
Tiplecito coplero de cuerdas aceradas
Donde guardo enredada el alma de mi abuelo”*

“Muriendo me dijo el viejo, el tiplecito es tu herencia
Con él alegre tu vida y cántale a tu conciencia
Mis versos son homenaje al símbolo colombiano
Cantemos coplas hermano con tiple, ruana y sombrero”

“Tiplecito coplero de cuerdas aceradas...”

El Tiple de mi Abuelo

Guabina de Álvaro Suesca Acuña

Contenido

RESUMEN.....	13
INTRODUCCIÓN	14
EL PROYECTO	15
ANTECEDENTES	18
1) PAONE, RENATO.1999. LA MÚSICA CARRANGUERA. ESCUELA POPULAR DE ARTE DE MEDELLÍN.	18
2) PARRA, RICARDO. 2007. ANÁLISIS DE PROTOCOLO VERBAL DE LA FORMA DE ACOMPAÑAMIENTO CON GUITARRA DEL BAMBUCO FIESTERO “EL TOLIMENSE” DE GENTIL MONTAÑA, DENTRO DEL FORMATO DE TRIO INSTRUMENTAL COLOMBIANO. UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL.	20
3) MUÑOZ ÑAÑEZ, ELIZABETH. 1990. EL MERENGUE CUNDIBOYACENSE. ORÍGENES, TRANSFORMACIONES Y CONTEXTOS. A CONTRATIEMPO, BOGOTÁ. N7 (P. 23-35).....	22
4) MORENO TORRES, LUIS ERNESTO. 1997. LOS AIRES CARRANGUEROS, ORGANIZACIÓN Y ANÁLISIS. UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL.	24
APUNTES HISTÓRICOS ACERCA DE LA MÚSICA CARRANGUERA	26
EL MERENGUE CARRANGUERO.....	29
♦ Merengue Vallenato en Guitarra	29
♦ Merengue Carranguero en Guitarra	29
♦ Merengue en el tiple y la guacharaca.....	30
♦ Bambuco en Guitarra	31
♦ Bambuco en el tiple	31
♦ Mujer Bonita, Merengue, tocado por Brisas del Norte	34
♦ Las mujeres a mí no me quieren, merengue Buitragueño.....	36
♦ La Molinera, Merengue Vallenato de Rafael Escalona	37
♦ Bovea y sus Vallenatos	38
♦ Fiestas en el Guavio, Los Alegres del Guavio.....	39
<i>Anotación importante:</i>	40
Mapa de Colombia, División Política 1942	44
♦ Ritmo de Merengue Joropeado, basado en Solita Con su Ilusión, de Edixon Julián Suesca Niño	45
♦ Ritmo de Joropo basado en Noche de Amor, de Amilcar Segura (Venezuela), según la versión de Jorge Ariza. 47	
♦ Ritmo de Pasillo, basado en El Arbolito, de Juan Torres Camacho	49
LA RUMBA CARRANGUERA.....	51
♦ Rumba Criolla en Guitarra	51
♦ Rumba Carranguera en Guitarra.....	52
Imagen, Fragmento de la Partitura de la Rumba Criolla: Tapetuza	53
♦ Corrido en Guitarra.....	55
♦ Paseo Vallenato en Tiple	56
♦ Rumba Carranguera en Tiple.....	56
♦ Paseo Vallenato en Guitarra	56
♦ Ritmo de Rumba Carranguera en la Guacharaca	57
LOS INSTRUMENTOS.....	58
EL TIPLE:.....	58
LA GUITARRA:.....	59

EL REQUINTO DE TIPLE:	60
GUACHARACA:	61
LA RIOLINA O ARMÓNICA:	63
METODOLOGÍA	64
<i>Acercamiento Inicial y Entrevistas:</i>	65
<i>Siguiente paso, metodología fallida:</i>	66
ANÁLISIS DE PROTOCOLO VERBAL	69
<i>El reporte puede ser simultaneo o retrospectivo</i>	70
<i>Registro y Codificación:</i>	71
<i>Observaciones personales al Análisis de Protocolo Verbal en cuanto a esta investigación.</i>	73
ENTREVISTA CUALITATIVA Y OBSERVACIÓN, SEGÚN ELSY BONILLA Y PENÉLOPE RODRÍGUEZ: METODOLOGÍA QUE AYUDA A	
EXPLICAR LO QUE OCURRIÓ EN ESTA INVESTIGACIÓN.	75
<i>Recomendaciones para hacer un protocolo de preguntas para la entrevista:</i>	77
<i>La Observación</i>	77
<i>Fase Final de la recolección de datos: Observación y entrevista para resolver la pregunta</i>	78
APUNTES DEL TEXTO MÁS ALLÁ DEL DILEMA DE LOS MÉTODOS, ELSY BONILLA Y PENÉLOPE RODRÍGUEZ.	80
<i>Método Cualitativo:</i>	80
<i>Características del investigador:</i>	80
<i>Etapas del proceso:</i>	81
<i>Exploración de la Situación:</i>	81
<i>Diseño:</i>	83
<i>Configuración de la muestra:</i>	83
<i>Recolección de Datos:</i>	84
<i>Datos cualitativos:</i>	85
<i>Manejo de los datos:</i>	86
<i>Análisis:</i>	86
<i>Interpretación:</i>	87
CATEGORÍAS DE ANÁLISIS:.....	88
LOS MÚSICOS	90
LUIS ALBERTO ALJURE LIS:	90
JOSÉ LUIS GARZÓN:	96
EDIXON JULIÁN SUESCA NIÑO:	99
CESAR MAURICIO VARGAS VALENZUELA:.....	102
TRANSCRIPCIONES	105
TRANSCRIPCIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LOS RITMOS REGISTRADOS A JOSÉ LUIS GARZÓN.....	107
♦ Estilo de Merengue Joropeado, basado en A Bailar Guasca, de José Libardo Gonzales, del grupo El Son de Alla.....	107
♦ Estilo de merengue Carranguero, basado en La Patasola, de Sabor Carranguero.	108
♦ Estilo de Merengue Carranguero, fragmento de Homenaje de Cumpleaños, de Los Filipichines	109
♦ Estilo de Rumba Carranguera, basado en Trigueñita de Luis Alberto Aljure Lis.	110
♦ Estilo de Rumba Carranguera, fragmento de “A lucecita”, de Los Filipichines.	111
♦ Estilo de Guaracha, basado en El Cabaret, de José Libardo Gonzales, del grupo El Son de Allá.....	112
♦ Estilo de Rumba Criolla.....	113
TRANSCRIPCIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LOS RITMOS REGISTRADOS A EDIXON JULIÁN SUESCA NIÑO.....	114

◆ Estilo de Merengue Joropeado	114
◆ Estilo de Merengue Joropeado, basado en El Huesito Gustador, del Pueblo Canta	115
◆ Estilo de Rumba Criolla.....	116
◆ Estilo de Merengue Bambuco, Mi Carlinita, Danny Leonel Suesca Niño, El Pueblo Canta	117
◆ Estilo de Merengue Rajaleña, Fragmento de Ay que sería de mi folclor, El Pueblo Canta	119
◆ Estilo de Rumba Carranguera, Fragmento de Ausente Palomita, Edixon Julian Suesca Niño.....	120
◆ Estilo de Rumba Carranguera, fragmento de El Comelón, del Pueblo Canta.	122
◆ Merengue Carranguero, Soy Jardinero, Edixon Julián Suesca Niño (Fragmento)	124
◆ Sinfonía Carranguera, Rumba Carranguera, El Pueblo Canta (Fragmento)	127
◆ Torbellino Boyacense, Buscándole la comba al palo, El Pueblo Canta	129
◆ Fragmento de El matrimonio Cotudo, Rumba Carranguera, El Pueblo Canta.....	131
TRASCRIPTIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LOS RITMOS REGISTRADOS A LUIS ALBERTO ALJURE LIS.....	134
◆ Golpe básico de Rumba Carranguera	134
◆ Rumba Carranguera, basado en el acompañamiento de A mi querida Novia, de Velosa y los Carrangueros.....	135
◆ Merengue Apasillado, basado en el tema Soldadito de la Patria, de Los Carrangueros de Raquira.	138
◆ Merengue Apasillado, basado en el merengue La Pasilladora, de Velosa y los Carrangueros	140
◆ Merengue Apasillado, basado en la Plegaria Radiofónica, de Velosa y los Carrangueros	142
◆ Estilo Torbellino Boyacense	145
◆ Merengue Carranguero, Estilo en el tiple de Luis Alberto Aljure Lis.....	146
◆ Rajaleña, estilo en el tiple de Luis Alberto Aljure Lis.....	147
◆ Merengue Carranguero, basado en Yo también soy un Boyaco, de Jorge Velosa y los Hermanos Torres 148	
◆ Estilo de Merengue Chiguano, basado en el Gallito Carranguero de Velosa y los Carrangueros	149
◆ Merengue Apasillado, basado en Corazón Remitente de Velosa y los Hermanos Torres.....	150
TRASCRIPTIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LOS RITMOS REGISTRADOS A CESAR MAURICIO VARGAS VALENZUELA.....	152
◆ Estilo de Merengue Joropeado, basado en De regreso Al Campo, del Tocayo Vargas.	152
◆ Estilo de Merengue Carranguero, basado en Los Celos de mi Mujer, del Tocayo Vargas	153
◆ Estilo de Merengue Joropeado, basado en El chino de los Mandados, de Walter Silva	154
◆ Estilo de Rumba Carranguera, basado en Si tu regresaras, Guaracha de José del Carmen Rodríguez..	155
◆ Ejercicio de Merengue Apasillado.....	156
◆ Ejercicio de Merengue Carranguero	156
ANÁLISIS DE LOS ESTILOS.....	157
LUIS ALBERTO ALJURE LIS	157
<i>Melodía</i>	157
<i>Ritmo</i>	165
<i>Armonía</i>	174
<i>Timbre y Textura</i>	179
<i>Segmentación formal según los cambios en el acompañamiento</i>	180
<i>Técnica</i>	184
EDIXON JULIÁN SUESCA NIÑO	188
<i>Melodía</i>	188
<i>Ritmo</i>	200
<i>Armonía</i>	206
<i>Timbre y Textura</i>	213
<i>Forma</i>	214
<i>Técnica</i>	221

CESAR MAURICIO VARGAS VALENZUELA.....	225
<i>Melodía</i>	225
<i>Ritmo</i>	226
<i>Armonía</i>	227
<i>Timbre y Textura</i>	229
<i>Técnica</i>	229
JOSÉ LUIS GARZÓN	232
<i>Melodía</i>	232
<i>Ritmo</i>	232
<i>Armonía</i>	234
<i>Timbre y Textura</i>	237
<i>Técnica</i>	238
COMENTARIOS A MANERA DE CONCLUSIÓN.....	241
ANEXO 1.....	249
BIBLIOGRAFÍA	250
INFOGRAFÍA.....	253
DISCOGRAFÍA	254

❖ *En la tabla de contenido los enunciados marcados con un rombo son partituras.*

Resumen

En este trabajo de grado se muestra cuatro estilos de tocar la rumba y el merengue Carranguero en el tiple, según cuatro músicos tiplistas de diferentes agrupaciones de Música Carranguera, que provienen de cuatro regiones de Colombia: de Boyacá, Edixon Julián Suesca Niño, de Cundinamarca, José Luis Garzón, de Tolima, Luis Alberto Aljure Lis, y de Santander, Cesar Mauricio Vargas Valenzuela. Por lo tanto, se construyó una corta biografía musical de cada músico haciendo uso de la Entrevista cualitativa; se registraron los estilos de tocar por medio de la Observación, llevando una Bitácora y usando una Video cámara; luego se transcribió en partitura los ejemplos mostrados por ellos, que abarcan merengues y rumbas carrangueras, rajaleñas, torbellinos boyacenses y santandereanos, rumbas criollas, bambucos, guarachas. En las transcripciones se especifica la técnica de la mano con que se rasga, porque allí reside parte fundamental del estilo personal; asimismo se dan explicaciones necesarias que acercan la partitura lo mejor posible a la música real. También se hizo un análisis performativo a los ejemplos recolectados, en cuanto a la melodía, ritmo, armonía, timbre, textura, y se muestra un catálogo de recursos técnicos.

El tiple se transcribió con su sonido real correspondiente a la afinación en Bb, por tanto, para leer las partituras se deben buscar las posiciones de acuerdo a la escordatura señalada en el trabajo, sin hacer transporte de notas. También se han adjuntado videos explicando cómo tocar cada ejemplo musical, y hay otros videos donde aparecen los músicos tocando.

Al inicio se incluye un capítulo de los posibles orígenes del merengue y la rumba carranguera. Además, se abordan las dos metodologías por las que paso la investigación: la primera es el Análisis de Protocolo Verbal, que, por motivos de ser consecuente con la realidad estudiada, fue cambiada por La entrevista cualitativa y Observación, según los estudios de Elsy Bonilla y Penélope Rodríguez.

Este trabajo contribuye a la visibilización, difusión, y al desarrollo teórico y técnico del tiple en la música carranguera; y es un documento didáctico que resalta a ejecutantes importantes de este instrumento, explicando elementos claves de su estilo. Sin embargo, esta música se aprende más provechosamente con la *experiencia*, sacando canciones a oído, tocando, cantando, viendo a los demás tocar, preguntando a maestros, recibiendo consejos, conformando grupos, compartiendo vivencias.

Palabras Claves: *Historia del merengue y la tumba carranguera, Tiple en Bb, Transcripciones de Tiple Carranguero, Técnica y estilos para tocar el tiple en la música Carranguera, Análisis musical del tiple en la música Carranguera, Entrevista Cualitativa y Observación.*

Introducción

En las siguientes páginas se intenta mostrar cómo se toca el tiple en el merengue y la rumba carranguera, a partir de cuatro músicos que se dedican a ese instrumento. He querido resaltar el tiple dentro de la música carranguera y hablar de algunos de sus ejecutantes, por ese motivo, he enfocado mis energías en compartir con esas personas, en crear un vínculo donde ellos quisieran brindarme sus conocimientos, contarme sus historias, y con su licencia, analizar y comunicar los aprendizajes logrados. Estoy maravillado con lo que conocí, y he escrito estas páginas para que se pueda entender el estilo de cada músico. Sin embargo, a pesar de no quererlo, lo que viene a continuación, no deja de ser varias abstracciones y pequeños ejemplos, del vivo y complejo universo de la música.

El método usado ha sido simplemente viajar, para conocer la realidad y el contexto de cada músico. Sin embargo, en pleno trabajo de campo, busqué apoyar mi investigación con una metodología reconocida, no para amoldar la realidad a ella, sino para entender mejor lo que estaba haciendo y poder mejorarlo, para aprender de la experiencia de otros y recibir o descartar consejos, a propósito de que la investigación cualitativa se está retroalimentando de principio a fin.

Además, estas cuartillas albergan una modesta investigación y análisis acerca del origen de estos ritmos, muy pertinente para poder comprender la música carranguera. Lo expuesto allí, significa el límite del tiempo para entregar este farrago, ya que apenas se hace un leve panorama de lo ya sabido, y se logran incluir algunos datos nuevos. Ojalá el barullo que presento anime a otras personas a seguir buscando las respuestas que no halle con claridad, o por lo menos permita que lleguen nuevos interrogantes.

El Proyecto

Descripción de la situación

En Colombia, en la década de 1980, se hizo visible un fenómeno musical de base campesina llamado Música Carranguera¹, gracias al aporte hecho por Jorge Luis Velosa Ruiz² y los Carrangueros de Raquira³, que consistió en recrear las músicas campesinas del altiplano Cundiboyacense y los Santanderes: por ejemplo el merengue, la rumba criolla, el pasillo, la guabina, el torbellino, el bambuco, el joropo.

El nombre de Carranguero, que estaba reservado a la persona que se encarga de negociar con animales enfermos o muertos, fue escogido para llamar la atención, refiriéndose a un merengue muy popular que tocaban los Carrangueros de Raquira, llamado el *Carranguero*⁴, en un programa de la radio Furatena en Boyacá.

El aporte también se extiende a la conformación instrumental del grupo Carranguero, que desde Jorge Velosa y los Carrangueros de Raquira generalmente ha sido el de Tiple, Guitarra, Requinto de tiple, Guacharaca y voces. Según Álvaro Suesca⁵, se debe a una armonía entre los registros graves y agudos, siendo el requinto de tiple el registro más agudo, quien es protagonista de la melodía; el tiple, el registro medio, que casi siempre cumple el papel de acompañar la melodía, y la guitarra es el registro más grave, que hace

¹Música configurada desde la apropiación campesina del merengue vallenato de cuerdas, gracias a la difusión de la radio, del comercio de discos, a la movilización de personas desde la época de la violencia, a mediados del siglo XX. También contiene gran influencia de las músicas de los llanos colombo- venezolanos, de la música del Norte de México, y de las músicas andinas tradicionales como el torbellino, la guabina, el bambuco, el pasillo, la rumba criolla, solo por mencionar algunas. Ver más en: *Paone, Renato (1999). La música carranguera. Tesis de grado no publicada. Escuela popular de arte de Medellín, programa de música, Colombia.* También en, *Muñoz Nãñez, Elizabeth. (1990). El merengue Cundiboyacense. Revista A contratiempo, 7, 23-25. Bogotá, D.C.*

² Músico, cantante, compositor, folclorista, actor, poeta costumbrista nacido en Raquira, Boyacá. Es uno de los principales impulsores de la música campesina, nominándola como música Carranguera. Su aporte a esta música es fundamental, creando todo un deber-ser Carranguero, un modelo para cantar, componer, hacer coplas, contar historias, actuar, tocar la guacharaca y Riolina, resaltando la vida campesina, hablando del medio ambiente, abordando en sus canciones lo que acontece en la realidad social de Colombia.

³ Agrupación fundada en la década 1970 en Bogotá- Colombia, conformada por: Javier Moreno en el requinto de tiple y la voz, Jorge Luis Velosa en la guacharaca y la voz, Félix Ramiro Zambrano en la guitarra y Javier Apraez en el Tiple. Hicieron tres grabaciones fundamentales para la música Carranguera: *Carrangueros de Raquira* en 1980, *¡Viva quien Toca!* En 1981, y *Así es la Vida* en 1982.

⁴ Incluido en: Los Carrangueros de Raquira (1982). *Así es la vida* [LP]. Bogota, D.C. Colombia: FM Discos y Cintas S.A.

⁵En una charla ocurrida el 22 de diciembre de 2014, en Tuta, Boyacá. Álvaro Suesca, co-fundador cantante y requintista del Pueblo Canta, grupo de música Carranguera de Tuta, Boyacá, creado en 1989.

los bajos y los bordoneos⁶; la guacharaca es el instrumento de percusión que usualmente lo toca quien canta, mientras los demás instrumentistas hacen diversas voces en el coro.

En esta música el tiple cumple un papel básico de acompañamiento ritmo-armónico, que se aprende habitualmente de forma empírica, por ejemplo, escuchando y viendo tocar a otros músicos (así como los demás instrumentos). La manera de tocar varía casi que de persona en persona y es diferente dependiendo de la región y del grupo musical; es decir: hay muchos *estilos* para tocar el tiple en la música Carranguera, en sus dos ritmos principales que son el merengue (*que puede ser Carranguero o Apasillado*) y la rumba Carranguera. Me refiero a estilos, porque en general se tiene una idea base de cómo tocar estos ritmos en el tiple, que se mantiene regularmente en todos los ejecutantes⁷, pero no es la única forma de hacerlo. Luego, en esta investigación nos daremos cuenta de las similitudes y diferencias que tienen para acompañar merengues y rumbas, los músicos con quien desarrollare este trabajo, que son tiplistas emblemáticos en la música Carranguera, con su estilo totalmente desarrollado.

Justificación

La forma de ejecutar el tiple en la música Carranguera se ha basado en el acompañamiento ritmo-armónico, que se le hace a la melodía del requinto y de la voz. Este acompañamiento contiene maneras únicas de rasgar, de construir patrones rítmicos, de manejar la velocidad, de hacer contrapuntos y segundas voces, de atacar las cuerdas con los dedos o con plectro, de crear secuencias armónicas, de explorar diversos timbres en el tiple, y deja percibir influencias de otros aires musicales.

Sería muy provechoso describir, registrar y analizar los estilos de ejecución del tiple, de personas con trayectoria en esta música, porque al conservar y examinar estos conocimientos se convierten en vehículo de transmisión (además de la tradición oral), por lo tanto, servirán como documento importante acerca de las prácticas de la música Carranguera. Por otro lado, consignar un estudio de este tipo puede poner a las músicas abordadas al mismo nivel de desarrollo de otras músicas andinas colombianas, que van más adelante en su desarrollo teórico. Finalmente, se resalta el papel del tiple y de sus ejecutantes, que discretamente han estado tras la construcción de estas músicas campesinas. Así, aunque ya existen algunas investigaciones que aportan conocimientos sobre como

⁶Melodías hechas con los bajos de la guitarra, que pueden ir en contrapunto con la melodía principal, o para marcar un cambio armónico, o para adornar, o para responder a un canto hecho por otro instrumento, en suma, para enriquecer el ensamble de la canción.

⁷ Esta *forma o ritmo base* la expondré más adelante, apoyándome en las investigaciones hechas por Renato Paone (músico, promotor e investigador musical de Medellín, Antioquia).

tocar esta música⁸, y en Internet⁹ hay muchos espacios que facilitan la búsqueda de quienes quieren aprender, se desconocen los estilos individuales de los músicos que tocan el tiple¹⁰.

Pregunta:

¿Cómo se acompaña la rumba y el merengue Carranguero en el tiple?

Objetivo General:

Registrar y analizar cuatro estilos de ejecución del tiple en la música Carranguera, en sus dos ritmos principales: rumba y merengue.

Objetivos Específicos:

1. Seleccionar cuatro intérpretes del tiple, que toquen en conjuntos Carrangueros, que por su experiencia musical se convierten en referentes para hablar del tiple en la música Carranguera.
2. Registrar por medio de un proceso *entrevista cualitativa y observación*¹¹, los estilos para acompañar en el tiple, el merengue y la rumba Carranguera.
3. Transcribir y hacer un análisis de los diferentes estilos.
4. Comunicar los aprendizajes obtenidos, como documento conceptual, en partitura y en formato audiovisual.

⁸Por ejemplo: Franco Arbeláez, Efraín & Lambuley Alférez, Néstor & Sossa Santos, Jorge. (2008) *Músicas Andinas de Centro Oriente: ¡Viva quien toca!, Cartilla de iniciación Musical*. Bogotá, D.C: Ministerio de Cultura, Republica de Colombia, Plan Nacional de Música para la Convivencia.

⁹Por Ejemplo: www.carranga.org

¹⁰ Aquí vale aclarar que el periódico virtual: **Heraldo Carranguero**, ha publicado varios videos donde muestran a diversos músicos explicando su forma de tocar los ritmos Carrangueros, en la guitarra, el tiple, el requinto y la guacharaca.

¹¹ Según la metodología de investigación, propuesta por Bonilla Castro, Elsy & Rodríguez, Penélope (2005). *Más allá del dilema de los métodos: la investigación en las ciencias sociales*. Bogotá: Grupo Editorial Norma. Tercera Edición.

Antecedentes

1) Paone, Renato.1999. *La música Carranguera. Escuela Popular de Arte de Medellín.*

Es una tesis de grado que aborda varios aspectos de la música Carranguera: comienza con una extensa y profunda pesquisa acerca de los ritmos musicales que posiblemente le dieron origen o que influyeron a la música Carranguera: como la rumba cubana, la rumba criolla, el merengue, el torbellino, la guabina, los corridos mexicanos o la música parrandera. Después se hace una reseña histórica, rastreando los primeros momentos en que se comenzaron a tocar merengues y rumbas carrangueras, apoyándose en entrevistas, en libros, en artículos de revistas y artículos personales, en grabaciones discográficas y en un importante trabajo hecho por Elizabeth Muñoz, llamado el Merengue Andino Cundiboyacense.

También se plantean preguntas como ¿a qué le canta la carranga, ¿cuál es su función social, como se aprende, quienes tocan? Desde luego, se documenta a Jorge Velosa Ruiz, quien es su impulsador más representativo, y se narra los inicios de los Carrangueros de Raquira. Finalmente se expone como se escribe el merengue y la rumba Carranguera, apoyándose en figuras rítmicas, describiendo las características musicales de cada ritmo, describiendo la instrumentación, la conformación de los grupos, el papel de cada músico, y haciendo un esbozo de la forma general de las canciones.

Este trabajo resulta una fuente importante de investigación, ya que tiene consignadas voces de importantes músicos que han estado tocando música Carranguera, desde antes y después de Jorge Velosa. De esta forma plantea la complejidad de resolver el origen de una música, que mucho tiempo solo fue visible en los campos y en los pueblos, y que implica una indagación histórica, social, cultural, económica y geográfica. Uno de los grandes aciertos es que describe como la radio influye contundentemente la vida musical del país, junto con la primera disquera colombiana a cargo de Antonio Fuentes desde 1943.

El compendio que se hace también aborda las letras de las canciones, resaltando el marcado carácter ambientalista que se frecuenta en los versos, pero que también reflejan los problemas sociales, el amor, la amistad. Quienes tocan, originalmente eran campesinos, pero ahora muchos han emigrado a la ciudad: atrás quedaron las romerías, las largas fiestas pueblerinas; los músicos deben subsistir en la ciudad y sus saberes y prácticas van trascendiendo. Por otro lado, se insinúa un importante paralelo con la música Parrandera de la región Antioqueña, que deja la puerta abierta, a una posible investigación sobre las semejanzas de estas dos músicas.

Aunque no hay conclusiones explícitas, Renato Paone es de los primeros que remueve la historia para buscar en los cantos, en los instrumentos, en los discos, en los recuerdos de quienes han tocado merengues y rumbas, para que no se pierda la memoria del folclor cundinamarqués, santandereano, boyacense (que son las zonas donde más se ha desarrollado esta música). Además, deja una larga Discografía, Bibliografía e infografía, para aquellos que quieran seguir aclarando esta historia contada desde muchas voces.

2) Parra, Ricardo. 2007. Análisis de protocolo verbal de la forma de acompañamiento con guitarra del Bambuco fiestero “El Tolimense” de Gentil Montaña, dentro del formato de trio instrumental colombiano. Universidad Pedagógica Nacional.

Esta tesis de grado tiene como objetivo exponer los aspectos que tienen en cuenta, en el acompañamiento en guitarra del Bambuco fiestero “El Tolimense”, de Gentil Montaña, tres diferentes guitarristas colombianos, en el marco del trio andino instrumental de Tiple, Guitarra y Bandola. Además, se presentan algunos antecedentes históricos del bambuco, la guitarra y el trio andino; y se genera un catálogo de formas de acompañamiento del bambuco para la guitarra, de acuerdo a la información examinada de los análisis de protocolo verbal que se les hace a los músicos.

El texto aborda el bambuco fiestero, que proviene de la región del Tolima y el Huila, y está relacionado con fiestas y bailes. Su ejecución se liga a instrumentos de percusión y de viento, pero también se toca con el trio típico andino de Guitarra, tiple y bandola. En la época de la investigación no existen suficientes documentos que traten la forma de acompañar este ritmo en la guitarra, y más específicamente en saber cómo interactúa la guitarra bajo parámetros melódicos, rítmicos, armónicos, estilísticos y formales, con los demás instrumentos.

Así pues, se eligen a tres guitarristas expertos en esa música, que conozcan el bambuco “El Tolimense” de Gentil Montaña y que tengan formación académica, para que cada uno aporte su versión de acompañamiento en Guitarra; después se transcribe la información en partitura, analizando lo que cada músico hizo, y luego llevándolo a un catálogo de formas de acompañamiento.

El trabajo hace una contribución a la sistematización de los saberes en torno a la guitarra, dentro de la música andina colombiana; se convierte en una fuente de conocimiento para quienes quieran aprender a acompañar bambucos fiesteros en dicho instrumento, y plantea un dialogo entre los conocimientos que se construyen empíricamente (provenientes de la tradición oral), con la organización escrita y el análisis formal que se hace en las academias de música, enriqueciendo la educación que se imparte en torno a los músicas Colombianas.

La metodología que se uso es el Análisis de Protocolo Verbal, que consisten en la observación de una persona que resuelve un problema determinado; esto se registra en un medio de grabación o tomando apuntes: la idea es captar el procesamiento de información, los métodos, los recursos cognitivos y físicos que la persona emplea para afrontar una situación. Aquí la persona debe verbalizar todo lo que haga, para desentrañar hasta los aspectos más triviales en el proceso de solución. En este caso el problema a resolver fue

¿Cómo se acompaña el bambuco fiestero en la guitarra, dentro del formato del trio típico colombiano? Entonces los músicos tocaron, hablaron en voz alta y escribían en partitura lo que iban haciendo, con respecto al bambuco El tolimense, de Gentil montaña. Luego se analizó la información, de acuerdo a características rítmicas, melódicas, armónicas, formal, técnico instrumental y estilísticas; finalmente se presentó toda la información en una partitura para tiple, guitarra y bandola, y en un catálogo de formas de acompañamiento.

De las conclusiones del trabajo resalto:

- ❖ La evidencia de que, en la música andina colombiana la guitarra tiene una dinámica de variación, que no permite escribir una versión de un tema, ya que los guitarristas acostumbran a improvisar sobre lo que está escrito y sobre lo que ellos mismos escribieron, basados en la experiencia práctica de la música que tocan.
- ❖ Aunque la metodología usada permitió alcanzar los objetivos propuestos, se hace necesaria una metodología de investigación, que sea más acorde con las prácticas reales de la música tradicional colombiana.
- ❖ Los músicos preferían entrar directamente a acompañar el bambuco en la guitarra, que a resolver el problema escribiendo en la partitura, aportando sus estilos de acompañar, en base a unas células rítmicas establecidas para tocar el bambuco fiestero.

3) Muñoz Ñañez, Elizabeth. 1990. *El merengue Cundiboyacense. Orígenes, transformaciones y contextos. A contratiempo, Bogotá. N7 (p. 23-35)*

Es la introducción de un trabajo de grado, publicado en la revista A Contratiempo. N7. El objetivo es comprender el merengue andino, de los departamentos de Boyacá, Cundinamarca y Santander, buscando los orígenes, estudiando los aspectos musicales, abordando los instrumentos y la forma como se ejecutan, hablando con los músicos y sumergiéndose en el contexto social, cultural y económico.

El artículo comienza narrando el descubrimiento de los merengues y las rumbas por parte de Elizabeth Muñoz, que se encontraba en Boyacá realizando un trabajo educativo musical en el año 1986; entonces ella decide investigar acerca de esa expresión musical, que tenía una fuerza social grande, de tal forma que los campesinos se sentían más identificados con los merengues y rumbas, que con Guabinas y Torbellinos. Esto, también impulsado por la ausencia de documentación, el silencio académico en libros o artículos y un cierto desprecio por esta música que era catalogada como Guasca.

La investigación se delimita en el periodo de 1930 a 1988, por lo que se podía hablar con personas que pudieran aportar sobre ese lapso de tiempo. La metodología se hizo por medio de la convivencia con los campesinos durante tres años, recorriendo veredas, observando, aprendiendo, recogiendo datos, haciendo entrevistas, grabaciones, asistiendo a eventos, a programas radiales, a concursos, en conversaciones, consultando bibliografía relacionada con el tema. El análisis de la información se hizo por métodos cuantitativos (graficas, mapas, análisis) y por medios cualitativos (selección de repertorio, transcripción de canciones, apreciaciones personales, sugerencias de personas) Además, lo que ella iba aprendiendo, luego lo compartía en otras regiones donde ejercía un plan de educación musical.

La economía de esta región es agrícola, donde se cultiva la papa, el maíz, el trigo, el tabaco, la caña panelera; también los terrenos son aptos para la ganadería bovina, ovina y caprina. Se explotan minas de carbón, de esmeraldas, de sal y de hierro. Hay industrias de acero y de cemento. Por allí se ubica la cordillera oriental, produciendo climas diversos. En este contexto, Elizabeth expondrá que el merengue campesino proviene del merengue vallenato a partir de los años 50 del siglo XX, que se mezcla con músicas como el bambuco, el pasillo y el torbellino, y que en la región nor-oriental adquiere gran influencia de las músicas llaneras. Esto ayudado por el papel de difusión de la radio, por la industria disquera, y por la época de la violencia que obligo a los campesinos a trasladarse de región y encontrarse con otras culturas.

El merengue es una música alegre y rápida destinada para la fiesta, es un juego que logra adaptar otras músicas a las características de su estilo; se baila en pareja cogidos de la

mano, de manera agitada dando brincos cortos y con el cuerpo ladeado hacia un lado; en él, los campesinos exponen sus necesidades y querencias; se toca a $\frac{3}{4}$ o $\frac{6}{8}$, la melodía y la armonía están en tonalidad mayor, se canta a dos veces que van por terceras paralelas, y los instrumentos con que se toca son de cuerda con diapasón y de percusión menor.

Los músicos en su mayoría son mineros, agricultores o jornaleros, que muchas veces tienen que migrar para conseguir recursos económicos, debido al problema de la tenencia de la tierra y de los bajos ingresos. Los grupos están conformados generalmente por personas de una misma familia, nunca reciben dinero por tocar, ya que ellos consideran que aportan a la comunidad con música y alegría. Son solicitados en cualquier tipo de evento o de parrandas. Los ensayos se hacen en los ratos libres después de la jornada laboral, las salidas al pueblo son un motivo para llevar los instrumentos y tocar todo el día. Los grupos suelen durar poco tiempo ya que los integrantes tienen que movilizarse para conseguir mejores empleos. Los nombres que escogen para sus grupos, relacionan la región donde se encuentran con el carácter festivo del merengue

Esto y otros aspectos de los músicos campesinos aparecen reseñados hacia el final del texto, además de la apropiación y desarrollos recientes del merengue campesino, resaltando la denominación de Música Carranguera, que le dio Jorge Velosa (que ha tenido aceptación en la ciudad como en el campo), y hablando de la función social de este ritmo, que articula la vida en los campos de Cundinamarca, Boyacá y los Santanderes.

4) Moreno Torres, Luis Ernesto. 1997. *Los aires Carrangueros, Organización y Análisis*. Universidad pedagógica nacional.

El trabajo analiza la música Carranguera desde un punto de vista de música formal, para hacer visible su estructura general, frecuente en la práctica común: la idea es exponer los patrones básicos del sistema musical de la música Carranguera en cuanto al ritmo, la melodía, la armonía y la instrumentación. Además, se establecen criterios para la identificación de los aires Carrangueros, y se hace una recopilación de temas característicos, a modo de cancionero.

Se comienza abordando la cuestión de lo folklórico y lo popular, luego se delimita la ubicación geográfica donde tiene más arraigo la música Carranguera, según los estudios de Guillermo Abadía Morales. También se señalan algunos antecedentes históricos, basados en los textos de Elizabeth Muñoz Ñañez y de José Portaccio Fontalvo, subrayando el papel de la Emisora Radio Sutatenza, que ayudo al proceso de educación y modernización del altiplano Cundiboyacense: los campesinos fueron mezclando los ritmos típicos con los que escuchaban por la radio, que generalmente era música de la costa caribe, música mexicana y música del centro y sur del país (*como los bambucos*), usando los instrumentos propios de su región; además se transmitía programas de acción Cultural Popular, “que eran reforzados con discos fonográficos didácticos, cursos por correspondencia libros y folletos” (Moreno. 1997. P. 28). Aquí se propone que la Guabina, el torbellino, el merengue vallenato y la rumba costeña (esta última, no queda muy claro a cuál se refiere) alimentan el merengue y la rumba Carranguera.

Después se hace el análisis musical del merengue y la rumba Carranguera, con base a algunas canciones reconocidas en este género; se exponen los instrumentos, la forma de tocar en cada instrumento y su papel musical habitual (consignado en partitura y con ejemplos de canciones) , se transcriben las líneas melódicas más comunes, las progresiones armónicas y tonalidades más habituales, la conformación de los versos (en cuanto a la métrica y al contenido), la estructura común de las canciones, las agrupaciones rítmicas más visibles y la velocidad de los ritmos, en suma, toda la explicación musical ; además se transcriben algunas canciones con sus letras, y a tres de ellas se les hace un análisis minucioso.

El método de elaboración es descriptivo y analítico: una revisión documental de bibliografía con respecto a la música Carranguera, en artículos, revistas, partituras, reseñas, tesis, libros, monografías, en bibliotecas y archivos personales; también se recolecta información mediante entrevistas hechas a Jorge Velosa, Jose Luis Posada y Guillermo Abadía, y obteniendo material musical en casas disqueras.

Es muy importante la transcripción de la rumba Carranguera, *Que pena con mi vecina*, de Velosa y Los Carrangueros¹², porque el tiple hace un solo al estilo de son cubano, y además está a cargo de la introducción (allí el tiple lo toca Luis Alberto Aljure Lis); eso demuestra otros tratos del tiple en el conjunto Carranguero, que se han ido desarrollado. Sin embargo, se presupone que el tiple no hace otra cosa aparte de llevar el acompañamiento, o por lo menos no se muestran distintos elementos musicales que usan los tiplistas, con excepción de la canción mencionada.

El análisis de la estructura de las canciones es bastante acertado y concienzudo, de igual forma el análisis de la métrica de los versos, los detalles musicales que se muestran (en cuanto al papel de la guitarra, el requinto, y a los aspectos generales), la exposición de los ritmos es clara, y la cantidad de transcripciones ayudan al aprendizaje y profusión de esta música.

Aunque las conclusiones se dispersan del objetivo central: la organización y análisis de la música Carranguera; este texto se convierte en un antecedente importante para comprender, escuchar, tocar, investigar, improvisar, inferir y hablar desde los espacios académicos, y así construir y alimentar el desarrollo teórico, que si bien no es indispensable para las practicas musicales, si ayuda a la transmisión, evolución y aceptación en más círculos sociales. También tiene muchos elementos concretos y prácticos, que aquellos que leen música entenderán fácilmente, y que los profesores pueden usar, para compartir esta música en todos los niveles de aprendizaje.

¹² Incluida en Incluido en: Velosa y los Carrangueros (1996). *Marcando Calavera* [Cassette]. Medellín, Colombia: Discos Fuentes.

Apuntes Históricos acerca de la Música Carranguera

La música Carranguera es el nombre que le dio Jorge Velosa a las músicas campesinas de Cundinamarca, Boyacá y los Santanderes, con motivo de la conformación de un grupo musical que difundía los aires campesinos, en un programa radial llamado “Canta el Pueblo” de la emisora Radio Furatena¹³. Estas músicas campesinas abarcan el merengue, la guabina, el torbellino, el bambuco, rumba criolla, el joropo y otros ritmos más, que se han ido tocando bajo el estilo Carranguero.

El estilo Carranguero tiene varias connotaciones: una puede ser la instrumentación que escogieron los Carrangueros de Raquira para tocar, con guitarra, tiple, requinto de tiple, guacharaca y voz. Estos han sido instrumentos comunes en los campos colombianos (por lo menos en la zona que me he referido anteriormente) y con ellos se han tocado diversidad de músicas, y en la música Carranguera se constituyeron como indispensables.

Otra connotación es la forma de cantar del campesino de esas regiones, con su deje particular, con el acento de cada territorio, con sus palabras, con sus dichos y refranes, con las coplas que hablan de la vida en el campo; también aquí me refiero a la manera de como el campesino se apropia de la música, la hace suya y la interpreta a su manera. Hay que aclarar que estas músicas se han aprendido por la tradición oral y con un gran protagonismo de la radio, de forma que escuchando y practicando mucho, cada quien ha logrado tocar y cantar.

Otro aspecto muy ligado al anterior tiene que ver con las letras de las canciones: La música Carranguera le canta al pueblo, le canta a la vida, a la alegría y las tristezas, le canta a las querencias y a los desamores, le canta a la naturaleza: animales, plantas, ríos, montañas; le canta a las tradiciones de los pueblos: a sus comidas, a sus trajes, a los bailes, a todas las costumbres. Hay una característica muy marcada y es su tendencia a crear letras que promuevan la preservación del medio ambiente, de las relaciones humanas y en general se quiere construir un ejemplo de convivencia con el planeta en que vivimos. Esto, por lo menos lo han hecho los conjuntos que se han apegado más a las letras compuestas por Jorge Velosa. Sin embargo, también existe el lado picaresco y doble sentido de las letras: hay que ser bastante hábil para manejar este recurso, que hace parte de las coplas campesinas.

El estilo Carranguero también tiene que ver con la asimilación de las músicas que se tocan bajo la guía del merengue y la rumba, que son los dos ritmos principales de la música Carranguera. En estos apuntes, hay una inclinación a pensar, que la música Carranguera tiene su gran antecesora en la música vallenata de cuerdas, que se propago por medio de la radio, por medio del comercio, y de la movilización de las personas, a mediados del siglo

¹³ Emisora del departamento de Boyacá fundada en 1968 por Luis Alejandro Rojas Zamudio, que trasmite desde Chiquinquirá en el dial 1.060 am.

XX, y, además, tiene una influencia significativa de las músicas de los llanos Colombo-venezolanos. Hay que redundar, que la música Carranguera es la misma música campesina que se toca hace muchos años, y que es una construcción hecha de múltiples influencias musicales y culturales.

José Portaccio Fontalvo, en su libro “*Colombia y su música, canciones y fiestas de la región andina*”, se refiere a la música Carranguera como música **guasca**, término que según Renato Paone¹⁴, en su monografía de la *Música Carranguera*, se dirigía a las personas desplazadas del campo a la ciudad que amarraban sus paquetes en las estaciones del tren con la corteza de la mata de plátano llamada Guasca. Esta música Guasca (que, en lugares como Norte de Santander, se le llama música de *machetilla*: en referencia al baile de la *machetilla* donde el hombre tiene el machete colgado en la cintura, va rastrillando los pies y en ocasiones se usa para hacer coreografías¹⁵) también estuvo nutrida, según Fontalvo (1995), por otros ritmos costeños como *el porro*, *el paseo*, *la parranda*, *la rumba*, *el son*.

Quizás cuando Fontalvo habla de la Rumba, se está refiriendo a la Rumba Criolla, que de acuerdo a Luis Alberto Aljure Lis¹⁶, es la apropiación de la Rumba Cubana en Colombia, mezclada con elementos del merengue vallenato (Renato Paone tiene otra versión que se verá más adelante); y cuando menciona al son, quizás se refiera al son vallenato, de origen afrocolombiano e indígena¹⁷.

Finalmente, la parranda, volviendo a Paone, es la apropiación de la Región Antioqueña del merengue vallenato, fusionado con el pasillo y también con los corridos y vales mexicanos.

En este punto hay que anotar, que también a los merengues y rumbas campesinas de Cundinamarca y Boyacá se les conocía como parranderos y se tocaban usualmente con dos guitarras y guacharaca, como lo habían grabado músicos de parranda como Gildardo Montoya en el viejo Caldas o Joaquín, José Ángel y Agustín Bedoya, y José Muñoz en

¹⁵ La historia de este baile tiene que ver con riñas que ocurrían en bailes, cuando un hombre pedía “un barato”, que era quitarle la pareja mujer a otro hombre, entonces, como el campesino de la región siempre usó el machete para trabajar en el campo, y como lo llevaban todo el tiempo, en ese momento si no se aceptaba el “barato”, podían ocurrir peleas, usando como arma el machete o machetilla.

En el baile de la Machetilla, el machete a veces se usa frotándolo o estrellándolo con otros.

¹⁶ En una entrevista ocurrida en octubre de 2015. Luis Alberto Aljure Lis, músico, compositor, fundador de diversas agrupaciones, pedagogo, promotor cultural, quien hizo parte de Velosa y los Carrangueros desde 1994 hasta el 2003, su información será ampliada más adelante.

¹⁷ Según los estudios de: Ahumada Moreno, Roberto & Gutiérrez Hinojosa, Tomas Darío & Daza Daza, Julio Cesar & Machado Cruz, Ana Milena & Silva Bonilla, Carlos Antonio. (2015). *¡Ay `ombe, juepa je! Toca, canta, versea, juega y baila con el vallenato*. Bogotá, D.C: Ministerio de Cultura, Republica de Colombia.

Antioquia desde la década de 1960¹⁸ (músicos influenciados por la música de Guillermo Buitrago¹⁹, los ritmos de la costa norte colombiana y por la música mexicana). Seguramente las grabaciones de música parrandera antioqueña, que se escuchaban en la radio, tuvieron gran influencia en la música campesina de la región andina, de tal forma que muchas veces adoptaron el mismo nombre.²⁰

Fontalvo agrega:

La esencia de la música guasca radica en el sabor que le impregnan las voces, la melodía y el golpe rítmico, a más de los instrumentos que aparte de la guacharaca y la dulzaina, que son muy populares en la costa, se incorporan con los que sirven para ejecutar la del interior como la guitarra, el tiple, el requinto y la bandola. A esa música los costeños la llaman “Música cachaca” o con “ritmo gallego”. (Fontalvo, 1995, p. 206)

Jorge Velosa y su grupo lo que hicieron fue darle un nuevo impulso de reconocimiento nacional a las músicas campesinas, marcando el ejemplo de cómo se tocan los merengues y las rumbas, indicando los instrumentos que se utilizan, apropiándose de todos los ritmos y aires que se pueden tocar y cantar con la forma de hacer música del campesino: en el canto, en la velocidad, en los cambios de acentuación y estructura de las canciones, en las historias que se cuentan, en el papel de los músicos y los instrumentos, en la vestimenta, en el ensamble de los temas.

¹⁸ Los antecedentes de la música parrandera se pueden rastrear desde 1938 con la canción *Mándeme Aguinaldo*, o *24 de diciembre* del Mono Gonzales; o en 1950, la canción *el Grillo* de Antonio Posada y el dueto los Tumaqueños; o *el hijo de Rosenda*, de Carlos Muñoz y Lastenia Cruz. También se habla de José María Peñaranda, músico Barranquillero, como impulsor de la música parrandera, por ser sus canciones de doble sentido, que tocaba con acordeón. Ver más en Burgos Herrera, Alberto. (2000) *La Música Parrandera Paisa*, Editorial Lealon. Medellín. Colombia.

¹⁹ Guillermo de Jesús Buitrago Henríquez, músico, cantante y compositor colombiano nacido en Ciénaga. Popularizó la música vallenata tocándola con guitarra y siendo el primero en grabar un disco hecho totalmente en Colombia, en los estudios fundados por Antonio Fuentes en 1943. Sus grabaciones siguen siendo vigentes e influyeron determinante la vida musical del país.

²⁰ Una investigación importante sería dar cuenta de la relación músico-social-cultural-histórica, de la música Parrandera con la música Carranguera.

El Merengue Carranguero

Tradicionalmente los músicos populares reconocen un solo tipo de merengue Carranguero, que los análisis académicos han dividido en dos, según el cambio de la armonía en el ritmo. Es decir, todos son merengues sin importar si asemeja a un bambuco o a un pasillo, o si se asemeja al sistema por corrio y por derecho de las músicas llaneras.

Aquí hablaremos del *merengue Carranguero* con posible influencia del merengue vallenato, y del *merengue Apasillado o Joropeado* con influencia de las músicas llaneras, que tienen gran audiencia en Boyacá y Santander.

El *merengue Carranguero* contiene elementos del merengue vallenato de cuerdas²¹: primero, hay una gran similitud del ritmo que llevan los instrumentos; por ejemplo, la guitarra en el merengue vallenato marca los bajos en los mismos tiempos que también lo hace el merengue Carranguero, los dos ritmos tienen una acentuación en seis octavos (aunque en la imagen de abajo, el merengue Carranguero está escrito en tres cuartos, por la bimetría con que se puede marcar), y comienzan con un apagado en el silencio de corchea:

♦ Merengue Vallenato en Guitarra



Imagen basada en el libro de *Guitarra Colombiana* de Andrés Villamil: *Merengue Vallenato*, página 62

♦ Merengue Carranguero en Guitarra



(Villamil, 2013, *Merengue Carranguero*, p. 20)

²¹ Este merengue, al que nos seguiremos refiriendo como Vallenato (que alude al gentilicio de los habitantes de Valledupar, hoy capital del departamento del Cesar), en un principio no tenía esa denominación, ya que hacía parte de las músicas que se tocaban en el antiguo gran Magdalena, Bolívar, Atlántico y la Guajira. Esto se puede apreciar en una reconstrucción del mapa de Colombia en 1942, que está expuesta más adelante.

La guacharaca toca en seis octavos, y el ritmo que hace el tiple es posiblemente una *variante* de cómo se acompaña rasgueando en guitarra el merengue vallenato:

♦ Merengue en el tiple y la guacharaca

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Guacharaca' and the bottom staff is labeled 'Tiple'. Both are in 6/8 time. The Guacharaca staff uses 'x' marks to represent strokes, with arrows indicating the direction of the strokes. The Tiple staff uses chords and rests, with arrows indicating fingerings. Both parts end with a repeat sign.

Los silencios de corchea que tiene escrito el tiple, son apagados que se hacen con la mano que se rasga.

Hay que anotar que los *merengues Carrangueros* manejan una polimetría de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$, por ejemplo, en *La Chanchirienta*²² de Los Carrangueros de Raquira. O en *Viva la Murga*²³ del Pueblo Canta, o en el *Joropo* de Juan Vicente Torrealba²⁴, *Esteros del Camaguan*²⁵, que tradicionalmente tocan los grupos Carrangueros.

Es claro que, existen múltiples construcciones rítmicas para acompañar el merengue Carranguero en el tiple y la guitarra, aquí solo he seleccionado una. Todas conservan su acentuación en seis octavos y en el caso de la guitarra, marcando los bajos (en un compás de $\frac{3}{4}$) en el segundo y tercer tiempo, (y en un compás de $\frac{6}{8}$) en la tercera y quinta corchea.

Igualmente pasa con el merengue vallenato: a veces se toca en la guitarra haciendo el mismo ritmo que tradicionalmente se usa para tocar un bambuco:

²² Incluida en: Los Carrangueros de Raquira (1982). *Así es la vida* [LP]. Bogota, D.C. Colombia: FM Discos y Cintas S.A.

²³ Incluido en: El Pueblo Canta (2007). *Cantores y Bailadores* [CD]. Colombia: Edi-son Producciones.

²⁴ Músico y compositor venezolano, reconocido interprete del arpa.

²⁵ Por ejemplo, esta versión del grupo Los Parientes, Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=rqVMVBfTq6Y>

◆ Bambuco en Guitarra



Por ejemplo, Luis Alberto Aljure Lis²⁶ toca el ritmo de Bambuco en el tiple, muy parecido al que hace de Merengue Carranguero²⁷, teniendo en cuenta que él siempre está haciendo variantes de apagados, rasgueos y de motivos rítmicos en 6/8, y emplea técnicas aprendidas de otros ritmos, en el merengue Carranguero:

◆ Bambuco en el tiple

Tiple en Bb

6

11

17

23

²⁶ En una entrevista ocurrida el 30 de agosto de 2016 en Bogotá. *Ver el video de la partitura en el Disco Compacto de este trabajo.*

²⁷ Esto se podrá apreciar mejor a lo largo de la investigación.

Convenciones:

p: pulgar, **D:** los dedos: índice, medio, anular y meñique; **d:** medio, anular y meñique.



Aplatillado hacia abajo, acento y efecto que se hace rozando la uña del índice sobre las cuerdas, seguida del borde izquierdo de la falange distal del pulgar, provocando un sonido brillante y metálico.



Aplatillado hacia arriba, se roza primero la uña del pulgar, seguida del lomo de las uñas del corazón y anular, provocando un sonido brillante y metálico.



apagado o chasquido (sonido seco y súbito) que se hace rozando las uñas de los dedos Índice, Corazón, Anular y Meñique sobre las cuerdas en dirección hacia abajo, y luego tapando con el borde externo del pulgar.



Apagado que se hace con el borde izquierdo del palmar, teniendo la mano semiabierta.

Esto revela el problema tan complejo de dar con “el origen” verdadero de los ritmos. Del merengue Carranguero hay un dato importante que he mencionado antes, acerca del papel de la radio y la comercialización de algunos discos, y es que los campesinos de Boyacá, los Santanderes y Cundinamarca intentaban imitar los vallenatos que escuchaban (*que podían ser los que grabó Guillermo Buitrago, Bovea y sus Vallenatos*²⁸ o *Rómulo Caicedo*²⁹, o quizás también *Abel Antonio Villa*³⁰, quien es de lo primeros que grabó con acordeón, un acetato con fines comerciales, o hasta *Francisco Rada Batista*³¹ que en 1938 grabó un acetato artesanal, en la emisora de Barranquilla “La voz de la Patria”), y los tocaban según su bagaje musical, adoptándolos a su forma de sentir la música, a su forma de bailar,

²⁸ Grupo fundado por el Samario Julio Bovea, quien tocaba la guitarra y cantaba; sus otros participantes más recordados fueron Ángel Fontanilla en la guitarra, y Alberto Fernández en el canto y la guacharaca. Ellos fueron importantes intérpretes de la música de la costa norte colombiana.

²⁹ Rómulo Caicedo Muñeton, músico y compositor nacido en Girardot, Cundinamarca. Gran exponente de la música popular, en especial de los “merengues criollos”, de la música llamada de carrilera y la música guasca.

³⁰ Importante Juglar de la Música del Magdalena Viejo, intérprete del acordeón y compositor, nacido en Tenerife, Magdalena en 1924. Según Julio Oñate Martínez, es el primero en grabar aires vallenatos con fines comerciales: esto sucedió en 1944 para la etiqueta Odeón, realizado en el estudio de la Foto Velasco en Barranquilla, con el prensaje hecho en Chile. En una de esas grabaciones lo acompañó Guillermo Buitrago en la guitarra puntera y Ezequiel Rodríguez en la Guacharaca. Ver más en (Oñate, 2003, p. 309)

³¹ Francisco Rada Batista, nacido en el Plato Magdalena, considerado el rey del son colombiano, porque definió la forma de tocar los bajos con el acordeón para ese ritmo. Prolífico compositor e intérprete del acordeón, profesión que intercalo con otros quehaceres para el sustento diario. Su música ha sido grabada y tocada por numerosas personas. Según los registros, es el primero que grabó música de acordeón en Colombia, con ayuda del señor Ángel María Camacho y Cano, para una emisora en Barranquilla; los temas grabados fueron: el son “El Botón de oro” y la cumbia “La sabrosita”. Ver más en (Oñate, 2003, p. 53, 317)

a su forma de concebir la vida: primero, los tocaban con la letra y música original (pero ahora no era el mismo merengue, había cambiado algo en el ritmo, de pronto haciéndolo con una ejecución más rápida), después ellos decidían cambiar la letra de las canciones, conservando la música, y finalmente, se empezaron a lograr composiciones totalmente originales.

Hay otro aspecto que facilitaría la propagación del merengue vallenato, según Elizabeth Muñoz Ñañez (1990), en su trabajo acerca del merengue Cundí-Boyacense, y es la movilización de las personas debido a la época de la violencia después de la mitad del siglo XX en Colombia: los campesinos salieron desplazados de sus tierras en busca de otras oportunidades; en esas migraciones se encontraron con cantinas donde habían vitrolas y rocolas, y allí escuchaban discos de música mexicana y merengues vallenatos.

Sin embargo, cabe hacer esta pregunta *¿se tocaban merengues en las regiones que hoy comprenden los departamentos de Boyacá, Los Santanderes, Cundinamarca, e inclusive en otras regiones de Colombia, aparte de las regiones del norte, antes de las grabaciones de la música históricamente representativa de la Costa Norte Colombiana, y antes de las primeras emisiones de radio, que tienen su génesis con La voz de Barranquilla, inaugurada en 1929³²?* En suma **¿desde hace cuánto se está tocando el merengue campesino, hoy nominado como Carranguero?**

A este interrogante nos da una luz, un testimonio que cita Elizabeth Muñoz Ñañez en su investigación:

“Dicen que el merengue salió como en 1950 porque antes se tocaba solo torbellino con bandola, requinto y tiple, la guitarra poco se tocaba, después apareció con el merengue; cuando empezó a salir el merengue empezaron a no dejar ir a las muchachas a las fiestas porque se bailaba cogido y no como el torbellino que era suelto (...)” (Muñoz Ñañez, 1990, p. 29)

³² Vea más en: Subgerencia Cultural del Banco de la República. (2015). *La radio en Colombia*. Recuperado de: http://www.banrepultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/comunicacion/la_radio_en_colombia

Ahora bien, en diciembre de 2014 anduve por las regiones de Ocaña y Aguas Claras, Norte de Santander, y estuve hablando y escuchando algunos músicos campesinos, y a mi juicio su merengue sonaba cercano al vallenato, pero también con muchos elementos del merengue que se toca en Boyacá y Santander. A continuación, transcribo la introducción del merengue Mujer Bonita tocado por el grupo Brisas del Norte, y comparto el link en internet para que puedan escuchar la música:

♦ **Mujer Bonita, Merengue, tocado por Brisas del Norte**

D.R.A.

Introducción en Guitarra.

Guitarra

6

12

18

24

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=4SzxQNTkCjE>

Cuando escuche a Brisas del Norte, tocaban con dos guitarras, una acompañante y la otra puntera, una guacharaca de metal, un acordeón de teclado y un bajo eléctrico (*en el video tienen otra conformación: Guitarra, cuatro llanero, bajo eléctrico y guacharaca de madera*)³³. La sonoridad de este grupo se me parece mucho al estilo de Guillermo Buitrago o de Bovea y sus Vallenatos, de pronto porque esta región tiene gran influencia del acento al hablar y de la música que suena en la costa norte colombiana, sobre todo de la música vallenata.

Es trascendental escribir, apoyándonos en Paone (1999), que el merengue que había popularizado Guillermo Buitrago a mediados del siglo XX, no era exactamente el mismo merengue que se tocaba en la costa norte con acordeón, guacharaca y caja, puesto que, al reemplazar el acordeón por dos guitarras, estas se tocaban a $\frac{3}{4}$, acentuando el segundo y tercer bajo, mientras que la guacharaca seguía tocando en 6/8. Este merengue que popularizo Buitrago se le llamaba “merengue acachacado”, que además tenía la particularidad de que la guitarra se adelantaba armónicamente en el último bajo. En la transcripción de la introducción del merengue, Las Mujeres a mí no me quieren, se puede ver claramente esto:

³³ Esta conformación es similar a los grupos de Música Campesina Venezolana, que también llaman Música de los Andes Venezolanos, tal vez porque Norte de Santander está en la frontera. Sería muy interesante investigar la relación de las músicas campesinas de estos dos países, ya que estos ritmos campesinos venezolanos suenan muy similares a los que estamos tratando. Comparto un link en internet para que puedan apreciar el tema “Bailaito” de Raúl Márquez: <https://www.youtube.com/watch?v=ErIYOUBJZA>.

♦ Las mujeres a mí no me quieren, merengue Buitragueño

Toca Guillermo Buitrago, Ángel Fontanilla, Efraín Torres y Carlos Rubio.

Introducción con guitarras.

La afinación de las guitarras es desconocida, pero las cuerdas fueron templadas de tal manera, que se puede tocar el Eb más grave, que está escrito en la guitarra 2.

The musical score is written for two guitars, labeled 'Guitarra 1' and 'Guitarra 2'. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) shows Guitarra 1 playing a melodic line with a trill on the first measure, while Guitarra 2 plays a bass line. Chords Ab and Eb7 are indicated above the first system. The second system (measures 5-8) continues the melodic and bass lines. The third system (measures 9-12) concludes the introduction with a final chord Ab. Measure numbers 6 and 12 are marked at the beginning of their respective systems.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=jrH5RuLjImE>

Julio Oñate Martínez, nos cuenta que la génesis del ritmo de merengue vallenato tocado en guitarra, se remonta a comienzos del siglo XX, con la presencia de guitarristas cubanos en la costa norte colombiana, que trabajaban en ingenios azucareros, y que traían con ellos, el son montuno, el bolero, la guajira, y que seguramente fueron el germen de un movimiento que empezó a tocar diferentes músicas en la guitarra. En ese contexto aparecen guitarristas como el ya mencionado Guillermo Buitrago, y además Ángel Fontanilla, Esteban Montaña,

Julio Bovea, José María Peñaranda, Julio Erazo, entre muchos más. *Se puede profundizar este tema en (Oñate Martínez, 2003, p.83).*

Si comparamos Mujer Bonita, con la introducción de La Molinera de Rafael Escalona³⁴, grabado por Bovea y sus vallenatos, se asemejan en su acentuación en seis octavos, en la sincopa características de estas melodías, en hacer dos voces con la guitarra, y en su acompañamiento básico usando las funciones de tónica, subdominante y dominante.

♦ La Molinera, Merengue Vallenato de Rafael Escalona

Tocado por Bovea y sus Vallenatos

Introducción en Guitarra



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=L96dkSfiXR8>

Bovea y sus Vallenatos también tocaban el merengue con el bajo adelantado en la armonía; este estilo igualmente puede explicar el origen del ritmo de *merengue Apasillado*, ya que los cambios armónicos también se hacen en el segundo bajo, insistiendo en la marcación a $\frac{3}{4}$, como veremos más adelante.

³⁴ Rafael Calixto Escalona Martínez, importante compositor de música vallenata nacido en Patillal, Colombia. Sus composiciones fueron y son cantadas por múltiples músicos, tanto de Colombia como del extranjero. Fue cofundador del Festival de la Leyenda Vallenata en Valledupar.

♦ Bovea y sus Vallenatos

Toca la guitarra marcante Alfonso Angarita

Partitura basada en La víspera de año nuevo, de Guillermo Buitrago.

Afinación de la Guitarra:

1° cuerda = Eb' 4° cuerda = Db
2° cuerda = Bb 5° cuerda = Ab
3° cuerda = Gb 6° cuerda = Eb

Guitarra

The image shows a musical score for guitar, labeled 'Guitarra'. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). It contains a series of chords and single notes with fingerings indicated by 'Dedos' (down) and 'Pulgar' (thumb). Chord symbols 'Ab' and 'Eb7' are written above the staff. The bottom staff has a bass clef and the same key signature. It contains a series of chords and single notes with fingerings indicated by '6' and '7'. Chord symbols 'Ab' and 'Eb7' are written below the staff.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=G1ss2zdxJFQ>

Otro conjunto llamado los Alegres del Guavio, de Cundinamarca, habían grabado merengues campesinos desde antes que Jorge Velosa, y su conformación es de guitarra, requinto de guitarra, y guacharaca de madera. El estilo de este merengue se acerca más a lo que hoy se considera como merengue campesino o Carranguero, pero sin duda con su origen en el vallenato, aunque muchos conocieran estos merengues como parranderos, tal vez por lo picaresco y doble sentido de sus canciones, propia de la parranda paisa.

A continuación, transcribo la introducción del merengue Fiestas en el Guavio, junto con el link en Internet. Si escuchamos atentamente, los bajos en este merengue también se adelantan a la armonía, evocando el estilo de Guillermo Buitrago.

♦ Fiestas en el Guavio, Los Alegres del Guavio

Merengue Campesino, Introducción con Guitarras.

La afinación de las guitarras es desconocida, pero las cuerdas fueron templadas de tal manera, que se puede tocar el Eb más grave, que aparece escrito en la guitarra 2.

The musical score is written for two guitars, labeled 'Guitarra 1' and 'Guitarra 2'. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 6/8. The score is divided into four systems, each with a measure number (1, 5, 10, 15) at the beginning of the first staff. Guitarra 1 plays a melodic line with many beamed eighth notes and some triplets. Guitarra 2 provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. Chord symbols are placed above the staves: F7 and Bb at measure 1, Bb7 and Eb at measure 5, F7 and Bb at measure 10, and Bb at measure 15. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=cKnHbEVD0pA>

Anotación importante:

A lo largo de esta investigación, escuchando diversos músicos y cuestionándolos acerca de la denominación del merengue, me he dado cuenta que tanto el merengue Carranguero y el Joropeado, igualmente se pueden explicar desde las músicas llaneras, ya que allí se maneja esta bimetría, e influyen de sobremanera en la sonoridad de los grupos Carrangueros, sobre todo en Boyacá y Santander (*en Norte de Santander*³⁵ *varias agrupaciones tienden más a la sonoridad de música Vallenata o de Parranda*³⁶). Esta hipótesis sobrepasa el alcance de esta investigación, pero una de las pruebas consiste en que gran parte de los músicos con que he compartido, hacen la diferencia entre Merengue Carranguero (que son los dos que estamos abordando aquí) y el Merengue Parrandero, donde la marcación a seis octavos es inconfundible, así como los Merengues Vallenatos.

Voy a citar a Renato Paone (1999, p. 78) para que nos cuente cómo ve el asunto, hablando del Merengue Carranguero:

Descendiente directo del Merengue “Buitragueño”, pero con inevitables influencias del pasillo y hasta de la música Llanera.

Su ejecución se puede dividir en dos; Merengues con influencia de Pasillo y Merengues con influencia “Buitragueña”.

Merengues Carranguero con influencia “Buitragueña”: Es el Merengue que se tocaba en la región Cundiboyacense antes del surgimiento de la Música Carranguera, pero esta fue la que lo retoma y le dio su propio estilo de ejecución respetando su polimetría de 6/8 y 3/4.

La guitarra es la que ejecuta el bajo que le da el sabor “Buitragueño” es decir con acento en el segundo y tercer tiempo.

El tiple también acentúa el segundo y tercer tiempo.

La Guacharaca mantiene su ejecución a 6/8.

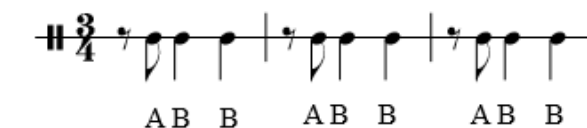
Sus velocidades siempre están entre los 120 y los 180 M.M

Se ejecuta siempre en tonalidades mayores.

³⁵ La parranda incluye músicas campesinas de porro, paseo, merengue y otros géneros tropicales que los campesinos norte santandereanos cultivan en sus propios instrumentos: voces, guitarras punteras, guitarras marcantes, bajo eléctrico, güira, cencerros y otras percusiones a manera de batería. La guatana es la misma parranda, pero hecha por guates, -apelativo que le dan los llaneros a los cordilleranos-sumando a los instrumentos anteriormente mencionados el cuatro llanero. La carranga Norte santandereana, con sus rumbas, merengues y merengues joropiados, se interpreta con los mismos cuatro palitos de las músicas carrangueras-voces, requinto andino, tiple, guitarra y guacharaca- hecha con esencia, temáticas y sonoridades propias de la región. (Franco Arbeláez, Efraín & Parra Pérez, Héctor Hernando. **Contenido en:** Ministerio de Cultura, Republica de Colombia (2014). *Entre la Parranda y la Carranga* [CD]. Cucuta, Colombia: Laboratorios LASO.)

³⁶ Grupos como *Los Alegres Guayabitos* de Ocaña o *Farranda Masters* de Labateca.

Tiple $\text{H } \frac{3}{4}$ 

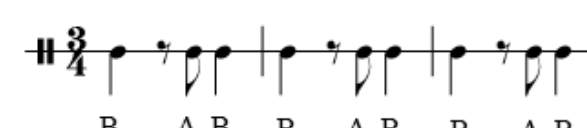
Guitarra $\text{H } \frac{3}{4}$ 

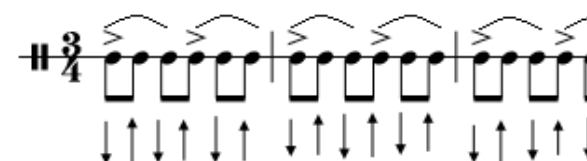
Guacharaca $\text{H } \frac{3}{4}$ 

Merengue Carranguero con influencia de pasillo: 3/4, 6/8

La ejecución más rápida del Merengue Carranguero con influencia Buitragueña hace que la acentuación se convierta en algo parecido a un pasillo fiestero, porque el acento se desplaza hacia el primer tiempo, aunque la figuración del bajo también lo hace similar al Corrido Llanero.

Tiple $\text{H } \frac{3}{4}$ 

Guitarra $\text{H } \frac{3}{4}$ 

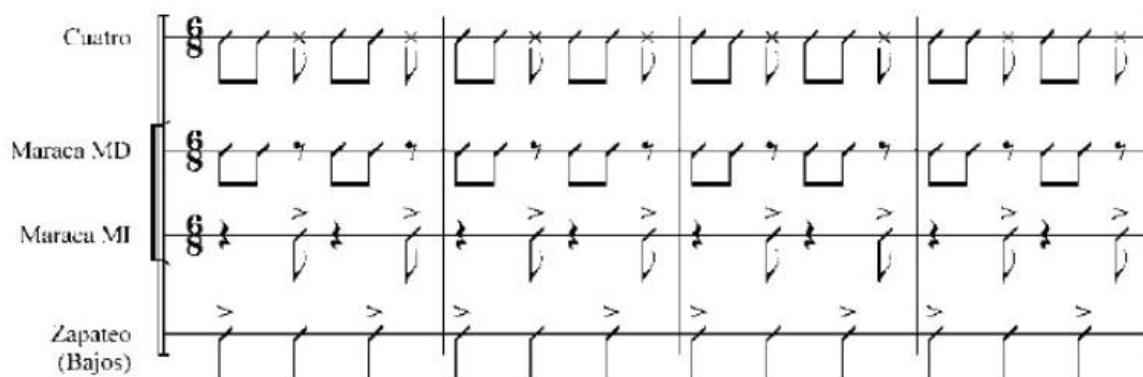
Guacharaca $\text{H } \frac{3}{4}$ 

Siempre en tonalidades mayores y en tempos que sobrepasan los 200 M.M.

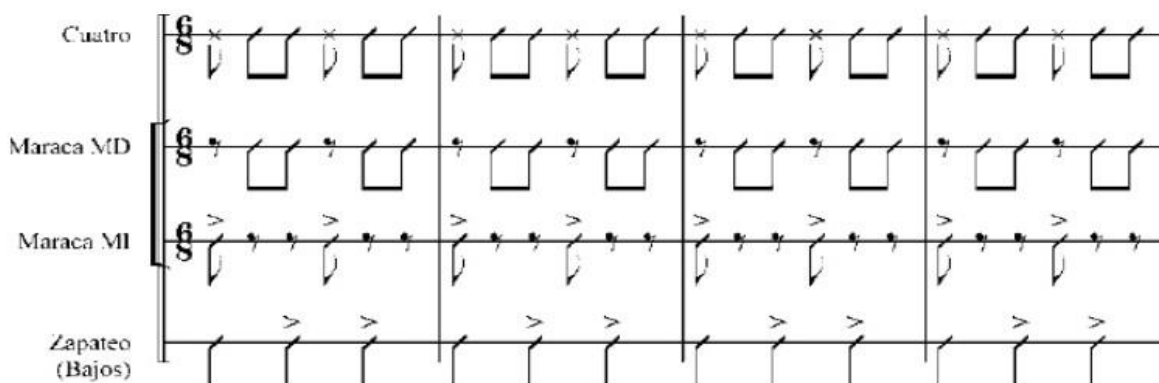
Como se puede apreciar en ambos estilos la Guacharaca conserva la misma ejecución, tal vez por esto a las dos variantes se les denomina Merengue Carranguero.”

Luego, lo que nos cuenta Renato, es lo mismo que ocurre con las músicas de los Llanos Colombos Venezolanos³⁷:

Textura Por Corríó



Textura Por Derecho



Imágenes tomadas de: Rojas Hernández, Carlos, 2004. *Música llanera: cartilla de iniciación musical*. (p. 8) Ministerio de Cultura. Plan Nacional de Música para la Convivencia. Colombia.

³⁷ Los repertorios de la música llanera se agrupan en dos grandes géneros: el *Golpe* y el *Pasaje*, conocidos ambos con la denominación genérica de *Joropo*, expresión que también designa la danza de pareja que se acompaña con estos repertorios. (Rojas Hernández, 2004, p. 6)

Los cambios armónicos del cuatro, que señalan los inicios de compas, pueden producirse bien sobre el sonido asordinado o sobre el primero de sus dos sonidos abiertos, determinando de esta manera dos tipos de texturas o toques, los llamados *Por Corrio y Por Derecho*. (Rojas Hernández, 2004, p.8)

A la sazón, es una mezcla de las músicas que se escuchaban y tocaban en la región: por ejemplo, músicos Santandereanos como Delio Torres, Argemiro Torres y Juan Torres, tocaron pasillos, porros, joropos, merengues, rumbas criollas, torbellinos y otros ritmos más, desde la década de 1960, sin mencionar a Jorge Ariza³⁸ que ya tocaba antes. Entonces, decidir una sola fuente de influencia del merengue Carranguero sería muy arbitrario.

Además, hay que anotar que el departamento de Boyacá, por mucho tiempo se extendió hasta lo que hoy se conoce como Casanare: se puede ver en esta reconstrucción de la división política de Colombia en 1942:

³⁸ Nacido en Bolívar, Santander. Reconocido compositor e instrumentista del requinto de tiple. Hizo importantes grabaciones de temas como "Mariquiteña", "Que vivan los Novios", y compuso otros que se hicieron legendarios en el folclor colombiano, como "Esto es torbellino" o "A Bolívar mi pueblo".

Mapa de Colombia, División Política 1942



Tomado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_territorial_de_Colombia#/media/File:Colombia,_administrative_divisions_\(1942\).svg](https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_territorial_de_Colombia#/media/File:Colombia,_administrative_divisions_(1942).svg)

A continuación, comparto una de las formas de acompañar en guitarra y tiple, el *Merengue Joropeado o Apasillado*, el *joropo* y el *pasillo*³⁹, para que se puedan apreciar las similitudes entre estos tres ritmos.

³⁹ Género Musical y danza derivado del vals, que es propio de Colombia, Ecuador y Venezuela, y que se ha expandido a otros países como Panamá, el Salvador o Perú.

♦ **Ritmo de Merengue Joropeado, basado en Solita Con su Ilusión, de Edixon Julián Suesca Niño**

Guitarra

6

13

1.

2.

G G7 C

D7 G C G

Toca el Tiple Edixon Julián Suesca Niño

Tiple en Bb

6

11

17

23

G A D7

G D7

C G

G7 C D7

G

Convenciones:

- La x en el cuadrado, es un apagado que se hace tapando las cuerdas con el borde izquierdo y la parte inferior de la palma de la mano, con el borde del dedo pulgar, y con el lomo de las uñas de los dedos medio, anular y meñique. Este apagado es percusivo, gracias al contacto de las uñas con las cuerdas, y de la mano con el diapasón. A veces se hace direccionando la mano hacia abajo.
- La x en el triángulo, es un tapado percusivo con movimiento de la mano hacia arriba. Se tapa con el borde izquierdo de la palma de la mano, y con el lomo de las uñas del medio, anular y meñique, sobre las cuerdas y los trastes finales del diapasón.
- Los rasgueos hacia abajo se hacen con los dedos medio, anular y meñique; el pulgar se apoya en el dedo medio, dejando al índice libre, y rasguea hacia arriba⁴⁰.

El merengue anterior lo toca el grupo de Tuta, Boyacá, El Pueblo Canta, en su álbum *Cantadores y Bailadores* (2007). Lo que está escrito en la guitarra es una de las variantes básicas para acompañar el merengue joropeado. La acentuación en el primer tiempo es importante.

⁴⁰ El estilo de Edixon Suesca en el tiple se profundizará más adelante. Ver video en el CD Adjunto.

- ♦ Ritmo de Joropo basado en Noche de Amor, de Amilcar Segura (Venezuela), según la versión de Jorge Ariza.

Guitarra

5

10

16

Tiple

6

11

17

Fuente en Internet: <https://www.youtube.com/watch?v=sv6MVhMQ3bE>

Convenciones:

- Los movimientos hacia abajo se hacen con los dedos índice, medio, anular y meñique.
- Los movimientos hacia arriba se hacen con el pulgar
- El *trancado* o *chasquido* hacia abajo marcado con x, se hace percutiendo y arrastrando las uñas de los dedos **i, m, a y ñ**, sobre las cuerdas, y luego apagando con el borde derecho e izquierdo de la palma de la mano.
- El *trancado* o *chasquido* hacia arriba se hace percutiendo y arrastrando la uña del pulgar, y luego apagando con los dorsales de las falanges distales de los dedos **i, m, a y ñ**. El pulgar se apoya en el borde de la falange distal del índice.⁴¹

En este ritmo se puede apreciar que la guitarra marca los mismos bajos que el merengue joropeado, y el tiple también comparte un apagado en la tercera corchea. También se toca rápido.

 La afinación del tiple, al parecer es en A, de la siguiente forma:

Primer orden= C#

Segundo orden= G#

Tercer orden= E

Cuarto orden= B

Sin embargo, en el video adjunto se toca con el tiple en Bb.

⁴¹ Ver video en el Cd adjunto.

♦ Ritmo de Pasillo, basado en El Arbolito, de Juan Torres Camacho⁴²

La afinación de la guitarra es desconocida, pero las cuerdas fueron templadas de tal manera, que se puede tocar el Db del compas 7.

Guitarra

Guitarra

6

12

Tiple

5

11

Chords: G $\flat$, E $\flat$ 7, A $\flat$ m, D $\flat$ 7, G $\flat$, G $\flat$ 7, C $\flat$, G $\flat$, D $\flat$ 7, G $\flat$, D $\flat$ 7, G $\flat$, E $\flat$ 7, A $\flat$ m, D $\flat$ 7, G $\flat$, G $\flat$ 7, C $\flat$, G $\flat$, D $\flat$ 7, G $\flat$.

⁴² Del álbum "Folclor Colombiano, música instrumental". Tocan Delio Torres Ariza y Juan Torres Camacho. Cantautor Records. 2012.

Convenciones:

- Los *aplatillados* marcados con T (al derecho y al revés) son acentos en el ritmo, y se hacen rozando las uñas con las cuerdas, logrando un sonido brillante y metálico. En el aplatillado que va para abajo (*T al revés*), se hace con las uñas del índice, medio, anular y meñique. La uña del pulgar se esconde y se apoya en la yema del índice.
- El aplatillado que va para arriba, se hace con la uña del pulgar, y luego se rozan las cuerdas con el I, C y A. El pulgar se apoya en el borde de la falange distal del índice. Hay otras técnicas para lograr este efecto⁴³
- Los rasgueos hacia abajo se hacen con los dedos I, C, A, y M. Los rasgueos hacia arriba se hacen con el dedo pulgar.

Si comparamos este ritmo con el de merengue joropeado, nos damos cuenta que se sigue marcando el bajo del primer tiempo, la figura rítmica de negra con puntillo, corchea y negra, es común en los dos ritmos; el tiple también comparte un apagado (en este caso aplatillado) en la tercera corchea, y también se acentúa el tercer tiempo, frecuentemente con los bajos en la guitarra.

🚦 En cuanto a la afinación del tiple, pasa lo mismo que en el ejemplo del Joropo.

Para concluir esta parte, diré que no se ha encontrado una verdad única acerca del origen del merengue Carranguero o campesino; este ritmo se ha alimentado de muchas músicas y también ha enriquecido a otras, y en cada región, más bien diré, en cada pueblo conserva características únicas, de acuerdo a la versatilidad de sus ejecutantes⁴⁴. Trato de imaginar cómo se tocaba esta música hace un siglo, o mucho antes, para tratar de construir respuestas más acertadas que las que escribo en estas páginas.

⁴³ Ver video en el Cd adjunto.

⁴⁴ *Los Alegres de Bolívar*, una agrupación de música campesina de Bolívar, Santander, han apropiado merengues, joropos, paseos, rumbas, vales, corridos, y más ritmos, a su forma de hacer y sentir la música. Comparto un video en Internet para que se pueda apreciar: <https://www.youtube.com/watch?v=f6m6bHgZ14Y>

La Rumba Carranguera

En una conferencia ocurrida el 10 de abril de 2015, en la Facultad de artes de la Universidad Pedagógica Nacional, en el marco del Séptimo encuentro nacional de Tiple Solista, Manuel Cortez (Actual Tiplista de Velosa y los Carrangueros), contaba que la forma de tocar el tiple de los campesinos en Vélez Santander, era haciendo un mismo ritmo, toque o sonsonete con la mano derecha, en todos los aires musicales; en el rasgueo ellos no tenían una técnica muy elaborada: tocaban el tiple como podían y como lo sentían. De esta suerte, Rumbas Criollas o bambucos los tocaban con el mismo sonsonete, inclusive la música extranjera que escuchaban en la radio y también las composiciones propias. Luego, la carranga cogió ese sonsoneteo para aplicarlo en sus dos ritmos principales: Rumba y Merengue (Carranguero o joropeado).

Según esa historia, las rumbas carrangueras surgieron a partir de que los Carrangueros de Raquira estaban tocando en una fiesta, la rumba criolla *Mariquiteña*, pero nadie salió bailar. Entonces a Jorge Velosa se le ocurrió tocar la misma canción un poco más movida y más festiva, con el ritmo que actualmente se conoce como rumba Carranguera, cambiándole todo “el viaje al tema” y entonces la gente se paró a bailar; desde ese momento tocaron las rumbas criollas de ese modo y empezaron a componer canciones de acuerdo a ese ritmo más rápido.

Si analizamos el ritmo de la rumba criolla, está escrita en tres cuartos o seis octavos, mientras la rumba Carranguera se escribe y se siente a dos cuartos. A continuación mostro el ritmo en guitarra para la rumba criolla y la rumba Carranguera:

♦ Rumba Criolla en Guitarra



(Villamil, 2013, *Rumba Criolla*, p. 19)

♦ Rumba Carranguera en Guitarra



(Villamil, 2013, *Rumba Carranguera*, p.25)

Una de las hipótesis del origen de la Rumba Criolla, es que es una adaptación de la rumba cubana en Colombia, que llegaba por medio de la radio, por la venta de discos, por el cine, o por grupos que venían a tocar. Pero esa nueva rumba tendría vertientes diferentes: una era la que tocaban en Antioquia, con una clara métrica en 4/4 (*que según Renato Paone, esta rumba se refiere a la música de parranda que no fuera merengue, es decir, que Rumba en Antioquia, era un apelativo a la música “popular” que se marcara a 2/4 y 4/4, por ejemplo la que grabó Gildardo Montoya o José Ángel Bedoya; en ese sentido Rumbas podrían ser porros, paseos, cumbias, etc.*), otra era la que se empezó a tocar en Tolima, de manos del músico Milciades Garavito, que se escribe a 6/8 con influencias del bambuco (*esta es la más reconocida como rumba criolla: por ejemplo, Vivan los Novios, La Mariquiteña, Trago a los Músicos*), y que en la región Cundí- Boyacense se tocaría a $\frac{3}{4}$ ⁴⁵. Andrés Villamil, en su libro de Guitarra Colombiana, apunta que la rumba criolla es una “mezcla de rumba cubana, torbellino, joropo y bambuco” (Villamil, 2013, p. 19).

Sería una posibilidad válida sostener que la rumba criolla Cundiboyacense, es la originadora de la rumba Carranguera. Y a esto, Renato Paone (1999), propone que otra gran influencia de la rumba Carranguera, fueron los corridos mexicanos, muy populares en la región Cundiboyacense, y dice que es probable que los campesinos tocaran la rumba criolla, mezclada con el ritmo de corrido (o que se tocara las melodías de las rumbas criollas, con un ritmo a 2/4), quedando definitivamente la rumba Carranguera marcada a 2/4. Esto es totalmente posible: una partitura de “Tapetuza” de Milciades Garavito (que mostrare a continuación) está escrita en 2/4, luego se pueden tocar perfectamente Rumbas Criollas a 6/8, $\frac{3}{4}$, o a 2/4.

♦ ⁴⁵ Información basada en el texto “La Rumba Criolla en el folclor Fresnense”, Elaborado por Juan Carlos Miranda, María Beatriz Peña de Arbeláez, María Orffa Valencia Salazar, Salvia Amparo Ordoñez de Rondan. Universidad del Bosque. 1999, que se puede leer en: <http://www.fresno.org.co/fresno/cultura/rumbacriolla/documentos/Larumbacriollafolleto.pdf>

Imagen, Fragmento de la Partitura de la Rumba Criolla: Tapetuza

The image shows a musical score for a piece titled "Rumba Criolla 'Tapetuza'". The score is written for piano and is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo marking "Animato." is at the top left. The first system begins with a forte dynamic "f." and features a series of triplets in both hands. The second system includes a mezzo-forte dynamic "f." and continues with similar rhythmic patterns. The third system also features triplets and a forte dynamic "f.". The score is labeled "PARTITURA 23. Rumba Criolla 'Tapetuza'." at the bottom.

PARTITURA 23. Rumba Criolla "Tapetuza".

(Fontalvo, 1995. P. 172)

Además, si analizamos los ritmos de Rumba Carranguera y Rumba Criolla, tienen la similitud de que generalmente marcan los bajos en el primer y último tiempo, y esto presupone algún tipo de desarrollo de la Rumba Criolla (quizás acentuado por el aumento de velocidad, destinado al baile: argumento que refuerza la historia de Jorge Velosa), que terminaría en lo que hoy se conoce como Rumba Carranguera.

Entonces Paone en su tesis, se inclina más por la teoría de que la Rumba Carranguera es una mezcla “*de la Rumba Andina Colombiana con algún elemento del corrido mexicano*” (Paone. 1999). Esta Rumba Andina a la que se refiere, es la misma Rumba Antioqueña mencionada antes.

Todo este asunto me llevo a conversar con él⁴⁶, y me comento que mucho de lo que pensaba había cambiado desde que escribió su trabajo en 1999. En su opinión, las Rumbas Carrangueras son una construcción netamente campesina, hecha con los ritmos que se escuchaban en la región. No cree que la Rumba Criolla, descienda de la Rumba Cubana, ya que los patrones rítmicos que maneja la primera, no son tan complejos como lo es la música cubana⁴⁷; más bien está muy cerca al bambuco; y en cuanto al nombre de Rumba Criolla seguramente se refiere a una forma de bautizar las canciones cuando se grababan los discos, o sencillamente para ponerle un nombre al nuevo ritmo que estaban tocando Milciades Garavito y Emilio Sierra.

Solo por mencionar, rumbas carrangueras como “*De Sábila es La Matica*” o “*Una pena y dos penitas*”, contenidas en el trabajo musical *Harina de Otro Costal*⁴⁸, de Velosa y Los Carrangueros, tienen toques de música cubana. Otro ejemplo, lo da la agrupación Sabor Veleño, de Vélez Santander, con la colaboración en los arreglos y producción de Pedro José Linares: ellos grabaron una rumba Carranguera, *El Aburrido*, de Pedro Nel Díaz, y una guaracha, *Alimento de los Dioses*⁴⁹, de José Agustín Díaz, con elementos e instrumentos que se asemejan a la música afro-cubana. De todas maneras, estas grabaciones se hacen en 1992 y en 2010, donde evidentemente se está experimentado con el ritmo de rumba carranguera, ya hace mucho tiempo consolidado.

Dejo claro que Rumbas Criollas las han tocado grupos antiguos como los Hermanos Amado de Boyacá, el Trio Chiquinquireño, el Trio Chicamocha o los Hermanos Torres de Santander, solo por mencionar algunos. Y lo que se conoce hoy como Rumba Carranguera, solo lo he escuchado desde los Carrangueros de Raquira, a no ser que existiera antes un ritmo parecido, el cual me gustaría conocer, o a alguien se le hubiera ocurrido la misma idea de Jorge Velosa

En esta pesquisa, escuche un comentario acerca de una posible antecesora de la Rumba Carranguera, que sería La Guaracha, que en el repertorio de la música campesina es común

⁴⁶ En charla ocurrida el 26 de febrero de 2016, en Tunja Boyacá.

⁴⁸ Velosa y Los Carrangueros (1992). *Harina de Otro Costal*. Medellín, Colombia: Discos Fuentes.

⁴⁹ Sabor Veleño (2010). *La Fiesta Grande* [CD]. Colombia: Pedro Jose Linares.

y suena parecido, pues tiene marcación a 4/4 o 2/4, aunque con bastante sincopa. El ritmo de Guaracha más conocido es el que proviene de Cuba y que seguramente llegó hace mucho tiempo a Colombia, y quizás, de esa misma se derive la Guaracha que tocan los grupos Carrangueros: por ejemplo, las que grabaron el Son de Alla, como *Los experimentos* o *El cabaret*.

Ahora bien, volviendo a la charla con Renato, este subraya la influencia de Guillermo Buitrago en todas las músicas Andinas Colombianas, puesto que fue la primera música “popular” que grabó Discos Fuentes, y que se difundió por todo el país, transformado profundamente todas las músicas que se tocaban en los campos andinos (por lo menos en donde se toca la música que aquí abordamos). Entonces es imposible saber cómo sonaban esas músicas antes de las grabaciones de Buitrago en 1943, que fueron las primeras hechas totalmente en Colombia.

Es determinante también, el papel de los corridos mexicanos, que asientan una fuerte influencia en las composiciones de Rumbas Carrangueras, a veces en las letras, como en el ritmo, en el manejo de las voces y en el bajo que hace la guitarra. Esto se puede apreciar en canciones de Jorge Velosa y los Hermanos Torres como “Es por tu amor”⁵⁰, o en “No me escribes, no me llamas”⁵¹.

♦ Corrido en Guitarra



⁵⁰ Contenida en: Velosa y Los Hermanos Torres (1986). *Entre Chiste y Chanza*. Medellín, Colombia: Discos Fuentes.

⁵¹Contenida en: Velosa y Los Hermanos Torres (1989). *A ojo cerrado*. Medellín, Colombia: Discos Fuentes.

Retornemos a Manuel Cortez, y apoyando la influencia musical de Buitrago, él comentaba que la música campesina pudo haber adoptado la rumba Carranguera del paseo vallenato de cuerdas, puesto que guarda muchas similitudes en su ritmo, en su forma de acompañar y de marcar. Entonces, Manuel escribió las rumbas Carranguera en cuatro cuartos, para explicarla desde el paseo vallenato: dice que la rumba va suprimiendo movimientos de la mano derecha del ritmo inicial de paseo, que él propuso:

♦ Paseo Vallenato en Tiple



♦ Rumba Carranguera en Tiple



Y si comparamos el ritmo de guitarra del paseo vallenato, con el de Rumba Carranguera, se podría decir que este último es como tocar un paseo vallenato muy rápido: la marcación del bajo es igual y también se suprimen movimientos en la mano derecha. Estos aspectos la acercan considerablemente a la música vallenata, precisando como siempre, que hay otras formas de tocar paseo vallenato, que no coinciden exactamente con lo que he descrito.

♦ Paseo Vallenato en Guitarra



Y en cuanto al canto, al manejo de las voces, a la construcción de las melodías, al uso de la armonía, también se encuentran muchas semejanzas: por ejemplo, la guacharaca se maneja igual, solo que los músicos comúnmente no hacen tantos “adornos” como en el paseo:

♦ **Ritmo de Rumba Carranguera en la Guacharaca**

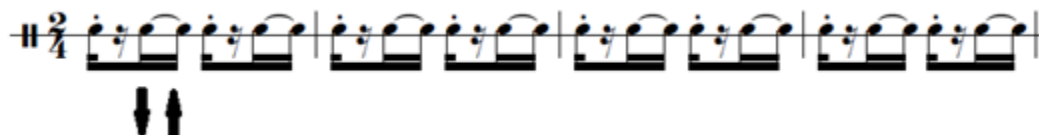


Imagen basada en: <http://carranga.org/aprenda-rumba-carranguera/>

Adicionado a esto, Jorge Velosa ha grabado Rumbas con la denominación de *Rumba Paseada*, por ejemplo, Los Trabalenguas, contenido en el álbum *Con Alma Vida y Sombrero*, de Jorge Velosa y los Hermanos Torres en 1985.

Consumo este apartado diciendo, que la música Carranguera ha sido un laboratorio de experimentación con diversos aires, no se puede hablar de una sola influencia; los músicos que han estado al frente, han aportado, han buscado, han ido puliendo y enriqueciendo estos ritmos que siguen creciendo y alimentándose de diversas músicas.

Los instrumentos

Generalmente se usan Guitarra, tiple, requinto de tiple, Riolina y guacharaca; los mismos instrumentistas son quienes cantan. A veces se ha implementado otros instrumentos, por ejemplo, el bajo eléctrico o el acordeón; otros grupos han aumentado el número de sus integrantes, sumando instrumentos de percusión, también instrumentos melódicos y armonicos. Además, se han agregado voces femeninas en el coro y se han creado conjuntos conformados solo por mujeres, puesto que tradicionalmente el cuarteto Carranguero era de hombres

El Tiple:

Instrumento de cuerda pulsada colombiano, derivado de las guitarras españolas traídas en la época de la conquista y colonia. Consta de una caja de resonancia, un diapasón y un clavijero para templar doce cuerdas. Sus cuerdas son metálicas y están agrupadas en cuatro órdenes de tres cuerdas cada uno. En la música Carranguera la afinación tradicional del tiple es la siguiente:

Primer orden = D

Segundo orden = A

Tercer orden = F

Cuarto orden = C



- ✚ En los órdenes 2, 3 y 4, de las tres cuerdas, la del medio es antorchada y las otras dos son requintillas afinadas una octava más aguda. En el primer orden las tres cuerdas son iguales, afinadas en la misma octava.

La Guitarra:

Es la popular guitarra española de seis cuerdas de nylon. En la música Carranguera generalmente se usa esta afinación:

1° cuerda = E'

2° cuerda = B

3° cuerda = G

4° cuerda = D

5° cuerda = A

6° cuerda = E

Otros grupos bajan un tono entero (a veces medio, a veces más) a todas las cuerdas; según Jairo Rincón⁵², esto se debe a que Ramiro Zambrano (el primer Guitarrista de los Carrangueros de Raquira) tocaba con la sexta cuerda afinada en re; entonces quienes lo escuchaban creyeron que bajaba todas las cuerdas un tono entero. Sin embargo, los grupos tradicionales campesinos tocaron y todavía tocan, con la guitarra afinada en Bb, o por lo menos acercándose a esa afinación, dependiendo de la frecuencia relativa de las notas, que cada grupo maneje:

1° cuerda = D'

2° cuerda = A

3° cuerda = F

4° cuerda = C

5° cuerda = G

6° cuerda = D

Otro ejemplo de cómo se maneja la guitarra en los conjuntos Carrangueros, es Danny Suesca, guitarrista del Pueblo Canta, que toca con un capodastro; este lo trasporta por los trates dependiendo de la canción, propiciando otras posibilidades para tocar la guitarra.

⁵² Tiplista de Velosa y Los Carrangueros desde 1990 a 1992



Esta imagen, con la anterior, fueron tomadas de:
http://solar.physics.montana.edu/munoz/AboutMe/ColombianMusic/NaturalRegions/Andina/Espanol_Bambuco.html

El Requinto de tiple:

Es un tiple más pequeño y más agudo, “...solo el mástil es más largo para la mayor longitud del diapason y numero de trastes...” (Abadía, 1991, p.99) que son 21. Posee 10 cuerdas de acero, distribuidas en:

- 1° orden = **D**, doble
- 2° orden = **A**, triple
- 3° orden = **F**, triple
- 4° orden = **C**, doble

Se toca con plectro o con los dedos. Su afinación en la Música Carranguera es como la del tiple, con la diferencia que el primer orden se afina una quinta debajo con respecto al segundo orden, o una segunda por encima del cuarto orden. Es el protagonista principal de las rumbas y merengues, puesto que usualmente lleva la melodía.



Imagen tomada de:

<http://co.class.posot.com/tiple-requinto-en-cedro-bucaramanga-penta-show/>

Guacharaca:

De origen indígena, es el instrumento que menos ha evolucionado. Su nombre se deriva de un ave –Guacharaco- cuyo canto se imita con su ejecución. La guacharaca y sus innumerables variantes físicas, es uno de los instrumentos musicales más universales, estando presente en casi todas las culturas del planeta, pertenece a la familia de los Idiófonos de fricción. (...)

(...) En Colombia es fabricada de CAÑA BRAVA, también conocida como caña fleca o caña e' lata, es una especie de planta herbácea perteneciente a la familia de las poáceas originaria de América.

La Guacharaca se ejecuta rozando el “trinche” o cepillo contra el cuerpo del instrumento. Generalmente es ejecutada por el cantante del cuarteto Carranguero.

Se podría afirmar que la Carranga aporta una versión muy propia de la Guacharaca, porque lo que podríamos calificar como Guacharaca Carranguera se diferencia de

las guacharacas usadas en otras regiones en que es mucho más angosta y de aproximadamente 25 centímetros. Además, al decir de sus intérpretes “guacharaquero que se respete rompe la guacharaca”. Esto responde a una tradición auditiva de romper o hacer una pequeña incisión a lo largo de la guacharaca para mejorar su respuesta acústica. (Tomado de <http://carranga.org/los-cuatro-palitos/>)

Guillermo Abadía Morales nombra este tipo de guacharaca como caña-de-raspa, aunque no hablando específicamente de la que se usa en la música carranguera, sino de otras muy parecidas:

(...) **la caña-de-raspa** que es un trozo de unos 50 a 60 cms de caña brava que lleva un sector central ahuecado en mediacaña en unos 30 cms. El diámetro es de 3 a 4 cms. En este sector solo queda la parte externa de la caña, es decir, la corteza, esto permite que la resonancia sea notable al frotar por la parte opuesta las ranuras perpendiculares a la longitud que se trazan con suficiente profundidad. La frotación se hace con un trozo de madera dura, una astilla de caña o una costilla de res o una moneda. La oquedad del sonido se puede aumentar o disminuir cubriendo con la mano que soporta la caña una parte del ahuecamiento mientras con la otra se friccionan las ranuras del dorso. Otra raspa usada en oriente de Bogotá y noreste de Cundinamarca es la que lleva ranuras a modo de anillos en casi toda la superficie; desde unos diez cms, a partir del extremo superior, en donde lleva una manea de cuerda para tomarla, hasta unos 10 cms del extremo inferior, se le practica una incisión profunda a lo largo de los 40 cms restantes, de manera que la caña aparece rajada; esta incisión es triple, es decir, son tres las hendiduras paralelas de arriba abajo. Con un trozo de caña o astilla del mismo material y de unos 20 cms de longitud por 2 cms de ancho, se frotan las ranuras anilladas de modo idéntico a la variedad anterior (...) (Abadía, 1991, p.134)



Imagen tomada de:

<https://urumitavllenata.wordpress.com/2016/02/29/historia-de-la-guacharaca-instrumento-principal-en-el-vallenato/>

La Riolina o Armónica:

En algunas ocasiones también se usa la Armónica o Riolina difundida con cierta importancia en el departamento de Boyacá, en donde era tradicional ver a los “gañanes” (Pastores de rebaños de bueyes) tocarla después de guardar su “yunta de bueyes”. Cuando se interpreta la dulzaina en el conjunto Carranguero, generalmente la interpreta el guacharaquero (Tomado de <http://carranga.org/los-cuatro-palitos/>).

La armónica es un instrumento de viento, que se toca soplando y aspirando el aire sobre sus agujeros, haciendo que vibren las lengüetas, produciendo el sonido. Cada lengüeta tiene un tono definido, dependiendo del tamaño, siendo graves o agudos. Existen múltiples tipos de armónica, según el tipo de música que se toque. Me arriesgo a presuponer que en la música carranguera son populares las armónicas diatónicas, de 10 agujeros, que alcanzan una extensión de tres octavas de la escala mayor.

Álvaro Suesca quien toca este instrumento en el grupo el Pueblo Canta, usa tres o cuatro armónicas diatónicas afinadas en diversas tonalidades mayores. Usa la marca Hohner diatónica de 10 agujeros, y me comento⁵³ que estos instrumentos se empezaron a ver en Boyacá, después de 1950, en las romerías⁵⁴ y en los mercados de pueblos; a la gente le atrajo mucho porque el sonido se parecía al del acordeón, al ser también un instrumento de viento que hace vibrar lengüetas metálicas.



Imagen tomada de:
<http://carranga.org/los-cuatro-palitos/>

⁵³ En charla ocurrida el 9 de marzo de 2017

⁵⁴ Peregrinaciones católicas hacia algún templo, lugar o símbolo que se considera sagrado.

Metodología

El camino comenzó buscando a quienes pudieran dar solución a la pregunta *¿Cómo se acompaña la rumba y el merengue Carranguero en el tiple?*, la primera persona a la que me dirigí fue Luis Alberto Aljure Lis, a quien conocía desde hacía algunos años y era precisamente el que me había motivado para esta investigación, pues lo había visto tocar varias veces, dándome cuenta de su estilo, muy diferente al acompañamiento *normal*: lo vi haciendo conducciones melódicas, progresiones armónicas, diferentes golpes en la mano de rasgueo, combinaciones rítmicas; además, sabía partes de su historia como músico, sobre todo su incursión en la música Carranguera. Él se prestó llanamente a ayudarme y me aconsejó que visitara a otros músicos importantes, como Juan Torres⁵⁵, que me conto acerca de la historia de los ritmos y me mostro su forma de tocar, y con Álvaro Suesca, quien me presento a su hijo Edixon, que estuvo complacido en colaborar con la investigación, a propósito del valioso aporte que este hace en el tiple, a la música Carranguera.

Mi idea principal era *buscar a músicos con gran experiencia en el género, que se dedicaran a tocar el tiple y que quisieran colaborar con la investigación*. Esto me llevo a conocer a José Garzón⁵⁶, legendario músico de los Filipichines y El Son de Allá: su estilo sencillo es testimonio importante de la forma de tocar en los pueblos, en el campo, en los parrandos.

He conocido y visto tocar a varios músicos, y para la selección me he guiado por mi intuición (*quizás sugestionado por aquellos que hicieran cosas diferentes en el tiple, como melodías, segundas voces, otras progresiones armónicas; sin embargo, me di cuenta que uno de los aspectos primordiales, es la manera como cada persona maneja la mano con que rasga para lograr los ritmos; la forma en que aborda el instrumento desde su experiencia musical, ahí radica gran parte del estilo personal*) y por el dictamen valioso de Renato Paone, quien creo la Fundación Corazón Carranguero y ha tenido la oportunidad de compartir con agrupaciones y estar al tanto de casi todo lo que ocurre en la escena Carranguera.

De esta forma la muestra contaba con tres músicos, quienes representan agrupaciones importantes, que gozan de reconocimiento dentro de esta música, y también representan distintas zonas geográficas del país: Luis Alberto Aljure Lis, del Tolima, José Garzón de Cundinamarca y Edixon Suesca de Boyacá. Seguramente una selección tan corta es sesgada y muy poco representativa, pero fue el resultado de hacer algunos viajes a Tunja, Tuta, Vélez, Bolívar, Ocaña, y de recorrer territorios en Bogotá; de buscar y escuchar discos, de largas pesquisas por internet, de estar muy atento a la página de Carranga.Org, de leer lo que he encontrado sobre el tema, de los nombres, pueblos, agrupaciones sugeridas.

⁵⁵ Fundador junto a sus hijos del grupo Los Hermanos Torres, además toco con Jorge Ariza y Jorge Velosa

⁵⁶ Que conocí por medio de Libardo Gonzales, músico, requintista, acordeonista, compositor y fundador de varios grupos musicales, uno de los más representativos es el Son de Allá.

Sencillamente he querido hacer un relevamiento de algunos músicos que tocan el tiple en agrupaciones Carrangueras, a sabiendas de la cantidad de personas que se dedican a esto, que son igualmente importantes y cuya inclusión sería iluminador para este trabajo.

Así, surgió la necesidad de buscar un músico que representara la región de Santander, en donde me decían que el tiple suena distinto a las otras regiones (inclusive toda la música campesina), entonces, en el pueblo de Vélez, conocí al joven Cesar Mauricio Vargas Valenzuela, integrante de la agrupación el Tocayo Vargas, quien pacientemente me compartió su forma de tocar, que quizás no represente a todo el estilo Santandereano, pero que ayuda a comprender la noción que se tiene allí, del tiple en la Carranga.

Acercamiento Inicial y Entrevistas:

Los acercamientos con los músicos comenzaron con llamadas por teléfono, luego con charlas informales en sus casas y lugares de trabajo: yo les explique lo que quería hacer, ellos me contaron sus historias, me compartieron su música, me dieron información sobre otras personas y me proporcionaron consejos por donde guiar la investigación.

Después vino la parte de las entrevistas:

- ❖ Se hicieron en un lugar cómodo y de corta duración, ya que generalmente había muy poco tiempo, por motivos de los quehaceres de los músicos.
- ❖ Use una videocámara que solamente registro la voz, a petición de ellos mismos, con los cuales hice el pacto de la confidencialidad del material, que lo iba a usar para construir una corta Biografía de cada uno de ellos.
- ❖ La entrevista fue informal, dejando que los músicos hablaran a placer, pero teniendo unas preguntas preparadas e insistiendo en aquello que no quedo claro.

Estas fueron las preguntas:

- ✓ ¿Cómo se llama y donde nació?
- ✓ ¿Dónde vive y a que se dedica?
- ✓ ¿En su familia hay otros músicos?
- ✓ ¿Cómo se inició en la música?
- ✓ ¿Cómo se inició en el tiple?
- ✓ ¿Cómo llego a la música Carranguera?
- ✓ ¿Grupos en donde haya tocado?
- ✓ ¿Festivales o concursos donde haya participado?
- ✓ ¿Ha hecho grabaciones?

- ✓ ¿Compone canciones o hace arreglos musicales?
- ✓ ¿Qué músicas tradicionalmente se tocan en la región?
- ✓ ¿Sabe el origen de la rumba y el merengue Carranguero?
- ✓ ¿Cómo es el proceso de montaje de las canciones en el grupo donde tocan?
- ✓ ¿Toca otros instrumentos?
- ✓ ¿Alguna vez ha sido profesor de tiple?
- ✓ ¿Eventos especiales que quiera compartir?

Con la información obtenida de estas entrevistas, se construyó una biografía de cada músico, que más adelante mostrare. El documento fue enviado a ellos para que lo revisaran y me dieran su aprobación, desafortunadamente no me dijeron nada, quizás porque no lo leyeron, o si lo leyeron, no juzgaron importante decirme algo al respecto, a pesar que les pregunte varias veces que les había parecido.

Siguiente paso, metodología fallida:

La metodología inicial que se usó para poder registrar el estilo de tocar de los músicos fue el *Análisis de Protocolo Verbal*, por medio de esta herramienta se le pregunto a los músicos ¿Cómo acompañarían en el tiple un merengue y una rumba Carranguera? Entonces, seleccione tres canciones, que corresponden a un merengue Apasillado, un merengue Carranguero y una rumba Carranguera, las cuales debían tocar los tres tiplistas iniciales (después se sumaría Cesar Vargas), para ilusoriamente tener un rango de objetividad, haciendo que todos tocaran las mismas canciones y así comparar los diversos estilos, inspirado en la investigación de Ricardo Parra que he indicado anteriormente:

En esa investigación, cada guitarrista hizo sus respectivos arreglos al bambuco el Tolimense de Gentil Montaña: cada uno plasmo su estilo personal en la partitura y se detuvieron para explicar teóricamente lo que hacían; entonces pudieron pensar, crear y luego escribirlo, sobre una composición que seguramente ya conocían. Adicionado a esto, son músicos que han pasado por la academia.

Quise replicarlo registrando, en una video cámara, el proceso que realizan los músicos para acompañar, invitando a que dijeran en voz alta el proceso mental y técnico que hicieron para dar solución a la pregunta, sin embargo, esto no sucedió así.

Las canciones seleccionadas fueron:

- **Mi campesina, merengue joropeado de Álvaro Suesca.** *El pueblo canta. Contendida en el álbum Cantadores y Bailadores. 2007. Discos Audycom. Edi-son producciones.*

- **Trigueñita, rumba Carranguera de Luis Alberto Aljure.** *Patalo. Contenida en el álbum Amores y Fiestas. 2003*
- **La patasola, merengue Carranguero de Idelfonso Martin. Sabor Carranguero.** *Contenida en el álbum a gozar con Sabor Carranguero. 2005. Discos el Dorado.*

Cada canción corresponde a un tema de cada músico o del grupo donde tocan, con motivo de que mostraran su estilo de tocar, en composiciones que ya conocían y donde podían sentirse más cómodos, y además que escucharan la música de los otros tiplistas, arriesgándose a acompañar con el tiple y plasmando también allí su estilo (Confianza en que hicieran sus propios arreglos de acompañamiento).

Sin embargo, en la práctica los músicos no se sintieron tan cómodos acompañando las canciones seleccionadas, ni siquiera las que había seleccionado de su propio grupo; ellos acompañaron las canciones normalmente con los cambios de acordes, pero no mostraron lo que yo había visto en otras ocasiones.

Por otro lado, ninguno intento explicar lo que hacía, mientras tocaba : porque eso siempre tendrá alguna dificultad, porque a veces también están cantando, porque están concentrados, porque no les apetece parar dentro de las canciones para detenerse a explicar, por qué algunos tocaban al tiempo con otros músicos, porque también algunos no sabían explicar lo que hacían, y por más razones que ahora no imagino; Luis Alberto Aljure Lis fue el único que me dio algunas indicaciones de lo que iba hacer mientras tocaba, pero de todas maneras es imposible dar una explicación completa de lo que se hace mientras se toca, debido a la complejidad que esto requiere. A Ricardo Parra le funciono porque los guitarristas tenían que escribir en partitura lo que tocaban, dando tiempo a explicaciones, e inclusive se daban la oportunidad de crear. En este caso, después de tocar, los músicos pausadamente me explicaron lo que hicieron: yo preguntando intensivamente y manejando la cámara de video con habilidad, para que todos los aspectos quedaran claros y poderlos explicarlos, transcribiéndolos a una partitura, y después aprenderlos, para comunicarlos en este trabajo por medio de videos⁵⁷.

- ✚ La idea de los videos es para dar una mejor explicación a las transcripciones y poder desmenuzar el estilo de los músicos (desde mis capacidades musicales), debido a que los videos registrados no quedaron adecuados para presentarlos en este trabajo, (*aunque se mostraran algunos que si cumplen con ciertas características y se*

⁵⁷ Cesar Mauricio Vargas, fue el único que se empeñó en que yo aprendiera los ritmos, tal cual como él lo hacía.

pueden publicar,) porque en la mayoría se revelan confidencialidades, se registraron informalmente, se dejan ver las limitaciones en el manejo de la videocámara, porque recurrí a artilugios fílmicos para captar hasta los mínimos detalles, porque hay pausas, repeticiones, rupturas en las secuencias, irrupciones externas, etc.

Conjuntamente me di cuenta, especialmente en Edixon Suesca y José Garzón, que para ellos cada canción tiene su identidad, es decir, están concebidas desde el inicio con una estructura de acompañamiento definida, que aparentemente es difícil cambiar. Luis Alberto Aljure Lis quizás hubiera podido prestarse a lo que yo proponía y hacerlo muy bien, ya que el siempre plasma su sello en lo que toca, y está muy relacionado con los conceptos académicos. Además, se presentó otra situación, y fue el poco tiempo que tienen para este tipo de tareas, ya que continuamente están ocupados en diversas labores.

Entonces me propusieron que ellos querían mostrarme cosas especiales, donde el tiple tenía partes únicas y sobresalía; ellos deseaban que yo me llevara la música de ellos, la forma en que la hacían, aprendida empíricamente, en vez de someterse a un experimento académico (Esto en el caso de Edixon Suesca y Alberto Aljure Lis; José Garzón y Cesar Vargas solamente me mostraron como tocaban diversos ritmos). Y eso definitivamente era lo que yo quería, y lo que finalmente se hizo: poder mostrar cuatro estilos de tocar merengue y rumba Carranguera

A continuación, documento un poco acerca del *Análisis de protocolo verbal*, y después sobre la metodología en donde se puede apoyar mejor esta investigación, basada en los estudios de Elsy Bonilla- Castro y Penélope Rodríguez (2005)

Análisis de protocolo verbal

Es un método desarrollado para la investigación de los procesos de resolución de problemas, en el cual se pide a las personas que expresen en voz alta los pensamientos, durante el transcurso de solución de alguna situación: la idea es estudiar los caminos mentales que los sujetos construyen para resolver la tarea, registrando el proceso para luego analizarlo y codificarlo.

Esta especie de pensar en voz alta se registra para su análisis pormenorizado hasta que el investigador consigue descomponer los protocolos de los sujetos en lo que se podrían considerar sus unidades de pensamiento atómicas (...) Estas unidades son denominadas como operadores. La aplicación de un operador cambia el estado de un problema de un estado de conocimiento a otro (...) un protocolo verbal adecuado permite al investigador diseñar una teoría abstracta acerca de cómo los sujetos resuelven problemas (...) (Ezquerro, 2007. P. 123)

“En principio, la solución de problemas requiere el procesamiento de información y una secuencia de pasos para transformar una situación de partida, en una situación de objetivo” (Parra, 2007. P.48)

Entonces los Protocolos Verbales son el:

(...) Conjunto de técnicas en las que se le pide al informante que reporte las actividades, pasos, estrategias y otros pensamientos que se le van ocurriendo mientras lleva a cabo una actividad o tarea asignada por el investigador con lo cual se puede observar las estrategias cognitivas y meta cognitivas utilizadas por el ejecutante. (Torrealba & Rosales, 2008, Sección “Ejecución de la técnica de protocolos verbales”, parr. 2.)

Allen Newell, investigador en informática y psicología cognitiva, y Hebert Alexander Simón, economista y politólogo, “(...) desarrollaron ampliamente la metodología de los Análisis de Protocolos Verbales con el fin de reconocer la estructura, actividad mental y el conocimiento implicado durante la solución de un problema o el desarrollo de una actividad realizada por un estudiante.” (García, 2013, p. 82)

Esta metodología se centra (...) “en identificar y comprender la calidad de los procesos implicados en la toma de decisiones y en la manera cómo cambia el pensamiento del estudiante durante la ejecución de una tarea.” (García, 2013, p. 82.) Este es un instrumento para el estudio de la estructura cognitiva del estudiante, mas no trata de valorar o evaluar las respuestas.

Por eso no se pide a los participantes que indaguen sobre lo que están haciendo, ya que la inferencia de las estrategias cognoscitivas es tarea del investigador; simplemente hay que dejarlos “solos”, para que se muevan como lo harían en su quehacer normal. Y aunque probablemente el hecho de verbalizar haga que la tarea dure más tiempo, la calidad del proceso tiene una gran expectativa de mantenerse igual.

Los procesos cognitivos no se pueden observar, solamente pueden deducirse a partir de los gestos, de las palabras, de los sonidos, de los silencios, de los movimientos, de todos los signos, señales, manifestaciones de conducta y creaciones que las personas se comparten unas con otras.

El reporte puede ser simultaneo o retrospectivo

Según Requena (2003) el reporte verbal puede ser simultaneo, si el sujeto lo realiza a la par de resolver el problema, o retrospectivo si lo hace al finalizar la tarea. Siempre es preferible el simultaneo ya que el retrospectivo puede alejarse de lo que realmente ocurrió, quizás confundiendo los momentos del desarrollo o las estrategias que fueron aplicadas.

Sin embargo, para este trabajo, es más posible el retrospectivo ya que, al tratarse de la ejecución de un instrumento musical, se deben tener todos los sentidos puestos haciendo esa tarea. Luego, si el músico puede manejar la simultaneidad de hacer el reporte mientras toca, o si tiene que hacerlo al final, no perjudicará la fiabilidad de la información, porque la canción que se acompaña, ha sido practicada por ellos mucho tiempo antes, y siempre se puede repetir, acentuando varios matices (más rápida, más lenta); esto último es fundamental, puesto que hay elementos musicales que son necesarios explicar lentamente, por fuera del acompañamiento continuo de la canción. Aunque también es cierto que los músicos tienden a improvisar y a tocar una misma canción haciéndole variantes cada vez que la repiten.

Volviendo a Requena (2003), la veracidad del reporte ocurre si se dan simultáneamente dos niveles: 1. La persona lee en voz alta el problema, lo reconoce como similar a otros problemas resueltos, describe la estrategia que aplicará y porque piensa aplicarla. 2. La persona incorpora alguna información o hace alguna recodificación, para poder hacer el reporte. Esto, sin importar si el reporte es una copia literal de la información recibida, o si es un parafraseo, o si ha sido generada a partir de la información recibida o de la que ya se tenía.

En este caso, la música no es un problema, ni una situación a resolver, es una expresión cultural, social, histórica, política, que se quiere observar, aprender, resaltar, recopilar, analizar.

Registro y Codificación:

Se debe tener en cuenta el medio con el cual serán registrados los datos, que puede ser una grabadora de sonido o video. También hay que comunicar a los participantes que toda la tarea se hará pensando en voz alta, inclusive expresando las frases más triviales; por eso es que las instrucciones deben ser claras para que la persona entienda lo que tiene que hacer.

Puede ocurrir que la presencia obvia de la cámara intimide a algunos participantes, entonces hay que pedirles permiso para grabar, quizás ubicándola en un lugar que no sea visible. Y si ocurre que la persona se queda callada durante la prueba, habrá que animarla suavemente a que siga hablando, como plantean Ericsson y Simón (1993, p. 256).

Es fundamental que el investigador tenga claro lo que quiere investigar, la pregunta o el problema que se le va a exponer al participante. De esta claridad dependerá la veracidad de los resultados obtenidos. “(...) la instrucción dada originalmente al sujeto debe, en lo posible, mostrar que se realiza una indagación *general*, esto es, sin atención explícita a aspectos específicos.” (Requena, 2003. P. 181). Y si hay necesidad de una pregunta, no se debe dar indicios de una respuesta deseada, o de un aspecto considerado importante, que conduzcan a una inferencia o generación de información, que pueda hacer cambiar el curso normal de la solución.

Torrealba & Rosales (2008) sugieren lo siguiente:

- Hacer un calentamiento, para que la persona a la que se le hace el análisis, se acostumbre a verbalizar sus acciones en voz alta. Inclusive se aconseja que los ejercicios de calentamiento se hagan sobre temas diferentes sobre lo cual se va a investigar.
- Al terminar el protocolo verbal, el entrevistador aborda de nuevo a la persona y lo cuestiona sobre las vías que tomó para desarrollar la tarea. Esta pregunta se hace de manera retrospectiva y ayuda a completar la información obtenida con el protocolo.
- La tarea debe ser conocida, tener un nivel de dificultad que represente un reto y permitir que el estudiante se sienta entusiasmado a realizarla
- La información del protocolo puede ser analizada con la ayuda de un evaluador externo, que sea a fin al tema tratado y que apoye la comprensión de los datos; inclusive, también puede haber una reevaluación por parte de quien se le hizo el protocolo, con motivo de recordar lo sucedido.

- Se debe tener en cuenta silencios, gestos, movimientos corporales, al momento de transcribir los datos, como también se debe hacer explícito los aspectos que se tendrán en cuenta para la transcripción, que están contenidos en las categorías de análisis.
- Incluir la interpretación del investigador sobre la información obtenida, que ayuda a la comprensión del tema a estudiar.
- Determinación previa de categorías de análisis, que los investigadores podrán prescindir dependiendo del tipo de investigación.

La codificación de la información se hará de acuerdo a la naturaleza de la investigación, en este caso, se pretende transcribir en partitura lo que los músicos digan y toquen. Es decir, la codificación es el lenguaje con el que se va a manejar la información; este lenguaje debe ser flexible y adecuarse a la realidad de los hechos, y no llegar a transformar lo que ocurrió, solo para adaptarlo a unas normas establecidas. Véase los nuevos símbolos usados en las transcripciones hechas a los músicos, o la decisión de escribir en el pentagrama los sonidos reales de las notas, de acuerdo a la escordatura con que se afina el tiple⁵⁸.

Requena (2003) propone que después de hacer los análisis (*para explicar, describir, señalar, sistematizar lo que ocurrió*) la mayoría de la información no verbal es eliminada⁵⁹, luego se hace una segmentación para identificar claramente el sentido específico de las categorías de análisis, y los resultados se discuten según las teorías con que se ha hecho la investigación.

⁵⁸ Esto con motivo de que generalmente en la academia, el *tiple afinado en Bb* se escribe en la partitura un tono arriba. Esto permite, por ejemplo, seguir llamando por el nombre a una posición de acorde reconocida, aunque suene un tono abajo. Entonces, si la orquesta toca un tema en G, al *tiple afinado en Bb* le escriben la partitura en A, para conservar los nombres de los acordes y escalas derivados de la guitarra y facilitar la lectura, aunque, por ejemplo, la posición del acorde A, suene realmente como G. Entonces, la propuesta en este trabajo es llamar a los acordes y notas por su sonido real, *nombrando* los mapas melódicos y armónicos de acuerdo a la escordatura empleada, con el fin de ser fiel a la *afinación* del instrumento.

Hay que decir, que popularmente las posiciones en el tiple se nombran, por lo general, como si este siempre estuviera afinado en C (que es la afinación que maneja las cuatro primeras cuerdas de la guitarra), así la escordatura no ajuste a esa afinación, y el sonido real este, comúnmente, por debajo de la frecuencia a la que corresponden las notas (partiendo como base del sonido *la*: 440 HZ). Y en menor proporción, otros músicos nombran las posiciones por su sonido real.

⁵⁹ En este trabajo no es posible, ya que los movimientos de las manos que tocan el tiple son neurálgicos y complementan la información verbal.

Observaciones personales al Análisis de Protocolo Verbal en cuanto a esta investigación.

Según la experiencia relatada, esta metodología no resulto adecuada para dar cuenta de los diferentes estilos de tocar el tiple en la música carranguera; tal vez para una situación estricta mente académica serviría, pero para poder dar cuenta de esta música popular, me parece que no ayuda.

Lo que le propongo a los músicos no es un problema a resolver, o que me hagan un reporte de su labor musical con la condición de que toquen y hablen al tiempo, o toquen y después hablen, o con cualquier otra condición o técnica de observación; lo que planteo es un acercamiento para que ellos me compartan su música y yo pueda aprenderla, saber cómo es y analizarla con herramientas teóricas, para mostrar a la academia en términos que allí se manejan, como suena parte de la música popular: *el acercamiento no debe tener ningún requisito, siendo ellos los que realmente me alimentan a mí.*

Otro asunto fundamental es que el análisis de protocolo verbal se refiere estrictamente a las palabras, pero en este caso el material importante de investigación son los sonidos, la música; ya en principio la metodología falla, aunque supongo que habría manera de adaptar el análisis de protocolo verbal a situaciones específicas.

No creo que, para saber de las músicas de una cultura, hagan falta sistemas de registro que pretendan objetividad, donde la información se obtenga por medio de una prueba académica. Me inclino por que sea la misma cultura quien nos muestre su música a su manera, en las condiciones donde surge, en los espacios donde se practica, con los significados que le dan; los investigadores deben solamente llevar medios para registrar, porque lo importante es convivir y aprender con lo y de lo que se está investigando. Esa es otra manera de que la zanja entre la academia y la realidad disminuya un poco, y en este asunto, simplemente incluyendo y aprendiendo de la música que ocurre en la práctica común de las regiones colombianas.

Así pues, la misma exploración nos dirá cuál es la metodología a usar, aunque no esté patentada por otros investigadores o científicos. Cada investigación que requiera trabajar con otras personas, en regiones y contextos concretos (*por lo menos, las que quieren saber acerca de la música de un pueblo, de una región, de una persona, de una cultura, de un instrumento, de un estilo, o que ocurre en un lapso de tiempo, o que sean parecidas a esta*) tiene su propia metodología, ya que los componentes de la realidad siempre serán diferentes; es útil aprender de otras experiencias, seguir consejos de esquemas y estructuras, apoyarnos en lo que consideremos necesario, pero sugiero no atarse a ningún concepto,

teoría o croquis riguroso, y mejor cultivar la intuición, y seguir la línea por donde natural y lógicamente va la investigación.

Finalmente, la forma en que deben ser transmitidos los conocimientos dependerá de la naturaleza de la exploración, valiéndose de los mecanismos necesarios, con la condición de que se haga de la manera más fiel a los hechos presenciados, en este caso, revelando lo más exacto posible, como tocan los músicos.

Entrevista Cualitativa y Observación, según Elsy Bonilla y Penélope Rodríguez: metodología que ayuda a explicar lo que ocurrió en esta investigación.

(...) la entrevista cualitativa es un intercambio de ideas, significados y sentimientos sobre el mundo y los eventos, cuyo principal medio son las palabras. Es una interacción en la cual se exploran diferentes realidades y percepciones, donde el investigador intenta ver las situaciones de la forma como la ven sus informantes, y comprender porque se comportan de la forma en que dicen hacerlo (...) En tanto el significado no es un asunto privado, sino que está influenciado por otro- ya sea este concreto imaginado-tanto los informantes como el entrevistador están, en diferente modo, involucrados en la producción de conocimiento. (Bonilla & Rodríguez, 2005, p. 159)

Se explora en detalle el mundo personal de los entrevistados, se crea el ambiente propicio para surja una narración de su pasado y de su presente, para poder responder la pregunta de investigación.

Posteriormente, el investigador deberá incorporar marcos interpretativos para entender las narraciones de los actores, en términos más conceptuales o abstractos, con el fin de obtener una comprensión refinada de las creencias, las actitudes, los valores y las motivaciones que subyacen a los comportamientos de las personas en contextos sociales particulares (Gaskel, 2000, citado por Bonilla & Rodríguez, 2005, p. 160)

Bonilla y Rodríguez exponen tres tipos de entrevistas cualitativas individuales:

- A. Entrevista informal conversacional o no estructurada: las preguntas se formulan en torno a un asunto que se quiere explorar ampliamente, no hay límite en el proceso, favorece la comunicación con las personas, se logra entender mejor una situación sobre la que se están haciendo observaciones, hay poca intervención del entrevistador.
- B. Entrevista estructurada con una guía: se han definido unos tópicos que se abordaran con todos los entrevistados, aquí se plantean los temas pertinentes al estudio.
- C. Entrevistas individuales a profundidad: se centra en la opinión de una persona, solo en la medida que represente un conocimiento cultural más amplio, yendo al marco de referencia que emplea en su quehacer. Ayuda a identificar a informantes claves.

En este trabajo se usó una mezcla de *entrevista informal conversacional*, en los primeros acercamientos con las personas, y *la entrevista estructurada con una guía*, cuando se construyeron las biografías y se registraron las formas de tocar.

Un tipo de *entrevista individual a profundidad* la he hecho en varias oportunidades con Renato Paone, que en toda esta investigación ha sido un informante clave, con respecto a la historia de la música Carranguera, a las posibles agrupaciones a quien me podría dirigir, y a personas que me podrían ayudar a resolver preguntas. Lastimosamente, ninguno de los encuentros fue registrado de alguna forma, ya que siempre se dieron como una charla entre amigos.

Algunos consejos para la entrevista, según el documento *Más allá del dilema de los métodos, la investigación en ciencias sociales*, de Bonilla & Rodríguez, 2005:

- El entrevistador debe escuchar lo que el entrevistado está diciendo mientras observa como lo dice; comparar lo que está diciendo con lo que sabe el mismo entrevistador; contrastar lo que dice la persona con las preguntas del resto de la guía, estar atento al tiempo y evaluar si hay que alejarse de la guía o seguir al pie de la letra, y ofrecer retroalimentación al entrevistado para que este clarifique o ahonde en algún tema de discusión (Dilley, 2000, citado por Bonilla & Rodríguez, pág. 164).
- Regla de oro: Saber escuchar
- Generar un ambiente que resulte cómodo al entrevistado.
- Los entrevistados deben sentir confianza en sus habilidades para responder las preguntas, deben sentir confianza en el entrevistador, y tener claridad de cómo sus experiencias encajan en el estudio.
- No hay respuestas correctas e incorrectas.
- La información que se dará es confidencial.
- Dar las razones porque se debe grabar la información.
- Hacer preguntas abiertas, acerca de un solo tema.
- Es importante tener el control de la entrevista en cuanto al tiempo y la dinámica de la charla.

- El entrevistador no puede dar nada por hecho, indagar por todos los detalles que provea la persona, sin llegar a ser imprudente.

Recomendaciones para hacer un protocolo de preguntas para la entrevista:

Según Gaskel, 2000 (citado por Bonilla & Rodríguez, pág. 171), se deben hacer lecturas críticas sobre el tema, reconocimiento del campo en que se hará el estudio, propiciando discusiones con colegas que conocen el tema y entrenando un pensamiento creativo. Emplear el lenguaje cotidiano de la vida de las personas es fundamental. La guía de preguntas siempre se puede ir modificando.

Bonilla y Rodríguez (p. 180) también hablan de la *Entrevista Narrativa*, que es individual y se hace a profundidad, donde se anima al informante a contar una historia sobre un evento particular, revelando las motivaciones y el sistema de orientaciones simbólicas de los actores involucrados en las historias.

Estas entrevistas podrían servir en estudios que combinan historias de vida y contextos socio- históricos. En algunas ocasiones, los músicos contaban casi espontáneamente largas narraciones sobre situaciones específicas, es el caso de Marco Antonio Patiño, Tiplista de la agrupación los *Alegres de Bolívar*, quien me compartió su experiencia tocando tiple, desde que su madre le enseñó, hasta que, bajo la dirección de Euclides Ariza, conformo la agrupación musical.

Lo que hace el entrevistador aquí, es construir un tópico central, que es como una introducción y un estímulo, para desencadenar la narración. Al final se pueden hacer preguntas, de acuerdo a lo que se ha contado y en el lenguaje que ha usado el narrador.

La Observación

(...) la observación permite al investigador conocer directamente el contexto en el cual tienen lugar las actuaciones de los individuos y, por lo tanto, le facilita acceder al conocimiento cultural de los grupos a partir de registrar las acciones de las personas en su ambiente cotidiano. (Bonilla & Rodríguez, 2005, p. 227)

Se trata de captar los elementos constitutivos de la realidad social y la manera cómo interactúan entre sí, con el fin de reconstruir inductivamente la dinámica de la situación. Capturar las cualidades actuadas de la realidad social, que se necesita para responder a la

pregunta de investigación, en este caso ¿Cómo se toca el merengue la rumba y el merengue Carranguero en el tiple?, que ellos respondieron tocando el instrumento.

(...) si bien el observador comienza enfocando su atención en los elementos más básicos de la situación (actor, comportamiento, tiempo y espacio), debe ir enriqueciendo progresivamente el rango de observación, incluyendo componentes adicionales como por ejemplo los objetos, los sentimientos, el tipo de relaciones que establecen las personas, los objetivos que persiguen con los comportamientos, etc. (p.229)

Cuando se hicieron las grabaciones de los músicos, centre la videocámara en el tiple y en las manos de las personas, ya que eran los elementos más importantes a tener en cuenta. Ocasionalmente hacia tomas del rostro y de todo el cuerpo; además profundice en acercamientos para poder captar los movimientos de la mano con que hacen los rasgueos.

Así, con las entrevistas anteriores ya sabía quién era la persona, ahora estaba enfocado en lo que está haciendo, donde lo hacía y lo que estaba tratando de lograr. Las observaciones se hicieron en los lugares de ensayo, no en las presentaciones, recitales o conciertos, debido que el material que deseaba obtener, solo lo podía lograr en la privacidad de un lugar de ensayo, a sabiendas que, frente al público, es un momento clave donde los músicos pueden mostrar otros elementos, que la espontaneidad, la creatividad y la habilidad les permiten.

En las observaciones hice parte de la situación, ya que, hacia preguntas, me enfocaba en detalles, reorientaba el proceso, verificaba sobre la marcha la calidad y la validez de la información, animaba a que los músicos repitieran pasajes de canciones y a que me explicaran con lentitud y por partes los ritmos, inclusive, fui invitado a tocar.

Fase Final de la recolección de datos: Observación y entrevista para resolver la pregunta

Ocurrió en las casas de los músicos donde a veces ensayan, la pregunta inicial fue ¿Cómo toca la Rumba Carranguera?; ellos tocaron y yo les pedí que lo hicieran más despacio y que trataran de explicarme como lo hacían, registrando todo con la video cámara. Algunos se apoyaron en canciones para explicarme, otros simplemente tocaron el ritmo, otros tocaron en grupo temas completos, otros me mostraron además cosas especiales, donde el tiple hacia melodías, adornos, variantes rítmicas, cambios de ritmo, otros tuvieron dificultad al intentar descifrar como era que tocaban.

También hubo tiempo para que yo aprendiera a tocar sus estilos, ya que les dije que iba hacer algunos videos explicando cómo tocaba cada músico; entonces me pidieron que los

imitara ahí mismo y me dieron consejos claves de la forma en que ellos lo hacen, para que las grabaciones posteriores quedaran lo más fieles posibles.

Lo mismo ocurrió con la pregunta de ¿Cómo toca el merengue Carranguero?, después agregaba ¿Cómo toca el merengue parrandero? Ya que como se ha visto en estas páginas, es un ritmo muy similar, inclusive me atrevo a decir que los músicos lo tocan casi igual.

Después les preguntaba cuál era el aporte que ellos hacían en el tiple, y eso dio para que me mostraran más canciones o fragmentos de ella, donde el tiple se volvía protagonista. Además, ellos mismos tocaban libremente otras cosas, dándome explicaciones sin tener que pedir las. En ese sentido tuvieron cabida bambucos, pasajes, joropos, rumbas criollas, torbellinos, pasillos, guabinas, rajaleñas.

Trate siempre de estar muy atento a todo lo que sucedía, con las palabras (que podrían significar explicaciones importantes) y en los sonidos. Cuando me daba cuenta de que se estaba redundado mucho en un tema, deje de grabar.

Después de cada entrevista escribí una sencilla bitácora donde anoté nuevas hipótesis y nuevas preguntas; las que iban siendo solucionadas fueron marcadas con un símbolo de aprobación. También escribí aspectos a mejorar y a tener en cuenta la próxima vez; anoté nuevos nombres de personas o situaciones identificadas. Con cada músico he tenido varias sesiones de observación, ya que, al transcribir y analizar los datos, me he dado cuenta que no ha quedado todo resuelto o que hay asuntos por profundizar.

A continuación, comparto algunos apuntes extraídos del libro *Más allá del dilema de los métodos*, en el cual me he basado para explicar la metodología usada.

Apuntes del texto Más allá del dilema de los métodos, Elsy Bonilla y Penélope Rodríguez.

Método Cualitativo:

- ✚ Es la aproximación global de las situaciones sociales para explorarlas, describirlas y comprenderlas de manera inductiva; ósea a partir de los diferentes conocimientos que tienen las diferentes personas involucradas en ella.
- ✚ La definición de las etapas del proceso investigativo no se hace al margen de la exploración de la situación que se quiere analizar, ni del contacto con las personas involucradas en ella.
- ✚ Durante el proceso de recolección de la información los datos se organizan y se analizan de forma continua, con el fin de garantizar su representatividad y su validez, así como para orientar la búsqueda de nuevas evidencias que profundicen la comprensión del problema, lo aclaren o lo caractericen con mayor precisión. (p.120)
- ✚ La investigación cualitativa capta la realidad a través de los ojos de la gente que está siendo estudiada, a partir de la percepción que tiene el sujeto de su propio contexto. Se quiere conceptualizar sobre la realidad, con base a los comportamientos, conocimientos, los valores, las actitudes, de las personas estudiadas.
- ✚ Las muestras deben ser representativas de las tendencias de comportamiento que organizan la vida social, en el contexto analizado
- ✚ El investigador no debe negarse a sí mismo. Debe profundizar en el fenómeno y no generalizar.
- ✚ El investigador no debe idealizar el significado de las percepciones y del conocimiento de los sujetos investigados.

Características del investigador:

- Creatividad y crítica: lograr una visión totalizante del problema, que la relación con los sujetos sea de respeto con respecto a la percepción que ellos tienen de su propia realidad, que la información pertinente se registre y se procese de forma sistemática.

- Capacidad crítica informada: el investigador debe relacionar sus conocimientos con los va adquirir en la investigación, no debe imponer, simplemente tener en cuenta lo que ya sabe como herramienta para entender lo nuevo, si es que esto es adecuado, pues a veces tendrá que construir otras herramientas para no invalidar el saber de los otros.
- Entrenamiento académico y experiencia: se sugiere que el investigador tenga una alta formación en métodos de investigación cuantitativos para que la producción sea sistemática y rigurosa, y simplemente no haga una compilación de datos que sencillamente pueden ser interesantes.
- Una persona y un profesional: flexibilidad, creatividad, sistematización, agudeza para entender las relaciones de fenómenos sociales aparentes. El investigador debe tener cuidado de cómo sus valores y opiniones afectan la toma decisiones en la investigación y los datos que se van adquiriendo. Se deben captar los rasgos que le dan la identidad a la situación estudiada.

Etapas del proceso:

La investigación cualitativa es un proceso de entradas múltiples que se realimentan con la experiencia y con el conocimiento que se va adquiriendo de la situación

- *La definición de la situación a investigar*, que abarca la exploración de la situación, la formulación del problema de investigación, el diseño y la preparación del trabajo de campo (p.126)
- *El trabajo de campo* que corresponde al periodo de recolección y organización de los datos
- *La identificación de patrones culturales que organizan la situación y que comprenden el análisis, la interpretación y la conceptualización inductiva.* (p.126)

Exploración de la Situación:

Determinar las propiedades del problema que deben abordarse cualitativamente, determinar si es necesario cuantificar algunos de sus componentes, delimitar las dimensiones de la realidad y los parámetros que la estructuran, formular la pregunta de investigación, buscar

una aproximación comprensiva de la realidad. Explorar la situación problemática como el nivel de conocimiento existente hasta la fecha.

Las preguntas de investigación que exigen una aproximación cualitativa son aquellas cuyo objetivo es:

- Documentar casos o eventos reales
- Entender el significado que atribuyen las personas a sus vidas y experiencias.
- Comprender las influencias del contexto sobre las acciones y los comportamientos de los individuos
- Identificar los procesos que dan lugar a los eventos y las acciones en el contexto estudiado
- Entender la relación entre una escena particular y su ambiente social más amplio. (Schram, p.129)

En consecuencia:

Preguntas descriptivas: indagan lo que ocurre en comportamientos y eventos observables *(De este tipo use en este escrito)*

Interpretativas: las que buscan explorar el significado de esos asuntos para las personas involucradas

Teóricas: Las que se dirigen a examinar cómo pueden explicarse esos asuntos (Maxwell, 1996, citado por Schram, 2003, p.130)

En los estudios cualitativos Las preguntas de investigación evolucionan en respuesta al contexto, a los datos y al análisis. (p.131)

En el informe se puede explicitar la evolución de la investigación, los cambios en las preguntas, en las metodologías, en los objetivos, el aprendizaje adquirido por el investigador.

Diseño:

Punto de referencia que indica los objetivos, la estrategia, la recolección y el análisis que se va a utilizar con los datos. Los diseños cualitativos son dinámicos, interactivos y emergentes. El investigador es la principal herramienta de investigación, estando de frente a la situación, tomando las decisiones que considera adecuadas para dar respuestas a la pregunta.

Configuración de la muestra:

- La muestra se va estructurando a través de las diferentes etapas de recolección de datos. (p.134)
- Los conceptos van emergiendo de manera inductiva, ósea de acuerdo a los hechos observados.
- Se requiere obtener información detallada y extensa del problema
- Una muestra adecuada es aquella conformada por las personas o grupos más representativas de la comunidad, quienes están en la capacidad de proveer la mayor cantidad de información sobre el tema de estudio (p.135). *(Por ejemplo, los tiplistas con más experiencia, o que han mostrado un trabajo dedicado en el instrumento)*
- El criterio de suficiencia se refiere a un muestreo exhaustivo de todas las posibles fuentes de información (tesis, publicaciones, tradición oral, página de internet Carranga .org)
- La muestra no tiene límites.

Muestreo intencional o selectivo: se hace con anticipación al estudio.

Muestreo teórico: se hace después de haberse recolectado y estudiado los primeros datos, y de que van emergiendo códigos y categorías, que son relevantes para la teoría que se está desarrollando.

- ✓ La codificación de los datos en bruto, se debe ir haciéndose desde el comienzo de la recolección; este es un paso previo para decidir qué datos recoger después y donde buscar la muestra.
- ✓ El objetivo de recolectar más datos para examinar las categorías y sus relaciones, es con motivo de que tengan representatividad. Se pueden buscar informantes en lugares no previstos inicialmente. Puede que estos nuevos datos hagan cambiar algunas preguntas de la investigación.

Recolección de Datos:

- En la recolección de datos cualitativos, se pasa de las observaciones más superficiales de la organización formal, a los aspectos subjetivos del como los individuos interpretan su realidad.
- Hay que documentar todo lo que sea posible, extrayendo la información necesaria que ayude a responder la pregunta; para esto hay tener claro lo que se va a buscar, con la flexibilidad de ajustar el marco de recolección, cuando la situación estudiada así lo determine.
- Un monitoreo permanente de los datos recolectados, evita sobrevalorar una determinada situación, a costa de subvalorar otra.
- Determinar la dirección de las muestras.
- Seguir pista a rasgos nuevos del fenómeno.
- Identificar las categorías analíticas potenciales.
- Dirigirse a diferentes fuentes.

Tareas permanentes: delimitar el campo de estudio, cuestionar cuáles de los interrogantes iniciales son relevantes, cuales se deben cambiar y elaborar otros, planear sesiones de recolección de datos de acuerdo a pistas, reseñar sistemáticamente las ideas ejes que surgen durante la recolección, confrontar y validar las ideas con diferentes informantes claves, formular otros posibles escenarios.

- El proceso de investigación es planeado, y a la vez exploratorio con etapas que se retroalimentan y se ajustan a medida que avanza la comprensión del problema.
- La interdisciplinariedad debe entender las complejas dimensiones del problema, las cuales demandan marcos conceptuales y metodológicos diversos, pero no excluyentes.
- Preparación para la salida de campo: Objetivos claros, que se quiere hacer, que se va a preguntar, como se va abordar, los recursos con que se cuenta. Prever las diferentes posibilidades que ocurren en la salida.
- A partir de las diferentes salidas de campos, se va reajustando la metodología, las diversas preguntas, actividades y objetivos: se va aprendiendo a como interactuar en otras situaciones.

Datos cualitativos:

- ✚ Son descripciones detalladas de situaciones, de personas, de eventos observados directamente o a través de medios audiovisuales.
- ✚ También son narraciones que hacen las personas sobre sus experiencias, actitudes creencias o pensamientos, si el instrumento utilizado es la entrevista
- ✚ Extractos, documentos, o pasajes, cartas o registros, si la información proviene de fuentes secundarias (Bonilla- Castro, 1985, p. 157)

La información se debe registrar de tal modo que pueda recuperarse fácilmente y ordenada para su revisión y análisis. (p.158). Se puede inspeccionar minuciosamente la secuencia de la conducta observada y hacer un análisis preciso; también posibilita publicar los datos para que los lectores pueden tener acceso directamente y chequear la interpretación del investigado.

Manejo de los datos:

La organización de los datos en esta etapa termina con la conversión de toda la información recolectada en forma de material escrito, con la transcripción de las entrevistas, las observaciones, las notas de campo y los resúmenes de los documentos (p.245). Esto se ordenará en patrones de respuesta que reflejen los parámetros culturales que estructuran el conocimiento del grupo estudiado.

- ✓ En la transcripción se debe seleccionar lo que sirve para la investigación: las transcripciones deben ser muy buenas.
- ✓ En la designación de un código a un texto, el investigador comienza a descifrar posibles relaciones entre los datos, emergencia de patrones, contradicciones, explicaciones plausibles (p. 252)
- ✓ Hay que decidir cuál va a ser la unidad de análisis; las categorías de análisis emergen totalmente de los datos con base en el examen de los patrones y las recurrencias presentes en ellos (p.254)
- ✓ Inferencia Abductiva: se combinan hechos nuevos, con conocimientos teóricos
- ✓ Se puede partir de unas categorías tentativas fundamentadas en el marco conceptual, (las preguntas de investigación, los supuestos, las áreas problemas, o los temas claves del estudio) y posteriormente identificar las categorías que emergen de los datos.

Análisis:

Se seleccionan las categorías más relevantes para dar respuesta a la pregunta de investigación.

Recursos para el análisis:

Listas de conteo: contar las respuestas dadas, contando el número que se repiten, y luego jerarquizarlas. *Cadena lógica de evidencias:* recurso grafico que ayuda a describir relaciones entre conjuntos de respuestas y ayuda a detectar la racionalidad subyacente a la dinámica a los comportamientos referidos a alguna situación particular. *Taxonomías de*

información: se visualizan datos y se detectan relaciones entre ellos. *Matrices descriptivas*: Son tablas en las que se cruzan dos categorías que pueden estar relacionadas. (p. 264- 268)

Interpretación:

- Descripción de los hallazgos aislados,
- identificación de relaciones entre variables,
- formulación de relaciones tentativas entre los fenómenos,
- búsqueda de evidencias que corroboren o invaliden los supuestos que guían el trabajo,
- dar explicaciones sobre el fenómeno,
- identificación de esquemas teóricos más amplios que contextualicen el patrón cultural identificado.
- Se debe dar sentido a los resultados.
- Aquí el investigador debe tener un dominio de su historia y de su cultura.
- No se busca generalizar las conclusiones.

Categorías de Análisis⁶⁰:

Se establecen las siguientes categorías para analizar las observaciones:

Melodía: Es la sucesión de notas de diferentes alturas, organizadas de manera que tienen sentido musical para el oyente⁶¹. La duración de cada nota con relación a los demás desempeña un papel importante.

Si en el acompañamiento se identifica una melodía se tendrá en cuenta:

- El ascenso y descenso de las notas
- La distancia entre la nota más grave o aguda
- Si la melodía se mueve por grados conjuntos, por saltos, o por una combinación de ambos
- El tipo de escala que usa
- Su estructura y su fraseo- que puede suponer la repetición y/o variación de motivos
- Si tiene algún tipo de ornamentación

Ritmo: Es la manera como se agrupan los sonidos musicales, considerando principalmente su duración y también sus acentos. Generalmente se percibe escuchando o sintiendo, un pulso estable, compuesto de golpes regulares, llamados tiempos. Esta sucesión regular de tiempos se usa para medir el ritmo musical.

Algunos tiempos se acentúan más que otros, y estos se organizan en grupos que se llaman compases, determinando la métrica de la música. La repetición regular de los tiempos y acentos que se suceden en cada compás, constituye el marco o la estructura dentro de la cual el ritmo, con sus propios acentos y con notas de distintas duraciones va fluyendo.

- En esta categoría tendremos en cuenta la agrupación rítmica de las notas (ya sea en forma melódica o armónica) y las estructuras o motivos rítmicos que se hagan con ellas, ya sea por medio de “golpes”, apagados, efectos y demás recursos hechos con la mano que se rasga, en el marco del merengue y la rumba Carranguera.
- También se describirá la velocidad con que se toca.

⁶⁰ Esta sección estaba basada en Bennet,2001. (p. 4-18)

⁶¹ Que una melodía tenga sentido o no, depende de la percepción de cada persona.

Armonía: La armonía se produce cuando dos o más notas diferentes suenan a la vez, formando un acorde; una sucesión de acordes se llama progresión armónica.

- Aquí se observarán los acordes que se usan, en cuanto a su construcción, su función tonal, y las progresiones y estructuras ritmo- armónicas que se hagan.

Timbre y textura: Con timbre me refiero a las posibilidades de sonido que tiene el tiple: por ejemplo, cuando se toca cerca del puente, el sonido es brillante; y cuando se toca cerca de la boca, el sonido es “oscuro” o “pastoso”. Puede ser un ambiente generalmente agudo o grave.

El sonido además tiene textura cuando es ligero, sencillo, o cuando es denso, rico, con flujo constante y a veces complejo: es la manera como se entretajan los sonidos en una composición musical. La textura puede ser monódica, que consiste en una sola línea melódica; puede ser homofónica, que es una melodía tocada con acompañamiento de acordes (en este caso se harían las dos cosas en el tiple); o polifónica donde hay dos o más líneas melódicas a la vez, que se van entrelazando entre sí.

Formal: Es la estructura general de la canción

- En el acompañamiento se mirará: las partes que tiene, la función de cada parte, las cadencias al final de las secciones, el número de compases que hay en cada parte, las repeticiones que se usan.

Técnico: Aquí están todos los mecanismos usados para tocar el instrumento:

- El ataque a las cuerdas, la forma de rasgueo, la direccionalidad de la mano, la afinación del instrumento, el uso del plectro o de los dedos de la mano, los efectos hechos (pizzicato, staccato, Trapiado, abanico, apagados, etc.), técnicas usadas de otras músicas u otros instrumentos, y cualquier otro elemento técnico usado.

Los Músicos

Luis Alberto Aljure Lis:

Maestro de la música andina colombiana: instrumentista, cantante, compositor, constructor de instrumentos y promotor de los aires musicales de Colombia. Es oriundo del Tolima, hizo parte del grupo Nueva Cultura, ha dirigido y creado varios proyectos de música Carranguera, como: Los Chanchirientos, Frailejón, los de La Capital y Patalo. Fue Tiplista de Velosa y los Carrangueros durante nueve años y ahora tiene como proyecto al grupo Los del Pueblo, con propuestas de conciertos dialogados, diseñados pedagógicamente para compartir las músicas colombianas.

Luis Alberto Aljure, el Tiple y La Carranga

El acercamiento con el tiple empezó cuando Alberto pertenecía al grupo Nueva Cultura, allí hizo un trio con Jorge González que tocaba los instrumentos melódicos, Ricardo Lambuley tocando la guitarra y Alberto quien tocaba el tiple; con ese trio transitaban en fiestas y reuniones. Después Ricardo se dedicó al Contrabajo y ahí entro José Fernando Rivas en la guitarra (*con ese nuevo trio fue que tocaron con Velosa once años*), entonces los tres hicieron música por más de veinte años, tocando la gran variedad de la música colombiana, construyendo una excelente comunicación musical: “*un parpadeo era la significación de algo en el escenario*” dice Alberto. Todavía siguen compartiendo musicalmente.

Cuando se tropieza con Velosa, Alberto tiene una carga de investigación sobre músicas colombianas bastante amplia, puesto que tiempo atrás había tocado tambor alegre, llamador, bombo, tambora, cununo, percusiones menores; toco con los hijos de Cheo Guerra: Dalmiro y Jairo Guerra; este último le enseñó hacer tamboras de la costa atlántica y pacífica. Estuvo en el grupo Benkos, donde participaban músicos importantes de las costas: con ellos estuvo metido en esas tierras, y allí aprendió un conocimiento importante de esas músicas.

Además de eso, aprendió a tocar bandola llanera empíricamente, entusiasmado por la música llanera, escuchando constantemente, especialmente a Anselmo López, dedicándole varias horas de estudio, oyendo muchas veces las canciones. La primera vez que vio a otra persona tocando Bandola Llanera fue a Pedro Flores en el Teatro Colon, después de haber estado practicando en solitario, un año y medio. Pedro le habló del estilo Casanareño, que es más andino (solo pluma) y el Araucano (que es como el venezolano) que utiliza los dedos metidos en las cuerdas.

Al final resulta enrolado con su tiple, quizás porque no encontró como desarrollarse como músico llanero, tocando la bandola; más bien siguió tocando con el trio y se retiró del grupo Nueva Cultura en el que estuvo trece años.

Nueva Cultura cantaba las canciones de Jorge Velosa, cuando Velosa era dirigente estudiantil de la universidad nacional: era la época en que cantaba la *Lora proletaria*, el *Doctor*, *Don Ambrosio*, pero se alejaron de esas músicas cuando Velosa se convirtió en fenómeno musical con el merengue *La cucharita*, porque nueva cultura era grupo con corte político; tiempo después se apartaron de la política y se dedicaron solo a lo cultural.

El grupo que estaba nominado para ir al Madison Square Garden en 1981 era nueva cultura, pero después apareció Jorge Velosa con su bum mediático y fue quien resultó elegido, de todas formas, era más fácil movilizar a cuatro que a doce personas. Por esa época Nueva Cultura había ganado el primer premio de música colombiana organizado por Colcultura.

Cuando se retiró de Nueva Cultura, recibió la propuesta de Velosa para tocar el tiple, pero no acepto al principio, porque también tenía la propuesta de ser el primer director de la casa de la cultura de Villa Pinzón Cundinamarca y prefirió descansar un poco de las tribulaciones y gozos que significa estar en un grupo musical. Más bien recomendó a Jorge Gonzales como Tiplista, siendo todavía Delio Torres requintista de Velosa y los Carrangueros.

Conocer a Jorge Velosa fue algo maravilloso: “*el tipo es un espectáculo de verbo*”, es una gran fuente para decir las maravillas de su música; “*recita y canta, enorgullecido de lo que hace*”. Alberto solo estuvo un año en Villa Pinzón, después recibiría de nuevo la propuesta de ser Tiplista de Velosa y los Carrangueros, porque Delio se retiró y Jorge Gonzales tomaría el requinto; entonces Alberto asumió en su mano derecha todo lo que llevaba dentro: la música de las Costas, la música llanera, la música Andina y todo su estilo desarrollado en su historia musical.

En ese momento, Jorge Velosa ya tenía cimentado su verbo y su filosofía respecto a su ser y hacer cultural; cuando Alberto conoce su música y sus letras, se encuentra con la sumatoria de la espiritualidad del ser colombiano: “*la música Carranguera es alegre, sin dejar de ser tradicional*”. Entonces Alberto decide tocar música colombiana desde la perspectiva Carranguera.

Lo más interesante de las grabaciones y los ensayos con Velosa, eran los métodos: generalmente Velosa llevaba sus propuestas y el grupo aporta arreglos y formas musicales, probando la mejor manera de sonar la canción. Velosa tiene una facilidad de crear sus letras, con una capacidad de sintetismo asombrosa.

En el trabajo “*lero lero candelero*” “Alberto pudo aportar muchas cosas, por ejemplo, en el tema “*las adivinanzas del jajay*”, todo el diseño de la canción es de él: empieza como una periquera, luego se convierte un pajarillo, luego es un gavan y finaliza siendo una guacharaca por menor; en esa canción toca el tiple punteado y establece las melodías de los instrumentos y de las voces. Además, hay que anotar algo, que he averiguado por fuera de

las conversaciones que he tenido con Alberto: él es el compositor de la Rajaleña que le da nombre al álbum: *Lero lero Candelero*.

En el trabajo llamado “Patiboliando” aportó el merengue Tominejo, pues generalmente Velosa preguntaba si alguien tenía alguna propuesta para tocar y grabar, ya que comúnmente era él quien componía todas las letras; entonces Alberto le mostro un casete con unos temas que había compuesto, Jorge Velosa los escucho y decidió grabar Tominejo.

En este momento Luis Alberto Aljure trabaja en el Clan⁶² Rafael Uribe Uribe en Bogotá, donde comparte la música colombiana desde la carranga, porque desde allí se puede enseñar Bambuco, Torbellino, Guabinas, Joropo, Cumbia, Son, con el formato instrumental Carranguero.

Luis Alberto y los Carrangueros en Estados Unidos

Cuando hacía parte del grupo Velosa y los Carrangueros viajaron a Nueva York, estuvieron en un teatro de un parque, en un Festival de Músicas Populares Latinoamericanas, adicional a eso tocaban de noche en tabernas para costear el viaje, ya que el financiamiento que les habían dado fue muy escaso. La invitación fue hecha por RCN y por unas personas que vivían en Nueva York en la zona latina.

En otro viaje que hicieron, fueron a Minnesota, donde hicieron un intercambio cultural con gente de México, con una organización que trabajaba con desplazados. También fueron a una universidad, y Velosa hizo una conferencia acerca de la copla, haciendo comparaciones con las coplas que se hacían allá y las colombianas. En la universidad había un profesor colombiano que le regalo a Alberto un libro de coplas tolimeses y huilenses. Luego fueron a Chicago y estuvieron en la Universidad de Chicago en un festival de música latina, e hicieron una presentación.

Palabras acerca del tiple por Luis Alberto Aljure

Alberto lleva tocando el tiple desde sus épocas en nueva cultura, especialmente en el trío que conformo con Jorge Gonzales y con José Fernando Rivas, donde exploro la posibilidad de tocar el tiple *libremente*, aportando al grupo, dinamizando mas no compitiendo con los otros instrumentos.

Como sus inicios en la música fueron con guitarra y dueto, y está acostumbrado a tocar las melodías principales, le gusta hacer conducciones melódicas que vayan con la voz o con la melodía del requinto, como haciendo un segundo papel de cantos de la guitarra, porque las siente y las tiene en la cabeza.

⁶² Centro local de artes para la niñez y la juventud, que son espacios donde se dan talleres a los niños y jóvenes en áreas como la música, audiovisuales, artes plásticas, arte dramático, danza y literatura.

“El tiple cumple una función de amarre rítmico y armónico de toda la canción, proponiendo la base donde se desarrolla la melodía. También ha adquirido niveles melódicos importantes, unos de sus principales exponentes fueron Pacho Benavides, Pedro Nel Martínez, el Negro Parra o el maestro David Puerta.

Quien acompaña en el tiple, tiene que conocer muy bien la melodía, para poder generar su propio lenguaje, su propia expresión; cuando se conoce la melodía se puede anticipar efectos, se va imaginando donde está el camino a seguir; entonces se va elaborando una propia partitura: con rasgados, con arpeggios, con secuencia de acordes de acuerdo con lo que viene en la melodía.

Entonces el tiple debe cumplir de base armónica y rítmica, y también puede tener un papel efectista, haciendo cambios de colores, construyendo melodías escondidas (con acordes que construyen melodías)” (Comunicación personal, 31 agosto, 2015)

El Grupo Frailejón, Los de la Capital, Los Chanchirientos, Patalo y los del Pueblo.

Estando todavía tocando con Velosa y los Carrangueros, Luis Alberto decidió impulsar la música Carranguera, compartiéndola a muchachos que conoció en su quehacer musical (como músico y como constructor de instrumentos en Bogotá). Ese proceso de formación comienza con el grupo Frailejón, en el que participaron especialmente su hijo Luis Felipe Aljure y José de los Santos Chico. La historia es anecdótica ya que comienza cuando Luis Alberto anima a cantar a José junto con un músico que había llegado a su taller a arreglar un instrumento. Valga anotar que a José ya lo conocía desde hacía tiempo y era un muchacho que frecuentemente lo acompañaba. Este músico que hacía parte de un grupo llamado “Los Chaparro”, le gustó mucho la voz de José y lo convidó para que lo acompañara en una presentación que tenía que hacer en un asadero de pollos el fin de semana. De esta manera José empezó a cantar música Carranguera; después se le uniría Felipe, con motivo también de conseguir algún dinero. Así nació la primera semilla de Frailejón, que después siguió convocando otros jóvenes, para aprender y tocar carranga.

Se reunían en la casa de Luis o en el taller, para ensayar bajo la asesoría del mismo Luis. Después ese grupo pasó a llamarse Los de La Capital, ahora con la participación de músicos como Alirio Agudelo, Gustavo Agudelo, Carlos Valbuena (que ahora hacen parte de otras agrupaciones). Esto ocurrió a finales de los años noventa y de esta manera fueron transitando varios músicos por esta escuela musical, quizás parecida a lo que Alberto hizo con la Fundación Nueva Cultura, quien fue su fundador y primer director, enseñándole música a doce niños y niñas.

Este proyecto también alcanzo a llamarse Juventud Carranguera, pero sería bajo el nombre de Los Chanchirientos que lograría su mejor trabajo musical, grabando su primer disco en el año 2000. Los chanchirientos estuvieron conformados por Juan Miguel Sossa en el

requinto, en la guitarra Luis Felipe Aljure, en el tiple David Montes y en la voz José de los Santos Chico. Este grupo experimento con batería, congas y bajo eléctrico.

Al final el grupo se disolvió: Juan miguel viajo y entraría en reemplazo Juan Elogio Mesa, que Luis Alberto Aljure lo trajo de Sogamoso. En escena el bajo lo tocaba Edilson Sánchez, Clara Lloreda en la batería y en las Congas estuvo Maite Arropain y William Duran. Después se fueron David y Felipe. Ante eso Luis entraría tocar el tiple, pero ya de los chanchirientos originales solo estaba José. Quizás también la ruptura se deba a un sinsabor que quedo tras la grabación del disco con la disquera Fonocaribe, quien no les pago los derechos de grabación ni los de reproducción.

Sin embargo, Luis no se rendiría y conformaría otro grupo con nuevas personas: Daniel Iván Sossa en el bajo, William Duran en la batería, David Montes como conguero, José de los Santos en la voz, Juan Eulogio Meza en el requinto y Luis Alberto en el tiple. Estos serían los integrantes del grupo Patalo. Aquí otra vez se le da una especial importancia a la batería, haciendo trabajos con platillos, con efectos de campana y el redoblante: en Patalo se hace un homenaje al redoblante, como el instrumento que llama a la banda, el que le da la marcación.

Para este grupo Alberto se dio la tarea de componer todas las canciones, y de inmediato reunió algunos recursos para poder grabar. Entonces lo hizo con la ayuda del ingeniero Franklin Vásquez y Raúl Gonzales, quien le presto su estudio de grabación. Este disco se llamó “Amores y Fiestas” y fue grabado en el año 2003.

En palabras de Alberto este grupo se murió de inanición, ya que ninguna emisora quiso hacer sonar sus canciones, a pesar de haber repartido cerca de 500 discos. Solamente en Radio Recuerdos sonaron por un tiempo, y fue porque al programador *“le simpatizo el grupo”*. De esta forma no se pudieron “recuperar” los gastos de la grabación que asumió totalmente Alberto, y así otro grupo llegaría de nuevo a su fin.

Pero la vida sigue, y un día lo llaman para hacer un programa para los secuestrados de Colombia, por parte de Caracol Radio; consistía en una serenata que iba desde las diez de la noche hasta las cinco de la mañana, tocando gran variedad de música; entonces se contacta con Alfonso Ospina, un amigo de Coyaima, y otra vez con Juan Miguel Sosa, José de los Santos y Juan elogio Mesa. Ese día comenzó los del Pueblo (el nombre se debe a que la mayoría de los integrantes son de Coyaima, Tolima) que después harían importantes participaciones en eventos como Colombia al parque, Carranga al parque, el 4 convite de cuna Carranguera, o el Guane de Oro. También grabaron un disco en 2007 llamado “De la carranga pal corazón”. Actualmente tienen una conformación diferente, sumando dos voces femeninas que le dan otro color a la música Carranguera.

Esta historia que he mencionado a grandes rasgos, refleja la visión de la música que ha desarrollado Luis Alberto en toda su historia como músico. Sin duda alguna se convierte en un juglar importante en el desarrollo y promoción del folclor campesino.

Apuntes sobre el Merengue y la Rumba Carranguera según Luis Alberto Aljure Lis

El merengue lo coge el campesino del merengue vallenato: experimentando con él, haciendo parodias con él⁶³, haciéndolo sonar en el campo andino, con la particularidad que ese merengue se transforma con la sonoridad de lo que el campesino hace, tocándolo como lo siente, con todo el *ethos* campesino de la región Andina.

Lo que se asume como merengue es lo que en la zona andina se sabe cómo pasillo o como bambuco. La palabra merengue Carranguero abarca los dos sistemas, que son sistemas seis octavos o tres cuartos. Además, porque también hay simbiosis entre la música llanera y el vallenato, por ejemplo, en el pasaje *el Azulejo*, de Arístides Silva, también se toca como merengue vallenato. A veces se usa el cambio de sistema en las canciones, como por ejemplo en *Viva San Roque* (composición de Luis Alberto Aljure) o *Arriba corazón* de Jorge Velosa; esos cambios se dan naturalmente dentro de la canción, de forma que en la carranga conviven la marcación de seis octavos y tres cuartos

Se asume también como merengue por el baile, aunque se pudieran llamar bambuco fiestero o pasillo toreado (según los paisas), y la sonoridad de merengue se mantiene en los dos sistemas porque al campesino le encantaba el vallenato.

La rumba viene oficialmente de los sistemas binarios de las rumbas y los sones cubanos que entraron a Colombia, algunos lo asimilaron como dos cuartos (o cuatro cuartos) y otros como seis octavos. La rumba criolla (colombiana) es la rumba cubana asimilada en seis octavos y tres cuartos, es por eso que la rumba criolla tiene mucho que ver con el merengue campesino.

Es así que hay una relación muy fuerte entre el Son Cubano, el paseo vallenato, el son vallenato y la rumba Carranguera, que es el ritmo más reciente; esta hace parte de las músicas que se dieron en el campo colombiano y que Jorge Velosa las canalizo en lo que se llama música Carranguera, realzando la música campesina, dándole a los campesinos una motivación para que se agruparan, para seguir tocando su música.

El músico Carranguero debe ser ecológico, debe tener querencias, debe cuidar los árboles, el agua, debe respetar el planeta en que vive; esa es la forma en que Jorge Velosa poco a poco le fue cimentando una filosofía al ser Carranguero en sus canciones.

⁶³ Que significa que les cambiaban las letras a las canciones, pero dejando la misma música.

José Luis Garzón:

El primer Tiplista del grupo los Filipichines, conformado desde 1988 con Jaime Castro, Pedro Beltrán y Abel Cordero, quienes recorrieron el país a ritmo de carranga. Ahora junto a Libardo Gonzales hace parte del grupo El Son de allá, en donde sigue tocando el tiple desde el año 2002; también toca en el grupo Sabor Carranguero, del cual es uno de los fundadores.

Ha participado en otras producciones de músicos populares como Don Gentil de Bucaramanga o Clemencia Ruiz de Tinjaca, Boyacá. También hizo parte del grupo los Compadres, donde grabó cinco discos.

En ese trasegar musical ha estado en diversos eventos culturales, como el Festival de guitarra de plata campesina en Chiquinquirá, Concurso en Utica Cundinamarca, Carranga al Parque en Arcabuco Boyacá, y en festivales de música Carranguera que se organizan constantemente

Pequeño Escrito Biográfico

José Garzón es oriundo de Gacheta Cundinamarca, nació en el año de 1966. Su acercamiento a la música comenzó desde la niñez, puesto que a su padre le gustaba la música campesina que escuchaba en la radio (en programas radiales como *Armonía Zipaquereña* o *La voz de Garagoa*) y que tocaba constantemente en la guitarra; esta música eran generalmente merengues campesinos como *Métale Candela al monte*, de Hernando Giraldo⁶⁴, o *la Puya Guamalera*, de Julio Erazo⁶⁵. Entonces, viendo a su padre tocar le nació la forma de aprender, tratando de tocar en la guitarra las melodías de merengues que escuchaba en la radio: por ejemplo, temas que habían grabado grupos como los *Alegres del Guavio*⁶⁶.

Así, escuchando muchas veces las canciones aprendió empíricamente, en conjunto con otras personas que tocaban guacharaca y también guitarra. Y aunque poca gente tocaba instrumentos en la vereda en que vivía, se reunían en grupos, para sacar canciones, para cantar, cada quien haciéndolo a su manera. De esa manera José cantaba y tocaba siendo su propio maestro, aunque su padre le enseñaría inicialmente a acompañar canciones con la guitarra.

La música de los Carrangueros de Raquira ya la había escuchado en los parrandos que se hacían en el pueblo. Sin embargo, fue hasta el año de 1988 que empezaría a tocarla, por

⁶⁴ Nacido en Manizales; junto con su hermano Evelio, conformaron el grupo de Los Hermanos Giraldo, desde finales de la década de 1940.

⁶⁵ Julio Erazo Cuevas, importante músico y compositor de música colombiana y Latinoamericana, nacido en Barranquilla en 1929.

⁶⁶ Grupo representativo de las músicas campesinas de Cundinamarca; son oriundos de la región del Guavio.

medio de Jaime Castro, que lo conoció en una fábrica de textiles donde trabajaba en Bogotá; este le propuso que lo acompañara en el tiple y le ayudara con las voces para conformar un grupo de música Carranguera, que después se llamó *Los Filipichines*, junto con un bajista y un requintista. El tiple lo conoció en ese año que se configuró el grupo: le dijeron que lo cogiera para acompañar las canciones que generalmente componía Jaime Castro.

Los Filipichines:

Tocaron ocho años sin grabar y fue hasta el año 1997 que sacaron su primer cd, al que le dedicaron gran empeño. Antes solo tocaban música de Jorge Velosa y del Son de allá. Jaime Castro, quien era el cantante, tenía sus composiciones y las compartió con los otros integrantes para hacer el montaje. Para ensayar se reunían en la casa de Jaime Castro, quien proponía las melodías con la voz, y luego Pedro (el Requintista) construía los punteos en el requinto. Iban grabando para darse cuenta de cómo sonaban las canciones. Temas como *Canto a Boyacá* fueron contruidos de esa manera.

Hay que anotar que por esa época tuvieron mucha presencia en televisión, en la radio o en periódicos, aunque a veces debido a los pagos que tenían que hacer para que los tuvieran en cuenta en los medios de comunicación.

La mayoría de veces el tiple solamente acompañaba, aunque, en palabras de José Garzón: *también había algunos cambios, acordes disminuidos o llamaditos, o variaciones de acordes o de tonalidad*. El tiple también lo punteaba, a veces doblando la melodía del requinto; ejemplos del tiple puntero aparece en temas como en *Homenaje de Cumpleaños* o en *Avispas y Abejones* o en *Fiesta Nueva*. Así, eventualmente el tiple alternaba la melodía con el requinto.

El bajo también hacía adornos, proponiendo melodías dentro de las canciones. Aquí hay que anotar que los filipichines fueron de los primeros grupos en implementar el bajo eléctrico (en reemplazo de la guitarra) dentro del conjunto Carranguero.

Dentro de los años del grupo las temáticas de las letras no cambiaron, pero sí hubo búsqueda de otras sonoridades, aunque conservando el estilo tradicional. Por ejemplo, dentro del transcurso “normal” de rumbas y merengues, se hacían cortes y cambios de ritmo

Los filipichines hicieron muchas presentaciones en Bogotá y se dieron a conocer tocando en eventos, en fiestas, en inauguraciones de negocios, en tabernas, en parques y en muchos establecimientos.

Su reconocimiento también se debe a la difusión que tuvieron en los medios de comunicación, por lo que el grupo empezó a ser conocido en Boyacá, en Santander, en Casanare, guiados a veces por empresarios que los llevaban a tocar a diversas partes.

Son un grupo importante, porque se convierten en creadores de historias, de coplas y de versos de la vida del campesino en el campo y la ciudad; también son importantes por sus propuestas musicales que recrean los merengues y las rumbas, alimentando la tradición de la música campesina.

Valga decir que el único de los integrantes de los Filipichines que sigue en el grupo es Jaime Castro, ya que Abel (el bajista) y José se retiraron y conformaron otros grupos: El Son de Allá o Sabor Carranguero. Desafortunadamente Pedro Beltrán falleció, pero sus melodías quedan immortalizadas en las grabaciones y en el recuerdo de quienes lo escucharon junto a los primeros Filipichines.

El son de Allá:

José Garzón conoció a Libardo Gonzales, director del grupo Son de Allá (que tiene más de 30 años de trayectoria) en un encuentro de música Carranguera en la emisora Radio Capital, después Libardo lo llamaría para conformar el grupo de los Compadres (cuya conformación sería de acordeón, requinto de tiple, tiple, bajo eléctrico, timbales, campana, platillos, guacharaca de metal y bongós) para tocar composiciones de Miguel Hernández el cantante, de Libardo Gonzales, y otros temas antiguos de música campesina; ahí Libardo le propuso que si le ayudaba a rehacer el grupo el Son de Allá, ya que este grupo se encontraba en receso por varios años. Eso fue en el año 2002, entonces, adicionando también a Abel Cordero en los bajos y a Henry Mogollón en la voz, se reinició el Son de Allá, volviendo a grabar canciones que hacía mucho tiempo se habían registrado en acetato, con motivo de volver a impulsarlas.

En el Son de Allá el compositor y director es Libardo Gonzales: hace el diseño para montar todas las canciones, toca el requinto, guía a los demás integrantes del grupo, define como debe sonar la música. Libardo se inspira en las vivencias, en las historias que le cuentan, a veces coge un tema en específico y lo aprovecha para componer, a veces de una simple oración, a veces de un dicho.

José ha grabado cinco producciones con este grupo; merengues, rumbas y guarachas hacen parte de su repertorio, que la mayoría se trata de las canciones antiguas del Son de Allá, y que ahora se quieren volver a tocar: temas como *A Bailar Guasca*, *La Feria de San Victorino*, *Lo que más quiero*, *Mi declaración*, hacen parte de estas producciones. Tiempo después, Alexander Garzón, hijo de José, entraría a reemplazar a Abel en el bajo eléctrico, y ahora hace parte del grupo que hoy continua vigente.

Edixon Julián Suesca Niño:

Tiplista, percusionista y cantante de la agrupación Boyacense El Pueblo Canta, fundada por su padre Álvaro Suesca. Desde niño escucho los sonidos del tiple, el requinto de tiple, la guitarra, guacharacas, quiribillos, cucharas, tambores, ya que su familia siempre ha sido de músicos, y específicamente su padre había conformado grupos de música Campesina, en Tuta, Boyacá; uno de ellos se llamó “Los Pioneros del Ritmo”, que tenía como formato instrumental una guitarra puntera, una guitarra acompañante y tiple, tocando merengues, rumbas y paseos vallenatos.

Edixon escuchaba los ensayos de los grupos de su padre y por su cuenta practicaba la guacharaca a escondidas, más o menos a la edad de cinco años; hasta que, en una navidad del año 1990, mostro las habilidades que había adquirido, mientras su padre y unos tíos tocaban. Entonces el 25 de diciembre de ese año nació El pueblo Canta, con Álvaro Suesca en el requinto de tiple (instrumento que había adoptado para puntear, inspirado por los Carrangueros de Raquira, en cambio de la guitarra puntera), Jorge y Juber Suesca en Guitarra y tiple, y Edixon Suesca en la percusión.

Desde el primer momento se sintió dotado para el aprendizaje de la guacharaca, las cucharas, los quiribillos, la esterilla, el chuchó; instrumentos que aprendió empíricamente, unas veces viendo a otros tocar, o él mismo experimentando. Con ese conocimiento que fue adquiriendo, en el año 1991 (a los once años de edad) la agrupación participo en el Festival Nacional Mono Núñez en Ginebra, Valle del Cauca: hicieron la clasificación en Sogamoso y pasaron de la audición privada, a la audición pública. Después en 1992 lo intentarían de nuevo y ganaron el primer puesto en modalidad de *Expresión autóctona* y fueron grabadas sus canciones en un disco. Y la última vez fue en 1993, en donde lograron el tercer puesto en la modalidad de *Agrupación Mixta*, repitiendo su primer puesto en *Expresión autóctona*, con grabaciones en los discos publicados por el festival. Como Edixon tocaba varios instrumentos de percusión, le dieron una mención de honor a mejor interprete infantil. Otro festival al que asistieron fue al festival Cacique Tundama en Duitama Boyacá, en donde ocuparon el primer puesto.

Durante 15 años el grupo estuvo conformado igual, hasta que sus tíos se retiraron, y entonces entraría su hermano Danny Suesca, también a tocar la percusión y hacer los coros; después tomaría la guitarra, que había aprendido a tocar en el seminario. Edixon se encargaría ahora del tiple, que también aprendería empíricamente, con alguna instrucción de esporádicos profesores, con la intención de retomar la música que se había hecho durante 15 años.

Fueron dos años de aprendizaje para que el grupo volviera a coger forma, el tiple a cargo de Edixon empezó a alternar la melodía con el requinto, también haciendo dos y tres voces con

los instrumentos. Ahora el grupo estaba integrado por Álvaro Suesca Acuña, fundador, director, compositor, haciendo la primera voz y tocando el tiple-requinto y la dulzaina; Edixon Julián Suesca Niño, también compositor, haciendo los coros, tocando el tiple e instrumentos de percusión autóctonos como la carraca de burro, quiribillos, esterilla, chucho, cucharas, chamburrio. Danny Leonel Suesca, haciendo la segunda voz, arreglista, compositor y tocando la guitarra; y Giovanni Suarez en la guacharaca.

En el año 2011 el Pueblo Canta fue al festival de tradiciones populares Smith Sonian en Washington Estados Unidos. Unos años antes, investigadores del ministerio de Cultura⁶⁷, les dijeron que iban hacer una selección entre grupos Carrangueros de Cundinamarca, Boyacá y Santander, para algo que no especificaron. Ellos hablaron con Álvaro, le pidieron un Cd de su música, y sencillamente en el año 2010, les dijeron que fueron seleccionados para ir a un festival en Estados Unidos y llevar la música Carranguera. El festival tenía un país invitado anualmente, ese año era Colombia y la misión era llevar una muestra artística y cultural del país. Allí el Pueblo Canta se encontró con muchas culturas, con otras músicas, con otros pueblos y sus expresiones de arte; hicieron conciertos, charlas sobre los instrumentos, los ritmos, las comidas y los bailes: porque también fueron con bailadores y otras personas, para representar las tradiciones boyacenses en Estados Unidos.

Los ensayos de la agrupación se programan mínimo una vez a la semana, el montaje de las nuevas canciones se realiza desde el momento que algún integrante propone alguna melodía o canción completa y entre todos realizan los arreglos, así como “la nota” más adecuada para coros y voces. Las tareas van de acuerdo a cada arreglo vocal o instrumental.

Edixon, como exponente de la música Carranguera, quiere hacer que esta música se respete más, haciendo que suene a nivel nacional e internacional⁶⁸, tomando cosas de otras músicas para fusionarlas con la carranga, sin perder la identidad de la música Carranguera. El grupo ha grabado seis discos y han logrado construir una sonoridad autentica, explorando diversas posibilidades musicales: por ejemplo, el tiple y el requinto de tiple lo tocan con las uñas⁶⁹, también elaboran un dialogo muy fluido entre tiple, requinto de tiple y guitarra.

Aunque el compositor principal del grupo es Álvaro, Edixon también ha creado sus canciones, que a veces compone junto con su padre y su hermano. Algunas fueron baladas o canciones pop que inicialmente tocaba en la guitarra; pero la primera composición que grabó con el grupo fue el merengue Carranguero *Mis pilatunas*, en el Acetato *el Gustador* en 1992, cuando estaba niño; después grabaría otras como el merengue joropeado *Solita con su Ilusión*, o el merengue Rajaleña *Villancico Campesino* en el álbum *Cantadores y Bailadores* de 2007.

⁶⁷ La investigación está en el ministerio de Cultura y se llama *Colombia la Naturaleza de la Cultura*

⁶⁸ También se han presentado en Ecuador y Venezuela

⁶⁹ Como Javier Moreno requintista de los Carrangueros de Raquira

*“La agrupación ha grabado más de ciento cincuenta obras musicales de autoría de Álvaro, Edixon y Danny Suesca, en ritmo de rumbas y merengues carrangueras, guabinas, bambucos, torbellinos y rumbas criollas”.*⁷⁰ Han sido invitados a múltiples festivales y eventos, no solo de música Carranguera: por ejemplo, el Festival del Pasillo en Aguadas Caldas, el Reinado internacional del café en Manizales Caldas, al Festival folclórico de Yopal Casanare. Fueron invitados especiales a los Juegos Mundiales en Cali, al teatro Colsubsidio de Bogotá y a Expo artesanías en Bogotá en 2014 y 2015.

También han recibido varios homenajes: *“Festival nacional de bandas Paipa Boyacá, Festival regional Mono Núñez, Festival cuerdas de mi tierra Nobsa Boyacá Cacique Tundama, Encuentro de música Carranguera Sogamoso Boyacá, Festival del requinto y la poesía costumbrista Tuta Boyacá, primer festival Carranguero Yopal Casanare 2012”*⁷¹. Y otros galardones: *“Cruz perla de Boyacá, Diploma mención de honor Gobernación de Boyacá, trofeo hoja de roble - Alfombra Roja - Festival internacional de la cultura Tunja Boyacá, Trofeo Cámara de Comercio Tunja Boyacá, trofeos festival nacional Mono Núñez mejor expresión autóctona y modalidad de conjunto mixto, Diploma de honor en el festival de expresiones populares Smith Sonian Washington EEUU”*⁷², entre otros más.

Edixon está empeñado en seguir tocando, cantando y bailando; se ha comprometido con el tiple y con las músicas campesinas que escucho desde niño. Recientemente el grupo ha lanzado una nueva producción musical : *“Ay que sería de mi Folclor”*, importante aporte a la construcción infinita de la música carranguera, pues se hace una puesta a cantar a dos y tres voces en casi todas las canciones, a profundizar en el dialogo entre instrumentos dándole protagonismo a cada uno, a mezclar el modo menor y mayor, a utilizar diversos acordes en la armonización de los temas, a traer elementos de otras músicas , al incluir otros instrumentos, a meter dinámicas de velocidad y matices de volumen, a contar más historias , a seguir re-inventando merengues, rumbas, bambucos y torbellinos.

⁷⁰ Extraído de Reseña artística de la agrupación musical “El Pueblo Canta”.

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid.

Cesar Mauricio Vargas Valenzuela:

Se inició en la música a temprana edad, nació en la provincia de Vélez Santander, tiene 22 años, y actualmente trabaja en una cooperativa de transportes que opera en la región. Desde pequeño por influencia de la familia ha estado en la música, para recrear el folklor de la zona, que se basa en los torbellinos, moños y guabinas; además, una parte de la familia toca música tropical y música norteña. Desde los abuelos se ha mantenido esta tradición, incluso su abuela fue la que le enseñó a tocar la carraca de burro.

Su madre participa en los grupos de música campesina de la provincia de Vélez; su padre, El Tocayo Vargas, lleva mucho tiempo en la música: la historia se remonta más o menos hace veinte años, cuando el Tocayo participó en un concurso hecho en San Gil, llamado el Guane de Oro, y siguió participando en otros concursos, adentrándose cada vez más en la música carranguera, particularmente, añadiéndole un toque de más dificultad al requinto de tiple.

Cesar empezó tocando instrumentos de percusión, quiribillos, esterillas, alfandoques, para acompañar torbellinos y guabinas; tuvo apoyo de los músicos del grupo del Tocayo Vargas, que le mostraron variados instrumentos y aspectos de la música, entre aquello, el tiple.

Se ha apasionado por el tiple, porque le gusta ser la armonía de la canción, llevar el ritmo, *llenar* los temas con los acordes. acompañando al requinto de tiple, a la voz, y a la guitarra; se ha esmerado por aprender los golpes de diversas músicas, y especialmente para tocar los ritmos Carrangueros al estilo Santandereano, por ejemplo, el torbellino Santandereano se acompaña diferente al Boyacense.

Aunque su aprendizaje ha sido en su mayoría empírico (mirando a los demás, intentando imitar y haciendo preguntas) dos personajes le han compartido conocimientos con respecto al tiple, ellos son: Álvaro Quiroga (que tiene academias de música en la región, como también Ramiro Olarte) y Luis Hernando Hernández.

También toca el acordeón de teclado (a propósito de que fue parte de un grupo de música norteña), la guitarra, el requinto de tiple, también canta y desde hace tres años hace parte del grupo, El Tocayo Vargas: su padre lo invitó, junto con otros dos muchachos, el requintista de Onzaga, Wilmer García, y el guitarrista de Pamplona, Javier Vera.

Con esa conformación han grabado cuatro canciones, una canción del maestro Walter Silva, “*el chino de los mandados*”, un torbellino y dos rumbas carrangueras. El estilo del grupo es el tradicional: la guitarra hace los bajos y parte de la armonía, el tiple lleva el acompañamiento ritmo- armónico, y el requinto hace la melodía, casi siempre con altos niveles de dificultad. Esta es la propuesta de Roque Vargas, su padre, que desea que cada

instrumento cumpla su papel, sin hacer adornos demás, pues en palabras de él: “*no se sabe quién lleva la melodía*”.

El grupo del Tocayo Vargas ha logrado posicionar varios temas dentro del cancionero Carranguero, temas que se han hecho reconocidos como, *El amigo mentiroso*, *Rumbo a mi vereda*, *De regreso al campo*, *Las cositas del amor*, *La del gorila*, solo por mencionar algunos.

Los ensayos del grupo son muy peculiares ya que todos residen en lugares distintos: El requintista vive en Bogotá, Cesar transita entre Vélez y Barbosa, el guitarrista habita en Pamplona Norte de Santander, y Roque Vargas tiene su residencia en Bucaramanga. La solución que encontraron es que cada uno practique lo que tiene que hacer, tratando de imitar lo que suena en las grabaciones contenidas en algún cd, cuando se trata de temas antiguos; después se ponen cita para hacer todo el acople de la canción.

Cuando se trata de una composición nueva, es así: las letras las compone Roque Vargas, casi siempre añadiéndole la melodía, después el requintista adiciona otras melodías, de introducción, de intermedios, de cortes; luego se buscan los tonos con la guitarra, para ponerle la armonía, y finalmente se agregan los adornos en cada instrumento. También se aprovechan los *repentismos* en el ensayo, así se van construyendo las canciones.

Cesar trata de tocar nítidamente los golpes de la música carranguera y de toda la música colombiana que ha aprendido, enfocado en la técnica de la mano derecha, y poco a poco experimentando con el instrumento: por ejemplo, empieza a buscar otros acordes que reemplacen las funciones tonales, diferentes al I, IV y V, o a construir pequeñas melodías que adornen las canciones e interactúen con los demás instrumentos. Confiesa que, si tocara música llanera, se quedaría con el cuatro, y si fuera música Norteña, tocaría el bajo sexto.

Las letras del grupo son jocosas, de doble sentido en los versos, en las retahílas, en las coplas, a diferencia de Jorge Velosa, cuyas letras, en palabras de Cesar, son más poéticas. Ese es el estilo de la región, de su familia que es oriunda de Bolívar, Santander.

Recuerda que tenía siete años cuando empezó a salir con los abuelos, y toda la familia, a representar el folclor, a bailar, a decir coplas; un tío llamado Uriel, le enseñó a tocar acordeón, pero decidió quedarse con la música que tocaba su padre. También recuerda que antiguamente las mujeres iban a los ríos a lavar ropa, y cantaban guabinas, y se decían coplas entre ellas; además se hacían fiestas en las fincas y veredas, tomando guarapo o chicha.

Cesar es un joven músico que ha empezado a incursionar en la música Carranguera, se ha alimentado de la academia y de la tradición, y está tocando en uno de los grupos

representativos de Santander, que hace tres años recomenzó con una nueva generación. Su aporte, hasta el momento, es la claridad en tocar el ritmo de merengue y la rumba en el tiple, apostando por el papel tradicional del tiple como acompañante ritmo-armónico. La presencia suya en estas páginas es un aporte, para, aunque sea comprender un poco, como la música cobra vida de manera diferente en las manos de cada persona.

Transcripciones

Lo descrito a continuación, es el mejor acercamiento que he podido hacer del estilo real de los músicos. Siempre faltaran detalles y se escaparían múltiples variantes. A pesar de no quererlo, estas partituras, descripciones, videos y análisis, son abstracciones del complejo y vivo universo de la música.

Ver los videos en el CD adjunto

Afinación del Tiple

Primer orden = D

Segundo orden = A

Tercer orden = F

Cuarto orden = C

Aclaración primordial:

*Las transcripciones corresponden al sonido real de las notas, para leerlas se deben ubicar las notas de acuerdo a la escordatura indicada. Se han referenciado con el nombre de **Tiple en Bb**, por la tradición de nombrar así al instrumento cuando tiene esa afinación, **pero no se debe a que lo que está escrito suene un tono abajo.***

Nominación de los dedos de la mano con que se rasga

p: pulgar

i: índice

m: medio

a: anular

ñ: meñique

Trascripción y descripción de los ritmos registrados a José Luis Garzón

- ♦ **Estilo de Merengue Joropeado, basado en A Bailar Guasca, de José Libardo Gonzales, del grupo El Son de Alla.**

Prestissimo, aprox. ♩ = 220

Tiple en Bb



- Los rasgueos hacia arriba se hacen con el dedo pulgar
- Los rasgueos hacia abajo se hacen con los dedos i, m, a y ñ
- La *r en el círculo* es un apagado con chasquido, corto y seco, con dirección hacia abajo, que se hace arrastrando las uñas de los dedos i, m, a y ñ, y después tapando con el borde del pulgar. Hay un medio- giro de muñeca hacia dentro cuando se arrastran las uñas.
- La posición de la mano es semi-cerrada, apoyando las dorsales de las falanges distales de los dedos i, m, a y ñ en las cuerdas, mientras el pulgar esta sobre el índice.
- El brazo y la mano tratan de mantenerse como una sola unidad, aunque José también hace notables movimientos de muñeca.

♦ Estilo de merengue Carranguero, basado en La Patasola, de Sabor Carranguero.

Allegro, aprox. ♩. = 120

Tiple en Bb

6

11

16

- La y en el rombo es un apagado percusivo que se hace con la parte inferior de la palma de la mano, y con el lomo de las uñas de los dedos i, m, a y ñ. Al hacer este apagado hay un corto giro de la muñeca hacia adentro
- Los demás movimientos de la mano se mantienen igual.

♦ **Estilo de Merengue Carranguero, fragmento de Homenaje de Cumpleaños, de Los Filipichines**

Larghetto ♩ = 65 **Allegro**
aprox ♩ = 135

Tiple en Bb

6 G D7 G C

12 G D7 G

18 D7

24 G

- La melodía se toca con la uña del dedo pulgar, hacia al puente del instrumento. Los demás dedos se apoyan con la yema sobre la caja del tiple

♦ **Estilo de Rumba Carranguera, basado en Trigueñita de Luis Alberto Aljure Lis.**

Allegro ♩ = 120

Tiple en Bb

- Los rasgueos hacia abajo se hacen con los dedos i, m, a y ñ.
- Los rasgueos hacia arriba se hacen con el pulgar.
- La x encerrada en un pentágono es un apagado percusivo, que se hace con el borde izquierdo de la palma de la mano y con el lomo de las uñas de los dedos i, m, a y ñ.

♦ **Estilo de Rumba Carranguera, fragmento de “A lucecita”, de Los Filipichines.**

Moderato $\text{♩} = 80$

Tiple en Bb

Allegro, aprox $\text{♩} = 130$

8

16

23

30

37

44

- El arpegiado se hace pasando suavemente los dedos ñ, a, m, i (en ese orden) sobre las cuerdas en dirección hacia abajo.
- El rasgueo del compas 2 al 8 suena brillante por las uñas largas, y los movimientos de brazo son largos.
- El apagado del compas 13 se hace con la palma de la mano sobre la boca del tiple.

- ♦ **Estilo de Guaracha, basado en El Cabaret, de José Libardo Gonzales, del grupo El Son de Allá.**

Andante, aprox $\text{♩} = 107$

Tiple en Bb

7

14

Chords indicated: D, D6, A7, A, D, A, A7, D.

♦ Estilo de Rumba Criolla

Tiple en Bb

6

12

18

- La T al derecho y hacía abajo son acentos, que se hacen con un efecto llamado *aplatillado*:
- La T al derecho es un *aplatillado* “seco” y percusivo, con dirección hacia arriba: se arrastra la uña del pulgar, seguida de las uñas de los dedos i, m, a y ñ, para después tapar las cuerdas con el borde exterior del dedo meñique y parte del borde izquierdo de la mano. El dedo pulgar está apoyado en el borde externo de la falange distal e intermedia del dedo índice
- La T al revés es un *aplatillado* hacia abajo: se trata de lograr un efecto brillante y metálico en el sonido, rozando las uñas de los dedos i, m, a y ñ, sobre las cuerdas. El dedo pulgar está apoyado en el borde exterior de la falange distal e intermedia, del dedo índice.

Trascripción y descripción de los ritmos registrados a Edixon Julián Suesca Niño

♦ Estilo de Merengue Joropeado

Tiple en Bb

- La posición de la mano es semi-cerrada: esta apoya en las cuerdas, los dorsales de las falanges distales de los dedos m, a y ñ; el pulgar descansa sobre el dedo medio, dejando al dedo índice libre.
- El rasgueo hacia arriba se hace con el pulgar
- El rasgueo hacia abajo se hace con los dedos m, a y ñ.
- La x encerrada en el rombo es un apagado que se hace tapando las cuerdas con la parte inferior de la palma de la mano, apoyándose en la muñeca.

♦ **Estilo de Merengue Joropeado, basado en El Huesito Gustador, del Pueblo Canta**



- El rasgueo hacia abajo se hace con los dedos m, a y ñ.
- La x encerrada en el rombo es un apagado que se hace tapando las cuerdas con la parte inferior de la palma de la mano, apoyándose en la muñeca.
- El rasgueo hacia arriba se hace con el pulgar.
- La melodía se toca con la uña del dedo índice, como si fuera un plectro. La yema del dedo pulgar se apoya en el borde externo de la falange distal del dedo índice.

◆ Estilo de Rumba Criolla

Tiple en Bb

The musical score for Tiple en Bb is written in 6/8 time. It consists of seven staves of music. The first staff (measures 1-5) shows a sequence of chords: Bb, Bb7, Eb, F7, and Bb. The second staff (measures 6-11) shows F7 and Bb. The third staff (measures 12-17) shows Gm and Eb. The fourth staff (measures 18-23) shows F7, Gm, Eb, and F7. The fifth staff (measures 24-29) shows Bb, D, and Gm. The sixth staff (measures 30-35) shows Cm, Bb, and F7. The seventh staff (measures 36-41) shows Bb. Rhythmic patterns are indicated by 'x' in a square and 'x' in a triangle with arrows.

- La x encerrada en un cuadrado es un apagado que se hace tapando las cuerdas con el borde izquierdo y la parte inferior de la palma de la mano, con el borde del dedo pulgar, y con el lomo de las uñas de los dedos m, a y ñ. Este apagado es percusivo, gracias al contacto de las uñas con las cuerdas y de la mano con el diapasón. Edixon a veces lo hace con movimiento de mano hacia abajo.
- La x en el triángulo es un tapado percusivo con movimiento de la mano hacia arriba. Se tapa con el borde izquierdo de la palma de la mano y con el lomo de las uñas del m, a y ñ, sobre las cuerdas y los trastes finales del diapasón.
- Los estacatos se hacen tapando las cuerdas con el borde izquierdo de la palma de la mano, y con la parte dorsal de las falanges distales de los dedos m, a y ñ.

♦ Estilo de Merengue Bambuco, Mi Carlinita, Danny Leonel Suesca Niño, El Pueblo Canta

Tiple en Bb

P i m

Uña del Indice

Indice

Coro

6

12

18

24

30

36

42

Chords: Fm, G7, Ebm, F7, Bb, Cm, Eb, Bb7

Fingerings: P, i, m, d, i, i

Measure numbers: 6, 12, 18, 24, 30, 36, 42

Section labels: *P i m*, *Uña del Indice*, *Indice*, *Coro*

48 $\text{F}7$ $\text{B}\flat$ Fm $\text{G}7$ $\text{E}\flat\text{m}$ $\text{F}7$

55 $\text{B}\flat\text{m}$

61 $\text{E}\flat$ $\text{F}7$ $\text{B}\flat$ d i i

67 $\text{F}\sharp$ $\text{todos los Dedos D.C.}$

73 Gm $\text{E}\flat$ Cm $\text{F}7$

79 D.S. al Coda

- Los arpeggios iniciales se hacen con pulsación libre, y sobre la boca de la tapa del tiple.
- Los rasgueos hacia abajo se hacen con los dedos m, a y ñ. En los cortes se alterna con el índice.
- Los estacatos se hacen tapando las cuerdas con el borde izquierdo de la palma de la mano y con el dorsal de las falanges distales de los dedos m, a y ñ.
- En los silencios de negra también se tapa con el borde izquierdo de la palma de la mano
- La T hacia abajo es un acento que se hace con *aplatillado*: este se logra rozando las uñas del i, m, a y ñ, sobre las cuerdas, en movimiento hacia abajo, produciendo un efecto metálico y brillante.
- *Todos los dedos*, se refiere a que las tres negras se rasgan hacia abajo con los dedos i, m, a y ñ.

♦ Estilo de Merengue Rajaleña, Fragmento de *Ay que sería de mi folclor*, El Pueblo Canta

Tiple en Bb

6

12

18

24

29

35

Chords: Fm, C7, Bbm, Fm(6m), F, F7, Bb, Bbm, F#, Gm, F

Measure numbers: 6, 12, 18, 24, 29, 35

Dynamic markings: i ↓, d ↓

- Nótese que la armonía se adelanta en la última negra del compás.

- ♦ Estilo de Rumba Carranguera, Fragmento de *Ausente Palomita*, Edixon Julian Suesca Niño.

Allegro ♩ = 150

Con el índice como plectro sobre el cuarto orden Igual, con índice

Tiple en Bb

6

Dm

13

Dm7 Dm6 Dm(6m) 1, 2

19

3. rit. a tempo C Dm

27

A7 Dm x4

Ligado con meñique

32

mf

38

Gm Bb A7 Señ

Del Signo a la seña

45 1. 2. Seña F

51 1.

57 2. f

63 4.

Con la uña del dedo Índice- se omite el meñique en la digitacion

- En los primeros sistemas, las acciaccaturas del **do#** al **re** se hacen ligando. Las de **re** al **fa** y **re** a **la**, se hacen glisando.
- 1: dedo índice de la mano con que se digita, 2: medio.
- **4** : El glisando del **re** a **la**, se toca en el cuarto orden. Aparece en el compas 7.
- A partir del compás 9, los rasgueos hacia abajo se hacen con los dedos m, a y ñ; y hacia arriba se hacen con el pulgar.
- En el compás 20 se hace vibrato en el **re** del cuarto orden, luego se arrastra con el dedo medio hasta el **sí**, y después se devuelve; esto se hace sin pulsar las notas, solamente partiendo del rasgueo del acorde de re menor, utilizando el glisando.
- La x encerrada en un cuadrado es un apagado que se hace tapando las cuerdas con el borde izquierdo y la parte inferior de la palma de la mano, con el borde del dedo pulgar, y con el lomo de las uñas de los dedos m, a y ñ. Este apagado es percusivo, gracias al contacto de las uñas con las cuerdas y de la mano con el diapasón. En la rumba carranguera no se hace con movimiento hacia abajo, como en el merengue.
- Los estacatos se hacen tapando las cuerdas con el borde izquierdo de la palma de la mano y con el dorsal de las falanges distales de los dedos m, a y ñ.
- Las acciaccaturas de los compases 59, 61 y 63 se hacen con glisando. Las de los compases 60 y 62 se hacen con ligado ascendente.

♦ Estilo de Rumba Carranguera, fragmento de El Comelón, del Pueblo Canta.

Asi hasta el compas 19

Allegro $\text{♩} = 150$ Gm

Tiple en Bb

8 Eb F Bb G7

16 Cm F7 Bb

23 F7

30 Eb

36

42 x 4 Bb

48 Eb F



- De los compases 2 al 19, la primera y tercera corchea se hace bajando los dedos i, m, a y ñ. Edixon también lo hace, bajando con el dedo índice, acentuando el movimiento en el cuarto y tercer orden.
- Los estacatos de los compases 56 y 69 se hacen quintado la presión a las cuerdas con la mano que se digita.
- El silencio de negra con puntillo del compas 69, se hace tapando las cuerdas con ambas manos impidiendo cualquier emisión de sonido
- Las melodías son tocadas con la uña del dedo índice
- Las acciaccaturas se hacen ligadas y con glisando.
- La T hacia abajo es un acento llamado *aplatillado*, que se hace rozando las uñas del i, m, a y ñ, sobre las cuerdas, en movimiento hacia abajo, produciendo un efecto metálico y brillante. Se tocan en la boca del instrumento, cerca al diapasón.

Toca El Tiple Edixon Suesca

Moderato $\text{♩} = 100$

Tiple en Bb

Tremolo con el Índice

Vivace $\text{♩} = 155$

Indice

7

13

20

26

32

38

44

Gm

D

Gm

Cm

G

Am

D

f

d i i

d i i

50 Cm Gm Gmsus4 D

p *dedos*

56 1. G Am D

f i d d

62 Allegro ♩ = 115 Cm Bm

d i i

68 Am D 1. G 2. Vivace ♩ = 155

dedos

74 Am D G

d i i *mf*

80 1. 2. Cm

86 Gm Gmsus4 D Gm

dedos *x* *x* i d d *x3*

92

- Todos los compases de acordes de tres negras, se rasguean hacia abajo, con el índice o con los dedos medio, anular y meñique.
- Las acciaccaturas de los compases 1,3,5 y 9 se hacen ligadas.
- Las acciaccaturas de acordes, de los compases 49 y 77, se hacen glisando.
- La T al derecho y hacia abajo son acentos, que se hacen con un efecto llamado *aplatillado*:
- Hacia abajo se hace rozando las uñas de los dedos i, m, a y ñ, sobre las cuerdas, produciendo un sonido brillante y metálico. La uña del pulgar se esconde y se apoya en la yema del índice.
- Al derecho se hace con la uña del dedo pulgar con dirección hacia arriba, buscando el mismo efecto brillante y metálico. Aquí el dedo pulgar se apoya en el borde de la falange distal del dedo índice.
- Los aplatillados se hacen desde el compás 64 hasta el 72, donde aparece el ritmo de Bambuco: allí todos los rasgueos hacia abajo se hacen con i, m, a y ñ.
- Esta es una de las variantes, en el manejo de los dedos, que Edixon usa para acompañar el bambuco.
- Los estacatos se hacen tapando las cuerdas con el borde izquierdo de la palma de la mano y con el dorsal de las falanges distales de los dedos m, a y ñ.

♦ Sinfonía Carranguera, Rumba Carranguera, El Pueblo Canta (*Fragmento*)

Toca el tiple Edixon Suesca

Allegro, aprox $\text{♩} = 126$ Con la uña del dedo índice como un plectro

Tiple en Bb

Measures 1-4: ♩ = 126, $\text{Con la uña del dedo índice como un plectro}$

Measures 5-11: f , mf

Measures 12-17: f

Measures 18-24: mf

Measures 25-31: 1. $D7$, G , $A7$; 2. D , $A7$, D , G

Measures 32-38: mf

Measures 39-44: f

Measures 45-48: mf



- Todas las melodías se tocan con la uña del dedo índice como si fuera un plectro
- Las ligaduras que van desde los compases 2 hasta el 5, se hacen “mordiendo” o “pellizcando” la primera cuerda.
- Las acciaccaturas se hacen glisando

♦ Torbellino Boyacense, Buscándole la comba al palo, El Pueblo Canta

Toca el Tiple Edixon Suesca

Presto, aprox $\text{♩} = 192$

Tiple en Bb

5 *Mordiendo la Cuerda*

11 *f*

17 *mp*

23 *Mordiendo la Cuerda* *mf*

29

35 *f*

41 *mf*

47

m
i
P

1, 2 3

53

Morisendo la Cuerda

59

63

Fine

71

x3

77

85

D.S. al Fine **Fine**

i *i*

- Las acciaccaturas se hacen glisando
- Todas las melodías se tocan con la uña del dedo índice.

♦ Fragmento de El matrimonio Cotudo, Rumba Carranguera, El Pueblo Canta

Toca el tiple Edixon Julián Suesca Niño

Allegro aprox $\text{♩} = 130$

Tiple en Bb

7

14

21

28

35

42

mf

49 *F7* *Bb* *f*

56 1. 2. *Bb*

63 *Bb* *F7* *Bb*

70 1. 2. *Eb* *mf*

77

85 2. *ff*

92 *marcato* *f*

99 *mf* 1. 2. *indice*

- Todas las melodías son tocadas con la uña del dedo índice, como si fuera un plectro.
- Las acciacaturas del compas 53, 90 y 91 se hacen glisando.

- La acciaccatura del compas 20 se hace con ligado descendente
- El número 1 se refiere al dedo índice de la mano con que se digita. El numero 2 al dedo medio.
- Los estacatos en la nota **do** se hacen quitando rápidamente la presión que se usa al digitar, o alejando ágilmente el dedo del tercer traste del segundo orden, después de haberlo tocado.

Trascripción y descripción de los ritmos registrados a Luis Alberto Aljure Lis

♦ Golpe básico de Rumba Carranguera

Toca el Tiple Luis Alberto Aljure Lis

Tiple en Bb

Measures 1-18 are shown, with measure numbers 6, 12, and 18 indicated. Chords are marked above the staff: Bb, F7, Gm, Cm6, Gm7, F9, Bb, F7, Bb, Gm, F7ad.9, Bb.

- La x encerrada en el círculo es un apagado percusivo que se hace tapando las cuerdas con el lomo de las uñas de los dedos índice, anular, medio y meñique, con la parte inferior y el borde izquierdo de la palma de la mano, y con la parte superior del borde del dedo pulgar. Hay un corto giro de la muñeca hacia dentro.
- El rasgueo hacia abajo se hace con los dedos Índice, Anular, Medio y Meñique, mientras el de arriba se hace con el pulgar.
- La posición de la mano es semi-cerrada, la parte posterior de las falanges distales de los dedos índice, anular, medio y meñique, descansa sobre las cuerdas, mientras el pulgar se apoya en el dedo índice.
- La mano se maneja de tal forma que el pulgar tiene bastante movilidad, con respecto de los demás dedos.

- ♦ Rumba Carranguera, basado en el acompañamiento de A mi querida Novia, de Velosa y los Carrangueros

Toca el Tiple Luis Alberto Aljure Lis

Tiple en Bb

The musical score is written for a Tiple in Bb in 2/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff has a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 2/4 time signature. The music is a Rumba Carranguera, characterized by its syncopated rhythm. The score includes various chords and rhythmic markings:

- Staff 1: F7 (measure 3), F7 (measure 4), F7 (measure 5), F7 (measure 6), F7 (measure 7), F7 (measure 8).
- Staff 2: Bb (measure 1), Bb (measure 2), Bb (measure 3), Bb (measure 4), Bb (measure 5), Bb (measure 6), Bb (measure 7), Bb (measure 8).
- Staff 3: F9 (measure 1), F9 (measure 2), F9 (measure 3), F9 (measure 4), F9 (measure 5), F9 (measure 6), F9 (measure 7), F9 (measure 8).
- Staff 4: Bb6 (measure 1), F7 (measure 2), Bb (measure 3), Bb (measure 4), Bb (measure 5), Bb (measure 6), Bb (measure 7), Bb (measure 8).
- Staff 5: F7 (measure 1), Bb6 (measure 2), Bb6 (measure 3), Bb6 (measure 4), Bb6 (measure 5), Bb6 (measure 6), Bb6 (measure 7), Bb6 (measure 8).
- Staff 6: F7 (measure 1), Bb6 (measure 2), Bb6 (measure 3), Bb6 (measure 4), Bb6 (measure 5), Bb6 (measure 6), Bb6 (measure 7), Bb6 (measure 8).
- Staff 7: F9 (measure 1), F9 (measure 2), F9 (measure 3), F9 (measure 4), F9 (measure 5), F9 (measure 6), F9 (measure 7), F9 (measure 8).
- Staff 8: F7 (measure 1), Gm7 (measure 2), Gm6 (measure 3), Gm (measure 4), Gm (measure 5), Gm (measure 6), Gm (measure 7), Gm (measure 8).

Rhythmic markings include downbeats (↓), upbeats (↑), and crossbeats (⊗).

- En el compás 10 aparece una **r** encerrada en un cuadrado, se refiere a una especie de apagado o chasquido que se hace rozando las uñas de los dedos índice, medio, anular y meñique, sobre las cuerdas en dirección hacia abajo, y luego tapando con el borde exterior del pulgar.
- El chasquido **r** se hace o no, en los compases donde aparece las cuatro semicorcheas, el silencio de corchea y la corchea.

- En el compás 43 hay un **arpegiado** que se hace pasando rápidamente cada dedo hacia abajo sobre las cuerdas (Primero meñique, luego anular, medio e índice). También puede parecer que se abre la mano para rasguear, yendo los dedos hacia abajo.
- Todos los acordes en tresillo se hacen rasgueando hacia abajo, con los dedos i, m, a y ñ.
- El estacato se hace con un movimiento de dedos hacia abajo, tapando después las cuerdas con el borde izquierdo de la palma de la mano, y con la parte dorsal de las falanges distales de los dedos **i, m, a, ñ**.
- Los silencios de semicorcheas se producen por el cambio de posición de la mano, omitiendo el tiempo fuerte.

- ♦ Merengue Apasillado, basado en el tema Soldadito de la Patria, de Los Carrangueros de Raquira.

Toca el Tiple Luis Alberto Aljure Lis

Tiple en Bb

5

10

15

21

27

33

39

Chord symbols: D7, G, G7, C, G6, D7(9b), D7.

Articulation: *percusivo*, accents, slurs.

45 D7

50 G D7

56 D7 C6

62

68

74

- La y encerrada en un cuadrado es un apagado que se hace con el borde izquierdo del palmar, teniendo la mano semiabierta.
- El símbolo que aparece en el compás 12, es un **abanico** que se hace con los dedos ñ, a, m, i, en ese orden hacia abajo: es un movimiento rápido y percusivo, arrastrando las uñas sobre las cuerdas, imitando la bandola llanera.
- El estilo de Luis Alberto es bastante percusivo, reproduciendo rasgueos de los pasillos antioqueños y de la música llanera. Además, acentúa los movimientos de la muñeca.
- En el compás 25 y 59, el símbolo **Tr** significa un trancado que se hace hacia arriba, pasando primero el pulgar por las cuerdas y luego tapándolas con el lomo de las uñas, y con el dorsal de las falanges distales de dos dedos. Es un impacto seco sobre las cuerdas que se parece al trancado usado en el cuatro llanero.

Toca el tiple Luis Alberto Aljure Lis

140



- La acciaccatura del compás 19 se hace glisando.
- Los estacatos se hacen tapando las cuerdas con el borde izquierdo del palmar de la mano.
- El ligado descendente del compás 24 se hace glisando.
- El silencio de semicorchea marcado con una **x** encerrada en un cuadrado, es un tapado que se efectúa con el lomo de las uñas del m, a y ñ, con el borde izquierdo de la palma de la mano y con parte del borde del dedo pulgar. El dedo índice se deja libre para hacer el Trapiado. (Este *tapado* también está en la rumba carranguera, solo que acá es sonoro y no se usa el índice).
- En el compás 44 aparece un *Trapiado*: es como un arpegiado que se hace con la yema del dedo índice, desde la primera cuerda hasta la cuarta: el dedo pasa rápidamente por todas las cuerdas, pero cuidando que suene una por una. Esta técnica Alberto también la hace subiendo con el lomo de la uña del pulgar.

♦ Merengue Apasillado, basado en la Plegaria Radiofónica, de Velosa y los Carrangueros

Toca el Tiple Luis Alberto Aljure Lis

Prestissimo aprox $\text{♩} = 220$

Tiple en Bb

G D7

5 D7 Percusivo

11 G6

17 Percusivo

23

29 Con la uña del pulgar

35 D7

41 C

47 D7 b9 G C

52 D7

58 *f* G C D7 *varias veces*

64

70 *Percusivo*

- Los ataques percusivos se refieren a tocar los acordes como si fueran apagados, atacando con fuerza y luego tapando las cuerdas; este sonido es brillante y seco, por el uso de las uñas.
- Los estacatos se hacen tapando las cuerdas con el borde izquierdo de la palma de la mano, y con el dorsal de las falanges distales de los dedos i, m, a y ñ.
- Del compás 58 al 62, se hace el ritmo de Torbellino Santandereano:

Los rasgueos hacia abajo marcados con una **d**, se refiere a que solo se usan el medio, anular y meñique.

Los rasgueos hacia arriba marcados con una **p**, se hacen con el pulgar.

- Los “aplatillados” son acentos y están marcados como una *T* hacia abajo y otra *al derecho*. Hacia abajo, se hace rozando las uñas de los dedos medio, anular y meñique sobre las cuerdas, provocando un sonido brillante y metálico. Al derecho se hace rozando la uña del pulgar con dirección hacia arriba, seguida del lomo de las

uñas del medio y anular, buscando el mismo efecto metálico y brillante. El dedo pulgar se apoya sobre el borde externo de la falange distal del dedo medio.

- La melodía se toca con la uña del dedo pulgar, hacia el puente del instrumento
- El **arpegiado** del compas 60 se hace pasando rápidamente cada dedo hacia abajo sobre las cuerdas (Primero meñique, luego anular, corazón e índice). También puede parecer que se abre la mano para rasguear, yendo los dedos hacia abajo.

♦ Estilo Torbellino Boyacense

Toca el tiple Luis Alberto Aljure Lis

Tiple en Bb

6

12

18

24

C F G7

7 5

A

B

B

C 6

♦ Merengue Carranguero, Estilo en el tiple de Luis Alberto Aljure Lis

Tiple en Bb

7

13

19

25

31

37

Percusivo

- Los acordes en negra y estacato del compás 3, se hacen con los dedos m, a, y ñ.
- Es el mismo ritmo del merengue Apasillado, solo que comienza desde el primer apagado.
- Los glisandos se hacen ligados.
- Las notas muertas que aparecen en el compás 24 se hacen tapando las cuerdas, primero pasando las uñas de los dedos i, m, a y ñ, y luego con la parte inferior de la palma de la mano.

♦ **Rajaleña, estilo en el tiple de Luis Alberto Aljure Lis.**

Tiple en Bb

6

11

16

22

28

33

39

Chords and Fingerings:

- Measures 6-10: Dm, T, A7, T
- Measures 11-15: [A], [P], [A], [P]
- Measures 16-21: [P], [A], [P]
- Measures 22-27: Gm7, Dm, Dm6(sin5), A7, C#°
- Measures 28-32: C#°
- Measures 33-38: [P], [A], [P]
- Measures 39-40: [P], [A], [P]

- La melodía se toca con la uña del pulgar.
- Los mordentes se hacen ligados.

♦ **Merengue Carranguero, basado en Yo también soy un Boyaco, de Jorge Velosa y los Hermanos Torres**

Toca el Tiple Luis Alberto Aljure Lis

Vivace aprox. ♩. = 135

Tiple en Bb

Measures 1-25 of the musical score for Tiple en Bb. The tempo is Vivace, approximately 135 beats per minute. The key signature has two flats (Bb). The score includes the following details:

- Measure 1:** Chord F (F4, A4, C5). Articulation: "Con el pulgar" (indicated by a downward arrow).
- Measure 2:** Chord C7 (F4, A4, Bb4, C5). Articulation: "Con los dedos" (indicated by two downward arrows).
- Measure 3:** Chord C7 (F4, A4, Bb4, C5). Dynamics: *mf*.
- Measure 4:** Chord C7 (F4, A4, Bb4, C5). Articulation: "Con los dedos" (indicated by two downward arrows).
- Measure 5:** Chord C7 (F4, A4, Bb4, C5). Articulation: "Con los dedos" (indicated by two downward arrows).
- Measure 6:** Chord C7 (F4, A4, Bb4, C5). Articulation: "Con los dedos" (indicated by two downward arrows).
- Measure 7:** Chord Em7 (5b) (D4, F4, Ab4, Bb4). Articulation: "Con los dedos" (indicated by two downward arrows).
- Measure 8:** Chord Em7 (5b) (D4, F4, Ab4, Bb4). Articulation: "Con los dedos" (indicated by two downward arrows).
- Measure 9:** Chord Em7 (5b) (D4, F4, Ab4, Bb4). Articulation: "Con los dedos" (indicated by two downward arrows).
- Measure 10:** Chord Em7 (5b) (D4, F4, Ab4, Bb4). Articulation: "Con los dedos" (indicated by two downward arrows).
- Measure 11:** Chord Em7 (5b) (D4, F4, Ab4, Bb4). Articulation: "Con los dedos" (indicated by two downward arrows).
- Measure 12:** Chord Em7 (5b) (D4, F4, Ab4, Bb4). Articulation: "Con los dedos" (indicated by two downward arrows).
- Measure 13:** Chord C7 (F4, A4, Bb4, C5). Dynamics: *mf*.
- Measure 14:** Chord C7 (F4, A4, Bb4, C5). Articulation: "Con los dedos" (indicated by two downward arrows).
- Measure 15:** Chord C7 (F4, A4, Bb4, C5). Articulation: "Con los dedos" (indicated by two downward arrows).
- Measure 16:** Chord C7 (F4, A4, Bb4, C5). Articulation: "Con los dedos" (indicated by two downward arrows).
- Measure 17:** Chord Em7 (5b) (D4, F4, Ab4, Bb4). Articulation: "Con los dedos" (indicated by two downward arrows).
- Measure 18:** Chord Em7 (5b) (D4, F4, Ab4, Bb4). Articulation: "Con los dedos" (indicated by two downward arrows).
- Measure 19:** Chord F (F4, A4, C5). Articulation: "Con los dedos" (indicated by two downward arrows).
- Measure 20:** Chord F (F4, A4, C5). Articulation: "Con los dedos" (indicated by two downward arrows).
- Measure 21:** Chord F (F4, A4, C5). Articulation: "Con los dedos" (indicated by two downward arrows).
- Measure 22:** Chord F (F4, A4, C5). Articulation: "Con los dedos" (indicated by two downward arrows).
- Measure 23:** Chord F (F4, A4, C5). Articulation: "Con los dedos" (indicated by two downward arrows).
- Measure 24:** Chord F (F4, A4, C5). Articulation: "Con los dedos" (indicated by two downward arrows).
- Measure 25:** Chord F (F4, A4, C5). Articulation: "Con los dedos" (indicated by two downward arrows).

- El mordente se hace con ligadura
- Los matices corresponden a las melodías
- Luis Alberto toca con diferentes dinámicas de volumen; en estas partituras solo he señalado algunos acentos y matices, ya que en la práctica son cambiados constantemente.
- La melodía se toca con la uña del pulgar hacia el puente.

- ♦ Estilo de Merengue Chiguano, basado en el Gallito Carranguero de Velosa y los Carrangueros

Toca el tiple Luis Alberto Aljure Lis

Tiple en Bb

Percusivo

6

12

17

- ♦ Merengue Apasillado, basado en Corazón Remitente de Velosa y los Hermanos Torres.

Toca el Tiple Luis Alberto Aljure Lis

Prestissimo, aprox $\text{♩} = 237$

Tiple en Bb

The musical score is written for Tiple en Bb and consists of 35 measures. The tempo is marked 'Prestissimo, aprox $\text{♩} = 237$ '. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into six systems of measures:

- Measures 1-5: Chord G, with dynamics p and y .
- Measures 6-11: Chord G, then C Acdepaso, then D7.
- Measures 12-16: Chord A, then A.
- Measures 17-22: Chord C, then C6, then A, then A, then A.
- Measures 23-28: Chord G6, then A.
- Measures 29-34: Chord Am6(5b), then D7, then Am6(5b), then D7, then D7, then G.

41

G7 C F#9(sus1) G E7

46

Am6(5b) D7 G G6

1. 2.

Trascripción y Descripción de los ritmos registrados a Cesar Mauricio Vargas Valenzuela

- ♦ **Estilo de Merengue Joropeado, basado en De regreso Al Campo, del Tocayo Vargas.**

Presto, Aproximado ♩ = 200

Tiple en Bb

Dedo Índice como plectro

B $\flat$ C7 F F7

Brillo

- La posición de la mano es con la yema del dedo pulgar, apoyada en la yema del dedo medio. El dedo índice queda libre y se usa para puntear.
- El rasgueo hacia abajo se hace con los dedos medio (este se acentúa más), anular y meñique.
- El rasgueo hacia arriba se hace con el pulgar, tratando de dar brillo a las cuerdas con la uña.
- La y encerrada en un círculo es un apagado que se hace tapando las cuerdas con la parte dorsal del dedo pulgar. Este apagado no es percusivo.
- El estacato se hace tapando rápidamente las cuerdas con el lomo de las uñas y el dorsal de las falanges distales de los dedos m, a y ñ.
- La posición para puntear, es con la yema del pulgar apoyada en el borde externo de la falange distal del dedo índice.

♦ **Estilo de Merengue Carranguero, basado en Los Celos de mi Mujer, del Tocayo Vargas**

Allegro, aproximado ♩. = 163

Tiple en Bb

6

12

- Como se concibe el merengue Carranguero como uno solo, entonces en esta marcación se comienza en $\frac{3}{4}$ y los cambios se hacen en el apagado.

- ♦ **Estilo de Merengue Joropeado, basado en El chino de los Mandados, de Walter Silva⁷³**

Presto, aproximado ♩ = 192

Tiple en Bb

- Los dedos de la mano con que se digita están numerados así: índice- 1, medio-2, anular-3, meñique-4.
- La melodía se toca con la uña del dedo índice, como si fuera un plectro.

⁷³ Compositor, cantante y músico de música llanera Colombiana, nacido en La Plata, Casanare, en 1973.

♦ **Estilo de Rumba Carranguera, basado en Si tu regresaras, Guaracha de José del Carmen Rodríguez**

Vivace, aproximado ♩ = 138

Tiple en Bb

Chords and ornaments indicated in the score: D, D6, A7, G, A7, C, Br, G, A7, D, D6, A7, G, A7, D, A7, G, A7, D, 1., 2.

- La C es tocar con la uña del dedo medio hacia abajo, como si fuera un plectro.
- El rasgueo hacia arriba se hace con un brillo, usando la uña del dedo pulgar.
- La y encerrada en el pentágono es un apagado que se hace con el borde izquierdo de la palma de la mano, y con el dorsal de las falanges distales de los dedos Anular y Meñique.
- El silencio de negra del compas 19 se hace tapando las cuerdas con la palma de la mano.
- La posición de la mano es con la yema del dedo pulgar apoyada en el borde externo de la falange distal del dedo medio.

♦ Ejercicio de Merengue Apasillado

Toca el Tiple Cesar Mauricio Vargas Valenzuela

Tiple en Bb

Chords: D, G, Em, D, G, Em, D, G, Em.

♦ Ejercicio de Merengue Carranguero

Toca el Tiple Cesar Mauricio Vargas Valenzuela

Tiple en Bb

Chords: F, Dm, C7, F, Dm, C7, F, Dm, C7, F.

Análisis de los estilos

Luis Alberto Aljure Lis

Melodía

➤ Movimientos melódicos dentro de progresiones armónicas:

Se encuentran pequeñas melodías dentro de las progresiones armónicas, estas se resaltan acentuando en el rasgueo las notas correspondientes.

✓ **Ejemplo 1:**

Fragmento del acompañamiento de la Rumba Carranguera, A mi querida Novia, de Velosa y Los Carrangueros.



Hay que recordar que, en el tiple, el primer orden suena una quinta abajo con respecto al segundo, ya que el primer orden no tiene requintillas, que octavan la nota. Entonces de acuerdo a eso la melodía sonaría así:



Es una melodía sencilla que cobra sentido dentro de la armonía de la canción.

Características:

Dura ocho compases, está construida con tresillos de negras, las ligaduras son importantes, la melodía avanza por grados conjuntos descendentes y por saltos de tercera ascendente y descendente, la repetición de las notas es constante, la tesitura es de quinta justa (re- la), se

maneja la escala de mi bemol, los motivos rítmicos comienzan en los tiempos fuertes: en el primer compas el motivo comienza con un apagado.

Se puede dividir en dos secciones: la primera (podría ser la melodía que pregunta) comienza en el tresillo de negras del primer compas y acaba en la blanca del cuarto compas. La nota sol es predominante y es la nota que está ligada. El motivo rítmico es de tresillo de negras, la última ligada a una blanca.

La segunda sección, o la melodía que responde, va del cuarto al octavo compas. La nota predominante es fa. El motivo rítmico es igual.

✓ Ejemplo 2:

Fragmento de la Pasilladora, Velosa y los Carrangueros



Melodía que se resalta:



Características:

La melodía cobra sentido dentro de la armonía, donde se alterna tónica y dominante; las notas llevan el ritmo del merengue, y generalmente son las notas del acorde; ocasionalmente se usan notas de paso, la tesitura es de una octava (do- Do). Se avanza por grados conjuntos y cromatismos descendentes; los saltos son de terceras ascendentes y uno

de sexta menor; la repetición de notas es usual. Como ya se sabe, los silencios son apagados del rasgueo del merengue Apasillado.

Es interesante ver como Luis Alberto resalta diversos registros de notas: en los dos últimos compases el cromatismo es lo más importante, se toca en el cuarto orden y efectivamente cuando se escucha ese pasaje, se verifica como con la mano que se rasga, se acentúan esas notas.

✓ Ejemplo 3:

Fragmento de “Yo también soy un Boyaco”, de Jorge Velosa y Los Hermanos Torres



Melodía que se resalta:



Tesitura de una octava (do-Do),

En algunos compases se lleva el ritmo del merengue, en otros de tres negras, en el 5 y 7 es de corchea, negra, corchea y negra (teniendo en cuenta ligadura del 7 y el silencio de corchea del 5).

Se presentan movimientos por grado conjunto, saltos y cromatismos.

La repetición de notas es usual.

Del compás 5 al 7 hay más movimiento melódico y rítmico, ya que la melodía no lleva el ritmo del merengue

Las notas del primer compas se tocan con el pulgar

La melodía se construye con juegos de diferentes posiciones del acorde y de agregar notas que no cambian la función de la armonía.

➤ Melodías tocadas con la uña del dedo pulgar:

✓ **Ejemplo 1:**

Fragmento de La Pasilladora, de Velosa y Los Carrangueros.



Melodía de ocho compases, tocada a varias voces y en los últimos compases, tocada de forma rasgueada. En general predominan los saltos de tercera (solo hay uno de 6 mayor) y al final de las frases aparece el movimiento por grado conjunto descendente.

La primera frase va del compás 17 al 20: Hay dos voces en casi toda la melodía, la segunda voz se toca una tercera por debajo y lleva el mismo ritmo de la primera. El motivo ritmo-melódico es de tres negras, seguidas de negra con puntillo, corchea y negra. También es melódico, ya que la melodía asciende en la segunda negra de cada motivo: sin embargo, en el compás 18 las notas se mantienen, y en el 20, las notas descienden y luego ascienden.

La melodía comienza en la armonía de Bb y termina en el acorde de Fa, resolviéndose con



apoyatura descendente:



Hay una acciaccatura en el compás 19 que se hace glisando:

La tesitura es de una octava (fa- Fa) siguiendo la escala de Fa Mayor.

La segunda frase va del compás 20 al 24: Aquí hay dos y tres voces, y desde el compás 22 la melodía se hace rasgueando.

El primer motivo es parecido a los de la primera frase, solo que la negra y la corchea se



tocan a tres voces y con rasgueo

Aquí aparece la técnica que he nominado como un *Abanico*.

Las primeras negras avanzan por las notas del acorde de Fa mayor, y llegan al re y al sib. Las notas de *do* que aparecen en las corcheas, suenan inevitablemente por los rasgueos, que alcanzan a tocar el cuarto orden al aire, este acontecimiento se llama *Transparencia*.

Los silencios de corcheas son apagados que se hacen con la mano.



El segundo motivo es totalmente disímil:

Se toca con acordes en estacato y tiene una figuración rítmica diferente que lo hace más corto. La ultima corchea se toca con un glisando descendente y luego se apaga el sonido. También se resuelve por apoyatura descendente en el acorde de Fa Mayor. Aunque aparezca el do, las dos voces superiores son las que caracterizan la melodía, que se mueven por terceras paralelas. Finalmente, la tesitura es de una 11 justa (do – Fa).

✓ Ejemplo 2

Fragmento de la Plegaria Radiofónica, Velosa y los Carrangueros.



En esta corta melodía, los dos primeros motivos ritmo- melódicos son parecidos: tres corcheas, seguidas de una negra con puntillo, la melodía asciende y llega al primer tiempo del compás (en el primer motivo, avanza cromáticamente hasta el *re*; el segundo avanza por grados conjuntos y desciende hacia el *si*).

La resolución del 1 motivo es por cromatismo ascendente, del 2 es por salto descendente.

La resolución de la melodía se hace descendentemente por grado conjunto, desde el Fa# hasta el sí.

La tesitura es de una quinta justa (si- Fa#) en la escala de sol mayor. Los dos motivos y la resolución comienzan en anacrusa, todos en la mitad del segundo tiempo del compás de ¾.

Esta melodía hace parte del final, de la introducción instrumental que ejecuta el requinto de Tiple. Se puede decir que es la Coda de la introducción, tocada a dos voces por el Tiple y Requinto de Tiple.



✓ Ejemplo 3

Melodía de Rajaleña:



Esta melodía tiene dos frases, la primera va del compás 1 hasta la negra del compás 5:

- ❖ Se avanza por terceras paralelas, dentro de la escala de re menor armónica.
- ❖ Se comienza con anacrusa,
- ❖ el motivo rítmico es de corchea y negra,
- ❖ el melódico es de segunda descendente y de tercera ascendente
- ❖ La melodía se mueve entre la armonía de Dominante y de Tónica

La segunda va desde la segunda corchea del 5º compas, hasta la segunda corchea del 9º compas:

- ❖ El motivo rítmico es de cuatro corcheas, las dos últimas ligadas, seguidas por una negra.
- ❖ El motivo melódico es de segunda descendente, seguido por una bordadura superior de la voz aguda; en la última corchea de la bordadura se hace un mordente:



- ❖ La sincopa entre compases es determinante:
- ❖ También se avanza por terceras paralelas descendentes, que van por grado conjunto, terminando en el acorde de re menor, con posición melódica de re.

✓ Ejemplo 4:

Pasajes melódicos de “Yo también soy un Boyaco” de Jorge Velosa y Los Hermanos Torres



II.



III.



Estas melodías funcionan como respuesta a la melodía de la voz cantada, y se hacen a la par de otra melodía hecha por el requinto. Son pasajes que adornan el paso a Tónica o a Dominante.

Las melodías I y III están en la armonía de C7, y la melodía de II, está en la armonía de F.

Comienzan en anacrusa, con negra en el tercer tiempo.

La figuración rítmica es igual, y las líneas melódicas son muy parecidas: ascienden y luego descenden, generalmente usando el movimiento por saltos, en las notas del acorde en que se está.

La última nota de las melodías I y III es el acorde de C7, con posición melódica en **Mi**.

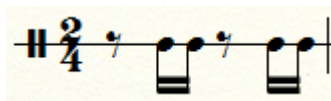
La melodía II usa notas de paso por grados conjuntos descendentes, tiene un mordente en la nota **Re**, y comienza con Unísono.

I y III son muy parecidas: solo usan notas del acorde (excepto en la primera que hay un **Re**). Al comenzar la melodía I tiene una tercera menor descendente, y la melodía III una tercera mayor ascendente. Ambas son arpeggios en el acorde de C7.

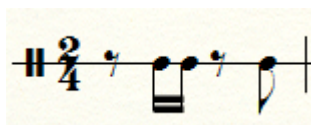
Ritmo

Rumba carranguera:

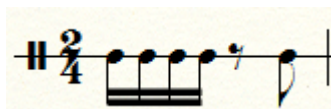
- ✓ Primera Variante rítmica del acompañamiento:



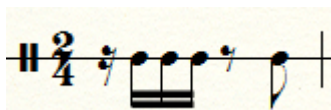
- ✓ Segunda Variante:



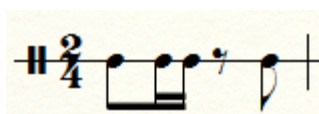
- ✓ Tercera Variante:



- ✓ Cuarta Variante:

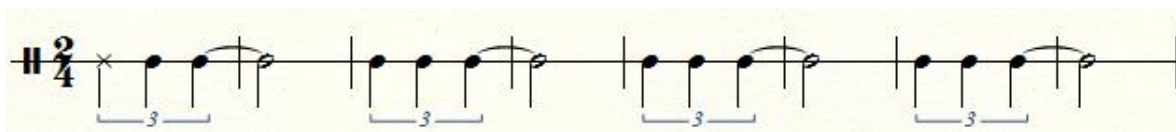


- ✓ Quinta Variante:



Esta es usada solamente en el primer compas del inicio del acompañamiento, o al inicio de alguna sección o parte de la rumba.

Secciones Rítmicas especiales:

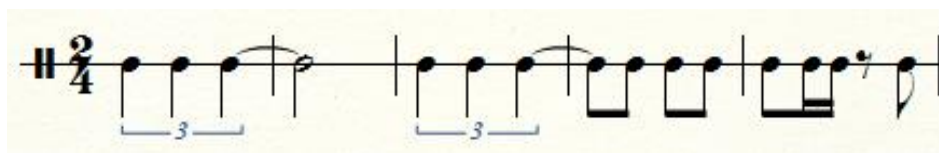


Este fragmento es del acompañamiento de *A mi querida Novia*, de Velosa y Los Carrangueros.

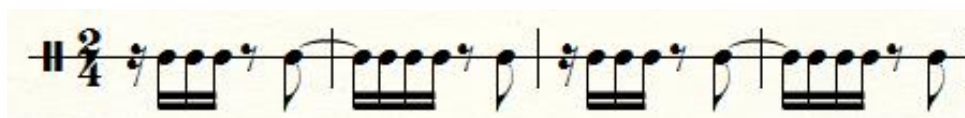
La nota marcada con una x es un apagado típico que Alberto hace en la Rumba Carranguera.

Es interesante ver tresillos de negras en un compás de 2/4, y las notas largas que se logran con los ligados, a propósito de que en el acompañamiento general de la rumba predominan las negras, corcheas y semicorcheas con sus respectivos silencios.

Aquí hay otro ejemplo en el mismo tema:



En el compás 4 aparecen tres corcheas que cierran el final de la sección de tresillos de negra, para luego continuar con el acompañamiento común, usando la quinta variante que he expuesto anteriormente.



La sincopa entre compases reemplaza el apagado de semicorchea. Esta sincopa ocurre cuando se está tocando un mismo acorde, y el silencio de semicorchea se produce por el cambio de acorde.

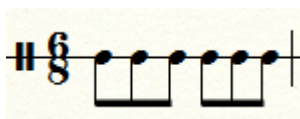
Bambuco:

- ✓ Primera variante rítmica del acompañamiento:

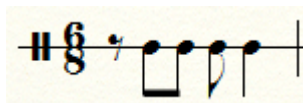


Este motivo rítmico se usa para el inicio y final de secciones de acompañamiento.

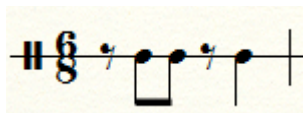
- ✓ Segunda Variante:



- ✓ Tercera Variante:

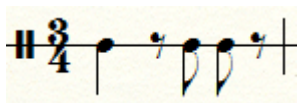


- ✓ Cuarta Variante

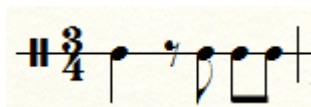


Merengue Apasillado:

- ✓ Primera variante del acompañamiento:



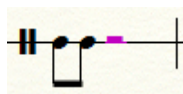
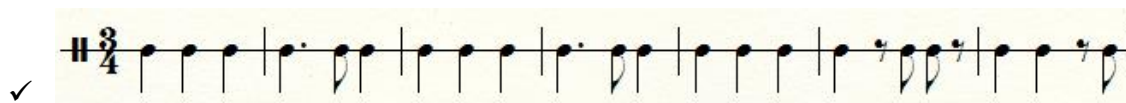
✓ Segunda variante:



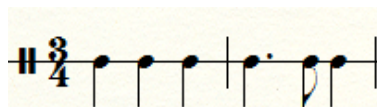
✓ Tercera variante:



Secciones especiales:

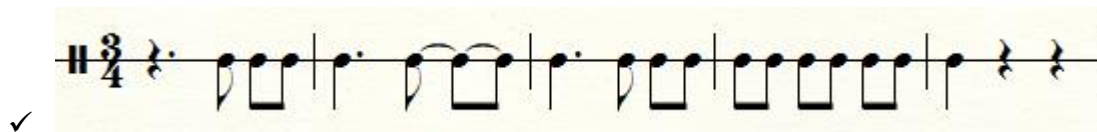


Ritmo de una melodía tocada en La Pasilladora, de Velosa y los Carrangueros (Compases 17 al 24).



El motivo rítmico es de dos compases: , tiene tres variaciones en los últimos cuatro compases.

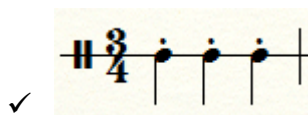
El segundo compas del motivo es como el ritmo normal de Merengue Apasillado.



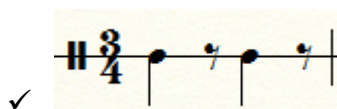
Ritmo de una melodía tocada en La Plegaria Radiofónica, de Velosa y Los Carrangueros

Es la coda de una melodía más larga tocada por el requinto de tiple. Con tres corcheas en ante compas que llegan a una negra con puntillo en el primer tiempo, constituyen la célula

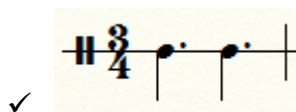
rítmica de esta corta melodía. En el compás 4 se varia con seis corcheas que concluyen con una negra en el último compas. Inclusive se podría decir que la melodía tiene dos frases, que funcionan como pregunta y respuesta: La primera va del primer compas a la negra con puntillo del 3; la segunda va de la mitad del compás 3, hasta la negra del quinto.



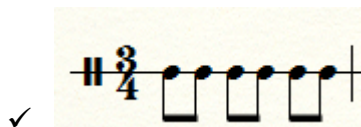
Corte rítmico usado para marcar el comienzo o final de frases o secciones de los merengues. Es usual tocarlo con estacato.



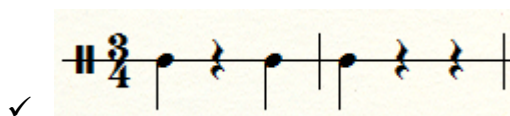
Esta es la figuración rítmica que llevan los *Trapiados*, que hace Alberto en *La Pasilladora*, de Velosa y Los Carrangueros



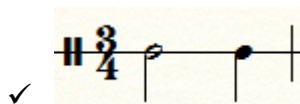
Corte usado para el cambio de armonía. Véase *El Corazón Remitente*, de Jorge Velosa y Los Hermanos Torres. Compas 8.



Motivo rítmico del torbellino Santandereano. Véase *Plegaria Radiofónica*, Velosa y Los Carrangueros. Compas 60.



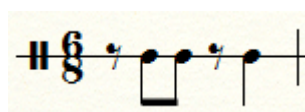
Corte rítmico usual para terminar las canciones.



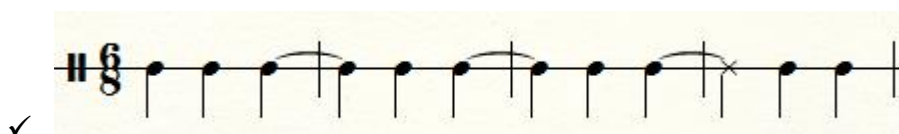
Corte usado en *Soldado de La Patria*, *Los Carrangueros de Raquira*. Compas 29.

Merengue Carranguero:

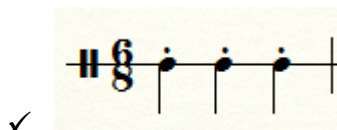
✓ Primera Variante:



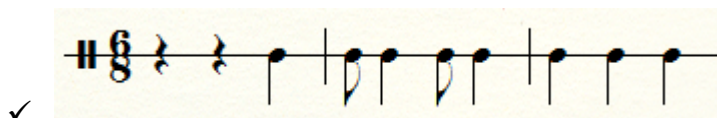
Secciones especiales:



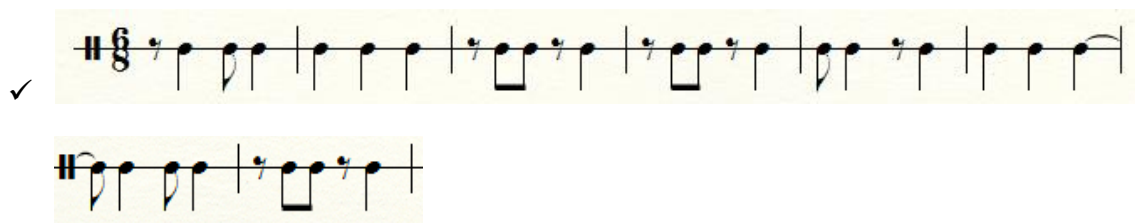
La notada marcada con una x es un apagado hecho con la mano que se rasga.



Corte rítmico usado para marcar el comienzo o final de frases o secciones de los merengues. Es usual tocarlo con estacato.



Ritmo de las tres melodías tocadas en *Yo También Soy un Boyaco*, de Velosa y Los Hermanos Torres.

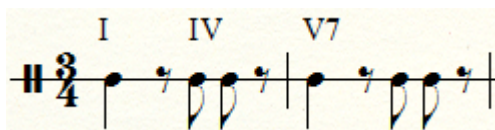


Esta sección también es del merengue anterior, se refiere a una progresión armónica en la que se juega con el ritmo normal y variantes en 6/8.

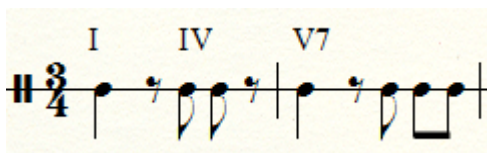
Torbellino Boyacense:

Tiempo estimado: Presto  180

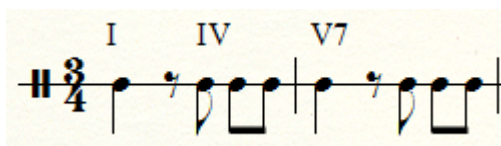
✓ Primera variante



✓ Segunda Variante



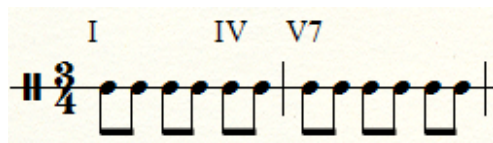
✓ Tercera variante



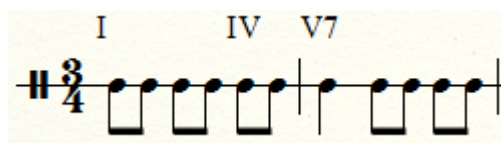
Torbellino Santandereano:

Tiempo estimado: Prestissimo  = 220

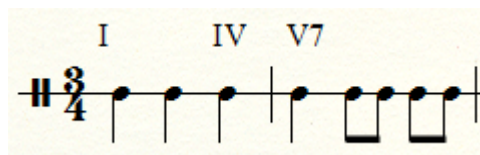
✓ Primera variante:



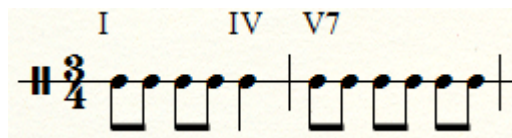
✓ Segunda:



✓ Tercera:

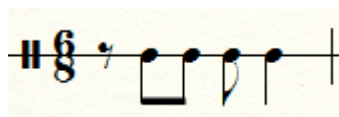


✓ Cuarta:

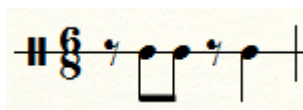


Rajaleña:

✓ Primera Variante

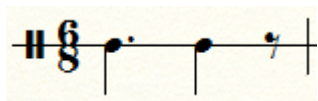


✓ Segunda Variante



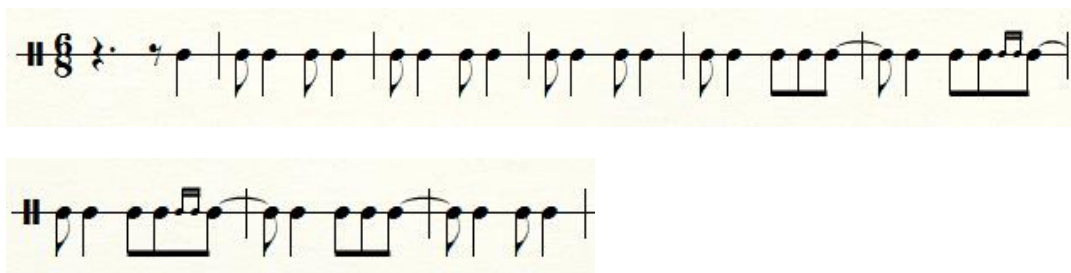
Secciones especiales:

✓



Este motivo rítmico Alberto lo usa al final de un acompañamiento de Rajaleña.

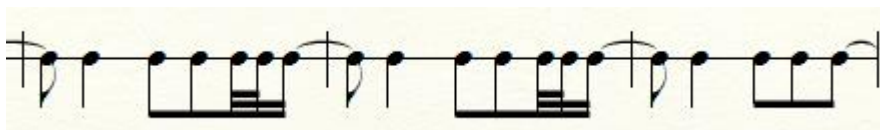
✓



Este es el ritmo de la melodía del Rajaleña.

Se pueden distinguir dos partes rítmicas: 1: los compases que tienen corchea y negra que van hasta el comienzo del quinto compás; 2, la figuración de cuatro corcheas, las dos últimas ligadas, seguidas de una negra, que va hasta el noveno compás.

✓



La entrada de esta melodía es con anacrusa, en tiempo débil. La sincopa es fundamental en la segunda parte rítmica. También se observan unos adornos de semicorchea en los compases 6 y 8: son mordentes que producen este efecto rítmico:

Armonía

- ✓ En el tiple, la mayoría de acordes que se hacen tienen algún tipo de inversión, ya que en la cuarta cuerda no siempre se puede tocar la nota fundamental.
- ❖ Progresiones ritmo-armónicas de *A mi querida Novia*, Rumba Carranguera de Velosa y Los Carrangueros.

Tonalidad Bb.

- ✓ V7 – I



- ✓ V9 - I6



- ✓ V7 - I6



✓ V9 - V7 - V9 - V7- VIm7- VIm6 – Vim



✓



El motivo rítmico de tresillo de negras, la última ligada a una blanca, se hace alternando las funciones de tónica y dominante. Dentro del motivo se juega agregando y quitando notas al acorde, sin perder su función.

✓



En esta progresión armónica se hacen dos variantes rítmicas particulares: la del primer compás, y la sincopa y el silencio de semicorchea, cuando se está tocando los acordes de Bb6 y F7.

✓



En el compás 4 de esta progresión, aparece una variante ritmo- armónica de tres corcheas, en la función de dominante, para resolver en Bb.

❖ *Progresiones ritmo- armónicas de El Corazón Remitente, de Velosa y Los Hermanos Torres. Merengue Apasillado.*

✓



Para pasar de la tónica a la dominante se usa el acorde de do mayor, seguido de un acorde de paso, que se forma por el avance en un traste de la posición del acorde anterior; se llega al D7 de la misma manera.

✓



En el pasaje anterior se juega con el acorde de G, agregándole la 6, y se alterna el IIm6(5b) con D7, en la región de dominante.

✓



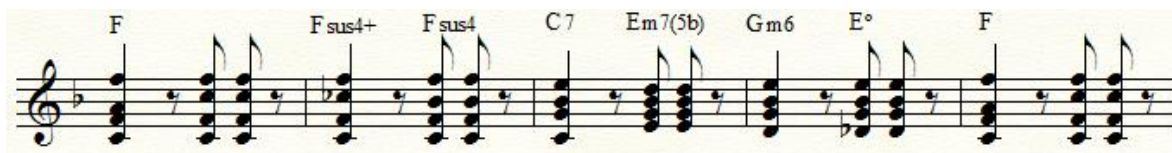
Este pasaje es el más rico en armonía del acompañamiento; se usan dominantes secundarias y una dominante sustituta, F#9, del acorde de G.

❖ *Pasaje especial del acompañamiento del merengue Carranguero*

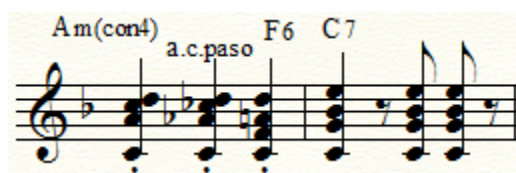


El glisando de un semitono entre F#6 y G6, es un adorno muy practicado en la música carranguera.

❖ *Pasajes especiales del acompañamiento de La Pasilladora, Velosa y los Carrangueros*

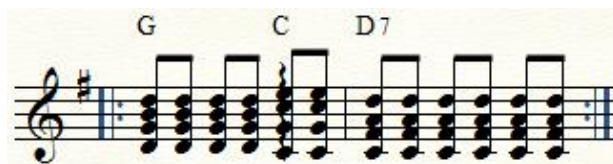


En el acorde de F se juega suspendiendo la tercera por la 4 aumentada y la 4 justa. En la region de dominante se hacen varios acordes que reemplazan al de V7: VIIIm7(5b), IIm6, VII°.



En el primer compas los acordes realmente los construyen las notas intermedias, ya que el re de la melodía y el do del bajo, son notas pedales. La armonía es de tónica.

❖ *Vuelta armónica del torbellino: I, IV, V7.*

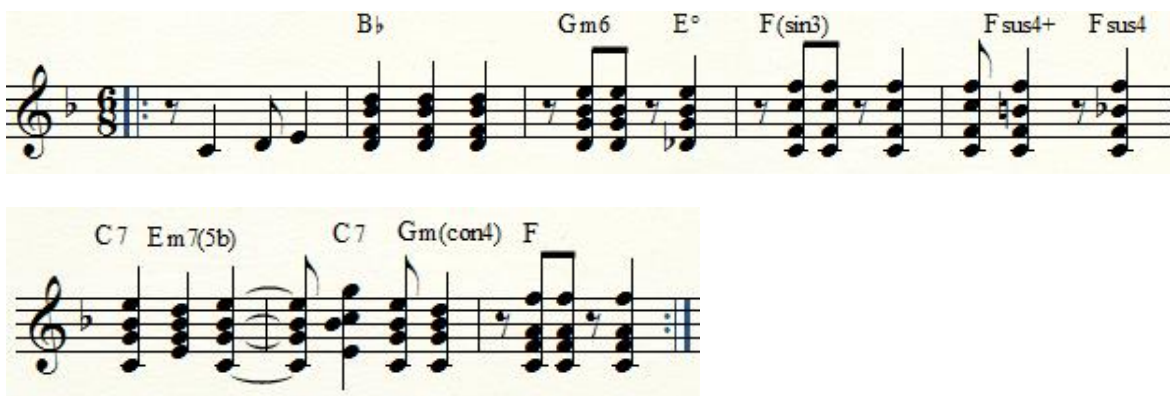


❖ *Pasaje armónico del ritmo de Rajaleña*



El IV grado menor se usa con la séptima menor; al primer grado se le agrega una sexta mayor; y el VII° funciona como sustituto tritonal del acorde de dominante.

❖ *Pasaje armónico del merengue Yo también soy un Boyaco, Velosa los Hermanos Torres.*



Aquí también se juega con el acorde de tónica, suspendiendo la tercera por la cuarta justa y cuarta aumentada. Los acordes de subdominante son Bb, Gm6, Gm (con4). Los acordes de función dominante son C7, Em7(5b) y E°.

Estos acordes se producen porque se pretende crear una melodía con ellos, como se ha visto en la sección anterior.

Timbre y Textura

Luis Alberto hace los acompañamientos sobre la boca del tiple, en ocasiones también sobre los últimos trastes del diapasón. Tiene un sonido brillante, percusivo, con bastante volumen, plasmando en el tiple elementos que usa al tocar bandola llanera.

Hace los punteos hacia el puente del instrumento, volviendo el sonido más brillante; estos los toca con la uña del dedo pulgar.

El sonido en general es percusivo; en muchos pasajes es estacato, lleno de floreos, apagados, chasquidos, aplatillados y otros efectos que logra con la mano derecha, con importante participación de las uñas.

En el acompañamiento manipula desde sonidos graves hasta los agudos; por ejemplo, acordes que están en la primera posición, y otros que se hacen usando notas del octavo o decimo traste. Las melodías también tienen el mismo ámbito.

Usa la “transparencia”, dejando la primera o cuarta cuerda al aire, mientras puntea o rasga una melodía. Este efecto tímbrico y armónico se puede observar en La Pasilladora, de Velosa y Los Carrangueros.

Los aplatillados son característicos en la ejecución del tiple, dando un timbre con más brillo y sonoridad metálica, que a veces deja percibir armónicos.

La textura es sencilla cuando solamente se hace el acompañamiento básico con los acordes I, IV y V; y es rica y densa cuando se combinan pequeñas melodías en las progresiones armónicas, cuando se están haciendo constantes figuras rítmicas, efectos, variantes del acompañamiento, diversos apagados y sonidos; así mismo cuando se emplean diversos acordes y se enriquece la armonía de la pieza. En el acompañamiento, Alberto siempre está cambiando, inventando y metiendo elementos musicales, debido a un flujo constante de ideas.

La textura es “monódica” cuando solo se hace el acompañamiento de la pieza. Es homofónica cuando se toca el acompañamiento y la melodía al tiempo, como pasa en Yo también soy un Boyaco, o en La Pasilladora.

En la textura del conjunto Carranguero, Alberto aporta segundas voces a las melodías principales, enriqueciendo la sonoridad del grupo, construyendo una textura polifónica, y con sus aportes rítmicos, también una textura poli rítmica.

Segmentación formal según los cambios en el acompañamiento

A mi querida Novia, Rumba Carranguera: *Esta rumba está construida bajo un ciclo armónico de dos compases en tónica y dos compases en dominante, que se repite hasta el final.*

Aquí se acompaña desde el inicio hasta el interludio instrumental de la pieza original

La primera sección es del compás 1 hasta el 15, que corresponde con la introducción en requinto. Se inicia con la variante 3 de acompañamiento, destinada solo para el comienzo, y se sigue tocando la variante 2.

La segunda va del 15 al 22, allí se hacen otras posiciones para los acordes, avanzando por el diapasón. Aquí la melodía del requinto cambia.

La tercera es del 23 al 38, allí se combinan los acordes en primera posición con los de la sección anterior, y se hacen silencios de semicorchea, usando variantes 1, 2, 3 y 4. Aquí finaliza la introducción y comienza la parte cantada.

La cuarta va hasta el compás 54: se manejan floreos, apagados y se juega armónicamente con los acordes. Corresponde a la segunda parte de la melodía cantada.

La quinta es del 55 al 62, donde se emplea el motivo de tresillo de negras, la última ligada a una blanca, que corresponde con la primera parte del interludio del requinto.

La sexta es del 63 al 69, donde se emplea la sincopa y los silencios de semicorchea, y se inicia con la variante 5. Es la segunda frase del interludio.

La séptima es del compás 70 al 77, donde se vuelve a emplear los tresillos de negras, y una cadencia final de corcheas. Tercera frase del interludio.

La octava va del compás 77 hasta el final, donde se vuelve a presentar la cadencia de semicorcheas y la variante 5. Esta parte ya no va conforme con la canción, ahí Luis Alberto siguió tocando libremente.

La Pasilladora, Merengue Apasillado:

Se acompaña la introducción instrumental y el interludio instrumental

La primera parte va del compás 1 hasta el 16 que corresponde a la introducción hecha por el requinto. Se hace una progresión armónica, donde aparecen movimientos melódicos en medio de una secuencia de acordes, con función de dominante y tónica.

Del compás 17 al 24 continua la melodía principal ahora a cargo del tiple.

Del compás 25 al 32 se continua con el acompañamiento, resaltando movimientos melódicos dentro de los acordes, parecidos a los de la primera parte. Las tres negras iniciales se parecen al motivo ritmo-melodico que hace el requinto, quien tiene la melodía principal: la melodía que resalta el tiple es *do, dob, la*, entonces, los dos instrumentos hacen movimiento descendente con negras.



Del compás 33 al 40 se rompe con la secuencia del merengue, y se pasa a acompañar la siguiente parte instrumental, después de la primera estrofa y coro cantado. Allí se hace una cadencia de IV- I que dura ocho compases (salvo en el compás 39, donde hay un C7) y se repite dos veces.

Del compás 41 al 56 , se inicia con un corte de tres negras en estacato y más adelante figuran los Trapiados, característicos de la Bandola Llanera.

El Corazón Remitente, Merengue Apasillado:

Se acompaña la introducción del requinto, pero la segunda parte se hace abreviada y la parte final se repite.

La primera parte va del compás 1 hasta el 19. Esta parte está compuesta por dos largas frases que hace el requinto, las cuales acompaña el tiple y se diferencian porque la primera está en Tónica y la siguiente en dominante. En el compás 8 se marca el paso a la región de dominante con acordes de paso.

La segunda parte va del compás 19 hasta el 40. Allí ocurre el paso a Subdominante, la vuelta a tónica, y de nuevo dominante, donde se alterna el IIm6(5b) con D7, y posteriormente se resuelve en G.

La parte final de la introducción se sitúa en una armonía de V7 del IV, I, V7 y I, pero Luis Alberto la enriquece con otros acordes. Aquí el requinto usa motivos melódicos que se han presentado en la segunda parte, haciéndolos abreviados.

Soldadito de La Patria, Merengue Apasillado:

Esta es una versión “resumida” del merengue original, que, para efectos de mostrarme su estilo, Luis Alberto lo toco así.

La primera parte es del compas 1 al 8. Aquí se acompaña la primera frase de la voz cantada.

La segunda parte es larga, del 9 al 40, y se divide en dos: del 9 al 24, y 25 al 40. En las dos secciones ocurre la misma secuencia armónica y misma melodía de la voz, solo que se presentan cortes rítmicos (compases 25 y 29), juegos de agregar y quitar notas, otras posiciones de los acordes, abanicos hechos con la mano derecha y un apagado, diferente a los del ritmo normal.

Del 41 al 49 es la misma melodía y armonía de la primera parte (es la misma frase). Esto se repite del 50 al 58, igual que en la canción

Del 59 al 74 es como la segunda parte, solo que se usa el C6, y en el primer compas, se vuelve a emplear el corte de tres negras, la segunda con *trancado* hacia arriba, y la tercera hacia abajo con estacato.

Plegaria Radiofónica, Merengue Apasillado:

Se acompaña desde el inicio, pero con variaciones

Sección primera, del compas 1 al 8. Aquí se acompaña la primera frase del requinto y el final se marca con un golpe percusivo

Sección segunda, compases 9 al 20, Aquí la frase del requinto cambia y es más larga. Se vuelve a marcar el final con un toque percusivo y estacato.

Sección tercera, del 21 al 28. La melodía del requinto es parecida a la sección anterior. El final es una negra en estacato.

Sección cuarta, coda de la introducción en manos del tiple que puntea, en conjunto con el requinto. Compases 28 al 32.

Sección quinta, del compas 33 al 42, parte cantada. Se acompañan las dos primeras frases de la voz: la primera frase llega a dominante (donde se hace un adorno con tres acordes en negras que producen un motivo melódico)



y la segunda frase resuelve en Tónica

Sección sexta, del compas 43 al 50. Se hace la vuelta armónica de IV, I, V7, I. También corresponde con la voz cantada

Sección séptima, 50 al 57. *Esta solo se toca en la tercera estrofa de la canción original.* Es una vuelta armónica de I, IV, V7, V7, que se repite dos veces. Igualmente se canta sobre ella.

Del compas 58 al 61, se da comienzo al ritmo de torbellino santandereano, con un corte de tres negras en el compás 58, usando el *Abanico* y el *Trancado*.

Del compas 62 al 74, se regresa a la vuelta armónica de la séptima sección, pero comenzando con ritmo de torbellino en el acorde de G y C, y luego se hacen dos compases en D7 en ritmo de merengue Apasillado.



Esta es la cadencia final:

Yo también soy un Boyaco, Merengue Carranguero:

Se acompaña desde el inicio de la voz cantada hasta la segunda parte instrumental

Primera parte, del compas 1 al 18. Se divide en dos.

- a. 1-10. La progresión armónica es de I- V7- I; después de la llegada a cada acorde se hace un pasaje melódico
- b. 11-18. La misma progresión armónica anterior, pero en el regreso al I no hay respuesta melódica.

Segunda parte, del compas 19 al 22.

Allí se toca la progresión IV-I-V7-IIIm6-I, que se repite dos veces. Sobre esto se canta la segunda estrofa del merengue.

Tercera parte, del 23 al 30.

Atañe a un interludio instrumental: El tiple efectúa un juego melódico y armónico en empalme con lo que toca el requinto, haciendo otras células rítmicas, resaltando movimientos melódicos y metiendo notas extrañas a la armonía original.

Técnica

Generalidades:

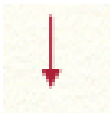
- Luis Alberto Aljure Lis abre la mano al rasgar, manejando dos bloques de movimiento: el pulgar, que se mueve con bastante independencia, dando más posibilidades de rasgueos y efectos; el segundo bloque son los demás dedos, con la salvedad de que cada uno de ellos igualmente los maneja con suficiente solvencia. Muestra de esto, son los floreos, abanicos, arrastrados que le gusta hacer.
- Al rasgar suele dejar el dedo índice libre, costumbre que he visto en otros músicos que tocan el tiple.
- Ataca las cuerdas con fuerza, logrando un sonido percusivo.
- Usa las uñas para lograr efectos y apagados.

- Puntea con el dedo pulgar apoyándose en la uña, hacia el puente del tiple.
- Los movimientos de la mano son largos, que en ocasiones se complementan con movimientos del brazo. La muñeca constantemente está girando adentro y afuera.
- Hace glisandos, mordentes, ligados ascendentes y descendentes, explora y juega con las posiciones de los acordes, y con variantes rítmicas, algunas traídas de otras músicas. La influencia de ser instrumentista de Bandola Llanera y Cuatro Llanero es evidente.
- Alberto canta en el conjunto Carranguero, haciendo melodía principal, segundas o terceras voces.
- El tiple lo afina en Bb

Matizes de Volumen:

Maneja diversas dinámicas del volumen que no he descrito en este trabajo porque son usadas a placer del instrumentista. Sin embargo, el matiz general oscila entre *mezzoforte*, *forte* y *fortísimo*

Catálogo de recursos técnicos:



Rasgueo hacia abajo con los dedos Índice, Medio, Anular y Meñique.



Rasgueo hacia arriba con el dedo Pulgar.



Es un apagado percusivo que se hace tapando las cuerdas con el lomo de las uñas de los dedos índice, anular, medio y meñique, con la parte inferior y el borde izquierdo de la palma de la mano, y con la parte superior del borde del dedo pulgar.



Apagado o chasquido (sonido seco y súbito) que se hace rozando las uñas de los dedos Índice, Medio, Anular y Meñique sobre las cuerdas en dirección hacia abajo, y luego tapando con el borde externo del pulgar.



Arpegiado que se hace pasando rápidamente cada dedo hacia abajo sobre las cuerdas (Primero meñique, luego anular, medio e índice). También puede parecer que se abre la mano para rasguear, yendo los dedos hacia abajo. Las uñas largas son importantes para este arpegiado.



Estacato que se hace rasgueando hacia abajo y luego tapando las cuerdas con el borde izquierdo de la palma de la mano, y en ocasiones, también cubriendo con el dorsal de las falanges distales de los dedos i, m, a, ñ.



Apagado que se hace con el borde izquierdo del palmar, teniendo la mano semiabierta.



Abanico que se hace con los dedos Meñique, Anular, Medio e Índice, en ese orden hacia abajo, abriendo la mano: es un movimiento rápido, recio y percusivo, arrastrando las uñas sobre las cuerdas, imitando la bandola llanera.



Trancado que se hace hacia arriba, pasando primero el pulgar por las cuerdas y luego tapándolas con el lomo de las uñas, y con las dorsales de las falanges distales de los dedos. Es un impacto seco sobre las cuerdas, se parece al trancado que se usa en el cuatro llanero.



Arpegiado que se hace con la yema del dedo índice, desde la primera cuerda hasta la cuarta: el dedo pasa rápidamente por todas las cuerdas, pero cuidando que suene una por una. Esta técnica Alberto también la hace subiendo con la uña del pulgar.



Aplatillado hacia abajo, efecto que se hace rozando la uña del índice sobre las cuerdas, seguido del borde izquierdo de la falange distal del pulgar, provocando un sonido brillante y metálico. Luis Alberto también lo hace con las uñas de los dedos Medio, Anular y Meñique.



Aplatillado hacia arriba, se roza primero la uña del pulgar seguido del lomo de las uñas del medio y anular, provocando un sonido brillante y metálico.



Rasgueo hacia abajo donde se usan el Medio, Anular y Meñique.



: Acento en la nota o en el acorde

Melodía

- Tocadas con uña del dedo índice como Plectro
- ✓ Fragmento del Huesito Gustador, El Pueblo Canta



Pasaje melódico que constituye una segunda voz a la melodía principal tocada por el requinto. Es la Coda de la Introducción instrumental

Tesitura de una sexta mayor (fa- re)

Comienza con anacrusa

Tiene saltos de tercera ascendentes y movimientos de grado conjunto descendente



Bordadura superior:

Resuelve con un mordente en la nota *la*.

- ✓ Final de la introducción instrumental, segunda voz a dúo con el requinto. Mi Carlinita, Danny Leonel Suesca Niño, El Pueblo Canta



Corta frase que se puede dividir así: del primer compas hasta el sol con ligadura, es el motivo que pregunta; del mib del segundo compas hasta el final, sería la respuesta.

El glisando de la segunda casilla de repetición, realmente no llega a una nota en específico, simplemente se arrastra descendentemente.

- ✓ Preludio de Ausente Palomita, Edixon Suesca, El Pueblo Canta.



Esta melodía es como un obstinato rítmico, que maneja las tres notas del acorde de Dm.

Las acciaccaturas, las ligaduras y la sincopa la caracterizan. En los compases 3 y 7 las acciaccaturas se hacen glisando. En los compases 1 y 5 se hacen con ligado ascendente.

Tiene dos periodos, cada uno conformado por dos obstinatos:

Primer periodo: compases 1 al 4, notas **re** y **fa**. Se repite dos veces.

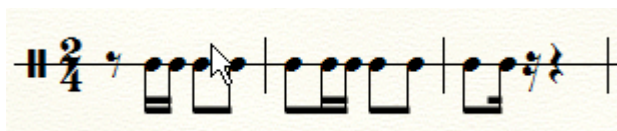
Segundo periodo: compases 5 al 8, notas **re** y **la**.

En el segundo periodo la melodía se acompaña con el acorde de Dm. En el compas 7 y 8 se resalta la nota **la**, en el noveno traste.

- ✓ Interludio de Ausente Palomita



El motivo rítmico central es este:



Desde allí se construyen los motivos melódicos que tienen un movimiento similar, excepto en los compases séptimo y octavo donde la figura rítmica cambia para el final:



De ese modo la melodía tiene tres frases, la última alargada con el nuevo motivo:

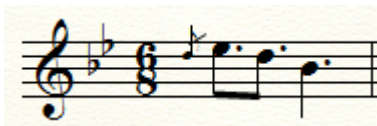


Las acciaccaturas son recurrentes; el ligado de semicorcheas del ultimo compas realmente es un mordente, solo que tambien se escribe de esa forma

La melodía se mueve por la vuelta armónica Ivm-Im- V7-Im, utilizando notas extrañas a la armonía: por ejemplo las apoyaturas en los compases 3 y 5. Además, antes de cambiar de armonía se anticipan las notas.



- ✓ Motivo melódico de la introducción Soy Jardinero, El Pueblo Canta



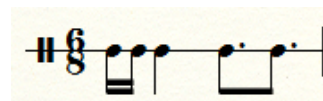
- ✓ Melodía principal a cargo del tiple, Soy Jardinero

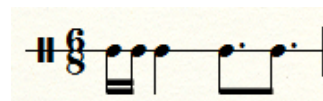


La tesitura es de una séptima menor (Fa#- Mi')

En el compas 15 el Fa# se hace con vibrato.

- La primera frase va del compas 13 al 18: allí hay dos semifrases



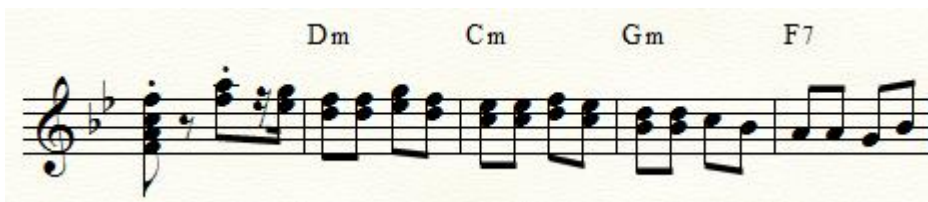
13-16 y 17-18. El motivo rítmico que predomina es , con movimiento melódico de grado conjunto descendente, seguido de tercera ascendente utilizando la acciaccatura con glisando. Aunque en la primera semifrase, se sigue con una tercera menor descendente: de *la* al *fa sostenido* (compases 14 y 15).

En la primera semi frase las notas largas imperan. La segunda semifrase es corta, y después del motivo principal hay tres negras

- La segunda frase va del 19 al 27: tiene dos semifrases

19-23 y 23- 27. Se toca a dos voces que van por terceras paralelas. Las dos son muy parecidas, ya que los movimientos melódicos son los mismos, solo que tienen variaciones rítmicas. El final de la primera semifrase es el comienzo de la segunda. La dos comienzan con esforzando, su dibujo melódico es ondulatorio y las notas que manejan (salvo en el primer compas de cada semifrase) se mantienen en las notas reales de la progresión armónica de Im, IVm, Im, V7, Im.

- ✓ Melodía del Comelón, El Pueblo Canta



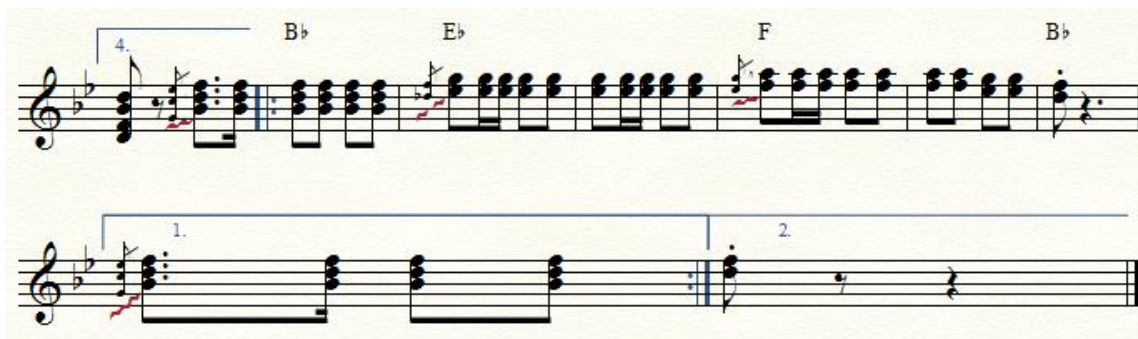
Se mueve por terceras paralelas hasta el penúltimo compas

Se resuelve con anticipación en el último compas, antes de llegar a la armonía de Bb

La tesitura es de una novena mayor (sol- La)

Se mueve por grado conjuntos descendentes y ascendentes

- ✓ Interludio del Comelón, El Pueblo Canta



La melodía se mueve de acuerdo a las notas de la progresión armónica: Bb-Eb-F-Bb

Las acciaccaturas se hacen con glisando

- ✓ Melodía de Introducción de la Sinfonía Carranguera, El Pueblo Canta.



- Del compas 1 hasta el 10, hay una especie de obstinato que va en crescendo y desemboca en un tremolo largo en *la*. A esto responde una melodía que desciende con un motivo melódico agrupado en cuatro semicorcheas, del compas 11 hasta al 13. En ese compas se cambia la figura rítmica y en el 14 se termina con dos corcheas, la última ligada a la negra.

En estas dos secciones hay ligados descendentes, se repiten notas, las semicorcheas son recurrentes. El movimiento melódico ocurre por saltos y por grados conjuntos.

- La siguiente frase va del compas 15 al 18: se mueve por terceras paralelas (a excepción del primer tiempo del compas 15 donde el *la* y *re* hacen un intervalo de cuarta justa), la línea melódica asciende y desciende resolviendo en el tiempo débil del compas 18.
- Luego la frase anterior se repite igual, pero comenzando en el segundo tiempo del compas 19, hasta el 23.

- Del 24 al 28 es la Coda de esta larga introducción: comienza con ante compas, también se mueve por terceras paralelas, y como en la frase anterior, termina con acciaccatura con glisando.

- ✓ Introducción de Buscándole La Comba al Palo, Torbellino del Pueblo Canta



El tiple hace arpeggios en el acorde de Eb, para llegar a la nota *la*, del acorde de F7. Estos arpeggios son respuesta a la melodía que hace el requinto.

- ✓ Otro ejemplo del torbellino



Esta frase se divide en dos semifrases que tienen el mismo dibujo melódico:

1: comienza en ante compas y termina en la negra con puntillo del tercer compas. Termina en acorde de dominante.

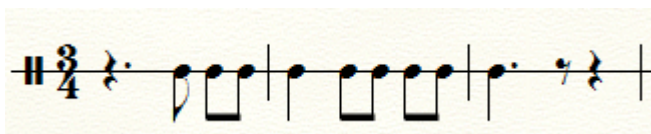
2: comienza en ante compas y termina en la negra con puntillo del quinto compas. Termina en acorde de dominante.

Tesitura de una octava. Tiene un salto de 5 justa ascendente, y movimientos de tercera mayor y menor ascendente y descendente. También la melodía se mueve por grado conjunto.

- ✓ Tercer ejemplo del torbellino



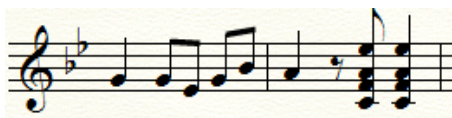
Las melodías casi que solo se sitúan en las notas de los acordes de la progresión armónica típica del torbellino. Solamente hay algunas notas de paso, y un mordente en el último compas. También están construidas bajo una misma secuencia rítmica:



- ✓ Cuarto ejemplo del torbellino: melodías como escalas, en la tonalidad de Bb mayor



- ✓ Quinto ejemplo: melodía descendente construida de acuerdo a una célula ritmo-melódica que se repite en cada compas



La melodía acaba en el sol del penúltimo compas.

- ✓ Melodía de El Matrimonio Cotudo, El Pueblo Canta.



Pequeña melodía construida con un mismo motivo ritmo-melódico que se repite en todos los compases. La armonía es de sol menor; las corcheas en *la*, son notas de paso que resuelven en sol.

- ✓ Segunda Melodía, El Matrimonio Cotudo



La melodía comienza con corchea de **si bemol** en ante compas. Luego sigue un movimiento cromático hacia el **si natural**, para en el primer tiempo hacer una acciaccatura con glisando, hasta la nota de **mi bemol**.

En los cuatro compases iniciales la célula rítmica es igual y la melodía va subiendo por grados conjuntos. En los tres primeros se toca por terceras paralelas, en el cuarto se hace el acorde de Bb en la primera corchea y después de tocan cuartas justas. La nota **fa** se mantiene en el tercer y cuarto compas.

En los siguientes cuatro se desciende a una sola voz, usando el mismo motivo rítmico, salvo que en los compases 5 y 7, la primera semicorchea se toca tras un movimiento ascendente por grado conjunto. En el compas 7 hay un arpeggio descendente del acorde de Cm, para ir a la nota de Bb. También hay saltos de 5 justa descendente, y de 3 mayor y menor descendentes.

- ✓ Interludio del tiple, El matrimonio Cotudo, El Pueblo Canta

Chord symbols: Eb, Bb7, Eb, Bb7, Eb, Bb7, F7, Bb, Bb7, Eb, F7, Bb.

Dynamics: *mf*, *ff*, *marcato*, *f*.

- **La primera sección melódica** va del compas 1 al 18:

Aquí hay dos voces que van interactuando:

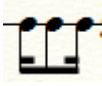
La voz que tiene plicas hacia abajo puede funcionar como un acompañamiento de la melodía que comienza. Este acompañamiento se mantiene en las notas del acorde donde se encuentra. Comenzando en tiempos débiles y finalizando en tiempos fuertes.

La melodía principal maneja pocas notas y las repite en breves células ritmo-melódicas. El estacato en la nota *do* se resalta.

En el compas 15 de la progresión, desaparece el acompañamiento, y la melodía construye una célula rítmica con dos notas, parecida a las anteriores, que van en crescendo para terminar con glisando, desde un **si** natural hasta **mi** bemol.

La segunda melodía va del compas 18 al 22, se toca muy fuerte “marcando” claramente cada nota. Resalto las acciaccaturas con glisando y la secuencia de las terceras paralelas que avanzan por grados conjuntos.

La tercera melodía va del compas 23 al 26: Comienza en ante compas como las demás; destaco el cambio de las dos voces a una voz, el **la bemol** por la armonía de *Bb7*, y el uso

de la figura rítmica:  que se repetirá en la última melodía.

La cuarta melodía va del compas 27 al 30: es muy parecida a la anterior: tiene el mismo ritmo, comienza una sexta abajo, maneja dos voces al comienzo y luego una, también se hace sobre la misma progresión armónica; esta termina ascendente en **si bemol**, mientras la tercera finaliza descendentemente en **re**.

➤ Tocadas con los dedos

✓ Preludio de Mi Carlinita, Danny Leonel Suesca Niño, El Pueblo Canta



Melodía construida por arpeggios de los acordes menores y mayores siete. La progresión comienza con el Vm, pasa al VI7, sigue al IVm y termina con el V7. Crea un ambiente de tensión, y solo se resuelve en los acordes de Bb.

Todos los arpeggios llevan el mismo patrón ritmo-melódico, se resalta la corchea que entra en el primer tiempo, ya que es la nota que se mantiene en las dos progresiones: Vm -VI7 se mantienen el Fa, y en IVm- V7 se mantienen el Eb.

Se puede decir que hay una frase en la primera progresión, que no resuelve, y la segunda frase es de IVm- V7, que logra resolver en el último compas. Los arpeggios en cada acorde serían semifrases.

Los inicios son anacrusicos, los movimientos son por saltos y la tesitura es de una octava (fa- FA).

➤ Melodía tremolada



Extraída del torbellino boyacense, Buscándole La Comba al Palo

➤ Motivos melódicos dentro de progresiones de acordes



Melodía que se resalta:



Ritmo

Merengue Apasillado:

✓ Variante 1:

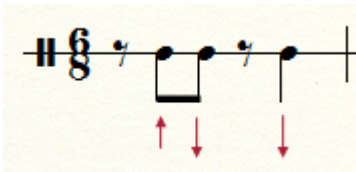


✓ Variante 2:



Merengue Carranguero:

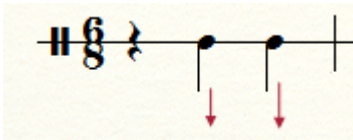
✓ Variante 1:



✓ Variante 2:



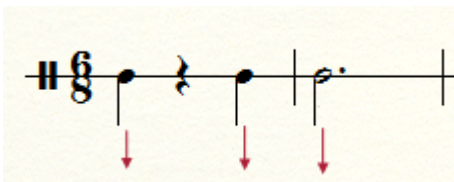
- ✓ Variante 3:



- ✓ Corte para inicio o final de secciones

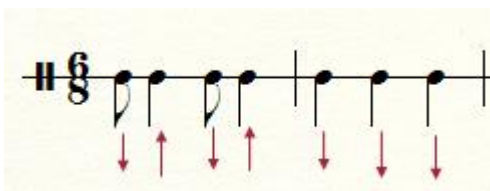


- ✓ Corte para el final

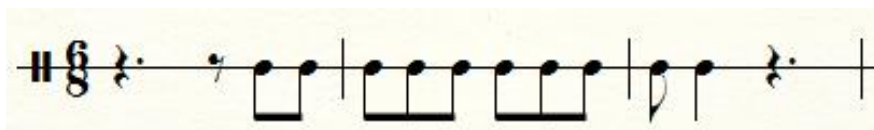


Secciones especiales:

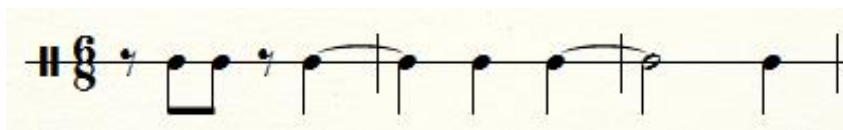
- ✓ Motivo rítmico de Mi Carlinita, Danny Leonel Suesca Niño, El Pueblo Canta



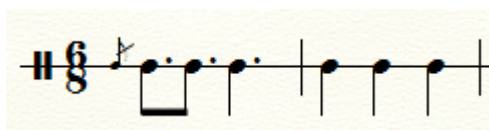
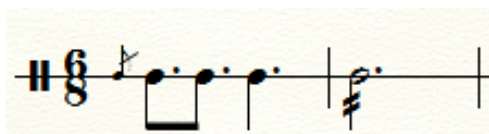
- ✓ Ritmo de la melodía de introducción de Mi Carlinita, Danny Leonel Suesca Niño, El Pueblo Canta



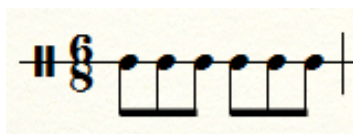
- ✓ Corte rítmico de Ay que sería de mi Folclor, El Pueblo Canta.



- ✓ Motivos rítmicos de la introducción de Soy Jardinero, El Pueblo Canta

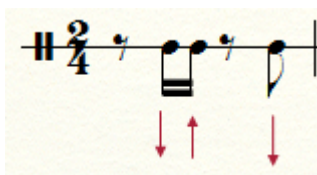


- ✓ Bambuco

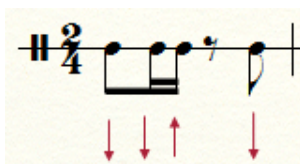


Rumba Carranguera:

✓ Variante 1



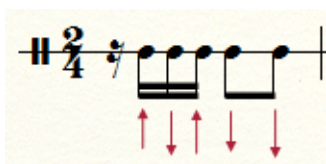
✓ Variante 2



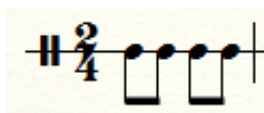
✓ Variante 3



✓ Variante 4

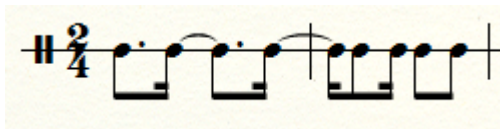


✓ Variante 5



Secciones especiales:

Obstinato del preludio de Ausente Palomita

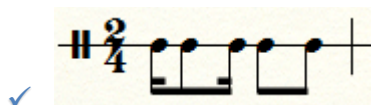
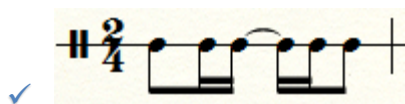


Corte rítmico, Ausente Palomita

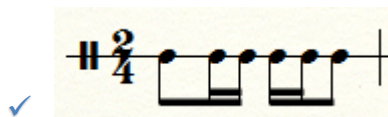


Se encuentra en el compas 19 y 20.

Cortes rítmicos de El Comelón, El Pueblo Canta

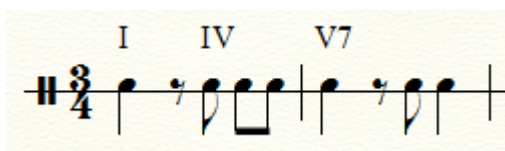


Corte rítmico de la Sinfonía Carranguera, El Pueblo Canta

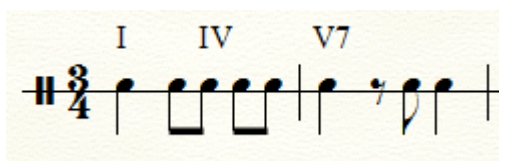


Torbellino Boyacense:

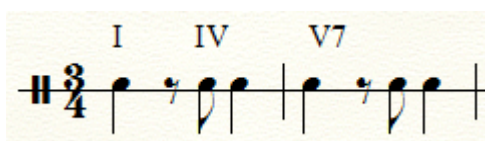
✓ Variante 1



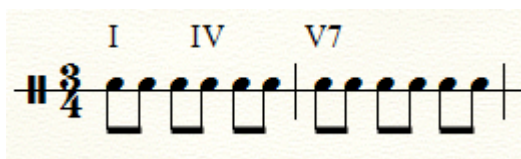
✓ Variante 2



✓ Variante 3



✓ Variante 4



Armonía

- ✓ Vuelta Armónica recurrente IV-I-V7-I

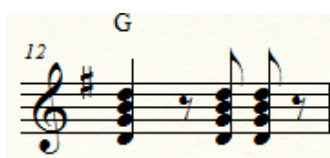
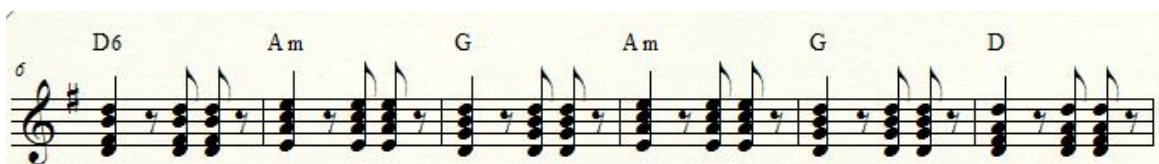


- ✓ Fragmento de Mi Campesina, El Pueblo Canta.

Círculos armonicos: IV-V-V6-I,

IV-V6-VIm-I,

VIm-I-V-I



- ✓ Tres progresiones de la Rumba Criolla.

I-I7- IV- V7- I



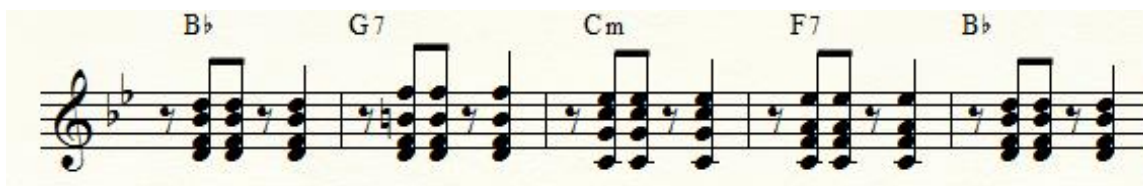
✓ VIm- IV- V7- VIm



✓ V7 del VIm-Vim- IIm- I- V7- I



✓ Mi Carlinita, Danny Leonel Suesca Niño, El Pueblo Canta: I-VI7-IIm-V7-I



✓ Progresión armónica en Mi Carlinita



En los cuatro primeros compases la tensión no resuelve. Por ejemplo, el G7 hubiera podido resolver en Cm. En el quinto compas hay un intercambio modal, ya que se resuelve al Im. En el décimo se vuelve a la tonalidad.

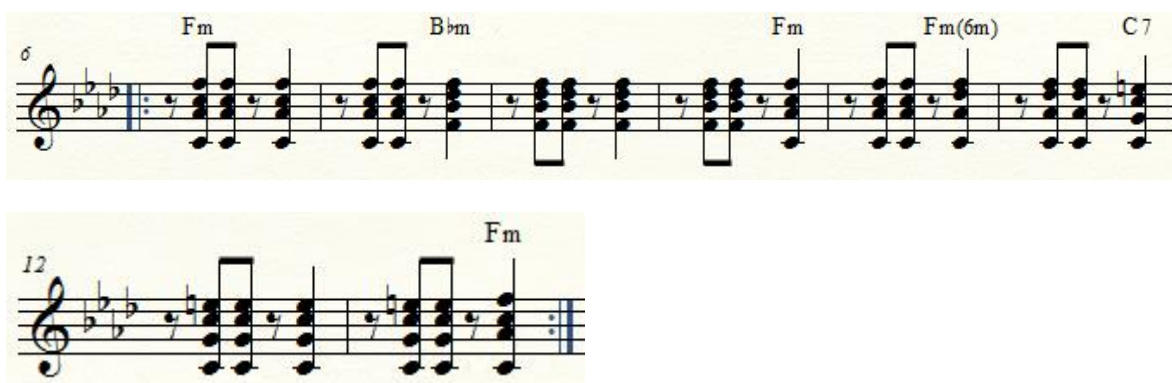
Los últimos dos compases constituyen una célula ritmo armónica que se va a repetir varias veces en el coro de este merengue.

✓ Ejemplo 3 de Mi Carlinita. El Pueblo canta



Aquí la armonía tampoco resuelve. Solo después de la repetición se llega a Bb.

✓ Fragmento de Ay que sería de mi folclor, El Pueblo Canta



Este es un merengue Rajaleña, los cambios armonicos se hacen en la última negra del compás. La progresión Im, Iv m, Im, V7, Im, se enriquece agregando el D bemol al acorde de tónica en el décimo compas.

- ✓ Cambio de modo, Ay que sería de mi Folclor, El Pueblo Canta.



Se usa el cambio de modo menor a mayor y viceversa.

- ✓ Dominantes secundarias y sustitutas, Ay que sería de mi folclor, El Pueblo Canta.



Este pasaje es especial ya que la sencilla progresión de I-IV- I- V7-I, se enriquece de este modo: *I-I7-IV- Ivm- I- VII° del IIm- VIIb° del IIm- IIm- V7- I.*

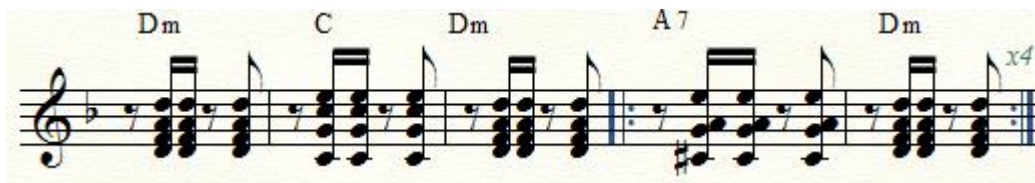
Llama la atención el acorde de F° que funciona como dominante de Gm. El tritono se encuentra entre el fa y el do bemol. El la bemol y el do bemol resuelven por semitono descendente; el re se mantiene, por la enarmonia con el mi doble bemol; y el fa resuelve subiendo un tono. Este acorde lo considero como dominante sustituta, solo que *el tritono se encuentra medio tono rebajado.*

Entonces la progresión F#° - F°, funciona como una cadencia cromática descendente, de un acorde con características de dominante, que en este caso resuelve a Gm.

- ✓ Descenso cromático de la séptima menor, Ausente Palomita, El Pueblo Canta.



- ✓ Uso de la escala menor natural con el acorde de VII bemol, combinado con el V7: Im-VIIb-Im-V7-Im, Ausente Palomita.



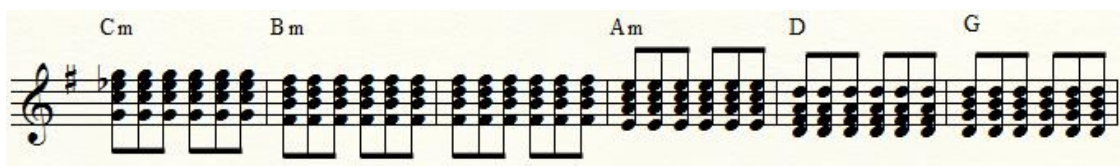
- ✓ Paso al relativo mayor: IV-V7-III



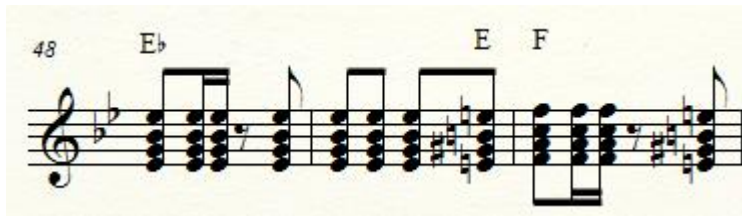
- ✓ Progresión I, IIm, V, I



- ✓ Progresión descendente por el diapasón, con ritmo de Bambuco: Ivm- IIIIm- IIm- V- I



- ✓ En este caso el acorde de mi mayor constituye un adorno típico de la música carranguera, que desciende por un momento un semitono el acorde donde se encuentra.



- ✓ El adorno al acorde de G, es característico de la música carranguera: se baja medio tono la posición del acorde, y rápidamente se llega a él utilizando el glisando. Técnicamente sería una acciaccatura de acorde con glisando.



El símbolo de glisando no logre escribirlo, en el editor de partituras.

- ✓ Progresión de Sinfonía Carranguera, El Pueblo Canta



La tonalidad es re mayor, se usa el V7 del VIIb

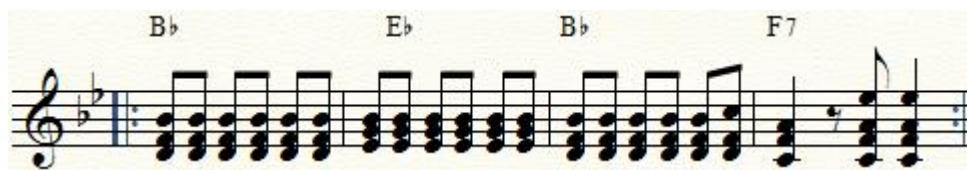
- ✓ Otro ejemplo del uso del VIIb



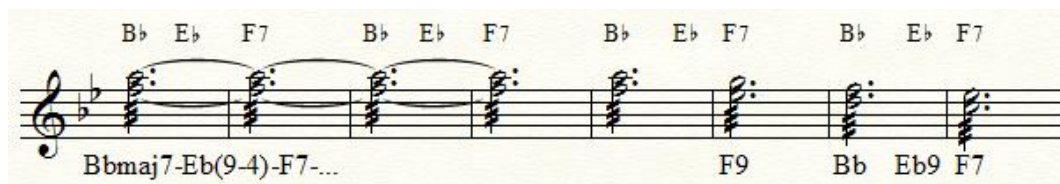
- ✓ Progresión armónica del torbellino



- ✓ Variación de la secuencia armónica del torbellino



- ✓ Acordes agregados en la armonía del torbellino



Producto del tremolo en las notas de fa y la: “se colorean” los acordes continuos del torbellino.

- ✓ V del V7. Solita Con su Ilusión. Edixon Suesca.



Para llegar al La mayor se hace por un acorde de paso con movimiento cromático ascendente. La nota re se mantiene en el primer orden al aire, como una transparencia enriqueciendo el acorde de paso.

Timbre y Textura

Se toca sobre el diapasón cerca a la boca; el sonido es pastoso, “suave”, “ligado”, “claro”. Es brillante cuando puntea con la uña del índice y más pastoso cuando se hacen los arpeggios con las yemas de los dedos.

Cuando acompaña, y tal vez porque generalmente los acordes se mantienen en primera posición, el sonido tiende a situarse en las notas graves del tiple. Cuando se puntea se recorren todos los registros.

La textura es sencilla cuando acompañamiento y melodía se tocan por separado. Pero también, en esta selección de canciones, hay un ejemplo de textura polifónica, en la Rumba carranguera el Matrimonio Cotudo, donde dos voces se resaltan claramente. También hay un pasaje en Palomita Ausente, donde se explicitan movimientos melódicos dentro de progresiones armónicas.

El sonido es ligeramente percusivo cuando en los apagados las uñas chocan con las cuerdas.

En el progreso de la canción, la textura se vuelve compleja, puesto que el tiple acompaña con múltiples variantes, hace melodías, arpeggios, segundas voces, responde a la melodía principal, introduce golpes de otros ritmos; eso, sumado a que Edixon también canta en el grupo.

Por eso la textura es polifónica en el grupo del Pueblo Canta, cuando el requinto, el tiple y la guitarra se combinan, además, juntando las tres voces de sus ejecutantes.

Los aplatillados suenan muy brillantes, los hace cuidadosamente con las uñas largas.

El sonido es “limpio” y se cuida cada nota.

Maneja transparencias, haciendo progresiones armónicas manteniendo el sonido de una misma cuerda al aire, durante la secuencia de acordes.

Edixon maneja matices de volumen y cambios de tiempo, dentro del ensamble de las canciones del Pueblo Canta.

Forma

❖ Mi Carlinita, El Pueblo Canta:

Introducción instrumental:

Compases 1 al 9, preludio a cargo del tiple, con acompañamiento de la guitarra.

Compases 10 al 20, introducción a cargo del requinto, acompañamiento de merengue Carranguero en el tiple

Compases 21 al 25, segunda voz del tiple, a dúo con el requinto; final de la introducción. Se repite dos veces.

Parte A

Compases 26 al 46, estrofa cantada que se repite dos veces

Parte B, se repite dos veces.

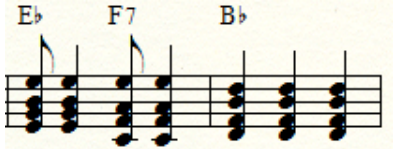
Precoro, compases 47 a 60. Variante ritmo- armónica que se resalta:

1.



Coro, compases 60 al 69. Variante ritmo-armónica continua:

2.



Parte C

Compases 70 al 78, aquí también hay otro momento especial de acompañamiento en cuanto a la armonía. Igualmente hay canto y se repite dos veces.

Compases 79 y 80, pasaje de enlace para volver al coro

Final

Compases 81 al 84. Este final es de voces acompañadas con acordes, en todos los instrumentos.

Esta es la estructura de este merengue:

Introducción- A- B- Introducción- A-B-C-B- Final

❖ Fragmento de Ay que sería de mi folclor, División formal:

Introducción instrumental:

Compases 1 al 5, primera frase, se repite tres veces

Compases 6 al 13, segunda frase, se repite dos veces

Parte A, estrofa cantada en modo menor

Compases 14 al 17, primera frase

Compases 18 al 26, segunda frase, se repite dos veces

Parte B, estrofa cantada en modo mayor

Compases 27 al 38, se repite dos veces

❖ Fragmento de Ausente Palomita, División formal:

Preludio:

Primera parte: compases 1 al 8, obstinado ritmo-melódico

Segunda parte: compases 9 al 19, en esta parte sobresale un bajeo de la guitarra; el tiple acompaña y hace una secuencia cromática en re menor.

Introducción:

Primera parte: compases 20 al 27, primera frase tocada por el requinto

Segunda parte: compases 28 y 29, segunda frase del requinto. Se repite cuatro veces

Segunda parte b: adorno de ligados en el tiple, compas 30 al 33. Se repite dos veces

Estrofa cantada:

Compases 34 al 46

Interludio instrumental:

Melodía a cargo del requinto. Compases 47 al 57. Paso a la relativa mayor. Se repite

Melodía a cargo del tiple: 58 al 65. Se repite.

Estructura del fragmento de la rumba:

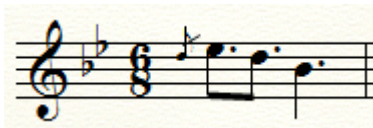
Preludio- Introducción- Estrofa- Segunda parte b de la introducción-Estrofa- Interludio

❖ Fragmento de Soy Jardinero, División Formal:

Introducción:

Parte Lenta: Compases 1 al 4. Aquí se destacan los acordes tremolados y este motivo ritmo-

melódico:



A tiempo, compases 5 al 12: puntea el tiple, alternando con compases de ritmo de merengue Carranguero y corte de tres negras. La guitarra hace una segunda voz en los bajos.

Melodía a cargo del tiple: compases 13 al 27

Estrofa Cantada

Compases 28 al 45, con final en sol mayor.

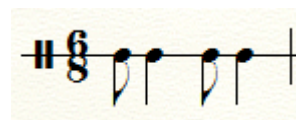
Interludio instrumental hecho por el requinto de tiple:

En sol mayor, compases 46 al 49: Se destacan las acciaccaturas de acordes, ejecutadas con

Glisando:



y esta figura rítmica:



Vuelta a Sol menor con final en Sol mayor: 50 al 58

Coro:

Con ritmo de merengue: 59 al 62

Con ritmo de bambuco y más lento: 63 al 72. Se destaca la progresión Ivm-IIIIm-IIIm-V-I

Segundo Interludio instrumental

Acompañamiento del tiple: 73 al 77

Melodía punteada por el tiple: 78 al 82

Melodía punteada por el requinto de tiple, y luego la guitarra: compases 83 al 92. El tiple lleva el ritmo de merengue Carranguero: se destaca el uso del acorde Gm sus 4, y los cortes de tres negras con estacato en el compas 90

❖ Fragmento de El Comelón, El Pueblo Canta, División Formal según los cambios en el acompañamiento:

Compases del 1 al 20: se hace una secuencia de corcheas en 2/4 donde se hacen aplatillados hacia abajo. Melodía la hace el requinto.

Compases del 21 al 35: se hace la variante 1 de acompañamiento

Compases del 36 al 55: se hace la variante 2 de acompañamiento. Se destaca el adorno cromático en los acordes

Compases del 56 al 60: Melodía a cargo del tiple

Compases 61 al 62: Aquí se vuelve al compás 21 y se toca hasta el 42, luego se salta a la coda

Compases 63 al 71: Coda: Interludio melódico a cargo del tiple.

❖ Fragmento de Sinfonía Carranguera, División Formal:

Preludio:

Compases 1 hasta el 10, hay una especie de obstinato que desemboca en un tremolo largo en *la*. A esto responde una melodía que va descendiendo del compas 11 hasta al 14.

Introducción:

La primera frase va del compas 15 al 18; esta frase se repite igual, pero comenzando en el segundo tiempo del compas 19, y va hasta el 23.

Del 24 al 28 es la Coda de la introducción, comienza con ante compas.

Parte a:

Del 29 al 32, primera frase del requinto, se repite

Del 33 al 36, pasaje a cargo de la guitarra y el tiple, con modulación a sol mayor

Parte b:

Del 37 al 42, segunda frase del requinto: la toca en sol mayor y luego la transporta a do mayor

Del 43 al 50, tercera frase del requinto: la toca en sol mayor y luego la transporta a re mayor

Interludio:

Del 51 al 58, hay una melodía que tocan todos los instrumentos (guitarra, flauta y el tiple, que la tocan del 54 al 58)

Sección de paso:

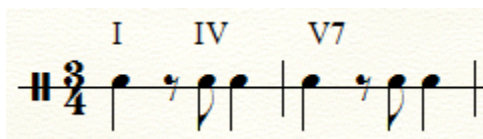
59-60, compases de paso para volver al preludio.

❖ Buscándole la Comba al Palo, División Formal según los cambios en el acompañamiento:

Del 1 al 7: el tiple hace arpeggios en Eb y toca la nota *la* en el primer tiempo de F7

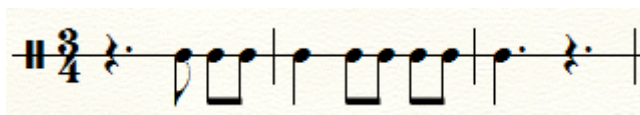
Compases 8 y 9: motivo melódico que se repite tres veces

Compases del 10 al 12: acompañamiento normal de torbellino boyacense:



Compases del 13 al 17: melodía a dos voces que comienza y termina en la armonía de F7

Del 18 al 26: melodía construida con base a una secuencia rítmica que se repite:



Del 27 al 39: acompañamiento normal de torbellino boyacense que culmina con una escala.

Del 40 a 43: Se alterna acordes con escala

Del 44 al 47: Acompañamiento normal de torbellino boyacense.

48 al 54: Variante de la secuencia ritmo armónica, tocando los acordes en bloque con la yema de los dedos. Esta parte culmina con una escala descendente.

55 al 58: acompañamiento normal de torbellino boyacense

59 al 65: melodía descendente construida con base a un motivo rítmico- melódico que se repite

65 al 72: el tiple hace arpeggios en Eb y toca la nota la en el primer tiempo de F7

73 al 74: motivo melódico que se repite tres veces

75 al 78: acompañamiento normal de torbellino boyacense.

79 al 86: sección de trémolos

87 al 88: final.

Técnica:

Generalidades:

Hace los punteos con la uña del dedo índice manejándola como un plectro, teniendo la mano ubicada en la parte superior de la boca del instrumento, sobre los últimos trastes del diapasón. El índice es especial, con él se puntea, se hacen rasgueos, se maneja con mucho cuidado, celando el sonido. Edixon también puntea con la uña del dedo Medio

La posición para puntear es con la yema del dedo pulgar, apoyada en el borde externo de la falange distal del dedo índice.

Hace movimientos largos de brazo en el merengue, con un considerable movimiento de muñeca.

En cambio, en la rumba carranguera los movimientos de brazo son cortos, manteniendo con la mano una sola unidad: es decir, casi no hay movimiento de muñeca y la mano se mueve a la par que el brazo.

La mano se opera de forma semi-cerrada dejando el índice libre. Se apoya en la muñeca para hacer los apagados.

Realiza una variación en la direccionalidad de la mano, en el ritmo de merengue Apasillado, cuando hace los acentos hacia arriba con el pulgar, dándole otro timbre al



rasgueo, al hacerlo de agudo a grave:

A veces los apagados suenan percusivos cuando se chocan las uñas con las cuerdas

Es ligeramente estacato en los cortes de negras, los cuales son recurrentes.

Los arpeggios se hacen con los dedos con pulsación libre. El movimiento de los dedos es hacia dentro de la mano. El pulgar toca hacia afuera.

Se usan los glisandos ascendentes y descendentes, ligados ascendentes y descendentes, mordentes, se usa el vibrato, acciaccaturas, trémolos

Los aplatillados son bastantes brillantes, diferenciándose absolutamente de los apagados.

En los acordes estacatos se varia el rasgueo con los dedos **i, m, a ,ñ**, o con **m ,a ,ñ**, o solo el Índice

En la construcción del acompañamiento del tiple, los silencios son importantes, también la charla continua entre guitarra, tiple y requinto, dependiendo de quien tenga la melodía.

La mano con que rasga se maneja en cuatro ejes:

- a) el pulgar,
- b) el índice,
- c) el grupo de los dedos medio, anular y meñique,
- d) el grupo de los dedos índice, medio, anular y meñique

Estos ejes los combina a placer, produciendo efectos de sonido, apagados, melodías y variantes rítmicas.

También toca los acordes en bloque, con la yema de los dedos. Por ejemplo, en Buscándole La Comba al palo, compases 48 al 51.

Se hacen bastantes segundas voces, con frecuente uso de terceras paralelas.

Se usan melodías construidas con arpeggios, y a veces jugando con las notas de los acordes.

La modulación al IV grado es habitual.

En las melodías hay una gran riqueza de variantes rítmicas.

Matices de Volumen:

Edixon Suesca maneja diversos matices, en general el acompañamiento lo mantiene en un volumen mezzoforte o mezzopiano; cuando puntea y es quien tiene la melodía lo hace fuerte, cuando es la segunda voz lo hace mezzoforte. También maneja crescendos y decrescendos, esforzandos y varios acentos en melodías y acordes. Los matices se manejan dentro del ensamble de las canciones y la interacción con los demás instrumentos; en estas partituras solo he señalado algunos matices y acentos, a sabiendas que estos cambian constantemente.

Catálogo de recursos técnicos:



: Rasgueo hacia arriba con el pulgar



: Rasgueo hacia abajo con los dedos medio, anular y meñique



: Apagado que se hace tapando las cuerdas con la parte inferior de la palma de la mano, apoyándose en la muñeca.



: Apagado que se hace tapando las cuerdas con el borde izquierdo y la parte inferior de la palma de la mano, con el borde del dedo pulgar, y con el lomo de las uñas de los dedos **m**, **a**, **ñ**. Este apagado es percusivo, gracias al contacto de las uñas con las cuerdas, y de la mano con el diapasón. A veces se hace direccionando la mano hacia abajo.



: Tapado percusivo con movimiento de la mano hacia arriba. Se tapa con el borde izquierdo de la palma de la mano, y con el lomo de las uñas de los dedos **m**, **a**, **ñ**, sobre las cuerdas y los trastes finales del diapasón.



: Rasgueo hacia abajo con estacato, después de rasgar se tapan rápidamente las cuerdas con el borde izquierdo de la palma de la mano y con el lomo de las uñas de los dedos **m**, **a**, **ñ**.



: *aplatillado* que se hace rozando las uñas del **i, m, a, ñ**, sobre las cuerdas, en movimiento hacia abajo, produciendo un efecto metálico y brillante. Se tocan en la boca del instrumento, cerca al diapason.



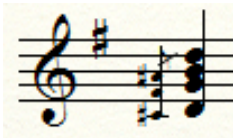
: *aplatillado hacia arriba*, se hace rozando la uña del pulgar, produciendo un efecto metálico y brillante



: se rasga con los dedos medio, anular y meñique



: Se toca con el Índice



: *Acciaccatura de acorde*, siempre se hace glisando.

Todos los Dedos: En el rasgueo se usan los dedos Índice, Medio, Anular y Corazón.

Cesar Mauricio Vargas Valenzuela

Melodía

- ✓ Pasaje melódico del merengue joropeado, De regreso al Campo, El Tocayo Vargas



Pasaje introductorio que constituye una segunda voz a la melodía hecha por el requinto.

Tesitura de una quinta justa (fa- Do)

Movimientos por grado conjunto descendente y ascendente

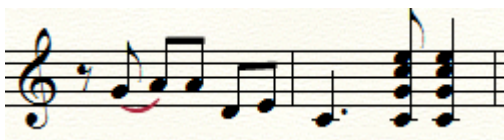
Movimiento cromático descendente

Salto de tercera mayor descendente

Se toca con la uña del dedo índice

La melodía resuelve en el acorde de Bb

- ✓ Movimiento melódico del El Chino de los Mandados, de Walter Silva



Comienzo anacrúsico

Ligado ascendente

Salto de quinta justa descendente y de tercera mayor descendente

Movimiento por grado conjunto ascendente

Tesitura de sexta mayor (do-la)

Ritmo

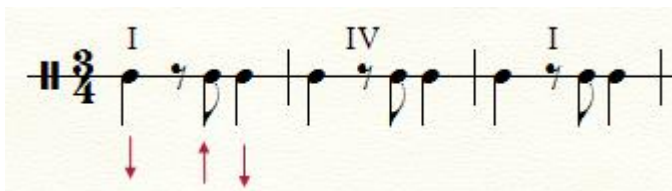
Merengue Joropeado:



Corte:

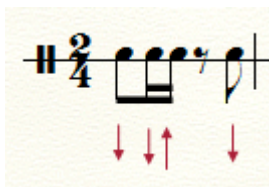


Merengue Carranguero



Se comienza igual que el Apasillado solo que se hacen los cambios armonicos en el silencio de corchea.

Rumba Carranguera:



Armonía

- ✓ Armonía usada en De regreso al campo, del Tocayo Vargas



- ✓ Progresión armónica en Los celos de mi mujer, El Tocayo Vargas



El cambio de armonía se hace en el silencio de corchea.

- ✓ Dominante secundaria: V7 del V, en el chino de los mandados de Walter Silva



- ✓ En este ejemplo después del V7 se toca el IV, se vuelve al V7 y se resuelve en el I.



- ✓ Progresión I- VIm – V7- I



- ✓ Progresión I-I6-IV-V7-I6



Timbre y Textura

El timbre es metálico ya que Cesar acentúa las uñas al tocar; también les saca brillo a las cuerdas, sobre todo con la uña del dedo pulgar.

Cesar toca sobre la boca del instrumento y cuando puntea lo hace cerca al puente, volviendo el sonido más brillante.

El ámbito del sonido es grave ya que los acordes que usa se mantienen en la primera posición

En los videos registrados la textura es sencilla: hace progresiones armónicas básicas, y las melodías no son tan largas o complejas, y se hacen a una sola voz.

Técnica

Generalidades:

- Cesar tiene un rasgueo brillante, al atacar las cuerdas acentuando las uñas, al tocar en el centro de la boca del instrumento, y al tratar de hacer aplatillados cuando rasguea hacia arriba con el pulgar
- La posición de la mano en el merengue, es con la yema del dedo pulgar apoyada en la yema del dedo medio. El dedo índice queda libre para puntear.
- La posición de la mano en la rumba carranguera, es con la yema del dedo pulgar apoyada en el borde externo de la falange distal del dedo medio.
- En su rasgueo efectúa una notable rotación de la muñeca, en específico cuando hace el apagado en el merengue Carranguero y Apasillado.
- En algunos cortes maneja acordes con estacato
- Cuando puntea lo hace con la uña del dedo índice alternado la dirección arriba y abajo, cerca al puente. Aquí la yema del pulgar se apoya en el borde externo de la falange distal del dedo índice.

- Cesar en el momento de tocar cambia constantemente la técnica aquí descrita: por ejemplo, en el ritmo de rumba carranguera, a veces toca la primera corchea con el dedo índice; o a veces rasguea hacia abajo con los dedos **i, m, a, ñ**.
- En la armonización usa considerablemente el grado VIm, en la tonalidad mayor
- Como muchos músicos empíricos, Cesar comienza el ritmo de Merengue Carranguero en $\frac{3}{4}$ y hace los cambios armonicos a mitad de compas.
- Dentro del grupo del Tocayo Vargas, el tiple mantiene su función de acompañante ritmo-armónico.

Matrices de Volumen:

Cesar Vargas, en los videos registrados, en general toco con un volumen mezzoforte y forte. No me mostro dinámicas de volumen ni contrastes de matices. Seguramente dentro del conjunto Carranguero se manejen matices, en el montaje del repertorio.

Catálogo de recursos técnicos:



: Apagado no percusivo, que se hace tapando las cuerdas con la parte dorsal del dedo pulgar, girando la mano hacia dentro.



: Efecto que se logra con las uñas de los dedos rozándolas sobre las cuerdas. Cesar lo hace en dirección hacia arriba, con el pulgar, y en dirección hacia abajo, con el medio, anular y meñique. Se puede decir que es una especie de *aplatillado*.



: Estacato hacia abajo, se logra tapando las cuerdas rápidamente con el dorsal de las falanges distales de los dedos **m, a, ñ**.



: Con la uña del dedo Medio se toca hacia abajo la cuerda como si fuera un plectro. Se usa en la rumba carranguera, sobre el cuarto orden.



: Apagado que se hace tapando las cuerdas con el borde izquierdo de la palma de la mano y con los dorsales de las falanges distales de los dedos Anular y Meñique.



: rasgueo hacia abajo con los dedos Medio, Anular y Meñique



: rasgueo hacia arriba con el pulgar

José Luis Garzón

Melodía

- ✓ Introducción de Homenaje de Cumpleaños, Los Filipichines



Corta melodía a dos voces, su célula ritmo- melódica se mueve descendentemente por grado conjunto y por movimiento cromático. La figuración rítmica también se puede escribir a 2/4.

Tesitura de una 5 Justa

Hay un salto ascendente de tercera mayor en el tercer compas

Ritmo

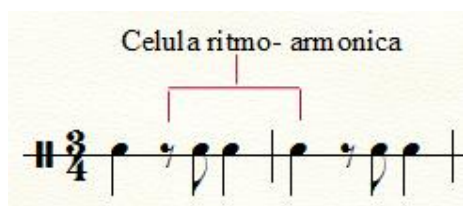
Merengue Apasillado:



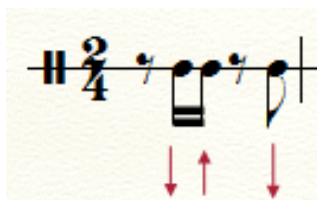
Merengue Carranguero:



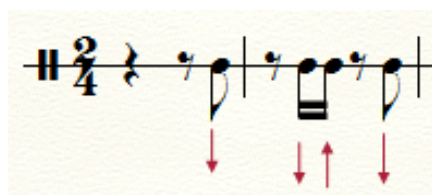
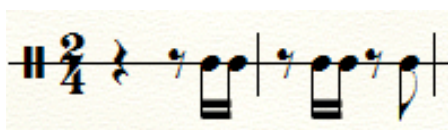
Aunque realmente comienza como la siguiente imagen, y los cambios de acorde se hacen en el silencio de corchea, acentuando la marcación a 6/8.



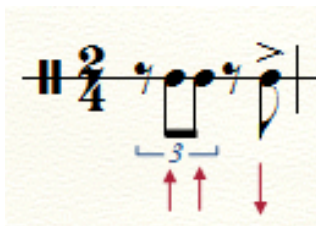
Rumba Carranguera:



✓ Variantes para empezar

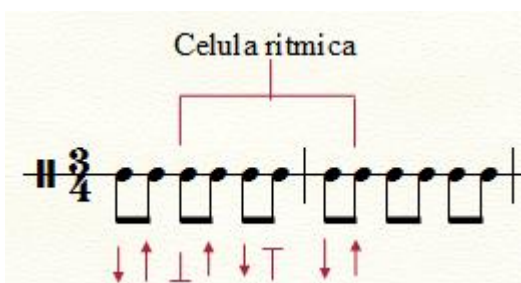


Guaracha:



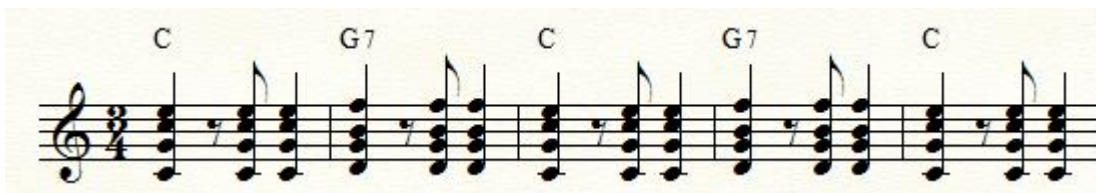
Rumba Criolla:

Se comienza a tres cuartos, pero luego se marca a seis octavos, haciendo los cambios de acorde en la tercera corchea

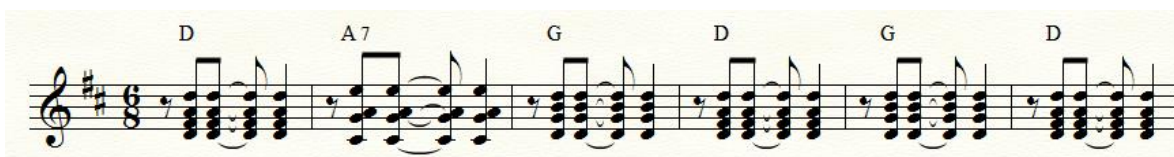


Armonía

✓ Progresión I – V7 - I



✓ Progresión I-V7-IV-I-IV-I. La Patasola, Sabor Carranguero



✓ Uso del I6. El Cabaret, El Son de Alla



✓ Progresión I-VIm-V7-I



✓ Progresión I, I7, IV, V7, I



- ✓ Progresión I- V7 del V – V -V7 del IIIIm – IIIIm – IV – I



En el primer compas el cambio de armonía se hace en la cuarta corchea; esto puede funcionar como una anticipación armónica, que José Garzón uso para acompañar la Rumba Carranguera, Trigueñita de Luis Alberto Aljure Lis.

- ✓ Progresión I- I7- IV- I- V7- I, Trigueñita, Luís Alberto Aljure Lis

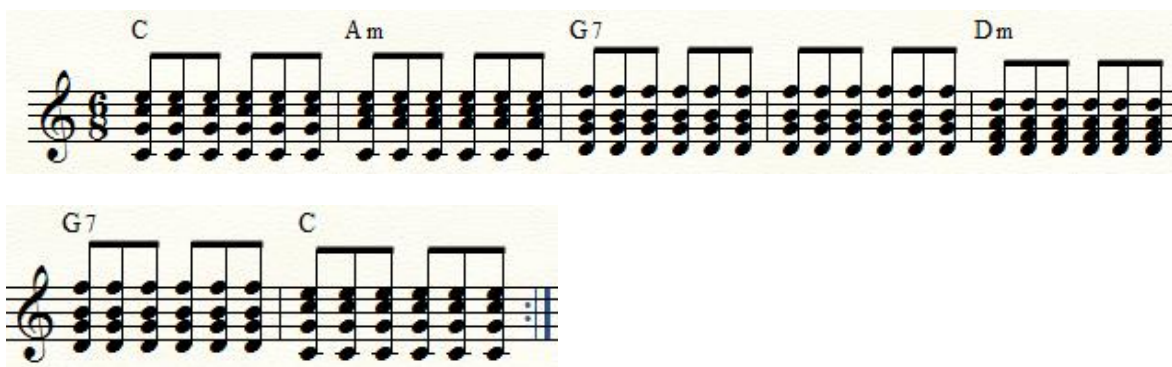


Aquí también el cambio armónico se hace en la cuarta corchea del compás, pero se vuelve a cambiar de acorde al siguiente compas. El F7 es la dominante de Bb y se ubica en un tiempo débil del compás, aunque hay que anotar que los acordes en la Rumba Carranguera siempre se tocan a contratiempo, ya que en los tiempos fuertes se hacen los apagados. Más bien hay que decir que el compas se divide, para hacer dos acordes.

- ✓ Progresión I- VIIm- V7- I



✓ Uso del IIm



Timbre y Textura

El sonido es pastoso y es “suave”

Es brillante cuando hace los aplatillados, los chasquidos con las uñas, o por ejemplo, en la introducción de A Lucecita, las uñas provocan ese efecto en el rasgueo inicial.

También es brillante cuando puntea con la uña del dedo pulgar hacia el puente.

El sonido es uniforme, manteniéndose en un ámbito grave, ya que los acordes generalmente se mantienen en primera posición.

El sonido es percusivo cuando se acentúan las uñas en el rasgueo, cuando se resaltan los apagados, y cuando se hacen los aplatillados.

La textura es sencilla, se dedica al acompañamiento con los acordes pertinentes a cada canción. Además, porque se apeg a las variantes rítmicas de cada aire musical. Aunque, escuchando grabaciones de los Filipichines, el tiple hace cortes rítmicos y puntea también melodías.

José Luis Garzón canta y hace coros dentro del conjunto de música carranguera.

Técnica

Generalidades:

El rasgueo de José Garzón es “tradicional” por decirlo de alguna manera, por lo general dedicándose a llevar el ritmo con los acordes. El Tiple lo afina en Bb.

La mano se mantiene en una posición semi abierta, casi que no cambia, conservándose como un solo bloque, en conjunto con el brazo: es decir brazo y mano, frecuentemente se comportan como si fueran una sola parte, aunque también hay movimientos de muñeca; por ejemplo, hay movimiento de muñeca hacia dentro, en el merengue Carranguero.

En el rasgueo hay un notable movimiento del brazo.

El movimiento de la mano es corto, casi que no se sale del ámbito de los cuatro órdenes, por lo menos en el merengue y la rumba carranguera. En la Rumba criolla y en la Guaracha los movimientos son amplios.

La mano que rasga toca sobre la boca del instrumento y en otras ocasiones sobre los últimos trastes del diapasón

La distinción de los tipos de merengue los hace en cuanto a la velocidad, o si el ritmo es “suave” o “parrandero” o “jalado”, o más apelativos que usa para definirlos: inclusive, José me hablo de cambios en la “forma de darle” al tiple, que no alcance a percibir.

Considera el merengue Carranguero como uno solo, comenzando a rasguear las dos variantes de la misma manera; aunque en el ejemplo de la Patasola no aparezca así.

En el merengue Carranguero hace variaciones en los apagados y chasquidos, en este trabajo solo pude definir dos.

En la Rumba Carranguera me mostro tres cortes rítmicos para empezar a acompañar, que los hizo, por decirlo de alguna manera, “sin premeditación”.

Los aplatillados son bastante percusivos

José Garzón me compartió el ritmo de Guaracha en el tiple, que tiene una combinación de un grupo de tresillo de corchea, con dos corcheas, en un compás de 2/4.

Cuando puntea con el pulgar, los demás dedos se apoyan con la yema, sobre la caja del tiple.

José Luis Garzón cambia, quizá sin premeditación, constantemente sus movimientos de la mano con que rasga, sencillamente se deja llevar por el “viaje” de la canción y efectúa variedades de combinaciones tímbricas, hechas con los apagados, aplatillados y rasgueos. Hecho que es común en el mundo de la música, ya que es muy difícil tocar todo el tiempo de la misma manera, haciendo movimientos exactos e invariables, y además, es complicado siempre ser consiente y racional, acerca de cada movimiento hecho con el cuerpo.

Matrices del Volumen:

El nivel del volumen tiende a ser uniforme, entre *Forte* y *Mezzoforte*, quizás emplee dinámicas y matices dentro del conjunto Carranguero

Catálogo de recursos técnicos:



: Apagado con chasquido con dirección hacia abajo, corto y seco, que se hace arrastrando las uñas de los dedos **i, m, a, ñ**, sobre las cuerdas, y después tapando con el borde del pulgar. Hay un medio-giro de muñeca hacia dentro cuando se arrastran las uñas.



: Apagado percusivo, que se hace con el borde izquierdo de la palma de la mano y con el lomo de las uñas de los dedos **i, m, a, ñ**



: apagado percusivo que se hace con la parte inferior de la palma de la mano, y con el lomo de las uñas de los dedos **i, m, a, ñ** . Al hacer este apagado hay un corto giro de la muñeca hacia adentro



: Arpegiado que se hace pasando suavemente los dedos meñique, medio, corazón e índice (en ese orden) sobre las cuerdas en dirección hacia abajo.



: Acento en la nota o en el acorde



: *Aplatillado* hacia abajo: se trata de lograr un efecto brillante y metálico en el sonido, rozando las uñas de los dedos **i, m, a, ñ**, sobre las cuerdas. El dedo pulgar está apoyado en el borde externo de la falange distal e intermedia, del dedo índice.



: *Aplatillado* “seco” y percusivo hacia arriba: aquí se hace arrastrando la uña del pulgar, seguida de las uñas de los dedos **i, m, a, ñ**, para después tapar las cuerdas con el borde exterior del dedo meñique y parte del borde izquierdo de la mano. El dedo pulgar está apoyado en el borde externo de la falange distal e intermedia, del dedo índice

Comentarios a manera de conclusión

La metodología usada permitió cumplir satisfactoriamente con el propósito de este trabajo: mostrar cuatro estilos de cómo se toca el tiple en la música Carranguera; a pesar de la poca práctica que tengo en las técnicas de recolección de información usadas.

Los tropiezos no se produjeron por la naturaleza de la metodología, que consistió en empaparme de los conocimientos musicales de las personas estudiadas cada vez que fue necesario; más bien, se produjeron por la falta de experiencia en el campo de la investigación, causante de que mis pesquisas no fueran contundentes y tuviera que preguntar varias veces la misma pregunta, pues constantemente creí haber tenido toda la información clara.

Ejemplo de lo que expongo, es la documentación acerca de la técnica usada con la mano que se rasga el tiple, lo cual implica una fragmentación y reflexión paso a paso de los movimientos hechos con la mano, que en el quehacer musical trascurren naturalmente; esto algunos músicos no supieron explicármelo claramente, entonces, observando y preguntando me empeñé en descifrar todos sus movimientos.

La primera vez los grabe en video en un mismo plano, suponiendo que solo con la imagen y el sonido descifraría su rasgueo, pero entonces los movimientos a veces eran muy rápidos, y cuando revise el material, no logré percibir con que dedo hacían tal cosa, o tal efecto. Así que volví una y otra vez: a despejar las dudas, a que tocaran más lento, a que se detuvieran en ciertas partes para poder observar. En ese punto, ocurrió que algunos músicos cuando tocaron lento cambiaban la forma de hacerlo, los apagados eran otros, y no sonaba igual como cuando tocaban normalmente; también sucedió que omitían, quizás inconscientemente, datos en su explicación, y en ciertos momentos, se les dificultaba abstraer cada movimiento por fuera del curso natural de las canciones.

En fin, con el tiempo descubrí algo sencillo: tenía que ubicar la cámara en varios puntos, para captar diferentes tomas de la mano, en especial una toma desde arriba, que permite ver todo el contacto de la mano con las cuerdas.

Otro ejemplo de este inconveniente, fue ignorar y eliminar datos que después resultaron importantísimos, los cuales tuve que volver a recolectar. Por ejemplo, charlas grabadas en video de las cuales aparentemente había sacado toda la información necesaria, luego las elimine para después darme cuenta que las necesitaba otra vez. O punteos tocados por el tiple que pensé no valían la pena y no los registre, o por lo menos no lo hice de la mejor manera. O ritmos que me mostraron y en su momento pensé que no eran pertinentes y después fueron vitales para enriquecer la investigación.

Asimismo, fue necesario recurrir a otras fuentes para cotejar los datos que recolecte: CDs de audio y videos subidos a internet. Estas fuentes me liberaron de muchas incertidumbres, me permitieron nuevo material y fueron fundamentales cuando los músicos no podían dedicarme tiempo.

Otro ejemplo en este asunto fue el *olvido*, que poco a poco lo fui corrigiendo con anotaciones sobre lo que debía preguntar y preparando un cuestionario con anterioridad; y aunque es importante fortalecer la memoria, a veces almacenaba la información tratando de memorizarla, y después ya no estaba seguro de lo que había escuchado y visto, o sencillamente lo había olvidado.

También sucedió, que no preguntaba acerca de ciertos aspectos, por creer que la persona estaba agotada y no quería quitarle más tiempo.

Sin embargo, la búsqueda salió adelante y ellos mismos dieron el visto bueno a las transcripciones, escritos, análisis y videos. Igualmente, hay que decir que me dedicaron todo su tiempo posible, y con mucha paciencia y disposición cedieron ante mis requerimientos. Además, en ocasiones me explicaron satisfactoriamente y con mucha precisión, e inclusive me pedían que tocara, para que imitara lo que acababan de mostrarme.

Llegamos al asunto de los videos, que he grabado y presento con este trabajo: es imposible tocar igual a otra persona, o por lo menos yo no llegue a imitar exactamente todos sus movimientos y técnicas en la ejecución del tiple, pues la conformación de la mano es diferente en cada persona, y el desarrollo de una posición de la mano, del brazo y del cuerpo, se consolida a lo largo de los años y es particular en cada músico. Quizás lograría imitarlos perfectamente después de estar suficiente tiempo sumergido en su música, conviviendo y tocando con ellos. Entonces en los videos explico los aspectos clave, de la forma en que tocan cada ritmo y cada canción, con motivo de desglosar y comunicar esos aspectos a un posible lector; sin embargo, no es la verdad absoluta: son abstracciones de datos que ellos me compartieron, y que, aunque son reales, son solamente una parte del universo que constituye cada músico.

Es así que me he esforzado por aprender e imitar lo mejor posible sus estilos, y también he adjuntado videos de los músicos tocando, para poder dar cuenta del sonido real de ellos. A parte de eso, casi todos los ejemplos se refieren a canciones de los grupos donde tocan, y se pueden ver y escuchar por Internet, o buscando las grabaciones originales.

Por lo tanto, los ejemplos recolectados no constituyen toda la música de estas personas: grandes sorpresas me he llevado, encontrando elementos musicales en audios y videos, que ellos no mostraron en las entrevistas y encuentros. Los lectores juzgaran la veracidad de los

videos grabados, si se acercan o no, al estilo y a la música de los cuatro tiplistas acá expuestos.

Ahora es tiempo de hablar de los músicos, en particular de la improvisación, exploración y repentismos, puesto que, salvo a partes establecidas dentro de una canción, habitualmente nunca tocaron igual un mismo tema; sobre todo, lo más experimentados, que han acumulado un banco de posiciones, progresiones melódicas y armónicas, rasgueos, apagados, efectos, combinaciones rítmicas, que lo usan cuando desean. Por eso los músicos todo el tiempo estuvieron cambiando, así fuera en cosas mínimas.

Los cuatro cantan dentro del conjunto Carranguero, y al tocar, tienen su estilo único consolidado; que lo continúan construyendo, que esta alimentado de la cultura donde se han desarrollado, de la tradición familiar, de los viajes, de la permeabilidad con otras músicas, de la búsqueda personal.

Queda claro que, a excepción de Cesar Mauricio Vargas Valenzuela, los tiplistas: Edixon Suesca, José Garzón y Luis Alberto Aljure, se formaron musicalmente fuera de la academia, construyendo una amplia trayectoria en diversos grupos y géneros musicales; y como han tocado el tiple durante mucho tiempo, se han vuelto referentes de este instrumento en la escena de la música Carranguera.

En los encuentros fueron generosos con sus conocimientos, estuvieron entusiasmados compartiéndome su música. Allí note que la interacción que ellos hacen del tiple con los demás instrumentos es fundamental, de acuerdo al ensamble de cada tema. Por eso, es diferente tocar solo con el tiple y mostrarle ritmos a un estudiante que tiene una videograbadora, a estar en un ensayo o concierto, en dialogo constante con los demás integrantes, animándose a improvisar, aprobar cosas nuevas, a echar coplas, a recordar canciones tocadas hace mucho tiempo.

También me mostraron temas donde todo el papel del tiple está definido, con punteos, cambios de velocidad, cortes rítmicos: la partitura mental ha sido preparada con rigurosidad.

Por último, la afinación del tiple se maneja en Bb, pero frecuentemente llaman a los acordes como si el tiple estuviera afinado en C. Y esto da paso al tema de las transcripciones:

Se transcribió toda la música con el sonido real de cada nota, de tal manera que se deben buscar las posiciones a partir de la escordatura señalada en el trabajo, y que hemos nominado, siguiendo la tradición, como **tiple en Bb**, sin hacer transporte de las notas.

Es más fácil leer la partitura si la música se escribe un tono arriba, para manejar los nombres de las posiciones reconocidas de los acordes y escalas derivados de la guitarra; pero aquí se quiere llamar las notas con su sonido real:

Esta claridad es *otra forma* de comprender el instrumento dentro de ese contexto y también facilita el análisis musical. Soy consciente de que en muchos espacios el tiple en **si bemol**, se trata como un instrumento que se transporta al momento de escribir para él; entonces mi invitación es intentar escribirlo, leerlo y nombrarlo desde su sonido real: ejercicio interesante que sencillamente cambia los nombres de los mapas armónicos y melódicos en el diapason, y que resulta un homenaje fiel a la afinación más cercana que se usa en la música Carranguera; *ya que en estos viajes he presenciado la variación en el manejo de la afinación de una agrupación a otra, e inclusive hay variaciones de acuerdo a épocas, discos y canciones, dentro de un mismo grupo.*

El otro tema derivado de este, es la comprensión de los músicos de esta afinación: y lo que pude averiguar es que el resultado no es absoluto, a pesar de la popularización de las posiciones de acordes y escalas, que ya tienen un nombre definido a partir de la guitarra. Entonces la posición de un mismo acorde puede sonar diferente, según la afinación que se maneje y también puede llamarse diferente, según la tradición cultural o académica que se tenga.

Asumí las transcripciones partiendo de la frecuencia del sonido *la*: 440 Hz (producido por un afinador digital), y los tiples con que tocaron los músicos para esta investigación, están afinados *alrededor* de esa frecuencia, con la escordatura señalada. Desde luego hay que decir que los cuatro tiplistas afinan su instrumento a oído, con base a una frecuencia o frecuencias de sonidos que han construido en la mente a lo largo de su vida. Realmente una averiguación provechosa sería dar cuenta de las afinaciones y los referentes de frecuencia que se usan para afinar, en la música carranguera.

Ahora bien, la transcripción requirió una invención de símbolos que representaran los diversos apagados, chasquidos y efectos. Esto lo hice de forma tan minuciosa que asigné a cada músico sus símbolos; solo repetí algunos que correspondían a golpes muy parecidos:

por ejemplo, el chasquido  de José Garzón y el chasquido  de Luis Alberto, se hacen y suenan muy parecidos, pero la figura que los encierra es diferente, ya que siguen conservando su diferencia en el sonido y en la posición y manejo de la mano, aspectos propios de cada persona. O en el caso de los *Aplatillados*, ya se ha configurado un símbolo más o menos reconocido.

En las transcripciones traté de explicar lo mejor posible los movimientos de la mano con que se rasga y puse fielmente cada nota que tocaron los músicos; en ese sentido lo más sencillo fue transcribir los sonidos, y lo más arduo fue representar la técnica de rasgueo.

La digitación fue omitida, ya que en los videos he grabado exactamente como ellos ponen los dedos en el diapasón. La dinámica de volumen fue abordada con precaución, pues es otro elemento con el que ellos siempre están jugando. Se pusieron acentos en ciertas partes necesarias.

La cifra de los acordes se hizo con motivo de facilitar la lectura de la partitura: cuando no había mucha información en la partitura se cifraron todos los cambios de acorde, cuando había mucha saturación, se omitió la cifra en algunos compases.

En la partitura también se plasmó la direccionalidad de la mano y los dedos con que se hacía, esto para ser lo más fiel posible a las grabaciones recolectadas.

Se transcribieron con facilidad ligados, acciaccaturas, glisandos, mordentes, estacatos, calderones, cambios de tiempo y otros elementos más universales. Igualmente está aproximada la velocidad de la mayoría de canciones. Efectos y técnicas propias del tiple también están escritas.

Conjuntamente hay explicaciones complementarias al final de cada partitura: todo esto con el fin de que se pueda reproducir la música, solo con leer la partitura, o por lo menos la persona se pueda acercar bastante a explorar y deducir como sonarían esas notas, símbolos y definiciones. Aunque la verdad es que la música Carranguera se aprende tradicionalmente y más provechosamente de forma empírica: sacando canciones a oído, tocando, cantando, viendo a los demás tocar, preguntando a maestros, recibiendo consejos, conformando grupos, compartiendo experiencias; sin embargo, no descartemos a los que se quieran aproximar a estas partituras para empezar desde cero, para explorar, para profundizar, para cotejar, para enseñar a otros.

Hay que anotar que actualmente existen varias escuelas de música Carranguera en el país, ignoro el método de aprendizaje que usan, pero seguramente tendrán en cuenta los conocimientos teóricos y la lectura del pentagrama.

En cuanto a los análisis hechos, lo más atrayente quizá sea los apartados de la técnica, porque para esa explicación asumí nombrar las partes exactas de la mano con que hacen los movimientos, y observe el comportamiento del brazo, de la muñeca, de cada dedo, de su recorrido por el tiple, del uso de las uñas, de las modificaciones en el sonido que provoca cada acción.

Las secciones de *generalidades*, y *timbre y textura*, son apreciaciones subjetivas, de lo que percibo cuando tocan. Esas apreciaciones las he definido según mis conocimientos, tratando de buscar patrones que se repitieran, y así mencionar un posible aspecto fundamental y general, siempre dejando la puerta abierta, a que es posible que existan más variantes. Aquí me apoye en el texto de Roy Bennett (2001) , *Investigando los estilos musicales*, y en las explicaciones verbales que ellos me dieron en los encuentros.

Anoto con suma importancia que los análisis son *performativos*: es decir, se refieren al momento exacto cuando ellos tocaron su música. Entonces, talvez los análisis arrojen resultados diferentes en otra oportunidad, al presenciar las mismas canciones.

Aun así, estos análisis fueron aprobados por los músicos, sin tener la certeza de que hayan leído todo el informe, y sobre todo de que hayan leído las transcripciones. La salvedad reside en que son minuciosos, anotando las características aparentemente más triviales.

En el apartado del ritmo, abundan las variantes, cortes y secciones especiales que enriquecen al merengue y la rumba carranguera y los demás ritmos reseñados. Estas variantes se hacen constantemente, y algunas son comunes entre los cuatro músicos.

La sección de Forma, la hice para algunas de las transcripciones de Edixon Julián Suesca Niño y Luis Alberto Aljure Lis, que me mostraron acompañamientos largos y canciones completas, los cuales me pareció importante ponerlos igual, con sus repeticiones respectivas. El manejo del análisis de la *forma* fue muy libre, centrándome en lo que estaba haciendo el tiple, pero sin perder el transcurso de la canción.

Finalizo estos comentarios, diciendo que esta pequeña investigación ha dejado varios interrogantes, más precisamente en lo planteado en el marco teórico, buscando los orígenes de los ritmos Carrangueros.

Señalo algunos de ellos, sería interesante intentar responderlos:

- ✚ La relación músico-social- cultural-histórica, de la música Parrandera con la música Carranguera.
- ✚ La relación músico-social-cultural-histórica, de la música de Los Andes Venezolanos con la música Carranguera, y con la música campesina de Norte Santander, que incluye la Parranda y la Guatana.
- ✚ ¿Desde hace cuánto tiempo está tocando el merengue campesino en Colombia?
- ✚ ¿Qué grupos antiguos tocaban merengues, y no alcanzaron a grabar discos?

En cuanto a la historia de la Rumba Carranguera me inclino a creer (y como lo confirma el relato en el que la mayoría de las personas con que hable concuerda), es una invención de los Carrangueros de Raquira, a partir de la Rumba Criolla. Serán bienvenidos todos los caminos que se abran y ayuden a refrendar este tema y todos los temas aquí expuestos, acerca de esta música, de esta cultura

Los interrogantes continúan:

- ✚ ¿De dónde viene la guaracha tocada por los grupos Carrangueros?
- ✚ ¿Quiénes son los compositores de la música carranguera?
- ✚ ¿Cuáles son y fueron los compositores de la música campesina de Boyacá, Los Santanderes, Cundinamarca?, ¿compositores de merengues, de parrandas, de paseos, de pasajes, de joropos, de torbellinos, de guabinas?
- ✚ ¿Cuáles son los grupos más representativos de la música campesina de Boyacá, Santanderes y Cundinamarca, antes de Los Carrangueros de Raquira?
- ✚ ¿Qué instrumentistas han hecho aportes a la ejecución del tiple, requinto, guitarra, guacharaca y manejo de la voz?

En cuanto a los últimos interrogantes, adelanto algunos nombres, los cuales se podrían documentar, indagar o profundizar:

Grupos e intérpretes como Los Hermanos Amado, Los Hermanos Torres, Los Ruiseñores de Santander, Los pregoneros de Occidente, Los Alegres Veleños, Los Parranderos de Guepsa, El son de Alla, Los Trovadores de Sumapaz, Hermanos Galindo, Díaz y Álzate Los Luceros de Oiba, Los Alegres del Guavio, Trio Chiquinquereño, Trio Chicamocha, Luis Lorenzo Peña, Jorge Ariza, Javier Moreno, Delio Torres Ariza, Ramiro Zambrano, El Tocayo Vargas, entre muchos más.

Compositores como Rafael Antonio Romero, José Palmenio Turriago, Gregorio Pardo, Luis Enrique Julio, José Aurelio Bohórquez, Javier Ríos, Carlos G. Pulido, Juan de Jesús Torres, José Patrocinio López, Gustavo Ríos, José Libardo Gonzales, Álvaro Suesca Acuña, Luis Alberto Aljure Lis, Pedro Nel Amado, solo por mencionar algunos.

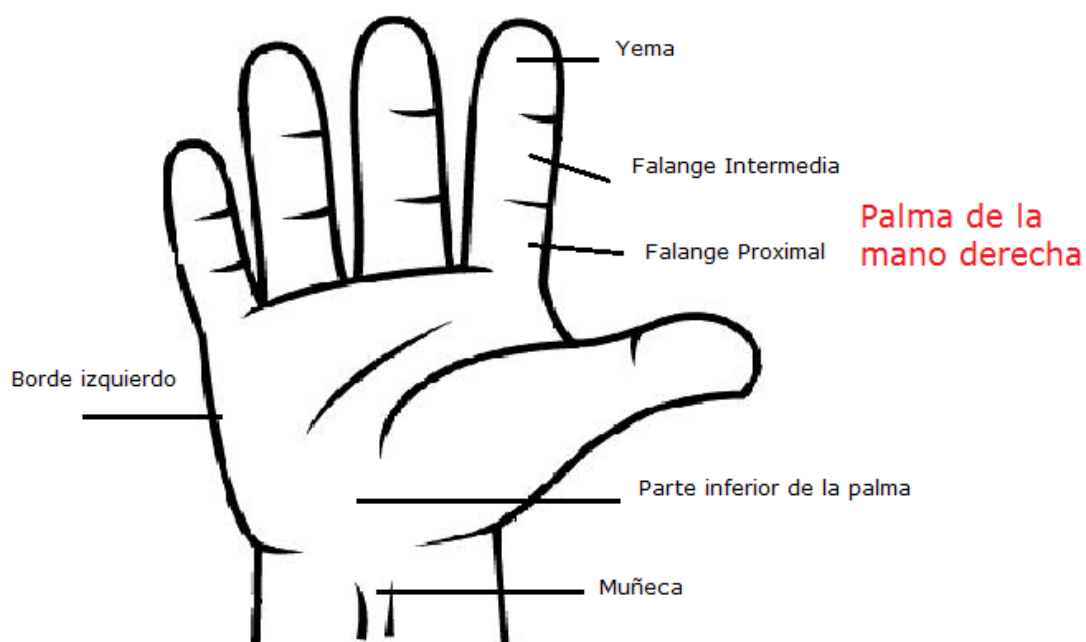
Las siguientes preguntas abordan el paso de la música Carranguera al pentagrama y a su análisis teórico, teniendo en cuenta que existen trabajos que han adelantado este tema, por ejemplo, lo hecho por Luis Ernesto Moreno en *Los aires Carrangueros, Organización y Análisis* (1997).

- ✚ ¿Cómo ha ido evolucionando la conformación del grupo Carranguero, los arreglos que se le hacen a las canciones y la mezcla con otras músicas?
- ✚ ¿con que normas o bajo qué aspectos estilísticos (si hay) se transcribe la música Carranguera?
- ✚ ¿Desde cuándo y en que espacios, el tiple en Bb se considera como un instrumento que se transporta en su escritura en el pentagrama?
- ✚ ¿Cómo se escriben y transmiten a músicos académicos y empíricos, los arreglos hechos para el conjunto típico Carranguero de tiple, requinto, guitarra, riolina y voces?
- ✚ ¿Cuáles y como son las experiencias del aprendizaje de la armonía y la gramática musical usando la música Carranguera?
- ✚ ¿Qué afinaciones se manejan en los instrumentos y cuáles son los referentes de frecuencia que se usan para afinar, en la música Carranguera?
- ✚ ¿Qué tipos de nombres les dan a los mapas de acordes, de escalas y de notas en el tiple, diversos músicos empíricos y académicos, o en determinadas regiones, épocas o agrupaciones Carrangueras, o en diversos géneros musicales?

Definitivamente se confirmó que existen diversos estilos de tocar el tiple en el merengue y la rumba carranguera; quien se dedique a viajar, a observar, escuchar y aprender, encontrara ejemplos valiosos de cómo se pueden abordar estos ritmos, desde cada región, cada pueblo y cada persona.

Anexo 1

Partes de la mano mencionadas en este trabajo⁷⁴



⁷⁴ Las siluetas de las manos fueron extraídas de: <http://mentamaschocolate.blogspot.com.co/2013/04/dibujos-para-colorear-de-manos.html>

Bibliografía

- ✚ Abadía Morales, Guillermo (1991). *Instrumentos Musicales. Folklore Colombiano*. Bogotá: L. FAS Producciones Editoriales.
- ✚ Ahumada Moreno, Roberto & Gutiérrez Hinojosa, Tomas Darío & Daza Daza, Julio Cesar & Machado Cruz, Ana Milena & Silva Bonilla, Carlos Antonio. (2015). *¡Ay `ombe, juepa je! Toca, canta, versea, juega y baila con el vallenato*. Bogotá, D.C: Ministerio de Cultura, Republica de Colombia.
- ✚ Bennett, Roy (2001). *Investigando los estilos musicales*. (Rivarola, Carlos Fernando, Trad.) Madrid: Ediciones Akal, S.A. *Investigating Musical Styles*. Cambridge University Press (1992).
- ✚ Bonilla Castro, Elsy & Rodríguez, Penélope (2005). *Más allá del dilema de los métodos: la investigación en las ciencias sociales*. Bogotá: Grupo Editorial Norma. Tercera Edición.
- ✚ Burgos Herrera, Alberto. (2000) *La Música Parrandera Paisa*. Medellín, Colombia: Editorial Lealon.
- ✚ Cárdenas Tamara, Felipe. (2012) *Espíritu y Materia Carranguera: Introducción sociopolítica y Ambiental*. Bogotá, Colombia: Universidad de la Sabana.
- ✚ Ericsson, K. y Simon, H. A. (1993). *Protocol Analysis*. Cambridge, The MIT Press.
- ✚ Ezquerro, Jesús. (2007). *Teorías de la arquitectura de lo mental*. En Brocano, Fernando (Ed). *La mente Humana* (p.123). Madrid: Editorial Trotta.
- ✚ Franco Arbeláez, Efraín & Lambuley Alférez, Nestor & Sossa Santos, Jorge. (2008) *Músicas Andinas de Centro Oriente: ¡Viva quien toca!, Cartilla de iniciación Musical*. Bogotá, D.C: Ministerio de Cultura, Republica de Colombia, Plan Nacional de Música para la Convivencia.
- ✚ Fontalvo, José Portaccio (1995). *Canciones y fiestas de la región andina. Colombia y su Música, Volumen II*. Santa fe de Bogotá: Disformas Triviño.

- ✚ García Doncel, Nicolás (enero - junio de 2013). Protocolo Verbal en la identificación de habilidades de autorregulación. *Revista Educación y Desarrollo Social*, 7, 79-94. Bogotá, D.C: Universidad Militar Nueva Granada.

- ✚ Gallardo Cadena, Julio Cesar & Carreño Niño, Oscar Leonardo. (2010). *Trascripción y Análisis Morfológico de los Aires Musicales Campesinos en las Veredas de Casiano, Guayanas (altos de Mantilla) y Agua Blanca del municipio de Floridablanca Santander*. Tesis de grado no publicada. Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia.

- ✚ Miranda, Juan Carlos & Peña de Arbeláez, María Beatriz & Valencia Salazar, María Orffa & Ordoñez de Rondan, Salvia Amparo. (1999). *La rumba Criolla en el folclor Fresnense*. Fresno, Colombia: Universidad el Bosque.

- ✚ Moreno, Luis Ernesto (1997). *Los aires Carrangueros, Organización y Análisis*. Tesis de grado no publicada. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, D.C. Colombia.

- ✚ Muñoz Ñañez, Elizabeth. (1990). El merengue Cundiboyacense. *Revista A contratiempo*, 7, 23-25. Bogotá, D.C.

- ✚ Obregón, Elkin (12 de junio de 1982). La rumba Carranguera. *El mundo semanal*. Medellín, Colombia.

- ✚ Oñate Martínez, Julio (2003). *El abc del vallenato*. Bogotá, Colombia: Prisa Ediciones.

- ✚ Paone, Renato (1999). *La música carranguera*. Tesis de grado no publicada. Escuela popular de arte de Medellín, programa de música, Colombia.

- ✚ Parra, Ricardo. (2007). *Análisis de protocolo verbal de la forma de acompañamiento con guitarra del Bambuco fiestero “El Tolimense” de Gentil Montaña, dentro del formato de trio instrumental colombiano*. Tesis de grado no publicada. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.

- ✚ Puerta Zuluaga, David (1988). *Los caminos del tiple*. Bogotá: Ediciones AMP; Damel.

- ✚ Requena, Marcos (enero de 2003). El análisis de protocolo. Bases, descripción y un caso de aplicación. *Revista Anales*, 3, 175-190.
- ✚ Rojas Hernández, Carlos (2004). *Música llanera: cartilla de iniciación musical*. Bogotá, D.C: Ministerio de Cultura, Republica de Colombia. Plan Nacional de Música para la Convivencia.
- ✚ Serrano, Claudia Isabel. (2011). *Imaginando con musiquita un país*. Bogotá: Ediciones Fica.
- ✚ Villamil, Andrés (2013). *Guitarra Colombiana*. Bogotá: EkaMusic.

Infografía

-  <http://co.class.posot.com/tiple-requinto-en-cedro-bucaramanga-penta-show/>
-  http://solar.physics.montana.edu/munoz/AboutMe/ColombianMusic/NaturalRegions/Andina/Espanol_Bambuco.html
-  <https://urumitavllenata.wordpress.com/2016/02/29/historia-de-la-guacharaca-instrumento-principal-en-el-vallenato/>
-  Torrealba, Carlos & Rosales Delgado, Luis (abril de 2008). El protocolo oral como vía para la indagación del conocimiento meta cognitivo: análisis De experiencias de investigación. *Investigación y Posgrado*, 23 (1). Recuperado en http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-00872008000100005
-  Subgerencia Cultural del Banco de la República. (2015). *La radio en Colombia*. Recuperado de: http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/comunicacion/la_radio_en_colombia
-  www.carranga.org

Discografía

El Pueblo Canta (2007). *Cantores y Bailadores* [CD]. Colombia: Edi-son Producciones.

El Pueblo Canta (2016). *¡Ay que seria de mi folclor!* [CD]. Colombia: Edi-son Producciones.

El son de Alla (2010). *25 años* [CD]. Bogota, D.C. Colombia: Gonbelt Music.

Jorge Velosa y los Hermanos Torres (1985). *Con alma, vida y sombrero*.

Los Carrangueros de Raquira (1980). *Carrangueros de Raquira* [LP]. Bogota, D.C. Colombia: FM Discos y Cintas S.A.

Los Carrangueros de Raquira (1981). *Viva quien toca* [LP]. Bogota, D.C. Colombia: FM Discos y Cintas S.A.

Los Carrangueros de Raquira (1982). *Así es la vida* [LP]. Bogota, D.C. Colombia: FM Discos y Cintas S.A.

Los del Pueblo (2007). *De la Carranga pa'l Corazon*. [CD]. Bogota, D.C. Colombia: Luis Alberto Aljure Lis & Ana Yesmin Hernandez.

Ministerio de Cultura, Republica de Colombia (2014). *Entre la Parranda y la Carranga* [CD]. Cucuta, Colombia: Laboratorios LASO.

Patalo (2003). *Amores y Fiestas* [CD]. Bogota, D.C. Colombia

Sabor Carranguero (2005). *A gozar con Sabor Carranguero*[CD]. Bogota, D.C. Colombia: Discos el Dorado.

Sabor Veleño (2010). *La Fiesta Grande* [CD]. Colombia: Pedro Jose Linares.

Torres Camacho, Juan & Torres Ariza, Delio (2012). *Folclor Colombiano, Música Instrumental* [CD]. Bogota, D.C. Colombia: Cantautor Records.

Velosa y Los Carrangueros (1992). *Harina de Otro Costal*. Medellin, Colombia: Discos Fuentes.

Velosa y los Carrangueros (1996). *Marcando Calavera* [Cassette]. Medellin, Colombia: Discos Fuentes.

Velosa y Los Hermanos Torres (1986). *Entre Chiste y Chanza*. Medellin, Colombia: Discos Fuentes.

Velosa y Los Hermanos Torres (1989). *A ojo cerrado*. Medellin, Colombia: Discos Fuentes.