

**DOS ADAPTACIONES DE MÚSICA CARRANGUERA PARA CUARTETO DE
CUERDAS FROTADAS.**

Nicole Andrea Fonseca Espinosa

Código: 2016275016

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Educación Musical

Licenciatura en Música

Bogotá D.C.

2024

AGRADECIMIENTOS

A mi mamá y a mi hermanito quienes han sido mi apoyo y mi motor para seguir en este maravilloso camino de la música que con altibajos y subidas me ha permitido ser lo que soy en este momento

A mis amigos, quiénes siempre creyeron en mis capacidades y me impulsaron a seguir.

A mis maestros, por sus conocimientos y en varios casos amistad.

A la música por mantenerme en pie y ser lo que me sostiene.

RESUMEN

El presente trabajo de grado se enfoca en la creación de arreglos para cuarteto de cuerdas sobre dos canciones representativas de La Música Carranguera: “La Rumba de los Animales” de Jorge Velosa y “Barrio” de Javier Moreno. A través de un enfoque cualitativo, se analiza el contexto social, cultural y musical de la carranga, así como sus características musicales. Los arreglos incorporan técnicas de interpretación contemporánea y técnicas extendidas propias del formato de cuerdas frotadas, buscando mantener la esencia de las piezas originales y las características estéticas de La Música Carranguera. El análisis musical de las canciones permitió identificar patrones rítmicos y melódicos que se implementan en el proceso creativo. El trabajo contribuye al diálogo entre La Música Carranguera y la música de cámara de la tradición europea occidental, mostrando su relevancia en contextos académicos actuales. Este proyecto no solamente busca preservar la identidad cultural colombiana, sino también abrir nuevas posibilidades para su reinterpretación en diferentes formatos.

ABSTRACT

This degree work focuses on the creation of arrangements for string quartet of two representative songs about “Música Carranguera”: “La Rumba de los Animales” by Jorge Velosa and “Barrio” by Javier Moreno. Through a qualitative approach, the social, cultural and musical context of the carranga is analyzed, as well as its musical characteristics. The arrangements incorporate contemporary interpretation techniques and extended techniques typical of the string quartet, seeking to maintain the essence of the original pieces and the aesthetic characteristics of “Música Carranguera”. The musical analysis of the songs allowed the identification of rhythmic and melodic patterns that are implemented in the creative process. The work contributes to the dialogue between “Música Carranguera” and chamber music of the Western European tradition, showing its relevance in current academic contexts. This project not only hopes to preserve the Colombian cultural identity, but also to open new possibilities for its reinterpretation in different formats.

TABLA DE CONTENIDOS

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	6
1.1 DELIMITACIÓN DEL TEMA	6
1.2 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.....	7
1.3 OBJETIVOS	7
1.3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	7
1.4 JUSTIFICACIÓN	8
1.5 ANTECEDENTES:	9
1.5.1 DOCUMENTOS QUE APOYAN LA REALIZACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO.	9
2. MARCO TEÓRICO.....	11
2.1 LA MÚSICA CARRANGUERA COMO MANIFESTACIÓN SOCIAL, POLÍTICA Y CULTURAL:	11
2.2 LA MÚSICA CARRANGUERA COMO GÉNERO MUSICAL	14
2.2.1 SOBRE LA RUMBA CARRANGUERA.....	17
2.2.2 SOBRE EL MERENGUE CARRANGUERO.....	20
2.2.3 CARACTERÍSTICAS MUSICALES GENERALES	22
2.3 CONTEXTUALIZACIÓN ALREDEDOR DE LOS FORMATOS INSTRUMENTALES.....	24
2.3.1 Formato Tradicional Carranguero.....	25
2.3.2 CUARTETO DE CUERDAS FROTADAS.....	32
2.3.3 TÉCNICAS DE INTERPRETACIÓN CONTEMPORÁNEAS EN LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA FROTADA.....	35
2.4 ANTECEDENTES DE ARREGLOS Y ADAPTACIONES DE MÚSICA CARRANGUERA PARA OTROS FORMATOS.....	40
3. METODOLOGÍA	46
3.1 ENFOQUE METODOLÓGICO.....	46
4. SOBRE LAS DOS PIEZAS SUSCEPTIBLES A SER ADAPTADAS AL CUARTETO DE CUERDAS FROTADAS..	48
4.1 CONTEXTUALIZACIÓN, TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL REPERTORIO SELECCIONADO	48
4.1.1 LA RUMBA DE LOS ANIMALES	48
4.1.2 BARRIO	53
4.2 REALIZACIÓN DE DOS ARREGLOS DE CANCIONES DE MÚSICA CARRANGUERA PARA EL FORMATO DE CUARTETO DE CUERDAS	60
4.2.1 La Rumba de los Animales - Arreglo.....	61
4.2.2 Barrio – Arreglo.....	68
CONCLUSIONES	74
BIBLIOGRAFÍA.....	76

TABLA DE FIGURAS

Figura 1. Esquema rítmico de la Rumba Carranguera.....	19
Figura 2. Esquema rítmico del Merengue Carranguero tipo tético.....	21
Figura 3. Esquema rítmico del Merengue Carranguero tipo anacúsico.....	22
Figura 4. Tiple.....	26
Figura 5. Registro y afinación del tiple	27
Figura 6. Tiple Requinto.....	28
Figura 7. Afinación Tradicional del Requinto.....	28
Figura 8. Afinación Tradicional del Requinto	29
Figura 9. Guitarra.....	30
Figura 10. Afinación de la guitarra.....	30
Figura 11. Guacharaca de Caña	31
Figura 12. Cuarteto de Cuerdas.....	33
Figura 13. Afinación del Violín.....	34
Figura 14. Afinación de la Viola.....	34
Figura 15. Afinación del Violonchelo	35
Figura 16. Armónicos de las cuerdas del violín	39
Figura 17. Parciales de los armónicos de cuerdas al aire en el violín	39
Figura 18. Armónicos artificiales, escritura y sonido real.....	40
Figura 19. Arreglo de Las Diez Pulguitas para cuarteto de saxofones	41
Figura 20. Arreglo de Por Fin se Van a Casar para tres violines, viola y guacharaca	42
Figura 21. Arreglo de Julia, Julia, Julia para Banda Sinfónica.....	43
Figura 22. Arreglo de La Cucharita para Orquesta de Cuerdas.....	44
Figura 23. Arreglo de La Rumba de los Animales para Orquesta Sinfónica.....	45
Figura 24. Transcripción y cifra de La Rumba de los Animales	50
Figura 25. Transcripción y cifra de La Rumba de los Animales.....	51
Figura 26. Transcripción y cifra de Barrio.....	56
Figura 27. Transcripción y cifra de Barrio.....	57
Figura 28. La Rumba de los Animales. Compases 71-77. Señalización de modulación a Do mayor	61
Figura 29. La Rumba de los Animales. Compases 1-7. Señalización de la melodía en segundo violín.....	62
Figura 30. La Rumba de los Animales. Compases 15-21. Señalización de la melodía en viola.....	62
Figura 31. La Rumba de los Animales. Compases 29-35. Señalización de la melodía en primer violín.....	63
Figura 32. La Rumba de los –animales. Compases 93-100. Señalización de la melodía en violonchelo	63
Figura 33. La Rumba de los Animales. Compases 57-63. Señalización de contrapunto en segundo violín	64
Figura 34. . La Rumba de los Animales. Compases 1-7. Señalización de Ricochet en el segundo violín	65
Figura 35. La Rumba de los Animales. Compases 15-21. Señalización de armónicos artificiales.	65
Figura 36. La Rumba de los Animales. Compases 29-35. Señalización del pizz. guitarra en	66
Figura 37. La Rumba de los Animales. Compases 8-14. Señalización de efecto Guacharaca.....	67
Figura 38. La Rumba de los Animales. Compases 78-85. Señalización de efecto Cepillar Cuerdas	67
Figura 39. Barrio. Compases 1-4. Señalización de movimiento melódico sobre la armonía en violín 1....	68
Figura 40. Barrio. Compases 5-9. Señalización de melodía en la viola.	69
Figura 41. Barrio. Compases 115-120. Señalización de melodía en el violonchelo.....	69

Figura 42. Barrio. Compases 31-36. Señalización de Contramelodía en primer violín.....	70
Figura 43. Barrio. Compases 200-240. Señalización de golpe de arco Ricochet.....	71
Figura 44. Barrio. Compases 88-93. Señalización de efecto Pizz. Guitarra	71
Figura 45. Barrio. Compases 136-140. Señalización de armónicos artificiales.....	72
Figura 46. Barrio. Compases 110-114. Señalización del Col Legno Batuto	72
Figura 47. Barrio. Compases 121-125. Señalización de efecto Tapping.....	73
Figura 48. Barrio. Compases 82-87. Señalización de efecto guacharaca.....	73
Figura 49. Barrio. Compases 151-155. Señalización de efecto apagado.....	74

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 DELIMITACIÓN DEL TEMA

Este trabajo está inscrito en la modalidad Investigación - Creación. Su propósito principal es la elaboración de dos arreglos para cuarteto de cuerdas frotadas basados en el análisis musical, de dos piezas de carranga del compositor colombiano Javier Moreno: La Rumba de los Animales (Rumba) y Barrio (Merengue). Para lo anterior, se consideró relevante hacer una aproximación al contexto, ideas y características tanto de los géneros Rumba y Merengue carranguero, como del cuarteto de cuerdas, buscando en este realizar una aproximación a las técnicas de interpretación contemporáneas y/o técnicas extendidas.

Para el caso de los géneros musicales, se hace una aproximación al contexto histórico, indagando sobre sus características musicales y extramusicales para entender los elementos característicos de la Rumba y el Merengue. Así mismo, se analizan estructuras melódicas, armónicas, rítmicas y aspectos técnicos de instrumentos representativos en la interpretación de estos golpes, como son la el tiple, tiple requinto, guitarra y guacharaca.

Por su parte, frente a lo relativo al cuarteto de cuerdas, se indaga sobre su historia y anatomía, conformación y características con el fin de entender mejor la idiomática del formato y sus posibilidades en términos de producción del sonido para posteriormente tenerla en cuenta en la elaboración de los estudios. A su vez, de los recursos técnicos del formato se estudian diferentes posibilidades que parten de las técnicas de interpretación contemporáneas, desde golpes y técnicas del arco, hasta recursos de ejecución con la mano izquierda.

Finalmente, se realiza una evaluación en torno a los posibles métodos de adaptación de las sonoridades y técnicas de los instrumentos representativo de la carranga al formato de cuarteto de cuerdas, buscando incorporar las sonoridades características de cada uno de ellos; luego se revisan los elementos susceptibles a ser adaptados y se elaboran dos arreglos para cuarteto de cuerdas. Paralelamente, se realiza un trabajo escrito en donde se explica cómo fueron desarrolladas las versiones finales de los arreglos detallando y describiendo cada aspecto del proceso.

1.2 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo se pueden adaptar las características musicales y culturales de La Música Carranguera al formato de cuarteto de cuerdas, manteniendo sus parámetros estéticos y conservando la relevancia que tiene el género en un contexto contemporáneo?

¿Cuáles son los desafíos y limitaciones que enfrenta El proceso de adaptación y arreglos de la música carranguera colombiana para cuarteto de cuerdas, y cómo estos arreglos pueden aportar en la preservación de su identidad cultural y musical?

1.3 OBJETIVOS

1.3.1 OBJETIVO GENERAL

Escribir e interpretar arreglos para cuarteto de cuerdas de dos canciones de La Música Carranguera en sus ritmos representativos Rumba Carranguera y Merengue Carranguero, analizando su contexto social, político y cultural, así como sus características musicales, estéticas y los formatos utilizados.

1.3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Analizar la Música Carranguera como fenómeno social y cultural, explorando sus orígenes, evolución y relevancia en la identidad musical campesina colombiana.
2. Entender las características musicales del género carranguero, identificando los elementos característicos que lo definen para posteriormente integrarlos a los arreglos propuestos.
3. Investigar antecedentes de arreglos de música carranguera escritos para otros formatos, con el fin de contextualizar y justificar las decisiones estilísticas susceptibles a ser utilizadas los arreglos para cuarteto de cuerdas.
4. Realizar un análisis de las dos piezas seleccionadas: *La Rumba de los Animales* y *Barrio*, identificando aspectos formales, armónicos, melódicos y textuales, para fundamentar las decisiones tomadas en el proceso de arreglo.

1.4 JUSTIFICACIÓN

El estudio y el análisis de la Rumba y el Merengue carranguero permiten realizar una aproximación al género con el fin de comprender las características y los aspectos que los diferencian de muchos otros géneros de la región andina colombiana. A su vez, entender la sonoridad particular que otorgan los instrumentos con los cuales tradicionalmente se interpreta esta música. Se pretende aproximar dichas sonoridades susceptibles de adecuarse, con el fin de ser utilizadas en el formato de cuarteto de cuerdas frotadas, enriqueciendo el repertorio para el formato, y generando aproximaciones a los géneros de la carranga a personas interesadas por el mismo.

Los arreglos que se ofrecen en este trabajo de grado están planteados para que los intérpretes de cuerdas frotadas de diferentes niveles, no sólo dispongan de herramientas y repertorio de tradición occidental, sino que también se interpreten e incentiven a la práctica interpretativa de músicas campesinas. Adicionalmente, la aproximación a estos arreglos pretende incentivar la creación de más arreglos y/o adaptaciones no solamente para el formato de cuerdas, sino también a otros formatos que, buscando hacer un acercamiento tanto musical, como social, artístico y cultural a los diferentes géneros que acogen las músicas campesinas colombianas.

Este proyecto se inscribe en la línea de investigación - creación de la Universidad Pedagógica Nacional debido a que el resultado final es un producto creativo que acoge los intereses culturales y artísticos de nuestro país. De la misma manera, existe una pertinencia como docentes en la difusión y preservación de los diferentes géneros musicales de la tradición colombiana, haciendo énfasis en el valor histórico y sociocultural que estos poseen.

Finalmente, entendiendo que las músicas campesinas de nuestro país son producto de la tradición oral, este documento pretende ser un medio de recolección de datos y sistematización de información en miras de la preservación cultural. Así como también gestar un precedente de aproximación de la tradición académica a las músicas *populares* del país, constituyendo la música carranguera como un objeto de estudio. Todo lo anterior en pro de la formación tanto de intérpretes como de público en el territorio nacional.

1.5 ANTECEDENTES:

La motivación para realizar este trabajo se remonta al año 2012, cuando tuve la oportunidad de participar junto al grupo musical carranguero San Miguelito, en la interpretación de la pieza musical “las diez pulguitas” del compositor Jorge Velosa. Esta experiencia despertó en mí un interés particular hacia este género musical y a su vez suscita la incógnita ¿Cómo sonaría este tipo de música si se interpretara en un violín, cello o viola? pregunta que se genera debido a que la formación que hasta ese momento había recibido era de índole exclusivamente académica. Sin embargo, en ocasiones posteriores a esta, he tenido la oportunidad de participar como violinista en diferentes agrupaciones en las cuales se interpretan arreglos y adaptaciones de músicas tradicionales de la región andina colombiana, dentro de los cuales se incluyen piezas como “Que vivan los novios” del maestro cundinamarqués Emilio Sierra, o “El Guayatuno” del maestro boyacense Efraín Medina Mora; arreglos y adaptaciones que me permiten evidenciar que existe un interés en torno a la interpretación de estas músicas en distintos formatos.

Uno de los antecedentes más claros que se pueden encontrar, y que ponen en evidencia la existencia del interés por la asociación de músicas tradicionales con los formatos propios de la llamada tradición occidental se presenta en el año 2011, año en el cual Jorge Velosa junto a la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, bajo la dirección de Eduardo Carrizosa lanzan un disco titulado Carranga sinfónica. En el disco se exploran diversas posibilidades sonoras producto de la conjunción del formato tradicional carranguero y la orquesta sinfónica. Así mismo, desarrollan una propuesta de acercamiento y educación de públicos de la tradición carranguera a la sonoridad sinfónica y viceversa.

1.5.1 DOCUMENTOS QUE APOYAN LA REALIZACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO.

El artículo de investigación Ruana y carranga: dos símbolos campesinos de origen múltiple (Zambrano, 2018) es un documento en el cual se pone en evidencia la relevancia que comprende la música carranguera en el campo y la carga simbólica que contiene el uso de elementos como la ruana, constituyéndose como parte de un discurso social que contribuye a la construcción de su identidad. En este artículo se resalta la complejidad que acarrea rastrear el origen de esta música y de otros elementos propios de la tradición, haciendo énfasis en que son producto del encuentro

entre diferentes culturas y expresiones. Así mismo, se realizan reflexiones en torno a la relación música-cultura presente en las zonas veredales, en las cuales los diferentes grupos, nombran su agrupación con su apellido con el fin de darse a conocer en la comunidad. Finalmente se hace mención sobre los géneros que se adaptan en este trabajo de grado.

La monografía *La Música Carranguera* (Paone, 1999) sitúa la música carranguera en varios aspectos sociales, culturales, musicales, históricos y sus antecedentes. Plantea una propuesta sobre qué es la carranga y su concepción como género o estilo. Resalta la importancia y poder que tiene la música en las comunidades campesinas y así mismo, la responsabilidad social que tiene a su cargo. A su vez, hace una crítica a los medios de comunicación y a las relaciones de poder que ejerce la diversidad de clases sociales. Este documento presenta un alto nivel de importancia en tanto evidencia aspectos sociales y culturales asociados a la música campesina.

El trabajo de grado *Adaptación de dos piezas en ritmo de carranga de cuerdas y voz a banda tradicional de vientos y percusión* (Peña, 2021) es un documento realiza una adaptación de música carranguera a otros formatos, a través de dos arreglos para formato de banda fiesteras: *La cucharita* y *Diabluras*. Plantea como problemática que las bandas tradicionales se han enfocado en interpretar principalmente música de la región atlántica del país, dejando de lado las músicas de otras regiones. Además, hace referencia a la ausencia de repertorio para formato de banda fiesteras y busca hacer un aporte a la creación del mismo. Este trabajo sirve como antecedente en tanto se relaciona directamente con el género musical y el interés por ser adaptado a distintos formatos.

El trabajo de grado *Características Interpretativas de la Música Carranguera* (Garzón 2027) realiza un análisis musical, interpretativo e histórico de la música carranguera. Su propósito es generar un soporte teórico que permita que este género incursione en espacios académicos, tal como lo han logrado otras variantes de las músicas andinas colombianas como el pasillo, el bambuco, la guabina, entre otros, gracias a compositores colombianos que se interesaron previamente en llevar esta música a espacios de formación académica. Este trabajo es relevante en tanto sirve como material de consulta para la identificación de parámetros técnicos, éticos y estéticos propios de la carranga.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 LA MÚSICA CARRANGUERA COMO MANIFESTACIÓN SOCIAL, POLÍTICA Y CULTURAL:

Para el adecuado ejercicio de elaboración de arreglos es pertinente la comprensión profunda del género en todas sus dimensiones, no solamente musicales, sino también históricas, sociales y culturales. Este apartado pretende realizar una aproximación histórica a la carranga, haciendo un énfasis particular en la Rumba y el merengue -ritmos que serán susceptibles a ser adaptados- con el fin de entender sus orígenes, sus antecedentes y elementos que dan pie al entendimiento del género, para así develar aspectos extramusicales que resultan de vital importancia, no solamente para la realización de los arreglos, sino también para su posterior interpretación entendida bajo parámetros éticos y estéticos, y para el lector quien se interese por las particularidades de la música en cuestión.

Partiendo de la etimología de la palabra carranga “...en la región cundiboyacense ha sido un regionalismo que se refiere al ganado muerto por enfermedad, accidente, vejez o muerte natural (no sacrificio) y el cual los dueños para no perderlo completamente, lo vendían para hacer embutidos en los muchos sitios de compra de Carranga que existían en la región Cundiboyacense” (Serrano, 2011). Es así como el término previo a ser musical, parte de elementos sociales propios del ejercicio campesino, costumbres que resultan producto de aspectos económicos, y dinámicas del mercado que son vitales para el sostenimiento y aprovechamiento de recursos del campesino.

Velosa nos dice que este vocablo puede provenir de carramán: un animal viejo y enfermo que se muere y se convierte en carroña. Con el correr de los años el término se transforma para referirse a un género musical, sinónimo de alegría, creatividad, baile, fiesta, identidad, ternura y pensamiento social. “Los carrangueros dignificaron el nombre mas no el oficio, aunque hay quien todavía asegura que ningún trabajo es deshonra; hoy día carranguero es el que canta, toca y baila, rumbitas y merengues; del que lleva la vaca muerta al hombro no se conoce nombre nuevo, lo más seguro es que de seguir el oficio, aún hacen uso del viejo” (Velosa, 1983, como se citó en Serrano, 2011).

La utilización del término y su adaptación al género musical lleva a pensar en la importancia de los carrangueros de oficio -haciendo referencia a los ganaderos- como actores fundamentales dentro de las labores campesinas. La cotidianidad, los hábitos y costumbres, las formas de vivir y percibir la vida, son temas que atañen al campesino en su día a día, los músicos intérpretes y compositores del género son originarios de dichas dinámicas sociales. Es entonces cuando se encuentra que dentro de las temáticas tratadas en los textos de las canciones y la poesía pretenden hacer referencia a esa cotidianidad, y a la exaltación de las labores campesinas de la región cundiboyacense. "La música carranguera empezó a describir situaciones de la vida cotidiana de los campesinos, actividades, eventos y circunstancias particulares, en que se podía apreciar la alegría, humildad y espontaneidad de la gente nativa del sector rural. Esta también fue una forma de crítica a la cultura de la élite, pero también un espacio para visibilizar a estos sectores populares con sus diversas manifestaciones." (Acuña, 2019)

La incorporación de estas temáticas conlleva a que el pueblo se identifique con el género y se apropie del mismo, haciéndolo parte de su tradición y sus costumbres. "Los campesinos y población boyacense se identificaron más con la música carranguera porque en ella vieron expresiones del lenguaje, de su cotidianidad y de sus manifestaciones, acercándolos a reconocer sus vivencias y necesidades" (Acuña, 2019). La palabra carranga adquiere un significado musical gracias a que el pueblo campesino de la región lo adopta como parte de su esencia y de su trasegar cultural. "Darwin Ávila ubica la música carranguera como música social, dentro de la tendencia folclórica con un sentido social importante, porque se pretendió representar la cotidianidad del campesino, a la manera de un "arte costumbrista" caracterizado por el uso del lenguaje en una forma coloquial, junto con unos ritmos, instrumentos y trajes típicos de los campesinos o habitantes rurales" (Acuña, 2019). Es así como vemos que no solamente las temáticas tratadas, sino también las indumentarias terminan siendo íconos de identidad cultural para el pueblo campesino.

Así mismo, la política es un tema que atraviesa el género, en tanto atañe a los sucesos de la vida cotidiana del campesino. Los acontecimientos que transcurren particularmente en la Colombia del s.XX con sus múltiples variables afectan directamente a la región cundiboyacense, y resultan por ser un elemento a tratar en las manifestaciones artísticas

El escenario de los años setenta, cuando se generan propuestas ideológicas desde el socialismo y comunismo, motiva a cuestionar prácticas y contextos de la política tradicional, que son entendidas por algunos folclorólogos como maquinarias devastadoras de la cultura popular. Es el contexto en el que Jorge Velosa, líder de la carranga, está inmerso, entonces acude a los versos, a la poesía y a la música para denunciar, y para reconfigurar la cultura tradicional de los boyacenses. (Acuña, 2019)

La incorporación de estos temas no solamente sirve como elemento de visibilidad desde y hacia la comunidad, sino que también permiten sobrellevar las múltiples adversidades que se presentan en la cotidianidad cundiboyacense. Como manifestación cultural, permite hacer frente a las situaciones sociales que vive el campesino. De acuerdo con Velosa (1983) “Una de las cosas bonitas que tiene La Carranga es que nos devolvió el baile, la alegría, la ternura; ya es un género musical que ha echado ramitas por todo lado, con nosotros o sin nosotros este género sobrevivirá”. Es así como la carranga resulta ser en la actualidad, no solamente un género musical de suma importancia para el país, sino que a su vez es una manifestación social, política y cultural. A pesar de los múltiples cambios sociales que transcurren año tras año, es un recurso de memoria histórica y de reflejo de una sociedad que diariamente trabaja y lucha por la dignificación de su territorio, de sus costumbres y de su tradición. “...el campesino de hoy, por diversos efectos, no es el mismo que describen las canciones carrangueras; pero sí corresponde a un “tipo ideal”, en términos weberianos, de lo que ha sido y de lo que ha fundamentado ese “ser campesino”. La Música Carranguera es la representación o el reflejo en un espejo del campesinado andino con todos sus defectos y cualidades” (Serrano, 2011).

En este sentido, La Carranga, aparte de ser un género musical es una forma de ser como sujeto, “es carranguero, quien la baila y la siente”; es decir, un modo de vida, un ethos cultural, un modelo pedagógico y una propuesta social de cambio en medio de las transformaciones propias de la evolución global y su modelo económico. (Serrano, 2011)

2.2 LA MÚSICA CARRANGUERA COMO GÉNERO MUSICAL

Luego del contexto expuesto en el apartado anterior, resulta relevante adentrarse a las particularidades de la carranga como género musical. Su devenir histórico, sus antecedentes, su difusión y sus características. De acuerdo con (Arias y fuerte, 2022)

La música carranguera nació durante el siglo XX en la década de los 70's. Esta iniciativa fue del veterinario y músico boyacense Jorge Luis Velosa Ruiz, pionero, fundador y quien dio el nombre a este género musical junto a sus amigos Javier Moreno, Javier Apráez y Ramiro Zambrano, más conocidos como Los Carrangueros de Ráquira. Estos músicos mezclaron sonidos tradicionales de la región andina como: la guabina, torbellino y pasillo, junto al merengue clásico y rumba, creando así la música carranguera.

La música carranguera nace en la región cundiboyacense, se atribuye a los músicos previamente mencionados, pero hay que anotar que es producto de un trasegar histórico que acoge diferentes ritmos, instrumentos musicales y temáticas. Como todo género musical, su aparición no es repentina, sino que se establece luego de haber acogido e incorporado una serie de prácticas que se desarrollaron en una región particular a lo largo de los años. Es así como la carranga acoge ritmos de la Región Andina Colombiana, que a su vez resultan de la evolución de otros ritmos propios del mestizaje. “La Carranga es hoy un género musical que reúne diversos ritmos andinos que los campesinos surrungiaban en las reuniones familiares, romerías, fiestas de los pueblos, entre otros espacios, cuya interpretación complementaban con instrumentos heredados de los españoles y adaptaciones de aires de los pueblos indígenas” (Serrano, 2011).

Tal como se menciona, dichas prácticas nacen de lo que actualmente conocemos como *tradición oral*, a través de encuentros y reuniones, se gestaban simultáneamente espacios de formación artística y musical en los que las personas de los pueblos y veredas aprendían de las formas de rimar, de las formas de tocar los instrumentos y de los ritmos y formas que darían pie a lo que hoy conocemos como Música Carranguera. Las reuniones se pueden ver como un “...espacio que ha contribuido al surgimiento del movimiento musical campesino es el del aprendizaje musical que se realiza en las veredas de manera espontánea, porque todos se conocen y porque además de la amistad, también se relacionan por medio del compadrazgo” (Zambrano, 2017).

Los procesos previamente dichos dan lugar a una consolidación del término Música Carranguera como género en el que se evidencian elementos representativos propios del mismo. Dentro de estos elementos, el formato instrumental es uno de los más característicos: tiple, tiple requinto, guitarra y guacharaca. Formato al que en diversos textos y documentos audiovisuales hacen referencia como “cuatro palos” se establece como eje representativo de La Música Carranguera, formato que resulta tener un alto valor identitario y de plano permite saber, sin ningún referente auditivo, que se trata de música campesina.

De la misma forma, se establecen ritmos que otorgan una carga no solamente de representación, sino también de singularidad. Cuando se habla de Merengue y de Rumba carrangueros, se generan inmediatamente imaginarios asociados a la música campesina. Para entender el origen de estos ritmos es pertinente citar a López (2021) quien explica brevemente las interacciones que han tenido los ritmos hasta consolidarse como los conocemos y entendemos en la actualidad.

Para entender cómo se originó la música carranguera se debe identificar primero tres géneros que contribuyeron al desarrollo de la carranga: el pasillo, el merengue y la rumba. El pasillo y el merengue formaron un género nombrado merengue carranguero y la rumba formó otro estilo llamado rumba Carranguera. La música carranguera nace de la rumba criolla, el bambuco, el torbellino y el merengue campesino cundiboyacense y de Santander. El género merengue dio origen a varios estilos como el merengue antillano, merengue vallenato, merengue parrandero, merengue carranguero. La rumba es un estilo que conlleva al festejo, el baile y la fiesta. El torbellino es una expresión musical más distinguida en la región santandereana, a este se le acompaña el canto de guabina, es decir detienen la música para recitar la copla y luego continúa la música.

Así mismo, al hacer mención de los elementos representativos del género, resulta pertinente hablar de elementos extramusicales que sin tener un resultado sonoro, desarrollan propuestas identitarias que terminan en una caracterización del género. Es entonces cuando se habla de los artículos o prendas de vestir; elementos que en la actualidad se vinculan directamente con el fenómeno musical y que parten de una idea de personalidad campesina. La ruana, el sombrero y las alpargatas son

indiscutiblemente elementos asociados a la música campesina, que termina siendo un factor ineludible en su discurso y en sus cualidades estéticas. Incluso las manifestaciones contemporáneas de La Carranga que sugieren asociaciones a otros géneros musicales, incorporación de otros ritmos y entre otras propuestas de diversificación estética, buscan la permanencia de la ruana y el sombrero como elemento distintivo.

Lo mencionado anteriormente es a su vez una invitación al lector a indagar a profundidad, desarrollar las ideas y consultar las fuentes que en este documento son suministradas. Anotando que este trabajo no pretende ser una guía para la comprensión de los valores estéticos y musicales de La Música Carranguera, sí busca dar introducción a un contexto de absoluta pertinencia para la posterior adaptación e interpretación del género. Uno de los objetivos es que quien lea, se interese por acercarse a profundidad a los valores éticos y estéticos del género, y que su interpretación cobre un sentido desde las raíces y acoja las características del mismo.

Ahora bien, luego de la inmersión contextual que parte de sus orígenes y conformación, cabe hacer mención a la posterior difusión de la Música Carranguera. Las músicas luego de su consolidación, terminan cobrando vida y obteniendo un reconocimiento territorial gracias a la divulgación. Si bien se ha mencionado que el aprendizaje del género se ha presentado principalmente a través de la transmisión oral, su conocimiento en el territorio colombiano, e incluso en escenarios internacionales se ha visto influenciada por los medios masivos de comunicación. Gracias a su periodo de origen y establecimiento, el medio más utilizado para la propagación del género ha sido la radio. se hace mención a en el artículo de Arias y Fuerte (2022) a uno de los sucesos más relevantes alrededor de este tema

La radio es el medio más influyente en la divulgación de la carranga desde su origen hasta la actualidad. La primera emisora en apoyar la difusión del trabajo de los músicos carrangueros fue Radio Furatena de Chiquinquirá, una emisora comunitaria en donde Los Carrangueros de Ráquira viajaron a participar del concurso La Guitarra de Plata Campesina en 1977, allí vieron la aceptación del público y Velosa, junto a Moreno, pidieron al director de la emisora un espacio los sábados para realizar el programa radial Canta el pueblo.

La radio, como medio de difusión característico de la segunda mitad del s.XX sirve como medio para dar a conocer las diferentes propuestas musicales que presentaban Los Carrangueros de Ráquira. Presentan un programa radial que sirve para acercar al pueblo colombiano a las músicas campesinas y difundir el género por todo el territorio. Proceso que posteriormente termina en la incorporación de los Carrangueros en la industria discográfica. "Con "cuatro palitos", con ruana, sombrero y alpargatas, Javier Moreno, Jorge Velosa, Ramiro Zambrano y Javier Apraez, conciben un tejido de música y pensamiento, plasmado en 1981 en su primer LP, bajo el nombre de "Los Carrangueros de Ráquira"; definición sonora y consecuente con los cantos e historias de la región boyacense" (Serrano, 2011).

Los medios mencionados visibilizan el género en etapas iniciales, y posteriormente se presentan más espacios para el reconocimiento de las músicas campesinas; encuentros, festivales, la televisión y en la actualidad, el internet y las plataformas digitales. "La Música Carranguera nace en el interior de Colombia, pero se ha ido regando por todo el país, y va teniendo influencia de las distintas regiones, esos distintos sabores, es importante apreciarlos" (Serrano, 2011). Lo anterior, siempre dando muestra de los fenómenos identitarios previamente mencionados. Así como cuando el campesino lleva su ruana a la ciudad en un intento de expandir su añorado campo, de la misma manera carga con su música para dar a conocer de dónde viene, cuáles son sus orígenes y trasladar su territorio de una manera simbólica hacia otras tierras (Zambrano, 2017).

2.2.1 SOBRE LA RUMBA CARRANGUERA

La Rumba Carranguera es uno de los ritmos representativos de la Música carranguera, además de ser uno de los ritmos susceptibles a ser arreglados en este trabajo. Es por eso que resulta pertinente otorgar contexto a las particularidades del ritmo, sus antecedentes y orígenes para su posterior adaptación e interpretación.

La palabra *Rumba* es asociada en el contexto colombiano a un componente fiestero ligado a la concepción de baile. Es posible de plano establecer una relación entre el término y las prácticas musicales adoptadas por los músicos campesinos, en tanto existen evidencias documentales y empíricas que vinculan a La Música Carranguera con la danza. De acuerdo con Lopez (2021) es

un estilo de música y baile, mezclado en muchas ocasiones con la copla, que refleja la alegría y expresión propia de la comunidad.

En cuanto a la Rumba como género musical, vale la pena mencionar sus antecedentes, pues la primera idea presente en la globalidad es la Rumba Cubana, un género que puede -o no- ser antecedente directo de la Rumba Carranguera. “Es difícil determinar si tienen algún nexo histórico o cultural que las relacione entre sí o si esta denominación responde solo al uso del término rumba como referencia al significado universal que ha tomado, es decir a la expresión profana de baile y música” (Paone, 1999). Lo que sí se puede decir, es que existen características sociales que permiten establecer una relación entre la Rumba Cubana y la Rumba Carranguera, en tanto su ejecución se presenta principalmente por el pueblo, haciendo uso de los recursos con los que cuentan en su contexto particular. Sobre la Rumba Cubana Paone (1999) afirma que “(...) interpretó la música que escuchaba a otras clases, pero a su modo utilizando para ello objetos cotidianos y fáciles de encontrar como cajones de mesa de noche, armarios, pedazos de madera, cucharas, botellas, taburetes etc.”

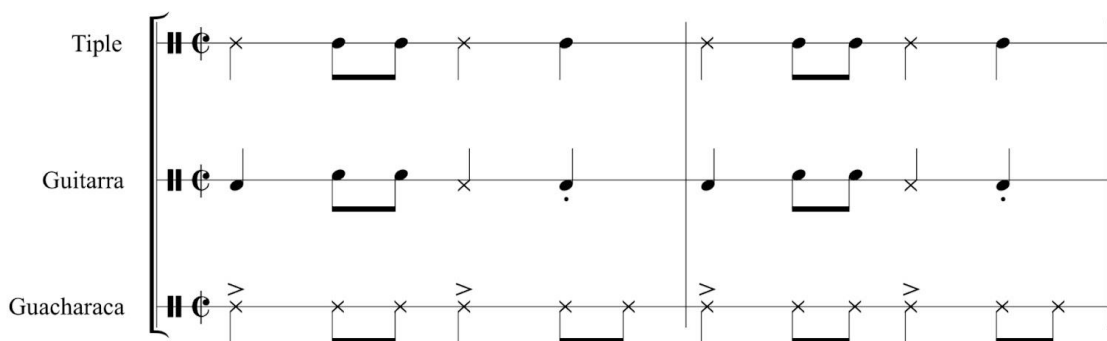
Del mismo modo, en el contexto colombiano, existe otro género denominado *La Rumba Criolla* que de acuerdo con Paone (1999) fue el nombre que se otorgó a algunos bambucos fiesteros escritos por Milciades Garavito Wheeler en 1921. Una variedad del bambuco que se interpretaba inicialmente en las zonas campesinas de la región cundiboyacense y ya incorpora parte del formato de La Música Carranguera. La diferencia sustancial con la Rumba Carranguera, es que la Rumba Criolla, bajo el entendido de ser una variante del bambuco está escrita principalmente en la métrica de 6/8, mientras la Rumba Carranguera propone un sistema métrico binario generalmente escrito en 2/4 O 2/2.

Otros de los antecedentes musicales que cabe mencionar es el Vallenato de Guitarras, un tipo de Vallenato que aparece en las zonas campesinas de la región caribe colombiana, en el cual se interpretaban ritmos característicos de la región en formato de guitarras y voz. La ejecución de estos se presenta en un sistema binario al igual que La Rumba Carranguera. para algunos autores, la rumba incluso es un sistema derivado de estos géneros. Un claro ejemplo es el documento de

Villarreal (año) en el que indica que es un sistema derivado de las músicas caribeñas como el paseo, el son y el porro, y en algunos casos del corrido mejicano.

Habiendo mencionado los antecedentes, es pertinente ahora hablar de las características musicales particulares de la Rumba Carranguera. Como se mencionó anteriormente, la Rumba Carranguera posee un sistema métrico binario que al hacer transcripción a sistemas de notación como la partitura usualmente se escribe en 2/4 o 2/2. Además, es posible evidenciar un énfasis específico en los contratiempos, generalmente el segundo tiempo se ejecuta con golpes apagados o incluso silencios. A continuación, se anexa una imagen recopilada del trabajo de grado del maestro Marco Villarreal (2012), quien hace una transcripción del patrón rítmico característico de la Rumba Carranguera para el formato de tiple, guitarra y guacharaca:

Figura 1. Esquema rítmico de la Rumba Carranguera



Nota: Tomado de Villarreal (2012)

Hay que anotar que la Rumba Carranguera luego de establecerse como género, ha presentado múltiples variantes, cada una con sus características específicas. Algunas de las variantes de la Rumba Carranguera son “Rumba Ligera, Rumba Paseada, Rumba Corrida, Rumba Jalada, Rumba Ronda, Rumba Guabineada, Rumba-Rap, Rumba-Son, Rumba Menoreada, Rumba Paseo y otras.” (Villareal, 2012). Se hace una invitación al lector a indagar en torno a cada una de estas si dentro de sus intereses está una mayor comprensión del género desde sus componentes específico-musicales.

2.2.2 SOBRE EL MERENGUE CARRANGUERO

El Merengue Carranguero es un ritmo, que al igual que la ya mencionada Rumba, representa la música carranguera y será contemplado para la elaboración de un arreglo en este documento. A continuación, se exponen sus orígenes y características musicales, a fin de otorgar contexto como se realizó en el apartado anterior.

Paone postula en su texto *La Música Carranguera* (1999) que existen dos hipótesis alrededor de la etimología del Merengue. Por un lado, se puede contemplar el Merengue producto de las similitudes del baile francés con un dulce de la misma procedencia hecho a partir de huevo y azúcar que recibe el nombre de *Meringue*, baile que posteriormente llegaría a América y cambiaría su nombre por la palabra *Merengue*. Por otro lado, la segunda hipótesis postulada en el texto de Paone sugiere que la palabra deriva de un grupo étnico africano llamado *Muserengues*, grupo caracterizado por hacer de sus reuniones espacios de baile y fiesta. Esta hipótesis cobra sentido en tanto existen patrones rítmicos similares al actual Merengue a lo largo de toda América.

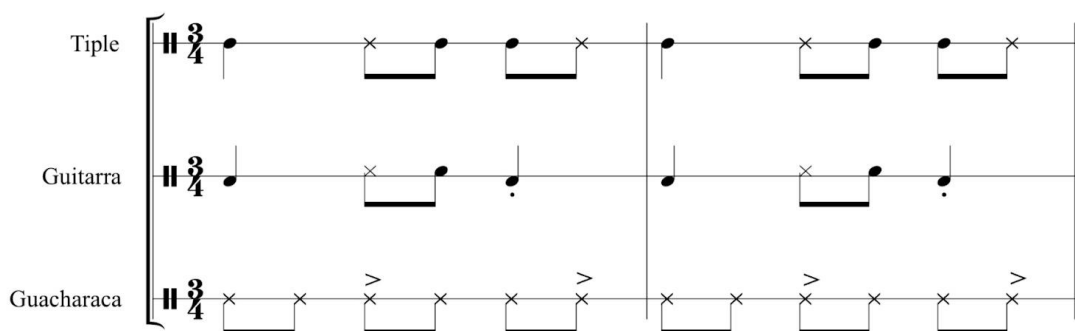
Como se ha mencionado anteriormente, los géneros y ritmos son producto de procesos de adaptación y evolución, que derivan de diversas prácticas y corrientes. En lo referente al Merengue en la región cundiboyacense “casi todos los informantes coinciden en afirmar que el merengue andino surge a partir de los años 50, si tenemos en cuenta que ha habido algunos factores determinantes que después han incidido para que este nazca y se desarrolle” (Muñoz, 1990). El merengue como lo conocemos en la actualidad se establece en la segunda mitad del s.XX paralelo a otros ritmos y manifestaciones culturales propias de la música carranguera.

Igual que con la rumba, existe un nexo directo que puede ser visto como antecedente en el vallenato de guitarras, en tanto también existe un Merengue Vallenato que tiene ciertas similitudes musicales con el merengue de la Región Andina. “Con la aparición del acordeón (...) comenzó a tomar identidad un estilo propio de interpretación y muy particular del Vallenato, en el cual se agruparon todos los ritmos que absorbió el Acordeón para su interpretación, estos son Puya, Tambora y Merengue” (Paone, 1999).

Así mismo, el Merengue puede tener su evolución en el juego con la música, en cómo los sectores campesinos en sus reuniones realizaban modificaciones a los patrones rítmicos que llegaban a la región, los adaptan a sus formas de interpretación y de hacer la música “*Merenguiar en el campo* es un estilo de hacer música que el músico campesino lo utiliza para jugar musicalmente con él las diferentes músicas como paseos, pasillos, bambucos: los adapta al estilo de merengue” (Muñoz, 1990). De esta forma, observamos cómo el ritmo es producto de un proceso de evolución histórica con un trasegar posiblemente de siglos, que terminan en la consolidación del mismo.

En cuanto a sus características musicales, existen dos corrientes visibles en la actualidad. Por un lado está el Merengue de tipo tético, también llamado Merengue Joropeado, nombre que recibe gracias a sus similitudes y posibles relaciones con el joropo. También es ampliamente asociado al torbellino y al pasillo, y de acuerdo con el manejo armónico que se proponga aparecen variantes como el Merengue Atorbellinado. Es un tipo de merengue que, al ser llevado a los sistemas de notación, se escribe en 3/4 en patrones de seis corcheas con acentuaciones en la tercera y la sexta. A continuación, se anexa una imagen de ejemplo recopilada del trabajo de grado del maestro Marco Villarreal (2012).

Figura 2. Esquema rítmico del Merengue Carranguero tipo tético

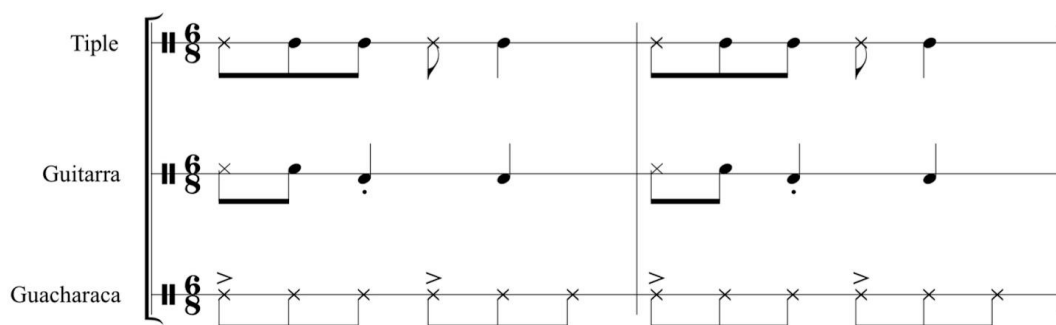


Nota: Tomado de Villarreal (2012)

La otra corriente que se presenta es el merengue tipo anacrúsico, también llamado Merengue Interiorano debido a sus semejanzas con el bambuco, o con la “Música del Interior”. Recibe su nombre debido a que sus melodías suelen proponer frases de inicio anacrúsico -antes del tiempo-.

En los sistemas de notación se escribe en 6/8, sistema binario con subdivisión ternaria, con patrones de seis corcheas con acentuaciones en la primera y la cuarta. Se anexa imagen de ejemplo.

Figura 3. Esquema rítmico del Merengue Carranguero tipo anacúsico



Nota: Tomado de Villarreal (2012)

Igual que con la rumba, existen múltiples variantes de Merengue, algunas de ellas pueden ser

Las variantes o denominaciones dadas en su mayoría por Velosa: Bambuco Raspado, Merengue Guasquito, Merengue Atravesado, Merengue Bambuqueado, Rumba Amarrada (en relación con la Rumba Criolla), Merengue Cañanguero, Merengue Arriao, Merengue Arrebatao, Merengue Juguetón, Bambuco Fiestero, Rumba Criolla, Bamburengue sureño, Sanjuanero, Merengue fiestero, Merengue Parrandero, Merelao, Rajaleña Merengueado, Merengue Arracachero, Merengue Guascarrilero y otros dependiendo de su autor. (Villarreal, 2012)

2.2.3 CARACTERÍSTICAS MUSICALES GENERALES

Si bien se ha hecho mención de los ritmos o patrones representativos de La Música Carranguera, existen aspectos musicales comunes que son fácilmente aplicables a todas las variantes del género. Cabe anotar que se encuentran muchas excepciones según los autores y/o intérpretes, este apartado busca hablar específicamente de las características comunes a las cuales se hace mención en diferentes documentos y que son visibles en la mayoría de obras.

En cuanto al tratamiento armónico, de acuerdo con Villarreal (2012) se puede observar que predomina la simplicidad, se hace uso de las funciones principales, Tónica-Subdominante-Dominante a partir de los grados tonales principales I-IV-V. El uso de tensiones y apreciaciones es esporádico.

Las progresiones oscilan entre las tres regiones y usualmente se guarda el paso a subdominante para el coro; para esto generalmente se tonaliza el IV grado por medio de un I7. Las cadencias más usuales son la auténtica y la plagal y usualmente la rota cuando hay sustitución del I por el VI^m.

Por otro lado, los elementos formales son resultado del texto de las canciones, haciendo uso de los recursos formales propios de las músicas populares a partir de secciones denominadas estrofas y coros para los fragmentos vocales-instrumentales, e introducciones e interludios para las secciones netamente instrumentales. Estas partes se alternan de acuerdo a los intereses artísticos de quienes crean o interpretan las canciones, pero se pueden encontrar formas usuales de interacción. El maestro Marco Villarreal (2012) en su trabajo de grado sistematiza algunas de estas formas, y se presentan a continuación -Est, contracción de la palabra estrofa; Interl. Contracción de la palabra interludio-:

- Solamente con introducción la cual se repite dependiendo del número de estrofas:

INTRO/EST.1 – CORO/INTRO/ EST.2 – CORO/INTRO/ EST.3 – CORO/

INTRO/EST.4 – CORO/ FINAL

También:

INTRO/EST.1 – CORO/INTRO/ EST.2 – CORO/FINAL

- Con introducción y un interludio que se repiten dependiendo del número de estrofas:

INTRO/EST.1 – CORO/INTERL./EST.2 – CORO/INTRO/EST.3 –

CORO/INTERL./EST.4 – CORO/FINAL

(Forma más común)

También:

INTRO/EST.1 – CORO/INTERL./EST.2 – CORO/INTERL./EST.3 –
CORO/INTERL/EST.4 – CORO/FINAL

También:

INTRO/ EST.1 – CORO/INTERL./EST.2 – CORO/FINAL

- Con introducción y dos interludios que se repiten dependiendo del número de estrofas:

INTRO/EST.1 – CORO/INTERL.1/EST.2 – CORO/INTERL.2/ EST.3 –
CORO/INTERL.1/EST.4 – CORO/FINAL

También:

INTRO/EST.1 – CORO/INTERL.1/EST.2 – CORO/INTERL.2/ EST.3 –
CORO/INTERL.1/EST.4 – CORO/INTRO/EST.5 – CORO/FINAL

Las introducciones e interludios, suelen interpretar las melodías de los versos, aunque no se constituye como regla general y varía según su interpretación. De la misma manera, parte del tratamiento formal del género tiene su raíz en las coplas, pues en la vida campesina, las coplas “recogen las experiencias de la vida de [los campesinos en sus trabajos, en el compartir diario, hablan de sus montañas, vacas, caminos, amores, sufrimientos” (López, 2021). Es por esta razón que la rima es un elemento fundamental para la constitución formal de La Música Carranguera. En ese sentido, sus estrofas generalmente están compuestas “(...) de tres a cuatro versos generalmente octosílabos de ocho sílabas métricas, es decir al sonido de las sílabas y las vocales. (Garzón, 2017)

2.3 CONTEXTUALIZACIÓN ALREDEDOR DE LOS FORMATOS INSTRUMENTALES

Considerando que este trabajo pretende realizar arreglos de dos piezas propias de La Música Carranguera al formato de cuarteto de cuerdas frotadas, es de vital importancia hacer una aproximación a los formatos instrumentales con el fin de entender sus características, funcionamiento, similitudes y diferencias. Lo anterior, con el objetivo de asemejar múltiples sonoridades propias del género a través de la utilización de recursos y técnicas de interpretación al formato de cuerdas frotadas. Se busca que en los arreglos se encuentren sonoridades propias de la Música Campesina, y que el oyente, más allá de elementos característicos como la melodía y el ritmo, obtenga una sensación de familiaridad con lo que escucha. Es por esta razón que este

apartado busca describir ambos formatos a fin de obtener una comprensión más amplia de los recursos que se utilizan en el proceso de adaptación.

2.3.1 Formato Tradicional Carranguero

Como se menciona en el capítulo anterior, La Música Carranguera en la actualidad tiene un formato constituido fundamentalmente de cuatro (4) instrumentos: Tiple, Tiple Requinto, Guitarra y Guacharaca. A continuación, se muestran de manera individual de cada uno de estos haciendo énfasis en sus características, su uso en el formato y su afinación.

Tiple

El Tiple es un instrumento de cuerda pulsada derivado de la guitarra española, posee una conformación de doce cuerdas distribuidas en cuatro órdenes. Es un instrumento colombiano propio de la Región Andina, generalmente utilizado para la interpretación de pasillos, bambucos, guabinas, torbellinos, y como es el caso del tema en cuestión, música carranguera, entre otros. Su desarrollo es propio del país, y si bien hay instrumentos que puedan mostrar semejanzas alrededor del mundo, su origen e implementación es propio del territorio colombiano. Sobre el tiple, la maestra Gloria Millán (2002) anexa a las notas al programa del concierto del grupo SINCOPANDO, realizado en la sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá el 11 de octubre del año 2002, dos coplas populares que, según Millán, dan a conocer el instrumento, y se relacionan a continuación.

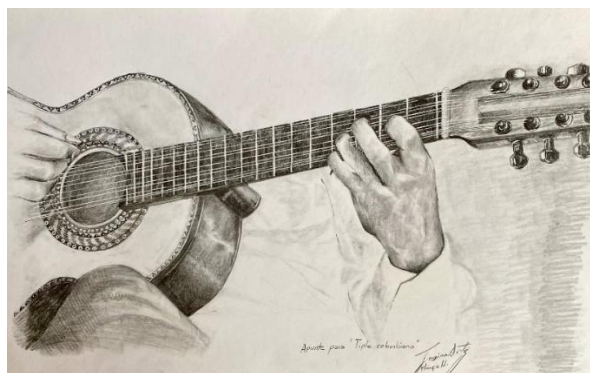
“El tiplecito que toco/ es de madera de pino y moviendo las clavijas”
las doce cuerdas le afino.”

“El tiple es un instrumento/ colombiano, muy andino, de Nariño a Santander/ lo tocan los campesinos”.

En el formato tradicional campesino, el tiple es un instrumento que cumple una función acompañante, su objetivo es la ejecución de acordes de la mano con los patrones rítmicos de Rumba

y Merengue -u otros- “Tradicionalmente, el tiple ha sido un instrumento de acompañamiento, ya sea para el canto a solo o en los duetos de raigambre campesina” (Millán, 2002). Sin embargo, en las corrientes contemporáneas se ha buscado un desarrollo solista del instrumento “de de hace no menos de dos décadas tiplista y compositores se han dado a la tarea de buscar nuevas posibilidades interpretativa para este instrumento alternando su papel de acompañante de arrollando su función como instrumento melódico” (Millán, 2002).

Figura 4. Tiple



Nota: Tomado de El Correo AE (<https://www.elcorreo.ae/opinion/dixon-moya/tiple-instrumento-nacional-colombia/20221207063311151575.html>)

Su afinación está distribuida en cuatro órdenes, cada uno de tres cuerdas que se afinan con las notas E, B, G, D. Tiene la particularidad de que su segundo, tercer y cuarto orden incluyen en el medio de cada uno una cuerda grave que da la octava baja de cada nota respectivamente. Sin embargo, su escritura se realiza en el registro predominante de cada orden -cuerdas agudas-. A continuación se relaciona una imagen que muestra sus posibilidades de registro, afinación y escritura.

Figura 5. Registro y afinación del tiple



Nota: Tomado de El Tiple Colombiano

(<http://eltiplecolombiano.blogspot.com/2010/10/consejos-para-afinar-el-tiple.html>)

Requinto

El Tiple Requinto, es una variante del tiple, en ese sentido, también es un instrumento de cuerdas pulsadas que comparte características con su instrumento de origen; las diferencias entre estos radican en el tamaño del cuerpo del instrumento y la ausencia de cuerdas intermedias graves, generando sonoridades más agudas y brillantes que las del tiple tradicional. “Como resultado de adaptaciones y transformaciones a partir de antepasados como el laúd, la vihuela, la guitarra barroca y otros, el requinto conserva los principios físicos de dichos instrumentos y a partir de los mismos, una lógica interpretativa común” (Villareal, 2012)

Debido a sus características tímbricas, el requinto es el instrumento melódico del formato tradicional carranguero, es el encargado de la ejecución melódica principal en las introducciones e interludios, y de líneas contramelódicas en las intervenciones vocales. “Desde su consolidación, el tiple-requinto o requinto ha formado parte de la organología tradicional en la región andina colombiana, siendo junto con la bandola, el instrumento melódico por excelencia dentro de los diapasones” (Villarreal, 2012).

Figura 6. Tiple Requinto



Nota: Tomado de Guitarras Andalucía (<https://guitarrasandalucia.com.co/producto/tiple-requinto-colombiano/>)

Igual que el Tiple, el Tiple Requinto es un instrumento de doce cuerdas organizadas en cuatro órdenes. Sin embargo, en la actualidad la afinación contempla dos posibilidades: la afinación tradicional y la afinación moderna. De acuerdo con Villarreal (2012) La afinación tradicional también es llamada “afinación en Si Bemol (Bb)” puesto que deriva de las primeras cuatro cuerdas de la guitarra, pero un tono más abajo, haciendo del requinto un instrumento transpositor. Es preferida para otorgar ciertas sonoridades y preferida por algunos músicos de la tradición. Esta afinación da las notas D, A, F y C.

Figura 7. Afinación Tradicional del Requinto.



Nota: Tomado de Villarreal (2012)

Por otro lado, Villarreal (2012) también afirma que la afinación moderna, también denominada *En Tónica* o *En Do*, su afinación es idéntica a las de la segunda primeras cuatro cuerdas de la guitarra,

pero una octava arriba a partir del segundo orden. Es preferida por muchos músicos puesto que facilita la comprensión de las tonalidades bajo el entendido de no ser un instrumento transpositor, además de dar una sonoridad más brillante que la afinación tradicional. Esta afinación da las notas E, B, G y D.

Figura 8. Afinación Tradicional del Requinto



Nota: Tomado de Villarreal (2012)

Guitarra

La guitarra es posiblemente el instrumento más reconocido del formato en la cultura popular, aunque no es el más representativo del formato tradicional carranguero. Resulta ser uno de los primeros instrumentos llegados a América y de allí se desprenden diferentes variantes a lo largo del territorio, para el caso particular de Colombia, sus predecesores más claros son el Tiple y la Bandola. Es un instrumento de cuerda pulsada que consta de seis cuerdas individuales, tres primas y tres bajos. Su función en el formato es fundamentalmente armónica, presentando patrones de acompañamiento, se incorpora en el formato con el fin de interpretar los bajos “La guitarra, es un instrumento español y fue introducida en las músicas campesinas con la función de bajonear, es decir, de ejecutar los bajos o bordones” (Ocampo, 2014).

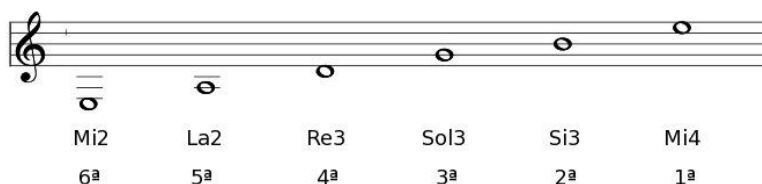
Figura 9. Guitarra



Nota: tomado de Conde Atocha (<https://www.conde-atocha.com/la-historia-de-la-guitarra-espanola-un-legado-de-innovacion/>)

Su afinación está estandarizada mundialmente, y aunque en diversas obras y lugares del mundo se generan propuestas de *escordatura*, tradicionalmente se afina de Agudos a graves con las notas E, B, G, D, A y E. Se dice ser instrumento transpositor en tanto su escritura se realiza una octava abajo de la sonoridad que otorga el instrumento.

Figura 10. Afinación de la guitarra



Nota: Tomado de Guitarra Acústica (<https://guitarra-acustica.com/2016/04/como-afinar-una-guitarra/>)

La Guacharaca Carranguera

“La guacharaca es un instrumento indígena tradicional en las músicas andinas que es interpretado por la voz líder, y cuya ejecución en la carranga es igual a la del torbellino,

cumpliendo un papel percutivo” (Ocampo, 2014). Es un instrumento de percusión idiófono no temperado, eso quiere decir que emite sonidos a partir de la vibración de la totalidad de su cuerpo, pero no emite notas definidas. Según diversas fuentes, los indígenas otorgan este nombre al instrumento debido a su similitud con el sonido del ave *Guacharaca* -*Ortalis Ruficauda*-.

Como el género mismo, el instrumento guarda proximidad con las músicas campesinas de la costa y el vallenato de guitarras, puesto que

“sucede lo mismo en la región de la costa atlántica (...) a principios del siglo XX Guillermo Buitrago y Julio cesar Bovea entre otros, interpretado con guitarra y guacharacas. En el caso del vallenato es más común la utilización de la guacharaca de lata, ya que otorga una sonoridad más brillante. Por su parte, la guacharaca Carranguera está fabricada a partir de la caña. En la tradición, es usual que la voz principal sea quien interprete este instrumento, el cantante ejecuta los patrones rítmicos característicos en simultáneo con sus intervenciones vocales. “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” (Paone, 1999).

Figura 11. Guacharaca de Caña



Nota: Tomado de Fundación Bat

(<https://www.fundacionbat.com.co/instrumentos.php?IDTipoInstrumento=5>)

2.3.2 CUARTETO DE CUERDAS FROTADAS

El cuarteto de cuerdas es un formato instrumental de origen europeo-occidental, para muchos autores “Haydn es conocido popularmente como el padre del cuarteto de cuerda (así como de la sinfonía) y su estilo de composición para este formato, como el de su discípulo W. A. Mozart, es llamado *viénés* por haberse desarrollado mayoritariamente en la capital austríaca” (Bernal, 2017). El cuarteto de cuerdas está conformado por dos violines, viola y violonchelo, y su origen se establecen con el objetivo de ampliar las sonoridades de la música vocal a cuatro partes, “Con esta combinación de instrumentos los compositores clásicos podían llevar a otro nivel las técnicas de composición a cuatro voces, superando las limitaciones del registro (altura de notas: agudas, graves) de los cuatro tipos de voces humanas: soprano, contralto, tenor y bajo” (Bernal, 2017).

Una de las particularidades del formato es su semejanza en términos de construcción, Salvo en lo que se refiere a las proporciones, (...) hay que señalar que la construcción de todos los instrumentos, así como los nombres de las diferentes partes, es idéntica (Adler, 1982), y por ende, sus posibilidades sonoras y de registro. Dichas similitudes permiten un tratamiento técnico semejante para toda la sección; aspectos como las articulaciones, los ataques, las dinámicas e incluso algunas técnicas de interpretación contemporánea pueden tener el mismo tratamiento. Así mismo, todos los instrumentos utilizan el arco como medio de emisión sonora principal, el arco - cuyo nombre parte de la arquería- es la herramienta que permite la adecuada ejecución de los instrumentos, así como también el control de los diferentes tipos de sonoridad.

Entendiendo que la construcción de todos los instrumentos es similar, también lo es su sonoridad, de acuerdo con Adler (1982) el color de la sección de cuerdas frotadas es totalmente homogéneo, además de que posee un rango dinámico que parte desde un *pianissimo* casi inaudible y llega hasta un *fortísimo* muy sonoro. Es precisamente por estas posibilidades sonoras que el cuarteto de cuerdas ha permanecido vigente desde su creación hasta la actualidad; hoy en día se encuentra un amplio interés por la escritura de obras originales para cuarteto de cuerdas, y como es el caso de este trabajo, también un interés por realizar arreglos y adaptaciones para el mismo.

Figura 12. Cuarteto de Cuerdas



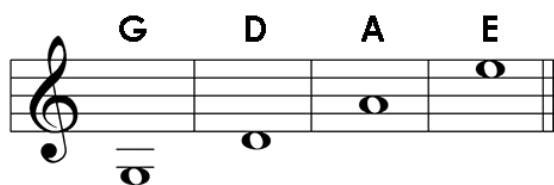
Nota: Tomado de Serenade Magazine (<https://serenademagazine.com/what-is-a-string-quartet/>)

En el cuarteto de cuerdas cada instrumento cumple una función específica, y a pesar de la homogeneidad mencionada, cada instrumento contempla sus posibilidades individuales relacionadas con su afinación y registro. A continuación, se presenta cada instrumento de la sección describiendo su función y características.

Violín

El violín es el instrumento con un registro más agudo en el formato, según Adler (1982) el violón es el soprano de la sección de cuerdas. En el cuarteto de cuerdas se incorporan dos violines que en los parámetros de orquestación tradicional, ejecutan las líneas melódicas principales y segundas voces, equivalentes a las voces sopranos en un coro. No obstante, en la contemporaneidad hay una búsqueda permanente por hacer una distribución homogénea de los roles del cuarteto, es por esta razón que también se incorpora el uso de armonías y complementos contrapuntísticos, entre otros. Su escritura es únicamente en clave de sol, y su afinación desde la cuerda más grave a la cuerda más aguda es G, D, A y E.

Figura 13. Afinación del Violín

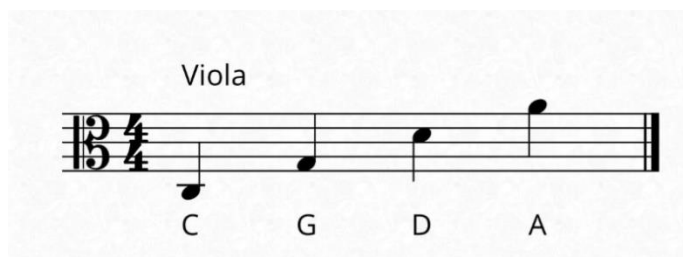


Nota: tomado de Violín Online (<https://www.violinonline.com/tuning.htm>)

Viola

La viola “es la voz contralto de la sección de cuerda y su técnica de interpretación es similar a la del violín” (Adler, 1982). Su tamaño es ligeramente más grande, por lo que genera una sonoridad más profunda y amplía su registro hacia los graves a partir de la incorporación de la cuerda C. En el cuarteto de cuerdas, su función en la orquestación tradicional es la ejecución de armonías, estableciéndose como puente para favorecer la mezcla, y síncopas para el caso de la música europea-occidental. En la actualidad, se busca adicionar líneas melódicas principales a la viola aprovechando así sus cualidades de registro y color previamente mencionadas. Su escritura generalmente es en clave de Do en tercera línea (en inglés Alto Clef), pero gracias a sus posibilidades de expansión hacia el registro agudo, es posible hacer transiciones eventuales a la clave de sol. Su afinación de graves a agudos es C, G, D y A.

Figura 14. Afinación de la Viola



Nota: Tomado de Violinspiration (<https://violinspiration.com/viola-vs-violin/>)

Violonchelo

El violonchelo es el instrumento más grande de la sección, por lo que su agarre es diferente al de los instrumentos previamente mencionados “El instrumento se coloca entre las rodillas del músico y se apoya en el suelo mediante un *pivote* ajustable que se desliza por la parte inferior, justo debajo del extremo del cordal” (Adler, 1982). Debido a su tamaño, es también el instrumento con registro más grave del cuarteto, así como el más propenso a la emisión de armónicos, generando estabilidad al cuarteto de cuerdas. Su uso más común es el de la interpretación de bajos, estableciendo las inversiones de la armonía; sin embargo, gracias a su naturaleza y posibilidades de registro, el violonchelo puede ejecutar líneas melódicas principales o secundarias aportando características particulares de color. Su escritura más común es en clave de Fa, pero es posible hacer transiciones eventuales a clave de Do en cuarta línea e incluso clave de Sol de acuerdo con las necesidades particulares del repertorio. Su afinación de graves a agudos es C, G, D y A.

Figura 15. Afinación del Violonchelo



Nota: Tomado de Violinspiration <https://violinspiration.com/violin-vs-cello/>

2.3.3 TÉCNICAS DE INTERPRETACIÓN CONTEMPORÁNEAS EN LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA FROTADA

Como se mencionó previamente, el cuarteto de cuerdas posee la particularidad de incorporar recursos técnicos que acogen a toda la sección, no solamente sus técnicas de interpretación tradicionales, sino también sus posibilidades de técnicas de interpretación contemporáneas. Para la realización de los arreglos que más adelante se muestran en este documento se incorporan una serie de técnicas de interpretación contemporáneas y técnicas extendidas que se espera que el lector conozca antes de realizar una aproximación a la partitura. Por esta razón, a continuación, se hace mención y explicación de las técnicas que serán utilizadas en el proceso de adaptación del

repertorio. Cabe anotar que la información que se presenta no es una lista de todas las técnicas de interpretación contemporáneas, ni desarrolla las posibles variantes de las mismas; es por esto que se invita al lector a indagar sobre estas posibilidades para el caso de interesarse por la utilización de estos recursos en sus procedimientos escriturales o interpretativos.

Tapping

El *Tapping* es una técnica de interpretación que consiste en la emisión de sonidos percusivos a través de toques o golpes en diferentes zonas del instrumento. El *Tapping* puede ejecutarse sobre las cuerdas, en cuyo caso el compositor define si quiere sonidos afinados o cuerdas al aire. Existen principalmente tres formas de ejecución del *Tapping*: “La primera acción de la mano derecha de la que hablaremos es el uso de los dedos de la mano derecha para golpear el diapasón” (Vincent, 2003), esta acción en primera medida se realiza con las yemas de los dedos. La segunda opción es conocida como *Fingernail*, en el cual se realiza el mismo efecto pero atacando el instrumento directamente con las uñas;

El uso de las uñas amplía aún más las posibilidades tímbricas al proporcionar un contraste eficaz con los sonidos producidos por la carne de las yemas de los dedos. Las uñas producen un sonido percusivo más agudo debido al realce acústico de los parciales agudos, que la superficie lisa y dura de la uña facilita” (Vincent, 2003).

Finalmente, de acuerdo con Vincent (2003) la más ruidosa de todas las técnicas es la palmada. Es eficaz porque el compositor puede conseguir un fuerte sonido percusivo al tiempo que evita que se dañe el instrumento, puesto que la energía de la palma no se dirige a un solo punto, sino que se distribuye de forma más uniforme a una superficie mayor.

Su notación más habitual se presenta con la escritura de notas con cabeza de X, entendiendo que es un sonido percutido adopta las características escriturales de los instrumentos de percusión.

Col legno

La palabra *Col legno* significa “con la madera”, es una técnica de interpretación que puede utilizarse tanto en contextos percusivos como en contextos melódicos. Consiste en hacer uso de la madera del arco, en lugar de las cerdas para la emisión del sonido. Existen dos variantes de este recurso, la primera conocida como *Col legno Batuto* que consiste en golpear las cuerdas con la madera del arco generando un sonido percutido con altura definida. La segunda es conocida como *Col legno Tratto* deslizando la madera del arco de acuerdo al movimiento natural del mismo, este es un efecto que amplía las posibilidades de articulación en tanto permite hacer diferentes golpes de arco. Se escribe con las palabras en italiano sobre la nota o pasaje sobre el cual se espera la ejecución de la técnica; para los pasajes de larga duración se quita la indicación a través de la contracción *Ord.* de la palabra *Ordinario*.

Ricochet

El Ricochet, también llamado *Gettato* según algunos autores, es un golpe de arco que parte del rebote natural del arco, entendiendo esto, es un golpe de arco idiomático que puede realizarse con arco arriba o arco abajo en un solo impulso. Esta técnica de rebote tiene como objetivo la realización de diferentes notas y puede tener un número definido o indefinido de rebotes, según lo sugiera el compositor o arreglista.

Tremolo

El trémolo es una técnica idiomática en los instrumentos de cuerda frotada, es un golpe de arco que consiste en la repetición rápida de notas o grupo de notas. De acuerdo con Adler (1982) existen cuatro tipos de trémolos: trémolo de arco, no medido, que es un golpe de arco que consiste en la repetición de arcadas sobre una sola nota sin mesurar dichas repeticiones; trémolo de arco, medido, que se rige bajo los mismos principios técnicos del anterior pero con una cantidad de repeticiones mesurada que parte de la subdivisión del pulso; trémolo con dedos (o trémolo ligado) es un tipo de trémolo que alterna dos notas, usualmente -pero no únicamente- ubicadas a una distancia de segunda; trémolo ondulante (con arco o ligado) es un trémolo que se realiza entre dos notas que no

se ubican en la misma cuerda, se llama ondulante por el movimiento que se genera en el arco a partir de la alternancia entre las dos cuerdas.

Tremolo Pizzicato

El Tremolo Pizzicato, también llamado pizzicato como guitarra es un tipo de pizzicato que consiste en la repetición de una nota o un grupo de notas. Generalmente se ejecuta con los dedos índice y/o corazón alternados, para alcanzar altas velocidades de tremolo, su objetivo principal es imitar el sonido de instrumentos de cuerda pulsada como la guitarra. En eventuales ocasiones se ha evidenciado que incluso algunos compositores sugieren cambios en el agarre del instrumento con el fin de generar más cercanía con la cuerda pulsada

Glissandos

El Glissando es una técnica de ejecución idiomática en los instrumentos de cuerda, es una técnica para la mano derecha “definimos glissando como la ejecución rápida de una escala producida por un movimiento deslizado” (Hurtado, 2023). Hay tres posibilidades de ejecución de un *glissando* los cuales se organizan de acuerdo a los puntos de salida y de llegada del efecto. En el primero de ellos se empieza y se termina en una altura definida; en el segundo sale de una nota definida y llega a cualquier altura no especificada; y en el tercer caso se empieza en cualquier punto de la cuerda, pero su conclusión es en una nota definida.

Armónicos

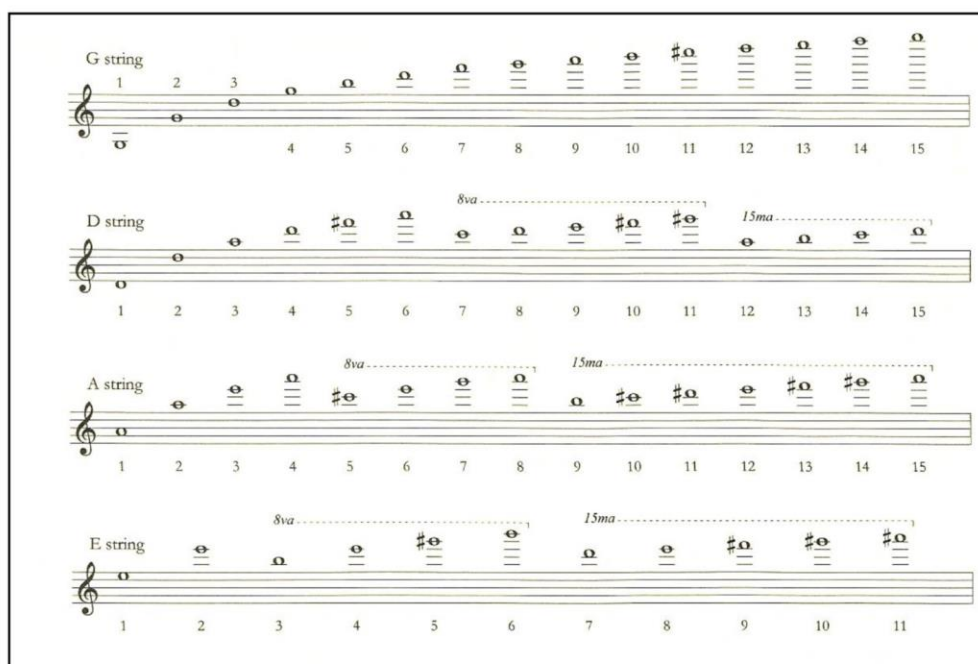
Existen dos tipos de armónicos cuya ejecución es posible en los instrumentos de cuerda frotada, los armónicos naturales y los armónicos artificiales. “Un armónico natural, es el sonido resultante al rozar ligeramente con un dedo sobre un nodo en la cuerda al aire. Los nodos están localizados en la división de la cuerda según el fenómeno físico -armónico-” (Hurtado, 2023). Su notación se presenta a partir de la escritura de un pequeño círculo sobre el nodo que produce la nota, o un rombo sobre el nodo en el que puede encontrarse la nota.

Figura 16. Armónicos de las cuerdas del violín



Nota: Tomado de Adler (1982)

Figura 17. Parciales de los armónicos de cuerdas al aire en el violín



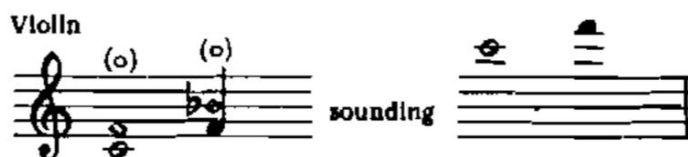
Nota: Tomada de Hurtado, 2023

Por otro lado, los armónicos artificiales se logran buscando un nodo, no con la cuerda al aire, sino pisando una nota y buscando el nodo una cuarta por encima.

En el violín y la viola, la forma de producir armónicos artificiales consiste en tapar un tono con el primer dedo y, al mismo tiempo, tocar ligeramente un nodo una cuarta por encima con el cuarto dedo. Esto produce un tono dos octavas por encima del tono detenido. En el violonchelo, esto se puede lograr utilizando el pulgar para detener el tono, mientras que el nodo una cuarta por encima se toca con el tercer o cuarto dedo (Adler, 1982)

Su notación se realiza a partir de la escrita de la nota pisada con un pequeño rombo una cuarta por encima de la misma.

Figura 18. Armónicos artificiales, escritura y sonido real



Nota: tomado de Adler (1982)

2.4 ANTECEDENTES DE ARREGLOS Y ADAPTACIONES DE MÚSICA CARRANGUERA PARA OTROS FORMATOS

En el marco de la investigación se encuentra que ha existido un interés por realizar arreglos y adaptaciones de Música Carranguera para diferentes formatos. Con el fin de tener antecedentes claros y observar técnicas escriturales que se han utilizado en los diferentes arreglos, se pretende hacer mención de algunos de los arreglos que se han encontrado. Uno de los compositores que más se ha interesado por llevar la música carranguera a otros formatos es el maestro Germán Moreno Sánchez, quien ha realizado arreglos de obras del maestro Jorge Veloza para formatos como

cuarteto de saxofones, cuarteto de tres violines, viola y guacharaca, banda sinfónica, orquesta sinfónica, entre otros.

El arreglo de *Las Diez Pulguitas* para cuarteto de saxofones del maestro Germán Moreno es un antecedente claro a la realización de este trabajo, en tanto el formato contempla similitudes estéticas con el cuarteto de cuerdas frotadas. El cuarteto de saxofones propuesto para este arreglo sugiere la utilización de dos saxofones altos, que pueden verse equivalentes al par de violines del cuarteto de cuerdas, un saxofón tenor fácilmente comparable con la viola y un saxofón barítono, que igual que el violonchelo, hace las veces de bajo para este formato. En el arreglo se utilizan técnicas de orquestación tradicionales evidenciando una predominancia de primeros planos en el primer saxofón, y la ejecución de los bajos o bordones en el saxofón barítono.

Figura 19. Arreglo de *Las Diez Pulguitas* para cuarteto de saxofones

Score

LAS DIEZ PULGUITAS

Rumba Ronda Carranguera

Jorge Veloza Ruiz
Arr. German Moreno Sanchez

Alto Sax 1

Alto Sax 2

Tenor Sax

Baritone Sax

Nota: Imagen suministrada por Germán Moreno Sánchez

El arreglo de *Por Fin Se Van a Casar* para tres violines, viola y guacharaca, muestra una serie de parámetros útiles para este trabajo puesto que, al ser mayoritariamente constituido por cuerdas frotadas, presenta propuestas de articulación propias de los instrumentos y la relación de dichas

articulaciones, así como su utilización en La Música Carranguera. Además, la incorporación de la guacharaca sirve como referente visible para la utilización de patrones rítmicos, tipos de entrada y cortes propios del género.

Figura 20. Arreglo de *Por Fin se Van a Casar* para tres violines, viola y guacharaca

Score

POR FIN SE VAN A CASAR

Rumba Carranguera

Jorge Velosa Ruiz
Arr: Germán Moreno Sánchez

The musical score is for the piece "Por Fin se Van a Casar" in Rumba Carranguera style. It is arranged for three violins, a viola, and a guacharaca. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The score begins with a forte (f) dynamic for the strings and a piano (p) dynamic for the guacharaca. The guacharaca part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, characteristic of the genre.

Nota: Imagen suministrada por Germán Moreno Sánchez

El arreglo de *Julia, Julia, Julia* para banda sinfónica es un antecedente que permite la visibilización de procedimientos arreglisticos en el traslado del formato tradicional carranguero a otro formato. Es de anotar que la elaboración de arreglos trasciende de la distribución de líneas melódicas y rítmicas, puesto que genera propuestas de elaboración sobre la forma, la armonía e incluso sobre el discurso melódico, conservando a pesar de esto parámetros estructurales y estéticos. Es decir, a pesar de la utilización de múltiples insumos, no pierde sus características fundamentales.

Figura 21. Arreglo de Julia, Julia, Julia para Banda Sinfónica

Score

JULIA, JULIA, JULIA

Rumba Carranguera

Jorge Velosa Ruiz

Arr: Germán Moreno Sánchez

The musical score is for a symphonic band arrangement of 'Julia, Julia, Julia' in Rumba Carranguera style. It features a variety of instruments including woodwinds, brass, and percussion. The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by its rhythmic complexity and dynamic range, with markings for piano (p), forte (f), and sforzando (sf). The score is marked with a copyright symbol (©) at the bottom.

Nota: Imagen suministrada por Germán Moreno Sánchez

La orquesta de cuerdas frotadas es posiblemente el formato instrumental más similar al cuarteto de cuerdas, debido a que sus diferencias radican en la inclusión de contrabajos y en las dimensiones del formato. Sin embargo, pese a estas diferencias los procedimientos de orquestación y los recursos técnicos son similares en altas proporciones. Es por esto que resulta fundamental hacer mención del arreglo realizado por el maestro Andrés Malagón sobre una de las piezas más representativas del género carranguero, *La Cuchcarita*.

Figura 22. Arreglo de *La Cucharita* para Orquesta de Cuerdas

Nota: Tomada de Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=Ilo2STeKwfm>)

El arreglo para orquesta sinfónica, tiple, guitarra y voz de *La Rumba de los Animales* realizado por María Cristina Rivera para la Fundación Nacional Batuta es un antecedente directo a la realización de este trabajo, en tanto es un arreglo realizado sobre una de las canciones que serán adaptadas para cuarteto de cuerdas frotadas. En este es posible evidenciar las características de orquestación utilizadas por la arreglista, haciendo la salvedad de que en este arreglo la orquesta cumple un papel acompañante, razón por la cual las líneas melódicas principales son interpretadas por la voz. Sin embargo, es posible ver en este trabajo distintos modelos de acompañamiento que serán útiles para la realización de los arreglos para cuarteto.

Figura 23. Arreglo de La Rumba de los Animales para Orquesta Sinfónica

La rumba de los animales
(Rumba criolla)

Música y letra
Jorge Velosa Ruiz
Versión orquestal: María Cristina Rivera
según el arreglo de Luis Rafael Smith

Score

Fuente: Fundación Nacional Batuta
© María Cristina Rivera Cadena 2019. Editado por Fundación Nacional Batuta

Nota: tomado de Fundación Nacional Batuta

Finalmente, cabe mencionar que existen otros arreglos y adaptaciones para diferentes formatos que no se han mencionado bien sea por acceso al material, o porque no tienen una utilidad práctica para el desarrollo de este trabajo. Sin embargo, cada uno de los arreglos que se encuentran tienen una relevancia histórica y cultural de altas dimensiones, por lo que se invita al lector a escuchar las diferentes propuestas que han sido adelantadas por arreglistas y compositores. Dentro de ellos, cabe mencionar a los maestros José Luis Posada, Mauricio Lozano, Germán León, Favio Londoño, Eduardo Carrizosa, Francisco Zumaqué, Fabian Forero, entre otros.

3. METODOLOGÍA

3.1 ENFOQUE METODOLÓGICO

El presente trabajo de grado tiene un enfoque cualitativo, enfocado en el análisis y la creación de arreglos para el formato de cuarteto de cuerdas basados en La Música Carranguera. Este documento explora los elementos musicales y recursos técnicos característicos del género, con el fin de resaltar su relevancia en el país y promover el proceso de adaptación y arreglos del género a diferentes formatos. En una primera etapa, se realiza una exploración de las características intrínsecas de La Música Carranguera, así como de los elementos representativos presentes en las dos canciones seleccionadas. Este análisis no solo busca identificar las particularidades musicales, sino también entender su contexto cultural y social.

Además, el trabajo tiene un carácter descriptivo, puesto que los arreglos escritos para el formato de cuarteto de cuerdas están diseñados para ilustrar cómo se pueden aplicar las técnicas y articulaciones del cuarteto de cuerdas para expresar adecuadamente los parámetros estéticos musicales de La Música Carranguera. Se investigan, exploran y aplican diversas herramientas, técnicas que el cuarteto puede utilizar, permitiendo que las obras mantengan su esencia cultural mientras se adaptan a un formato propio de la tradición europea occidental. De esta manera, se busca contribuir a la preservación y difusión de la música carranguera, promoviendo su apreciación en un contexto académico y ofreciendo nuevas perspectivas sobre su interpretación.

ACTIVIDADES

1. Consulta bibliográfica: Lectura de documentos y textos relacionados con los elementos estéticos, sociales y culturales de La Música Carranguera, así como de arreglos y técnicas de interpretación contemporánea propias del formato de cuarteto de cuerdas.
2. Consulta y análisis de material sonoro: Escucha y análisis de interpretaciones de las dos canciones seleccionadas, haciendo énfasis en sus características musicales.
3. Análisis musical: Estudio detallado de los elementos musicales de la Rumba Carranguera y del Merengue Carranguero, específicamente en las dos canciones elegidas, incluyendo forma, armonía, ritmo, melodía y texto, para identificar aspectos estructurales que se aplican en los arreglos.
4. Análisis de arreglos previos: Investigación sobre arreglos preexistentes de Música Carranguera para otros formatos, con el objetivo de comprender las técnicas de orquestación y arreglos, así como los recursos empleados para preservar las características estéticas del género.
5. Escritura de arreglos para el formato de cuarteto de cuerdas: Creación de dos arreglos sobre las canciones seleccionadas inspirados en los elementos encontrados en el proceso de investigación y los respectivos análisis, buscando mantener las características particulares del género.
6. Edición de partituras: Proceso de edición del score y de las partes individuales buscando que exista claridad para su adecuada interpretación.
7. Redacción y edición del documento de trabajo de grado: Compilación y revisión del documento que presente la investigación realizada, los análisis y finalmente, los arreglos como resultado de la investigación.
8. Socialización del trabajo de grado: Presentación del trabajo ante un jurado experto en el área, destacando los hallazgos, e interpretando los arreglos realizados.

4. SOBRE LAS DOS PIEZAS SUSCEPTIBLES A SER ADAPTADAS AL CUARTETO DE CUERDAS FROTADAS

Para la realización de este trabajo se escogieron dos canciones propias de la música carranguera, cada una con características musicales diferentes con el fin de diversificar el panorama musical y tener una vista generalizada de las características de la Música Carranguera. Las obras seleccionadas son *La Rumba de los Animales* del maestro Jorge Velosa, y *Barrio* del maestro Javier Moreno, los dos maestros pertenecientes a *Los Carrangueros de Ráquira*. A continuación, se hará una presentación de cada una de las canciones, sus compositores, y sus características musicales.

4.1 CONTEXTUALIZACIÓN, TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL REPERTORIO SELECCIONADO

4.1.1 LA RUMBA DE LOS ANIMALES

La Rumba de los Animales es una canción compuesta por Jorge Velosa, quien de acuerdo con múltiples fuentes es el principal exponente de La Música Carranguera. Velosa incorpora en sus composiciones temáticas relacionadas con la vida campesina, y los aspectos sociales y culturales que atraviesan la misma, es por esto que dentro de sus canciones se encuentra un alto sentido de responsabilidad con la naturaleza y los animales. En las composiciones de Velosa se encuentran diversas alusiones a los animales del campo con quienes el campesino convive y trabaja, y que terminan siendo parte fundamental del desarrollo económico de las regiones campesinas. Dentro de las canciones que hacen referencias directas a los animales y su relación con la vida campesina se encuentran La Gallina Mellicera, El Marranito, Las Diez Pulguitas, El Gallito Carranguero, La Rumba de los Animales, Entre otros.

Dando continuidad al interés de Velosa por escribir sobre la relación del campesino con los animales, escribe un libro titulado *El Convite de los Animales* “una obra escrita en coplas por Jorge Velosa, el carranguero mayor. Narra la historia de Juan Torbellino, un amante de la palabra, de la canta y de la fiesta popular, que en sus andares se topa con un centenar de animales y es convidado por ellos a departir en medio del bosque.” (recuperado de <https://ladiligencialibros.com/producto/el-convite-de-los-animales/>). Sobre *El Convite de los Animales*, el mismo Velosa escribe:

Todo tiene una historia. La de este libro comienza casi en paralelo con la de la música carranguera, por ahí en 1972, cuando yo aún era estudiante de la Universidad Nacional de Colombia. El uno y la otra están emparentados a través de Juan Torbellino, el sabedor popular, y sus amigos los animales, que, salvo al lagarto, al mico y al morrocoy, he conocido y tratado desde mi crianza veredal en Ráquira. (Velosa, 2021)

Velosa es uno de los músicos colombianos que más ha mostrado interés en hacer mención a los animales del campo, bien sea a través de géneros literarios como la fábula, o de elementos textuales en los cuales se resalta su importancia en la vida del campesino. “Nadie mejor para convidar al diálogo y al canto de los animales que uno de los más grandes tejedores de palabras, de versos y melodías del país; un pregonero de sueños y realidades campesinas, un querendón de la naturaleza y de la vida” (Cárdenas y Montes, 2009). Para el caso particular de *La Rumba de los Animales*, Velosa acude a la fábula para contar en sus versos la historia de un grupo de animales dedicados a hacer música, tocando instrumentos musicales y proponiendo una semejanza con una situación de ensayo.

Armonía

El tratamiento armónico de la *La Rumba de los Animales* es de carácter tradicional. La canción se rige bajo los parámetros de la armonía tonal funcional, escrita en la tonalidad de Sol mayor y acude a las funciones principales Tónica, Subdominante y Dominante haciendo uso de sus acordes característicos G, C y D (o D7). Eventualmente acude a un préstamo del modo menor para incorporar el cromatismo 3b e incluir el color del primer grado menor.

Figura 24. Transcripción y cifra de La Rumba de los Animales

Rumba de los animales

Transcripción: Nicole Fonseca
Compositor: Jorge Velosa

Chord symbols for the first staff: G, G, D, G, G, G, D

Chord symbols for the second staff: G, C, G, D7, G, C, G, D7, G

Chord symbols for the third staff: D, G, D, G, Gm, D, G, D7, G, G, D

Chord symbols for the fourth staff: G, G, G, D, G, C

Chord symbols for the fifth staff: G, D, G, C, G, D, G, C, G

Nota: Elaborado por Nicole Fonseca

Así mismo, realiza una tonalización a la región de subdominante, se establece en un breve periodo de tiempo en la tonalidad de Do mayor, y con este centro tonal, hace uso de las mismas funciones a través de los acordes C, F y G (o G7).

Figura 25. Transcripción y cifra de La Rumba de los Animales

2 Rumba de los animales

The musical score is written on four staves. The first staff starts at measure 69 and ends at measure 77, with chords C, G, C, C, C, G, C, F, C. The second staff starts at measure 78 and ends at measure 86, with chords G, C, F, C, G, C, G, C, G. The third staff starts at measure 87 and ends at measure 95, with chords C, F, C, G, C, C, G, D7, and a 'Go To Measure 24' instruction. The fourth staff starts at measure 96 and ends at measure 104, with a key signature change to one sharp (F#).

Nota: Elaborado por Nicole Fonseca

Texto

El texto de esta canción se rige bajo los parámetros tradicionales de las coplas utilizadas en la música carranguera. Se construye a partir de versos octosílabos con rimas consonantes. a continuación se presenta el texto con un análisis de los versos, para el caso de los versos terminados en palabras agudas se adiciona una sílaba, razón por la cual son marcados como (7+1) para completar su carácter octosilábico.

Que todos los animales (8)
 Se fueron a una promesa (8)
 Que todos los animales (8)
 Se fueron a una promesa (8)

El perro tocando tiple (8)
 Y el ratón la pandereta (8)

El gato tocando chucho (8)

Y el armadillo trompeta (8)

El gato tocando chucho (8)

Y el armadillo trompeta (8)

El perro le dijo al gato (8)

¿Qué le dijo? (Verso de adición desde la retórica)

Y el armadillo al ratón (7+1)

No se me adelante mucho (8)

Porque se me pierde el son (7+1)

No se me adelante mucho (8)

Porque se me pierde el son (7+1)

El perro le dijo al gato (8)

¿Qué le dijo? (Verso de adición desde la retórica)

Y el armadillo al ratón (7+1)

No se me adelante mucho (8)

Porque se me pierde el son (7+1)

No se me adelante mucho (8)

Porque se me pierde el son (7+1)

Que de todos los animales (8)

Se fueron a una promesa (8)

Que de todos los animales (8)

Se fueron a una promesa (8)

El perro tocando tiple (8)

Y el ratón la pandereta (8)

El gato tocando chucho (8)

Y el armadillo trompeta (8)

El gato tocando chucho (8)

Y el armadillo trompeta (8)

El perro le dijo al gato (8)

¿Qué le dijo? (Verso de adición desde la retórica)

Y el armadillo al ratón (7+1)

No se me adelante mucho (8)

Porque se me pierde el son (7+1)

No se me adelante mucho (8)

Porque se me pierde el son (7+1)

El perro le dijo al gato

¿Qué le dijo?

El perro le dijo al gato

Que le dijo?

El perro le dijo al gato

Que le dijo?

Y el gato le contestó:

Ruaajjai!

4.1.2 BARRIO

Barrio es una canción compuesta por el músico colombiano Javier Moreno, quien fue uno de los cuatro integrantes fundadores de los Carrangueros de Ráquira. En una entrevista realizada por Juan Manuel Arias Montenegro a Fabio Forero, primo y compañero musical de Javier Moreno, Forero cuenta que Javier Moreno

(...) era un tipo muy talentoso musicalmente, era artista y arquitecto, también un muy buen caricaturista, escribía muy bien, si te pillas con cuidado las letras tienen un nivel de texto muy alto, incluso, era un tipo muy avanzado en su momento y aunque tenía una formación de música clásica fuerte, era sobre todo era un gran rockero. (Forero, 2024)

Javier Moreno, igual que Velosa adelantaba diversas composiciones para la agrupación, cada uno de ellos con estilos musicales y propuestas conceptuales diferentes, lo que termina en la disolución del grupo original “cada uno tomó su camino en la música, pero Javier Moreno, el encargado de tocar el requinto y apoyar con su voz, decidió seguir haciendo música, montó *La Murga* con sus amigos, pero murió en 1985 cuando tenía 33 años de un paro cardiorrespiratorio.” (Forero, 2024) <https://www.infobae.com/colombia/2024/04/15/barrio-el-legado-de-javier-moreno-integrante-y-fundador-olvidado-de-los-carrangueros-de-raquira/> Con *La Murga*, Moreno da continuidad a su proceso compositivo y realizaba interpretaciones de repertorio que no se hicieron junto a Los Carrangueros de Ráquira.

Muchas de las composiciones de Moreno no se dieron a conocer debido a su fallecimiento, “Sin embargo, treinta años después, una grabación recrea doce canciones que dejó consignadas en un viejo casete. Titulada “Barrio. Canciones de Javier Moreno”, este disco nos permite gozar del legado musical de Moreno, un revolucionario de la carranga” (Radio Nacional Co, noviembre 17 de 2016) <https://www.radionacional.co/podcast/la-deriva/barrio-las-canciones-de-javier-moreno> La persona a cargo de la iniciativa de recuperar la música de Javier Moreno, y hacer un lanzamiento que diera vida a sus ideas fue precisamente Fabio Forero, a quien previamente se hizo mención, y quien acerca de esta producción discográfica cuenta

yo quería sacar este CD a los 35 años de muerto de Javier que se murió de 33 en 1985 y pues todos mantenemos un recuerdo de él como un muchacho, lo que le dio mucha sensibilidad hacia las formas populares de todos lados, si tú oyes el disco con atención el tipo comienza a incursionar con un fagot, con una acordeón, que fue el instrumento que él empezó a tocar desde los 10 años. (Forero, 2024)

Es así como la producción discográfica *Barrio. Canciones de Javier Moreno* cobra vida, incluyendo a un número importante de músicos, entre ellos Velosa, e incorporando instrumentos que no son propios del Formato Tradicional Carranguero. Para el caso particular de la canción que da nombre al disco *Barrio* y que posteriormente será adaptada para cuarteto de cuerdas en este trabajo, se incorporan el acordeón y el contrabajo a la instrumentación.

Adicionalmente, para la realización del disco se incluyen ilustraciones, en su mayoría realizadas por el mismo Javier Moreno, un aspecto que de acuerdo con Forero (2024) reivindicaba no solamente al Javier Moreno Músico, sino también su papel como arquitecto “ahí en el folletico todos los dibujos, en su mayoría, son de él, incluso si lo volteas, al final aparece una caricatura donde él mismo se dibujó y dice: “¿les gustó?, hasta la próxima, chau” (Forero, 2024). Sobre el nombre del disco, Forero (año) cuenta que el trabajo de Moreno como arquitecto lo adelantaba en barrios de origen informal, aspecto que terminaría siendo relevante para el compositor.

Los intérpretes de esta canción son: Jorge Velosa (voz); Lucía Pulido (voz); Iván Benavides (coros); Valentina Áñez (coros); Juanita Áñez (coros); Marco Villarreal (tiple, acordeón, coros); Yeison Perilla (guitarra); Carlos Pino (contrabajo); Jonatán Vergara (guacharaca); Alexander Ascanio (cencerro)

Armonía

El tratamiento armónico de la *Barrio* es igualmente de carácter tradicional. La canción se rige bajo los parámetros de la armonía tonal funcional, escrita en la tonalidad de Sol menor y acude a las funciones principales Tónica, Subdominante y Dominante haciendo uso de sus acordes característicos Gm, Cm y D (o D7). Eventualmente incorpora tensiones como la utilización de acordes menores con séptima menor.

Figura 26. Transcripción y cifra de Barrio

Barrio

Transcripción: Nicole Fonseca
Compositor: Javier Moreno

The musical score for 'Barrio' is written in 6/8 time and G minor (two flats). It consists of four staves of music. The first staff contains measures 1-5 with chords Gm7, Gm, Gm, Gm, and Gm. The second staff contains measures 6-11 with chords D, D, D, and Gm. The third staff contains measures 12-17 with chords Cm, D, D, Gm, Cm, and D. The fourth staff contains measures 18-23 with chords D, Gm, Cm, D, D, and Gm. The melody is primarily eighth and sixteenth notes, with some rests and ties.

Nota: Elaborado por Nicole Fonseca

Así mismo, realiza una tonalización a la relativa mayor, se establece en un breve periodo de tiempo en la tonalidad de Si bemol mayor, y con este centro tonal, hace uso de las mismas funciones a través de los acordes Bb, Eb y F (o F7) respectivamente. Utiliza la dominante de la tonalidad principal para regresar.

Figura 27. Transcripción y cifra de Barrio

The musical score for 'Barrio' is presented in four staves, each with guitar chords written above the notes. The key signature has two flats (Bb and Eb).

- Staff 1 (Measures 75-81):** Chords: Gm, Cm, D7, Gm, Cm, D7. Measure 75 starts with a whole rest. Measure 81 ends with a sharp sign (#).
- Staff 2 (Measures 82-88):** Chords: F, Bb, Eb, F, F, Bb, Eb, F, F, Bb, Eb, F. Measure 82 starts with a whole rest.
- Staff 3 (Measures 89-95):** Chords: F, Bb, Eb, F, F, Bb, Eb, F. Measure 89 starts with a whole rest.
- Staff 4 (Measures 96-102):** Chords: F, Bb, Eb, F, D7, Gm, Cm, D, D, Gm7. Measure 96 starts with a whole rest. Measure 102 ends with a double bar line. A bracket labeled 'Go To Measure 181' spans from measure 102 to the end of the staff.

Nota: Elaborado por Nicole Fonseca

Texto

El texto de esta canción se rige bajo los parámetros tradicionales de las coplas utilizadas en la música carranguera. Se construye a partir de versos octosílabos con rimas consonantes. a continuación se presenta el texto con un análisis de los versos, para el caso de los versos terminados en palabras agudas se adiciona una sílaba, razón por la cual son marcados como (7+1) para completar su carácter octosilábico, y para el caso de los versos terminados en palabras esdrújulas se resta una sílaba, razón por la cual son marcados como (9+1) para establecer su carácter octosilábico.

Barrio, Barrio, barrio, barrio

Cosa linda, cosa linda

Cosa linda que es el barrio (8)

Suburbano y tan lejano (8)

De oficinas y doctores (8)

Con sus puertas de colores, (8)

Con sus flores sin vasijas (8)
Y casas sin terminar (7+1)
Que bonito que es el barrio (8)
Con su iglesia pequeñita (8)
Y sus perros latidores (8)
Bosquecitos montadores (8)
Que revuelan excitados (8)
Si un extraño ven pasar (7+1)

Ay mi Barrio tan bonito (8)
Tan proleto y tan sencillo (8)
Ya abandona tú al destino (8)
Y a la mala situación (8)

Ay mi barrio tan bonito (8)
Y esto soy y este es mi grito (8)
Ay yo le pido al distrito (8)
Que ponga más corazón (8)

Lo más lindo, lo más lindo, (8)
Lo más lindo son las calles (8)
De este barrio iluminadas (8)
De niños y muchachas, (8)
Todas de blusita blanca, (8)
Con sus risas y uniformes (8)
De colegio distrital (7+1)

Que bonita es una tienda (8)
Rebozando caramelos, (8)
Cuentos, frutas, cremalleras, (8)
Mostradores de madera, (8)

Con mogollas, con esferos (8)

Y bolitas de cristal (7+1)

Y Ay mi Barrio tan bonito(8)

Tan proleto y tan sencillo (8)

Ya abandona tu al destino (8)

Y a la mala situación (8)

Ay mi barrio tan bonito (8)

Y esto soy y este es mi grito, (8)

Ay yo le pido al distrito (8)

Que ponga más corazón (8)

Cosa linda, cosa linda, (8)

Cosa linda son las sábanas (9-1)

Y la ropa colgando (7+1)

Bajo el viento de la tarde (8)

Y mirar por toda parte, (8)

Las banderas tricolores (8)

Cuando es fiesta nacional (7+1)

Roselina, Roselina, (8)

Roselina , Roselina (8)

La más bella de los barrios (8)

Desde siempre te he querido, (8)

Con tu cara y tu vestido, (8)

Eres tú la verdadera (8)

Señorita Bogotá (7+1)

Y Ay mi Barrio tan bonito(8)

Tan proleto y tan sencillo (8)

Ya abandona tu al destino (8)

Y a la mala situación (8)

Ay mi barrio tan bonito (8)

Y esto soy y este es mi grito, (8)

Ay yo le pido al distrito (8)

Que ponga más corazón (8)

Y Ay mi Barrio tan bonito(8)

Tan proleto y tan sencillo (8)

Ya abandona tu al destino (8)

Y a la mala situación (8)

Ay mi barrio tan bonito (8)

Y esto soy y este es mi grito, (8)

Ay yo le pido al distrito (8)

Que ponga más corazón (8)

Barrio, barrio, barrio, barrio

4.2 REALIZACIÓN DE DOS ARREGLOS DE CANCIONES DE MÚSICA CARRANGUERA PARA EL FORMATO DE CUARTETO DE CUERDAS

Como se menciona en el capítulo anterior, para la realización de este trabajo se escogieron dos canciones del repertorio carranguero: la rumba carranguera del compositor Jorge Velosa titulada *La Rumba de los Animales*, y el merengue carranguero de tipo tético del compositor Javier Moreno titulado *Barrio*. Este capítulo pretende hacer mención de los recursos de orquestación y arreglos utilizados para la realización de los mismos, así como mostrar la utilización de técnicas de interpretación contemporáneas de los instrumentos de cuerda frotada y su relación con el acercamiento de dichas sonoridades a las del formato tradicional carranguero. Si bien se utilizaron

recursos de escritura similares para los dos arreglos, se evaluarán por separado con el fin de que el lector tenga un panorama de cada uno de ellos.

4.2.1 La Rumba de los Animales - Arreglo

En términos formales, el arreglo no presenta modificaciones. La forma de la pieza se mantiene conforme a la versión original que fue presentada en el capítulo anterior. Así mismo se mantienen las relaciones armónicas originales, con el fin de generar una estabilidad estética acorde a la naturaleza idiomática de la música carranguera de corte tradicional. En ese sentido, la modulación pasajera presente en la obra también se mantiene.

Figura 28. La Rumba de los Animales. Compases 71-77. Señalización de modulación a Do mayor

6 Rumba de los animales

The musical score for 'Rumba de los animales' measures 71-77 is shown. The score is for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). A red box highlights measures 71-73, indicating a modulation to C major. The score includes various musical notations such as pizzicato (pizz.), Col legno, and triplets.

En cuanto al tratamiento melódico del arreglo, se busca hacer una distribución homogénea de los primeros planos para la totalidad del cuarteto. En ese sentido, todos los instrumentos tienen participación melódica principal en algún momento de la pieza. A continuación se anexa una serie de imágenes que da cuenta de lo mencionado, señalando que el segundo violín toma la línea melódica inicial de la pieza, posteriormente la viola toma la melodía, seguido de el primer violín y finalmente el violonchelo.

Figura 29. La Rumba de los Animales. Compases 1-7. Señalización de la melodía en segundo violín

Score

Rumba de los animales

Compositor: Jorge Velosa
Arreglo: Nicole Fonseca

The score is for measures 1-7 of 'Rumba de los animales'. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Violin I starts with a rest in measures 1-3, then plays a melody in measures 4-7, marked with *mf* and *f*, and *pizz.* and *arco* markings. Violin II plays a 'Ricochet' pattern in measures 1-3, marked *p*, then a melody in measures 4-7, marked *mf* and *f*, and *pizz.* and *arco* markings. The Viola and Cello parts also have *mf* and *mp* markings, with *pizz.* and *arco* markings. A red box highlights the melody in Violin II measures 4-7.

Figura 30. La Rumba de los Animales. Compases 15-21. Señalización de la melodía en viola

The score is for measures 15-21 of 'La Rumba de los Animales'. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Violin I has a rest in measures 15-16, then plays a melody in measures 17-21, marked with *mf*. Violin II plays a melody in measures 15-21, marked with *mf*. The Viola part has a melody in measures 15-21, marked with *p*, and a red box highlights measures 18-21. The Cello part has a melody in measures 15-21, marked with *pizz.*

Figura 31. La Rumba de los Animales. Compases 29-35. Señalización de la melodía en primer violín

Rumba de los animales 3

29

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.guitarra

mp

arco

tr

arco

mf

Figura 32. La Rumba de los –animales. Compases 93-100. Señalización de la melodía en violonchelo

93

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

pizz.

arco

mf

f

Así mismo, en lo que respecta al tratamiento melódico, se generan propuestas de líneas contramelódicas, que parten del material armónico tradicional, haciendo uso de recursos compositivos como el contrapunto de quinta especie -florido-. A continuación, se presenta una imagen en la que se da cuenta de la utilización de este recurso; la línea melódica que se propone resulta un material recurrente en el arreglo.

Figura 33. La Rumba de los Animales. Compases 57-63. Señalización de contrapunto en segundo violín

Rumba de los animales 5

The musical score is for the piece 'Rumba de los animales'. It shows measures 57 through 63. The instrumentation includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). A red rectangular box highlights a specific musical phrase in the Violin II part, starting at measure 58 and ending at measure 62. This phrase begins with a forte (*f*) dynamic and transitions to mezzo-forte (*mf*). Above the Violin I staff, a text annotation reads '2da vez ir al compás 96', indicating a repeat or a specific measure reference. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation.

Por otra parte, se acude a técnicas contemporáneas de interpretación con el fin de generar una diversidad de propuestas sonoras, y en algunos casos, imitar instrumentos del formato tradicional carranguero. Algunos de estos son recursos idiomáticos propios de los instrumentos, y otros son recursos producto de la experimentación con los instrumentos por la búsqueda de la sonoridad que más se adaptara a las necesidades del arreglo.

Uno de los recursos idiomáticos implementados es el golpe de arco Ricochet. Su carácter rítmico presenta una sensación de rasgueo que pretende una semejanza con los instrumentos de cuerda pulsada. Se emplea como sonoridad inicial en la obra con el fin de otorgar familiaridad al oyente e introducir la sonoridad al cuarteto.

Figura 34. . La Rumba de los Animales. Compases 1-7. Señalización de Ricochet en el segundo violín

Score

Rumba de los animales

Compositor: Jorge Velosa
Arreglo: Nicole Fonseca

The score is for a piece titled "Rumba de los animales" by Jorge Velosa, arranged by Nicole Fonseca. It is in 2/4 time and key of D major. The score shows measures 1 through 7. A red box highlights the "Ricochet" section in the Violin II part, measures 1-4, marked with a *p* dynamic. Other parts include pizzicato and arco markings with dynamics like *mf* and *f*.

Otro de los recursos idiomáticos implementados es el uso de armónicos artificiales. Este recurso se utiliza con el fin de otorgar una sonoridad diferente al cuarteto, es un recurso de color que no tiene relación con el formato tradicional carranguero, pero se ejecuta de acuerdo a los patrones rítmicos propios de la Rumba Carranguera.

Figura 35. La Rumba de los Animales. Compases 15-21. Señalización de armónicos artificiales.

2

Rumba de los animales

The score is for a piece titled "Rumba de los animales" by Jorge Velosa, arranged by Nicole Fonseca. It is in 2/4 time and key of D major. The score shows measures 15 through 21. A red box highlights the artificial harmonics section in the Violin I part, measures 15-21, marked with 'x' symbols. Other parts include *mf* and *pizz.* markings.

El pizzicato como guitarra es un recurso que ha sido utilizado por diferentes compositores y arreglistas desde el siglo XX. Como su nombre lo indica tiene como objetivo empuñar la guitarra, por esta razón se incluye en el arreglo a fin de generar semejanza con los instrumentos de cuerda pulsada. Los signos “+” que se incluyen en la partitura son una señalización de apagado que surge de la experimentación con el instrumento en miras de clarificar el patrón rítmico tradicional de la rumba carranguera.

Figura 36. La Rumba de los Animales. Compases 29-35. Señalización del pizz. guitarra en

Rumba de los animales 3

The musical score for 'Rumba de los animales' measures 29-35. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. A red box highlights measures 30-32 in the Vln. II staff, labeled 'pizz.guitarra'. The Vln. I staff has a measure rest in measure 30. The Vla. staff has a measure rest in measure 30. The Vc. staff has a measure rest in measure 30. The Vln. II staff has a measure rest in measure 31. The Vln. I staff has a measure rest in measure 31. The Vla. staff has a measure rest in measure 31. The Vc. staff has a measure rest in measure 31. The Vln. II staff has a measure rest in measure 32. The Vln. I staff has a measure rest in measure 32. The Vla. staff has a measure rest in measure 32. The Vc. staff has a measure rest in measure 32. The Vln. II staff has a measure rest in measure 33. The Vln. I staff has a measure rest in measure 33. The Vla. staff has a measure rest in measure 33. The Vc. staff has a measure rest in measure 33. The Vln. II staff has a measure rest in measure 34. The Vln. I staff has a measure rest in measure 34. The Vla. staff has a measure rest in measure 34. The Vc. staff has a measure rest in measure 34. The Vln. II staff has a measure rest in measure 35. The Vln. I staff has a measure rest in measure 35. The Vla. staff has a measure rest in measure 35. The Vc. staff has a measure rest in measure 35.

El efecto de guacharaca no es un efecto idiomático propio de las cuerdas frotadas, es una técnica que surge a partir de la experimentación con el instrumento. Consiste en situar una hoja de papel sobre la tapa del instrumento y realizar una variante del *Nail Tapping* que consiste en hacer un rasgueo sobre dicho papel. Como su nombre lo indica, tiene como objetivo imitar la sonoridad de la guacharaca del formato tradicional carranguero. Cabe anotar que el papel no genera afectaciones significativas sobre el sonido, por lo tanto, esta técnica puede ejecutarse sin la utilización del mismo; sin embargo, se sugiere hacerlo en pro del cuidado del instrumento.

Figura 37. La Rumba de los Animales. Compases 8-14. Señalización de efecto Guacharaca.

Figure 37 shows the musical score for measures 8-14 of 'La Rumba de los Animales'. The score includes four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Measures 8-14 are indicated. Vln. I and Vln. II have 'guacharaca' effects marked with 'x' symbols and 'p' dynamics. Vla. has a 'f' dynamic. Vc. has a 'mf' dynamic. The 'guacharaca' effects are highlighted with red boxes.

El efecto de cepillado es otro de los efectos que surge a raíz de la búsqueda por sonoridades similares. Es un efecto percutido que se ejecuta haciendo un paso del arco sobre las cuerdas, pero no de manera perpendicular como es usual, sino de manera paralela a las cuerdas. El objetivo es generar una sensación similar a la de un cepillo pasando por las cuerdas generando una sonoridad de instrumento de percusión que también puede tener semejanza con algunos golpes de la guacharaca. Es un efecto fundamentalmente rítmico, pero al ejecutarse sobre las cuerdas puede generar propuestas de altura, por lo que se recomienda pisar las notas escritas mientras se interpreta.

Figura 38. La Rumba de los Animales. Compases 78-85. Señalización de efecto Cepillar Cuerdas

Figure 38 shows the musical score for measures 78-85 of 'La Rumba de los Animales'. The score includes four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Measures 78-85 are indicated. Vln. I and Vln. II have 'arco' markings. Vla. has 'pizz.' and 'mf' markings. Vc. has 'pizz.' and 'cepillar cuerdas' markings. The 'cepillar cuerdas' effect is highlighted with a red box.

4.2.2 Barrio – Arreglo

Igual que en la pieza previamente mencionada, para el arreglo de *Barrio* no se presentan modificaciones en torno a la forma, se mantiene conforme a la versión original previamente presentada. Así mismo se mantienen las relaciones armónicas originales, con el mismo objetivo de conservar la estética de la música carranguera de carácter tradicional. En ese sentido, la modulación pasajera presente en la obra también se mantiene. En *Barrio* -en su versión original- se elaboran propuestas sobre la armonía, como la utilización de tensiones en la armonía que dan como resultado una línea melódica; este recurso se presenta por ejemplo en la introducción y con el fin de mantener la sonoridad, se presenta una propuesta de distribución del acorde por voces (ver figura 38).

Figura 39. *Barrio*. Compases 1-4. Señalización de movimiento melódico sobre la armonía en violín 1.

Score

Barrio

Compositor; Javier Moreno
Arreglo: Nicole Fonseca

The musical score for 'Barrio' (measures 1-4) is presented for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The Violin I part is highlighted with a red box, showing a melodic line starting with a sforzando (sf) and piano (pp) dynamic, followed by a crescendo to a sforzando (sf) dynamic. The other instruments (Violin II, Viola, and Cello) provide harmonic support with similar dynamics.

En términos de orquestación, se mantiene el concepto de distribución de las líneas melódicas principales para todo el formato, en ese sentido se muestra que la tanto los violines, como la viola y el violonchelo toman la melodía en diferentes momentos del discurso. De la misma manera, todos desarrollan un papel acompañante a partir de la ejecución de patrones rítmicos característicos del Merengue Carranguero, como de la utilización de técnicas de interpretación contemporáneas que serán presentadas más adelante.

Figura 40. Barrio. Compases 5-9. Señalización de melodía en la viola.

Figura 42. Barrio. Compases 31-36. Señalización de Contramelodía en primer violín

4 Barrio

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp *mf* *p*

Igual que en el arreglo de *La Rumba de los Animales*, se acude a técnicas de interpretación contemporáneas para establecer una propuesta sonora desde la diversidad, e igualmente en algunos casos, imitar instrumentos del formato tradicional carranguero. Algunos de estos son recursos idiomáticos propios de los instrumentos, y otros son recursos producto de la experimentación con los instrumentos por la búsqueda de la sonoridad que más se adaptara a las necesidades del arreglo. En el apartado anterior se desarrollaron algunos de estos, por lo que en este apartado solamente se hará mención de los mismos, y se extenderán aquellos que no han sido previamente mencionados.

Por un lado, están las técnicas de interpretación propias del instrumento, golpes de arco, técnicas para la mano izquierda y sus variantes que ya fueron mencionadas dentro de las cuales se encuentran el Ricochet, los armónicos y el pizz. como guitarra. Estos son tres efectos que también fueron utilizados para la realización de este arreglo, y que fueron presentados previamente en este documento

Figura 43. Barrio. Compases 200-240. Señalización de golpe de arco Ricochet

20 Barrio

200

Vln. I arco Ricochet *mp*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *mp* *p*

Figura 44. Barrio. Compases 88-93. Señalización de efecto Pizz. Guitarra

mf

88

Vln. I pizz. pizz guitarra *mp*

Vln. II *f* *mp*

Vla. *f* *mp* Tornillo-botón *p*

Vc. *f* *mp*

Figura 45. Barrio. Compases 136-140. Señalización de armónicos artificiales

14 Barrio

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

136

guacharaca

p

p

En este arreglo, se incorporaron otros recursos técnicos idiomáticos de los instrumentos de cuerda frotada, con el objetivo de generar sonoridades de carácter percusivo. Dentro de los cuales se encuentran el *Col Legno Batuto*, usado para generar contraste con la textura que se presenta previamente, y el Tapping, en este caso a través del uso de la palma de la mano para generar mayor vibración de la caja de resonancia del instrumento, y proponer una sonoridad de instrumento de percusión, en este caso como complemento de la textura propuesta.

Figura 46. Barrio. Compases 110-114. Señalización del Col Legno Batuto

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

110

Col legno

Col legno

Col legno

Col legno

Figura 47. Barrio. Compases 121-125. Señalización de efecto Tapping.

Figure 47 displays a musical score for measures 121-125, featuring the effect of Tapping. The score is written for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Vc. staff (bass clef) shows a sequence of notes marked with 'x' symbols, indicating the Tapping effect, and is labeled with a red box and the word 'Tapping'. The Vln. I staff is marked 'arco' and 'mp'. The Vln. II staff is marked 'mf'. The Vla. staff is marked 'arco' and 'f'. The Vc. staff is marked 'p'.

Finalmente, se utilizaron recursos producto de la exploración que fueron presentados en el apartado anterior, y que buscan imitar los instrumentos del formato tradicional carranguero, como el efecto de guacharaca y el apagado (señalizado con “+”).

Figura 48. Barrio. Compases 82-87. Señalización de efecto guacharaca

Figure 48 displays a musical score for measures 82-87, featuring the effect of guacharaca. The score is written for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Vln. I staff (treble clef) shows a sequence of notes marked with 'x' symbols, indicating the guacharaca effect, and is labeled with a red box and the word 'guacharaca'. The Vln. I staff is marked 'pizz.' and 'p'. The Vln. II staff is marked 'pizz.' and 'p'. The Vla. staff is marked 'pizz.' and 'mp'. The Vc. staff is marked 'pizz.' and 'mf'.

Figura 49. Barrio. Compases 151-155. Señalización de efecto apagado

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is for measures 151 to 155 of the piece 'Barrio'. The key signature is one flat (B-flat). The Vln. I staff has three red boxes highlighting specific notes: a quarter note in measure 151, a quarter note in measure 152, and a quarter note in measure 153. The Vc. staff has a 'pizz.' marking in measure 152. The Vln. II staff has a 'tr.' marking in measure 153. The Vla. staff has a 'pizz.' marking in measure 152.

CONCLUSIONES

El presente trabajo de grado ha permitido elaborar arreglos para cuarteto de cuerdas de dos canciones emblemáticas de la música carranguera colombiana: *La rumba de los Animales* de Jorge Velosa y *Barrio* de Javier Moreno, los dos compositores integrantes y fundadores de Los Carrangueros de Ráquira. A lo largo del proceso, se ha evidenciado la riqueza y las propiedades de este género musical, así como la pertinencia de realizar adaptaciones a diferentes formatos, conservando sus características musicales y culturales.

Una de las principales conclusiones que se extraen de la realización de este trabajo, es que los arreglos realizados no solamente ofrecen una nueva forma de interpretación de las piezas originales, sino que además reflejan un diálogo entre la tradición carranguera y las técnicas de interpretación contemporánea en las cuerdas frotadas. Al incorporar elementos como el contrapunto, el uso de técnicas extendidas en el violín, y la exploración de diversas herramientas texturales y sonoras, se ha conseguido resignificar estas canciones, haciéndolas accesibles a un público más amplio en el ámbito académico. Esta fusión de estilos demuestra que es posible rendir un homenaje a la tradición musical de Colombia mientras se exploran múltiples posibilidades creativas.

La investigación ha mostrado que el análisis de las características estilísticas, sociales y culturales de La Música Carranguera es fundamental para la creación de arreglos que mantengan preserven la interpretación del género. A través del estudio de las dos canciones seleccionadas, se identificaron patrones rítmicos, melódicos y armónicos que son producto de una evolución histórica y de un devenir de géneros y que, al ser adaptados para el cuarteto de cuerdas, preservan el espíritu de la música tradicional. Esto resalta la importancia del enfoque analítico en el proceso de elaboración de arreglos, permitiendo que los elementos más representativos del género sean respetados y conservados.

Además, el acercamiento a documentos escritos por expertos en Música Carranguera ha enriquecido la perspectiva sobre cómo se perciben y reciben estas obras en la contemporaneidad. El proceso de elaboración subraya la necesidad de innovar y experimentar con la música tradicional, siempre que se mantenga un respeto por su contexto cultural y la conexión con sus raíces. La retroalimentación obtenida por los asesores también ha sido valiosa para ajustar los arreglos, asegurando que cumplan con las expectativas tanto de los intérpretes como del lector.

Otro aspecto crucial que se ha resaltado es la importancia de la partitura como herramienta de comunicación. El uso del sistema de notación en partitura de los arreglos no busca solamente reflejar los elementos musicales, sino también facilitar la interpretación por parte de otros músicos, y preservar el material a lo largo de los años. Esto se ha logrado mediante la claridad en la notación y la inclusión de indicaciones interpretativas previas a la partitura que guían a los intérpretes en la adecuada ejecución de las obras, asegurando que las intenciones expresivas del arreglo sean comprendidas y transmitidas efectivamente.

Finalmente, el proceso de montaje de los arreglos ha sido una etapa fundamental, ya que permite presentar y discutir los resultados con otros músicos, evaluando el resultado del proceso. Esta interacción, además de validar el trabajo realizado, genera un espacio para el intercambio de ideas alrededor de la música carranguera y su evolución en contextos contemporáneos. La respuesta positiva recibida resalta el interés en la música tradicional y su potencial para ser interpretada en diversos formatos.

Los arreglos para cuarteto de cuerdas de *La Rumba de los Animales* y *Barrio* representan un esfuerzo significativo por fusionar la riqueza de la música carranguera con técnicas contemporáneas de interpretación. Este trabajo no solo contribuye a la preservación de la identidad cultural campesina colombiana, sino que también abre caminos para futuras exploraciones creativas en múltiples formatos, promoviendo un diálogo permanente entre lo tradicional y lo académico. La experiencia adquirida en todo el proceso subraya la relevancia de la investigación y la innovación en la música, invitando a continuar explorando nuevas posibilidades dentro de la tradición musical de la región cundiboyacense de Colombia.

BIBLIOGRAFÍA

- ❖ Banco de la República de Colombia. (04 de Julio de 2021). Programa de mano - Cuarteto Q-Arte. Obtenido de <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll30/id/4344/>
- ❖ Cuarteto Austral. (2021). Obtenido de <https://cuartet austral.cl/integrantes/>
- ❖ Cuarteto de cuerdas Ictus. (1 de Marzo de 2015). Worldwide Cuban music. Obtenido de <https://worldwidedcubanmusic.com/2015/03/01/agrupaciones-cuarteto-de-cuerdas-ictus/>
- ❖ Cuarteto Latinoamericano. (2018). Obtenido de <http://www.cuartetolatinoamericano.com/2018/index.php>
- ❖ Cuarteto Numen. (s.f.). Obtenido de <https://www.cuartet numen.com.ar/>
- ❖ Daza Cuartas, S. L. (2009). Investigación - creación. Un acercamiento a la investigación en las artes. Universidad de Manizales. Plumilla educativa, 74.
- ❖ López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). Investigación artística en música. Problemas, metodos, experiencias y modelos. Barcelona: Escuela Superior de música de Catalunya.
- ❖ Ocampo, N. (12 de Mayo de 2014). Las músicas campesinas carrangueras en la construcción de un territorio. Experiencias sonoras como portadoras de memoria oral en el Alto Ricaute, Boyacá. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- ❖ Paone, R. (1999). La música carranguera. Medellín: Escuela popular de arte.

- ❖ Rodríguez, M. (2007). La música para piano de Adolfo Mejía: Versiones para cuarteto de cuerdas. Bogotá: Universidad de los Andes.
- ❖ Serrano, C. (2011). En Imaginando con musiquita un país. Bogotá: FICA.
- ❖ Villareal, M. (2012). Sistematización de aspectos técnico-interpretativos del requinto en la música carranguera: El caso de Delio Torres. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- ❖ Adler, S. (1982). El Estudio de la Orquestación. Idea Books.
- ❖ Velosa, J. (2021) El Convite de los Animales. Editorial Monigote.
- ❖ Cardenas, F. y Montes, M. (2009) Narrativas del Paisaje, Andino Colombiano: Visión Ecológica en la Música Carranguera de Jorge Velosa. AIBR.
- ❖ Hurtado, M. (2023) EL Cuarteto de Cuerdas en Colombia. Un estudio Panorámico de su Práctica Musical y del Repertorio Creado entre 1940 y 1960. Pontificia Unoversidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”.
- ❖ Vincent, M (2023) Contemporary Violin Techniques: The Timbral Revolution.

ANEXOS

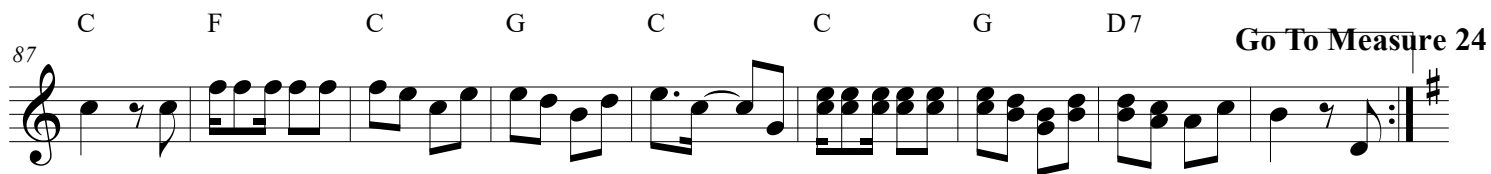
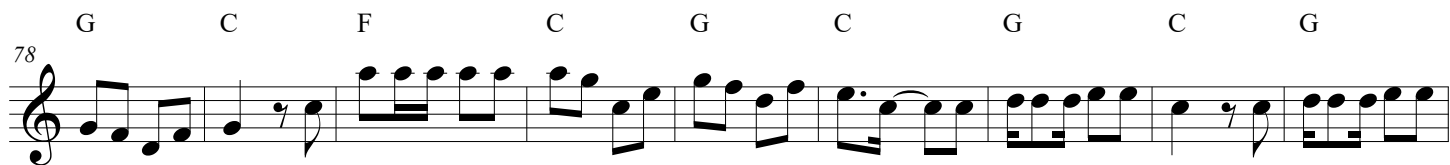
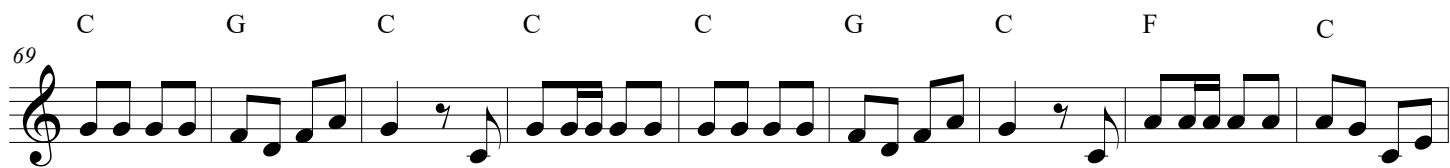
1. Transcripción de la pieza *La Rumba de los Animales*.
2. Transcripción de la pieza *Barrio*.
3. Guía de técnicas de interpretación para la correcta interpretación de los arreglos.
4. Arreglo de la pieza *La Rumba de los Animales*.
5. Arreglo de la pieza *Barrio*.

Rumba de los animales

Transcripción: Nicole Fonseca
Compositor: Jorge Velosa

G G D G G G D
 9 G C G D7 G C G D7 G
 18 D G D G Gm D G D7 G G D
 27 G G G D G C
 33 G D G C G D G C G
 42 D G D G D G C G D
 51 G C G D G D G D G
 60 C G D G C G D G C C

Rumba de los animales



Barrio

Transcripción: Nicole Fonseca

Compositor: Javier Moreno

Sheet music for the song "Barrio". The music is written in G minor (three flats) and 6/8 time. The score consists of 50 measures, organized into eight systems of six measures each. Chord symbols are provided above the staff for each measure.

Chord progression for measures 1-50:

- Measures 1-5: Gm7, Gm, Gm, Gm, Gm
- Measures 6-11: D, D, D, Gm
- Measures 12-17: Cm, D, D, Gm, Cm, D
- Measures 18-23: D, Gm, Cm, D, D, Gm
- Measures 24-32: Cm, D, D, Gm, Cm, D7, D7, Gm, Cm
- Measures 33-42: D7, D7, Gm, Cm, D7, D7, Gm, Cm, D7, D7
- Measures 43-48: Gm, Cm, D7, D7, Gm, Cm
- Measures 49-50: D, D7, Gm, Cm, D7, D7

55 Gm Cm D7 D7 Gm Cm

61 D7 D7 Gm Gm Cm

69 D D7 Gm Cm D7 D7

75 Gm Cm D7 Gm Cm D7

82 F B $\flat$ E $\flat$ F F B $\flat$ E $\flat$ F F B $\flat$ E $\flat$ F

94 F B $\flat$ E $\flat$ F F B $\flat$ E $\flat$ F

102 F B $\flat$ E $\flat$ F D7 Gm Cm D D Gm7

112 Gm Gm Gm Gm

Go To Measure 181

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece is divided into measures, with measure numbers 55, 61, 69, 75, 82, 94, 102, and 112 marked at the beginning of their respective staves. Chord symbols are placed above the staff to indicate the harmonic accompaniment. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and a triplet of eighth notes in measure 65. A double bar line with a repeat sign is used at measure 102, with the instruction 'Go To Measure 181' written above it. The score concludes with a final measure at 112, which features a 6/8 time signature change.

Barrio

3

119

D D Gm Cm D D

125

Gm Cm D D Gm Cm

131

D D Gm Cm D D

137

Gm Cm D D Gm Cm D D

145

Gm Cm D D Gm Cm

151

D Gm Cm D Gm

158

Cm D D Gm

166

Cm D D Gm Cm D

172

D Gm Cm D Gm Cm

179

D F F Bb Eb F

Go To Measure 83

185

F Bb Eb F F D7 Gm

1. 2.

192

Cm D7 D7 Gm Cm D7 D7 Gm Cm D7

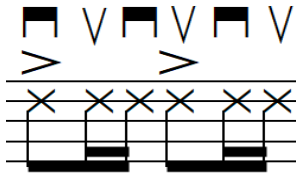
202

D7 Gm Cm D7 D7 Gm Cm D7 D7

211

Gm7 Gm Gm Gm Gm

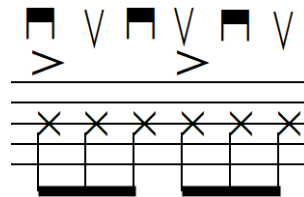
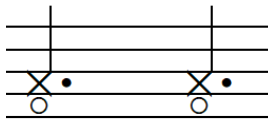
Guacharaca



La X indica que es un rasgueo percusivo más no melódico.

El movimiento se realiza justo encima de la tapa superior del instrumento, encima de una hoja de papel, con motivo de no perjudicar la madera, ya sea de violín, viola o violonchelo.

Cada figura rítmica va hacia una dirección diferente alternando de la siguiente manera: abajo, arriba abajo (como se muestra en las imágenes). Es una aproximación al sonido de la guacharaca, más no una imitación exacta de su sonoridad.



Tornillo en el botón

Se realizan golpes con el tornillo del arco en el botón del violín o viola. La x representa que la búsqueda en este efecto es ser un elemento rítmico y percusivo y el círculo debajo representa la parte del arco (tornillo) con la que se realiza el ritmo. En el caso de Barrio, se utiliza este efecto para hacer una aproximación a la imitación del cencerro.

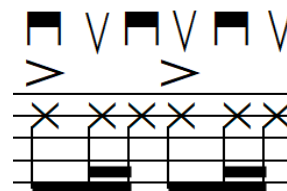
Pizz como guitarra

El + hace referencia a hacer un apagado como en un guitarra o un tiple, dándole un pequeño golpe a las cuerdas con las falanges de la mano derecha y las notas deben hacerse con las direcciones que muestra la imagen (arriba, abajo)



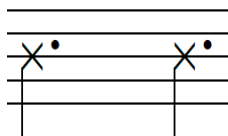
Cerdas cepillando cuerdas

(Guacharaca con arco en el Violoncello) Se realiza un movimiento vertical (lo opuesto a lo convencional) sobre las cuerdas, alternando de abajo hacia arriba con el arco.



Tapping

Se realizan golpes con las yemas de los dedos sobre la madera superior del cello. Para hacer una aproximación a la imitación del cencerro.



Rumba de los animales

Compositor: Jorge Velosa

Arreglo: Nicole Fonseca

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Violin I

Violin II

Vla.

Vc.

8

Ricochet

p

mf

f

pizz.

arco

mp

guacharaca

p

f

mf

©

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Rumba de los animales'. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello) and a percussion ensemble (Violin I, Violin II, Viola, Cello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-4) features a 'Ricochet' effect in the Violin II part, marked with a 'p' (piano) dynamic. The Violin I and Cello parts have a 'pizz.' (pizzicato) marking, while the Viola part has an 'arco' (arco) marking. The second system (measures 5-8) features a 'guacharaca' (rattle) effect in the Violin II part, marked with a 'p' (piano) dynamic. The Violin I and Cello parts have a 'pizz.' (pizzicato) marking, while the Viola part has an 'arco' (arco) marking. The score includes various dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello) and a percussion ensemble (Violin I, Violin II, Viola, Cello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-4) features a 'Ricochet' effect in the Violin II part, marked with a 'p' (piano) dynamic. The Violin I and Cello parts have a 'pizz.' (pizzicato) marking, while the Viola part has an 'arco' (arco) marking. The second system (measures 5-8) features a 'guacharaca' (rattle) effect in the Violin II part, marked with a 'p' (piano) dynamic. The Violin I and Cello parts have a 'pizz.' (pizzicato) marking, while the Viola part has an 'arco' (arco) marking. The score includes various dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello) and a percussion ensemble (Violin I, Violin II, Viola, Cello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-4) features a 'Ricochet' effect in the Violin II part, marked with a 'p' (piano) dynamic. The Violin I and Cello parts have a 'pizz.' (pizzicato) marking, while the Viola part has an 'arco' (arco) marking. The second system (measures 5-8) features a 'guacharaca' (rattle) effect in the Violin II part, marked with a 'p' (piano) dynamic. The Violin I and Cello parts have a 'pizz.' (pizzicato) marking, while the Viola part has an 'arco' (arco) marking. The score includes various dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano).

15

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

pizz.

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

guacharaca

p

f

29

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.guitarra

mp

arco

arco

mf

36

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p arco

p

f pizz.

mf

mf

arco

43

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

pizz. guitarra

mp

f

Measures 43-49. Vln. I and II have melodic lines. Vln. I starts with a rest, then plays a series of eighth notes. Vln. II has a rest until measure 45, then plays a series of eighth notes. Vla. has a pizzicato guitar part with a dynamic of *mp*. Vc. has a bass line with a dynamic of *f*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

50

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

arco

f

Measures 50-56. Vln. I and II have melodic lines. Vln. I starts with a rest, then plays a series of eighth notes. Vln. II has a rest until measure 51, then plays a series of eighth notes. Vla. has a pizzicato guitar part with a dynamic of *f*. Vc. has a bass line with a dynamic of *f*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

57 2da vez ir al compás 96

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

mf

64

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

71

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

Col legno

3

3

3

Detailed description: This system contains measures 71 through 77. Vln. I and Vln. II play eighth-note patterns, mostly with eighth rests. Vla. and Vc. play pizzicato patterns. Vla. has a 'Col legno' section in measures 75-77 with triplets. Vc. has a triplet in measure 77.

78

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

f

p

pizz.

3

mf pizz.

3

cepillar cuerdas >

p

Detailed description: This system contains measures 78 through 84. Vln. I and Vln. II play eighth-note patterns. Vln. II has an 'arco' section in measures 78-80. Vla. and Vc. play pizzicato patterns. Vln. II has a 'pizz.' section in measure 84. Vc. has a 'cepillar cuerdas' section in measures 83-84. Vc. has a 'pizz.' section in measure 80. Vc. has a 'pizz.' section in measure 81. Vc. has a 'pizz.' section in measure 82. Vc. has a 'pizz.' section in measure 83. Vc. has a 'pizz.' section in measure 84. Vc. has a 'pizz.' section in measure 85. Vc. has a 'pizz.' section in measure 86. Vc. has a 'pizz.' section in measure 87. Vc. has a 'pizz.' section in measure 88. Vc. has a 'pizz.' section in measure 89. Vc. has a 'pizz.' section in measure 90. Vc. has a 'pizz.' section in measure 91. Vc. has a 'pizz.' section in measure 92. Vc. has a 'pizz.' section in measure 93. Vc. has a 'pizz.' section in measure 94. Vc. has a 'pizz.' section in measure 95. Vc. has a 'pizz.' section in measure 96. Vc. has a 'pizz.' section in measure 97. Vc. has a 'pizz.' section in measure 98. Vc. has a 'pizz.' section in measure 99. Vc. has a 'pizz.' section in measure 100.

86

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

mp

Measures 86-92. Vln. I and II play eighth-note patterns. Vla. plays chords with 'arco' and 'mp' markings. Vc. plays a rhythmic pattern with 'x' marks and accents.

93

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

f

pizz.

pizz.

arco

Measures 93-99. Vln. I and II play eighth-note patterns. Vla. plays chords with 'arco' and 'mf' markings. Vc. plays a rhythmic pattern with 'f' marking. Measures 94-99 are marked with 'pizz.' and 'mf'.

101

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

guacharaca

p

arco pizz.

arco pizz.

pizz.

pizz.

The musical score is for a piece titled "Rumba de los animales". It consists of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score begins at measure 101. Violin I plays a melodic line with eighth and quarter notes. Violin II plays a rhythmic pattern of eighth notes marked with 'x' and accents, labeled "guacharaca". The Viola and Violoncello play a bass line with eighth and quarter notes. Dynamic markings include *p* (piano) for the guacharaca and "arco" (arco) and "pizz." (pizzicato) for the strings. The score ends with a double bar line.

©

10

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

mp

mf
pizz.

15

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

arco

20

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mp

tr

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

p

mp

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

f

mp

mp

mf

p

37

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

mp

p

42

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Measures 42-46 of the musical score. Vln. I: Measures 42-43 have eighth notes with accents; measure 44 is a whole rest; measure 45 has eighth notes with a sharp; measure 46 has eighth notes with accents. Vln. II: Measures 42-43 have eighth notes with accents; measure 44 has a half note with a forte (f) dynamic; measures 45-46 have eighth notes. Vla.: Measures 42-43 have half notes; measure 44 has a half note with a sharp; measure 46 has eighth notes with accents. Vc.: Measures 42-46 have chords with eighth notes, some with a sharp and a forte (f) dynamic.

47

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Measures 47-51 of the musical score. Vln. I: Measures 47-48 have eighth notes with accents; measure 49 has a half note with a forte (f) dynamic; measure 50 has eighth notes with accents; measure 51 has a half note with a trill. Vln. II: Measures 47-51 have eighth notes. Vla.: Measures 47-51 have chords with eighth notes, some with a sharp and a mezzo-piano (mp) dynamic. Vc.: Measures 47-51 have half notes, some with a sharp and a mezzo-forte (mf) dynamic.

52

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

f

Measures 52-56. Vln. I: Measure 52 has a whole note chord (F4, A4, C5). Measures 53-56 are rests. Vln. II: Measures 52-53 have eighth notes (F4, G4, A4, B4). Measure 54 has a half note (C5). Measures 55-56 have eighth notes (D5, E5, F5, G5). Vla.: Measures 52-53 have eighth notes (F3, A3, C4, E4). Measure 54 has a half note (F#3). Measures 55-56 have eighth notes (G#3, A3, C4, E4). Vc.: Measures 52-53 have eighth notes (F2, A2, C3, E3). Measure 54 has a half note (F#2). Measures 55-56 have eighth notes (G#2, A2, C3, E3). Dynamics: *mp* at measure 55, *f* at measure 56.

57

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

f

Measures 57-61. Vln. I: Measure 57 has a half note chord (F4, A4, C5). Measures 58-61 have eighth notes (D5, E5, F5, G5). Vln. II: Measures 57-58 have eighth notes (F4, G4, A4, B4). Measure 59 has a half note (C5). Measures 60-61 have eighth notes (D5, E5, F5, G5). Vla.: Measures 57-58 have eighth notes (F3, A3, C4, E4). Measure 59 has a half note (F#3). Measures 60-61 have eighth notes (G#3, A3, C4, E4). Vc.: Measures 57-58 have eighth notes (F2, A2, C3, E3). Measure 59 has a half note (F#2). Measures 60-61 have eighth notes (G#2, A2, C3, E3). Dynamics: *mp* at measure 59, *f* at measure 60.

62

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

Measures 62-65. Vln. I and Vc. have a forte (*f*) dynamic. Vla. has a steady eighth-note accompaniment. Vln. II has a melodic line with some rests.

67

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

pizz.

mp

Measures 67-70. Vln. I has a forte (*f*) dynamic. Vln. II has a melodic line. Vla. has a steady eighth-note accompaniment. Vc. has a melodic line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a pizzicato (*pizz.*) instruction.

72

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

arco

mf

Measure 72: Vln. I has a half note G4. Vln. II has a half note G4. Vla. has a quarter rest followed by four eighth notes: G3, A3, B3, C4. Vc. has a quarter rest followed by four eighth notes: G2, A2, B2, C3. Measure 73: Vln. I has a half note A#4. Vln. II has a half note A#4. Vla. has a quarter rest followed by four eighth notes: G#3, A#3, B#3, C#4. Vc. has a quarter rest followed by four eighth notes: G#2, A#2, B#2, C#3. Measure 74: Vln. I has a half note B4. Vln. II has a half note B4. Vla. has a quarter rest followed by four eighth notes: A#3, B#3, C#4, D4. Vc. has a quarter rest followed by four eighth notes: A#2, B#2, C#3, D3. Measure 75: Vln. I has a half note C5. Vln. II has a half note C5. Vla. has a quarter rest followed by four eighth notes: B#3, C#4, D4, E4. Vc. has a quarter rest followed by four eighth notes: B#2, C#3, D3, E3. Measure 76: Vln. I has a half note D5. Vln. II has a half note D5. Vla. has a quarter rest followed by four eighth notes: C#4, D4, E4, F4. Vc. has a quarter rest followed by four eighth notes: C#3, D3, E3, F3.

77

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

Measure 77: Vln. I has a half note E4. Vln. II has a half note E4. Vla. has a quarter rest followed by four eighth notes: D#3, E4, F4, G4. Vc. has a quarter rest followed by four eighth notes: D#2, E3, F3, G3. Measure 78: Vln. I has a half note F#4. Vln. II has a half note F#4. Vla. has a quarter rest followed by four eighth notes: E#3, F#4, G#4, A4. Vc. has a quarter rest followed by four eighth notes: E#2, F#3, G#3, A3. Measure 79: Vln. I has a half note G#4. Vln. II has a half note G#4. Vla. has a quarter rest followed by four eighth notes: F#4, G#4, A#4, B4. Vc. has a quarter rest followed by four eighth notes: F#3, G#3, A#3, B3. Measure 80: Vln. I has a half note A#4. Vln. II has a half note A#4. Vla. has a quarter rest followed by four eighth notes: G#4, A#4, B#4, C5. Vc. has a quarter rest followed by four eighth notes: G#3, A#3, B#3, C#4. Measure 81: Vln. I has a half note B4. Vln. II has a half note B4. Vla. has a quarter rest followed by four eighth notes: A#4, B#4, C#5, D5. Vc. has a quarter rest followed by four eighth notes: A#3, B#3, C#4, D4.

82

pizz.

pizz.

guacharaca

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

p

mp

82

pizz.

pizz.

guacharaca

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

p

mp

88

pizz.

pizz guitarra

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

mp

f

mp

p

mp

Tornillo-botón

88

pizz.

pizz guitarra

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

mp

f

mp

p

mp

Tornillo-botón

94

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

f

f

arco

mf

Measures 94-99. Vln. I plays chords with a tremolo effect. Vln. II plays a melodic line. Vla. plays chords with a tremolo effect. Vc. plays a melodic line with accents. Dynamics include *f* and *mf*. Performance instructions include *arco* and *pizz*.

100

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

p

pizz.

mp

Measures 100-104. Vln. I and Vln. II play melodic lines. Vla. plays chords with a tremolo effect. Vc. plays a melodic line with accents. Dynamics include *p* and *mp*. Performance instructions include *arco* and *pizz*.

2da vez
Ir al compás 181

pizz.

105

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

mp

Detailed description: This system contains measures 105 through 109. Vln. I has whole rests in measures 105 and 106, then plays a half note in measure 107, and continues with eighth notes in measures 108 and 109. Vln. II plays eighth notes throughout. Vla. plays chords of eighth notes. Vc. plays a bass line with accents in measures 105 and 106, then continues with eighth notes. Dynamics include *mp* for Vln. I and Vc. in measure 107, and *pizz.* for Vln. I in measure 107.

110

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Col legno

Col legno

Col legno

Col legno

Detailed description: This system contains measures 110 through 114. All instruments play sixteenth notes. Vln. I and II have 'Col legno' markings in measure 110. Vla. and Vc. also have 'Col legno' markings in measure 110.

115

Vln. I pizz.

Vln. II pizz.

Vla. pizz.

Vc. arco *mf*

sfz

Detailed description: This system contains measures 115 through 120. Vln. I and Vln. II are in treble clef with a key signature of two flats. They play a single eighth note followed by a quarter rest in measure 115, then have whole rests for the remainder of the system. Vla. is in bass clef with a key signature of two flats. It plays a single eighth note followed by a quarter rest in measure 115, then has whole rests until measure 119, where it plays a quarter note followed by two eighth notes. Vc. is in bass clef with a key signature of two flats. It plays a continuous eighth-note arpeggiated pattern throughout the system, starting with a half rest in measure 115. Dynamics include *mf* for the Vc. and *sfz* for the Vla. in measure 119.

121

Vln. I arco *mp*

Vln. II arco *mf*

Vla. arco *f*

Vc. Tapping *p*

Detailed description: This system contains measures 121 through 125. Vln. I and Vln. II are in treble clef with a key signature of two flats. Vln. I plays a series of chords (dyads) in measure 121, then continues with a similar pattern in measure 122, and ends with a half note in measure 123. Vln. II plays a series of chords (dyads) in measure 121, then continues with a similar pattern in measure 122, and ends with a half note in measure 123. Vla. is in bass clef with a key signature of two flats. It plays a continuous eighth-note arpeggiated pattern throughout the system, starting with a half rest in measure 121. Vc. is in bass clef with a key signature of two flats. It plays a series of chords (dyads) in measure 121, then continues with a similar pattern in measure 122, and ends with a half note in measure 123. Dynamics include *mp* for Vln. I, *mf* for Vln. II, *f* for Vla., and *p* for Vc. Tapping is indicated for Vc. in measure 121.

126

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

131

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

mp

136

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

guacharaca

141

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

mp

mf

f

146

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Measures 146-150. Vln. I: Measure 146 has a whole rest. Measures 147-150 have eighth notes. Vln. II: Continuous eighth-note pattern. Vla.: Continuous eighth-note pattern. Vc.: Continuous eighth-note pattern.

151

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

tr

pizz.

Measures 151-155. Vln. I: Measure 151 has eighth notes. Measures 152-155 have chords with accents (>) and 'pizz.' (+). Vln. II: Continuous eighth-note pattern. Vla.: Continuous eighth-note pattern. Vc.: Measures 151-152 have eighth notes with accents (>). Measures 153-155 have chords with 'pizz.' (+) and accents (>).

156

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

f pizz.

mp

pp

mp

pp

arco

161

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

pp

172

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

mf

pp

mp

p

188

1. 2.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p *mf*

arco

p *mf*

p *mf*

arco

p *mf*

195

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

arco

p *mp* *p*

pizz.

arco

200

arco
Ricochet

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

p

p

mp

p

205

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

pp

pp

pp

mf

pp

209

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

mf

pizz.

mf

pizz.

mf

pizz.

mf

arco

arco

arco

arco

Detailed description of the musical score: The score is written for four staves. Vln. I and Vln. II are in treble clef, Vla. is in alto clef, and Vc. is in bass clef. The key signature has two flats. Measures 209 and 210: Vln. I and Vln. II play eighth notes with accents. Vla. and Vc. play a similar eighth-note pattern. Measures 211 and 212: Vln. I and Vln. II play a melodic line with a pizzicato marking and a dynamic of mf. Vla. and Vc. play a similar melodic line with a pizzicato marking and a dynamic of mf. The score ends with a double bar line.