

# ACTA



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA

## ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

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

### ADAPTACIONES Y ARREGLOS DE MÚSICA CARRANGUERA PARA CUARTETO DE CLARINETES

Presentado por la estudiante:

**MILENA JOHANA MARTINEZ ROJAS**  
**C.C. 1076656890**  
**Código: 2009275024**

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

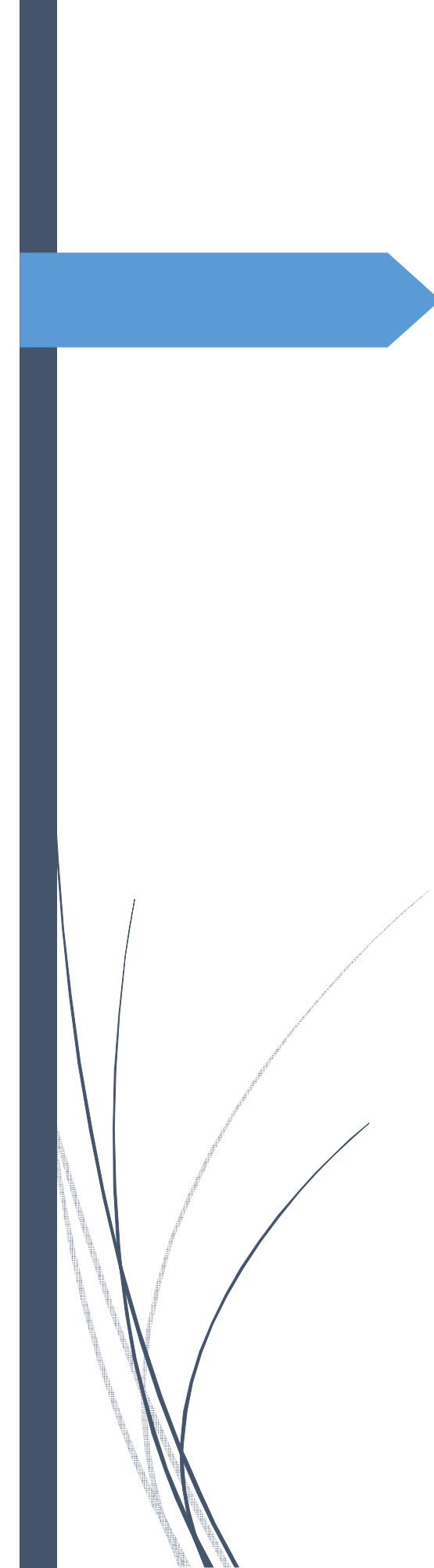
1. Abre el camino de exploración de la música Carranguera para formatos no habituales en ésta.
2. Aporta repertorio para cuarteto de clarinetes.
3. Cumple con los objetivos propuestos en el planteamiento inicial del trabajo y es coherente con su formulación.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	Mónica Sofía Briceño Robles		4.5
Jurado 2 - lector	Francisco Javier Rivera Montoya		4.5
Jurado 3 - asesor	Juan Alejandro Candamil Gutierrez		4.8
Jurado 4 - asesor	Luz Ángela Gómez Cruz		5.0

**NOTA FINAL: CUATRO SIETE (4.7)**

**OBSERVACIONES:**

Dado en Bogotá D.C. a los 9 días del mes de junio de 2014



# ADAPTACIONES Y ARREGLOS DE MÚSICA CARRANGUERA PARA CUARTETO DE CLARINETES

Una propuesta a partir del estudio de tres temas  
carrangueros del Tocayo Vargas.

MILENA JOHANA MARTÍNEZ ROJAS  
c.c. 1076656890

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ, D.C., 2014

**ADAPTACIONES Y ARREGLOS DE MÚSICA CARRANGUERA PARA  
CUARTETO DE CLARINETES**

**Una propuesta a partir del estudio de tres temas carrangueros del  
Tocayo Vargas**

**MILENA JOHANA MARTÍNEZ ROJAS**

**Cód 2009275024**

**ASESOR ESPECÍFICO**

**JUAN ALEJANDRO CANDAMIL GUTIERREZ**

**ASESORA METODOLÓGICA**

**LUZ ÁNGELAGÓMEZ CRUZ**

**Trabajo de Grado presentado como requisito para optar por el título de  
licenciada en música.**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ, D.C., Junio 2014**

# RAE

1. Información General	
<b>Tipo de documento</b>	Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Música
<b>Acceso al documento</b>	Universidad Pedagógica Nacional, Biblioteca Facultad de Bellas Artes
<b>Título del documento</b>	ADAPTACIONES Y ARREGLOS DE MÚSICA CARRANGUERA PARA CUARTETO DE CLARINETES Una propuesta a partir del estudio de tres temas carrangueros del Tocayo Vargas
<b>Autor(es)</b>	Milena Johana Martínez Rojas
<b>Director</b>	Luz Ángela Gómez Cruz y Juan Alejandro CandamilGutierrez
<b>Publicación</b>	Bogotá D.C. Universidad Pedagógica Nacional 2014, Numero de paginas 162
<b>Unidad Patrocinante</b>	Universidad Pedagógica Nacional de Colombia
<b>Palabras Claves</b>	Música carranguera, Caracterización, Cuarteto Clarinete, Adaptación, Arreglos, Tocayo Vargas.

2. Descripción
Este documento trata de la búsqueda de la sonoridad de la música carranguera en un cuarteto de clarinetes por medio del análisis musical de tres canciones del Autor Tocayo Vargas, basándose en la melodía del requinto.

3. Fuentes
Adler, S. (2006). <i>El Estudio de la Orquestación</i> . Cornella de Llobregat, Barcelona: Idea Books S.A.
Aristoteles. (2007). <i>La Editorial Virtual</i> . Recuperado el 17 de Octubre de 2013, de La Editorial Virtual: <a href="http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/Aristoteles_LaPolitica/Aristoteles_LaPolitica_000.htm">http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/Aristoteles_LaPolitica/Aristoteles_LaPolitica_000.htm</a>
<i>Coplas y cantas de Colombia</i> . (27 de Febrero de 2004). Recuperado el 17 de Abril de 2014, de Coplas y cantas de Colombia: <a href="http://coplasycantasdecolombia.blogspot.com/">http://coplasycantasdecolombia.blogspot.com/</a>
Correa Echeverría, C. A. (2001). <i>ADAPTACIÓN DE LA OBRA MÚSICAL DEL MAESTRO MÁXIMO ARRATE BOZA PARA LA ORQUESTA SINFÓNICA</i> . Panamá: Universidad de Panamá.
Emilio Fernandez Alvarez, Francisco Gau Vergara, Marta Perez Sanchez, Vicente Tejero. (2006). <i>La Enciclopedia del Estudiante</i> . Buenos Aires: Santillana.
García Canclini, N. (1987). Ni Folklorico ni masivo ¿Que es lo popular? <i>Diálogos de la Comunicación</i> , 8.
Gutierrez, H. C. (1993). <i>LOS ELEMENTOS DE LA INVESTIGACIÓN</i> . Quito: EL BUHO LTDA.
Gutierrez, H. D. (2012). <i>El Clarinete en la Chirimía Chocoana</i> . Simon Bolivar, Venezuela.
<i>inasel</i> . (27 de Noviembre de 2012). Recuperado el 13 de Febrero de 2014, de inasel: <a href="http://www.inasel.com/Acustipedia/Conceptos-generales/¿Ques es la sonoridad-¿Como-oye-el-oido-humano.html">http://www.inasel.com/Acustipedia/Conceptos-generales/¿Ques es la sonoridad-¿Como-oye-el-oido-humano.html</a>
Martínez Garnica, A. (2012). <i>Historia de la Guardia Colombiana</i> . Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.

Mase. (1998). *El Clarinete*. Salamanca, España.

Miranda, Juan Carlos; Peña de Arbelaez, María Beatriz; Valencia Salazar, María Orffa; Ordóñez de Rodan, Silvia Amparo. (1999). *LA RUMBA CRIOLLA EN EL FOLCLOR FRESNENSE*. Fresno.

Muñoz Muñoz, Á. (2009). *"HISTORIA DEL CLARINETE"*. Cordoba.

musica.com. (s.f.). Recuperado el 18 de Marzo de 2014, de musica.com: <http://www.musica.com/letras.asp?letra=1761083>

Ortiz Mantilla, N. E. (2011). *APLICACIÓN DE ELEMENTOS COMPOSITIVOS A PARTIR DEL ANÁLISIS MUSICAL DE LA SUITE N° 3 PARA GUITARRA DEL MAESTRO GENTIL MONTAÑA*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

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

Quiroga Mendoza, W. E. (2009). *ADAPTACIÓN DE MÚSICA COLOMBIANA A ENSAMBLES DE VIOLÍN*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.

Serrano O., C. I. (2011). *Imaginando con Musiquita un País*. Bogotá: Impresión y acabados Cargraphics.

Torres Salgado, C. A. (2005). *CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS DE LA RUMBA CRIOLLA EN SAN PEDRO DE IGÜAQUE, BOYACÁ*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Torres, L. E. (2010). *LA MUSICA CARRANGUERA - ANALISIS MUSICAL*. Bogotá.

#### 4. Contenidos

El trabajo aborda temas como la música carranguera y sus características, el clarinete en Colombia y su primera incursión en la música carranguera y la elaboración de los arreglos para cuartetos de clarinete.

#### 5. Metodología

**Tipo de investigación descriptiva**

#### 6. Conclusiones

Este proyecto dio la oportunidad de demostrar que la música carranguera puede ser tocada por instrumentos ajenos a su género en este caso por la familia del clarinete, gracias al análisis del género y de las posibilidades interpretativas del instrumento.

Se definieron las características de la música carranguera a través de entrevistas, de escucha de audios y observación de grupos, dando pautas importantes para hacer esto mismo con otros géneros.

Con esta investigación se pudo establecer que el clarinete es un instrumento cercano a la música en general y en Colombia ratifica su posicionamiento ahora no solo en las costas sino en el interior con la música carranguera.

Para la realización de arreglos y adaptaciones se reconoció la importancia de tener en cuenta la afinación del instrumento sus probabilidades acústicas, cuales son las articulaciones posibles y cuál es su registro, para que a la hora de realizar éstos se pueda hacer de una forma más coherente y se dé un resultado más óptimo.

En el proceso de creación de los arreglos para cuarteto de clarinetes se aprendió la forma adecuada de trasladar una sonoridad específica a una instrumentación ajena al género, en este caso, el cuarteto de clarinetes. Por medio de las características de la música carranguera y las posibilidades sonoras de los clarinetes, se pudo adaptar los patrones de acompañamiento del tiple, los bajos de la guitarra, la melodía del requinto a un cuarteto de clarinetes, donde se distribuyó la melodía por cada uno, permitiendo así, que cada clarinete pudiera reproducir los

patrones ritmo-melódicos de la música carranguera.

Este trabajo da la oportunidad de ahondar más adelante sobre el proceso de trasladar la sonoridad carranguera al cuarteto de clarinetes desde la parte interpretativa.

A nivel pedagógico, el aprendizaje se evidencia en el reconocimiento de procesos de creación que permiten configurar un estilo de arreglística propia en un género específico. Igualmente se estableció una posición clara sobre la selección de criterios en la realización de dichos arreglos.

Por último a nivel de investigación, la búsqueda de material, la inquietud por conocer y establecer nuevas formas de interpretación, permitieron identificar el valor de la pregunta en el desarrollo musical y académico.

<b>Elaborado por:</b>	Milena Johana Martínez Rojas
<b>Revisado por:</b>	

<b>Fecha de elaboración del Resumen:</b>	09	Junio	2014
--	----	-------	------

*“Como un canto, un pregón, una copla, una retahíla,  
Que relata las cosas que suceden en la vida  
La música carranguera alegra los corazones  
Envuelve los sentimientos y produce emociones  
Suenan la guitarra, guacharaca, el requinto y tiple  
Con voces que expresan, que la vida es muy simple  
Sin complicación, enredarla no tiene razón  
De fiesta en fiesta se toca, y todo el público se la goza  
Por eso cada día crece, como un jardín que florece  
Que nunca deje de sonar, es nuestra cultura, es nuestra identidad.”*

*Gilberto Martínez*

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a mi padre, a mi madre y a mi Tía Diana, quienes fueron la principal inspiración para este proyecto, ofreciéndome su respaldo a través de la construcción del mismo. Igualmente agradezco a mi hermana Lorena Martínez y mi compañero Carlos González por el apoyo incondicional que me brindaron. Por último agradezco a mis asesores: Luz Ángela Gómez y Juan Alejandro Candamil, quienes creyeron en mí y me dieron su consejo.

# TABLA DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	13
<b>1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</b> .....	15
1.1. DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA.....	15
1.2. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN .....	16
1.3. OBJETIVOS.....	16
1.4. JUSTIFICACIÓN .....	17
1.5. ANTECEDENTES .....	18
<b>2. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN</b> .....	21
2.1. MODELO Y PROCESO DE INVESTIGACIÓN .....	21
2.2. HERRAMIENTAS DE INVESTIGACIÓN .....	27
<b>3. ENTRE LA CARRANGA Y EL CLARINETE</b> .....	30
3.1. MÚSICA CARRANGUERA .....	34
3.1.1. RUMBA CRIOLLA.....	36
3.1.2. MERENGUE CAMPESINO .....	38
3.2. CARATERIZACIÓN DE LA MÚSICA CARANGUERA.....	39
3.3. CLARINETE:UN VIAJE DE LO CLÁSICO A LO POPULAR .....	53
<b>4. LA MÚSICA CARRANGUERA DEL TOCAYO VARGAS PARA CUARTETO DE CLARINETES</b> .....	65
4.1. EL TOCAYO VARGAS .....	65
4.2. DEL FORMATO CARRANGUERO AL CUARTETO DE CLARINETES ...	68
4.3. CRITERIOS PARA LA ELABORACIÓN DE ARREGLOS.....	69
4.3.1. La Del Gorila .....	69
4.3.2. El Amigo Mentiroso.....	75
4.3.3 La Fiesterita.....	82
4.4. ARREGLOS.....	91
<b>CONCLUSIONES</b> .....	104
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	106



## ÍNDICE DE IMÁGENES

Ilustración 2 Música Renacimiento .....	32
Ilustración 3 Música años 80 .....	32
Ilustración 4 Los Carrangueros de Ráquira.....	35
Ilustración 5 Velosa y los Carrangueros.....	36
Ilustración 6 Milciades Garavito compositor de Rumbas Criollas .....	38
Ilustración 7: Conjunto Carranguero. Collage realizado por la investigadora. ....	41
Ilustración 8: Conjunto atípico carranguero 1.....	41
Ilustración 9: Conjunto atípico carranguero 2.....	41
Ilustración 23 Traje típico carranguero.....	52
Ilustración 24 Banda Militar Universidad de Antioquia .....	56
Ilustración 25 Lucho Bermúdez.....	57
Ilustración 26 Clarinete Requinto .....	58
Ilustración 27 Clarinete en <i>Bb</i> .....	58
Ilustración 28 Clarinete en <i>A</i> .....	59
Ilustración 29 Clarinete Contralto en <i>Eb</i> .....	59
Ilustración 30 Corno di basseto en <i>F</i> .....	59
Ilustración 31 Clarinete Bajo <i>Bb</i> .....	60
Ilustración 32 Clarinete Contrabajo <i>Bb</i> .....	60
Ilustración 33 Tocayo Vargas.....	65

## INDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

<i>Ejemplo musical 1</i>	<i>Melodía requinto La del Gorila – Sincopa Interna</i>	23
<i>Ejemplo musical 2</i>	<i>Melodía requinto La del Gorila – Rango interválico</i>	23
<i>Ejemplo musical 3</i>	<i>Melodía requinto La del Gorila – motivo melódico-rítmico 1</i>	23
<i>Ejemplo musical 4</i>	<i>Melodía requinto La del Gorila - motivo melódico-rítmico 2</i>	23
<i>Ejemplo musical 5</i>	<i>Melodía requinto La del Gorila - motivo melódico-rítmico 3</i>	23
<i>Ejemplo musical 6</i>	<i>Melodía requinto La del Gorila - motivo melódico-rítmico 4</i>	24
<i>Ejemplo musical 7</i>	<i>Melodía requinto La del Gorila – dobles cuerdas</i>	24
<i>Ejemplo musical 8</i>	<i>Melodía requinto El amigo mentiroso – Sincopa interna</i>	24
<i>Ejemplo musical 9</i>	<i>Melodía requinto El amigo mentiroso – Rango interválico</i>	24
<i>Ejemplo musical 10</i>	<i>Melodía requinto El amigo mentiroso – Arpeggios 1</i>	25
<i>Ejemplo musical 11</i>	<i>Melodía requinto El amigo mentiroso – Arpeggios 2</i>	25
<i>Ejemplo musical 12</i>	<i>Melodía requinto El amigo mentiroso – Dobles cuerdas</i>	25
<i>Ejemplo musical 13</i>	<i>Melodía requinto El amigo mentiroso – Motivo melodía</i>	25
<i>Ejemplo musical 14</i>	<i>Melodía requinto La Fiesterita – Sincopa Interna</i>	25
<i>Ejemplo musical 15</i>	<i>Melodía requinto La Fiesterita – Rango interválico</i>	26
<i>Ejemplo musical 16</i>	<i>Melodía requinto La Fiesterita – Arpeggios</i>	26
<i>Ejemplo musical 17</i>	<i>Melodía requinto La Fiesterita – Dobles cuerdas</i>	26
<i>Ejemplo musical 18</i>	<i>Melodía requinto La Fiesterita – Motivo melódico 1</i>	26
<i>Ejemplo musical 19</i>	<i>Melodía requinto La Fiesterita – Motivo melódico 2</i>	27
<i>Ejemplo musical 20</i>	<i>Melodía requinto La Fiesterita – Motivo melódico 3</i>	27
<i>Ejemplo musical 21</i>	<i>Figuración Ritmo-melódica del tiple</i>	42
<i>Ejemplo musical 22</i>	<i>Figuración Ritmo-melódica del tiple</i>	42
<i>Ejemplo musical 23</i>	<i>Figuración Ritmo-melódica del tiple</i>	42
<i>Ejemplo musical 24</i>	<i>Guitarra merengue 6/8</i>	43
<i>Ejemplo musical 25</i>	<i>Guitarra merengue 3/4</i>	43
<i>Ejemplo musical 26</i>	<i>Guitarra rumba carranguera cambio primer tiempo</i>	43
<i>Ejemplo musical 27</i>	<i>Guitarra rumba carranguera cambio antes del primer tiempo</i>	44
<i>Ejemplo musical 28</i>	<i>A baila Guasca - El son de Allá</i>	44
<i>Ejemplo musical 29</i>	<i>La Gallina Mellicera - Jorge Velosa y los Carrangueros</i>	44
<i>Ejemplo musical 30</i>	<i>Introducción de requinto La del Pantalón de cuero - El son de Allá</i>	45
<i>Ejemplo musical 31</i>	<i>Introducción de requinto La Pasilladora - Jorge Velosa y Los Carrangueros</i>	45
<i>Ejemplo musical 32</i>	<i>Voz El Campesino Embejucao - Oscar Humberto Gómez</i>	45
<i>Ejemplo musical 33</i>	<i>La Cucharita - Jorge Velosa</i>	46

## INTRODUCCIÓN

Que instrumentos ajenos a un género puedan ser incluidos y además busquen la sonoridad de éste, es algo que se puede evidenciar en diversos casos como el del clarinete en las músicas del Chocó, un proceso bastante largo pero tan firme que en el común de la instrumentación, se vuelve indispensable, como lo evidencia Hernán Darío Gutiérrez en su trabajo "El Clarinete en la Chirimía Chocoana".

Así, este trabajo se encaminó en la búsqueda de una sonoridad específica, la sonoridad de la "música carranguera" a través de arreglos y adaptaciones pensados para un formato ajeno como lo es el cuarteto de clarinetes. Dentro de este proyecto se encontrarán aspectos importantes organizados a través de los diferentes capítulos.

En el primer capítulo, el planteamiento del problema da cuenta del porqué de la investigación, cuáles son los objetivos a desarrollar y los antecedentes que dejan ver otros trabajos realizados alrededor del objeto de estudio.

En el segundo capítulo, la metodología menciona el tipo de investigación, las herramientas que se utilizaron en este trabajo y los criterios que delimitan el proceso llevado a cabo para la selección de los temas, pasando por el análisis y la descripción de los pasos correspondientes a la adaptación además de los arreglos.

En el marco teórico se tratan los aspectos históricos y contextuales más importantes que ubican al lector a través del proyecto y la caracterización desde los aspectos musicales tanto del género como del clarinete.

Después se encuentra la propuesta, en la que se describe el proceso tenido en cuenta para la elaboración de los arreglos y adaptaciones de los temas escogidos, seguido de las conclusiones que vislumbran las reflexiones alrededor de los hallazgos y aprendizajes obtenidos a lo largo de la investigación.

Por último se aprecian los anexos que consisten en: las entrevistas, la observación de los grupos, el análisis de armonía de diferentes canciones que sirvieron para definir una de las características de la música carranguera y las transcripciones completas de los temas escogidos.

# **1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

Dentro de este capítulo se puede apreciar la situación problemática de la investigación, comenzando con la delimitación del problema, seguido de la pregunta de investigación, objetivos, justificación y por último los antecedentes.

## **1.1. DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA**

La música carranguera ha cogido fuerza a través de los años gracias a sus principales exponentes quienes la han posicionado en el mercado, permitiendo que varias generaciones la compartan en el campo y la ciudad, en el ambiente popular y académico. Sus trabajos le han venido dando más importancia a la interpretación y ejecución de los instrumentos, haciendo que músicos de otros géneros se interesen cada vez más por ésta.

La melodía y armonía de la música carranguera reflejan la vida campesina, pues por medio de esta música el hombre del campo puede contar lo que vive día a día a través de sus letras, teniendo la posibilidad de ser escuchado. También se convierte en un medio que le permite dejar aparte sus problemas solo a loír y bailar carranga.

La iniciativa para realizar este proyecto parte de la inquietud por aportar un repertorio para cuarteto de clarinetes desde la música popular a partir de un género particular como lo es la música carranguera.

Bajo esta perspectiva, se busca establecer cómo el clarinete, siendo un instrumento melódico con un registro amplio de sonidos y diversas posibilidades agógicas y dinámicas, puede lograr una sonoridad cercana a la carranga.

Una de las motivaciones por la música carranguera, nace del vínculo afectivo con don Gilberto Martínez músico empírico quien tiene un grupo carranguero donde interpretan temas de varios exponentes de este género como son: Jorge Velosa, el Tocayo Vargas, Los Fiesteros de Boyacá, Los Filipichines y composiciones propias. El interés surge también de la participación en concursos y festivales que se realizan en Cundinamarca y Boyacá.

## **1.2. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN**

¿Cómo obtener la sonoridad de la música carranguera con el clarinete?

## **1.3. OBJETIVOS**

### **General**

Realizar arreglos que permitan trasladar la sonoridad de la música carranguera con el clarinete por medio de tres arreglos de canciones del Tocayo Vargas.

### **Específicos:**

- ✓ Determinar las características de la música Carranguera
- ✓ Dar a conocer las posibilidades sonoras del clarinete.

- ✓ Proponer tres arreglos para un cuarteto de Clarinetes inspirados en la melodía del requinto de canciones del Tocayo Vargas.

#### **1.4. JUSTIFICACIÓN**

Este proyecto se realizó con el fin de ahondar un poco más en la música carranguera desde un punto de vista histórico e interpretativo a partir de la adaptación y creación de arreglos a un formato diferente al tradicional como es el cuarteto de clarinetes.

El lector de este proyecto podrá encontrar todo el proceso que se realizó para que los objetivos planteados se vieran reflejados en cada uno de los capítulos de este trabajo.

Se encuentra el análisis de la música carranguera por medio de audios, observación de grupos y entrevistas, que dio como resultado final la descripción de las características que posee la música carranguera y que se encuentran en el tercer capítulo de este proyecto. También se estudiaron las posibilidades interpretativas del clarinete en donde se hace referencia a las características que tiene de registro, afinación y posibilidades sonoras.

Este proyecto aporta un repertorio popular para el formato de cuarteto de clarinetes a partir de un género poco común para éste, pero muy reconocido en Colombia, en donde se evidencia que la música carranguera se puede llevar a más ámbitos musicales, como en este caso a un formato instrumental diferente.

## 1.5. ANTECEDENTES

Para encontrar los antecedentes de este trabajo se tuvo en cuenta proyectos de grado o trabajos académicos que trataran sobre adaptación musical, análisis de música colombiana o que su contenido sea de adaptación a formatos ajenos al género o estilo musical tratado.

En la universidad pedagógica se encuentra un proyecto realizado por Nelson Enrique Ortiz Mantilla, titulado “Aplicación de Elementos Compositivos a partir del análisis musical de la Suite N° 3 para Guitarra del Maestro Gentil Montaña”(Ortiz Mantilla, 2011). En este trabajo da a conocer dos aspectos del análisis: el estructural-formal y el morfosintáctico, el segundo consiste en analizar elementos como el timbre, la densidad o el ritmo; explica y enseña los cinco ritmos colombianos que se encuentran en la Suite N° 3 del Maestro Gentil Montaña: pasillo, danza, guabina, bambuco y porro. Lo importante en este trabajo es que a partir del análisis de una pieza musical para guitarra se realizó una composición musical colombiana.

Se encontró otro proyecto en La Universidad de Panamá, titulado “Adaptación de la obra musical del Maestro Máximo Arrate Boza para la Orquesta Sinfónica”(Correa Echeverría, 2001), realizado por Carlos Antonio Correa Echeverría. Muestra en su primer capítulo una reseña histórica del Maestro Máximo Arrates Boza, mostrando su vida y obra musical. En el segundo capítulo hace una recopilación de sus obras más importantes y algunas desconocidas del maestro, en donde las clasifica por género y hace un pequeño análisis de cada una en cuanto a armonía y forma. En el tercer capítulo analiza la obra armónica a trabajar y anexa la partitura guía de la obra; por último, el cuarto capítulo en la fase final del trabajo explica con cual programa editó las partituras y explica la orquestación realizada, añadiendo las partes para cada instrumento. El aporte de este trabajo es el análisis

realizado por el autor de la obra principal y de las obras importantes del maestro, en donde resalta la armonía y forma.

Wilmar Evaristo Quiroga Mendoza en el 2009 realiza un trabajo en la Universidad Industrial de Santander titulado “Adaptación de música Colombiana a ensambles de Violín”(Quiroga Mendoza, 2009), en donde habla sobre el violín sus características, partes del violín y una pequeña reseña histórica de él. También aborda los géneros de las diferentes zonas del país y por ultimo presenta las adaptaciones para duetos, tríos y cuartetos de Violín de canciones como *la Gata Golosa*, *Los Guaduales*, *Vino Tinto*, *Espumas*, *La Ruana*, entre otros. El aporte de este trabajo consiste en las adaptaciones de música Colombiana para violines, así como en la explicación de los géneros a adaptar, donde menciona las tonalidades comunes, los modos, la métrica y los instrumentos utilizados.

En la Universidad Pedagógica se encontró un proyecto de Carlos Alberto Torres Salgado, titulado “Características Interpretativas de la Rumba Criolla en San Pedro de Igüaque, Boyacá”(Torres Salgado, 2005) en donde contextualiza la Rumba Criolla desde su aspecto histórico, analizándola desde canciones de los Hermanos Cárdenas y Jacinto y sus Hermanos por medio de elementos estructurales basados en una monografía realizada por Roberto Saltini como tempo, métrica, armonía, melodía, entre otros. Posteriormente analiza la Rumba Criolla de San Pedro de Igüaque con los elementos establecidos anteriormente; anexa partituras de las canciones, audio y entrevistas realizadas. La importancia de este proyecto es la realización del análisis musical de la rumba criolla, en el que se establecen los elementos relevantes que darán pautas claras para caracterizar la música carranguera.

En estos proyectos presentados, el análisis es un elemento importante, porque sin él no se podría llegar a la propuesta final. El primer antecedente es un trabajo bastante completo que da indicaciones de cómo se puede

realizar el análisis para la composición. En el segundo trabajo se destaca el análisis armónico de las piezas. El tercer proyecto aporta la adaptación para otro formato y su relación con la música colombiana, y el último aporta un modelo de análisis que da pautas más claras de cómo determinar las características de la música.

## **2. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN**

A través de este capítulo se ve reflejado el proceso que se llevó a cabo para escoger los tres temas a adaptar y arreglar. También se describen las herramientas de investigación para desarrollar la propuesta y como resultado, se podrán determinar las características de la música carranguera que son fundamentales para el proceso de creación.

### **2.1. MODELO Y PROCESO DE INVESTIGACIÓN**

En el transcurso y realización del presente trabajo se utilizó como base la investigación descriptiva que, según Hugo Cerda(Cerda Gutierrez, 1993), consiste en relatar, reproducir y figurar lo más característico del proceso de investigación. Por medio de la descripción se pudo explicar la información recolectada para dar solución al problema de la investigación.

Durante este proceso se escogieron tres temas carrangueros del Autor Tocayo Vargas; primero por el gusto personal que existe hacia las canciones de este músico, segundo porque este artista ha empezado a ser icono de la música carranguera a nivel nacional y tercero porque sus canciones cumplían con los parámetros necesarios en cuanto a texto, rango melódico, armonía, formato instrumental y rítmica; para poder llevar a cabo el trabajo de investigación.

El proceso a seguir fue:

- Estudiar la carranga a partir de su historia, principales exponentes y características como sonoridad, melodía, tempo, armonía, forma, figuración rítmica, métrica y texto.
- Escuchar variado repertorio del Tocayo Vargas como: Mi pichirilo, El veleño atravesao, De regreso al campo, La del Gorila, El amigo mentiroso, Rumbo a mi vereda, Las cositas del amor, A Bolívar mi pueblo, De dónde venimos, El artista fracasado, Interés pero no amor, La chismosa, La Flor María, La Oración del Cacho, Las fiestas de mi pueblo, Los celos de mi mujer, Los deberes del Domingo, Rezao por dos comadres, Si tu regresaras, Te alucino, Zambo Lambón, El último adiós, La muelita de Estela, Mi error, La fiesterita.
- Seleccionar las canciones que cumplieran los requisitos para la interpretación de la carranga realizadas por el requinto durante la introducción y/o el interludio a nivel ritmo-melódico: sincopa interna, rango interválico mayor a una sexta, el uso de dobles cuerdas donde el rango interválico sea de terceras a sextas, uso de arpeggios. Los temas seleccionados fueron: La del Gorila, El amigo mentiroso y la Fiesterita, para la posterior realización de arreglos para cuarteto de clarinetes, en donde se buscara la sonoridad de la música carranguera.
- Analizar las obras seleccionadas: Una vez analizadas las obras se pudieron aclarar las razones por las cuales fueron seleccionadas y el resultado fue el siguiente:

La del Gorila presenta:

✓ Sincopa Interna:



**Ejemplo musical 1** Melodía requinto La del Gorila – Sincopa Interna

✓ Rango interválico superior a una sexta:

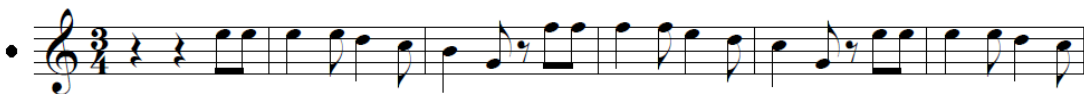


**Ejemplo musical 2** Melodía requinto La del Gorila – Rango interválico

✓ Desarrollo de motivos melódico-rítmicos con la armonía de la canción:



**Ejemplo musical 3** Melodía requinto La del Gorila – motivo melódico-rítmico 1



**Ejemplo musical 4** Melodía requinto La del Gorila - motivo melódico-rítmico 2



**Ejemplo musical 5** Melodía requinto La del Gorila - motivo melódico-rítmico 3



**Ejemplo musical 6 Melodía requinto La del Gorila - motivo melódico-rítmico 4**

✓ Manejo de dobles cuerdas:



**Ejemplo musical 7 Melodía requinto La del Gorila – dobles cuerdas**

El amigo mentiroso cumplía con los siguientes aspectos:

✓ Sincopa Interna:



**Ejemplo musical 8 Melodía requinto El amigo mentiroso – Sincopa interna**

✓ Rango interválico mayor a una sexta:



**Ejemplo musical 9 Melodía requinto El amigo mentiroso – Rango interválico**

✓ Uso del arpeggio:



**Ejemplo musical 10** Melodía requinto *El amigo mentiroso* – Arpeggios 1



**Ejemplo musical 11** Melodía requinto *El amigo mentiroso* – Arpeggios 2

✓ Empleo de dobles cuerdas:



**Ejemplo musical 12** Melodía requinto *El amigo mentiroso* – Dobles cuerdas

✓ Desarrolla motivos de la melodía:



**Ejemplo musical 13** Melodía requinto *El amigo mentiroso* – Motivo melodía

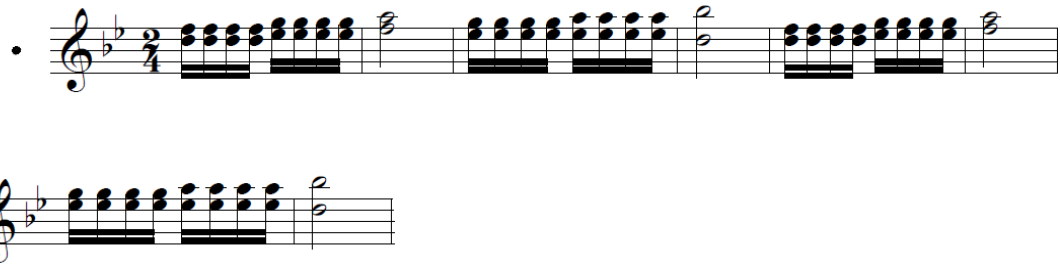
La canción *La Fiesterita* se escogió porque cumple los siguientes aspectos:

✓ Sincopa Interna:



**Ejemplo musical 14** Melodía requinto *La Fiesterita* – Sincopa Interna





**Ejemplo musical 19** Melodía requinto La Fiesterita – Motivo melódico 2



**Ejemplo musical 20** Melodía requinto La Fiesterita – Motivo melódico 3

- Transcribir los tres temas escogidos.
- Explorar el formato para trabajar los arreglos y adaptaciones al clarinete.
- Elaborar los arreglos de música carranguera para cuarteto de clarinetes.

## 2.2. HERRAMIENTAS DE INVESTIGACIÓN

A lo largo de este trabajo se realizó una revisión documental soportada en la búsqueda de libros que pudieran aportar a la parte teórica de la investigación y que pudieran aclarar dudas sobre conceptos o términos que se reflejaron a lo largo de éste.

La escucha de audios y la observación fueron parte importante del trabajo investigativo ya que por medio de ellos se escogieron las canciones para hacer los arreglos, de esta manera se pudo entender más a fondo la música carranguera desde los aspectos sonoros, rítmicos, melódicos, de forma, métrica, tempo, entre otros. Los audios se escucharon detalladamente, centrando la atención en primera instancia, en la melodía del requinto; después en la voz principal, en la armonía, el bajo y el acompañamiento. Si la melodía no cumplía con los requisitos mencionados anteriormente se descartaba la canción pasando a la siguiente. Después de acortar la lista de canciones se realizó el mismo procedimiento de manera más intensiva hasta dejar tres.

La observación se realizó de una manera muy atenta y concienzuda, enfatizándose en la forma como se interpreta la Carranga. Fue una observación no participativa, es decir que no se interactuó con el grupo, se anotó lo observado desde cómo se disponían, hasta como tocaban cada instrumento. (Ver anexo 1)

Otra herramienta de investigación fue la entrevista realizada al Tocayo Vargas para elaborar la reseña biográfica y contextual, que permitió saber más de los temas escogidos y sobre la carranga. Igualmente la entrevista a dos intérpretes, a fin de llegar a establecer más aspectos de la caracterización de la música carranguera.

Se realizaron las siguientes preguntas para ahondar sobre el tema Carranguero:

1. ¿Cuál fue su motivación para cantar y entrar en el mundo de la carranga?
2. ¿Qué es para usted la música carranguera?
3. ¿Qué caracteriza la música carranguera?
4. ¿Cómo se interpreta la música carranguera en general y en cada uno de sus instrumentos?

5. ¿Qué no puede faltar en la música carranguera?

Se realizaron otras preguntas adicionales al Tocayo Vargas, con el fin de averiguar sobre su recorrido musical y su vida antes de ser artista.

1. ¿Más o menos de cuantos años estamos hablando, desde que usted empezó a ser conocido como el Tocayo Vargas?
2. ¿Quién fue Tocayo Vargas antes de convertirse en el ícono que es hoy en día, cual es su historia antes del Tocayo Vargas?
3. ¿Usted a la hora de componer canciones, que tiene en cuenta?

El análisis musical fue de gran importancia, porque por medio de éste se identificaron varias de las características de la música carranguera para poder realizar los arreglos y adaptaciones para el cuarteto de Clarinetes. En el análisis, la escucha ayudo a determinar patrones armónicos generales, cadencias, diferenciar la métrica de los merengues y la rumba carranguera, determinar cómo era el tratamiento de las voces, cuantas voces se hacían, que intervalos manejaban entre una voz y otra, cuál era el rango de tempo general en la carranga y lo más importante encontrar la sonoridad de este género. Fue muy importante no solo el repertorio del Tocayo Vargas sino también contar con el repertorio de Jorge Velosa, Los Filipichines y El son de Allá.

Los libros encontrados sobre música carranguera aportaron las referencias de otros autores que realizaron el mismo proceso.

### 3. ENTRE LA CARRANGA Y EL CLARINETE

En esta parte del trabajo se evidenciarán todos los aspectos importantes para la contextualización de la propuesta planteada. Además se profundizará sobre la música carranguera y el clarinete abordando el ámbito histórico sumado a las características de los mismos.

*...nada hay tan poderoso como el ritmo y el canto de la música, para imitar, aproximándose a la realidad tanto como es posible, la cólera, la bondad, el valor, la misma prudencia, y todos los sentimientos del alma, como igualmente todos los opuestos a éstos. ... La música, por el contrario, es evidentemente una imitación directa de las sensaciones morales. (Aristoteles, 2007)*

La música ha estado presente a través de la historia en la humanidad, existiendo gracias a las manifestaciones culturales de cada época. En la antigüedad, los pueblos primitivos ligaban la música con la magia, la danza, también la utilizaban en rituales para facilitar la caza, invocar el éxito en la guerra infundiendo valor y protección mágica a los combatientes, rendir culto a los poderes de la naturaleza, celebrar el paso oficial de un adolescente a la vida adulta, provocar la lluvia cuando hay sequía, asegurar la fertilidad de la tierra o curar al enfermo, entre otros.

*En los estudios que ha hecho el ser humano por saber más de su pasado se ha encontrado con pinturas rupestres, relieves y grabados donde se identifica la música y la danza como un eje cultural importante. (Emilio Fernandez Alvarez, Francisco Gau Vergara, Marta Perez Sanchez, Vicente Tejero, 2006)*

En países como China, Egipto e Israel la música acompañaba sus ceremonias religiosas, funerarias, actos públicos y otras celebraciones colectivas. Grecia fue la región donde se dio el salto más importante en la evolución musical debido a su interés por ella, los grandes pensadores discutían sobre el papel que cumplía la música como agente educador de los ciudadanos, pues ésta influye en el carácter de quien la escucha y el funcionamiento del estado que los gobierna, por ello tenía gran importancia a nivel social y artístico, pues estaba ligada a la poesía y el teatro.

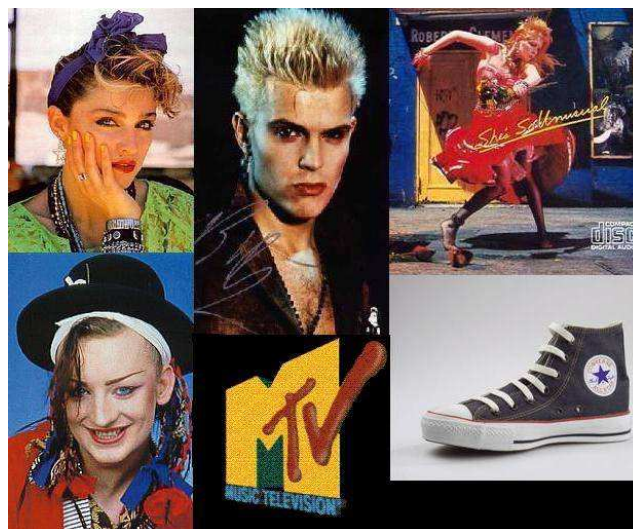
La música es un canal que permite que los seres vivos expresen sus sentimientos e ideas de la vida, por esto se va transformando a lo largo de la historia de la humanidad. En cada cultura hay un tipo de música particular, según el contexto y la época, por ejemplo, en los años 1400 al 1600 se presenta la música del renacimiento caracterizada por ser música eclesiástica, escrita en partitura, interpretada por personas con estudios musicales ya sean vocales o instrumentales, con un cuidado en la conducción de los acordes y progresiones. La melodía trataba de ser fusionada con la textura musical, escuchada por personas que asistían a las iglesias para las ceremonias litúrgicas.



**Ilustración 1 Música Renacimiento**

<http://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/ecoblog/mcamhue/category/tarea/3oeso-2/>

En una época más actual como la de los años 80, caracterizada por interpretar canciones donde se emplean con más frecuencia los instrumentos electrónicos, surgieron varios géneros musicales como el disco, dance, hard rock y pop, en donde había artistas representantes de cada uno de ellos, patrocinados por discográficas y escuchada por jóvenes que vestían de una forma particular según la música que preferían. Con esto se puede decir que según los ejemplos la música define épocas, culturas, pensamientos de sociedad, entre otros.



**Ilustración 2 Música años 80**

<http://www.webutilidad.com/escuchar-musica-de-los-80-gratis.html>

En Colombia no ha sido diferente, un género tan conocido como la carranga contiene un pensamiento de sociedad, de cultura, la vida misma de un país, en donde los campesinos son el eje de los versos, la inspiración de las canciones y el querer aferrarse a un ideal.

*Para algunos, ser carranguero, más allá de ser un género musical, se trata de una “forma de vida”, un ser cultural que interpreta la realidad social con el atisbo de los sabios abuelos, con el sabor de los pueblos campesinos andinos, al son de un merengue, una copla y una bailadita, “encantar cantando, para curar el mal y llevarse el dolor...”(Serrano O., 2011)*

La música carranguera cada vez se ha hecho más popular entre la gente gracias a su difusión en los medios de comunicación, a los festivales y concursos. Según Canclini“ la cultura popular contemporánea se constituye a partir de los medios electrónicos, no es el resultado de las diferencias locales sino de la acción homogenizadora de la industria Cultural”. (García Canclini, 1987, pág.3)

La gente que escucha la música carranguera crece cada día más, gracias a la difusión que se ha realizado a través de los años, haciendo que la acogida sea cada vez mayor, no solo la siguen campesinos sino también jóvenes, niños y gente de la ciudad, que poco a poco han influenciado sus letras con la cultura actual, como el CD de Jorge Velosa y los Carrangueros: “Lero, Lero, Candelero”, compuesto para niños y niñas, o como el tema “El marranito” que hace referencia al contexto social que se vive hoy en día sobre la falta de conciencia del manejo de las basuras. Todo esto ha hecho que la gente se apropie cada día más del fenómeno carranguero.

### 3.1. MÚSICA CARRANGUERA

La música carranguera nace como influencia de varios Géneros musicales como los son: la guabina, el torbellino, la música guasca, la música parrandera y el merengue vallenato.

*Como lo refiere el Maestro Jorge Velosa, actualmente lo carranguero “es canto, pregón y sueño; pensamiento, palabra y obra; es un amor cotidiano con la vida y sus querencias y un compromiso con el arte popular” (Serrano O., 2011)*

El termino carranguero proviene de la palabra *carranga*, expresión empleada en la región de Cundinamarca y Boyacá para referirse a la carne que no era de buena calidad, vendida principalmente para hacer embutidos. Ésta se comercializaba ilegalmente ya que provenía de reces que morían por causas naturales y no por sacrificio. El carranguero era quien la ofrecía, principalmente en la región de Ubaté y Chiquinquirá, profesión no muy bien vista por la gente.

Este término dio origen a la música carranguera que se consolidó gracias a los *Carrangueros de Raquira* liderados por Jorge Velosa. Él quería rescatar y difundir la música del interior Colombiano, pensando en un formato alternativo que diera cuenta de un pensamiento contestatario a la situación del país. Así que le propuso a Javier Moreno que se uniera al grupo que estaba formando. Posteriormente Javier Apráez y Ramiro Zambrano se les unirían, quedando así completo el formato, mostrandomás adelante el fruto de su trabajo con su primer LP titulado “Los carrangueros de Raquira”,

*...definición sonora y consecuente con los cantos e historias de la región boyacense, que se dejaban oír por aquellos y otros días en los que ser boyaco, campesino y popular ha sido sinónimo de subalterno. (Serrano O., 2011)*



**Ilustración 3 Los Carrangueros de Ráquira**  
<http://galeon.com/lamusica/Carranga.html>

El nombre del grupo tiene su significado en dos palabras: Carrangueros en símbolo de rebeldía y Ráquira por ser el lugar de Origen de Jorge Velosa.

*El nombre de Carrangueros, como lo indica Velosa, obedeció solo al objetivo de tener un nombre que llamara la atención, que fuera sonoro, que fuera un poco rebelde ante los nombres usados hasta el momento por los grupos. (Paone, 1999)*

En regiones como Cundinamarca, Santander y Boyaca empezó a ser importante la escucha de la radio, tanto que “comenzo a desplazar las tertulias nocturnas a ritmo de torbellino, coplas, canta y guabinas” (Paone, 1999, pág.67); por este medio se hizo popular la musica Carranguera con el programa “Canta el pueblo” de la emisora Radio Furatena de Chiquinquirá, en donde ya hacia unos años habia fundado un concurso llamado “Guitarra de plata Campesina” en donde los “Carrangueros de Raquira” participaron quedando fuera de concurso por su excelente presentacion, viendo con éxito la acogida de la gente.



**Ilustración 4 Velosa y los Carrangueros**

<http://elaguijonmusical.files.wordpress.com/2010/12/jorgevelosa09.jpg>

Los géneros más directos que llevan a la música carranguera son: la rumba criolla y el merengue campesino.

### **3.1.1. RUMBA CRIOLLA**

En la cultura flamenca, el termino rumba inicialmente significaba convidar y compartir, donde se practicaba el baile individual y poco a poco los bailarines comenzaban a invitar a los demás para que se unieran al baile dando lugar a la “rumba flamenca”; ésta llegó a América en el proceso de colonización de los españoles, adentrándose inicialmente en la Antillas en donde en medio de la combinación de culturas mestizas y con la inclusión de algunos elementos afro, se cambia el término “convidar” por “jolgorio”, que significa disfrute, y se genera la rumba propia.(Miranda, Juan Carlos; Peña de Arbelaez, María Beatriz; Valencia Salazar, María Orffa; Ordóñez de Rodan, Silvia Amparo, 1999)

La rumba cubana se fue desprendiendo poco a poco de la rumba flamenca, hasta llegar a ser lo que es hoy en día. En Colombia paso algo similar, este género traído por los españoles se transformó en lo que llamaron “rumba vieja”(Torres Salgado, 2005, pág. 3),teniendo ritmos similares al bambuco acelerado.

La rumba cubana llego a Colombia a principios del siglo XX por medio de acetatos y películas, curiosamente grabadas en México, el baile de las mujeres Cubanas presentado en las películas causo escandalo entre la comunidad eclesiástica, por esta razón las rumbas cubanas se vieron determinadas a la prohibición.

*La apropiación que los músicos de principios del siglo XX hicieron de la rumba tuvo que recurrir al disfraz para no ser estigmatizados o señalados por la sociedad, por lo que la ejecución con que nació la rumba en la región Andina difiere bastante de su generadora la rumba cubana (Paone, 1999)*

En consecuencia nace la rumba criolla, tocada y nombrada de forma distinta en diferentes regiones del país. En Antioquia se le dice “rumba antioqueña”, con una métrica de 4/4, esta estuvo influenciada más directamente de la Rumba Cubana. En la Región Cundiboyacence se le decía “Rumba Cundiboyacence”, con una métrica de 3/4, teniendo gran impacto a nivel rural, dividiéndose en Rumba Campesina y Rumba Guasca. Y en la Región de Tolima se le conoció como “Rumba Criolla Tolimense”, con una métrica de 6/8, con influencias del bambuco. Fue esta última la que más adelante se popularizo como Rumba Carranguera.

Gracias a los músicos y compositores como Milciades Garavito, Emilio Sierra, Jorge Ariza, Víctor Julio Churuguaco, entre otros, la rumba criolla se consolido, se grabó y se difundió en Colombia.



**Ilustración 5** Milciades Garavito compositor de Rumbas Criollas

<http://www.youtube.com/watch?v=0SMhJ4O7cvU>

### 3.1.2. MERENGUE CAMPESINO

Con la llegada de los españoles a América, trajeron diferentes culturas africanas, una en especial llamada *Muserengues* caracterizada por su alto sentido musical y dancístico, entró por el norte del país. Después de largas jornadas de trabajo realizaban fiestas caracterizadas por sus *algarabías*, en estas se encontraban por casualidad con un grupo étnico llamado *Chimílas* también caracterizado por su gran sentido musical.

Sus fiestas fueron conocidas como merengues o cumbiambas y su música fue llama Merengue.

*...tomo identidad en Colombia desde principios de 1500 hasta mediados del siglo XIX, fecha en la cual los jesuitas y a su vez algunos marinos traen a nuestras tierras un instrumento novedoso... nos referimos al acordeón...(Paone, 1999)*

Con el arribo del acordeón a Colombia y la apropiación de éste en el merengue, poco a poco se fue transformando en lo que hoy en día se

conoce como Merengue Vallenato. Gracias a la difusión por las emisoras y casas disqueras que llegaron con una mejor tecnología de grabación, se hizo popular este estilo por todo el país. Prontamente la gente del interior colombiano se apropió del vallenato, cantándolo y tocándolo con los instrumentos característicos de la región (tiple, guitarra, requinto y guacharaca) dándole otra sonoridad, lo que dio origen al merengue Cundiboyacence. Los músicos de la época lo incorporaron a su repertorio con la métrica que manejaban  $6/8$  en el tiple, requinto y guacharaca era más influenciada del merengue vallenato, mientras que la guitarra no dejó de lado la métrica característica del pasillo  $3/4$ .

El merengue Cundiboyacence prontamente pasó de la ciudad al campo, permitiendo que los campesinos asimilaran este estilo, transformándolo en merengue campesino. Este estilo se caracterizó por plasmar el sentir de los campesinos en sus canciones, el humor picaresco que plasmaban sus letras, su amor por la naturaleza, su entorno familiar y sus problemas del campo.

### **3.2. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA CARANGUERA**

En esta sección se hablará de las características sonoras que tiene la música carranguera, resaltando aspectos como: sonoridad, armonía, figuración rítmica, melodía, estructura, métrica, tempo y forma.

*“Mucha lástima le tengo, a la mujer  
que se casa, porque el marido la  
quiere, para escoba de la casa”  
(Coplas y cantas de Colombia, 2004)*

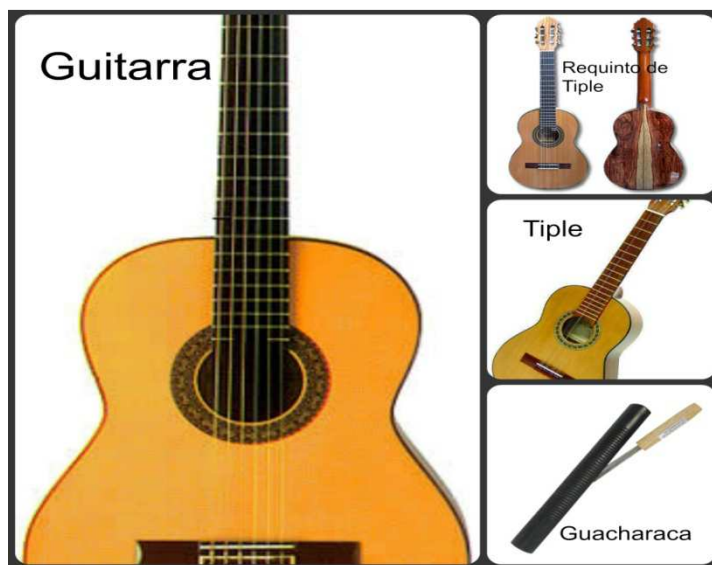
La **sonoridad** es un conjunto de características sonoras que permiten al oyente generar de manera subjetiva sensaciones. El receptor puede ordenar los sonidos del más fuerte al más débil.

*La sonoridad es la capacidad de un sonido para producir una sensación en el cerebro. La sonoridad depende de la intensidad de un sonido, pero también de su frecuencia, amplitud y otras variables, como pueden ser la sensibilidad del oído de quien escucha y de la duración del sonido. (inasel, 2012)*

La sonoridad no se puede medir por una unidad física determinada porque es una sensación característica del oyente; el oyente se basa en sonidos conocidos para dar sus juicios.

Para que una melodía sobresalga del bloque armónico no necesariamente tiene que emitirse con más volumen, solo se debe implementar un poco más de fuerza para que el oído reconozca dicha melodía.

La **sonoridad** de la música carranguera tiene lugar en sus instrumentos y en la ejecución de ellos. La conformación del ensamble dispone de: guitarra, requinto o requinto de tiple, tiple y guacharaca siendo este el más común, aunque sobre estos instrumentos se encuentran variaciones realizadas por algunos grupos que interpretan el género como cambiar la guitarra por un bajo, agregar armónica o dulzaina o riolina, quiribillos, batería, acordeón, teclado y caja o tambora.



**Ilustración 6: Conjunto Carranguero.**  
Collage realizado por la investigadora.



**Ilustración 7: Conjunto atípico carranguero 1**  
Collage realizado por la investigadora



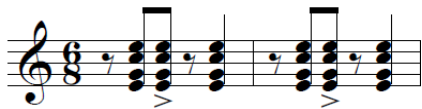
**Ilustración 8: Conjunto atípico carranguero 2**  
Collage realizado por la investigadora

Cada instrumento emite un sonido con particularidades físicas, características como el timbre que hacen que la carranga tenga su timbre particular; por ejemplo en el tiple en el merengue a 3/4 se acentúa la segunda corchea del segundo tiempo, esto hace que haya un poco más de volumen en ese punto y sea un factor de la sonoridad Carranguera.



*Ejemplo musical 21 Figuración Ritmo-melódica del tiple*

Así mismo pasa en el merenge a 6/8 donde se acentua el tercer pulso del primer tiempo.



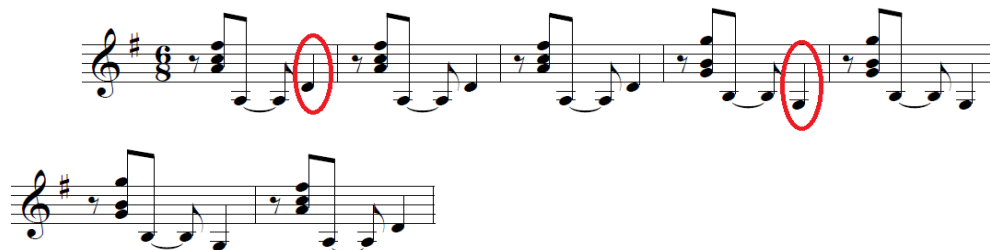
*Ejemplo musical 22 Figuración Ritmo-melódica del tiple*

La rumba carranguera interpretada por el tiple tiene un apagado en la última corchea del segundo tiempo.



*Ejemplo musical 23 Figuración Ritmo-melódica del tiple*

En el merengue a 6/8 o “merengue bambuco”(Opayome, 2014), la guitarra ejerce el cambio de acorde y lleva el acento antes del primer tiempo.



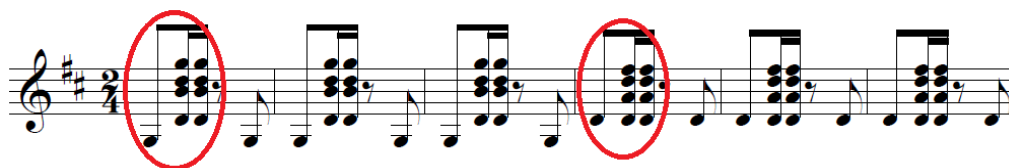
*Ejemplo musical 24 Guitarra merengue 6/8*

La guitarra en el merengue a 3/4 o “merengue pasillo”(Opayome, 2014) presenta el cambio de acorde en el primer tiempo.

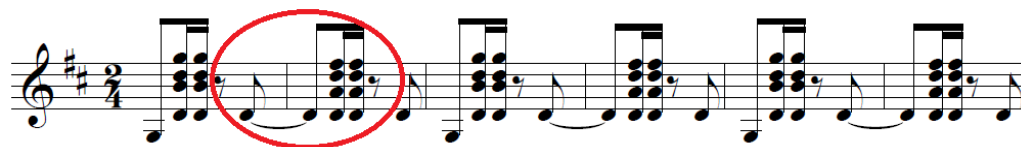


*Ejemplo musical 25 Guitarra merengue 3/4*

En la rumba carranguera la ejecución de la guitarra tiene la característica de hacer el cambio en el primer tiempo o antes del primer tiempo.



*Ejemplo musical 26 Guitarra rumba carranguera cambio primer tiempo*

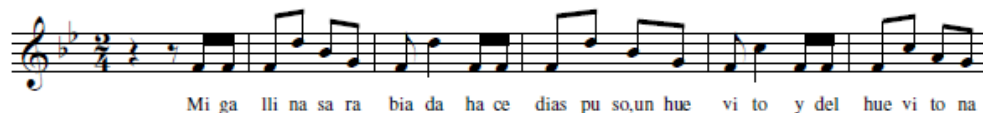


**Ejemplo musical 27 Guitarra rumba carranguera cambio antes del primer tiempo**

Las voces hacen parte de la sonoridad de este género, teniendo siempre una voz principal que a veces es acompañada por una segunda voz a intervalos de terceras o sextas muy parecidas a las voces de la guabina de Santander. “Dependiendo de la habilidad vocal de los ejecutantes, algunos grupos realizan interpretaciones a tres y cuatro voces paralelas”(Torres, 2010)



**Ejemplo musical 28 A baila Guasca - El son de Allá**



**Ejemplo musical 29 La Gallina Mellicera - Jorge Velosa y los Carrangueros**

“Dame de lo que te pido, que no te pido la vida, de la cintura pa ‘bajo, de la rodilla pa’riba” (Coplas y cantas de Colombia, 2004)

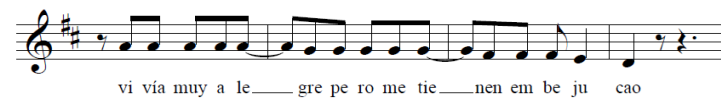
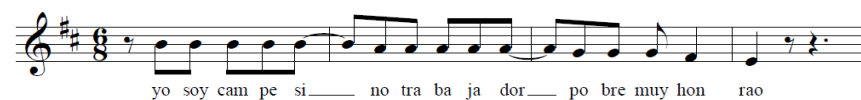
La **métrica** de la música carranguera por lo general está en 6/8 ó 3/4 para el merengue y 2/4 para la rumba. En el merengue se encuentran canciones completas en 3/4 ó en 6/8 ó también se puede dar amalgama de compases.



**Ejemplo musical 30** Introducción de requinto *La del Pantalón de cuero - El son de Allá*



**Ejemplo musical 31** Introducción de requinto *La Pasilladora - Jorge Velosa y Los Carrangueros*



**Ejemplo musical 32** Voz *El Campesino Embejucao - Oscar Humberto Gómez*

La carranga se identifica por su **tempo rápido**, es decir la velocidad de ejecución, el tempo se puede definir como las unidades métricas por unidad de tiempo. En el merengue carranguero se maneja un rango de negra 120 – 150 para los de 3/4 y para los de 6/8 la negra con puntillo 90 – 120; para la rumba maneja un rango de negra 110 – 130 esto hace que la mínima unidad de la **figuración rítmica** sea la semicorchea y la máxima sea la blanca o blanca con puntillo.

La **melodía** de la carranga no contiene intervalos mayores a una sexta, se mueve a través de grados conjuntos y terceras primariamente; en algunas estrofas el ritmo y los intervalos cambian dependiendo del texto.

**Ejemplo musical 33 La Cucharita - Jorge Velosa**

El **texto** de esta música se caracteriza por hablar de la vivencia del campesino. Los compositores se basan en experiencias personales plasmadas en las letras, diferenciando claramente el papel del hombre y de la mujer en la vida campesina. En las canciones “se reflejan los condicionamientos morales, económicos, religiosos y poéticos de esta cultura”(Torres, 2010)

Las letras de la música carranguera también pueden ser jocosas, de doble sentido, románticas y divertidas.

“De Regreso al campo” es una canción que describe la vivencia de un campesino cuando va a la ciudad:

### **DE REGRESO AL CAMPO**

Hasta el campo fue mi Tía, esta vieja aparecía  
Que donde yo hubiera sabido  
Nunca le había creídotoa' la paja que me habló

De que en la ciudad había un montón de garantías  
Pa 'que su ilustre sobrino terminara ese destino de tirar el azadón

Al llegar quede aterrao de ver que me había robao  
Las chichiguas que tenía y unas vainas que traía de presente pa' llegar

Mis primos avergonzaos de verme acampecinao  
Con malicia se reían y a la cucha le decían que no me dejara entrar

No más que por ser tan culto empecé a llevar del bulto  
Desde ese mismito instante en que di un paso adelante en esa grande  
ciudad

Me fui disque a buscar empleo pero ni pa' hacer aseo  
Ni para lavar los platos, ni para embolar zapatos me quisieron ocupar

De pronto un ingeniero diciendo que por ser bueno  
Nada más por ayudame, sin decir si iba a pagame  
Va y me pone a trabajar

Pasan como tres quincenas y como me daba pena  
Porque le tenía respeto y decían que al arquitecto no le podían reclamar

Un día me le fui acercando y ahí mismito preguntando  
Que uno por ser de vereda es que a las cuantas quincenas le comienzan a  
pagar

No más me dijo atrevido como es que se le ha ocurrido  
Que yo tenga que pagale nada más por enseñale cómo debe trabajar

Me jui más desconsolao que un perro recién capao'  
A suplicale a mi Tía que los platos de comida no me los fuera a cobrar

Me dijo no le rebajo porquesqueste es mi trabajo

Y es que no le da vergüenza o a caso no le da pena jartarsela tres quincenas  
y no venime a pagar

Por si fuera poca cosa tuve que pedir limosna  
Para comprar el tiquete y agarrar yo mi maleta y a Bolivar jui a parar

Pa' mi Tía quede de rata porque dijo que la plata  
en trago la había gastao y que no le había pagao por irme a vagabundear

Ahora estoy en mi vereda donde a mí siempre me esperan  
La gente que me ha querido amigos y hermanos miospa' salir a pachanguear  
Después de largas faenas cada quien con su morena  
Hablamos de amor sincero y sin pensar en los cuernos que utilizan por allá

/Uno que secrió en el campo no debe creerle al jalso  
Que se jarta tres cervezas y descansa la cabeza poniéndose a farolear  
Que diga barbaridades y cuente vanidades  
Disculpe que no le crea pero a yo de mi vereda no me guelven a  
sacar/(Vargas, De regreso al Campo)

Un ejemplo de letra romántica es "A mi querida Novia" de Jorge Velosa a  
través de su letra demuestra su amor de forma carranguera:

### **A MI QUERIDA NOVIA**

A mi querida novia  
hoy quiero saludar  
con rayos y centellas  
y un amor celestial  
y con una corona  
de cámbulos en flor  
para que siga siendo  
la reina de mi amor

A mi querida novia  
le tengo que decir  
que me mande un abrazo  
si no es mucho pedir  
y también un retrato

con un beso marcao  
para en mis horas tristes  
abrir la billetera  
y aunque sea conformarme  
con verla en la cartera  
A mi querida novia  
le tengo otra razón  
que en su próxima carta  
me pinte un corazón  
un corazón que diga:  
estás correspondido  
también te quiero mucho  
si no te veo me muero  
contigo en la distancia

sólo soy para ti  
o cualquier palabrita  
que nunca recibí

A mi querida novia  
por hoy no digo más

sino que no me olvide  
que yo de ella jamás  
jamás de los jamases  
lo juro por mi amor  
seré su siempre tuyo  
seré su adoración(musica.com)

“La del Gorila” es un ejemplo de texto jocoso y de doble sentido interpretada por “El Tocayo Vargas”:

### **LA DEL GORILA**

Unos problemas tengo yo con mi mujer,  
Que de la intimidad no quiere saber  
Estar conmigo le prohibió el doctor  
Y al acostarse le produce dolor  
Si se desviste le puede dar mal viento  
Y en ocasiones produce aventamiento  
Por eso ahora estoy desesperado  
Ver mi señora el repertorio que ha sacado

Aun zoológico a pasear me la llevé  
Que conociera a un lindo chimpancé  
Sin darse cuenta le solté a ese animal  
Y a mi señora comenzó a corretear  
Desesperada me decía ven Juvenal  
Mira que violarme pretende ese animal  
Disimulao me le hice el zanahorio  
Le dije sáquele el mismo repertorio

Que tiene mal de pereza, que le duele la cabeza  
Que tiene mal de riñones, que le duelen los pulmones  
Que tiene mal de rodillas, que le duelen las costillas  
Que tiene mal de vejiga, que le duele la barriga  
Que esta noche no la joda, que eso a ella le incomoda  
Que traquea mucho la cama, que que le dirá la mama  
Y que tiene un sarpullido que curarse no ha podido  
Dígale lo que le diga así le hable caca y paja  
Ese señor Don Gorila, ese si no se la rebaja(Vargas, La del Gorila)

*“Cuando vueste compre ruana, fijese bien en la trama, cuando consiga mujer, fijese bien en la máma” (Coplas y cantas de Colombia, 2004)*

En el género carranguero la **armonía** es muy simple por su descendencia tradicional, se mueve principalmente en la región de tónica, subdominante y dominante; no se acostumbra el uso de acordes con agregaciones, pero si acordes con la séptima por lo general en el quinto grado, siempre resaltando los acordes de la tonalidad siendo mayor o menor. Predominan las cadencias perfectas, cadencias plagales y cadencias rotas, algunas canciones tienen modulaciones pasajeras a la relativa menor. (Véase anexo 2)

El uso del VI grado como acorde de paso entre I y V grado se ha vuelto bastante común, de hecho JarioOpayome expone que a este acorde se le denominamediante, “esto se puede ver en algunas canciones del Tocayo Vargas en donde se hace el uso de muchos tonos mediantes, lo que permite que esa música tenga un carácter especial.”(Opayome, 2014)

La **estructura y forma** que predomina es la forma *lied*<sup>1</sup>, más específico el *lied* estrófico ya que se caracteriza por tener partes: A y B, siendo la parte A la estrofa y la parte B la contrastante. La parte A puede variar en A' o A". En la música carranguera la estructura es similar, en la canción carranguera también se encuentran forma A y B; la parte A es la estrofa y la parte B es el coro o estribillo. La canción Carranguera se estructura de la siguiente manera:

- **Introducción:** se encuentra en la gran mayoría de las canciones, aunque hay algunas que no la poseen. La introducción es realizada

---

<sup>1</sup> El Lied es una forma musical que representa la canción alemana.

por el requinto, la armónica o la riolina; es una variación de los motivos del coro o de la estrofa, puede que no se relacione con la melodía de la canción pero si con la armonía de la estrofa o del coro.

La introducción o interludio se caracteriza por demostrar el virtuosismo del requinto, en donde aprovecha todo el registro, en especial el registro agudo, realizando acordes melódicos, utilizando diferentes intervalos pero nunca sin dejar de lado la armonía por la que es acompañado; utiliza las dobles cuerdas siempre en terceras o sextas mayores y menores, en donde se evidencia la sonoridad brillante de este instrumento.

- **Estrofa:** La melodía de la estrofa es ligada al texto, en donde hay una voz principal que hace una frase y el coro contesta, o puede presentarse que la estrofa solo este a cargo del solista. Esta es la parte A. "La carranga sigue una forma muy común a otros géneros pero con un elemento muy particular que es la repetición de las estrofas completas por parte del coro, quizás como forma de resaltar el texto". (Paone, 1999, pág.77)
- **Coro o estribillo:** Esta sección la mayoría de veces es interpretada por el solista y el coro, pero como en la estrofa, se puede encontrar la exposición del tema por el solista y la repetición por el coro. En otro caso el estribillo solo queda a cargo del solista. El coro puede tomar elementos de la estrofa o puede ser una parte totalmente contrastante. Esta es la parte B
- **Interludio:** El interludio puede ser la misma repetición de la introducción, también puede ser un motivo desarrollado del coro o de la estrofa, interpretado en el requinto o armónica o riolina.

Se vuelven a repetir la parte A y la parte B hasta que el texto termine. El final puede terminar con el coro o con la repetición del interludio o introducción.

*“Desde el otro lado del río, me tiraron un limón, la cascara se cayó al agua, y el jugo a mi corazón”  
(Coplas y cantas de Colombia, 2004)*

Otras de las cosas características de la música carranguera son las coplas y el vestuario típico como la ruana y el sombrero; el Tocayo Vargas añade que “la alegría es inamovible en la música carranguera, todos los que hacemos música carranguera nos debemos de ocupar en mantener alegre el corazón de nuestro público”(Vargas, 2014)

*“...la copla nunca puede faltar en la música carranguera, yo creo que así como muchos lo han dicho antes, la carranga sin copla no es carranga, pues siempre que se reunían los abuelos en sus fiestas y parrandas, antes de tocar una canción echaban una copla, por esto, la copla es lo característico y que nunca puede faltar en la música carranguera.” (Carvajal, 2014)*



**Ilustración 9 Traje típico carranguero**  
<http://carranga.org/que-es-lo-carranguero/>

*“La vida pa’ ser la vida, dos cosas debe tener: risa to’a la que le quepa y canto a más no poder” Jorge Velosa Ruíz*

### **3.3. CLARINETE: UN VIAJE DE LO CLÁSICO A LO POPULAR**

En esta parte del marco referencial se hace un recorrido por la historia del clarinete, los primeros registros que se tienen sobre su llegada a Colombia, su versatilidad para adaptarse, sus posibilidades interpretativas y su primera incursión en la música carranguera en el proyecto carranga sinfónica.

El clarinete nace hacia finales del siglo XVII del *Chalumeau*, un instrumento de viento de procedencia francesa, hecho en madera, que tenía siete agujeros, de caña simple y se tocaba con la misma digitación de la flauta (digitación alemana). De la evolución de este instrumento nace el que se conoce actualmente como clarinete, con la diferencia que el sistema de llaves actual surge de una transformación a través de los años, empezando con Johann Christoph Denner y su hijo quienes modificaron la llave de doceava, alargaron el tubo, mejorando la sonoridad y afinación del instrumento; pasando por Joseph Beer, Jean Xavier Lefevre, J.F. Simioten el siglo XIX quienes agregaron poco a poco llaves que permitían la evolución del mismo hasta llegar al actual instrumento con diecisiete llaves. Estos aditivos fueron muy importantes porque permitieron la mejora tanto de la afinación como la ampliación de la tesitura. De esta manera el intérprete no tenía que tapar los agujeros a medias, lo que generaba una sonoridad más óptima, mejorando los trinos y los adornos. Igualmente se consiguió eliminar la condensación del agua en el agujero del pulgar, debido a un pequeño tubo de metal que recubría el orificio haciendo que el agua resbalara.

En el año 1812 Iwan Müller construye el clarinete de 13 llaves, obtuvo una mejor disposición de los taladros para mejorar la afinación con una llave distinta para cada semitono lo cual permitía hacer una escala cromática completa; cambia las zapatillas de cuero por unas rellenas de lana recubiertas en piel y cambia la sujeción de la caña por una abrazadera metálica. Este clarinete lo llama *Omnitónico*. Unos años después hacia 1843, aun paso más cerca al clarinete moderno, el clarinetista francés Hyacinthe Klosé y el constructor de instrumentos Auguste Buffet, adaptan el sistema de llaves móviles del Flautista Theobaldo Böehm al clarinete, lo que permitió evitar las posiciones de horquilla, así como el deslizamiento de los dedos, gracias a la duplicación de llaves para ciertas notas.

*Este Clarinete se construye con 17 llaves y 6 anillos, exactamente igual al Clarinete actual, este sistema se adopta casi en todo el mundo conociéndose como el Clarinete sistema francés o Böehm (Muñoz Muñoz, 2009)*

Después Oscar Oehler en Alemania, construye un clarinete que sigue la línea de Müller, con mejoras en sonoridad, digitación y afinación, denominado sistema Alemán.

El clarinete ha tenido a lo largo de su historia distintas aplicaciones, su naturaleza principal indica que es un instrumento meramente sinfónico al que maestros de la talla de Mozart, Beethoven o Mendelssohn le han dedicado composiciones propias; sin embargo este instrumento ha forjado un popular reconocimiento en otros campos de la música y en distintas épocas, por ejemplo el periodo en el que el Jazz representaba el movimiento musical de las mayorías, el clarinete reprodujo las melodías de artistas como Jimmy Dorsey, Artie Shaw y Bennie Goddman.

*El clarinete, más que la flauta y el oboe, tiende a ser la prima donna de la familia. (Mase, 1998)*

Sumado a todo esto, se puede decir que el clarinete también se ha mezclado con las raíces folclóricas de algunos países, llegando incluso a reemplazar instrumentos autóctonos de regiones específicas, todo esto gracias a su sonoridad versátil y a su relación con elementos propios de la tradición, como la madera en la que es construido el instrumento.

*Por último hay que decir que de todas las maderas de la orquesta, únicamente el clarinete tiene una vida vigorosa como instrumento folklórico... (Mase, 1998)*

Uno de los ejemplos más claros y que ilustran de mejor manera la estrecha relación que ha generado el clarinete con raíces folclóricas es Colombia, en donde este instrumento ha forjado su propia historia. El ingreso del clarinete al país no es muy claro, sin embargo se poseen registros antiguos en donde se hablaba del uso del clarinete en bandas militares las cuales representan para gran parte de América Latina, una primera expresión sinfónica completamente propia.

Según lo que dice Armando Martínez Garnica en el libro “Historia de la guardia Colombiana”(Martínez Garnica, 2012), una de las primeras bandas militares que se formó en Colombia a mediados de 1865, contaba ya con tres clarinetistas dentro de un formato que apenas alineaba 14 músicos; este indicio marca la importancia que tenía el instrumento en la conformación de las bandas militares. Ya para 1866 y a pesar de las dificultades que se presentaban dentro de la guardia militar, el movimiento de las bandas empezó a incorporar músicos contratados y a contar con directores como el maestro José María Ponce y Cayetano Pereira.



**Ilustración 10 Banda Militar Universidad de Antioquia**

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Banda de Musica-1908.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Banda_de_Musica-1908.jpg)

Banda Militar	Músicos	Instrumentos Musicales
Batallón de Artillería	10	saxofón, cornetas de pistón, clarinetes, trompas, flautín
Batallón de Granaderos	17	cornetas de pistón, saxofones, trompa, trombones, bombo, redoblante, bombardón
Batallón de zapadores	17	Clarinetes, requinto, flautín, trombones, bombardas, saxofón, trompas

**Tabla 1 Bandas Militares 1866**

Todo este movimiento de bandas militares permitió vislumbrar al clarinete dentro del panorama musical de Colombia. Gracias a todo este proceso las autoridades musicales de las regiones del país se permitieron incluir dentro de las sonoridades tradicionales a este instrumento, es así como se conforman los grupos de chirimías en el choco en donde el clarinete tiene el papel principal, ejecutando la voz líder y las improvisaciones.

*El clarinete actualmente hace parte importante de la cultura popular colombiana, se utiliza de forma frecuente en las agrupaciones de la costa atlántica, zona andina y chocoana. Es allí en el Chocó en donde se utiliza como instrumento melódico principal del formato de chirimía chocoana. (Gutierrez, 2012)*

Si bien la chirimía es un tipo de música en donde se le dio al clarinete el rol protagónico, en otros géneros propios del país, este instrumento se ha ido abriendo espacio en medio de las formaciones tradicionales, es así como se puede observar el desplazamiento que éste le ha hecho a instrumentos como la gaita y la flauta de millo en la interpretación de la cumbia y el porro en la zona atlántica.

Durante el desarrollo del clarinete en la cultura musical colombiana, se reconoce a Luis Eduardo Bermúdez Acosta (Lucho Bermúdez), quien tenía la idea de hacer músicas tradicionales del atlántico en un formato orquestal, en donde él mismo se encargaba de impulsar al clarinete como el instrumento característico de esta música, priorizándolo como uno de los instrumentos más representativos, pues así como el acordeón le dio una identidad propia al vallenato, que antes se interpretaba únicamente con guitarra, caja y guacharaca, el clarinete le ofreció a la cumbia y al porro la posibilidad de adquirir un sonido más comercial.



**Ilustración 11 Lucho Bermúdez**

<http://labarcadeenoin.blogia.com/2012/marzo.php>

El clarinete es un instrumento que tiene un registro amplio, por su construcción esta afinado en *Bb*, *A*, *Eb*, por lo que se identifica dentro de los instrumentos transpositores; tiene un sonido particular, con una gran capacidad interpretativa ya que tiene una técnica bastante trabajada a través de los años, haciendo de éste un instrumento bastante versátil.

El clarinete tiene una familia compuesta por:

### **Clarinete en *Eb* o Clarinete Requinto**



**Ilustración 12 Clarinete Requinto**  
<http://www.partituraonline.com/subcategorias/clarinetes/316/>

### **Clarinete en *Bb***



**Ilustración 13 Clarinete en *Bb***  
<http://www.shearersmusic.co.nz/index.asp?pageID=2145867882>

## Clarinete en *A*



**Ilustración 14 Clarinete en *A***

<http://musikaster.com/catalog/C43030-Clarinetes-en-la.html>

## Clarinete Contralto en *Eb*



**Ilustración 15 Clarinete Contralto en *Eb***

<http://www.museabuse.com/index.php?topic=1590.60>

## Corno di basseto en *F*



**Ilustración 16 Corno di basseto en *F***

<http://cuarteto.comule.com/Historia%20del%20Clarinete.html>

## Clarinete Bajo en *Bb*



**Ilustración 17 Clarinete Bajo *Bb***

<http://es.aliexpress.com/w/wholesale-clarinet-bass-clarinet.html>

## Clarinete Contrabajo en *Bb*



**Ilustración 18 Clarinete Contrabajo *Bb***

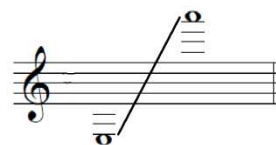
[http://www.musica.unsj.edu.ar/NBCL/contenido.html#gpm1\\_4](http://www.musica.unsj.edu.ar/NBCL/contenido.html#gpm1_4)

*Todos los clarinetes tienen el mismo sistema de digitación los clarinetistas pueden tocar todos los instrumentos de la familia, independientemente de su tamaño o transposición. (Adler, 2006)*

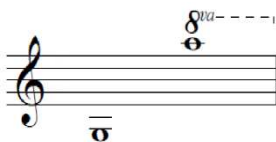
De esta familia del clarinete se enfatizará en solo tres instrumentos: en el clarinete requinto, en el clarinete en *Bb* y el clarinete bajo.

El **registro** de estos tres Clarinete tiene casi 4 octavas, según Samuel Adler todos los clarinetes tienen el mismo registro escrito.

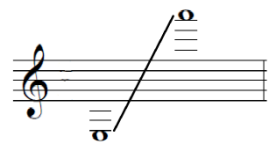
El clarinete **requinto o en *Eb*** escrito es:



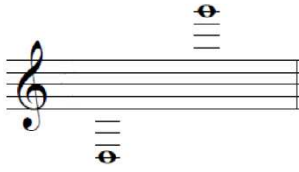
Y suena:



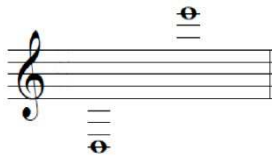
El clarinete **en *Bb*** escrito es:



Suena:



El Clarinete **Bajo** escrito es:



Y suena:



El clarinete tiene variadas posibilidades sonoras, se puede pasar de pianísimo a forte, además que todo su registro puede ser tocado homogéneamente, de hecho es el registro más equilibrado de todas las maderas.

En el clarinete se usa el *staccato* sencillo, doble y hasta triple, pero el más común es el sencillo, en donde puede ser incisivo, suave o estar en un punto intermedio.

En el lenguaje del clarinete se encuentran términos como el *legato*, *trinos* y *trémolos*, *vibrato labial* o *difragmatico* y *glisandos*, realizables para cualquier clarinetista.

El *legato* es común en muchos instrumentos no solo de vientos, también de cuerdas; para el clarinete el *legato* depende mucho de la respiración, según el clarinetista se pueden colocar frases largas o cortas.

Los *trinos* o *trémolos* dependen de la agilidad de los dedos del intérprete, en donde hay posiciones fáciles o difíciles según las notas que se quieran trinar.

El *vibrato labial*, como lo indica su nombre, depende del movimiento de los labios en especial del inferior, con la posibilidad de realizarlo lento o rápido.

El *vibrato diafragmático* es por influencia de la respiración y del movimiento del diafragma, este vibrato no se consigue con tanta facilidad como el anterior.

Los *glisandos* se pueden realizar en donde no hay cambio de registro del instrumento, es decir entre el *Bb2* y *B2*.

El clarinete ha incursionado en la música tradicional y popular por su sistema flexible y las posibilidades tímbricas que le hacen un instrumento valioso a la hora de incursionar en los diversos géneros y estilos. Una de sus apariciones en este ámbito se pudo ver en la música carranguera con el proyecto llamado “Carranga Sinfónica: un canto a la vida”

*“Somos hablantes, historias, copla, canto y poesía. Eso es lo que pregonamos, eso es la carranguería. Hoy agrego: sinfónicamente hablando, somos un canto a la vida, un abrazo musical y un pacto por la alegría” Jorge Velosa.*

La carranga sinfónica es un proyecto que se realizó de la mano del director Eduardo Carrizosa con el maestro Jorge Velosa desde el 2009, buscando unir dos mundos diferentes: el popular y el clásico, para destacar la labor del maestro Velosa durante sus 40 años de labor musical. “Se trata de un diálogo intercultural valioso entre un ritmo campesino y la música sinfónica”. (Gaitán Bayona, 2011)

Para la realización de los arreglos de las canciones se invitaron a compositores y arreglistas como: Javier Fierro, Fabián Forero, Fernando León, Fabio Londoño, Mauricio Lozano, Germán Moreno Sánchez, José Luis Posada y Francisco Zumaqué.

El clarinete fue participe de una puerta más que se abre para el mundo carranguero, en donde la acogida de este género se ve evidenciada en la participación del público de los conciertos dados.

## 4. LA MÚSICA CARRANGUERA DEL TOCAYO VARGAS PARA CUARTETO DE CLARINETES

En este capítulo se encontrará la propuesta de arreglos, en donde se hablará acerca del músico intérprete de los temas elegidos y cuáles fueron los criterios para llegar al objetivo final, la creación de arreglos de música carranguera para cuarteto de clarinetes.

### 4.1. EL TOCAYO VARGAS

Roque Julio Vargas Castañeda nació en 1969 en la vereda de San Antonio ubicada en Bolívar, Santander. Realizó sus primeros estudios en la vereda donde nació hasta cuarto de primaria, después se mudó a Bucaramanga con su familia ya que su padre esperaba conseguir una mejor vida en la capital de Santander.



**Ilustración 19 Tocayo Vargas**

<http://eltocayovargas.jimdo.com/quien-soy/>

Su familia siempre estuvo interesada por la música ya que su padre interpretaba el tiple, su mamá el requinto y sus cuatro hermanos también son músicos. Término el bachillerato el año de 1981 en Bucaramanga, pero algo siempre estuvo claro dentro de él, el anhelo por regresar a su pueblo.

*Porque cuando estaba allá salíamos a los conjuntos folclóricos mi papá, mi mamá, mis hermanos, mis tíos, pero en Bucaramanga eso se nos acabó, se nos fue esa armonía de ir a los conjuntos folclóricos.*(Vargas, Entrevista Tocayo Vargas, 2014)

Sin embargo encontró en Bucaramanga una integración folclórica que le permitió estar ligado a la música, la cual se llamaba los *Tifosy* era dirigida por Guillermo Laguna. Asistió continuamente a ella procurando estar rodeado siempre de guabinas, rumbas y torbellinos.

Después de algún tiempo, un alcalde amigo le ofreció trabajo como operario de maquinaria pesada en su pueblo querido, por lo que aceptó de inmediato. De vuelta en su vereda, Vargas conformó un grupo a los 22 años llamado *Los Tocayos*.

Más adelante, el Tocayo se interesó por el mundo de la política, por lo que renunció a su puesto como operario y aceptó ser el director de la Casa de la Cultura de Bolívar. Dentro de sus funciones realizaba un programa radial en la emisora del pueblo aprovechando su afinidad con la música. Por medio de este programa empezó ser reconocido como una figura pública.

Tiempo después tomó la iniciativa de ser alcalde en su pueblo, sometiéndose a la consulta de un partido político, donde solo consiguió el 40% de los votos. Por esta razón decide renunciar a su trabajo en la Casa de la Cultura y lanzarse nuevamente de alcalde.

*Después de retirarme de la casa de la cultura, inicié una campaña para derrotar a los que estaban mandando, a mi jefe político en ese entonces porque no fuimos bien pagos después de hacer un trabajo bastante grande, entonces me lance a la alcaldía y en esos tiempos, más o menos el año 2000, yo ya había grabado pero sin embargo tome la decisión de lanzarme a la alcaldía siendo el tocayo Vargas ya reconocido con temas como el hombre es hombre aunque la mujer le pegue.(Vargas, 2014)*

El nombre Tocayo Vargas viene de la costumbre de llamar *Tocayo* a Roque Julio Vargas, un hábito que se propago en su familia y en la vereda, ya que su padre y otro joven vecino se llamaban igual. El joven de la vereda también era músico, y junto a él conformó el grupo que se mencionó anteriormente, *Los Tocayos*.

*Él tocaba requinto y yo era vocalista y conformamos un grupo hace unos 20 años que se llamó Los Tocayos en el municipio de Bolívar, amenizábamos las fiestas en las veredas, íbamos a tocar, a pasar el tiempo, a echar música y también en medio de alguna bebida alicorada cantábamos guabinas, lo teníamos como hobby, por lo que nos invitaban a cualquier reunión. Después ya para diferenciarnos, él era el tocayo Sanabria y yo era el tocayo Vargas.(Vargas, 2014)*

El Tocayo Vargas tiene cuatro trabajos discográficos, todos titulados “El hombre es hombre; aunque la mujer le pegue” Vol.1, Vol.2, Vol. 3 y Vol. 4, y sigue activo dentro de la escena musical campesina.

## **4.2. DEL FORMATO CARRANGUERO AL CUARTETO DE CLARINETES**

Para la elaboración de la propuesta se tuvieron en cuenta procesos de escucha, lectura, transcripción, análisis de características y exploración de posibilidades sonoras (ver anexo 4), finalizando con la creación de tres arreglos de música carranguera a partir del análisis de canciones del Tocayo Vargas, pensados para un cuarteto de clarinetes.

En el proceso de escucha se buscaron los audios de la música del Tocayo Vargas, algunos en internet y otros consiguiéndolos por medio de terceros, en los documentos y grabaciones que tenían a su disposición. Con estos audios se realizó la selección de los tres temas carrangueros: La del Gorila, El amigo mentiroso y la fiesterita puesto que su melodía, cumplía con los requisitos específicos. De este modo se pudo realizar el siguiente paso en el proceso que era la transcripción de los temas.

La transcripción de los audios conseguidos se hizo instrumento por instrumento en finale 2012; posteriormente se enfatizó en la transcripción de la melodía del requinto en la parte melódica de la canción, en la introducción o en el intermedio, ya que por medio de ésta se establecieron las pautas arreglísticas.

La propuesta inicial del diseño partió del estudio de las posibilidades sonoras con dos clarinetes, pero una vez escuchado el resultado se determinó que no eran suficientes para completar la idea sonora de la carranga, debido a que los instrumentos tradicionales de la música carranguera como la guitarra, el tiple y el requinto son armónicos y los clarinetes son instrumentos melódicos, es decir que solo dos clarinetes no recrean todo el aspecto armónico de la carranga, ya que hacen falta aspectos como el bajo o el brillo del tiple.

Con esto se pudo establecer que era necesario un complemento que permitiera mejorar las condiciones, por lo que se estableció la inclusión de otros dos clarinetes para completar la sonoridad deseada, el clarinete bajo y el clarinete requinto.

### **4.3. CRITERIOS PARA LA ELABORACIÓN DE ARREGLOS**

Para la elaboración de arreglos y adaptaciones se tuvo en cuenta el registro de cada uno de los clarinetes, la capacidad sonora y el rango que cada uno podría manejar a la par con la melodía del requinto, ya que a partir de ella se realizaría la adaptación y elaboración los arreglos.

#### **4.3.1. La Del Gorila**

La primera canción trabajada fue “La del Gorila”, es un tema de música popular campesina en la que la letra es su principal componente, la forma de la canción se acomoda a ella. Al igual que el Lied, tiene dos partes características, estrofa y coro (A y B); la estrofa se repite dos veces variando la letra, quedando de esta forma A - B - A - B. En la mitad de la canción hay un interludio en el que sobresale el requinto.

Armónicamente, la canción se caracteriza por estar en región de tónica y dominante; en la parte A o estrofa, esporádicamente aparece el sexto grado (*Am*), y en la parte B o coro aparecen los acordes *Am* y *Dm*.

La canción a nivel melódico se mueve mucho con las notas del acorde y grados conjuntos; la melodía va ligada al texto, es decir si hay variaciones rítmicas es por adecuar la melodía a éste.



2).



3).



La guitarra siempre está llevando el bajo, más ligado al pasillo:



El texto de la canción es jocoso, habla de cómo hace un hombre para darle una lección a su mujer por sacarle excusas para no acostarse con él. A continuación se podrá apreciar la letra completa:

### **LA DEL GORILA Merengue Carranguero**

Unos problemas tengo yo con mi mujer,  
Que de la intimidad no quiere saber  
Estar conmigo le prohibió el doctor  
Y al acostarse le produce dolor  
Si se desviste le puede dar mal viento  
Y en ocasiones produce aventamiento  
Por eso ahora estoy desesperado  
Ver mi señora el repertorio que ha sacado

Aun zoológico a pasear me la lleve  
Que conociera a un lindo chimpancé  
Sin darse cuenta le solté a ese animal  
Y a mi señora comenzó a corretear  
Desesperada me decía ven Juvenal

Mira que violarme pretende ese animal  
Disimulao me le hice el zanahorio  
Le dije sáquele el mismo repertorio

Que tiene mal de pereza, que le duele la cabeza  
Que tiene mal de riñones, que le duelen los pulmones  
Que tiene mal de rodillas, que le duelen las costillas  
Que tiene mal de vejiga, que le duele la barriga  
Que esta noche no la joda, que eso a ella le incomoda  
Que traquea mucho la cama, que que le dirá la mama  
Y que tiene un sarpullido que curarse no ha podido  
Dígale lo que le diga asi le hable caca y paja  
Ese señor Don Gorila, ese si no se la rebaja

El arreglo y la adaptación se trabajaron de la siguiente manera:

- Como primera medida se procuró que la melodía pasara por cada uno de los clarinetes

The image shows a musical score for four clarinets: E♭ Cl., B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, and B. Cl. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is distributed across the instruments. A red oval highlights a specific melodic phrase in the B♭ Cl. 1 part. Dynamics include *p* and *mp*.

Melodía en el Clarinete Bb 1

Melodía en el Clarinete Requinto

Melodía en el Clarinete Bajo

Melodía en el Clarinete Bb 2

- Al clarinete bajo se le asignó el bajo carranguero ejecutado en la guitarra, como se puede ver en los ejemplos anteriores, pero a éste se

le agregó más movimiento con: notas de paso, sincopa interna, se le asignó por momentos la melodía, arpeggios, para que su línea melódica no fuera tan repetitiva y que se escuchara un poco más llena, ya que la guitarra es un instrumento armónico y el clarinete bajo es un instrumento melódico.



*Bajo más melódico*



*Melodía en el Clarinete Bajo*

- Se buscó suplir al tiple de la música carranguera con los clarinetes en Bb y el clarinete requinto, empleando patrones rítmico-melódicos derivados del motivo original del tiple, cuando estos no tenían la melodía; para lograr que la parte armónica no se sienta vacía y plana. Se trabajó la armonía original propuesta para acompañar la melodía del requinto.



*Patrón de acompañamiento 1*



*Patrón de acompañamiento 2*



*Patrón de acompañamiento 3*



*Patrón de acompañamiento 4*



*Patrón de acompañamiento 5*

### 4.3.2. El Amigo Mentiroso

La Canción “El amigo mentiroso” es un merengue carranguero, su forma está compuesta por: Introducción, A (estrofa) - B (coro) – Interludio - A - B. La parte B se repite y el interludio e introducción están a cargo del Requinto.

“El amigo mentiroso” tiene una forma muy similar al *Lied* estrófico, ya que como se nombró anteriormente en el marco teórico, está conformado por dos partes coro y estrofa, pero esta canción tiene además introducción e interludio.

Armónicamente, la canción se caracteriza porque tiene una secuencia frecuente pero no constante que es I – I7 – IV – IV – V – V7 – I, variando más en la introducción y en el interludio.

La construcción melódica se elabora a través de las notas del acorde y grados conjuntos. En esta canción hay una melodía muy clara para la estrofa y el coro, teniendo muy pocas variaciones debido al texto.

Melodía de la estrofa:

The first staff shows the beginning of the verse melody in 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of quarter and eighth notes. The second staff starts at measure 6 and features a series of quarter notes followed by a whole rest. The third staff starts at measure 12 and continues the melody with quarter and eighth notes, ending with a quarter rest.

Melodía del Coro:

The first staff shows the beginning of the chorus melody in 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of quarter notes and rests. The second staff starts at measure 7 and features a series of quarter notes followed by a whole rest. The third staff starts at measure 12 and continues the melody with quarter notes and rests, ending with a quarter rest.

La canción está en 3/4y se identifica por tener los siguientes motivos rítmicos:

1).

Musical notation for rhythmic motif 1 in 3/4 time, showing a treble clef, a key signature of one flat, and three quarter notes.

2).

Musical notation for rhythmic motif 2 in 3/4 time, showing a treble clef, a key signature of one flat, and four quarter notes.





La guitarra es el bajo de la canción y como es un merengue igual que la canción anterior, es un bajo ligado más al pasillo:



Y elegante pa no meterse con el

/Que era dueño de las torres gemelas

Y por ser poca la renta las había mandao tumar

Y que su finca contiene dos aljibes el Pacífico y Caribe y lo divide Panamá/

Se realizó el arreglo y la adaptación de este tema de la siguiente manera:

- Se tuvo en cuenta que cada uno de los Clarinetes interpretara la melodía

Musical score for Clarinet Quinto. The score is in 3/4 time and G major. It consists of four staves. The first staff is circled in red and contains the melody, starting with a *mf* dynamic. The second and third staves also have a *mf* dynamic. The fourth staff has a *mf* dynamic for the first half and a *mp* dynamic for the second half.

Melodía en clarinete requinto

Musical score for Clarinet Bb 1. The score is in 3/4 time and G major. It consists of three staves. The second staff is circled in red and contains the melody, starting with a *f* dynamic. The first and third staves have a *mp* dynamic.

Melodía en el clarinete Bb 1

Melodía en el clarinete bajo

Melodía en el clarinete Bb 2

- La línea del bajo está a cargo del clarinete bajo, aunque cuando éste tiene la melodía, el bajo se le asigna al clarinete requinto. Para que éste sea más melódico, se le asigna notas de paso, escalas y sincopa interna.

Bajo más melódico

- Para suplir la parte armónica del tiple carranguero se utilizaron patrones ritmo - melódicos derivados del original, empleados en su mayoría por los dos clarinetes en *Bb* y el clarinete requinto, permitiendo que la parte armónica se sienta más completa.



Patrón de acompañamiento 1



Patrón de acompañamiento 2



Patrón de acompañamiento 3



Patrón de acompañamiento 4

### 4.3.3 La Fiesterita

La última canción trabajada fue “La Fiesterita”, la cual es una rumba carranguera. La forma de la canción depende de la letra porque se acomoda a ella, como se mencionó en las otras dos canciones. La forma es muy parecida al *Lied* estrófico.

La forma de la Fiesterita es la siguiente: A - B –interludio1 - A- B – Interludio2 - A - B - interludio1 - A - B - B -*codetta*. En donde de la parte A es la estrofa y la parte B es el coro. Los interludios y la *codetta* están a cargo del requinto quien ejecuta la melodía.



*Melodía Estrofa*



*Melodía Coro*

Armónicamente la Fiesterita se organiza de la siguiente manera:

La estrofa siempre tiene la misma armonía: IV - IV# - V - I - I7 - IV - I - V - I - IV - I - V - I; y la del coro es: V - I - V - I - /I7 - IV - V - I.

El primer estribillo tiene la siguiente armonía: I - V - IV - I / I - V - VI - V - IV - I - V - I.

El segundo estribillo se mueve entre el grado I y V, al igual que la *codetta*.

A nivel melódico la canción siempre se mueve a través de las notas del acorde y algunos grados conjuntos. Como en las anteriores canciones, la melodía va ligada al texto.

La Fiesterita tiene una métrica de 2/4 y su mínima unidad rítmica es la semicorchea.

La voz se caracteriza por tener los siguientes patrones rítmico – melódicos:

1.)



2.)



3.)



4.)



El Tiple siempre lleva un motivo de acompañamiento constante:



Cuando el Requinto no está haciendo la melodía lleva el mismo patrón de acompañamiento del tiple y maneja diferentes motivos musicales como los siguientes:

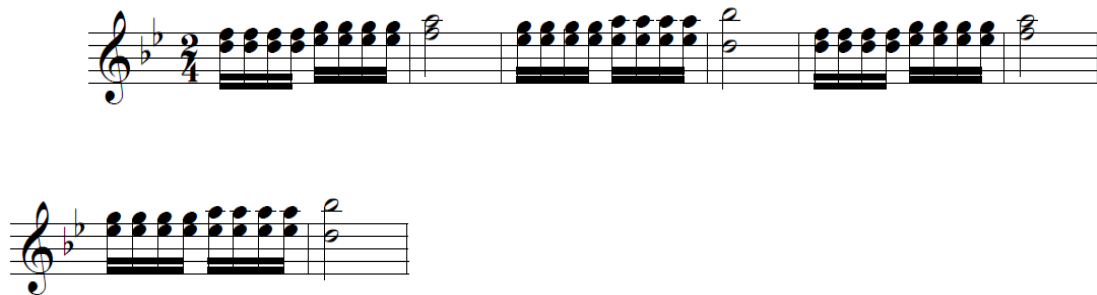
1.)



2.)



3.)



4.)



La guitarra lleva el bajo de la canción:



*Bajo más melódico*

El texto consiste en el enamoramiento de dos muchachos que se conocen en unas ferias y fiestas de un pueblo.

### **LA FIESTERITA Rumba Carranguera**

En un pueblo en fiestas fue que me encontré  
A una muchachita que me sorprendió  
En su miradita tenía un no sé que  
/Algo fascinante que se me pego/

Pero no sé, que me pasó  
O de repente que tenía yo  
/Pero a mi alma su amor se le pegó/

Después de la fiesta de allí se alejó  
Comenzó en mi vida la ausencia fatal  
Me dio su teléfono y la dirección  
/Para cuando vaya hasta la capital/

Pero no sé, que me pasó  
O de repente que tenía yo  
/Pero a mi alma su amor se le pegó/

Su cara tan linda y su forma de ser  
Su mirar tan lindo y su cuerpo también  
Esas cualidades me tienen así  
/Poquito a poquito más pegado a tí/

Pero no sé, que me pasó  
O de repente que tenía yo  
/Pero a mi alma su amor se le pegó/

Esa muchachita la que conocí  
Es sinceramente la que quiero yo  
Porque ella es bonita palabra que sí  
/Ella es lo más lindo que me sucedió/

/Pero no sé, que me pasó  
O de repente que tenía yo  
/Pero a mi alma su amor se le pegó//

Se tuvieron en cuenta los siguientes criterios para la realización del arreglo:

- Se procuró que la melodía pasara por cada uno de los clarinetes:



A musical score for Clarinet Bb 1 in 2/4 time, key of D major. The score consists of four staves. The first staff has dynamics *mf* and *mp*. The second staff is circled in red and has a *mf* dynamic. The third staff has a *mp* dynamic. The fourth staff has a *mp* dynamic.

Melodía en el clarinete Bb 1



A musical score for Clarinet Quinto in 2/4 time, key of D major. The score consists of four staves. The first staff is circled in red and has a *f* dynamic. The second staff has dynamics *mf* and *mp*. The third staff has dynamics *mf* and *mp*. The fourth staff has a *mp* dynamic.

Melodía en clarinete requinto

Melodía en el clarinete bajo

Melodía en el clarinete Bb 2

- El bajo de la canción se le asignó en gran parte al clarinete bajo ya que éste, por su registro permite aproximarse al bajo de la guitarra. Cuando el clarinete bajo tiene la melodía, se le asigna la línea de la guitarra al clarinete en Bb 2. Se propuso un bajo más melódico, es decir, con la inclusión de notas de paso, sincopa interna y escalas.



*Bajo más melódico*



*Bajo más melódico*



*Melodía en el clarinete bajo*

- Para suplir la parte armónica del tiple carranguero se utilizaron patrones ritmo - melódicos derivados del original, empleados en su mayoría por los dos clarinetes en *Bb* y el clarinete requinto, permitiendo que la parte armónica se sienta más llena.



*Patrón de acompañamiento 1*



*Patrón de acompañamiento 2*



## 4.4. ARREGLOS

### La del Gorila

### Arreglo La del Gorila

Score

Tocayo Vargas  
Arreglo: Milena Martínez

The musical score is arranged in three systems, each with four staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The instruments are Clarinet in E♭, Clarinet in B♭ 1, Clarinet in B♭ 2, and Bass Clarinet. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *mp*, and rehearsal marks at measures 8 and 15.

**System 1 (Measures 1-7):**  
Clarinet in E♭: Rests until measure 5, then plays a melodic line starting with a *mf* dynamic.  
Clarinet in B♭ 1: Starts with a *mf* dynamic, playing a rhythmic pattern.  
Clarinet in B♭ 2: Rests throughout.  
Bass Clarinet: Rests throughout.

**System 2 (Measures 8-14):**  
E♭ Cl.: Continues the melodic line.  
B♭ Cl. 1: Continues the rhythmic pattern.  
B♭ Cl. 2: Starts with a *mf* dynamic, playing a rhythmic pattern.  
B. Cl.: Rests until measure 11, then plays a melodic line with a *mf* dynamic.

**System 3 (Measures 15-18):**  
E♭ Cl.: Continues the melodic line.  
B♭ Cl. 1: Continues the rhythmic pattern, with a *p* dynamic marking.  
B♭ Cl. 2: Continues the rhythmic pattern, with a *mp* dynamic marking.  
B. Cl.: Continues the melodic line, with a *f* dynamic marking.

22

E♭ Cl. *p*

B♭ Cl. 1 *f*

B♭ Cl. 2 *f* *p*

B. Cl. *mp* *mp*

30

E♭ Cl. *mf* *ff* *mf*

B♭ Cl. 1 *p* *mf* *ff*

B♭ Cl. 2 *p* *mf*

B. Cl. *mf*

37

E♭ Cl. *mp* *p*

B♭ Cl. 1 *mf* *mf* *p*

B♭ Cl. 2 *ff* *mf* *mp*

B. Cl. *mp* *ff* *f*



67

Score for measures 67-71. The key signature is two sharps (F# and C#). The E♭ Clarinet part (top) has a melodic line with eighth and quarter notes. The B♭ Clarinet 1 part has a similar melodic line. The B♭ Clarinet 2 part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a *p* dynamic. The B Clarinet part is mostly silent, with a few notes at the end of the system marked *p*.

72

Score for measures 72-77. The E♭ Clarinet part continues with a melodic line, marked *mf* from measure 74. The B♭ Clarinet 1 part has a melodic line, also marked *mf* from measure 74. The B♭ Clarinet 2 part continues with eighth notes, marked *mf* from measure 74. The B Clarinet part continues with eighth notes, marked *mf* from measure 74.

78

Score for measures 78-81. The E♭ Clarinet part has a melodic line, marked *f* from measure 79. The B♭ Clarinet 1 part has a melodic line, marked *f* from measure 79. The B♭ Clarinet 2 part has a melodic line, marked *f* from measure 79. The B Clarinet part has a melodic line, marked *f* from measure 79.

# El Amigo Mentiroso

## Arreglo El Amigo Mentiroso

Score

Tocayo Vargas  
Arreglo: Milena Martínez

The score is written for a woodwind ensemble in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It is divided into three systems of staves. The first system includes Piccolo Clarinet, Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, and Bass Clarinet. The second system includes Piccolo Clarinet (P.Cl.), Clarinet in Bb 1 (Bb Cl. 1), Clarinet in Bb 2 (Bb Cl. 2), and Bass Clarinet (B. Cl.). The third system includes Piccolo Clarinet (P.Cl.), Clarinet in Bb 1 (Bb Cl. 1), Clarinet in Bb 2 (Bb Cl. 2), and Bass Clarinet (B. Cl.). Dynamics include *f*, *mf*, *mp*, and *p*. Articulations include accents and slurs. The score begins at measure 8 and continues to measure 15.

23

P.Cl.

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2

B. Cl.

*p*

*mp*

*p*

31

P.Cl.

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2

B. Cl.

*mp*

38

P.Cl.

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2

B. Cl.

*mf*

*mp*

*mf*

*mp*

44

P. Cl. *f*

B♭ Cl. 1 *f*

B♭ Cl. 2 *mf*

B. Cl. *mf*

50

P. Cl. *ff*

B♭ Cl. 1 *ff*

B♭ Cl. 2 *ff*

B. Cl. *ff*

# La Fiestera

## Arreglo La Fiestera

Score

Tocayo Vargas  
Arreglo: Milena Martínez

Musical score for Clarinet in Eb, Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, and Bass Clarinet. The score is in 2/4 time and G major. The Clarinet in Eb part starts with a melody at *mp*. The Clarinet in Bb 1 part enters at measure 2 with a melody at *mp*. The Clarinet in Bb 2 part enters at measure 3 with a melody at *mf*. The Bass Clarinet part enters at measure 3 with a bass line at *f*, ending with a trill.

Musical score for Eb Cl., Bb Cl. 1, Bb Cl. 2, and B. Cl. The score is in 2/4 time and G major. The Eb Cl. part starts at measure 8 with a melody at *mf*. The Bb Cl. 1 part starts at measure 2 with a melody at *mf*. The Bb Cl. 2 part starts at measure 2 with a melody at *mp*. The B. Cl. part starts at measure 2 with a melody at *mp*.

15

Score for measures 15-23. The E♭ Clarinet part starts with a *mp* dynamic and features a melodic line with some grace notes. The B♭ Clarinet 1 and 2 parts have a *mf* dynamic with accents, transitioning to *mp*. The B Clarinet part has a *mf* dynamic.

24

Score for measures 24-32. The E♭ Clarinet part has a *mp* dynamic and includes a dense sixteenth-note passage. The B♭ Clarinet 1 and 2 parts have a *mp* dynamic. The B Clarinet part has a *mp* dynamic.

33

Score for measures 33-41. The E♭ Clarinet part has a *mp* dynamic, followed by a *f* dynamic section. The B♭ Clarinet 1 and 2 parts have a *mf* dynamic, followed by a *f* dynamic section. The B Clarinet part has a *mf* dynamic.

40

Score for measures 40-46. The system includes four staves: E♭ Cl., B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, and B. Cl. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The E♭ Cl. part features a rhythmic pattern of eighth notes with dynamics *mp*, *f*, and *f*. The B♭ Cl. 1 part has dynamics *f*, *mp*, and *f*. The B♭ Cl. 2 part has dynamics *mp* and *f*. The B. Cl. part has a simple eighth-note melody with a dynamic of *f* at the end.

47

Score for measures 47-52. The system includes four staves: E♭ Cl., B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, and B. Cl. The E♭ Cl. part has a melodic line with dynamics *mf*. The B♭ Cl. 1 and B♭ Cl. 2 parts have a rhythmic pattern of eighth notes with dynamics *p* and *mp*. The B. Cl. part has a simple eighth-note melody with dynamics *p* and *mp*.

53

Score for measures 53-58. The system includes four staves: E♭ Cl., B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, and B. Cl. The E♭ Cl. part has a melodic line with dynamics *mf*. The B♭ Cl. 1 and B♭ Cl. 2 parts have a rhythmic pattern of eighth notes with dynamics *p* and *mp*. The B. Cl. part has a simple eighth-note melody with dynamics *p* and *mp*. The final measure of the system includes triplets in the B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, and B. Cl. parts.

59

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B. Cl.

*mf*

*mf*

66

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B. Cl.

*mf*

72

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B. Cl.

*mf*

78

E♭ Cl.

*mf*

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B. Cl.

84

E♭ Cl.

*p*

B♭ Cl. 1

*p*

B♭ Cl. 2

*p*

B. Cl.

*f*

91

E♭ Cl.

*mf*

B♭ Cl. 1

*p* — *mp*

B♭ Cl. 2

*p* — *mp*

B. Cl.

*p* — *mp*

98

E♭ Cl.  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
B. Cl.

105

E♭ Cl.  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
B. Cl.

## CONCLUSIONES

Este proyecto dio la oportunidad de demostrar que la música carranguera puede ser tocada por instrumentos ajenos a su género en este caso por la familia del clarinete, gracias al análisis del género y de las posibilidades interpretativas del instrumento.

Se definieron las características de la música carranguera a través de entrevistas, de escucha de audios y observación de grupos, dando pautas importantes para hacer esto mismo con otros géneros.

Con esta investigación se pudo establecer que el clarinete es un instrumento cercano a la música en general y en Colombia ratifica su posicionamiento ahora no solo en las costas sino en el interior con la música carranguera.

Para la realización de arreglos y adaptaciones se reconoció la importancia de tener en cuenta la afinación del instrumento sus probabilidades acústicas, cuales son las articulaciones posibles y cuál es su registro, para que a la hora de realizar éstos se pueda hacer de una forma más coherente y se dé un resultado más óptimo.

En el proceso de creación de los arreglos para cuarteto de clarinetes se aprendió la forma adecuada de trasladar una sonoridad específica a una instrumentación ajena al género, en este caso, el cuarteto de clarinetes. Por medio de las características de la música carranguera y las posibilidades sonoras de los clarinetes, se pudo adaptar los patrones de acompañamiento del tiple, los bajos de la guitarra, la melodía del requinto a un cuarteto de clarinetes, donde se distribuyó la melodía por cada uno, permitiendo así, que

cada clarinete pudiera reproducir los patrones ritmo-melódicos de la música carranguera.

Este trabajo da la oportunidad de ahondar más adelante sobre el proceso de trasladar la sonoridad carranguera al cuarteto de clarinetes desde la parte interpretativa.

A nivel pedagógico, el aprendizaje se evidencia en el reconocimiento de procesos de creación que permiten configurar un estilo de arreglística propia en un género específico. Igualmente se estableció una posición clara sobre la selección de criterios en la realización de dichos arreglos.

Por último a nivel de investigación, la búsqueda de material, la inquietud por conocer y establecer nuevas formas de interpretación, permitieron identificar el valor de la pregunta en el desarrollo musical y académico.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adler, S. (2006). *El Estudio de la Orquestación*. Cornell de Llobregat, Barcelona: Idea Books S.A.
- Aristoteles. (2007). *La Editorial Virtual*. Recuperado el 17 de Octubre de 2013, de La Editorial Virtual:  
[http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/Aristoteles\\_LaPolitica/Aristoteles\\_LaPolitica\\_000.htm](http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/Aristoteles_LaPolitica/Aristoteles_LaPolitica_000.htm)
- Cerda Gutierrez, H. (1993). *LOS ELEMENTOS DE LA INVESTIGACIÓN*. Quito: EL BUHO LTDA.
- Coplas y cantas de Colombia*. (27 de Febrero de 2004). Recuperado el 17 de Abril de 2014, de Coplas y cantas de Colombia: <http://coplasycantasdecolombia.blogspot.com/>
- Correa Echeverría, C. A. (2001). *ADAPTACIÓN DE LA OBRA MÚSICAL DEL MAESTRO MÁXIMO ARRATE BOZA PARA LA ORQUESTA SINFÓNICA*. Panamá: Universidad de Panamá.
- Emilio Fernandez Alvarez, Francisco Gau Vergara, Marta Perez Sanchez, Vicente Tejero. (2006). *La Enciclopedia del Estudiante*. Buenos Aires: Santillana.
- Gaitán Bayona, J. L. (25 de Junio de 2011). *LA ODISEA DEL QUIJOTE*. Recuperado el 31 de Mayo de 2014, de LA ODISEA DEL QUIJOTE:  
<http://quijoterock.blogspot.com/2011/06/carranga-sinfonica-raices-campesinas-y.html>
- García Canclini, N. (1987). Ni Folklórico ni masivo ¿Que es lo popular? *Diálogos de la Comunicación*, 8.
- Gutierrez, H. D. (2012). *El Clarinete en la Chirimía Chocoana*. Simon Bolivar, Venezuela.
- inasel*. (27 de Noviembre de 2012). Recuperado el 13 de Febrero de 2014, de inasel:  
<http://www.inasel.com/Acustipedia/Conceptos-generales/¿Ques es la sonoridad-¿Como-oye-el-oido-humano.html>
- Martínez Garnica, A. (2012). *Historia de la Guardia Colombiana*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- Mase. (1998). *El Clarinete*. Salamanca, España.
- Miranda, Juan Carlos; Peña de Arbelaez, María Beatríz; Valencia Salazar, María Orffa; Ordóñez de Rodan, Silvia Amparo. (1999). *LA RUMBA CRIOLLA EN EL FOLCLOR FRESNENSE*. Fresno.

Muñoz Muñoz, Á. (2009). "*HISTORIA DEL CLARINETE*". Córdoba.

*musica.com*. (s.f.). Recuperado el 18 de Marzo de 2014, de *musica.com*:  
<http://www.musica.com/letras.asp?letra=1761083>

Ortiz Mantilla, N. E. (2011). *APLICACIÓN DE ELEMENTOS COMPOSITIVOS A PARTIR DEL ANÁLISIS MUSICAL DE LA SUITE N° 3 PARA GUITARRA DEL MAESTRO GENTIL MONTAÑA*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

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

Quiroga Mendoza, W. E. (2009). *ADAPTACIÓN DE MÚSICA COLOMBIANA A ENSAMBLES DE VIOLÍN*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.

Serrano O., C. I. (2011). *Imaginando con Musiquita un País*. Bogotá: Impresión y acabados Cargraphics.

Torres Salgado, C. A. (2005). *CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS DE LA RUMBA CRIOLLA EN SAN PEDRO DE IGÜAQUE , BOYACÁ*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Torres, L. E. (2010). *LA MUSICA CARRANGUERA - ANALISIS MUSICAL*. Bogotá.

## **ENTREVISTAS**

Carvajal, C. (11 de Marzo de 2014). Entrevista Camilo Carvajal. (M. Martínez, Entrevistador)

Opayome, J. (1 de Marzo de 2014). Entrevista Jairo Opayome. (M. Martínez, Entrevistador)

Vargas, T. (10 de Abril de 2014). Entrevista Tocayo Vargas. (M. Martínez, Entrevistador)

## **DISCOGRAFÍA**

Vargas, T. (Compositor). (s.f.). De regreso al Campo. [T. Vargas, Intérprete] Colombia .

Vargas, T. (Compositor). (s.f.). La del Gorila. [T. Vargas, Intérprete] Colombia.

# ANEXOS

## Anexo 1: Observación a grupo

GRUPO: SON ROMANCE CARRANGUERO

Son cuatro integrantes del grupo:

- Javier Jaimes (Requinto , voz)
- Camilo Poveda(Tiple, voz)
- Jairo Opayome (Guitarra, voz)
- Gilberto Martínez(Guacharaca, voz principal)

Su distribución de derecha a izquierda es:

1. Jairo Opayome
2. Gilberto Marítnez
3. Javier Jaimes
4. Camilo Poveda

El grupo siempre dice una copla antes de interpretar una canción, utilizan la vestimenta tradicional carranguera con ruana y sombrero y también los instrumentos típicos del género.

Interpretan canciones como “A bailar guasca”, “La cucharita”, “Julia, julia, julia”, entre otras.

Gilberto Martínez siempre canta la primera voz; Camilo, Javier y Jairo hacen las segundas voces, a veces se turnan, a veces cantan los cuatro.

El requintista siempre toca muy concentrado mirando su instrumento cuando ejecuta las introducciones o interludios ya que es el instrumento que más se resalta a comparación del tiple, la guitarra o guacharaca.

El tiple siempre lleva la armonía constante y de vez en cuando hace variaciones con cortes o agregando una segunda voz al requinto.

La guitarra es muy parecida al tiple, aunque busca resaltarse añadiendo mas movimiento al bajo.

La guacharaca interpretada por el vocalista es permanente en su patrón rítmico, solo varia si en en arreglo de la canción hay un corte.

## Anexo 2: Análisis armónico a canciones carrangueras

### POR FIN SE VAN A CASAR

*Ritmo: Rumba.*

*Música y letra: Jorge Velosa Ruiz*

Dizque por fin se casar  
la aquella con el aquel  
me alegro por la muchacha  
también me alegro por él.

#### ESTRIBILLO

Por fin, por fin  
por fin se van a casar,  
pueda ser para el san Pedro  
o para la navida

Dizque hay muchos convidados  
pueda ser que a mí también  
porque esa matrimoniada  
no me la quiero perder.

#### ESTRIBILLO

Dizque ya están alistando  
la comida y la bebida  
y un conjunto bien guasquito  
pa la jresta d'ese día.

#### ESTRIBILLO

Dizque la luna de miel  
la van a pasar en Faça,  
us van pa Villeta  
no tes alcanza la plata.

#### ESTRIBILLO

## CUCHARITA

*ritmo: Merengue*

*Música y letra: Jorge Velosa Ruiz.*

En la vereda 'e Velandia,  
del municipio de Saboya,  
una cucharita 'e hueso  
me regalaron por amistad.

*ESTRIBILLO*  
La cucharita se me perdió  
La cucharita se me perdió

Y como a los quince días,  
en pleno centro de Bogotá  
me robaron los papeles,  
la cucharita y no se qué más.

*ESTRIBILLO*

Mi cédula se consigue  
y mi libreta de militar,  
pero cucharit'e hueso  
así 'e bonita pa que pensar.

*ESTRIBILLO*

Cómo lo ve don Gregorio  
la cucharita onde jue a parar,  
pueda ser que cuando vuelva  
me la reponga por otra igual.

*ESTRIBILLO*

## LA CHINA QUE YO TENIA

Ritmo: Merengue

Música y letra: Jorge Velosa Ruiz

**F**  
I La china que yo tenía,  
se jué pa la capital **C7**  
de nada valió quererla **F**  
pues no quiso regresar **C7**  
se jué a pasar unos días **F**  
dizque donde un familiar **F**  
pero tamién a mi china **C7**  
se la tragó la ciudad **F**

**F**  
II La vi por última vez **C7**  
la noche de navida **F**  
me dijo que'l veintisiete **C7**  
s'iba para Bogota. **F**  
Pensé yo pa mis adentros: **C7**  
- esa no va a regresar, **F**  
así es lo que pasa siempre **C7**  
con todas las que se van **F**

**F**  
III Dejó las vacas y el burro **C7**  
la vereda y el maizal, **F**  
dejó tamién mi cariño **C7**  
por quedase en Bogota. **F**  
Me imagino yo a mi china **C7**  
lo mucho que irá a cambiar, **F**  
porque tamién yo lo he visto **C7**  
cuando vuelven por acá **F**

**F**  
Se pintan de arriba'bajo **C7**  
se ponen no se que más, **F**  
cambian desde el caminao **C7**  
hasta la jorna de hablar. **F**  
me imagino-yo a mi china **C7**  
preguntando que será **F**  
eso que llaman arepa, **C7**  
mazamorra y rebanca. **F**

## JULIA, JULIA, JULIA

Ritmo: Rumba.

Música y letra: Jorge Velosa Ruiz.

**6**  
D Julia, Julia, Julia **D7**  
Julia de mi amor **6**  
yo te quiero Julia **6**  
más que a mi camión, **6**  
si por verte Julia **6**  
tengo que volar **6**  
en mi camioncito **6**  
lo puedo intentar. **6**

**6**  
D Julia, Julia, Julia **D7**  
Julia la que un día **6**  
me entregó su amor **6**  
en Capellania, **6**  
si por verte Julia **6**  
tengo que volar, **6**  
en mi camioncito **6**  
lo puedo intentar. **6**

**6**  
D Julia, Julia, Julia **D7**  
Julia donde llego **6**  
a olvidar los viajes **6**  
y a gastar parejo, **6**  
cuando tengo Julia **6**  
que otra vez parir **6**  
quisiera llevarle **6**  
para no sufrir. **6**

**6**  
D Julia, Julia, Julia **D7**  
Julia la que tiene **6**  
diecisiete años **6**  
aunque no parece, **6**  
si de pronto Julia **6**  
te llegas a ir **6**  
no tendré aliciente **6**  
para conducir. **6**

A

RUMBO A MI VEREDA

A F-#  
ME VOY RUMBO A MI VEREDA ME VOY CONTENTO DEL PUEBLO A CUMPLIR CON MI  
LABOR E7  
HE VENDIDO MIS PRODUCTOS QUE CON ESFUERZO Y ESMERO Y LA AYUDA DE MIS HIJOS  
HE CULTIVADO EN MI REGION. A

AHÍ EN LA CHOZA ME ESPERAN CUATRO CHINOS Y MI NEGRA Y UNA VIEJA QUE ES MI  
SUEGRA FH- E7  
QUE ACOMPAÑA A MI MUJER  
CUANDO YO ME VOY PAL PUEBLO Y CONSIGO A BUENOS PRECIOS  
ME PONGO MUCHO CONTENTO Y LUEGO ME PONGO A BEBER. A

D  
/CUANDO YA ESTOY BIEN TOMADO ME ACUERDO QUE SOY CASADO  
ANDANDO DESCALZURRIADO PAGO LA CUENTA QUE DEBA B7 E7 A  
Y CON MI CARRIEL TERCIADO Y MI SOMBRERO A MEDIO LADO E7  
ESTE OSCURO O ESTE CLARO ME VOY RUMBO A MI VEREDA./ ... INTRO..... A

A  
Y COMO A LA MEDIA NOCHE QUE VOY LLEGANDO A MI CHOZA FH- E7  
PEGO UN GRITO ALLA EN LA LOMA PA QUE ESCUCHE MI ADORADA  
Y SE DESPIERTAN LOS CHINOS A VER QUE LES HE LLEVADO A  
A VER QUE LES HE COMPRADO Y SE ALEGRAN POR MI LLEGADA. A

LUEGO CONTEMPLA A MI ESPOSA LA VEO LINDA MAS HERMOSA  
Y LE CUENTO MUCHAS COSAS QUE ME PASARON ALLA FH- E7  
QUE ESTUVO MUY CARO EL FLETE QUE ME PAGARON CON CHEQUE  
Y QUE ME DIO MUCHO PEREQUE PARA PODERLO ESCAMBIAR. A

D B7  
/QUE LUEGO ME FUI DE COMPRAS Y ME ENCONTRE CON MI COMPA Y NOS PUSIMOS  
HABLAR E7 A  
PERO ESTO ES UN SALVAVIDAS SON PURITICAS MENTIRAS E7  
LA CULPABLE ES LA BEBIDA LA QUE ME HIZO DEMORAR/. A



## EL AMIGO MENTIROSO

F B<sup>6</sup>  
TENGO UN AMIGO MUCHISIMO MENTIROSO  
QUE ESTANDO CON EL YO GOZO SOLO DE ESCUCHARLO HABLAR.  
DECE QUE TIENE LA SOLITARIA CON MOZO  
Y COMO SI ESO FUERA POCO CON DIS HIJOS Y EL PAPA.

B<sup>6</sup>  
DICE QUE TIENE MUELAS DE TRITURADORA  
QUE <sup>su mama</sup> PERSUVA MAS SEÑORA FUE LA NONA DE TARZAN  
QUE TRABAJA EN LA TORRE BABILONIA Y PORVENIRSE,  
A VENDER MOMIAS NO VOLVIO A TRABAJAR MAS.

B<sup>6</sup>  
/QUE ERA DUEÑO DE LAS TORRES GEMELAS  
Y POR SER POCA LA RENTA LAS HABIA MANDADO TUMBAR,  
Y QUE SU FINCA CONTIENE DOS ALIBES  
EL PACIFICO Y CARIBE Y LOS DIVIDE PANAMA./

F B<sup>6</sup>  
QUE LA MUCHACHA VA EN AVION A HACER MERCADO  
Y QUE LE TIENE AVION PRIVADO PA' QUE SALGA A CHICANEAR,  
TIENE UN MARRANO ESTUDIANDO MEDICINA  
Y GINECOLOGO DE GALLINAS ES QUE LO VA A HACER GARDUAR.

B<sup>6</sup>  
QUE EN SU FINCA LOS CABALLOS JUEGAN FUTBOL  
BASQUETBOL LOS ELEFANTES Y LOS GATOS AJEDREZ,  
Y QUE LOS PIOJOS YA MONTARON RESTAURANTE  
COTIZADO Y ELEGANTE PARA NO METERSE CON EL. CORO.....

C

A BAILAR GUASCA

Introducción

1. /Venga pa ca mijitica venga que quiero  
bailar/

/Este carrango movido que nos pone a revolar/

Coro: /Y haga esa pata pa ca y haga esa pata  
pa allá

Afloje bien la cintura y mueva la colita más/

Introducción

2. /No me salga con el cuento que no lo sabe  
bailar/

/Porque de alguna manera yo la hago  
batibolear/

Coro

Introducción

3. /Si a mí me estorba la ruana y su merced el  
pañolón/

/Si nos estorba la gorra la jondeamos pa un  
rincón/

Coro

Introducción

4. /Ahora levante la falda pero un trisito no  
más/

/Y valla echando brinquitos sin salirse del  
compas/

Coro

Introducción

### **Anexo 3: Entrevistas**

- Entrevista a Camilo Carvajal

#### **¿Cuál fue su motivación para entrar en el mundo de la música carranguera?**

Bueno, mi motivación para entrar en el género musical carranguero en un principio fue la tradición de mi familia, las reuniones y ver a mis familiares en el rol de estar en su fiesta, de tener un grupo de música tradicional campesina. Como joven, apesar de que no todos los jovenes hacen esta música, a mi me llamo mucho la atención y por eso quice aportarle algo de mi pensar como joven, pero siempre conservando lo tradicional.

#### **¿Qué significa para usted la música carranguera?**

La música carranguera para mi es un sentir muy propio, es una forma de expresarse que es característica de mi región, yo creo que tambien, para mi la música carranguera es una de las más nobles dentro de la música tradicional colombiana.

#### **¿Qué caracteriza a la música carranguera?**

A la música carranguera la caracterizan los instrumentos tipicos como el requinto, el tiple, la guitarra o una ruanita y un sombrero. Además de sus letras alucivas al campo, a las vivencias del campesino, tambien al romanticismo, al *despechismo* se le canta en la música carranguera y lo que identifica a la gente el común.

### **¿Cómo se debe interpretar la música carranguera desde el requinto?**

Bueno lo que tenemos acá es un requinto tiple, es un instrumento de doce cuerditas tiene cuatro ordenes, cada uno de tres cuerdas. Con el se lleva la voz principal en una agrupación de música carranguera, sirve para hacer melodías pero aparte de eso también lleva el acompañamiento como por ejemplo la canción más conocida del maestro Jorge Velosa, la cucharita, que es un merengue a 3/4 y tiene un golpe sencillo que es derivado del bambuco que está a 6/8 y el cual es similar pero un poco más *salteadito* interpretado por los músicos campesinos en el tiple. A este solo se le agrega un golpe y un apagado de más; también está la rumba carranguera, es un ritmo que se utiliza en la zona de Cundinamarca o Boyacá y es muy marcado. En Santander manejan más los ritmos carrangueros con tendencias al torbellino entonces son un poco más *arreataditos* y más rápidos.

### **¿En el requinto se acentúa alguna nota o hay algo específico en la melodía que caracterice el tocar ese instrumento en la música carranguera?**

Bueno, para hacer una melodía se toma la base rítmica que lleva la voz, por lo que cada uno de los acordes posee las acentuaciones de la letra y la interpretación del cantante, como por ejemplo la cucharita, en donde se ve que todos los aspectos musicales se acoplan a lo que lleva la letra

### **¿Qué es lo que no puede faltar en la música carranguera?**

La copla, la copla nunca puede faltar en la música carranguera, yo creo que así como muchos lo han dicho antes, la carranga sin copla no es carranga, pues siempre que se reunían los abuelos en sus fiestas y parrandas, antes

de tocar una canción echaban una copla, por esto, la copla es lo característico y que nunca puede faltar en la música carranguera.

- Entrevista a Jairo Opayome

**¿Cuál fue su motivación para entrar en el mundo de la música carranguera?**

Bueno, mi motivación principal es mi padre pues ha sido músico gran parte de su vida y ha estado ligado de cierta manera a la música campesina, a la música carranguera pues su labor musical está ligada a las labores del campo, entonces de esta manera se ha complementado un oficio con el otro y ha sido este el mayor ejemplo que me ha dado él y es así como entre en el mundo de la música campesina tradicional.

**¿Qué es para usted la música carranguera?**

Para mí la música carranguera es la representación artística del campo, como afloran los sentimientos de un campesino mediante la música y la manera de manifestar cualquier estado de ánimo, tristeza, alegría o simplemente el jolgorio tradicional de la gente del campo.

**¿Qué caracteriza a la música carranguera?**

La música carranguera tiene para mí, tres características específicas en cuanto a influencias: la primera es la vestimenta tradicional constituida por el sombrero y la ruana; la segunda es la instrumentación que se usa que es la guacharaca, el tiple, la guitarra y el requinto; por último está el vocabulario

que es lo más importante, y en el que se encuentra la copla que se ha convertido en un elemento especial, pues la música carranguera sin coplas es como la tierra sin agua, siempre hace falta. Uno puede tocar muy buena música, pero si no hablas, haces coplas o echas retahílas no estás en la música carranguera.

### **¿Cómo se interpreta la música carranguera desde la guitarra?**

Desde la guitarra hay varias maneras de tocar la música campesina, recordando cómo empezó la música carranguera, en algunos grupos que yo recuerdo interpretaban la guitarra a manera de bajo, es decir, ejecutando notas individualmente sin ejercer ningún tipo de acorde. Ahora vemos que por ejemplo el guitarrista del maestro Jorge Velosa utiliza este recurso del acorde que es muy importante, y ha dejado el legado de cómo se debe interpretar de manera correcta la música carranguera desde la guitarra. Ahora hay una clasificación que hizo el maestro Velosa en algunos de sus apuntes, y dice que la cucharita por ejemplo, es un merengue campesino y el maestro Guafa en una entrevista dice que la música circulaba en la cabeza del maestro Velosa de una manera totalmente diferente, él dice por qué afirmando que es un merengue bambuco, pues si vamos a la teoría encontramos que se ejerce el cambio de acorde justo antes del tiempo pleno. Sumado a esto encontramos el merengue pasillo que puede ser ejemplificado con la canción el soldado de la patria, en donde se ejerce el cambio de acorde después del tiempo pleno. Referente a la rumba, también se ejecutaba la guitarra como bajo, pero luego el maestro José Fernando implementa el uso del acorde como en la canción Julia que está a 2/4, el cambio de acorde se ejerce en el segundo tiempo del compás.

## ¿Cómo se ejecuta la música carranguera desde el tiple?

Para tener la misma idea explicare la acción del tiple en las mismas canciones que trate anteriormente. En el merengue bambuco se ejerce el mismo cambio de acorde que la guitarra, es decir antes del tiempo pleno. En el merengue pasillo también se ejecuta el mismo cambio que la guitarra. El requinto hace lo mismo, pero al ser el instrumento que maneja la melodía principal necesita a la hora de tocar en vivo, tener un poco más de volumen por lo que en ocasiones debe estar en silencio para darle protagonismo al cantante, para que después cuando llegue la hora de la interpretación, salga a flote todo el virtuosismo que el requintista posee. Lo mismo sucede en otros ritmos como por ejemplo la rumba, en donde simplemente se marca la base armónica con el requinto, y con el tiple se ejecuta el rasgueo. Esta es a grandes rasgos la explicación de los patrones rítmicos del tiple y el requinto, ya a nivel de escalas se entraría a otro campo.

Bueno vamos a hablar un poquito de unos tonos básicos y de unos relativos que uso actualmente en la música campesina. Lo aprendí de la música mexicana buscando aplicarla en el ámbito de música campesina, sin olvidar que los elementos son propios de la música mexicana. Por ejemplo el guitarrón que es el encargado de ejecutar los bajos, aplica un tono mediante entre la tónica y el quinto grado, con el fin de que el acompañamiento no quede atravesado a la hora de hacer los cambios. Hablando solamente de notas, por ejemplo en *Do* mayor, se hace *Do* y *Sol* aplicando en el medio algún tono mediante como *Mi* mayor o *La* mayor para que no se traviere la melodía. Aterrizando en el ámbito de música campesina, se usa algo parecido pero es el relativo menor, aunque a veces solo es necesario ejecutar el bajo y conservar la tónica con el fin de darle más sabor, cuando se omite suena raro. Al igual que el relativo, se pueden aplicar otros acordes pero ese es el más común. Con este acorde se busca que el quinto grado se realce como un cambio real y especial, dándole la relevancia que merece. A veces se pueden incluir más acordes pero se necesita un mayor nivel

instrumental para hacer los cambios rápidamente, esto se puede ver en algunas canciones del Tocayo Vargas en donde se hace el uso de muchos tonos mediantes, lo que permite que esa música tenga un carácter especial.

- Entrevista al Tocayo Vargas

### **¿Cuál fue su motivación para cantar y entrar en el mundo de la música carranguera?**

El medio en el que uno nace y donde se escucha mucho el requinto, el tiple, la guitarra, las coplas, las guabinas, los torbellinos y pues enmarcado en la parte cultural con los trabajos que se han venido haciendo, siempre tuve mucha injerencia de los hermanos Torres, Juan Torres, de Delio, los cuales desde pequeños íbamos a las fiestas y les veíamos tocar en las tiendas los torbellinos y las guabinas. Debido que en la vereda donde nosotros vivíamos no había luz eléctrica, la ilusión de nosotros era salir a las festividades de Vélez, de Guabata, de Bolívar y en ellas nos encontrábamos a los hermanos Torres, a Delio, al papá y al de la guitarra, entonces eso nos motivó cuando eso sacaron un trabajo musical que se llamó la media arepa, para cuando yo tenía aproximadamente unos seis años y lo cual me lleno de mucha alegría. Después escuchando el trabajo de Jorge Velosa con la cucharita que permitió que se nos grabara la identidad cultural de nuestro pueblo, de nuestra región, y siempre lo que uno escucha cuando apenas empieza a tener razón de vida influye mucho en el ser humano, las primeras notas musicales que escuche fue de folklore, de cultura entonces eso lo llevamos en la sangre, pues mi familia siempre ha sido folclorista, mi papá toca el tiple, mi mamá el requinto, mis hermanos también son músicos, tengo cuatro hermanos que también han sido influidos por el folklore de la región andina,

del sur de Santander, de la guabina, del torbellino, la picardía, siempre estuvo presente la identidad cultural de la provincia de Vélez que conserva la jocosidad, el doble sentido desde un buen punto de vista, la tomadera de pelo y eso pues son cosas que enriquecen los temas y la cotidianidad del autor.

**¿Más o menos de cuantos años estamos hablando, desde que usted empezó a ser conocido como el Tocayo Vargas?**

El tocayo Vargas nace alrededor de unos 17 años, en la vereda de San Antonio que es donde yo nací, en donde había otro joven al cual le decían tocayo, pues teníamos el mismo nombre. Por costumbre mi papá, que tenía mi mismo nombre, me decía tocayo entonces ya todos en la casa comenzaron a llamarme tocayo, después todos los de la vereda y al mismo tiempo al otro muchacho también. Él tocaba requinto y yo era vocalista y conformamos un grupo hace unos 20 años que se llamó *los tocayos* en el municipio de Bolívar, amenizábamos las fiestas en las veredas, íbamos a tocar, a pasar el tiempo, a echar música y también en medio de alguna bebida alcorada cantábamos guabinas, lo teníamos como *hobbie*, por lo que nos invitaban a cualquier reunión. Después ya para diferenciarnos, él era el tocayo Sanabria y yo era el tocayo Vargas. Tiempo más tarde, el muchacho se dejó influenciar por otro género, en específico la música norteña, se fue a tocar la batería entonces yo decidí ir a los concursos como el Guane de oro, y nos llamábamos por ese entonces “el sentimiento carranguero”. Fuimos después a otros concursos como la guitarra de plata campesina y ganamos en repetidas ocasiones, por lo que decidí que teníamos que dejar algo plasmado, pues la meta mía era grabar algo. Por esa época aún estaban los Lp’s, entonces lo más importante para mí era grabar en un arepa de esas grandes. En 1999 cuando fuimos a grabar, ya estaban aboliendo los

Lp entonces mi primera producción fue en CD y en cassette, esa era la meta que yo tenía y de alguna manera se convirtió en el punto de partida pues el trabajo lo grabamos y sonó, entonces mirando que tantas agrupaciones se desintegran después de elaborar un trabajo discográfico, decidí que no debía hacer lo mismo, entonces asumí todo el costo de grabación, los pagos a los músicos pero avisando que yo iba a colocarle al trabajo el nombre de Tocayo Vargas, previendo que se desintegrara el conjunto, así nació el tocayo Vargas con el son carranguero. Al poco tiempo se desintegró el son carranguero original, pero yo continúe como el tocayo Vargas armando otro grupo bajo el mismo nombre pues tengo la razón social. Uno puede ver agrupaciones que pegan un tema, y al pasar el tiempo se desintegran porque sus integrantes ya no se entienden, no aceptan la disciplina que conlleva el tener un grupo, entonces previendo esos incidentes que hay, pues arme el *combitó* así y afortunadamente se quitó la *Flauta*.

**¿Quién fue Tocayo Vargas antes de convertirse en el ícono que es hoy en día, cuál es su historia antes de ser el Tocayo Vargas?**

Haber el tocayo Vargas nació en la vereda San Antonio, es modelo 69. Mis primeros años de vida fueron estudiando en la vereda hasta el cuarto de primaria. Después de eso mi padre decidió que debíamos desplazarnos a la capital del departamento, Bucaramanga, con el fin de tener una mejor vida. En el 81 hice mis estudios en Bucaramanga pero siempre el anhelo mío era volver a mi pueblo, porque cuando estaba allá salíamos a los conjuntos folclóricos mi papa, mi mama, mis hermanos, mis tíos, pero en Bucaramanga eso se nos acabó, se nos fue esa armonía de ir a los conjuntos folclóricos. Allí sin embargo había un conjunto de integración folclórica que se llamaba *Tifos* dirigido por Guillermo Laguna y a mí me gustaba mucho escuchar torbellinos y siempre me rodee de eso, de música. Pero siempre el anhelo mío era volver a mi pueblo, así que termine mi bachillerato y se me presento

una oportunidad, un alcalde amigo me dijo que había un cargador para manejarlo, y yo como soy operario de maquinaria pesada, como mi papa y hermanos, acepte y resulto ser en bolívar, allí fue donde conforme el conjunto los tocayos cuando tenía 22 años. Esas épocas que nunca volverán, años hermosos que disfrute oyendo mis guabinas y mis rumbas. Después me pico el bichito de la política, pues por las amistades a mí se me conocía bastante, así que renuncie a lo del cargador y me nombraron director de la casa de la cultura, de ahí me quede un tiempo para hacer un programa en la radio en la emisora del pueblo y así me di a conocer muchísimo; después me retire, me sometí a una consulta de un partido político para ser candidato a la alcaldía, la perdí con un 40% de la votación contra un 60%, así inicie la vida política de mi municipio. Después de retirarme de la casa de la cultura, inicie una campaña para derrotar a los que estaban mandando, a mi jefe político en ese entonces porque no fuimos bien pagos después de hacer un trabajo bastante grande, entonces me lance a la alcaldía y en esos tiempos, más o menos el año 2000, yo ya había grabado pero sin embargo tome la decisión de lanzarme a la alcaldía siendo el tocayo Vargas ya reconocido con temas como el hombre es hombre aunque la mujer le pegue.

### **¿Qué es para usted la música carranguera?**

Haber la música carranguera es una ventana que tenemos las clases populares para mirar el paisaje de la vida, para dibujarlo con letras, con palabras, con lo bonito que se puede manejar dentro del folklore de la región andina, con los pasillos, con los merengues, con los bambucos, con todo lo que encierra la región andina. La música carranguera dibuja lo humilde que tenemos los campesinos de la región andina, los campesinos de buen corazón, de humildad en el corazón, que se gozan la vida con la humildad, sencillez y nobleza; ese tupo de gente, ese tipo de campesinos somos los

que interpretamos y representamos a través de nuestra música carranguera. No he escuchado, y no he visto la primer persona que se ponga a bailar la cucharita y saque una pistola o un revolver para echar bala de alegría, lo que sí tienen otros géneros de música popular que incita a la violencia en nuestras regiones y que desafortunadamente en nuestro ambiente popular, hay algunas personas del área rural que se identifican con ese tipo de música.

### **¿Qué caracteriza a la música carranguera?**

En la música carranguera hay diferentes vertientes, pero lo *carrango* y en general la música carranguera viene del maestro Velosa y su grupo los carrangueros de Ráquira, y ese género lo llamo el maestro Velosa como carranga. Una música que habla de lo bonito, de las costumbres, de las vivencias, de los relatos, de las historias que se narran en una canción. Hay diferente estilos, unos en donde prima mucho el contexto de la canción, es decir, la lírica. Entonces se puede decir que el maestro Velosa es el más autorizado para hablar qué es música carranguera, pero como yo la veo se enfoca en eso, de lo bonito, del mensaje constructivo, del mensaje que incentiva a los campesinos a sentirse orgullosos de su sombrero, de su ruana, de ser quien es y sin dejarse menospreciar, pues aunque traigamos ruana de lana no somos ovejas. En esto de la música carranguera se rescata el arte de ver la vida de un punto de vista diferente, desde lo sano, de lo bonito que hay en nuestros pueblos, nuestros campos y nuestras costumbres.

### **¿Cómo se debe interpretar la música carranguera a nivel general e instrumental?**

Hay gustos de gustos y entre gustos no hay disgustos. Yo no soy de los que sale a criticar y a decir que no coloquen cosas nuevas en las letras, por lo que si hay algunas agrupaciones que hacen música que llevan otros mensajes como la norteña, pues bueno eso es algo que le gusta a un grupo de gente por algún motivo. Nosotros nos enfocamos en hacer cosas bonitas, cosas que guste, pues qué sacamos con criticar cuando no podemos o mejor, no hacemos nada para que guste lo de nosotros. En lo tradicional, me gusta que la música carranguera se toque con ruanita y con sombrero, esto lo digo porque es mi gusto, ya que si por ejemplo, un charro mexicano usa sus vestimentas mexicanas, incluso en Bogotá o en cualquier lado, gente que conocemos se pone un traje de otro lado, por eso nosotros que tocamos música carranguera, y somos colombianos, somos campesinos, nos identificamos con la tierra fría, con la ruana y el sombrero y no nos da pena. Hay otras agrupaciones que le quieren poner bajo eléctrico, tumbadoras, batería u otro viaje más crossover, más orquestado, pero en mi gusto, a pesar de que les suena muy bien, prefiero tener en mi agrupación el formato tradicional con guitarra, tiple, requinto y guacharaca, cuatro músicos en tarima con ruanita y sombrero. Esa es la esencia de la carranga y de lo que me hace sentir a mí, orgullo de ser quien soy. Por todo esto pienso que la música es muy completa, es como la matemática, tiene que ser exacta pues si usted quiere ir a bailar con una orquesta, pues va y baila con una orquesta; distinto si usted quiere ir a bailar carranga y quiere ver un conjunto con su guitarrita, con su requinto, con su tiple, con su ruana y su sombrero, es decir lo típico. Esa es mi línea, pues con el grupo hemos hecho un trabajo para capitalizar más público joven a la música carranguera, pero no metiéndole bajos ni otros instrumentos, sino más bien colocándole un chiste a una canción, algo que lo atrae al joven, como por ejemplo la canción del amigo mentiroso esta lo de las torres gemelas, entonces dije algo les puede gustar a la gente joven, y decidí incluirlo en la letra, eso es mágico, uno no necesita de hacer tanto para captar el corazón de algo, simplemente utilizar una estrategia de una temática que pueda llamar a alguien para enriquecer el

género, entonces muchos me han escrito y me han llamado diciéndome que la música carranguera no les gustaba tanto, pero que con esa canción del amigo mentiroso, esto, y la recocha de la del gorila que nombra todo lo que pasa, todo lo cotidiano y se empiezan como a captar nuevos públicos. Por eso yo creo que la música carranguera puede permanecer en su esencia, en lo típico, en las voces, en conservar el formato pues siempre he dicho que cinco músicos en la tarima ya hacen es estorbo, esa es mi línea y ese es mi pensamiento.

### **¿Usted a la hora de componer canciones, qué tiene en cuenta?**

Cuando vamos a grabar tenemos en cuenta que: primero que lo que grabamos no lo dejemos por debajo de la almohada, que lo que grabemos puede ser muy bonito pero debe ser perfecto. Yo soy muy exquisito con mis producciones, lo que no me gusta no lo grabo, no me gustan en las canciones los tonos menores, no me gustan para nada, de pronto en alguna rumbita romántica si le meto un tono menor. Pero en el contexto, lo que es mi forma de ver no me gustan los tonos menores, me gusta la rumba ligera pues el estilo mío es rumbero, cuando usted va a una presentación mía no va a escuchar un tema para un velorio, usted va es a ponerse a bailar, para salirse, pues cuando uno va a una fiesta y hay algún efecto del licor, y suena un tema de carranga, la gente sale alegre a bailar. Nosotros cuando vamos a grabar, buscamos temas que tengan el viaje, así sea romántico, pero que la gente sienta la necesidad de pararse a bailar, entonces cada vez que vamos a hacer un tema, siempre lo pensamos en el baile, en el mensaje, en la tomadera de pelo, en cosas que no sean tan regionales, por decir algo, tenemos un tema las hormigas culonas de Santander y pero por allá en el Huila o en el Tolima no tienen ni idea que es eso, o no se han comido una en la vida entonces ese tema no se va a escuchar allá. Entonces nosotros pensamos en temas globales, que usted lo escuche y se identifique con él,

que diga que es bonito, entonces siempre pensamos en eso, el único tema que grabamos así fue bolívar mi pueblo que salió en mi primer trabajo musical, pero de ahí para acá no he grabado temas regionales, lo romántico trae su *swing*, lo de tomadera de pelo también, lo de su mensaje siempre buscamos mezclar tanto lo romántico, con lo jocoso y de mensaje que construye, pues la música siempre debe llevar un mensaje para construir, por ejemplo la del gorila, donde hacemos un recuento de la canción, diciendo que las mujeres sacan muchos pretextos para no estar con el esposo y bueno que después a la vecina si no le duele la cabeza, que a esa si no le traquea la cama, todo eso construye también porque entre tomadera del pelo, entre una cosa y otra uno le va diciendo a la señora que no descuelguen a los maridos porque si no se van a buscar otra pues no encuentra lo que esperaba en la mujer con la que se casó. Todo eso encierra la carranga, por eso cuando nosotros vamos a hacer un tema, miramos la temática con el grupo, el aporte es de todos desde el título hasta las letras, uno va sacando y metiéndole cosas, con el fin de tener una canción que pueda ser escuchada y sea agradable al oído.

### **¿Qué no puede hacer falta en la música carranguera?**

Su esencia, la alegría es inamovible en la música carranguera, todos lo que hacemos música carranguera nos debemos de ocupar en mantener alegre el corazón de nuestro público. Además de la alegría, hay otras cosas que no pueden faltar para mí, como por ejemplo la ruana y el sombrero, también esta lo tradicional que considero yo, pues yo no puedo hablar por los demás, siempre hablo de lo que yo hago, lo que es importante para mí; el mensaje, la alegría, la esencia de construir, de llevar mensajes positivos. Hay diferentes estilos pero para mi la alegría, la ruana, el sombrero y los instrumentos típicos

**¿Usted me podría relatar un poco acerca de la creación de las canciones *la del gorila, el amigo mentiroso y la fiestecita*? ¿Quiénes fueron sus compositores?**

No es la fiestecita, es la fiesterita, quien es una muchacha fiesterera, rumbera. Dentro de nosotros hay un grupito grande Nicodemos Viviescas, él nos hace un aporte bastante grande pues hace una maqueta de los temas, y después entramos nosotros a sacarle y a ponerle cosas, a manejarlo, a hacerle cambios. Siempre nos encaminamos es a eso, a que uno no haga un trabajo que no produzca interés por ejemplo en las emisoras, cada tema debe llevar algo bonito, algo bueno, un gancho. Esas son estrategias de mercadeo porque de todas maneras, si usted se pone a hacer empanadas el afán que tiene es por venderlas, pero si usted se pone a hacer empanadas y no les echa sal pues entonces no las va a vender. Entonces siempre debemos utilizar estrategias de mercadeo para que los temas gusten y se vayan solitos, que no sea como el del serrucho que toca meterle mucha inversión, a un tema que no trae mucho mensaje solo medios de comunicación, y pegan un tema con mucha *payola*, por eso nosotros hacemos más que todo temas que se vayan solos. La *payola* es una plata que se les da a los programadores de las emisoras para que hagan sonar los temas.

**¿Cuál fue la inspiración para componer los temas antes nombrados?**

La inspiración es hacer temas que impacten de alguna manera, como le digo, usted se pone a hacer un tema que diga algo sobre una temática, y estos que nacen gracias a los aportes no solo de una persona, sino de varios que nos ponemos a meterle y sacarle, a decirlo esto debe ir así y esto así, entonces más que todo nos inspiramos en que los temas se escuchen y que salga algo bonito, con el fin de que pegue en la gente. Por ejemplo *la fiesterita* habla de las cosas del pueblo, pues siempre en la vida del pueblo hay fiestas, y cuando llegan estas fiestas las novias pelean con los novios y

viceversa, entonces al llegar las fiestas, las novias están libres para los coqueteos de los visitantes de las colonias y el novio también, pero al final vuelven y se reconcilian. Esta canción de *la fiesterita* habla de un muchacho que se va para el pueblo y rumbea a la china, la parrandea, le da la dirección para que cuando vaya a la capital lo llame, y cuando se van le dejan los corazones a los muchachos del pueblo hechos trizas, entonces cualquiera que vaya al pueblo y no tenga novia, pues en fiesta consigue novia, esas son vivencias y son realidades que se dan en el pueblo.

### **¿Y la del gorila?**

La del gorila hace referencia a un tema que todos le encuentran una picardía, algún sabor, temas que sean bien conocidos. A cual esposo la mujer no le ha sacado un pretexto para no estar con él una noche, no que esta noche no porque llegó borracho, oliendo a cigarrillo, entonces más que todo se buscan esos temas, no porque nos hayan pasado, sino que son experiencias vividas e imaginaciones. Son composiciones que se hacen para llamar la atención, para sacarle una sonrisa a la gente, para llevar un mensaje que generalmente son vivencias de nosotros. La que si fue una vivencia fue la de regreso al campo, esa si es una canción que lleva un mensaje bastante claro. Para la muestra un botón, sumercé se interesa en una canción como la del gorila y la del amigo mentiroso, pues mi estilo de música ha conquistado corazones que no eran carrangueros y eso enriquece el género, el maestro Velosa vino acá a Bucaramanga y cuando yo hice mi lanzamiento en el 2001, cobrando a diez mil pesos la entrada entraron 15.000 personas, entonces el maestro Velosa me agradeció, pero me dijo que mi estilo no era carranguero, porque la lírica no era correcta. Después de una larga charla que tuvimos, entro el hombre en razón y dijo que si era música carranguera, pero con otra vertiente diferente. Mi estilo llamo a otros corazones que no eran carrangueros, y ha contribuido mucho así como *los dotores*, quienes tienen

otro estilo al que siguen llamando música carranguera, pero ya tienen bajo, timbalera, tumbadora y una guacharaca metálica, ya no son con ruana y sombrero y tienen otro sabor, otro *swing* y le llaman música carranguera, pues todo eso enriquece el género, pero como le dije, mi gusto se enfoca más en lo tradicional, y hay muchos que comparten mi gusto, otros que comparten las líricas del maestro Velosa que son muy finas y de alta gama, nosotros somos más populares, de terminología popular, entonces dentro de la carranguera, también hablamos de cosas bonitas y de hacer sentir a nuestros campesinos orgullosos de ser quienes son hablándoles con la palabra *caspinza*, *descalzurriado*, de echarme unas dos o tres cervezas, de llevar un mensaje con terminología más popular.

Anexo 4: Exploración del formato

# La del Gorila

Score

Tocayo Vargas  
Milena Martínez

Clarinet in B $\flat$  1

Clarinet in B $\flat$  2

Musical score for Clarinet in B $\flat$  1 and Clarinet in B $\flat$  2, measures 1-6. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 6/8. Clarinet 1 has rests in all measures. Clarinet 2 plays a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes.

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2

7

Musical score for B $\flat$  Cl. 1 and B $\flat$  Cl. 2, measures 7-13. Measure 7 is marked with a '7'. B $\flat$  Cl. 1 has rests until measure 8, then plays a melodic line. B $\flat$  Cl. 2 continues the rhythmic pattern from the previous system.

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2

14

Musical score for B $\flat$  Cl. 1 and B $\flat$  Cl. 2, measures 14-19. Measure 14 is marked with a '14'. B $\flat$  Cl. 1 plays a melodic line with some rests. B $\flat$  Cl. 2 continues the rhythmic pattern.

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2

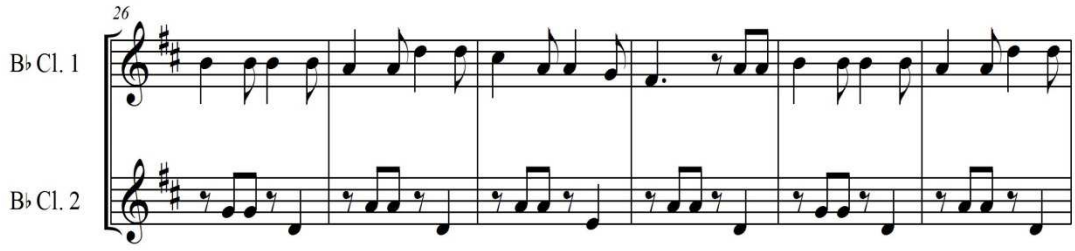
20

Musical score for B $\flat$  Cl. 1 and B $\flat$  Cl. 2, measures 20-25. Measure 20 is marked with a '20'. B $\flat$  Cl. 1 plays a melodic line. B $\flat$  Cl. 2 continues the rhythmic pattern.

26

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2



32

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2



38

B $\flat$  Cl. 1

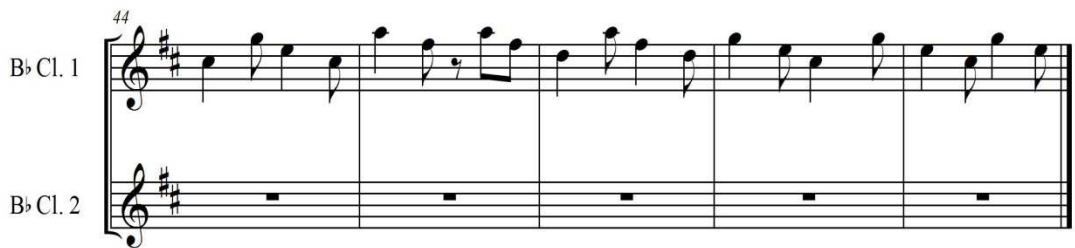
B $\flat$  Cl. 2



44

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2



# Anexo 5: Transcripciones

## Transcripción La del Gorila

### La del Gorila Transcripción

Score

Tocayo Vargas

$\text{♩} = 220$

The musical score is presented in three systems. Each system contains four staves: Voice, Requinto 1, Requinto 2, and Guitar. The music is in 3/4 time with a tempo of 220 beats per minute. The key signature has one flat (Bb). The Voice part consists of a melodic line with lyrics. The Requinto parts play a rhythmic accompaniment of chords with eighth-note patterns. The Guitar part provides a bass line with quarter notes.

8

15

22

Req. 1

Req. 2

Gtr.

29

Req. 1

Req. 2

Gtr.

36

Req. 1

Req. 2

Gtr.

43

Req. 1

Req. 2

Gtr.

50

Req. 1

Req. 2

Gtr.

57

Req. 1

Req. 2

Gtr.

64

Req. 1

Req. 2

Gtr.

71

Req. 1

Req. 2

Gtr.

78

Req. 1

Req. 2

Gtr.

85

Req. 1

Req. 2

Gtr.

92

Req. 1

Req. 2

Gtr.

99

Req. 1

Req. 2

Gtr.

106

Req. 1

Req. 2

Gtr.

113

Req. 1

Req. 2

Gtr.

120

Req. 1

Req. 2

Gtr.

127

Req. 1

Req. 2

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 127 to 133. The vocal line (top staff) begins with a melodic phrase in measure 127, followed by a rest in measure 128, and then continues with a steady eighth-note melody. The Requiem 1 and Requiem 2 parts (middle staves) play a consistent accompaniment of eighth-note chords. The Guitar part (bottom staff) provides a simple bass line with quarter notes.

134

Req. 1

Req. 2

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 134 to 140. The vocal line (top staff) continues the melody from the previous system. The Requiem 1 and Requiem 2 parts (middle staves) maintain their accompaniment of eighth-note chords. The Guitar part (bottom staff) continues with its simple bass line of quarter notes.

141

Req. 1

Req. 2

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 141 to 147. The vocal line (top staff) continues the melody. The Requiem 1 and Requiem 2 parts (middle staves) maintain their accompaniment of eighth-note chords. The Guitar part (bottom staff) continues with its simple bass line of quarter notes.

148

Req. 1

Req. 2

Gtr.

155

Req. 1

Req. 2

Gtr.

162

Req. 1

Req. 2

Gtr.

- Transcripción El amigo Mentiroso

## Transcripción El amigo Mentiroso

Score Tocayo Vargas

The score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of three systems of music. The first system includes staves for Voice, Requinto Guitar, Guitar, and Mandolin. The second system includes staves for Requinto (Req.), Guitar (Gtr.), and Mandolin (Mdn.), with measure numbers 8 and 8 indicating the start of the system. The third system also includes staves for Requinto (Req.), Guitar (Gtr.), and Mandolin (Mdn.), with measure numbers 16 and 16 indicating the start of the system. The Mandolin part is marked with a dynamic of *mp* (mezzo-piano). The Requinto and Guitar parts feature complex rhythmic patterns and chordal textures. The Voice part is currently silent.

24

Req.

Gtr.

Mdn.

32

Req.

Gtr.

Mdn.

40

Req.

Gtr.

Mdn.

48

Req.

Gtr.

Mdn.

56

Req.

Gtr.

Mdn.

64

Req.

Gtr.

Mdn.

72

Req.

Gtr.

Mdn.

Detailed description: This system covers measures 72 to 79. The vocal line (Req.) begins with a whole rest in measure 72, followed by a melodic line of eighth and quarter notes. The guitar (Gtr.) plays a steady eighth-note accompaniment. The mandolin (Mdn.) provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

80

Req.

Gtr.

Mdn.

Detailed description: This system covers measures 80 to 87. The vocal line (Req.) has a whole rest in measure 80, then resumes with a melodic line. The guitar (Gtr.) continues with its eighth-note accompaniment. The mandolin (Mdn.) maintains its rhythmic accompaniment.

88

Req.

Gtr.

Mdn.

Detailed description: This system covers measures 88 to 95. The vocal line (Req.) has a whole rest in measure 88, then resumes with a melodic line. The guitar (Gtr.) continues with its eighth-note accompaniment. The mandolin (Mdn.) maintains its rhythmic accompaniment.

96

Req.

Gtr.

Mdn.

Detailed description: This system covers measures 96 to 103. The Requinto (Req.) part begins with a melodic line of eighth notes, starting on a G4 and moving up to a B4. The Guitar (Gtr.) part plays a steady eighth-note accompaniment on a single string. The Mandolin (Mdn.) part provides a rhythmic accompaniment with chords, primarily using a 'chico' strumming pattern.

104

Req.

Gtr.

Mdn.

Detailed description: This system covers measures 104 to 111. The Requinto (Req.) part continues its melodic line, which now includes some sixteenth-note runs. The Guitar (Gtr.) and Mandolin (Mdn.) parts maintain their respective accompaniment patterns from the previous system.

112

Req.

Gtr.

Mdn.

Detailed description: This system covers measures 112 to 119. The Requinto (Req.) part features a more active melodic line with frequent sixteenth-note patterns. The Guitar (Gtr.) and Mandolin (Mdn.) parts continue their accompaniment, with the mandolin showing some variation in its strumming pattern.

120

Req.

Gtr.

Mdn.

Detailed description: This system covers measures 120 to 127. The vocal line (Req.) begins with a whole rest in measure 120, followed by a melodic line starting in measure 121. The guitar (Gtr.) and mandolin (Mdn.) parts provide accompaniment with chords and rhythmic patterns. The key signature has one flat (Bb).

128

Req.

Gtr.

Mdn.

Detailed description: This system covers measures 128 to 134. The vocal line (Req.) continues with a melodic line. The guitar (Gtr.) and mandolin (Mdn.) parts continue with accompaniment. The key signature has one flat (Bb).

135

Req.

Gtr.

Mdn.

Detailed description: This system covers measures 135 to 142. The vocal line (Req.) continues with a melodic line. The guitar (Gtr.) and mandolin (Mdn.) parts continue with accompaniment. The key signature has one flat (Bb).

143

Req.

Gtr.

Mdn.

151

Req.

Gtr.

Mdn.

159

Req.

Gtr.

Mdn.

167

Req.

Gtr.

Mdn.

175

Req.

Gtr.

Mdn.

183

Req.

Gtr.

Mdn.

191

Req.

Gtr.

Mdn.

Detailed description: This system of music covers measures 191 to 198. It features four staves: a vocal line (Req.) which is mostly silent with a few notes at the end, a guitar line (Gtr.) with a simple melody, and a mandolin line (Mdn.) with a complex, rhythmic accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).

199

Req.

Gtr.

Mdn.

Detailed description: This system of music covers measures 199 to 206. The vocal line (Req.) begins with a melody. The guitar (Gtr.) and mandolin (Mdn.) continue with their respective parts. The key signature remains one flat.

207

Req.

Gtr.

Mdn.

Detailed description: This system of music covers measures 207 to 214. The vocal line (Req.) continues with its melody. The guitar (Gtr.) and mandolin (Mdn.) accompaniment remains consistent. The key signature remains one flat.

215

Req.

Gtr.

Mdn.

223

Req.

Gtr.

Mdn.

230

Req.

Gtr.

Mdn.

238

Req.

Gtr.

Mdn.

246

Req.

Gtr.

Mdn.

254

Req.

Gtr.

Mdn.

262

262

Req.

Gtr.

Mdn.

Detailed description: This system contains measures 262 through 268. The top staff (Melody) features a series of chords and dyads. The Requiem (Req.) staff has a consistent rhythmic pattern of eighth notes with chords. The Guitar (Gtr.) staff has a simple bass line of quarter notes. The Mandolin (Mdn.) staff mirrors the Requiem staff's rhythmic pattern.

269

269

Req.

Gtr.

Mdn.

Detailed description: This system contains measures 269 through 274. The top staff has a whole rest in the first two measures, followed by chords. The Requiem (Req.) staff has a melodic line with eighth notes and a final chord. The Guitar (Gtr.) staff has a bass line with a triplet in measure 273. The Mandolin (Mdn.) staff has a rhythmic pattern similar to the previous system.

275

275

Req.

Gtr.

Mdn.

Detailed description: This system contains measures 275 through 280. The top staff has a melodic line with eighth notes and a final whole rest. The Requiem (Req.) staff has a rhythmic pattern of eighth notes with chords. The Guitar (Gtr.) staff has a bass line with a whole rest in measure 279. The Mandolin (Mdn.) staff has a rhythmic pattern similar to the previous system.

- Transcripción La Fiesterita

Score

# Trascripción La Fiesterita

Tocayo Vargas

The musical score is presented in three systems, each with four staves. The top staff is for the Voice, the second for Requito Guitar, the third for Mandolin, and the fourth for Guitar. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score begins with a key signature change from one flat to two flats (B-flat and E-flat) at the start of the first system. The first system (measures 1-8) shows the voice line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes. The guitar parts feature a complex chordal accompaniment with many beamed eighth notes. The second system (measures 9-16) continues the vocal melody and guitar accompaniment. The third system (measures 17-24) concludes the piece with a final vocal phrase and guitar accompaniment. A triplet of eighth notes is marked in the guitar part of the second system.

25

Req.

Mdn.

Gtr.

33

Req.

Mdn.

Gtr.

41

Req.

Mdn.

Gtr.

48

Req.

Mdn.

Gtr.

57

Req.

Mdn.

Gtr.

65

Req.

Mdn.

Gtr.

73

Req.

Mdn.

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 73 to 80. The guitar part (Gtr.) features a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, primarily on the lower strings. The mandolin (Mdn.) and requiem (Req.) parts consist of dense, rhythmic chordal accompaniment, often using a 'chico' style with many notes per chord. The melody line at the top shows a sequence of chords and some melodic fragments.

81

Req.

Mdn.

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 81 to 88. The guitar part continues with its rhythmic accompaniment. The mandolin and requiem parts maintain their dense chordal texture. The melody line at the top shows a continuation of the harmonic progression with some melodic movement.

89

Req.

Mdn.

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 89 to 96. The guitar part continues with its rhythmic accompaniment. The mandolin and requiem parts maintain their dense chordal texture. The melody line at the top shows a continuation of the harmonic progression with some melodic movement.

97

Req.

Mdn.

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 97 to 103. The top staff (Vocal) contains whole rests. The Requinto (Req.) staff features a complex rhythmic pattern of sixteenth-note chords. The Mandolin (Mdn.) staff plays a steady eighth-note accompaniment. The Guitar (Gtr.) staff has a simple eighth-note bass line.

104

Req.

Mdn.

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 104 to 110. The top staff (Vocal) contains whole rests. The Requinto (Req.) staff continues with sixteenth-note chords. The Mandolin (Mdn.) and Guitar (Gtr.) parts remain consistent with the previous system.

110

Req.

Mdn.

Gtr.

Detailed description: This system covers measures 110 to 116. The top staff (Vocal) contains whole rests. The Requinto (Req.) staff changes to a melodic line of eighth notes. The Mandolin (Mdn.) and Guitar (Gtr.) parts remain consistent with the previous systems.

116

Req.

Mdn.

Gtr.

122

Req.

Mdn.

Gtr.

130

Req.

Mdn.

Gtr.

138

Req.

Mdn.

Gtr.

146

Req.

Mdn.

Gtr.

154

Req.

Mdn.

Gtr.

162

Req.

Mdn.

Gtr.

170

Req.

Mdn.

Gtr.

178

Req.

Mdn.

Gtr.

187

Req.

Mdn.

Gtr.

195

Req.

Mdn.

Gtr.

203

Req.

Mdn.

Gtr.

211

Req.

Mdn.

Gtr.

Detailed description: This system of music covers measures 211 to 217. It features four staves: a vocal line (Req.) and three instrumental lines (Mdn., Gtr.). The key signature is one flat (B-flat). The vocal line consists of eighth and quarter notes. The mandolin and guitar parts are highly rhythmic, with the mandolin playing chords and the guitar playing a steady eighth-note pattern.

218

Req.

Mdn.

Gtr.

Detailed description: This system of music covers measures 218 to 223. It features four staves: a vocal line (Req.) and three instrumental lines (Mdn., Gtr.). The key signature is one flat (B-flat). The vocal line continues with eighth and quarter notes. The mandolin and guitar parts maintain their rhythmic accompaniment.

224

Req.

Mdn.

Gtr.

Detailed description: This system of music covers measures 224 to 229. It features four staves: a vocal line (Req.) and three instrumental lines (Mdn., Gtr.). The key signature is one flat (B-flat). The vocal line continues with eighth and quarter notes. The mandolin and guitar parts maintain their rhythmic accompaniment.

The image displays a musical score for the piece "La Fiesterita". It is arranged for three instruments: Requena (Req.), Mandolin (Mdn.), and Guitar (Gtr.). The score is divided into two systems, with measures 230-235 and 236-241. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 2/4. The Requena part features a melodic line with eighth-note patterns and a triplet in measure 239. The Mandolin part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note patterns. The Guitar part plays a steady eighth-note bass line. The score concludes with a double bar line at the end of measure 241.

## **Anexo 6: Audios**

- La del Gorila – Tocayo Vargas
- De regreso al campo – Tocayo Vargas
- La Fiesterita – Tocayo Vargas
- Arreglo La del Gorila
- Arreglo De regreso al campo
- Arreglo La Fiesterita