

Tres arreglos de tres canciones de Jorge Velosa para guitarra y voz

Jefferson Vásquez Montaña



Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2022

Tres arreglos de tres canciones de Jorge Velosa para guitarra y voz

Jefferson Vásquez Montaña

Cód. 891216124



Trabajo de grado sometido como requisito parcial en los requerimientos para el
grado de Maestro en Música

Asesor: Juan Felipe Ávila Dallos

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2022

Tabla de contenido

Introducción.....	7
Justificación.....	10
Objetivos	11
Objetivo general	11
Objetivos específicos	11
Planteamiento del Problema	12
Pregunta de investigación.....	13
Marco Referencial	14
Marco metodológico	18
Fase 1:	18
1.2 Selección.....	18
Música carranguera.....	18
Utilización tradicional de la guitarra.....	19
Por gusto propio.....	19
Fase 2 :transcripción.....	20

Fase 3: Realización de los arreglos.....	21
Fase 4: Revisión y redacción de la partitura.....	23
Resultados	24
Descripción del proceso de creación.....	24
El saceño - Merengue bambuquiao.....	24
De sábila es la matica.....	31
¿Bailamos señorita?.....	39
Descripción de circulación de la obra.....	42
Conclusiones	43
Bibliografía	45
Anexos	47
Tabla de Figuras.	
Figura 1. Estructura original el saceño. Fuente: elaboración propia.....	26
Figura 2. Melodía vocal con segunda voz. Fuente: elaboración propia.....	27
Figura 3 Células rítmicas del merengue con influencia Buitragueña. Fuente: tomado de “La música carranguera” (Paone, 1999).....	

¡Error! Marcador no definido.

Figura 4 Células rítmicas del merengue con influencia Buitragueña. Fuente: tomado de “La música carranguera” (Paone, 1999).....	27
Figura 5 Forma final del arreglo. Fuente: elaboración propia.....	28
Figura 6 Rearmonización del arreglo. Fuente: elaboración propia.....	29
Figura 7 Acompañamiento para la guitarra sobre la armonía. Fuente: elaboración propia	29
Figura 8 Melodía adaptada con silencio de corchea. Fuente: elaboración propia	30
Figura 9 Melodía original. Fuente: elaboración propia.....	30
Figura 10 Melodía del arreglo. Fuente: elaboración propia.....	31
Figura 11 Transcripción de la entrada de la agrupación. Fuente: Elaboración propia	33
Figura 12 Movimiento original de los bajos en la guitarra. Fuente: Elaboración propia.....	33
Figura 13 adaptación del ritmo del tiple Fuente: elaboración propia.....	34
Figura 14 Ritmo del tiple original. Fuente: elaboración propia.....	34
Figura 15 intro original. Fuente: Elaboración Propia.....	35

Figura 16 Intro adaptado a la versión con guitarra. Fuente: elaboración propia	35
Figura 17 Solo de guitarra en la nueva versión. Fuente: elaboración propia.....	36
Figura 18 transcripción del solo original.Fuente: Elaboración propia.....	37
Figura 19 transcripción del solo original.Fuente: Elaboración propia.....	37
Figura 20_solo de tiple en la versión para guitarra. Fuente: elaboración propia.	37
Figura 21 Armonía original. Fuente: elaboración propia.....	38
Figura 22 Arreglo rearmonizado. Fuente: elaboración propia	39
Figura 23 Melodía para la voz. Fuente: elaboración propia	41
Figura 24 interludio del arreglo. Fuente: elaboración propia.....	42
Figura 25 Interludio original. Fuente: elaboración propia	42

INTRODUCCION

La música carranguera es un género que se popularizó con el maestro Jorge Velosa a principios de los 80'. Cuando se indaga acerca del porqué de su denominación, una de las versiones es el deseo de Velosa de resignificar la música campesina que había perdido valor con la llegada de nuevas sonoridades. El término carranga, que es como generalmente se le llama al animal que ha muerto en el campo por razones diferentes al sacrificio, según Paone no solo hace referencia a esto, sino también al oficio del carranguero; es decir, la persona encargada de recogerlo, vender y/o comprar la carne para la fabricación de embutidos, oficio que era muy común en todo el territorio cundiboyacense. (Paone, 1999)(UNAD, 2009)

La carranga se empieza a escuchar a manos de los carrangueros de Ráquira, agrupación que tiene sus inicios en el año de 1977. Es a través de los alegres ritmos que invitan a la danza y los mensajes de las letras, que este género se convierte en una manera de llevar un mensaje ecológico, despertar conciencia y realizar una protesta social, que conlleva a una dignificación del papel del campesino en la sociedad.

Las raíces de este género se encuentran en ritmos como las guabinas, los torbellinos, el merengue cuerdao o vallenato y la rumba criolla, que podrían denominarse también como bambucos fiesteros (Paone, 1999) El formato musical empleado es el requinto, el tiple, la guitarra, la guacharaca, voces generalmente

una principal y coros, aunque también se incorporaron elementos como la dulzaina, la carraca de burro, los quiribillos, las cucharas y la flauta dulce.

Actualmente se distinguen dos ritmos dentro del género carranguero, la rumba y el merengue, términos como “merengue carranguero, merengue arriao, merengue pasillo, merengue bambuquiao, merengue fiestero, merengue guasco, merengue sentimental, merengue joropito, merengue orientano, merengue interiorano, rumba ligera, rumba guabiniada, rumba corrida, rumba amarrada, rumba jalada, rumba ronda, rumba pasiada, rumba pregonada” (Franco et al., 2008), entre otros.

La tradición oral ha sido una de las mayores herramientas para el conocimiento de la música carranguera, Según Ocampo (2001), la música popular transita de generación en generación, es autóctona, se origina a partir de acontecimientos, se perpetúa mediante la tradición oral, puesto que permanece como manifestación continua entre el pasado y el presente, se constituye en patrimonio de un pueblo que las canta, baila y las vive. La Unesco realiza una definición de lo que es la cultura tradicional y popular “como el conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundada en la tradición, expresada por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto a floración de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras, sus formas comprenden, entre otras: la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes.” (UNESCO, 1989)

“Las tradiciones no se pueden entender como la amable entrega de una posta para delegar el empeño a la generación siguiente, ni como proceso amable y siempre fluido. Las tradiciones tienen tanto de continuidad como de cambio; surgen de una lucha entre referentes del pasado leídos según las expectativas del presente” (Monsalve, 2009)

Según Muñoz (1990, p.29) han sido tres los factores que permitieron el desarrollo de la música campesina desde sus inicios hasta lo que hoy escuchamos como carranga, la radio, especialmente la emisora radio Sutatenza con el Monseñor Salcedo en el valle de Tenza quien realizó programas radiofónicos para el sector rural, donde difundía la música de la costa caribe colombiana, como los paseos vallenatos y merengues sabaneros, ritmos referentes para la carranga. Otro factor fue la consolidación de la industria disquera, que permitió realizar grabaciones en acetatos, la difusión y la influencia a otras zonas del país y por último el factor de la movilización de campesinos boyacenses hacia la zona de Santander y Venezuela debido a la problemática de la violencia.

En la actualidad, el estudio formal de la música campesina ha sido introducido paulatinamente en universidades y academias, el trabajo de catalogación, notación musical, transcripción, arreglos y hasta composiciones de música carranguera se encuentran en repositorios universitarios, compilados y otras fuentes. La manera de interpretar la música campesina actualmente, es el

resultado de las influencias musicales de la región andina y Caribe; aquellos ritmos sirvieron de referencia para lo que hoy en día es la carranga.

Específicamente la guitarra cumple un rol de acompañante en este género, donde se resalta solamente el uso de los bajos y no se exploran todas sus posibilidades técnicas e interpretativas.

El presente trabajo consiste en la adaptación y arreglo de tres canciones carrangueras de la autoría del maestro Jorge Velosa Ruiz, para el formato de guitarra y voz: “*El Saceño*” en ritmo de merengue bambuquiao, “*De sábila es la mática*” en ritmo de rumba y “*Bailamos señorita*”, un merengue apasillado, donde se optimizan los recursos en la ejecución de la guitarra y se realiza un aporte formal al estudio e interpretación de este género.

JUSTIFICACIÓN

Con la llegada de los estudios formales de instrumentos tradicionales como el requinto, el tiple, la bandola y el abordaje de las músicas campesinas, músicas

que se han perpetuado principalmente por la tradición oral y que vienen a ser la identidad cultural y social del pueblo Cundiboyacense, surge la necesidad de producir material académico para la guitarra que fortalezca los procesos de enseñanza aprendizaje y permita entender musicalmente los elementos técnicos y musicales propios del género como ritmo, armonía, líricas, fraseos, entre otros.

La guitarra es un instrumento versátil con muchas posibilidades técnicas e interpretativas como se evidencia en otras músicas, el modo como se usa actualmente en la carranga no está mal, sin embargo, deja de aportar en la evolución en la carranga y la formación del instrumentista.

Esta investigación puede servir como aporte a los guitarristas que quieran incursionar en el género carranguero a la hora de hacer sus interpretaciones de manera enriquecedora. Potencializar el papel de la guitarra en el género carranguero, de manera que pueda, más allá de cumplir un papel de acompañante, ser instrumento principal, permitirá incentivar la creación de nuevos trabajos y producciones de material para la ejecución de la guitarra y contribuir a la evolución del género.

Objetivos

OBJETIVO GENERAL

Realizar la adaptación para dueto de guitarra y voz de tres obras carrangueras del maestro Jorge Velosa

OBJETIVOS ESPECIFICOS

1. Identificar las características musicales propias de los ritmos del género carranguero
2. Aportar desde el desarrollo instrumental a la evolución musical del género carranguero.
3. Distribuir, compartir y difundir las partituras realizadas para su circulación

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En la observación de diferentes intérpretes de la guitarra en la música carranguera, es muy frecuente encontrar que la guitarra sea utilizada para cumplir la función de bajo, influencia principalmente del uso de bajo eléctrico en la interpretación de los paseos vallenatos y merengues sabaneros de la costa Caribe Colombiana. Usualmente se usan solo las cuerdas entorchadas (4ta, 5ta, y 6ta) además, la guitarra cumple un rol de instrumento solamente acompañante. Esta manera de ejecutar la guitarra limita las posibilidades, desaprovechando los recursos técnicos y sonoros que puede aportar al género.

Se ha visto en otros géneros musicales la utilidad y el aprovechamiento que se le da a la guitarra, donde su protagonismo es mucho más evidente y claro, tal es el caso del jazz, la bossa nova, el pasillo, el bambuco, el bolero, entre otros. El uso de inversiones con colores, contrapunto, melodías, bordones y segundas voces que en la música carranguera no es usual ver. Generalmente la guitarra realiza los mismos acompañamientos y usa las mismas tonalidades, este uso limitado se debe también a la tradición oral y el aprendizaje empírico de esta música.

La guitarra es un instrumento con amplias posibilidades musicales que sin duda está siendo subvalorada en el género carranguero, a pesar de que se ha tratado de ejecutar de otras maneras para enriquecer la sonoridad, como: bajar la afinación un tono cada cuerda, usar capo en el primer traste para evitar una cejilla durante toda una canción, realizar algún bordón de intermedio para darle un poco

más de protagonismo, sin embargo, sigue cumpliendo el papel único de acompañante.

Tras la búsqueda de material de referencia en la red, para la realización de este trabajo, se encuentra gran número de material audiovisual como tutoriales para aprender a tocar la guitarra acompañante en los ritmos del género carranguero, arreglos de temas conocidos para agrupaciones, cuartetos y banda, algunas transcripciones melódicas, cifrados y textos, que son de libre circulación y uso, pero se evidencia la falta de material específico para guitarra que cumpla con las características técnicas de una producción académica y que permita potencializar la ejecución de este instrumento. (Fundación corazón carranguero, 2016) (MCT Música Tradicional Colombiana, 2016)

2.1 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Qué recursos técnicos y musicales en la ejecución de la guitarra pueden potencializar su interpretación en el género carranguero?

MARCO REFERENCIAL

Existen algunas investigaciones que tratan específicamente el tema de la música campesina y su importancia dentro del contexto socio cultural y como medio facilitador en la práctica musical, sin embargo, es muy reducido el material académico encontrado que pretenda resaltar y optimizar la práctica específica de la guitarra en el género carranguero.

Renato Paone en su monografía de investigación titulada “la música carranguera”, para finalizar estudio de música en la escuela popular de arte en el año 1999, muestra la música Carranguera, en sus aspectos evolutivos, histórico, cultural y musical. De igual manera busca analizar cómo han sido los procesos de transformación de los elementos que la componen y sus antecedentes desde los posibles orígenes hasta la conformación y aparición del fenómeno Carranga. Así mismo trata de determinar si la Música Carranguera en su estado actual constituye un género, un estilo, una nueva identidad musical. A través de su investigación pretende aportar un granito de arena al reconocimiento de una de las nuevas expresiones populares en Colombia. (Paone, 1999)

También se encuentra dentro de las producciones académicas el trabajo realizado por Jaider Orjuela Flórez, “ La escuela itinerante de música campesina y carranguera como medio facilitador de la práctica musical, las técnicas y la forma poética de la música campesina cundiboyacense”, quien propone trabajar algunas expresiones artísticas campesinas que son la fuente primaria del patrimonio

cultural inmaterial de Cundinamarca, las que asumidas de generación en generación forman el tejido cultural y artístico de la región, a través de un estudio sobre la importancia de los procesos de enseñanza aprendizaje de escuelas de formación apoyadas por secretaria de cultura y juventudes.

En las producciones encontradas que exponen específicamente la ejecución de la guitarra en el género carranguero está la del maestro José Fernando Rivas Gómez, guitarrista del maestro Jorge Velosa en la agrupación los carrangueros de Ráquira, “la guitarra carranguera canciones de Jorge Velosa”, de la Universidad INCCA de Colombia 2020, quién expone la manera como ejecuta la guitarra acompañando dentro de la agrupación cuatro canciones: la cucharita, la china que yo tenía, Julia Julia Julia y Boyaquito sigo siendo. Un estudio descriptivo que parte de la experiencia propia dentro de la agrupación. (José Fernando Rivas, Comunicación personal)

En búsqueda de información acerca de la ejecución de la guitarra en la música carranguera se encuentra un video en YouTube realizado por Renato Paone donde a través de una entrevista a Ramiro Zambrano primer guitarrista de los Carrangueros de Ráquira, relata el nacimiento del grupo y la idea del uso de la guitarra como un bajo, en vez de usar un bajo eléctrico, sugerencia del ingeniero que tuvo a cargo la grabación del primer trabajo discográfico de la agrupación y como el acompañamiento de la guitarra seguía líneas melódicas muy característico en los temas de los Corraleros de Majagual. No se cuenta con

mucho material como este por lo que es de gran valor para recopilar concepciones, estilos y características de la ejecución de la guitarra de la música carranguera. (Fundación Corazón Carranguero, 2010)

No hay mucho material producido específicamente para guitarra solista en la ejecución de música carranguera, se encuentra un arreglo para guitarra solista de la canción las diabluras, en ritmo de merengue carranguero autoría de Jorge Velosa, interpretada por Alonzo Gabrielli guitarrista egresado de la universidad pedagógica, quien realiza la versión en fingerstyle utilizando una guitarra de cuerdas metálicas y de manera básica. (ALONZO GABRIELLI, 2020)

En la red se encuentra material audiovisual de referencia que permite apreciar la ejecución de la guitarra dentro de agrupaciones de algunos músicos que han ganado reconocimiento en el gremio carranguero, y que han conseguido un estilo propio caracterizando la sonoridad de toda una agrupación, tal es el caso del maestro Argemiro Torres guitarrista en la agrupación Jorge Velosa y los Hermanos Torres, que se conformó luego de la disolución de los carrangueros de Ráquira. Daniel González realiza una apreciación comparativa de la ejecución del instrumento de Torres y Ramiro Zambrano guitarrista de los carrangueros de Ráquira en su tesis “cuatro historias carrangueras” de la Universidad Distrital Francisco José De Caldas Facultad de Artes ASAB Proyecto Curricular de Artes Musicales de Bogotá 2018, “...en cambio, el estilo de Torres era una guitarra sin arpeggios, que acudía a las inversiones pero con una menor frecuencia que

Zambrano, armónicamente más simple; todo lo anterior sumado a otras características en las que no profundizaremos, cambiaron hacia una sonoridad mucho más campesina de la música carranguera compuesta por Jorge Velosa”.

Otro material de referencia audiovisual es el del guitarrista Edwin Osorio, oriundo del municipio de Bolívar Santander, a quien se puede apreciar como integrante del grupo los “clásicos de la carranga” y quién ha conseguido renombre no solo por su desempeño como guitarrista sino como director y pedagogo musical.

Todo este material bibliográfico y audiovisual es de libre circulación por la web, y se encuentran en repositorios universitarios y plataformas de música como YouTube.

Marco metodológico

Dado que la presente investigación tiene como propósito principal la creación de tres arreglos de tres canciones de Jorge Velosa, a continuación, se enuncian las fases de la creación

Fase 1: SELECCIÓN

Para el proceso de selección de las obras, se realizará una rigurosa consulta de la discografía de Jorge Velosa en plataformas digitales tales como: YouTube, Deezer y Spotify. Se busca consultar distintas plataformas ya que en algunas tiene una mejor calidad del audio, versiones en vivo, covers, fusiones y arreglos para otros formatos como orquestas y bandas.

Después de escuchar toda la discografía y tomar un direccionamiento por algunos discos o canciones, se establecerán unos criterios que servirán para tener más objetividad y así proceder a la selección del repertorio que hará parte de este trabajo, quedando de la siguiente manera:

1. Música carranguera

Las canciones deben estar dentro de los ritmos establecidos del género carranguero, en este caso una rumba y dos merengues, que cumplan unas

características tales como: un formato tradicional, un texto con una temática tradicional, un nivel de dificultad básico y de último que sea interpretado por guitarristas de al menos dos distintas etapas de la discografía de Velosa.

2. Utilización tradicional de la guitarra

Es importante que la guitarra dentro del repertorio seleccionado tenga una utilización tradicional con una dificultad básica, sin muchos obligados, bordones y melodías, que no tenga tanto protagonismo en los temas y que utilice unos pocos acordes durante toda la canción, ya que lo que se busca es utilizar mejor la guitarra en la música carranguera y hacer de unas canciones que para la guitarra son bastante sencillas, unas versiones donde el intérprete y el oyente encuentren muchos elementos que si son más usados en otras músicas tradicionales.

3. Por gusto propio

Uno de los criterios de más importancia es que la canción sea bastante agradable, ya sea por la calidad del audio, por la calidad interpretativa, por el contenido del texto y todo lo que pueda llevar a identificarse o recordar raíces campesinas, como el vivir en el campo, o enseñanzas y costumbres familiares. También, se tendrá en cuenta la popularidad de las canciones, ya que dentro de muchos escenarios hay un repertorio clásico, como la cucharita, la china que yo tenía, las diabluras, entre otras, que ya han sido usadas para versiones, arreglos,

grabaciones y conciertos de distintos formatos, y cuyas obras pueden pertenecer al patrimonio cultural musical de los colombianos, aunque hay canciones que son escuchadas con menor frecuencia y tienen una popularidad más baja.

Teniendo en cuenta los anteriores criterios de selección, y procediendo a la audición de los discos de Velosa, y finalmente con las tres canciones escogidas se procede con la segunda fase.

FASE 2. TRANSCRIPCION

Ya con las canciones seleccionadas lo ideal es hacer la transcripción, teniendo en cuenta que se debe analizar bien la grabación, para la definición del formato, tonalidades, velocidad, compás, y afinación de los instrumentos.

A través de la experiencia en el proceso de transcripción, es frecuente la usar guitarra como apoyo, para repetir lo que se va escuchando e ir escribiéndolo en la partitura lentamente, con la ventaja que en el programa de notación musical Fínale 2014 permiten reproducir lo que se escribe y así verificar que las melodías queden bien.

Para este caso también se tendrá en cuenta el requinto y el tiple para poder ver la digitación y las posiciones en el diapasón, para más acercamiento con la sonoridad y hacerlo un poco más sencillo a la hora de escucharlo.

Después de haber transcrito lo de cada instrumento, incluyendo la melodía de las voces y los coros, se completará el score de las canciones con el propósito de tenerlo como guía para la realización de los arreglos, de mostrar en los resultados cómo estaba la canción originalmente y cómo quedaría en el nuevo formato, y conocer más a fondo lo que hace cada instrumento en el conjunto de carranga, para tener algunas referencias o ideas al momento de hacer los arreglos.

FASE 3. REALIZACIÓN DE LOS ARREGLOS.

Para comenzar se debe mirar la forma o estructura de cada una de las canciones, es decir, si tienen introducción, cantidad de estrofas y coros, solos principales o si es el mismo de la introducción, variaciones, codas, repeticiones, entre otros aspectos, donde, se tomará una decisión final para realizar el arreglo, ya que en ocasiones las estrofas son la misma y de pronto no valga tanto la pena repetirla, o si se repite que se haga una variación de dicha parte, si la línea melódica es la misma pero solamente varía el texto y la interpretación vocal, si suspender estrofas o coros no influya en la esencia de la canción y si el mensaje de la canción no sea lo más importante en este caso para no extender el arreglo, o

si por algún caso contiene todo lo anterior y en cada estrofa y repetición se hará una versión distinta, usando distintas herramientas en cada una de las partes y sus repeticiones.

Enseguida teniendo en cuenta la estructura se hará un análisis armónico de cada canción, siendo el original y con una armonía tradicional, lo cual permitirá tener una clara visión de los giros armónicos, si hay algún tipo de modulación y si vale la pena o no intentar hacer alguna modificación, probando con la guitarra qué tanto funciona dichos cambios, como sustituciones e intercambios modales, modulaciones en alguna parte de la pieza o un cambio de tonalidad desde el principio para la facilidad de la interpretación en el instrumento, ya que si hay algún caso donde deba escribirse la canción en tonalidades como la, mi, re o do, pero la canción esté en mi bemol, fa o si bemol, se pueda hacer uso del capotraste para conservar la tonalidad real pero en posición de una tonalidad diferente, para comodidad del interprete guitarrista, el cantante en este caso, el arreglista y también la persona que quiera escuchar el arreglo en su tonalidad original.

Si las piezas están una tonalidad cómoda al tocar, sin usar tanta cejilla y más notas de cuerdas al aire, en lo posible tratar de conservar la tonalidad original.

Para intentar dar otro color a las obras, otra sonoridad, quizá un poco más académica, y también usando unos acordes que no aparecen en las canciones originales, con colores y tensiones, como acordes con séptimas, novenas, maj 7,

maj 9 entre otros, se tendrán en cuenta algunas formas de rearmonizar las piezas, usando mixturas o intercambios modales, sustituciones y patrones rítmicos que son característicos de cada género y que son los que dan esa identidad propia y los diferencian entre uno y otro. Es importante mencionar que se debe tener siempre en cuenta los obligados de cada canción y de cada instrumento, los cuales se identificarán en el score individual y tenidos en cuenta para la creación de los arreglos, esto puede ser el ingrediente para conservar la esencia del género carranguero dentro de este formato propuesto en esta investigación.

La línea vocal de los arreglos se intentará mantener parecido a la original, sobre todo en los fraseos y articulaciones, ya que el enfoque va principalmente hacia la guitarra, pero irán ligados entre ambos en cuanto a matices, armonía y estructura final, sin embargo, no se descartará posibles cambios que serán regidos a lo que se haga en la parte instrumental, por ejemplo, cambio de tonalidad, alargamiento de algunas frases, cortes, intensiones, dinámicas y acompañamientos con la voz.

4 REVISIÓN Y REDACCIÓN DE LA PARTITURA

Al tener terminado cada arreglo, es importante realizar una revisión rigurosa y detallada de lo que serán las partituras de los arreglos, por eso se debe tener en cuenta algunos aspectos técnicos y estéticos.

La digitación en cada obra, será puesta en el momento de realizar el arreglo, pero se tendrá en cuenta al revisarla ya que puede haber momentos donde una digitación diferente puede ser mejor que la propuesta al principio, ya sea por comodidad al tocarla o por sonoridad, o también se puede dejar ambas al criterio del músico que vaya a leerla.

Las dinámicas serán tenidas en cuenta, sobre todo desde la parte interpretativa vocal y en relación con el texto, y también con la armonía que se haya propuesto y todas las cadencias que contengan las canciones en los arreglos.

El diseño de la hoja, márgenes el espaciado entre los compases y los sistemas, tipo de texto, entre otros detalles finales se verán desde la parte estética para la comodidad y facilidad de la lectura.

DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE CREACIÓN

Para la creación de los arreglos se elaboró una metodología con unos criterios específicos y detallados, lo que permite encontrar factores determinantes en la creación de los arreglos.

El saceño – Merengue bambuquiao

El saceño es una de las 11 canciones del primer álbum de Los carrangueros de Ráquira y que lleva el mismo nombre, lanzado en 1980, donde habla sobre los comerciantes de la vereda Saza en Chiquinquirá Boyacá, aludiendo al oficio de muchos campesinos que se dedican a la compra y venta de pieles, cueros, lanas, animales y ganado, contado por el mismo Velosa en un libro de relatos de sus canciones de 1983 de Carlos Valencia Editores. (Valencia, 1983)

Formalmente esta canción consta de una introducción dónde la melodía es protagonizada por el requinto y el resto de la agrupación hace el acompañamiento tradicional, es continuada por un interludio, dónde, la guitarra hace una melodía sencilla y el requinto hace una contramelodía.

La canción tiene cinco estrofas, de las cuales la primera, la cuarta y la quinta poseen el mismo fraseo, la segunda y la tercera tienen un pequeño cambio en el ritmo de fraseo debido a la acomodación del texto, dichas estrofas se entenderán como parte A, y A´ prima, las cuales, se repiten una vez cada una y siempre están continuadas por el coro que también se repite con la segunda y tercera voz. Para el final de la obra se hace el interludio sin alguna agregación armónica o cadencia.

A continuación, la estructura original de la canción:

INTRO – INTERLUDIO – A A - CORO – CORO – INTERLUDIO – A´A´ - CORO – CORO – INTERLUDIO – A´ A´ - CORO – CORO - INTERLUDIO – A A – CORO – CORO - INTRO – INTERLUDIO – A A – INTERLUDIO.

Figura 1. Estructura original el saceño. Fuente: elaboración propia

Esta canción se encuentra en tonalidad de D mayor y tiene movimientos entre tónica “I”, subdominante “IV” y dominante “V7” tanto en el intro e interludio, como en las estrofas y coro, lo que la hace una obra armónicamente sencilla.

En cuanto a los giros melódicos que presenta la canción, comienza con movimientos por sextas en el requinto, que tiene una repetición con una resolución que lo lleva a la melodía de la guitarra que lo conoceremos como interludio, tiene una sonoridad diferente por el cambio de timbre y un sonido mas grave, usa bastantes movimientos escalísticos con saltos por terceras y grados conjuntos, ascendentes y descendentes, con un matiz suave y sin sobrepasar la melodía principal. En la melodía de la voz hace movimientos escalísticos descendentes con repeticiones de una segunda voz por debajo de la principal, haciendo lo mismo para el coro, pero sumando una tercera voz por encima de la principal.

Figura2. Melodía vocal con segunda voz. Fuente: elaboración propia

Rítmicamente, la canción está escrita con una métrica en $\frac{3}{4}$, empieza con una anacrusa de un tiempo usando dos corcheas, utiliza distintos patrones rítmicos en la melodía que se complementan perfectamente con la célula rítmica del merengue con influencia buitragueña, que hacen el resto del conjunto y que se compone básicamente de un silencio de corchea, una corchea y dos negras.

Ejemplo:

<p>Tiple: $\frac{3}{4}$</p>	<p>Guitarra: $\frac{3}{4}$</p> <p>Guacharaca: $\frac{6}{8}$</p>
--	---

Figura 3 y 4: Células rítmicas del merengue con influencia Buitragueña. Fuente: tomado de "La música carranguera" (Paone, 1999).

Para comenzar con la realización del arreglo, después de haber hecho la transcripción y análisis general, se procede a analizar y explorar con la guitarra, la cantidad de posibilidades en cuanto a cambios estructurales, armónicos, melódicos, adaptación al formato, etc., obteniendo los siguientes resultados:

En cuanto a estructura, se mantiene igual a la original, la línea del tenor se mantiene en todos sus fraseos, seguirá la segunda voz característica del género, lo que permite una sonoridad tradicional, manteniendo la melancolía y el toque campesino de la canción. Instrumentalmente se propone una velocidad más lenta, para que el guitarrista pueda hacer más evidentes los matices y cambios tímbricos propuestos en la partitura, como pizzicato, sul pontichelo, fortes, mezzofortes, pianos y mezzopianos, para brindar sonido agresivo y fuerte, pero a la vez dulce y expresivo; quedando de la siguiente manera:

INTRO – INTERLUDIO – A – CORO – INTERLUDIO - A´ - CORO INTERLUDIO – Á – CORO – INTRO – INTERLUDIO – A – CORO – INTERLUDIO – A – CORO – INTERLUDIO- FINAL
--

Figura 5: Forma final del arreglo. Fuente: elaboración propia

Armónicamente en el intro e interludio se mantuvo en gran parte la armonía original, haciendo provecho de las cuerdas al aire y las posiciones donde viaja la melodía, utilizando la sonoridad grave de la sexta cuerda en afinación D, es decir un tono más debajo de la afinación estándar (E), con progresión de I – IV – V7 – I. El cambio armónico se hizo en las estrofas y coro, con una rearmonización escrita en cifrado y con los obligados puestos en el pentagrama, sustituyendo el I grado por un III m y un VI m, para ir luego al IV grado que también es seguido por un II m

antes del V7, progresiones dentro de unos cortes rítmicos de tres negras, silencio de corchea y negra ligada a negra con puntillo: V7 – Vi m7 – VII m7 – I maj9

Figura 6. Rearmonización del arreglo. Fuente: elaboración propia

Se elaboró una figura donde se explica la manera de realizar el acompañamiento rasgueado del merengue con bajo al final, de esta manera se hace acercamiento hacia el rol del tiple acompañante y al de la guitarra, marcando los bajos al final del rasgueo, similar al acompañamiento de la guitarra marcante en la música parrandera.

Figura 7: Acompañamiento para la guitarra sobre la armonía. Fuente: elaboración propia

Las líneas melódicas de la introducción tuvieron algunos cambios de octava, pasaron de ser por intervalos de sextas a terceras y viceversa para ser variados y mejor persividos auditivamente, se conservó el ritmo de la melodía con los glisandos, adaptando la digitación de los bajos, excepto por un compás, donde, se cambió una figura de blanca por una negra y un silencio de negra, lo que permite tener tiempo en la acomodación de la mano izquierda para continuar con la melodía.



Figura 8: Melodía adaptada con silencio de corchea. Fuente: elaboración propia



Figura 9: Melodía original. Fuente: elaboración propia

Del interludio se proponen distintos matices y articulaciones que enriquecen, dan contraste y fortalecen la expresividad del instrumentista dentro de la obra. En los últimos cuatro compases del interludio se hacen tres cortes acentuados dejando la melodía solay finalizando con un bordón dentro de una célula rítmica empática con el ritmo merengue.

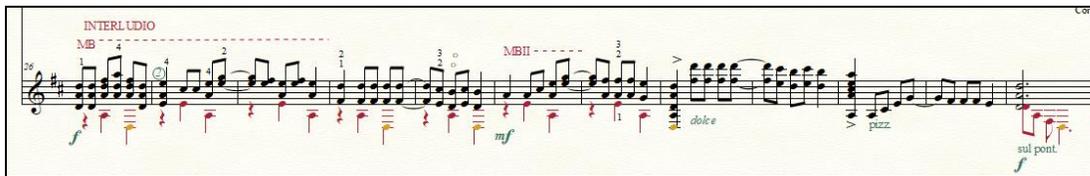


Figura 10: Melodía del arreglo. Fuente: elaboración propia

De sábila es la matica

Esta canción pertenece al álbum de Jorge Velosa y los carrangueros Harina de otro costal, lanzado en el año 1997, donde, para esa etapa tenía una formación distinta y la guitarra era interpretada por Jorge Luis Posada. Es una rumba pregonada que hace alusión a la tradición de tener una mata de sábila en la casa para la buena suerte y la protección de males. La estructura de la canción se compone de una introducción, una estrofa que se repite con una segunda voz, el coro con pregones, luego viene un solo de guitarra que es enlazado con una parte de la introducción, luego sigue la segunda estrofa con el coro, unos pregones y el solo de tiple que también así como con la guitarra, es enlazado con parte de la introducción, conectandose para finalizar con la tercer estrofa, los pregones y el final con una cadencia.

Armónicamente está en tonalidad D mayor, con una métrica de 2/4, y se desarrolla sobre regiones de tónica “ I “, dominante “ V “ , en la subdominante “ IV “ cuando hace el coro y los pregones, en el solo de tiple hace un paso por el segundo grado “II m “ y pasa nuevamente a la dominante para la respectiva resolución.

Rítmicamente la canción tiene algunas particularidades, desde su entrada con unos cortes en dominante y tónica de negra, silencio de negra, un compás en silencio de blanca y luego dos corcheas con silencio de negra, lo que hace que sea una entrada diferente, imponente y novedosa. En la guitarra los bajos se hacen a un estilo un poco mas fiestero, no el convencional de corchea, dos semicorcheas y dos corcheas por compás, sino de una negra y dos corcheas.



The image shows a musical score for the introduction of a group. It consists of four staves. The top staff is the vocal melody in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are guitar accompaniment, also in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp. The bottom staff is the bass line in bass clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp. The score shows the first four measures of the piece, starting with a rest in the vocal line and guitar accompaniment, followed by a vocal entry in the first measure.

Figura 11: Transcripción de la entrada de la agrupación. Fuente: Elaboración propia



Figura 12: Movimiento original de los bajos en la guitarra. Fuente: Elaboración propia

Es una canción con gran variedad de melodías, en la introducción hecha por el requinto, la guitarra y el tiple también tienen intervención y el requinto complementa con una parte de la introducción conectando a las estrofas, para el final hacen una pequeña variación del intro y resuelve terminando en fundamental.

Uno de los aspectos más importantes era tener presente en todo momento el ritmo del acompañamiento con lo demás, ya sea sobre otros acordes nuevos o haciendo los solos, siempre se mantuvo la célula rítmica de la guitarra haciendo los bajos y se enfocó en hacer más presente el acompañamiento del tiple usando la negra con punto después de un silencio de corchea, y una corchea en la mitad del último pulso.

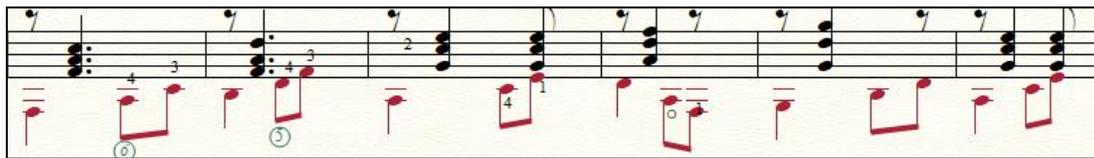


Figura 13: adaptación del ritmo del tiple Fuente: elaboración propia

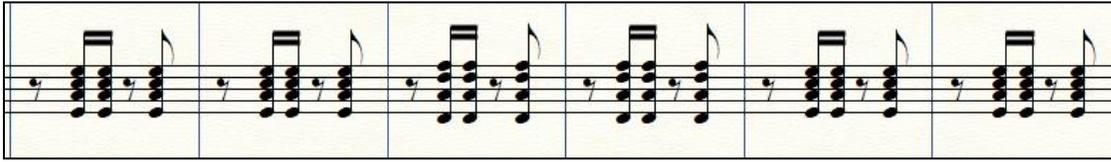


Figura 14: Ritmo del tiple original. Fuente: elaboración propia

Después de tener la transcripción de los solos y obligados de la canción, y haber elegido la tonalidad, se comenzó por la adaptación del intro a la guitarra, el cual quedo lleno de variaciones del original, omitiendo algunos compases por intentar adaptar mejor la melodía a la guitarra, por sonoridad, por tratar de tener una manera diferente en cada solo, dándole contraste.



Figura 15: intro original. Fuente: Elaboración Propia

Figura 16: Intro adaptado a la versión con guitarra. Fuente: elaboración propia

Sobre la melodía que originalmente tenía la guitarra se cambió de octava, pasando de ser un sencillo bordón a una melodía con acompañamiento y variaciones, usando octavas, glissandos y una alta complejidad en la digitación, esta melodía se conecta nuevamente con una variación del intro pero que se asemeja más a la forma del original, sin omitir algunos compases de la melodía como en el intro.

Figura 17. Solo de guitarra en la nueva versión. Fuente: elaboración propia

Luego de la segunda estrofa y los pregones se elaboró una adaptación mucho mas compleja en el solo que correspondia al tiple, dónde, se propone un cambio en la velocidad, de tonalidad, se cambió la manera de hacer el acompañamiento, ya que, al ser más lento en esta parte, se escribió sobre acordes abiertos con figura de blanca, para tocarlos bien arpegiados y desglosados, dandole mucho contraste y expresividad, intentando hacer una intervención más orientada al sonido de la guitarra clásica. Al momento de volver donde entra el requinto vuelve a tiempo, y con una nota en común regresa a la tonalidad original, para luego ir al coro y el final.

The image displays two systems of musical notation for a guitar solo. The first system, labeled 'Solo tiple', spans measures 44 to 50. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The second system, labeled 'Solo requinto', spans measures 51 to 60. It also features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes eighth and sixteenth notes, with a final measure ending in a double bar line.

Figuras 18 y 19: transcripción del solo original. Fuente: Elaboración propia

Figura 20: solo de tiple en la versión para guitarra. Fuente: elaboración propia

En cuanto a la armonía propuesta, en las estrofas se hizo una rearmonización basada en intercambios modales, sustituciones y acordes de paso por notas en común, manteniendo el voicing con la melodía de la voz y las conducciones del bajo. Se sustituyeron acordes como D , A7, y G por F#m y Bm como reemplazo de la tónica, Eb9 como sustituto tritonal del quinto grado. También se agregó una

progresión de acordes en ritmo de negra, reemplazando los acordes G, D, A7 y D, por Gm7 - C9 - F#m7 -Fm7 – Em – C – D.

Figure 21 shows a musical score in G major with a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes. The original harmony is indicated by chords above the staff: D, A7, A7, D, G, D, A7, D, G, D, A7, D, A7, D, A7, D, A7, D. The score is divided into three systems, with measures 19, 20, and 39 marked at the beginning of each system.

Figura 21: Armonía original. Fuente: elaboración propia

Figure 22 shows a musical score in G major with a 4/4 time signature, featuring a more complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The rearranged harmony is indicated by chords above the staff: Bm, A7, D, G, A7, E9, D, G, D, A7, D, A7, D, A7, D, Gm7 C9, F#m7 Fm7, Em, C, D, A7, D, A7, D, A7, D. The score is divided into four systems, with measures 15, 22, 31, and 40 marked at the beginning of each system.

Figura 22: Arreglo rearmonizado. Fuente: elaboración propia

¿BAILAMOS SEÑORITA?

Este merengue compuesto por Velosa, pertenece al disco ¡Viva quien toca!, del año 1991 cuando estaba en la Universidad, queriendo rendir homenaje a los hombres que han pasado una situación bochornosa al momento de sacar pareja y ser rechazado por la dama, haciendole sentir una serie de inseguridades por su aspecto físico o apariencia (Valencia, 1983), es un merengue tranquilo con influencia del pasillo, ya que el cambio armónico está dentro del primer tiempo y es más acentuado, a diferencia del que tiene influencia buitraguena porque su cambio armónico se realiza sobre el primer pulso pero en un silencio de corchea, siendo más débil y dando más peso al segundo y tercer pulso. (Paone, 1999).

Formalmente la canción está compuesta por un intro, con interludio corto de ocho compases, estrofa A y estrofa B, ya que tienen melodía y armonía diferente, pero se tocan seguidas, no tiene estribillo y se repite después de las estrofas el intro con interludio, para el final después de la octava estrofa solo se hace el interludio.

Se mueve por las regiones de dominante subdominante y tónica, como el saceño y de sábila es la matica, no tiene ninguna sustitución ni acordes de paso, tampoco inversiones ni obligados entre las estrofas. La melodía es encabezada por el requinto como es tradicionalmente, pero en el interludio la guitarra

protagoniza la melodía mientras el requinto está haciendo una melodía contrapuntística que contrasta.

En términos generales la canción es adecuada para lo que se planteaba buscar, por lo tanto a la hora de comenzar con los arreglos se definió lo siguiente:

Cambio de tonalidad pasando de Bb a A, para la comodidad y el uso de cuerdas al aire, dejando al intérprete la libre opción de usar capo en primer traste y así se acerca más a la sonoridad original.

Las estrofas no se repetirán cada una con la segunda voz, la cual para este arreglo no se tendrá en cuenta, después de la segunda, y la sexta estrofa se dirige directamente hacia el interludio, lo contrario de la cuarta que es seguida desde el intro como en la original, para finalizar se hace el interludio sin el requinto y una cadencia V7 – I.

Melódicamente tuvo cambios interesantes, desde el inicio la melodía principal se cambió, pasando de hacer intervalos de sextas a terceras, para que en la repetición se hiciera por sextas pero un registro más agudo, lo que permitió el acercamiento hacia lo que hace el requinto, ya que comienza por sextas en registro grave y luego pasa a terceras más agudo. Se mantuvieron los patrones rítmicos de la melodía ya que no tuvo tanta complicación para añadir los bajos y bordones.

En el interludio se propuso mantener la melodía secundaria en cuanto al ritmo que hace el requinto con la voz susurrando la sílaba preferida “ta” o “la”, dando acercamiento al juego contrapuntístico original.



Figura 23: Melodía para la voz. Fuente: elaboración propia

Se cambió la melodía y la armonía de los últimos cuatro compases del interludio pasando por nota común hacia F enés de A, luego hacia G, C, G7 y resolviendo por medio del C# de la melodía.



Figura 24: interludio del arreglo. Fuente: elaboración propia



Figura 25: Interludio original. Fuente: elaboración propia

Armónicamente se hicieron los cambios en las estrofas, con reemplazos en la tónica por un segundo y tercer grado para ir a la dominante, uso de IV – V₆₅ – I , inversiones, unos bordones y acordes con séptima mayor en la tónica.

DEFINICIÓN DE CIRCULACIÓN DE LA OBRA

Para la circulación de los arreglos se planteó por medio de la grabación de videotutoriales, mostrando el proceso de creación de los arreglos, análisis de los arreglos y explicación de la forma de tocar las canciones, adjuntando las partituras por medio de enlaces de descarga gratuita en las plataforma YouTube. También se difundirá el enlace de la publicación original por las redes sociales más usadas y tener una mayor cobertura.

Creación de los videotutoriales

Para la creación de los videos, el primer paso será la grabación de los videos explicativos con alta calidad, que se desarrollará en un estudio de grabación que cuente con el acondicionamiento acústico y luz, el equipo tecnológico como micrófonos de condensador, interfaz de audio, cámaras, computador, programas de grabación y edición de audio y video. Se hará invitación a todos los estudiantes de guitarra del programa de música de la universidad de Cundinamarca al montaje de las obras para la presentación dentro de eventos como recitales de grado, conciertos de guitarra, encuentros de guitarristas, encuentros de escuelas de

músicas tradicionales, conversatorios acerca de la música carranguera, clases de guitarra.

CONCLUSIONES

La guitarra es un instrumento versátil y es posible utilizar la guitarra de otra manera incluyendo influencias y sonoridades nuevas sin perder el sentido tradicional de la música carranguera.

El formato propuesto en esta investigación es clave para poder demostrar que la música carranguera puede ser interpretada en formatos más pequeños que el tradicional y en todos los niveles de complejidad y estilos.

La realización de las transcripciones es un elemento importante para visualizar y tener una imagen clara de todo lo que conforma la canción y todo lo que puede hacerse con la obra, que con la experiencia propia y el acercamiento con la carranga facilitaron más el trabajo de creación.

Se identificaron claramente las características del género carranguero con ayuda de las transcripciones de cada obra y su ritmo, fueron aplicadas y tenidas en cuenta en la realización de los arreglos, sin ello la sonoridad y estilo se hubieran perdido un poco. En cada arreglo hubo un contraste entre sí, en cuanto a adaptaciones de las melodías, rearmonización, matices y estructura, con el fin de

proporcionar una idea de variedad y oportunidades para los interpretes y las personas que se involucren en investigaciones de este tipo y sobretodo enfocadas hacia la música carranguera.

Esta investigación proporciona a los amantes del género carranguero una de muchas posibilidades más de tocar carranga, es un formato sencillo y al alcance de muchos músicos que podrían tocar temas de poca o mucha popularidad en la carranga con la guitarra y la voz en cualquier tipo de espacio o evento, lo cual demuestra que se hace un gran aporte a la evolución del género carranguero y a los músicos carrangueros o no, especialmente a los guitarristas.

Los arreglos serán de libre divulgación y se encontrarán en las plataformas más conocidas junto con los tutoriales, lo cual, amplía toda posibilidad de llegar a lugares, músicos y escenarios posibles.

Bibliografía

- Fundación Corazón Carranguero. (13 de 12 de 2010). Entrevista a Ramiro Zambrano parte 5. San Gil, Santander, Colombia. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=3doPKOHcBYw>
- Fundación corazón carranguero. (08 de 03 de 2016). Tutorial rumba carranguera - Javier Jaimes y los sutapelaos [video]. YouTube, Cundinamarca, Colombia. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=25MxLzyBjso&t=7s>
- Fundación corazón carranguero. (s.f.). tut.
- MCT Música Tradicional Colombiana. (18 de 05 de 2016). La cucharita - Jorge Velosa y Los Carrangueros / Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. YouTube, Colombia, Colombia. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Tm12L8zFEKM>
- Paone, R. (1999). *La música Carranguera*. Medellín.
- UNAD. (10 de 11 de 2009). *Sociología de la música en Colombia*. Obtenido de Sociología de la música en Colombia: <http://sociologiamusica.blogspot.com/2009/11/imaginando-con-musiquita-un-pais.html>
- UNESCO. (1989). Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular. *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y*

popular (pág. 5). París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Obtenido de chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.aimjf.org/download/Leyes_ES/Ethnic_and_cultural_diversity/RECOMENDACION_SOBRE_LA_SALVAGUARDIA_DE_LA_CULTURA_TRADICIONAL_Y_POPULAR.pdf

Valencia, C. (1983). *La cucharita y no sé qué más* . Bogotá: Editores.

Anexos

Score

¿Bailamos Señorita?

Merengue apasillado

Jorge Velosa R

Jefferson Vásquez Montaña

Voz de tenor

Guitarra clásica

3 2 1 2 1 0

T

Gtr.

T

Gtr.

16

T

Gtr.

armonicos

21

T

Gtr.

26

T

Gtr.

31

T

Gtr.

36

T

Gtr.

40

T

Gtr.

Yo no me ex plico se ño res por que to das las mu je res _____

A maj7 C#m7 Bm7 E7

45

T

Gtr.

cuando las sa coa bai lar me mi ran y no sea tre ven pe ro pa ra pre su

G E/G# A

50

T

Gtr.

mir de sin ce ras ye du ca das no tie nen in con ve nien te en de

D D/G F#m7 Bbmaj7/F E7

75

T

8

pa soa tra ve sa o pe ro co mo si has tael ga llo con quis ta de me dio

D/G F#m7 Bbmaj7/F E7 G/B

Gtr.

80

T

8

la o

A maj7

3
2

Gtr.

80

85

T

8

Gtr.

85

90

T

8

Gtr.

90

115

T

Gtr.

120

T

lo que si de pron toes al go que re co no cer loes jus to_____

Amaj7 C#m7 Bm7 E7

Gtr.

125

T

yes quel ros tro no mea yu da pe roe soes cues tion de gus tos

G E/G# A

Gtr.

129

T

con los dien tes no se baila y me nos con las o re jas que jun tan do le los

D D/G F#m7 Bbmaj7/F

Gtr.

134

T

8

o jos tal vez son mis tres pro ble mas

E7 G/B Amaj7

Gtr.

139

T

8

Gtr.

144

T

8

En ul ti mas vuel voy di go queel bai lees cues tion de ga nas

Amaj7 C#m7 Bm7 E7

Gtr.

149

T

8

y si las vie jas no quie ren pues so lo tam bien se bai la ya bran cam po queahi voy

G E/G# A

Gtr.

154

T

8

yo y cui da di to meem pu jan que bai lan doen u na pa ta a me

D D/G F#m7 Bbmaj7/F E7

Gtr.

154

159

T

8

dia na da meem pu jan

G/B Amaj7

Gtr.

159

164

T

8

Gtr.

164

¿Bailamos Señorita?

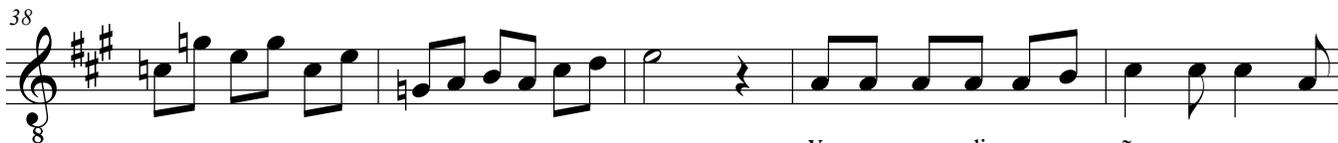
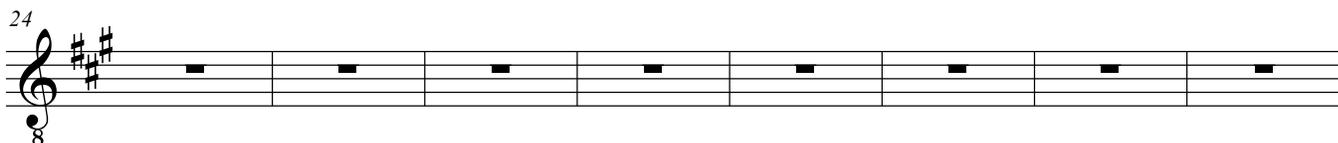
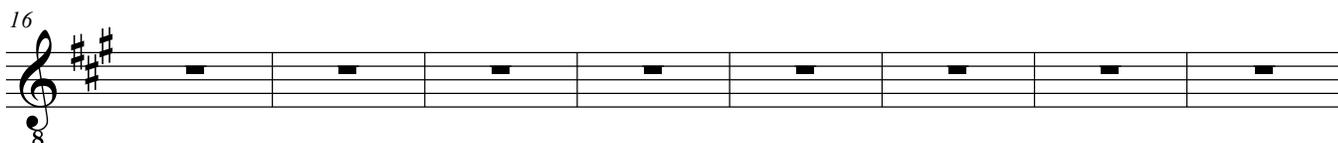
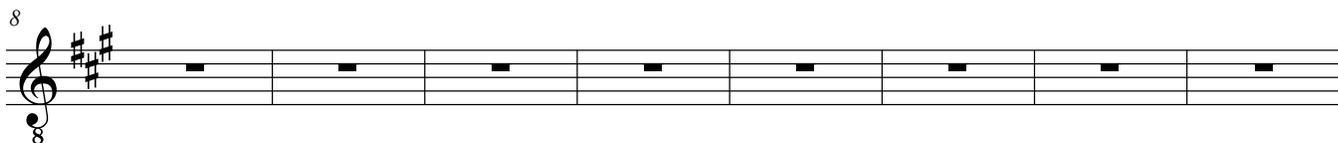
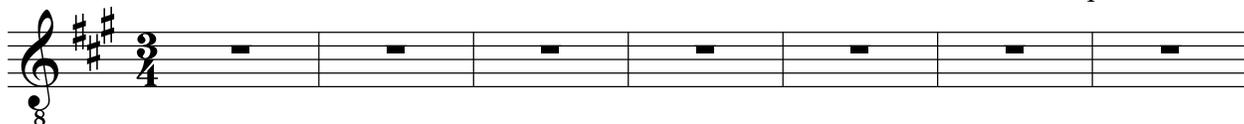
Voz de tenor

¿Bailamos Señorita?

Merengue apasillado

Jorge Velosa R

Jefferson Vásquez Montaña



Yo no me ex pli co se ño res por que



to das las mu je res _____ cuan do las sa coa bai lar me mi ran y no sea tre ven

49

pe ro pa ra pre su mir de sin ce ras ye du ca das no tie nen in con ve nien te en de

55

cir quees tan can sa das

62

Al prin ci pio me de ci a se ra por que yo soy

68

bis co — pe ro que tie ne que ver los o jos yel e jer ci cio

73

tam bien al can cea pen sar en mi pa soa tra ve sa o pe ro co mo sihas tael

78

ga llo con quis ta de me dio la o

85

93

150

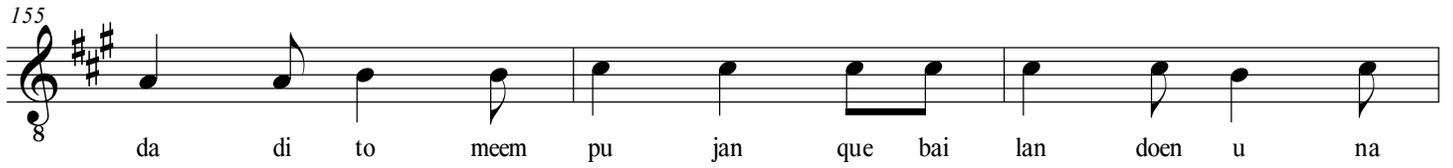


8

que ren pues so lo tam bien se bai la ya bran cam po queahi voy yo y cui

Detailed description: This block contains the first line of musical notation, measures 150 to 154. It is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are: "que ren pues so lo tam bien se bai la ya bran cam po queahi voy yo y cui".

155

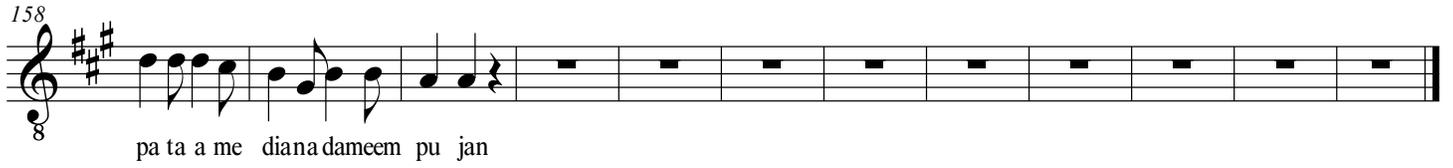


8

da di to meem pu jan que bai lan doen u na

Detailed description: This block contains the second line of musical notation, measures 155 to 157. It continues the melody from the previous line. The lyrics are: "da di to meem pu jan que bai lan doen u na".

158



8

pa ta a me diana dameem pu jan

Detailed description: This block contains the third line of musical notation, measures 158 to 162. The melody continues, ending with a double bar line. The lyrics are: "pa ta a me diana dameem pu jan".

¿Bailamos Señorita?

Guitarra clásica

¿Bailamos Señorita?

Jorge Velosa R

Merengue apasillado

Jefferson Vásquez Montaña

3
2
2 1
1

6

12

18

24

30

36

Amaj7

42 C#m7 Bm7 E7 G E/G#

Musical staff 42-47: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measures 42-47 contain rhythmic patterns with slashes. A melodic line appears in measure 45: G4, A4, B4, A4, G4, F#4.

48 A D D/G F#m7 Bbmaj7/F E7 G/B

Musical staff 48-55: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 48-55 contain rhythmic patterns with slashes. A melodic line appears in measure 50: G4, A4, B4, A4, G4, F#4.

56 A maj7

Musical staff 56-61: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 56-61 show a melodic line with eighth notes and chords. Chords are indicated below the staff: A maj7, A maj7, A maj7, A maj7, C#m7, Bm7, E7.

62 G E/G# A D D/G

Musical staff 62-68: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 62-68 show a melodic line with eighth notes and chords. Chords are indicated below the staff: G, E/G#, A, D, D/G.

69 F#m7 Bbmaj7/F E7 G/B A maj7

Musical staff 69-75: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 69-75 show a melodic line with eighth notes and chords. Chords are indicated below the staff: F#m7, Bbmaj7/F, E7, G/B, A maj7.

76

Musical staff 76-82: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 76-82 show a melodic line with eighth notes and chords. Chords are indicated below the staff: A maj7, A maj7. A triplet of eighth notes is marked with a '3' over the notes in measure 78.

83

Musical staff 83-88: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 83-88 show a melodic line with eighth notes and chords. Chords are indicated below the staff: A maj7, A maj7. A first finger fingering '1' is indicated above the first note in measure 83.

89

Musical staff 89-94: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 89-94 show a melodic line with eighth notes and chords. Chords are indicated below the staff: A maj7, A maj7.

95

101

107

113

119

126

134

140

A maj7 C#m7 Bm7 E7

G E/G# A D D/G F#m7 Bbmaj7/F

E7 G/B A maj7

A maj7

¿Bailamos Señorita?

Detailed description: This is a musical score for the song '¿Bailamos Señorita?'. It consists of eight systems of music. Each system has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The first system (measures 95-100) features a melody in the upper voice and a bass line with chords. The second system (measures 101-106) continues the melody and bass line. The third system (measures 107-112) also continues the melody and bass line. The fourth system (measures 113-118) shows the melody and bass line with specific chord markings: A maj7, C#m7, Bm7, and E7. The fifth system (measures 119-125) features a melody with rests in the bass line, with chord markings: G, E/G#, A, D, D/G, F#m7, and Bbmaj7/F. The sixth system (measures 126-133) has a melody with rests in the bass line, with chord markings: E7, G/B, and A maj7. The seventh system (measures 134-139) continues the melody and bass line, with a final chord marking: A maj7. The eighth system (measures 140-145) concludes the piece with a melody and bass line.

146

C#m7 Bm7 E7 G E/G# A

153

D D/G F#m7 Bbmaj7/F E7 G/B

160

A maj7

165

De sábila es la matica

Score

Rumba carranguera

Jorge Velosa

Arr: Jefferson Vásquez M.

Tenor

Guitarra

T

Gtr.

T

Gtr.

T

Gtr.

mi ma ___ ma pa na vi dad ___ me re

The score is written for Tenor and Guitar. The Tenor part consists of a series of rests. The Guitar part is divided into sections: an Intro (measures 1-6), a section starting at measure 7, a section starting at measure 12, and a section starting at measure 17. The Intro and the section starting at measure 12 are marked with 'BII'. The section starting at measure 17 includes the lyrics 'mi ma ___ ma pa na vi dad ___ me re'. The guitar part features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Chords F#m and Bm are indicated above the guitar staff in the final section.

23

T

8

— ga lo la ma ti — ca mi ma — ma pa na vi dad — me re — ga lo la ma ti

Gtr.

A7 D G A7 Eb9

28

T

8

— ca dis que — pa la bue na suer — te pa los a mo — res y la pla ti — ca dis que

Gtr.

D G D A7 D

33

T

8

— pa la bue na suer — te pa los a mo — res y la pla ti ca — de sa bi la de

Gtr.

Gm7 C9 F#m7 Fm7 Em C D A7

38

T

8

sa bi la de sa bi la es — la ma ti ca de

Gtr.

D A7 D

De sábila es la matica

41

T

8

sa bi la de sa bi la de sa bi laes la ma ti ca

Gtr.

A7 D A7 D

46

T

8

Gtr.

BII

51

T

8

Gtr.

56

T

8

Gtr.

De sábila es la matica

4

T 61

Gtr. 61

T 66

Gtr. 66

T 70

Yo las — quie ro mu choa to das pe roe — llaes muy es pe cial

Gtr. 70

F#m Bm A7

T 76

— yo las — quie ro mu choa to das pe roe — llaes muy es pe cial — y por

Gtr. 76

D G A7 Eb9 D

De sábila es la matica

81
T
8
e so la con sien to pa que me li bre de to do mal y por

Gtr.
81
G D A7 D
3 3 3 2 1

85
T
8
e so la con sien to hay pa que me li bre de to do mal ca de sa bi la de

Gtr.
85
Gm7 C9 F#m7 Fm7 Em C D A7

90
T
8
sa bi la de sa bi la es la ma ti ca de sa bi la de sa bi la de sa bi la es la ma ti

Gtr.
90
D A7 D A7 D A7

96
T
8
cay paha cer leel qui tea la ca res ti a de sa bi la es la ma ti ca o pa ga nar

Gtr.
96
D G D A D

De sábila es la matica

101

T
8
me la lo te ri ca de sa bi laes la ma ti ca pa con se guir too lo que hea ne la

Gtr.
101
Bm F#m A7 D Em

106

T
8
o de sa bi laes la ma ti ca pa ra no ver me nun ca hu mi lla o de

Gtr.
106
D/F# C D Em9 Gmaj7

111

T
8
sa bi laes la ma ti ca nial es con di do ni des te rra o que va la ma ti

Gtr.
111
A7 D G Dm9 G7

116

T
8
ca de sa bi la de sa bi la de sa bi laes la ma ti ca

Gtr.
116
Cmaj7 E A A7 D

De sábila es la matica

122

T

Gtr.

129

T

Gtr.

136

T

Gtr.

144

T

Gtr.

De sábila es la matica

153

T

8

a tempo

Gtr.

160

T

8

Gtr.

166

T

8

de sá bi la de sá bi la de sá bi lae la ma ti ca de sá bi la de

A7 D D A7

Gtr.

172

T

8

sá bi la de sá bi lae la ma ti ca de ca

D A7

1. 2.

Gtr.

De sábila es la matica

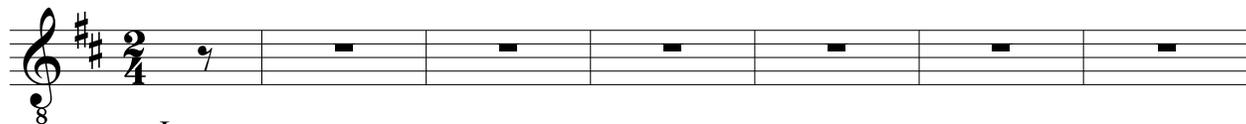
De sábila es la matica

Tenor

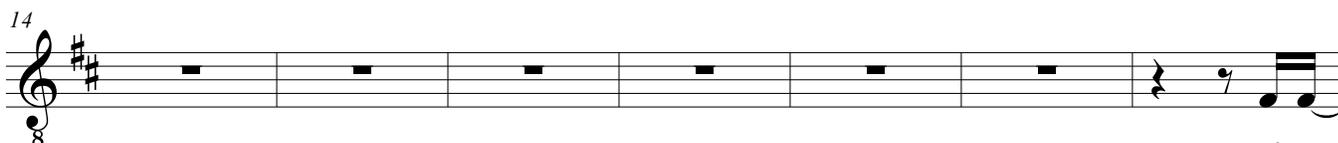
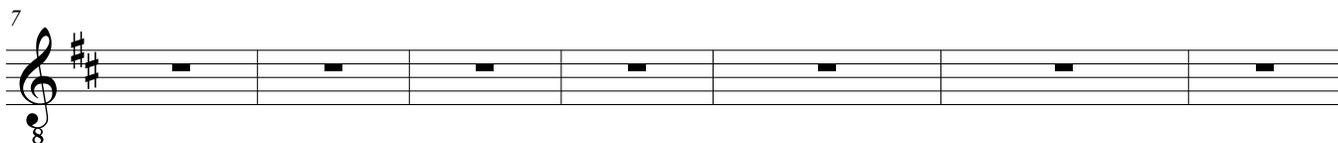
Rumba carranguera

Jorge Velosa

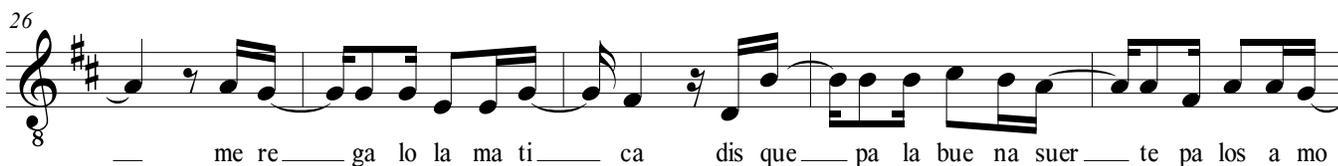
Arr: Jefferson Vásquez M.



Intro



mi ma



43

8 sa bi laes la ma ti ca

50

58

66

8 Yo las

73

8 que ro mu choa to das pe roe llaes muy es pe cial yo las que ro mu choa

78

8 to das pe roe llaes muy es pe cial y por e so la con sien to pa que me li

83

8 bre de to do mal y por e so la con sien to hay pa que me li

87

8 bre de to do mal ca de sa bi la de sa bi la de sa bi laes la ma ti ca de

93

sa bi la de sa bi la de sa bi laes la ma ti cay paha cer leel qui tea la ca res ti

98

_ a de sa bi laes la ma ti ca o pa ga nar me la lo te ri ca de

103

sa bi laes la ma ti ca pa con se guir too lo quehea ne la o de sa bi laes la ma ti

108

_ ca pa ra no ver me nun ca hu mi lla o de sa bi laes la ma ti ca nial es con di

113

_ do ni des te rra o que va la ma ti ca de sa bi la de sa bi la de

119

sa bi laes la ma ti ca

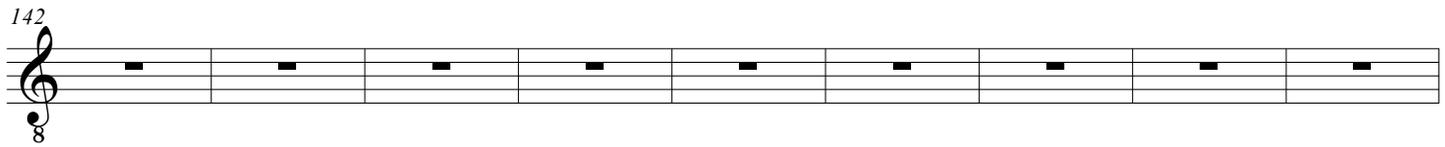
Lento

126

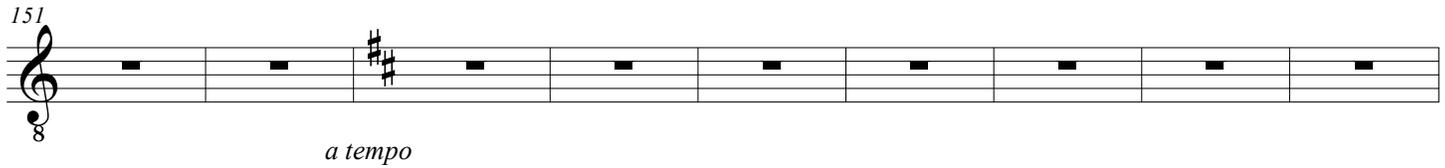
134

rit.

142

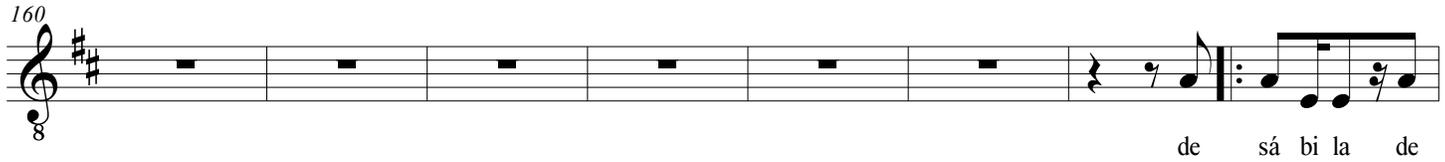


151



a tempo

160



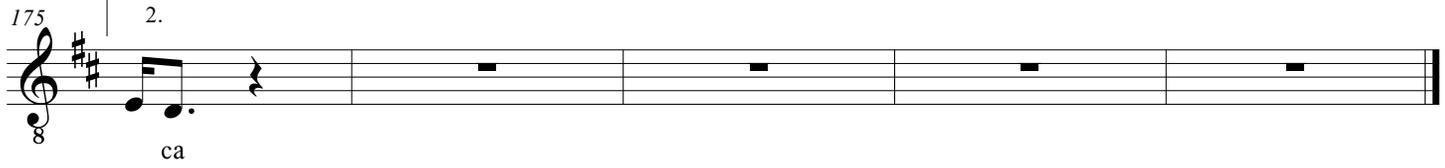
de sá bi la de

168



sá bi la de sá bi laes la ma ti ca de sá bi la de sá bi la de sá bi laes la ma ti ca de

175



ca

De sábila es la matica

Guitarra

Rumba carranguera

Jorge Velosa

Arr: Jefferson Vásquez M.

The image displays a guitar score for the piece "De sábila es la matica" in Rumba carranguera style. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with an "Intro" section marked with a dashed line and the label "BII". The main body of the score is divided into measures, with measure numbers 7, 14, 20, 29, and 37 indicated. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingering numbers (1-4) are placed above notes to indicate fingerings. Chord symbols are placed above the staff at measures 20, 29, and 37, including F#m, Bm, A7, D, G, Eb9, Gm7, C9, F#m7, Fm7, Em, and C. The score concludes with a final measure at measure 44.

45 **BII**

51

58

65

70 **F#m Bm A7 D G**

78 **A7 Eb9 D G D A7 D Gm7 C9**

86 F#m7 Fm7 Em C D A7 D A7 D A7 D

95 A7 D G D A D Bm F#m

103 A7 D Em D/F# C D Em9 Gmaj7 A7

112 D G Dm9 G7 Cmaj7 E A A7 D

121

rit.

Lento
128

135

144

a tempo

154

160

165

A7 D D A7 D

173

Score

El saceño

Merengue carranguero

Jorge Velosa R.

Jefferson Vásquez Montaña

Voz de tenor

Guitarra clásica

INTRO

6ta en Re

mf

BV

T

Gtr.

6

6

MB

mp
espressivo

T

Gtr.

12

12

BV

p
f

2
18

T

Gtr.

24

T

Gtr.

INTERLUDIO
MB

3 2 1 4 2 2 1

1 3 1 1 4 4 2 1

3 sul pont.

30

T

Gtr.

MBII

3 2 3 2

mf dolce pizz.

36

T

Gtr.

Con el re jo por el bra zo rua na, bor dón y som bre

D F#m Bm

Ritmo merengue
Razgueado con bajo al final

36

mf sul pont.

El saceño

41

T 8

— ro sial go tie ne se lo com— pro y si com pra se lo ven— do Con

G Em A7 A7 Bm7 C#m7 Dmaj9

Gtr. 41

46

T 8

el re jo por el bra— zo rua na bor don y som bre— ro sial go tie ne se lo com

F#m Bm Em Gmaj7 A7

Gtr. 46

51

T 8

— pro y si com pra se lo ven— do Sa ceñoy des de pe que— ño pon goen el o—

Cmaj7 C#dis D9 D7(b9) G

Gtr. 51

56

T 8

— jo to da mi fe— yel o jo me da la vi— da me diohas tael ran— choy tam bién mu

Em A7

Gtr. 56

4

61

CORO

T 8 jer Sa ce ñoy des de pe que ño pon goen el o jo to da mi fẽ yel

G

Em

A7

Gtr. 61

66

T 8 o jo me da la vi da me dihas tael ran choy tam bién mu jer

D

MB

4

Gtr. 66

71

T 8

Gtr. 71

mf

77

T 8 Me

Gtr. 77

dolce

ff

f sul pont.

82

T

8

cria ron de pla za en pla ____ za y cre ci por los ca mi ____ nos a rrian do el lo te que fue

D F#m Bm G Em

Gtr.

Ritmo merengue
Razgueado con bajo al final

87

T

8

____ ra ya com pa ña doe mi sil ____ bo Me cria ron de pla za en pla ____ za y

A7 A7 Bm7 C#m7 Dmaj9 F#m Bm

Gtr.

Segunda voz

92

T

8

cre cí por los ca mi ____ nos a rrian do el lo te que fue ____ ra ya com pa ña doe mi sil

Em Gmaj7 A7 Cmaj7 C#dis

Gtr.

97

T

8

____ bo Sa ceñoy des de pe que ____ ño pon go en el o ____ jo to da mi fe ____ yel

D9 D7(b9) G Em A7

Gtr.

102
T 8 o jo me da la vi da me diohas tael ran choy tam bién mu jer Sa

Gtr. 102

106
T 8 ce ñoy des de pe que ño pon goen el o jo to da mi fè yel o jo me da la vi

G Em A7

Gtr. 106

111
T 8 da me diohas tael ran choy tam bién mu jer

D MB 1 4 2 4 2

Gtr. 111

116
T 8

Gtr. 116 2 1 3 2 3 2 1 > mf

121

T 8 Pa

Gtr. *dolce* *ff* sul pont. *f*

126

T 8 ju rar nohay el se gun do o si no que sal gaa ver si co mo yo pue doha cer

D F#m Bm G Em

Gtr. Ritmo merengue Razgueado con bajo al final

131

T 8 *Segunda voz* lo con bo ca ma nos y pies Pa ju rar nohay el se gun do o si no que sal gaa

A7 A7 Bn7#m7Dmaj9 F#m Bm Em

Gtr.

137

T 8 ver si co mo yo pue doha cer lo con bo ca ma nos y pies Sa

Gmaj7 A7 Cmaj7 C#dis D9 D7(b9)

Gtr.

142

T

8 ceñoy des de pe que _____ ño pon goen el o _____ jo to da mi fe _____ yel o jo me da la vi

G Em A7

Gtr.

142

147

T

8 _____ da me diohas tael ran _____ choy tam bién mu jer Sa ce ñoy des de pe que

G

Gtr.

147

151

T

8 _____ ño pon goen el o _____ jo to da mi fe _____ yel o jo me da la vi

Em A7

Gtr.

151

155

T

8 _____ da me diohas tael ran _____ choy tam bién mu jer.

D

Gtr.

155

160

T

Gtr.

mp
espressivo

166

T

Gtr.

mp
espressivo

172

T

Gtr.

p
f

178

T

Gtr.

sul pont.

El saceño

183

T

Gtr.

MB

1 4 4 2 2 1 3 2

f

188

T

Gtr.

3 2 1

mf *dolce* *pizz.*

193

T

Gtr.

Mi pa la braes com pro mi so yun tron che nun ca re ba jo a

D F#m Bm G

Ritmo merengue
Razgueado con bajo al final

sul pont.
f

199

T

Gtr.

gue ros que van con u no en se ñan zas del tra ba jo mi pa la braes com pro mi

Em A7 A7 Bm7 C#m7 Dmaj9 F#m

Segunda voz

204

T
8 — so yun tron che nun ca re ba — jo a gue ros que van con u — no en se

Bm Em G maj7 A7

Gtr.

209

T
8 ñan zas del tra ba — jo Sa ce ñoy des de pe que — ño pon goen el o — jo to da mi fe

C maj7C#dis D9 D7(b9) G Em

Gtr.

214

T
8 — yel o jo me da la vi — da me diohas tael ran — choy tam bién mu jer Sa

A7

Gtr.

219

T
8 ce ñoy des de pe que — ño pon goen el o — jo to da mi fe — yel o jo me da la vi

G Em A7

Gtr.

224

T
8 da me dihas tael ran choy tam bién mu jer

Gtr.

D MB 4 2

229

T
8

Gtr.

mf

234

T
8 Ga

Gtr.

dolce pizz. sul pont. f

239

T
8 neo pier da voy pae lan te, cla ro quees me jor ga nar pe ro si pier do mea guan

D F#m Bm G Em

Gtr.

Ritmo merengue
Razgueado con bajo al final

244

T 8 *Segunda voz*
 — to y me vuel voa le van tar Ga neo pier da voy pae lan — te cla ro quees me jor — ga
 A7 A7 Bm7 C#m Dmaj9 F#m Bm Em

Gtr. 244

250

T 8
 nar pe ro si pier do mea guan — to y me vuel voa le van tar Sa ceñoy des de pe que
 Gmaj7 A7 Cmaj7C#dis D9D7(b9) G

Gtr. 250

256

T 8
 — ño pon goen el o — jo to da mi fe — yel o jo me da la vi — da me diohas tael ran
 Em A7

Gtr. 256

261

T 8
 — choy tam bién mu jer Sa ce ñoy des de pe que — ño pon goen el o —
 G

Gtr. 261

El saceño

14
265

T
8 — jo to da mi fé — yel o jo me da la vi — da me diohas tael ran

Em A7

Gtr.
265

269

T
8 — choy tam bién mu jer.

D MB 4 4 2

Gtr.
269

273

T

Gtr.
273

278

T

Gtr.
278

dolce *pizz.* *fff*

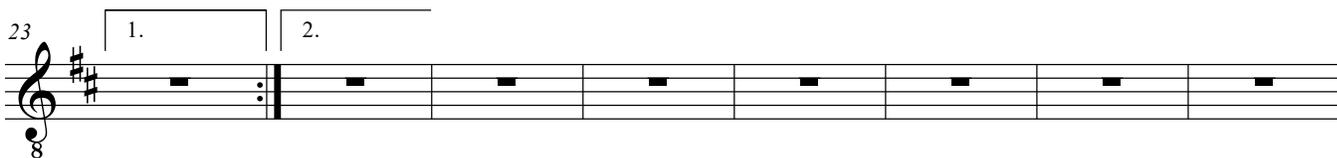
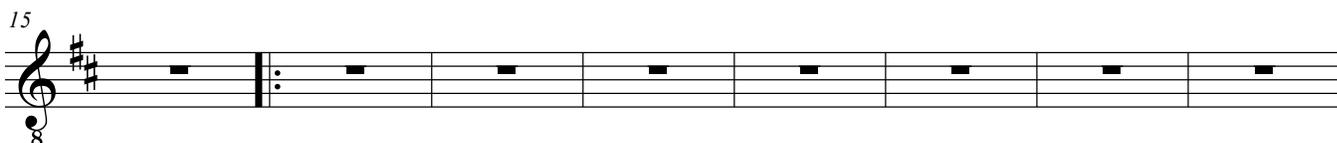
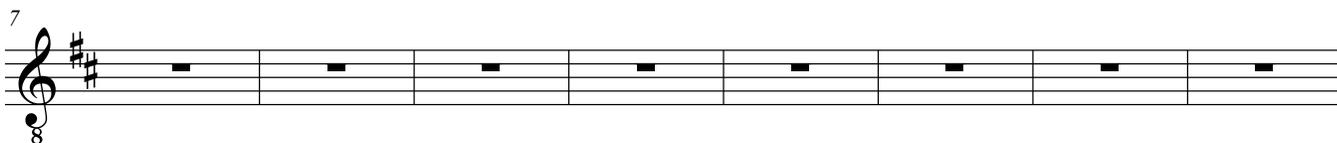
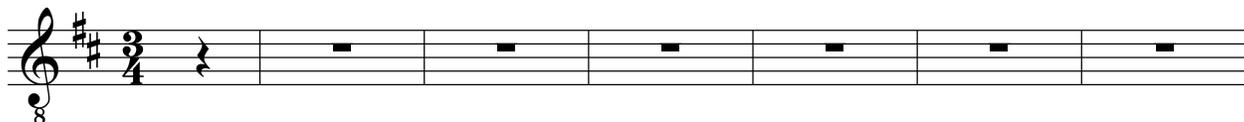
Voz de tenor

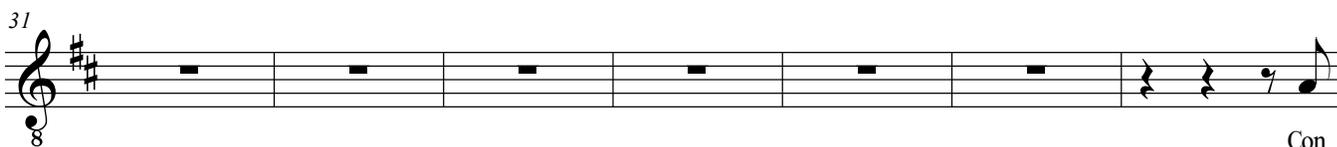
El saceño

Merengue carranguero

Jorge Velosa R.

Jefferson Vásquez Montaña





Con



Segunda voz

48
8
na bor don y som bre___ ro sial go tie ne se lo com___ pro y si com pra se lo ven

53
8
___ do Sa ceñoy des de pe que___ ño pon goen el o___ jo to da mi fe___ yel

58
8
o jo me da la vi___ da me diohas tael ran___ choy tam bién mu jer Sa

62
CORO
8
ce ñoy des de pe que___ ño pon goen el o___ jo to da mi fe___ yel o jo me da la vi

67
8
___ da me diohas tael ran___ choy tam bién mu jer

73

79
8
Me cria ron de pla zaen pla___ za y

84
8
cre ci por los ca mi___ nos a rrian doel lo te que fue___ ra ya com pa ña doe mi sil

89 *Segunda voz*

— bo Me cria ron de pla za en pla — za y cre cí por los ca mi — nos a

94

rian doel lo te que fue — ra ya com pa ña doe mi sil — bo Sa ce ñoy des de pe que —

99

— ño pon goen el o — jo to da mi fe — yel o jo me da la vi — da me díohas tael ran

104

— choy tam bién mu jer Sa ce ñoy des de pe que — ño pon goen el o — jo to da mi fè

109

— yel o jo me da la vi — da me díohas tael ran — choy tam bién mu jer

114

121

Pa

126

ju rar nohay el se gun — do o si no que sal — gaa ver si co mo yo pue doha cer

4
131

Segunda voz

8 lo con bo ca ma nos y pies Pa ju rar nohay el se gun do o

136

8 si no que sal gaa ver si co mo yo pue doha cer lo con bo ca ma nos y

141

8 pies Sa ceñoy des de pe que ño pon goen el o jo to da mi fe yel

146

8 o jo me da la vi da me diohas tael ran choy tam bién mu jer Sa

150

8 ce ñoy des de pe que ño pon goen el o jo to da mi fe yel o jo me da la vi

155

8 da me diohas tael ran choy tam bién mu jer.

El saceño

161

167

173

179

185

191

Mi pa la braes com pro mi

196

__ so yun tron che nun ca re ba__ jo a gue ros que van con u__ no en se

201

Segunda voz

ñan zas del tra ba__ jo mi pa la braes com pro mi__ so yun tron che nun ca re ba

206
8 — jo a gue ros que van con u no en se ñan zas del tra ba jo Sa

211
8 ceñoy des de pe que ño pon goen el o jo to da mi fe yel o jo me da la vi

216
8 — da me diohas tael ran choy tam bién mu jer Sa ce ñoy des de pe que

220
8 — ño pon goen el o jo to da mi fé yel o jo me da la vi da me diohas tael ran

225
8 — choy tam bién mu jer

231

237
8 Ga neo pier da voy pae lan te, cla ro quees me jor ga

242
8 nar pe ro si pier do mea guan to y me vuel voa le van tar Ga Segunda voz

247

8 neo pier da voy pae lan ___ te cla ro quees me jor ___ ga nar pe ro si pier do mea guan

252

8 ___ to y me vuel voa le van tar Sa ceñoy des de pe que ___ ño pon goen el o ___ jo to da mi fe

258

8 ___ yel o jo me da la vi ___ da me diohas tael ran ___ choy tam bién mu jer Sa

263

8 ce ñoy des de pe que ___ ño pon goen el o ___ jo to da mi fé ___ yel o jo me da la vi

268

8 ___ da me diohas tael ran ___ choy tam bién mu jer.

274

280

El saceño

El saceño

Merengue carranguero

Jorge Velosa R.

Jefferson Vásquez Montaña

6ta en Re

INTRO

The first system of musical notation for the guitar piece 'El saceño'. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The tempo and dynamics are marked 'mf'. The notation includes a series of chords and melodic lines with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and accents. A circled '5' is visible at the end of the system.

The second system of musical notation, starting at measure 6. It continues the melodic and harmonic development with various fingering numbers and dynamics. The dynamic marking 'mp' and the instruction 'espressivo' are present.

The third system of musical notation, starting at measure 12. It features a double bar line and repeat signs. The dynamic marking 'p' and 'f' are used, along with various fingering numbers and circled numbers (5, 6).

The fourth system of musical notation, starting at measure 18. It continues the piece with various fingering numbers and circled numbers (4, 5, 6).

The fifth system of musical notation, starting at measure 24. It includes the instruction 'MB' and 'sul pont.'. The dynamic marking 'f' is present, along with various fingering numbers and circled numbers (2, 3, 4).

2
29

mf *dolce*

34

D F#m Bm

f sul pont.

pizz.

Ritmo merengue
Razgueado con bajo al final

41

G Em A7 A7 Bm C#m Dmaj9 F#m Bm Em

49

Gmaj7 A7 Cmaj7 C#dis D9 D7(b9) G

55

Em A7

60

G Em A7

67

D MB

f

72 *mf* dolce

D F#m Bm

78 *ff* *f* sul pont.

Ritmo merengue
Razgueado con bajo al final

G Em A7 A7 Bm C#m Dmaj9 F#m Bm Em

85

Gmaj7 A7 Cmaj7 C#dis D9 D7(b9) G Em

93

A7 G

101

Em A7 D MB

108 *f*

116 *mf*

121 *dolce* *ff* *f* sul pont.

D F#m Bm G Em A7 A7 Bm C#m Dmaj9 F#m

126 Ritmo merengue Razgueado con bajo al final

Bm Em Gmaj7 A7 Cmaj7 C#dis D9 D7(b9) G

135 Em A7 G

143 Em A7 D

152

160

164 *mp* *espressivo*

170

⑤ ① ④ ① ③ ② ① ③ ② ⑤ ⑥

p
f

176

④ ③ ③ ① ③ ①

182

MB ② ④ ② ③ ② ① ③ ② ①

f

3 sul pont.

188

mf dolce *pizz.*

D F#m Bm G Em A7 A7 Bm C#m D maj9

194

Ritmo merengue
Razgueado con bajo al final

f sul pont.

F#m Bm Em Gmaj7 A7 Cm Gdis D D7(b9)G Em

203

A7 G

214

6

Em A7 D MB 4

220

230

mf D F#m Bm G Em

236

pizz. *f* sul pont. Ritmo merengue Razgueado con bajo al final

A7 A7 Bm C#m D maj9 F#m Bm Em Gmaj7 A7 Cmaj7 C#dis

244

D9 D7(b9) G Em A7

254

G Em A7

261

D MB 4

270

f *mf*

277

dolce *pizz.* *fff*

El saceño