“CREACIÓN Y PRODUCCIÓN DE ARREGLOS SOBRE TRES (3) OBRAS DEL MAESTRO JORGE VELOSA PARA FORMATO DE SEXTETO DE METALES”

LUIS ALFREDO PAEZ ALAYON

BRYAN LEONARDO PAEZ ALAYON

UDEC
UNIVERSIDAD DE
CUNDINAMARCA

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2024

“CREACIÓN Y PRODUCCIÓN DE ARREGLOS SOBRE TRES (3) OBRAS DEL MAESTRO JORGE VELOZA PARA FORMATO DE SEXTETO DE METALES”

LUIS ALFREDO PAEZ ALAYON

Cód. 891230216

BRYAN LEONARDO PAEZ ALAYON

Cód. 89915122

Director

Adalberto Rodriguez Pardo

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

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2024

Tabla de Contenido

Resumen 10

Palabras clave 10

Agradecimientos 10

Abstrac 12

Keywords 12

Introducción 13

Planteamiento del Problema 14

Objetivos 18

General 188

Específicos 18

Marco Teórico 19

La rumba 19

La rumba criolla 21

La rumba carranguera 23

Merengue 24

Merengue carranguero 24

Antecedentes 26

Justificación 41

Metodología 43

La Música Carranguera y sus Ritmos 47

Ritmos Carrangueros 54

Maestro Jorge Velosa, Una Vida Dedicada a la Carranga 59

Análisis de Tres Obras del Maestro Jorge Velosa como Expresión Sociocultural de Boyacá. 64

Elementos socioculturales en tres obras del maestro Jorge Velosa 70

Arreglos de tres Obras del Maestro Jorge Velosa al Formato de Sexteto de Metales Acompañado de Instrumentos Tradicionales y su Correspondiente Fonografía 85

Conclusiones 159

Referencias Bibliográficas 161

Anexos 165

Lista de Tablas

Tabla 1. Agrupaciones rítmicas 54

Tabla 2. Agrupación rítmica del pasillo 55

Tabla 3. Rumba Carranguera 58

Tabla 4. Agrupaciones en la rumba carranguera 59

Tabla 5. Análisis letra de la canción “La muchacha del conejo” 70

Tabla 6. Análisis letra de la canción “La muchacha del conejo” 75

Tabla 7. Análisis de la canción “De sábila es la matica” 78

Tabla 8. Estructura musical "El amor es una vaina" 89

Tabla 9. Estructura musical"La muchacha del conejo" 108

Tabla 10. Estructura musical "De sábila es la matica" 132

Lista de Gráficas

Gráfica 1. Parámetros grados de dificultad 2 para la creación de arreglos 37

Gráfica 2. Los carrangueros de Ráquira. 65

Gráfica 3. Celulas rítmicas aplicadas al arreglo "El amor es una vaina". 90

Gráfica 4. Registro Sonoro de los intrumentos. 91

Gráfica 5. Modelo ritmo melódico de la introducción, tomado del compás 1 al 3. 92

Gráfica 6. Desarrollo de la introducción, tomado del compás 4 al 7. 93

Gráfica 7. Conclusión de la introducción y presentación ritmica, tomado del compas 8 al 13. 94

Gráfica 8. Presentación rítmica, tomado del compás 8 al 14. 95

Gráfica 9. Exposición de la Letra A, tomado del compás 15 al 22. 95

Gráfica 10. Desarrollo de la Letra B, tomado del compás 25 al 30. 96

Gráfica 11. Presentación ritmo melódica imitando la estructura de la obra obra, tomado del compás 31 al 40. 96

Gráfica 12. Base rítmica de la guitarra aplicada en trombón, tuba y euphonium, tomado del compás 41 98

Gráfica 13. Presentación del tema principal y acompañamiento, tomado del compás 41 al 60. 99

Gráfica 14. Culminación de motivo melódico en el requinto, tomado del compás 61 al 63. 100

Gráfica 15. Exposición de la Letra E, tomado del compás 64 al 75. 101

Gráfica 16. Exposición de la Letra F melodia en corno y euphonium, tomado del compás 76 al 85. 102

Gráfica 17. Línea de conclusión de la Letra F en calderón, tomado del compás 86 al 92. 103

Gráfica 18. Letra G, presentación de la melódia de la trompeta, tomado del compás 92 al 100. 104

Gráfica 19. Exposición de la Letra H, tomado del compás 102 al 105. 105

Gráfica 20. Conducción de la Coda al fin de la obra, tomado del compás 106 al 113 106

Gráfica 21. Registro Sonoro de los instrumentos 109

Gráfica 22. Presentación de la primer parte de la introducción, tomado del compás1 al 16. 111

Gráfica 23. Puente de la primera parte de la introducción, tomado del compás 17 al 23. 112

Gráfica 24. Segunda parte de la introducción, tomado del compás 24 al 33. 113

Gráfica 25. Presentación del tema en la tuba con acompañamiento, tomado del compás 32 al 52. 114

Gráfica 26. Melodía principal de la obra con su acompañamiento, tomado del compás 33 al 65. 117

Gráfica 27. Presentación de la melodía en el requinto, tomado del compás 66 al 68 118

Gráfica 28. Variación ritmo melódica en aires de vallenato, tomado del compás 68 al 74. 119

Gráfica 29. Solo de euphonium, tomado del compás 76 al 82. 120

Gráfica 30. Corte tutti, tomado del compás 83 al 86. 121

Gráfica 31. Presentación melódica del trombón y su acompañamiento, tomado del compás 87 al 91. 122

Gráfica 32. Continuación de la presentación melódica del trombón, tomado del compás 92 al 96 123

Gráfica 33. Línea melódica de corno y trompeta dos, tomado del compás 97 al 101 123

Gráfica 34. Línea melódica del corno y las trompetas, tomado del compás 102 al 110. 124

Gráfica 35. Melodía del corno con aires vallenatos, tomado del compás 111 al 119 125

Gráfica 36. Re exposición del motivo melódico del coro, tomado del compás 120 al 125 126

Gráfica 37. Presentación de la Coda, tomado del compás 126 al 131. 127

Gráfica 38. Corte tutti fine y su similitud, tomado del compás 133 al 135. 128

Gráfica 39. Registro sonoro de los instrumentos. 133

Gráfica 40. Primera sección de la introducción, tomado del compás 1 al 18 134

Gráfica 41. Presentación melódica de la letra con puente arpegiado, tomado del compás 19 al 33. 135

Gráfica 42. Variación melódica con repetición en bloque sonoros, tomado del compás 34 al 48. 136

Gráfica 43. Presentación melódica con acompañamiento en ritmo de rumba carranguera, tomado del compás 50 al 66. 138

Gráfica 44. Motivo inicial del tema original con ritmo base, tomado del anacrusa 67 al compás 75. 139

Gráfica 45. Acompañamiento ritmo armónico, tomado del compás 76 al 80. 140

Gráfica 46. Presentación melódica en bloques con conducción en el corno, tomado del compás 83 al 98. 141

Gráfica 47. Presentación del signo y del coro, tomado del anacrusa 103 al compás 110. 142

Gráfica 48. Linea melódica con re exposición del coro, tomado del compás 111 al 121. 143

Gráfica 49. Sección Fine de la obra, tomado del compás 122 al 124. 144

Gráfica 50. Corte bloque, tomado del compás 124 a 128. 145

Gráfica 51. Variación ritmo melódica con cambio de caracter tomado del compás 129 al 144. 146

Gráfica 52. Solo de Euphonio, tomado del compás 145 al 160. 146

Gráfica 53. Variación con aires en ritmo de salsa, tomado del compás 161 al 168. 147

Gráfica 54. Presentación de linea melódica “La Cucharita”, tomado del compás 168 al 176. 148

Gráfica 55. Exposición mélodica del requinto, tomado del compás 184 al 195. .. 149

Gráfica 56. Exposición mélodica del requinto, tomado del compás 184 al 195. .. 152

Gráfica 57. Similitud de secciones, tomado del compás 83 al 90. 1533

Gráfica 58. Similitud de secciones, tomado del compás 193 al 203. 153

Gráfica 59. Conducción melódica al signo y al Fine, tomado del compas 203 al 207.. 154

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo contribuir a la difusión de la música carranguera y la obra del maestro Jorge Velosa, mediante la realización de tres arreglos sobre ritmos característicos en formato de sexteto de metales, acompañados de instrumentos tradicionales. En primer lugar, se describe el origen y desarrollo de la música carranguera, en el segundo objetivo se analiza el valor sociocultural de tres obras del maestro Jorge Velosa; y finalmente se crean los arreglos de dichas obras, acompañados de su fonografía correspondiente.

La ruta metodológica es cualitativa, empleando el método analítico para descomponer el tema en unidades más manejables y luego sintetizar las variables desde una perspectiva global. Este enfoque permite comprender el contexto histórico, social y cultural de la música carranga, vinculándola con las dinámicas sociopolíticas y rurales de Colombia.

Palabras clave

Música carranguera, Jorge Velosa, Ritmos tradicionales, Boyacá, Sexteto de metales.

Agradecimientos

Este proyecto representa el resultado de años de esfuerzo, aprendizaje y dedicación, que no habrían sido posibles sin el apoyo de cada una de las personas que nos ayudaron y apoyaron. En primer lugar queremos agradecer a nuestros padres Luis Alfredo Paez y Fredesminda Alayón, quienes, sembraron en nosotros desde pequeños el amor por la música y el arte, ya que con su ejemplo y esfuerzo incondicional han sido el pilar fundamental de nuestra formación y el motor que nos han impulsado a emprender este camino con disciplina, compromiso y ganas de salir adelante.

A todos nuestros maestros quienes con su guia y sabiduria compartieron con nosotros su conocimiento, pasión y amor por esta profesión, esenciales en nuestra formación académica, a nuestro tutor de tesis Adalberto Pardo, gracias por su experiencia, paciencia, dispocision y sus valiosos consejos pues nos permitieron y nos ayudaron a culminar este proyecto.

Queremos agradecer también a nuestros amigos y maestros: Andres Plazas (Tubista), Jaqueline Paez (Trompetista), Victor Chitiva (Requintista), Christian Molano (Trombonista) y Bryan Matamoros (Percusionista) quienes con su talento, dedicación y tiempo, hicieron posible que esta investigación diera su fruto. Asimismo agradecemos a nuestro ingeniero de sonido Juan Carlos Carvajal y al estudio “Latin Studio Producciones” por su profesionalismo, confianza y colaboración, pues su experiencia técnica y su disposición aportaron creativamente para que estas obras se materializaran con la calidad que buscábamos.

A todos, nuestro más profundo agradecimiento por ser parte de este logro y acompañarnos en este viaje musical.

Abstrac

This work aims to contribute to the dissemination of carranguera music and the work of maestro Jorge Velosa by creating three arrangements based on characteristic rhythms for brass sextet, accompanied by traditional instruments. First, the origin and development of carranguera music is described; the second objective analyzes the sociocultural value of three works by maestro Jorge Velosa; and finally, arrangements of these works are created, along with their corresponding phonography.

The methodological approach is qualitative, using the analytical method to break down the topic into more manageable units and then synthesize the variables from a global perspective. This approach helps to understand the historical, social, and cultural context of carranguera music, linking it to Colombia's sociopolitical and rural dynamics.

Keywords

Carranguera music, Jorge Velosa, Traditional rhythms, Boyacá, Brass sextet

Introducción

La música carranguera, nacida en las zonas rurales de Boyacá, Colombia, es una manifestación cultural que ha logrado trascender las fronteras del campo para convertirse en un símbolo de identidad y resistencia social. Este género, impulsado principalmente por la figura del maestro Jorge Velosa, se caracteriza por su capacidad para narrar las vivencias y desafíos del campesinado, reflejando tanto sus alegrías como sus luchas en un contexto de profundas transformaciones sociopolíticas. La carranga no solo ha sido una expresión artística, sino también un vehículo de crítica social y una forma de mantener vivas las raíces de la cultura rural.(López, 2021).

Este trabajo se enfoca en resaltar la importancia de la música carranguera y en contribuir a su difusión mediante el desarrollo de tres objetivos fundamentales. Primero, se analiza el origen y evolución de este género, permitiendo una comprensión más profunda de sus ritmos y estructura. En segundo lugar, se examinan tres obras clave de Jorge Velosa, las cuales no solo son expresiones artísticas, sino también una representación sociocultural de la región de Boyacá. Finalmente, uno de los aportes más significativos de este trabajo radica en los arreglos realizados en formato de sexteto de metales, acompañados de instrumentos tradicionales, que buscan innovar sin perder la esencia autóctona de la música carranguera.

Planteamiento del Problema

La música como medio de expresión permite que la cultura, las tradiciones, la cosmovisión, la misma cotidianidad se ha manifestado y representada por medio de elementos como la simbología, las alegorías, la letra, el ritmo, y demás elementos que van configurando todo un sistema musical colmado de cultura de un pueblo. La música es uno de los elementos que contribuye a la construcción de la identidad de los sujetos y comunidades, a través de ella se manifiesta la creatividad humana pero también se establecen relaciones que permiten la tradición cultural, los vínculos humanos, la adopción de conductas y demás elementos que se expresan y comparten con los demás sujetos sociales (Rojas, 2013).

La música carranga, emblemática de la región andina de Colombia, con sus ritmos y letras encarna el sentir de un pueblo, contribuyendo a la construcción de una identidad y a la conservación de la cultura; así, la carranga no solo es una expresión musical, sino también un testimonio vivo de la identidad y la historia de las comunidades andinas colombianas, enriqueciendo el panorama musical y cultural del país. La denominación de la música carranga, se deriva de una práctica que se efectuaba cuando un animal falleció por enfermedad, vejez o muerte natural y su propietario se veía impedido para venderlo en las condiciones habituales por no ser completamente apto para su comercialización a raíz de su muerte, por lo cual recurre a la venta para la elaboración de embutidos, lo que en su momento era socialmente visto como negativo en la región cundiboyacense, incluso de manera despectiva (López, 2021).

A partir de este contexto social y cultural nace la música carranga como una manifestación sociocultural crítica de la política, la economía, pero también enarbola el

amor, la felicidad y la picardía presente en muchas de sus obras. Musicalmente la carranga tiene raíces en géneros colombianos como el pasillo, el merengue y la rumba; el pasillo y el merengue se fusionan en el merengue carranguero, mientras que la rumba originó a la rumba carranguera. Además de estos elementos la carranga toma elementos musicales del bambuco, la rumba criolla, el torbellino, el joropo, entre otros que van siendo adaptados en la expresión musical de la carranga, enriquecido con la copla, la distribución de voces e instrumentos, configurando un género supremamente libre, expresivo y rico culturalmente.

> La música carranguera o el género musical de la carranga, se ha conformado con aportes de ritmos o aires musicales andinos tradicionales de origen hispánico, campesino e indígena. Sus principales influencias provienen del merengue campesino y la rumba criolla, cultivados en el altiplano cundiboyacense y los santanderes, en la región andina colombiana. Por una parte, el merengue campesino se debe a la influencia del vallenato "cuerdiao", cultivado por Guillermo Buitrago y Julio Bovea, así como por los merengues vallenatos, como los de José Barros, difundidos por las nacientes radios locales en el centro del país. Por la otra, está la rumba criolla, que no solo ha sido el ritmo colombiano nacido de la fusión del bambuco fiestero con la rumba cubana (Díaz, 2017, pág. 2).

En cuanto a la organología de la carranga, según Jorge Velosa su máximo exponente, en la canción "Los cuatro palitos", la carranga se estructura interpretativamente con el requinto, el tiple, la guitarra y la guacharaca; siendo asumida la voz por el solista principal, mientras que los coros son interpretados por el conjunto de los integrantes del grupo.

El requinto cordófono cuenta con 12 cuerdas de acero y clavijas del mismo material, aunque tradicionalmente estos elementos eran de madera; en la actualidad el requinto es uno de los instrumentos más estudiados cuando se analiza la carranga, de hecho existe el llamado diálogo de requintistas carrangueros en donde diferentes músicos realizan diálogos centrados en la preservación, evolución y difusión de la música carranguera, permitiendo que los músicos compartan técnicas, repertorios y experiencias relacionadas con este género musical tradicional colombiana (Díaz, 2017).

En cuanto al tiple cordófono es un instrumento que cuenta con 12 cuerdas y es el instrumento principal de la música andina de cuerdas, dentro de la cual se encuentra la carranga; de manera semejante la guitarra de seis cuerdas es imprescindible para la interpretación de piezas en carranga, teniendo un gran desarrollo en diferentes géneros y música tradicional como la Guascacarrilera, que llega a enriquecer la carranga. En cuanto a la guacharaca, es un idiófono de respaldo que para el caso de la carranga se emplea la versión metálica a partir de la influencia del vallenato de la costa atlántica colombiana.

Ahora, si bien estos instrumentos son los fundamentales de la carranga, está es supremamente flexible e integradora, de manera que puede incorporar otros instrumentos como la armónica, e instrumentos de viento metal, entre otros, a tal grado que en la actualidad se interpretan piezas con congas, bajo eléctrico y timbales (Díaz, 2017).

En el análisis de la música carranguera y su evolución, se evidencian varios problemas relevantes que afectan su reconocimiento y expansión en diferentes contextos musicales y culturales. Uno de los principales retos es la limitada integración de la carranga con otros géneros musicales, especialmente aquellos que emplean instrumentos no tradicionales en este estilo, como los instrumentos de viento metal. Aunque géneros como

el jazz han demostrado una gran apertura a la fusión con diversos instrumentos, la carranga ha mantenido un enfoque más conservador, lo que ha impedido en cierta medida su crecimiento y evolución.

Otro problema clave es la falta de visibilidad y difusión de investigaciones y producciones musicales que muestren el potencial de la carranga para adaptarse y fusionarse con otros estilos. A pesar de su flexibilidad, la carranga no ha sido suficientemente explorada como un género capaz de incorporar instrumentos de la música clásica y otros géneros contemporáneos. Esto ha limitado su presencia en plataformas digitales y en el imaginario cultural de audiencias más amplias, lo que impide un mayor reconocimiento de su valor musical y cultural.

Así pues, resulta pertinente preguntar ¿cómo crear arreglos y adaptaciones sobre la música del maestro Jorge Velosa?

Objetivos

General

Aportar a la difusión de la música carranguera y la obra del maestro Jorge Velosa con la realización de tres (3) arreglos sobre ritmos característicos en formato de sexteto de metales acompañado de instrumentos tradicionales.

Específicos

- Describir el origen, desarrollo y los ritmos de la música carranguera.
- Analizar tres obras del maestro Jorge Velosa como expresión sociocultural de Boyacá.
- Realizar tres arreglos de las obras al formato de sexteto de metales acompañado de instrumentos tradicionales, con su correspondiente fonografía.

Marco Teórico

La música carranga, arraigada en las montañas de la región andina colombiana, se distingue por su profunda conexión con la vida rural y su capacidad para capturar las experiencias cotidianas de los campesinos. Este género musical se diversifica en dos vertientes principales: la rumba y el merengue. La rumba carranguera, caracterizada por su ritmo vivaz y su instrumentación tradicional que incluye el tiple, la guacharaca y el carranguero, refleja la alegría y la energía festiva de las reuniones comunitarias. Por otro lado, el merengue carranguero, de tono más melancólico y cadencioso, narra las historias de amor, desamor y nostalgia en el contexto rural, resaltando la habilidad de la carranga para transmitir emociones profundas y universales a través de sus letras y melodías sencillas pero evocadoras (Cárdenas, 2020).

La rumba

El término rumba comúnmente induce a la idea de festividad, siendo común encontrar estilos musicales denominados de esta manera en diferentes latitudes del mundo sin que exista un vínculo histórico o cultural como tal; sin embargo, se mantiene la concepción de rumba con festejo, compartir o celebración (Garzón, 2017).

La rumba como género musical nace en Cuba a principios del siglo XIX, es desarrollada por personas negras oprimidas, además de personas blancas de carentes recursos económicos, empleando exclusivamente instrumentos de percusión y voces, recogiendo la tradición musical africana abakuá y en parte la española. Es a principios del siglo XX que la rumba se expande a Estados Unidos, Europa y América Latina, siendo

posteriormente parte esencial para géneros como la salsa, el mambo y la guaracha (Moore, 2002).

La rumba recoge en sus letras los conflictos sociales, políticos y las reivindicaciones de los desposeídos; teniendo como rasgo característico, casi que objetivo la protesta, la denuncia del inconformismo a través de sus letras, las cuales a su vez se dividen en Columbia, Yambú y Guaguancó (Moore, 2002).

Si bien la Columbia es derivada de la Rumba, tiene sus raíces en la música congolesa, siendo desarrollada en la provincia cubana de Matanzas durante 1900 a 1910. En esta provincia se desarrollaba la industria cañera, siendo los jornaleros negros quienes, una vez culminada su jornada, tienen espacios de compartir en donde la música en "toques" ambientaba las fiestas de Rumba. Las festividades estaban caracterizadas por el baile masculino, donde los participantes llevaban en equilibrio un vaso o botellas sobre su cabeza, también machetes en sus manos, y simultáneamente lanzaban frases y vocablos en idiomas originarios africanos (Martínez, 2023).

En cuanto al Yambú tiene un origen urbano a diferencia de la Columbia, pero es más antiguo, atribuyendo su nacimiento aproximadamente durante la segunda mitad del siglo XIX. En este caso las piezas musicales también están acompañadas de bailes, pero mucho más lentos en comparación con la Columbia, además suele iniciar con coros grupales que den paso a la voz principal que interpreta "decimar" que son estrofas cortas en español o idiomas originarios de África, para dirigir el baile (Martínez, 2023).

Por su parte el Guaguancó, musicalmente y en el baile es un punto intermedio entre la Columbia y el Yambú, fue desarrollado en la Habana, con lírica exclusivamente en

español, además de ser practicada en los denominados templos del guaguancó, sin referirse estrictamente a una práctica ritual, sino más bien, exaltando la misma.

La rumba criolla

Para principios del siglo XX en Colombia existía una marcada división en las clases sociales, por su parte la clase alta escuchaba zarzuelas, música de cámara y óperas, mientras que los sectores populares escuchaban pasillos, torbellinos y guabinas; teniendo presente que para aquel entonces no se consideraba géneros de riqueza musical nacional, pues su origen no necesariamente era de eruditos de la música, a diferencia del bambuco que tenía muchos más arreglos y aceptación por la población más acaudalada del país (Rodríguez, 2016).

Es en 1920 cuando llega a Colombia elementos como vitrolas, fonógrafos, gramófonos y discos para enriquecer el repertorio musical que se escuchaba en el país; lo que dio lugar a la difusión de música de origen norteamericano, mexicana, argentina y cubana, siendo esta última de una gran acogida tanto en Colombia como en general en Latinoamérica (Wade, 2002).

Esta apertura permitió dinamizar la música nacional, pues si bien existían numerosas obras se mantenían bajo la misma estructura musical e incluso llegó a escasear la variedad musical para las festividades; ante lo cual compositores como Emilio Sierra, Milciades Garavito y Efraín Orozco, adaptan la música criolla con las influencias de la rumba extranjera, naciendo así la rumba criolla y el bambuco fiestero, que serían interpretados a partir de la rítmica de la costa caribe colombiana y los ritmos cubanos a través de bandas (Rodríguez, 2016).

> La rumba criolla se impuso en los bailes como una combinación de aspectos musicales una melodía y armonía muy del interior pero con una rítmica de sincopa característica de la música cubana. De las primeras composiciones de Emilio Sierra se destaca la obra “Que vivan los novios” tema que se convirtió en un clásico para las parejas y que se popularizo en diferentes regiones del país y se puede concluir que además de ser piezas fiesteras y cautivadoras al baile, también evidencian letras de mucho romanticismo (Rodríguez, 2016, pág. 28).

El surgimiento de géneros como la rumba criolla y el bambuco fiestero en Colombia durante el siglo XX no solo reflejó una respuesta a la necesidad de renovar y diversificar la música nacional, sino que también evidenció un proceso de mestizaje cultural y musical. La integración de ritmos extranjeros, especialmente cubanos, en un contexto colombiano tradicional, muestra cómo las dinámicas sociales y tecnológicas de la época facilitaron un diálogo entre lo local y lo global. Este fenómeno no solo enriqueció el paisaje sonoro del país, sino que también cuestionó y expandió las nociones de identidad musical, llevando a un mayor reconocimiento y valorización de las expresiones populares frente a las élites. A través de estas nuevas fusiones, la música colombiana no solo se adaptó a las tendencias internacionales, sino que también reafirmó su capacidad de innovación y resistencia cultural, convirtiéndose en un vehículo de cohesión social y un símbolo de la riqueza y diversidad del país.

La rumba carranguera

La rumba carranguera es un estilo musical típico campesino de la zona andina colombiana; nace a principios del siglo XX pero se consolida a mediados del mismo en la denominada rumba criolla, este nuevo estilo es ligero en su interpretación y se caracteriza por el uso del tiple y el requinto, además puede ser bailada (Ramón, 2010). Este estilo musical se asemeja a los corridos mexicanos puesto que su métrica es de 2/4, teniendo algunas acentuaciones en las piezas musicales.

La rumba carranguera es profundamente influenciada por las músicas populares de Colombia, concediéndole una nomenclatura flexible, integral, espontánea; que consiguen enriquecer el estilo, pero también establecer características propias dentro del género; la rumba carranguera comprende la rumba ligera, la rumba criolla, la rumba rap, entre otros que han ido evolucionando en el transcurso de los años (Franco, Lambuley, & Sossa, 2008).

Esta flexibilidad no solo ha permitido la creación de subgéneros como la rumba rap o la rumba ligera, sino que también ha consolidado la rumba carranguera como un espacio de innovación constante, donde lo tradicional y lo moderno conviven y se enriquecen mutuamente. Este fenómeno subraya cómo la música puede ser un reflejo dinámico de la identidad cultural, donde las comunidades no solo preservan sus raíces, sino que también las reinterpretan y expanden en respuesta a nuevas influencias y contextos sociales. La rumba carranguera, en su diversidad y adaptabilidad, se erige así como un símbolo de la capacidad creativa y resiliente de la cultura popular colombiana.

Merengue

La música latinoamericana es un crisol de influencias culturales que se han entrelazado a lo largo de los siglos para formar un rico y diverso legado musical. Entre estas influencias, la herencia africana ha jugado un papel fundamental en la configuración de numerosos estilos y géneros que hoy son representativos de la región. En este caso en particular el merengue como estilo musical recoge elementos musicales de África, música antillana, caribeña e incluso europea para construir su estructura propia, la cual es para festividades y por ello es bailable (Cuta, 2013).

El merengue nace a finales del siglo XIX en la isla de Santo Domingo; inicialmente se caracterizó por la interpretación de guitarras y paulatinamente incorporó la tambora dominicana, el acordeón y la güira en sus ensambles. Ahora, el merengue como la gran mayoría de estilos y géneros musicales tiene influencia de otros elementos, pero implícitamente conlleva a la adaptación al contexto donde se incorpora, de manera que el merengue va evolucionando en el transcurso del tiempo de acuerdo a las características y particularidades del lugar donde se interpreta, así por ejemplo el merengue colombiano tiene un metro musical de 6/8, mientras que el venezolano de ⅝ y el dominicano de 4/4 (Rodríguez, 2016).

Merengue carranguero

El merengue carranguero parte de comienzos del siglo XX cuando el campesinado de la zona atlántica compone el vallenato a partir de su idiosincrasia y la interacción con poblaciones extranjeras, especialmente españolas, lo que dio lugar a incorporar la guitarra en las piezas musicales, siendo uno de los principales exponentes Tobias Pumarejo, y más

tarde Guillermo Buitrago que al hacer tal, y tener un alcance significativo en el interior del país, influenció en los demás géneros musicales, incluyendo en la zona cundiboyacense.

> En el año de 1947 Guillermo Buitrago lanzó al mercado dos merengues vallenatos con un formato de trio, dos guitarras y una guacharaca titulados “las mujeres a mí no me quieren” y “la víspera de año nuevo” marcando un nuevo estilo de interpretación. La difusión de este ritmo en el interior despertó en la población una curiosidad por ejecutar estos merengues vallenatos, es así que en diferentes zonas de Antioquia, Boyacá, Santander y Cundinamarca, por medio de la tradición oral se establece una nueva forma musical con influencia vallenata que se conoció como “Merengue campesino” ejecutado por gente que trabajaba en el campo (Rodríguez, 2016, pág. 30).

Así las cosas, el merengue campesino se expande los diferentes estilos y géneros musicales del país, naciendo agrupaciones como “Los ruiseñores de Santander”” y “los Hermanos Torres” que llegaron a influenciar la misma carranga. Con el merengue campesino se da origen al merengue carranguero, bambuqueado (el cual esta influenciado por el genero del bambuco de la región andina) sentimental, arriao (es la danza o el canto típico del folclor de la región andina), joropiado, entre otros más (Franco, Lambuley, & Sossa, 2008).

El merengue carranguero es un subgénero de la música carranguera, que combina la tradición del merengue campesino colombiano con los sonidos característicos de la música carranguero; el merengue carranguero se distingue por su ritmo animado y su alegre cadencia, que invita al baile y a la celebración. Este estilo musical, al igual que otros dentro de la carranga, hace uso de instrumentos típicos como el tiple, el requinto y la guitarra, que

se complementan con letras que narran la vida cotidiana, las costumbres rurales y el humor popular.

Antecedentes

La música carranga, reconocida como una manifestación auténtica del folclor colombiano, ha sido objeto de un extenso corpus de investigaciones y producciones que buscan entender su origen, evolución y su papel en la construcción de la identidad cultural del país, además de su riqueza en la técnica musical. A lo largo de los años, diversos estudios han abordado sus raíces campesinas, la influencia de la vida rural en sus letras, y su capacidad para transmitir valores y tradiciones a través de generaciones.

Este estado del arte se enfoca en tres trabajos específicos que guardan una relación directa con el objetivo propuesto en esta investigación. Estos estudios no solo exploran el desarrollo histórico y musical de la carranga, sino que también profundizan en sus dimensiones sociales, culturales y musicales, analizando cómo este género ha influido y se ha visto influenciado por el contexto sociopolítico colombiano. A través de la revisión de estos trabajos, se busca resaltar el valor de la música carranguera como un vehículo de expresión cultural, y también referenciar el ejercicio de composición y arreglos realizados por otros autores que sirven como referente metodológico para sus intervenciones.

Así el primer trabajo es la tesis de maestría de Vázquez (2022). En este trabajo se aborda la música carranguera a partir de la obra del maestro Jorge velosa quien resignifica la música campesina llevándola hacia nuevas sonoridades. El objetivo general de la investigación es realizar una adaptación para dueto de guitarra y voz de tres obras carrangueras del maestro Jorge Velosa. como objetivos específicos se plantea identificar las

características musicales de la carranga; contribuir al desarrollo instrumental del género carranguero y finalmente producir y difundir las partituras producto de la adaptación que realizó (Vásquez, 2022).

La ruta metodológica para el desarrollo de los objetivos se plantea en diferentes fases; la primera es la fase de selección, en esta se hace una revisión discográfica de la obra del maestro Jorge Velosa en las plataformas de Spotify, Deezer y YouTube.

Una vez hecha la revisión en tales plataformas se selecciona las piezas musicales de acuerdo a tres criterios, el primero la música carranguera debiendo tener el ritmo propiamente del género, de donde fueron considerados una pieza de rumba y dos merengues, pues mantenían el formato tradicional y una dificultad básica en la interpretación de la guitarra.

El segundo criterio de inclusión fue la utilización tradicional de la guitarra. En este particular señala el autor que la interpretación de la guitarra debería ser tradicional y básica, sin obligados, bordones y melodías que entrañen dificultad, además que no sea la protagónica en la interpretación, esto con el fin de poder contrastar la interpretación básica o sencilla de una carranga tradicional con el resultado de los arreglos realizados en la investigación.

El tercer criterio es por gusto propio en palabras del autor. En este caso se hace referencia a la calidad del audio coma la calidad interpretativa, la lírica, y la concepción personal del autor como agradable de cada una de las canciones del maestro Jorge Velosa. Señala el autor que se tomó en consideración la popularidad de las canciones puesto que aquellas que son ampliamente conocidas normalmente han estado consideradas para hacer

arreglos, diferentes grabaciones e intervenciones de diferente tipo por lo cual considera pertinente focalizar la intervención en obras que no hayan tenido tanto desarrollo.

La segunda fase es la transcripción. En esta se procede a transcribir las canciones seleccionadas en la fase anterior, y analizar la viabilidad del formato, velocidad, tonalidades, compás y la afinación de los instrumentos.

En el proceso se asistió del software Finale 2014, que permitió ir reproduciendo el resultado de la transcripción durante el ejercicio como tal, además que se acompañó constantemente de la guitarra para ir identificando las variaciones melódicas que pudiesen considerarse en la realización de los arreglos.

La tercera fase es la realización de los arreglos. Para comenzar, es esencial analizar la estructura de cada canción, incluyendo elementos como introducción, estrofas, coros y posibles variaciones o repeticiones. Esto ayuda a decidir cómo hacer el arreglo, considerando si ciertas partes deben repetirse o modificarse, y si al omitir o alterar algunas secciones, no se compromete la esencia de la canción. Luego, se procede con un análisis armónico, evaluando si la pieza necesita cambios en la armonía tradicional, explorando modulaciones y tonalidades que faciliten su interpretación en guitarra, manteniendo la comodidad del intérprete. En este proceso, se busca conservar la tonalidad original siempre que sea posible y utilizar acordes adicionales como séptimas o novenas para dar un matiz más sofisticado a las canciones. También se considerará la rearmonización con técnicas específicas del género, asegurando que se respete su identidad. Finalmente, la línea vocal se mantendrá fiel a la original, especialmente en los fraseos, aunque podrá adaptarse según los cambios instrumentales, buscando una coherencia entre voz y guitarra en términos de matices y dinámica.

La cuarta fase es la revisión y redacción de la partitura. En este particular el autor analizó en minucia los arreglos realizados y los encuadró en los aspectos técnicos y estéticos para su interpretación; acto seguido digitaliza la obra tomando en consideración los compases, los sistemas de texto y concedió una flexibilidad para que el intérprete pueda ser ajustes menores para la comodidad al tocar la pieza y mantener su sonoridad.

En cuanto al desarrollo de los objetivos, inició con los arreglos de "El Saceño" es una canción del primer álbum de Los Carrangueros de Ráquira, lanzado en 1980, que relata la vida de los comerciantes rurales de la vereda Saza, en Boyacá, según lo narra el propio Velosa en un libro de 1983. La pieza, en tonalidad de Re mayor, es armónicamente simple, moviéndose entre los acordes de tónica, subdominante y dominante. Su estructura consta de cinco estrofas, organizadas en dos bloques similares, separadas por coros repetidos con armonizaciones a dos y tres voces. La melodía es protagonizada por el requinto, con acompañamientos tradicionales, interludios, y un uso de movimientos melódicos sencillos en la guitarra, con predominio de intervalos de sextas, terceras y movimientos por grados conjuntos.

En cuanto al arreglo propuesto, se mantuvo la estructura y la línea vocal original, respetando los fraseos característicos del género, pero con un tempo más lento para enfatizar los matices y cambios tímbricos en la guitarra, como pizzicato y sul ponticello. La afinación de la guitarra fue adaptada bajando un tono la sexta cuerda para aprovechar las cuerdas al aire en el acompañamiento. Aunque se conservó la armonía original en el intro e interludio, las estrofas y coros fueron rearmonizados, sustituyendo acordes y agregando progresiones más complejas. Las líneas melódicas también sufrieron modificaciones para incluir variaciones de octava y articulaciones que refuerzan la expresividad de la obra.

Finalmente, los últimos compases del interludio incluyen cortes rítmicos acentuados que contribuyen a un cierre en sintonía con el ritmo del merengue.

La canción "De sábila es la matica" pertenece al álbum Harina de otro costal, lanzado en 1997 por Jorge Velosa y Los Carrangueros. En esta etapa, Jorge Luis Posada tocaba la guitarra, y la canción se destaca como una rumba que celebra la tradición de mantener una planta de sábila en casa para protección y buena suerte. La estructura de la pieza incluye una introducción, seguida de estrofas repetidas con segundas voces, coros con pregones, solos de guitarra y tiple que se conectan con fragmentos de la introducción, y una cadencia final. La armonía se desarrolla en Re mayor con una métrica de 2/4, utilizando acordes de tónica, dominante y subdominante, además de un paso por el segundo grado en el solo de tiple.

La canción tiene un ritmo distintivo desde su introducción, con cortes inusuales y un estilo de bajos más festivo en la guitarra, que se aparta del patrón convencional. La melodía es variada, con intervenciones del requinto, guitarra y tiple, y una resolución que retoma el motivo inicial. Durante la realización del arreglo, se mantuvo la coherencia rítmica entre los solos y el acompañamiento, destacando el uso del tiple con patrones rítmicos complejos. Se hicieron adaptaciones en la guitarra, variando las octavas y usando técnicas como glissandos para enriquecer la melodía. En el solo del tiple, se introdujo una nueva tonalidad y un tempo más lento, con acordes abiertos tocados en arpegio para lograr un mayor contraste.

En cuanto a la armonía, se introdujeron intercambios modales y sustituciones que modificaron los acordes originales, como reemplazar D y A7 por F#m y Bm, o el uso de Eb9 como sustituto tritonal del quinto grado. También se añadió una nueva progresión de

acordes con ritmo de negra, dando un giro armónico que contrastaba con la versión original, aportando mayor riqueza y sofisticación a la obra.

La canción ¿Bailamos Señorita? es un merengue compuesto por Jorge Velosa, incluido en su disco ¡Viva quien toca! de 1991. Esta pieza rinde homenaje a los hombres que han vivido situaciones incómodas al invitar a bailar y ser rechazados, lo cual les genera inseguridades sobre su apariencia física. El merengue tiene influencias del pasillo, con cambios armónicos más acentuados en el primer tiempo, en contraste con la influencia buitragueña, donde el cambio armónico ocurre en un silencio de corchea, otorgando más fuerza al segundo y tercer pulso.

La estructura de la canción incluye un intro, interludio de ocho compases, y dos estrofas (A y B) con melodías y armonías diferentes, que se tocan seguidas. No tiene estribillo, y el interludio se repite tras las estrofas, terminando después de la octava estrofa solo con el interludio. Armónicamente, se mantiene simple, moviéndose entre la tónica, dominante y subdominante, sin sustituciones ni acordes de paso.

Al trabajar en los arreglos, se decidió cambiar la tonalidad de Bb a A para facilitar el uso de cuerdas al aire, permitiendo al intérprete utilizar un capo en el primer traste para mantener una sonoridad cercana a la original. Las estrofas no se repiten con segundas voces, y se introducen cambios melódicos y armónicos en el interludio y estrofas. La melodía principal se modifica, pasando de intervalos de sextas a terceras y viceversa, manteniendo el patrón rítmico original y añadiendo una mayor complejidad en la digitación.

En el interludio, se propone mantener el contrapunto entre la guitarra y el requinto, añadiendo una melodía susurrada para emular el juego melódico original. Además, se

realizaron cambios armónicos en los últimos compases, modulando a nuevas tonalidades antes de resolver en la tónica. Los arreglos incluyeron la adición de acordes con séptima mayor en la tónica y la inclusión de inversiones y bordones para darle mayor riqueza armónica a la canción.

Para la circulación de la obra el autor plantea realizar videotutoriales en donde explique detalladamente cómo interpretar cada pieza musical y adjuntar las partituras en las plataformas de mayor circulación, particularmente en YouTube. También propone participar en los eventos que realice la Universidad de Cundinamarca en donde se pueda conocer el trabajo realizado, tales como las ceremonias de grado coman encuentros de músicos y la invitación a los estudiantes del programa de música de la universidad para que conozcan y retomen el trabajo realizado.

Finalmente concluye el autor que la realización de la investigación permite evidenciar la flexibilidad que tiene la música carranga, y cómo está puede ser enriquecida en su sonoridad sin perder el estilo, siendo un campo para el desarrollo académico y musical aún por explorar, en donde radica también el valor de esta investigación como un aporte a la evolución del género carranguero. Este trabajo resulta de importancia para la realización de la presente investigación en la medida que realiza un ejercicio riguroso en cuanto a arreglos de piezas musicales del maestro Jorge Velosa, guardando correspondencia con el objetivo propuesto.

Otro trabajo de importancia como referente para la presente investigación es el artículo de Arias y Fuerte (2022), el objetivo en este artículo es evidenciar las transformaciones que ha tenido la música carranguera en cuanto a sus composiciones desde su nacimiento hasta la actualidad en Boyacá.

En cuanto a la ruta metodológica se plantea abordar la temática desde el enfoque cualitativo, realizó análisis documental a fin de recabar sobre la historia de la carranga y cómo esta se ha fusionado con otros géneros hasta llegar a la multiplicidad de estilos que hoy la caracteriza, en este punto los autores hacen un contraste entre el estilo inicial de la carranga y la actualidad, de manera que consiguen evidenciar los cambios que ha sufrido tanto musicalmente como líricamente. Finalmente, elaboran un documental donde presentan el desarrollo del artículo y formulan estrategias de divulgación (Arias & Fuerte, 2022).

Así pues, en el desarrollo del objetivo se presenta una descripción alrededor del nacimiento de la carranga y cómo esta fue ganando espacios en los medios de comunicación, especialmente en la radio que tenía mayor alcance para aquel entonces. Es importante señalar el reconocimiento el maestro Jorge Luis Velosa Ruiz como primer exponente de la carranga, pues de hecho se le atribuye la fundación del género musical junto con sus colegas Javier Moreno, Ramiro Zambrano y Javier Apráes que conformaron el conjunto musical Los Carrangueros de Ráquira.

Se plantea que bajo la tutela del maestro Jorge Velosa se emplea la metáfora de la carranga que se refería a un animal que no era apto para el consumo humano pero que se le daba uso aún a pesar de esta condición, que trasladado al plano cultural y musical plantea un espacio para la narración de la vida, los amores, las causas sociales, la cotidianidad y demás aspectos que pudiesen ser despreciados pero que a través de la música se le daba una voz a la sociedad campesina.

Señala los factores cómo la carranga ha venido a hacer un medio de reivindicación para el campesinado, especialmente bajo las condiciones del conflicto armado interno, pues

en sus letras se refiere a la guerra, el paramilitarismo, las guerrillas, y las propias fuerzas oficiales; todo esto en un contexto de gran complejidad cómo fue la década de los 80 y 90, donde el conflicto arreciaba todo el territorio nacional. También señala que en la actualidad dadas las condiciones sociopolíticas la carranga ha tenido unos cambios en cuanto a la lírica donde se abordan aspectos de la vida cotidiana, tomando en cuenta que muchos compositores hoy se encuentran en la ciudad, es que además han habido cambios de todo orden en el país; no siendo el estilo musical una excepción, pues identifican en el transcurso de su artículo como la influencia de elementos como la globalización la propiciado la llegada de diferentes estilos y géneros musicales que de una u otra manera han venido a enriquecer la música carranguera.

Los autores plantean que efectivamente ha habido una serie de cambios entre la carranga al momento de su nacimiento, su desarrollo en un contexto sociopolítico complejo, y la actualidad en donde se abordan temas de la cotidianidad, el territorio y la naturaleza en sus letras, más por ello no pierdes su naturaleza de música protesta que perduran los tiempos.

En cuanto al trabajo documental se recogen en la propuesta de Michael Rabiger al plantear presentar todos los datos recabados sin manipulación por subjetividades de los autores, sean aspectos emocionales, juicios de valor o semejantes que parcialicen la lectura del espectador, y que finalmente no consiga el propósito inicial fidedignamente. Este documental tiene como público objetivo hombres y mujeres de la comunidad carranguera de la generación X, generación Y, y baby boomers; publicando la producción en la plataforma de YouTube y llevando comunicación directa a través de WhatsApp. Es de anotar que para el momento de la realización de la presente investigación no se ha

publicado en el canal de YouTube el documental en mención, sin estar dentro de las posibilidades para quien escribe determinar la razón.

Finalmente concluyen los autores que la música carranguera, nacida como un género de protesta inspirado en la vida campesina, ha evolucionado a lo largo del tiempo. A través de una estrategia de divulgación audiovisual, se logró rescatar su historia, mostrando tanto sus orígenes en Boyacá como su transformación contemporánea hacia temas sociales urbanos. La música carranguera sigue siendo un medio poderoso para transmitir mensajes de realidad social, con composiciones que parten de la cotidianidad y experiencias del campo. Agradecimientos fueron otorgados a la Universidad de Boyacá, a los investigadores y a los músicos carrangueros por su apoyo y contribuciones.

Otro trabajo de relevancia importante en esta investigación es el de Ávila (2020). Aquí el autor tiene como objetivo realizar una obra artística en ritmo de rumba carranguera del maestro Jorge Velosa Ruiz en formato de banda sinfónica bajo los parámetros del grado 2 bajo los criterios del compositor y arreglista Victoriano Valencia.

En el desarrollo de su trabajo parte de hacer un marco referencial donde presenta grabaciones de música carranguera en formato sinfónicos; también las adaptaciones de música carranguera para formatos no tradicionales; la composición de música carranguera para formato sinfónicos, y la adaptación de música carranguera para el formato de banda sinfónica. Estos elementos los presenta como ejercicios académicos y artísticos referenciales para la propuesta que desarrolla, presentando datos como el perfil de los músicos que participaron, el estilo y el link para que el lector pueda ser direccionado a visualizar el producto del trabajo reseñado (Prada, 2020).

Acto seguido, el autor describe la ruta metodológica que implementó, señalando que realizó un análisis armónico, formal y de las características musicales de dos obras que serían adecuadas al formato de banda en sinfónica. Estas obras son "La gallina mellicera" y "La rumba de los animales". Sobre estas canciones hace una breve síntesis de sus letras y procede a describir la estructura de la canción en su componente técnico musical, estableciendo las partes, la armónica, las tonalidades, los instrumentos empleados y las células rítmicas más recurrentes.

Acto seguido, describe los parámetros del grado de dificultad 2 para la creación de los arreglos de acuerdo con lo planteado por el compositor y arreglista Victoriano Valencia Rincón, los cuales presenta así:

Gráfica 1. *Parámetros grados de dificultad 2 para la creación de arreglos*

NIVEL	ASPECTOS	ALCANCES GRADO 2
TÍMBRICO	Formato	Flauta 1 y 2, Oboe (opcional), Fagot (opcional), Clarinete en Bb 1 y 2, Clarinete Bajo (opcional), Saxofón alto 1 y 2, Saxofón tenor, Saxofón Barítono. Trompetas 1 y 2, Cornos 1 y 2, Trombones 1 y 2, Eufonios 1 y 2, Tuba. Timbales (2), Teclado (Glock. o Xil.), Platillos, Redoblante, Bombo, pequeña percusión, percusión tradicional colombiana y latina
	Registros	Ver partitura anexo. Para escritura multinivel: 2º clarinete debado del corte, 2ºs metales un armónico menos que 1ºs
RITMO-MÉTRICO	Características métricas	Compás de 2, 3 y 4 pulsos. Matrices binaria y ternaria. No divisiones irregulares. Posible cambio de compás sobre misma unidad métrica entre secciones distintas de la obra.
	Figuración	Figuraciones que involucren cualquier relación de eventos desde la matriz métrica binaria y ternaria. Síncopas ubicadas en cualquier punto de la matriz. Síncopas internas y externas (entre compases distintos). Síncopas antecedidas de silencio (sólo en tempos lentos). Evitar síncopas consecutivas en una misma frase rítmica. Evitar notas repetidas en valores menores con tempos ágiles. Unidad de pulso: negra y negra con punto. La figuración en percusiones puede ser, comparativamente, más compleja (observar grado 3 para vientos)
	Tempo	Tempos moderados. Tempos ágiles en figuraciones basadas en el pulso o figuraciones mayores. Accelerando - ritardando.
MELÓDICO	Interválica	Grados conjuntos. Arpegios (hasta la octava). Saltos mayores a la quinta y hasta la octava en figuración lenta (también entre frases distintas).
	Relación escala-acorde	Predominio diatónico, bajo nivel de cromatismo. Diseños basados en notas del acorde y notas de aproximación diatónica. En menor proporción aproximaciones cromáticas y tensiones diatónicas disponibles
	Extensión	Dado por registro. No exceder 10ª dentro de la frase (para líneas principales)
ARMÓNICO	Sistema	Tonalidades mayores (Bb, F, Eb + Ab, C). Escalas menores armónicas relativas. Modos relativos. Cambio de tonalidad y de modo entre secciones distintas de la obra (no bitonalidad o bimodalidad)
	Acórdica	Triadas y acordes de séptima. Eventuales omit, sus y add.
	Funcionalidad	Tonalidad: regiones principales, sustituciones y extensiones diatónicas. V7/IV, V7/V, V7/II. Acordes diatónicos de paso. Préstamos modales. Modalidad: Modos diatónicos. Armonía estática. Relaciones binarias de acordes. Acordes de paso. Cromatismo limitado.
TEXTURA Y ORQUESTACIÓN	Roles	Melodía y acompañamiento. Tipos de acompañamiento (percusivo - ritmo armónico - armónico - melódico). Hasta cuatro roles diferenciados (melodía, contramelodía, background/bajo y percusión).
	Densidad armónica	Melodías unísono y a dos voces. Background a dos voces. Corales a cuatro voces.
	Densidad tímbrica	Concertado. Roles por familias. Roles por grupos instrumentales. Roles por registros (corales). No solos.
TÉCNICO EXPRESIVO	Dinámicas	De pp a ff. Crescendo - decrescendo
	Articulaciones	Picado simple, ligado, staccato y tenuto. Percusión: ataque simple. Timbales: Destinar tiempo suficiente para el cambio de sonidos. Redoblante: normal, flam, redoble, on rim. Bombo: abierto (normal), apagado. Platos: choque (normal), cerrado, fricción.
	Efectos emisión y mecanismos	No
FORMAL	Estructura	Formas binarias, ternarias y circulares no extensas. Formas de géneros colombianos y formas populares. Introducciones, puentes/transiciones y codas.
	Duración	Hasta 3 minutos.
	Géneros colombianos	Abordaje progresivo de géneros/ritmos nacionales. Ejes caribes (paseo, cumbia, porro, calypso…). Ejes pacíficos (porro chocoano). Ejes andinos (danza, pasillo, guabina, porro paisa y cachaco…). Eje llanos (pasaje). Pueden abordarse además del orden ternario: fandango, currulao, bambuco, joropo. En todos los casos tener en cuenta las especificaciones del nivel ritmo-métrico.

Fuente: Tabla tomada de (Prada, 2020).

Una vez incorporados estos parámetros, identifica el plano armónico, melódico y rítmico que deberán considerarse para dar un nuevo formato a las canciones consideradas. Así pues, procede a hacer las transcripciones y la orquestación al formato de banda sinfónica, que de acuerdo con los parámetros de Victoriano Valencia se incorporaron la flauta 1 y 2, Oboe, clarinete en Bb 1 y 2, clarinete bajo, saxofones altos 1 y 2, saxofón tenor, saxofón barítono, trompetas en Bb 1 y 2, corno francés, trompones 1 y 2, fliscorno barítono, tuba, timbal sinfónico, glokenspiel, redoblante, guacharaca, plato suspendido y de choque, jamblock y vibra slap.

El proceso de transcripción y adaptación de la música carranguera para banda sinfónica se inició con la asignación detallada de las melodías, acompañamientos y ritmos a las diferentes familias de instrumentos, respetando las particularidades de cada uno para aproximarse a la sonoridad original del conjunto carranguero. Las melodías principales, tradicionalmente interpretadas por la voz y el requinto, fueron trasladadas a los instrumentos de tesitura alta en la banda sinfónica. En el caso del acompañamiento, que en la música carranguera es realizado por el tiple, se adaptó a los instrumentos de tesitura media y media-baja de la banda, con especial atención a mantener el rol armónico que este instrumento desempeña. Los patrones rítmicos del bajo, que en el formato original son ejecutados por la guitarra, se asignaron a los instrumentos de tesitura baja de la banda sinfónica.

El acompañamiento rítmico de la guitarra y el tiple fue adaptado a la percusión, específicamente al redoblante y al bombo, con una conversión de los patrones rítmicos originales. La guacharaca fue reemplazada por la percusión secundaria, que replicó los patrones rítmicos de la rumba carranguera. Para asegurar que las características sonoras de

los instrumentos de cuerda pulsada se mantuvieran lo más fiel posible en la nueva interpretación, se utilizaron diversas articulaciones en los instrumentos de viento. Para replicar el efecto de apagado característico del tiple, se implementó el uso del staccato en los instrumentos de viento que desempeñaban este rol, lo que permitió conservar la corta duración de las notas en el acompañamiento (Prada, 2020).

Asimismo, se emplearon recursos como acentos y tenutos para imitar la acentuación melódica presente en las palabras del texto cantado. En cuanto a la dinámica, se controlaron cuidadosamente los volúmenes de los instrumentos para garantizar que las melodías principales y los contrapuntos tuvieran mayor protagonismo que los acompañamientos y adornos secundarios. Otros elementos expresivos, como los crescendos, diminuendos, calderones y acciacaturas, fueron utilizados para añadir variedad y énfasis en momentos específicos de la obra. Todo este trabajo se llevó a cabo utilizando el software de notación musical Finale, lo que permitió realizar las transcripciones de las partituras originales y adaptar los arreglos para banda sinfónica, sin perder de vista el estilo interpretativo y la precisión rítmica y melódica que caracterizan a la música carranguera.

En cuanto a la circulación de la obra se plantean tres actividades, la primera comprende la entrega de la obra a siete bandas sinfónicas de la sabana de Bogotá y los municipios aledaños en el Departamento de Cundinamarca. La segunda es realizar un montaje a través de sesiones virtuales sincrónicas donde se interprete la obra y grabe video, para posteriormente hacer la recopilación del material grabado y la edición correspondiente audio y video para su circulación en plataformas digitales.

Debe entenderse que para el momento de la realización de esta investigación se estaba en la contingencia del COVID-19 a nivel global, de manera que era imposible hacer

las reuniones de manera presencial para desarrollar las actividades programadas, debiéndose adecuar el trabajo a las condiciones que para el momento se presentaban.

El tercer elemento considera la realización de la proyección del montaje y la presentación de la obra con la Banda Sinfónica Infantil de Zipaquirá, actividad concebida para la posterioridad de la contingencia del COVID-19, de manera que se pueda exponer en las Retretas dominicales de Zipaquirá, también en los Encuentros Pedagógicos Departamental y festivales y concursos a nivel nacional.

Finalmente concluye el autor que con la realización de esta obra artística se ha hecho un ejercicio riguroso en términos académicos y técnico musicales, Y que además se han explorado nuevas formas de circulación y transmisión por las condiciones que tuvieron que afrontar. Resalta el autor que si bien es cierto la música carranguera es de transmisión oral, con la realización del trabajo se identifica que al abordar lo rigurosamente se consigue una afinación y ritmo melódico de gran valor musical; es en este particular que el autor resalta la importancia de la flexibilidad de la música carranguera para adaptarse al formato sinfónico con altos niveles de calidad como el grado 2 de dificultad considerado en la investigación.

El trabajo de Ávila (2020) cómo referente para la presente investigación aporta una ruta metodológica significativamente rigurosa al considerar los parámetros de Victoriano Valencia, aspectos de gran importancia para adaptar las piezas musicales al formato de banda sinfónica, objetivo semejante al aquí propuesto. Además, también construye una ruta de socialización de la obra resultante importante, pues si bien obedeció a las condiciones que conllevó la pandemia del COVID-19, también puede mantenerse para la actualidad haciendo las adecuaciones propias a las condiciones de esta investigación.

Justificación

Con la realización de la presente investigación se contribuye a la difusión de la historia de la música carranga y en especial de su máximo exponente el maestro y doctor Jorge Velosa, resaltando el gran valor musical y cultural que entraña este género musical; además se presenta una obra que comprende tres canciones con arreglos musicales donde incorpora instrumentos musicales que tradicionalmente se han ejecutado en la música clásica, teniendo un gran potencial para la música carranguera, lo cual evidenciamos en la investigación.

Así pues, la investigación se constituye como un referente teórico, metodológico y musical, pudiendo ser un insumo para eventuales investigaciones concordantes con la temática aquí tratada; de igual manera contribuye a evidenciar la gran flexibilidad e integralidad de la carranga para con otros estilos musicales, lo cual es socializado en nuestra producción a través de la misma composición musical que será difundido por diversas plataformas digitales.

Puesto que el requinto y la guacharaca está presente en las tres obras se mantiene el sonido base de la carranga; ahora, como la carranga es flexible permite tener la integración de muchos instrumentos, lo que conlleva a un intercambio cultural y musical al incorporar instrumentos no típicos dentro de la música carranguera, particularmente al considerar los instrumentos de viento metal y el eufonio; aspecto frecuente en casos como el jazz, pero relativamente rezagado en la carranga, siendo un gran aporte de este trabajo al particular.

Dada la flexibilidad y complementariedad entre los instrumentos clásicos y la carranga, es posible crear nuevas sonoridades, en concordancia con el crecimiento y fusión

de la música carranguera expandiéndose a todos los niveles, siendo el mismo caso en la música clásica, lo que llega a configurar obras musicales que mantienen el valor musical, social y cultural, recogiendo la riqueza que permite tal fusión.

Estos arreglos no solo ofrecen una nueva perspectiva sobre la interpretación de la carranga, sino que también abren el camino para su integración en nuevos escenarios y formatos musicales, lo cual es esencial para su preservación y expansión. Así, este trabajo se posiciona como un esfuerzo por seguir enriqueciendo y promoviendo el legado de la carranga, garantizando que siga siendo una voz viva del campesinado colombiano.

Metodología

Para la consecución de los objetivos propuestos en la investigación se emplea el enfoque cualitativo, pues este permite explicar a profundidad y con rigurosidad diferentes variables que se consideran en este trabajo, haciendo alusión específica a la descripción histórica del nacimiento y desarrollo de la música carranga, como también del valor social y cultural de la misma.

Para la consecución de los dos primeros objetivos se recurre al método analítico para describir, analizar y triangular la información concordante con el propósito inicial. El método analítico comprende dos fases. En la primera se descompone la temática de investigación en unidades menores que permitan mayor facilidad para procesar los datos y sobre todo para identificar aquellos que son de importancia prioritaria, en el caso que nos compete los diferentes periodos por los que transitó la música carranguera e irremediablemente la vida musical del maestro Jorge Velosa con los diferentes estilos y agrupaciones en el transcurso de su musicografía. Así pues, esta primera fase del análisis incluye categorías y variables para el análisis profundo y riguroso que permita dar razón tanto del desarrollo histórico, como de aquellos aspectos de gran valor de la música carranga en el ámbito social y cultural.

La segunda fase comprende la síntesis. Por síntesis se hace referencia a la integración de las diferentes variables de análisis desde una perspectiva rigurosa, integradora y global. Es la síntesis la que permite la resolución del objetivo propuesto, presentando los resultados de la descripción histórica y el valor de la música carranga en los ámbitos considerados; por medio de este procedimiento se identifican procesos en un

marco contextual que puede ser complejo como las dinámicas sociopolíticas del país y las condiciones del campo, que después de todo, son la cuna de la música carranguera.

> El análisis y la síntesis funcionan como una unidad dialéctica y de ahí que al método se le denomine analítico-sintético. El análisis se produce mediante la síntesis de las propiedades y características de cada parte del todo, mientras que la síntesis se realiza sobre la base de los resultados del análisis (Rodríguez & Pérez, 2017, pág. 186).

En cuanto al tercer objetivo, se contempla una ruta metodológica que comprende tres (3) fases.

La primera fase se refiere a la selección de obras. En el proceso de selección de obras musicales de Jorge Velosa para esta tesis, se consideraron más de casi 200 obras de su amplio repertorio. Cada obra fue escuchada y analizada nuevamente, prestando especial atención a los timbres de los instrumentos, los registros vocales y la capacidad de adaptación sin perder el estilo clásico tradicional de la música carranguera.

Posteriormente, se planteó la tarea de seleccionar obras que representarán los tres distintos períodos de la vida artística del maestro Jorge Velosa, quien es el home najeado. Este proceso se realizó de la siguiente manera:

1. Primer período: Se eligió la obra "Del Amor es una Vaina", que marca el inicio de Jorge Velosa con su primer grupo llamado "Jorge Velosa y los Carrangueros de Raquira".
2. Segundo período: Durante esta etapa, Jorge Velosa formó un grupo diferente conocido como "Jorge Velosa y los Hermanos Torres", que presentaba una

sonoridad y estilo distintos, reflejando una madurez artística diferente. De este período se seleccionó la obra "La Chica del Conejo".

3. Último período: En su última etapa artística bajo el nombre de "Jorge Velosa y los Carrangueros", se eligió la obra "Sábila es la Matica".

La segunda fase comprende la transcripción. Una vez seleccionadas las obras, el primer paso fue transcribirlas. Este proceso implicó analizar las piezas desde el punto de vista rítmico y estructural, y realizar adaptaciones necesarias para integrar instrumentos de viento metal junto con los tradicionales de la música carranguera. Durante esta fase, se decidió hacer modificaciones en las introducciones y en algunos elementos musicales de cada obra, siempre tomando en cuenta su contexto original. Por ejemplo, en la obra "Del Amor es una Vaina", se introdujo una sección con tintes clásicos antes de transformarla progresivamente en un sanjuanero, para finalmente concluir en una rajaleña. Se realizó un análisis detallado de los motivos musicales, observando cómo ciertos elementos rítmicos y melódicos se repetían en otras obras del maestro Velosa, como "Julia Julia" y "La Pirinola", y cómo podrían ser reinterpretados en las transcripciones.

La tercera fase es la realización de arreglos. Después de la transcripción, comenzó la fase de arreglos. En esta etapa, se adaptaron las obras para incorporar diferentes sonoridades y texturas, aprovechando las posibilidades que brindaban los nuevos instrumentos. En "Del Amor es una Vaina", se optó por introducir un sanjuanero y una rajaleña, incorporando timbres distintos y variaciones melódicas que enriquecieran la pieza. En "La Chica del Conejo", se eligió un estilo heroico, destacando la majestuosidad de los ensambles de metales, con una introducción inspirada en el vallenato, tomando elementos de "Los Embajadores". La obra transita desde un sonido carranguero hasta convertirse en

un vallenato, antes de retornar al estilo carranguero original. Finalmente, en "Sábila es la Matica", perteneciente al último período artístico de Jorge Velosa, se desarrolló un arreglo más complejo que incluyó modulaciones, cambios rítmicos y fusiones de ritmos africanos con salsa y carranga. Esta obra presenta una introducción elaborada, una reexposición, y combinaciones rítmicas que enriquecen su estructura, integrando merengue carranguero y merengue dominicano en ciertos momentos. Esta fase de arreglos permitió una reinterpretación más rica y variada de las obras, respetando su esencia, pero también llevándolas hacia nuevas direcciones musicales.

La Música Carranguera y sus Ritmos

La música carranguera como la conocemos en la actualidad ha sido resultado del devenir histórico de la música tradicional colombiana, resultando conveniente realizar una concisa y rigurosa aproximación a los elementos musicales que han llegado a dar forma a este género. La música como actividad artística está presente en la misma condición de persona humana y de las comunidades, permitiendo la expresión, la cohesión y el interrelacionamiento de los sujetos (Angulo & Solórzano, 2020).

En el caso de los pueblos originarios anteriores a la colonización, conquista y mezcla cultural que tuvo lugar, en el territorio que hoy comprende a Colombia había presencia de las comunidades Koguí, AWA, Cunas, Muiscas, entre otra gran cantidad de pueblos indígenas que contaban, algunos incluso en la actualidad, con su propio idioma, cosmovisión, prácticas tradicionales e incluso música (Bermúdez, 1987).

Resulta pertinente señalar que las manifestaciones artísticas de los pueblos originarios de Colombia precolombina se encuentran documentado históricamente, acudiendo a la arqueología en especial; más, sin embargo, la música de estos pueblos es supremamente difícil de investigar, puesto que si bien existen elementos de tipo instrumento musical, se desconoce las formas de comunicación por medio de estas, las sonoridades, y demás elementos propios de la música.

> Es por esta razón que no es sencillo tener claridad sobre la música aborigen de la época previa a la llegada de los españoles, con cuyo arribo se da lugar a una mezcla cultural con otros pueblos indígenas presentes en tierras latinoamericanas. De dicha mezcla surge una nueva música, ahora sí registrada, influenciada por los

> ritmos provenientes de Europa, África y las culturas indígenas, principalmente las civilizaciones Maya, Nahua e Inca (Angulo & Solórzano, 2020, pág. 4).

Los registros arqueológicos identifican el uso de instrumentos como pitos y flautas elaborados con material óseo y con madera; estos instrumentos de viento eran acompañados con instrumentos de percusión en donde vajillas eran cubiertas con cuero para emitir el sonido correspondiente (Bermúdez, 1987). Las músicas de los pueblos originarios del territorio que hoy comprende Colombia fueron colonizadas por el imperio español, quienes luego de arribar a las costas del Atlántico iniciaron sus campañas expansionistas hacia el interior del territorio, interactuando de todas las formas con las comunidades indígenas y estableciendo la religión católica y con ello transformando significativamente la cultura de las comunidades indígenas, incluyendo su música.

Así pues, la colonización con la religión como elemento fundamental conlleva a que los pueblos originarios interactúan con la cultura musical extranjera y canónica, de manera que los cantos eclesiásticos fueron influyendo y en algunos casos reemplazando completamente a la música nativa, debiéndose tener presente que esto ha de variar de acuerdo a cada caso en particular durante el proceso de colonización, pero que finalmente conllevaría a nuevas formas de expresión artísticas y musicales (Perdomo, 1975).

Con el devenir del tiempo se fueron adaptando nuevos ritmos musicales además del ámbito religioso, pues los pueblos indígenas, afros, colonos y mestizos mantenían formas artísticas y musicales de acuerdo con su cultura originaria y los nuevos contextos, dando una hibridación en el particular quedaría una amalgama de ritmos, tonalidades y géneros que eventualmente llegaron a configurar la denominada música popular colombiana (Angulo & Solórzano, 2020).

La música popular colombiana se diversifica de acuerdo a las características culturales y sociales de cada región, apareciendo nuevos géneros, danzas, instrumentos, trajes, entre otros aspectos que paulatinamente consolidaron los géneros musicales; en el caso colombiano es el bambuco el ritmo madre o primera música nacional, naciendo de los diferentes sectores sociales de la región, y a partir del cual se van derivando los demás ritmos y géneros nacionales (Blanco, 2013).

El valor de la música popular colombiana no radica únicamente en su riqueza sonora, sino en su función como medio de comunicación cultural y social, que permitió la expresión del sentir colectivo de amplios sectores de la población. En particular, esta música se constituyó en un canal efectivo para visibilizar las realidades del campesino andino, transmitiendo sus vivencias cotidianas, tradiciones y modos de vida. Además, las letras de estas composiciones no se limitan a narrar experiencias, sino que también cumplen un rol de denuncia social, exponiendo problemáticas como la injusticia, la exclusión y las reivindicaciones de sectores históricamente marginados.

Desde una perspectiva política, la música popular sirvió como herramienta crítica frente a los gobernantes, utilizando el poder simbólico de sus letras para generar conciencia y promover el debate social. Este mensaje se articula con la sonoridad propia de instrumentos como el tiple y la guitarra, que logró insertarse profundamente en el paisaje sonoro de las festividades populares, consolidando así la música como un elemento identitario y de resistencia cultural (Angulo & Solórzano, 2020).

Así pues, el bambuco como ritmo madre dio lugar al nacimiento del pasillo, la guabina y el torbellino, ritmos que fueron acogidos fuertemente por la población que se identificaba tanto con la musicalidad, como también con la lírica que reflejaba tradiciones,

anhelos, y clamores populares (Perdomo, 1975). Estos nuevos ritmos de la región andina se caracterizaron por ser melancólicos y lentos, lo que permitía la realización de bailes de salón e incluso danzas. En el caso de la región atlántica hubo una influencia protagónica la cultura afrocaribeña, de donde nacerían géneros como El Porro, La Conga y la Cumbia, que permitían el baile, ritmos rápidos, pregones y manifestaciones espontáneas de alegría, siendo un poco más informal si se quiere en comparación con la música del interior del país (Angulo & Solórzano, 2020).

En la costa atlántica colombiana el Vallenato se consolida como género musical e inicia su expansión de influencia hacia las demás regiones del país, incluso llegando a tener un impacto importante en el extranjero (Rojas, 2013). En el caso del vallenato y los diferentes géneros y ritmos de la costa atlántica se incorporan instrumentos como la caja rítmica, la marimba y el acordeón.

Con la promoción del vallenato como género musical también se inicia hablar del merengue en la provincia de Valledupar, la cual también se extendería por el territorio nacional influenciando en la guabina, el fandanguillo, la trova arriera, la caña; e incluso en regiones como los llanos orientales en el joropo y el sanjuanero (Angulo & Solórzano, 2020). El Pacífico no sería la excepción, pues de hecho bajo las musicalidades de los pueblos afro de ascendencia africana y su conjunción con el bambuco, se dan nuevas musicalidades con sonidos alegres y la incorporación de instrumentos de percusión y la marimba.

Ahora, si bien existía una multiplicidad de ritmos musicales, en muchos casos obedecían a la misma espontaneidad de los artistas y las dinámicas sociales y culturales en las que se encontraban; es hasta el 8 de marzo de 1882 cuando se funda el Conservatorio

Nacional con Jorge. W. Price, y desde el cual se inicia estructurar la identidad musical de la nación; el conservatorio es el espacio donde se estructuraron nuevos ritmos a partir de las hibridaciones culturales del momento, lo que permitió no solo la difusión de los mismos, sino también la rigurosidad de la academia musical, lo que sería reproducido en otras regiones del país con la apertura de nuevas academias de música que también respondían a las dinámicas contextuales que se vivían en ese entonces (Perdomo, 1975).

La música campesina y su transformación hasta la música carranguera

Ya en el siglo XVIII y XIX el país inicia una serie de cambios sociales, políticos y culturales encaminados a la construcción del proyecto de Estado nación, abrogando por la construcción de una identidad nacional y el desarrollo, lo que conduciría a nuevas formas de expresión artística y musical, apareciendo nuevos géneros. Es durante este periodo que se consolida el comercio con la construcción de infraestructura vial, lo que permite interconectar diferentes regiones del país, y que las comunidades, especialmente campesinas interactúen entre sí, incluyendo la música (Angulo & Solórzano, 2020).

Bajo esta dinámica, paralelamente con la intercomunicación terrestre, se da la interconexión comunicativa, en donde se intercambiaban elementos sonoros entre las regiones con mayor facilidad, sea ritmos, líricas, practicas artísticas e incluso instrumentos, siendo las guitarras acústicas uno de los principales instrumentos incorporados en los diferentes géneros musicales (Guerrero & López, 1989).

Las dinámicas políticas de la naciente república incidieron directamente en las relaciones humanas de los habitantes del territorio nacional, conllevando a claras implicaciones en la producción artística y musical; así, el 13 de mayo de 1857 el Congreso

de la Nueva Granada inicia el proceso de ordenamiento territorial por medio de provincias y estados, recogiendo en parte los modelos predominantes del mundo, constituyendo el Estado de Boyacá con las provincias de Casanare, Tunja y Tundama, siguiendo la implementación de este modelo de ordenamiento territorial hasta la constitución de doce provincias (Guerrero & López, 1989).

> La instauración de este modelo a lo largo del país permitió la creación de corredores tradicionales de interfluencia, donde las músicas de cada zona empezaron a ser transicionales. Dentro del altiplano cundiboyacense y entre los corredores de interfluencia que conectaban con las provincias de Occidente, Ricaurte, Tundama, entre otras, en las provincias boyacenses como Tunja, Motavita, Ubaté, empezaron a sonar el torbellino y la guabina, mientras compartían la llegada de estos ritmos con regiones dentro de la montaña santandereana, los Fosos del Suárez y el Chicamocha (Angulo & Solórzano, 2020, pág. 9).

Dadas estas condiciones, en el ámbito de la creación musical de la música campesina se posiciona como base rítmica la guabina, el torbellino y el joropo; el torbellino recogió elementos de la música tradicional indígena de Cundinamarca, Boyacá y Santander; mientras que la guabina tiene una fuerte influencia española desde los tiempos pre republicanos (Abadía, 1977). En este mismo orden de ideas, cada región del territorio incorporó diferentes instrumentos musicales, consolidándose nuevos ritmos y géneros en las diferentes latitudes del país, siendo evidente en los casos del torbellino, el bambuco y el torbellino.

Ya en el siglo XIX se consolida el uso de instrumentos musicales que llegaron a ser fundamentales para la interpretación de las piezas de música campesina, muchos de ellos

desconocidos en el territorio nacional hasta la colonización y el establecimiento de relaciones internacionales durante la república, haciendo alusión a las bandolas, los tiples, guitarras y requintos. Estos instrumentos de cuerda serían los fundamentales para los ritmos boyacenses, eventualmente de la carranga del presente, que inicialmente fusionaron ritmos del bambuco andino, la rumba criolla, el merengue campesino y el torbellino; siendo el merengue campesino el principal antecedente de la carranga por contar con un elemento instrumental y vocal que configura la melodía, además del acompañamiento rítmico, y finalmente el percutivo.

> Dentro del sector instrumental-vocal de función melódica se encontraría la voz o un instrumento principal. Si se habla de función melódica significa que llevará la melodía de la canción, si es la voz, entonces cantará la letra. Ahora bien, en el acompañamiento rítmico armónico estarían los demás instrumentos musicales los cuales se encargan de llevar el ritmo por medio de acordes, esto equivale a una unión de notas musicales. Finalmente, se habla de un sector rítmico percutivo, es decir, la percusión, dentro de esta se encuentran los instrumentos musicales que se golpean y que encontraríamos en la carranga en el sonido que se hace con la guacharaca (Angulo & Solórzano, 2020, pág. 10)

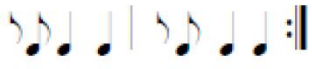
Por otra parte, las letras de los merengues campesinos versan sobre la cotidianidad de los campesinos, las relaciones interpersonales, el territorio y su identidad, las fiestas populares, entre otros elementos como la crítica social y más actualmente el medio ambiente (Rojas, 2013). La carranga y el merengue campesino comparten los cuatro instrumentos fundamentales, la guitarra, el requinto, el tiple y la guacharaca, siendo una herencia histórica del devenir artístico y musical del género (Banco de la República, 2012).

Ritmos Carrangueros

La música carranguera es una derivación del Merengue Butragueño, pero cuenta con elementos que le dan su propia naturaleza característica de la influencia de otros géneros como la música llanera y el pasillo. Así, la música carranguera, de gran versatilidad se divide en dos, los merengues-pasillo, y los merengues-buitragueños (Paone, 1999).

Merengues Carranguero con influencia Buitragueña: Este tipo de merengue antecede a la música carranguera como tal, pero es la base sobre la cual se ejecuta la carranga, manteniendo la polimetría 6/8 y 3/4, siendo ampliamente interpretada en la zona cundiboyacense. Desde este ritmo, la guitarra asume la característica del merengue butragueño, acentuando el segundo y tercer tiempo, al igual que el tiple, mientras que la guacharaca es de 6/8.

Tabla 1. *Agrupaciones rítmicas*

Tiple: ¾	
Guitarra: ¾	
Guacharaca: 6/8	

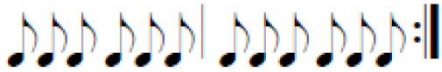
Fuente: Tomado de (Paone, 1999)

En cuanto a la velocidad, se mantiene durante toda la interpretación entre los 150 y 200 M.M en tonalidades mayores (Paone, 1999).

Merengue Carranguero con influencia de pasillo: En este caso, el merengue mantiene elementos buitragueños, pero se acentúa en el primer tiempo, tal como en los

pasillos fiesteros, lo que le concede una semejanza con el corrido llanero; la interpretación en la guitarra es de 3/4, al igual que el tiple, mientras que la guacharaca es de 6/8.

Tabla 2. *Agrupación rítmica del pasillo*

Guitarra: ¾	
Tiple: ¾	
Guacharaca: 6/8	

Fuente: Tomado de (Paone, 1999)

Se mantienen las tonalidades mayores, mientras que los tempos son superiores a los 200 M.M, guardando semejanzas con el merengue buitragueño que finalmente van configurando al merengue carranguero como tal (Paone, 1999).

Como se ha anotado anteriormente, la música carranguera es supremamente versátil, permitiendo adaptaciones, nuevas tonalidades, musicalidades, entre otros aspectos que han llegado a dar lugar a merengue corrido, jalao, entre otros de acuerdo a la línea melódica, lo que finalmente resulta determinante en la denominación del merengue, pudiendo asumir tipos tales como:

Merengue Carranguero.

Merengue Joropia`o.

Merengue Apasillado.

Merengue Corrido.

Merengue Jalao.

Merengue Buitragueño.

A través de la revisión de sus raíces, se puede señalar que la rumba criolla y la rumba carranguera tienen pocas conexiones en cuanto a su origen. La Rumba Criolla, en su esencia, se reconoce como una variante del bambuco, pero con un carácter más festivo. Este tipo de rumba era conocida por su estructura rítmica predominante de ¾ o 6/8, lo que reflejaba su naturaleza como música de celebración. Por otro lado, la Rumba Carranguera se caracteriza por un compás bien definido de 2/4, lo que le otorga una cadencia particular que la distingue de su contraparte criolla y la hace más adecuada para un estilo ágil y bailable.

En cuanto a la rumba carranguera, es importante reconocer que, a pesar de las diferencias claras entre estos dos estilos, es posible que, debido a la transmisión oral, la Rumba Criolla haya comenzado a confundirse con otros ritmos presentes en la región andina. Esta mezcla, probablemente espontánea, pudo haber influido en la evolución de la Rumba Carranguera, introduciendo elementos de fusión que, aunque sutiles, pueden haber jugado un papel en su desarrollo (Paone, 1999).

En este contexto, Jorge Velosa, el principal exponente de la carranga ha comentado que la creación de la Rumba Carranguera nació de la intención de dotar a la música de un carácter más dinámico, vivaz y adecuado para el baile. Este enfoque resalta la naturaleza profundamente social y participativa de la Rumba Carranguera, que busca conectar con las personas a través del ritmo y el movimiento. Velosa, con su afirmación de que "la música entra por los pies", refuerza la idea de que la carranga, y en particular la rumba carranguera, es una música diseñada para ser disfrutada físicamente, en el contexto de una celebración que involucra tanto el cuerpo como el espíritu (Paone, 1999).

Resulta pertinente señalar que la rumba carranguera guarda semejanzas con los corridos mexicanos, esto por la influencia de la música guasca carrilera que es ampliamente aceptada en la región, a tal grado que en esta zona existen grupos musicales que si bien interpretan música carranguera también interpretan corridos de ritmos del país azteca, incluso se fusionan generando la guascarrilera.

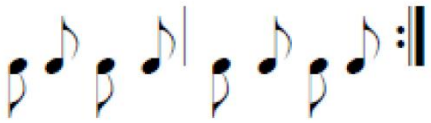
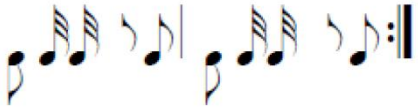
Posiblemente la rumba carranguera haya tomado como referencia una versión de rumba que solían interpretar los campesinos de la región Cundiboyacense. Esta versión particular de la rumba pudo haber surgido de una fusión entre la rumba y el corrido, dos estilos musicales que, al entrelazarse, habrían dado origen a un sonido distintivo. En este proceso de evolución, los músicos campesinos pudieron haber realizado cambios deliberados en el ritmo, ajustando sutilmente la estructura original para crear una nueva dinámica (Paone, 1999).

Una de las modificaciones más notables en la ejecución musical es la alteración de las corcheas en los tiempos débiles, que fueron reemplazadas por dos semicorcheas en el primer tiempo y una corchea en el segundo. Este ajuste rítmico, aunque pequeño, genera un efecto importante en la forma en que se percibe y se baila la música, imprimiendo un carácter más ágil y vivo. Este tipo de innovaciones, aparentemente sencillas, reflejan la creatividad de los músicos campesinos, que constantemente adaptaban y moldeaban los géneros a sus propios gustos y contextos culturales.

El cambio rítmico que caracteriza a la Rumba Carranguera no solo es un elemento técnico, sino también una expresión de cómo la música popular evoluciona en las comunidades rurales. En lugar de seguir de manera estricta las reglas de géneros establecidos, los campesinos de la zona Cundiboyacense parecieron combinar influencias

diversas para crear una forma musical que les resultara más cercana y significativa. Esta capacidad para transformar la música a través de pequeños cambios rítmicos y estilísticos es parte de lo que ha permitido que la Rumba Carranguera adquiera una identidad propia dentro del panorama de la música campesina colombiana (Paone, 1999).

Tabla 3. *Rumba Carranguera*

Corrido Mejicano: 2/4	
Rumba Carranguera: 2/4	

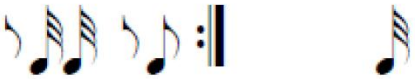
Fuente: Tomado de (Paone, 1999)

En cuanto a la estructura musical de la rumba carranguera en relación con los corridos, se evidencia en la interpretación del tiple de la siguiente manera:

2/4

La rumba carranguera como fusión de la rumba andina con los corridos mexicanos en algunos casos, mantiene su identidad carranguera con la guacharaca que da el ritmo del género para este caso, pero además ejecuta melodías en 2/4 que son propias de las rumbas criollas, lo que finalmente permite afirmar que dada la flexibilidad de la rumba carranguera se pueden identificar elementos musicales de distintas influencias, más no por ello pierde su elemento característico como estilo musical en la ejecución, los cuales son:

Tabla 4. *Agrupaciones en la rumba carranguera*

Tiple: 2/4		Pequeño golpe sobre la guacharaca de arriba hacia abajo, pero sin recorrerla del todo, a modo de apoyatura.
Requinto: 2/4		
Guitarra: 2/4		
Guacharaca: 2/4		

Fuente: Tomado de (Paone, 1999)

En cuanto a sus las tonalidades, se mantiene en mayores, con una velocidad que va de los 100 a 135 M.M siendo significativamente menor a la carranga Buitragueño por ejemplo, pues es un tiempo moderato (Paone, 1999). En lo concerniente a la línea melódica, también resulta determinante para la definición de los estilos, dentro de los cuales los más comunes son:

Rumba corrida.

Rumba jalada.

Rumba Bambuqueada.

Rumba Joropiada.

Maestro Jorge Velosa, Una Vida Dedicada a la Carranga

El maestro Jorge Luis Velosa Ruiz, máximo exponente de la música carranguera, nacido en el pueblo de Ráquira, Boyacá, es sin duda una de las personalidades más destacadas en la música de Colombia. A lo largo de su vida, ha desempeñado un papel crucial en la creación y popularización de la carranga, un género musical de origen

campesino que mezcla elementos folclóricos tradicionales con toques contemporáneos. Su carrera artística, que abarca más de cinco décadas, refleja un amor profundo por sus raíces rurales y un compromiso inquebrantable con la cultura campesina, lo que le ha permitido convertirse en un icono cultural en el país (Higuera, 2015).

Desde su niñez, Velosa estuvo estrechamente vinculado con la música tradicional. Creció en un entorno rural en el que la vida giraba en torno al campo y las costumbres campesinas. En su hogar y comunidad, desde muy joven, fue testigo de la importancia de la música en la vida cotidiana de los campesinos. Las coplas y las melodías populares, transmitidas de generación en generación, moldearon su identidad artística. Este temprano contacto con la música campesina, un tipo de folclore profundamente arraigado en las tradiciones de su tierra, fue el semillero de lo que posteriormente se convertiría en su legado más significativo (Higuera, 2015).

Con el paso de los años, Velosa enfrentó importantes retos. Siendo adolescente, se trasladó junto a su familia a Bogotá, donde experimentó de primera mano las dificultades de adaptarse a un entorno urbano muy diferente a la vida rural de Boyacá. En la escuela, sufrió burlas por su acento y origen campesino, pero lejos de desalentarse, encontró en el arte un refugio y una plataforma para expresar su identidad. A través de la recitación de coplas y su habilidad musical, ganó respeto entre sus compañeros y profesores. Fue en esta etapa cuando comenzó a vislumbrar su futuro como defensor de la cultura campesina.

Velosa optó por estudiar veterinaria en la Universidad Nacional de Colombia, una decisión que puede parecer desconectada de su carrera musical, pero que en realidad reflejaba su amor por el campo y los animales. Sin embargo, su pasión por la música nunca desapareció. Durante sus estudios, también asistió al Conservatorio, donde fue alumno del

maestro Eduardo Carrizosa. Este vínculo fue determinante para el desarrollo de su carrera musical, ya que ambos colaboraron en proyectos que fusionaban la carranga con otros géneros musicales, como la música sinfónica, una combinación que añadió una nueva dimensión a su obra (Higuera, 2015).

El nacimiento de la carranga como género musical es, sin duda, una de las contribuciones más importantes de Velosa a la cultura colombiana. Inspirado en las melodías tradicionales campesinas, este género se caracteriza por su ritmo alegre y sus letras que abordan temáticas cotidianas del campo, como las fiestas populares, la vida en las veredas y el trabajo de los campesinos. A lo largo de su carrera, Velosa ha liderado varios grupos, como Los Carrangueros de Ráquira, Velosa y los Hermanos Torres, y Velosa y Los Carrangueros. Con ellos ha logrado consolidar la carranga como un género representativo del folclor colombiano, siendo sus canciones más emblemáticas "Julia, Julia, Julia", "La cucharita" y "La pirinola", que se han convertido en verdaderos himnos de la cultura campesina.

Uno de los proyectos más innovadores en la carrera de Velosa fue la "Carranga Sinfónica", una colaboración con Eduardo Carrizosa y la Orquesta Sinfónica Nacional. Este proyecto fusionó la música campesina de la carranga con la majestuosidad de una orquesta sinfónica, creando una obra de gran magnitud artística que fue aclamada tanto a nivel nacional como internacional. Con esta fusión, Velosa no solo amplió los horizontes de la carranga, sino que también demostró la riqueza y versatilidad de la música folclórica colombiana (Higuera, 2015).

La vida de Jorge Velosa ha estado marcada por eventos que han moldeado su visión del mundo. En un momento particularmente difícil, fue secuestrado por el Ejército de

Liberación Popular (EPL), una experiencia que le dejó profundas cicatrices, pero que también reforzó su convicción en la importancia de la paz. A pesar de las adversidades, Velosa mantuvo una actitud resiliente, continuando su misión de promover la música campesina y abogar por la paz y la justicia social en Colombia. Esta capacidad de superar las dificultades se refleja en su música, que a menudo transmite un mensaje de alegría y esperanza, incluso en medio de los momentos más oscuros.

Además de su carrera musical, Velosa también se aventuró en el mundo de la actuación. Interpretó personajes memorables en la televisión colombiana, como Florentino Bautista en la serie "Don Chinche" y Trino Epaminondas Tuta en "Romeo y Buseta". Estas interpretaciones, llenas de humor y carisma, consolidaron su lugar en la cultura popular colombiana, demostrando que su talento artístico no se limitaba solo a la música (Higuera, 2015).

A lo largo de su carrera, Jorge Velosa ha recibido numerosos premios y distinciones en reconocimiento a su contribución al folclor colombiano. En 2012, la Universidad Nacional de Colombia le otorgó el título Honoris Causa en reconocimiento a su labor cultural y artística. Este honor subraya la importancia de su trabajo en la preservación de las tradiciones campesinas. También ha sido honrado en el ámbito científico, con dos especies de ranas endémicas de Colombia, "*Eleutherodactylus jorgevelosai"* y "*Eleutherodactylus carranguerorum"*, nombradas en su honor por el biólogo John Lynch (Higuera, 2015).

A pesar de su éxito y reconocimiento, Jorge Velosa ha mantenido una relación estrecha con sus raíces campesinas. En su vida diaria, continúa encontrando inspiración en la naturaleza y el campo, frecuentando lugares como el Jardín Botánico de Bogotá. Esta conexión con la tierra y su deseo de vivir una vida sencilla y auténtica son elementos que

siempre han sido reflejados en su música. Su filosofía de vida, que promueve la alegría, la resiliencia y el amor por lo simple, sigue siendo una constante en su obra.

Velosa también ha compartido muchas anécdotas a lo largo de su carrera que revelan su humor y humildad. Una de las más recordadas es cuando se presentó en el Madison Square Garden, donde su vestimenta típica campesina contrastaba con la elegancia del lugar, lo que generó una situación divertida que, años después, contaría con gracia. Otra anécdota memorable fue cuando él y su grupo no fueron recogidos por una limusina debido a su atuendo típico de ruana y sombrero, algo que los organizadores no esperaban en un contexto tan formal.

Aunque su principal enfoque ha sido la música, Jorge Velosa también ha incursionado en la escritura. Ha creado poesía, cuentos y conferencias, y aunque no ha publicado ampliamente, sus trabajos reflejan su amor por la cultura colombiana. Uno de sus proyectos literarios más esperados es "El convite de los animales", una obra que está en proceso de publicación y que, al igual que su música, muestra su compromiso con la promoción del folclor (Higuera, 2015).

La visión de Velosa sobre la paz y la convivencia se ha visto plasmada en su música y su vida personal. Tras su secuestro, ha abogado por una Colombia en paz, donde las diferencias se resuelvan mediante el diálogo y el entendimiento mutuo. Sus canciones a menudo reflejan este anhelo de una sociedad más justa y pacífica, utilizando la música como un medio para transmitir un mensaje de esperanza.

A pesar de llevar una carrera tan extensa, Velosa sigue activo, componiendo y colaborando con su grupo musical. Continúa explorando nuevas formas de fusionar la

música campesina con otros géneros y busca nuevas oportunidades para compartir su visión artística y cultural. Además, tiene planes de publicar más de sus escritos, asegurando que su legado artístico siga creciendo y sirviendo de inspiración para las futuras generaciones.

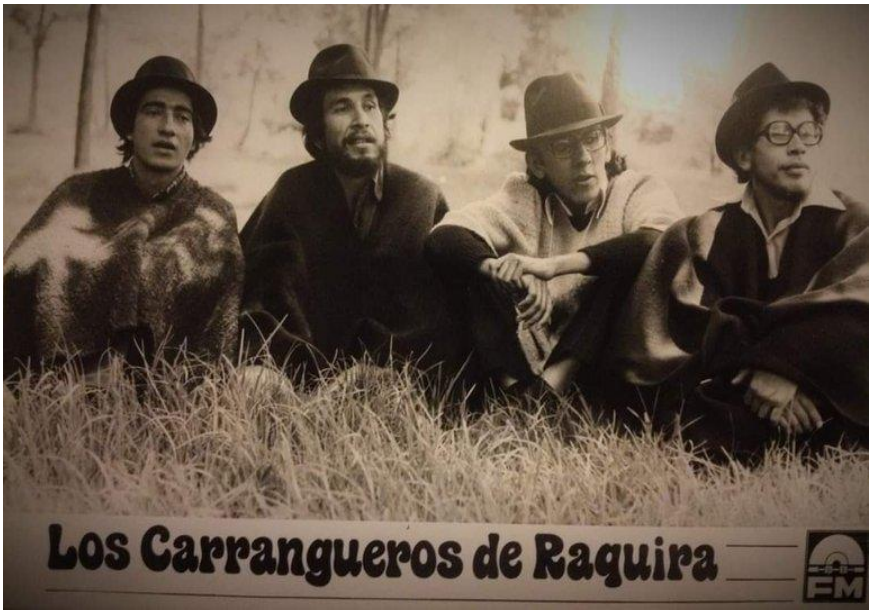
Análisis de Tres Obras del Maestro Jorge Velosa como Expresión Sociocultural de Boyacá.

La música carranga es una expresión de la identidad cundiboyacense resultante de todo un devenir histórico que es concretado en la década de los años setenta del siglo pasado por la obra artística del maestro Jorge Velosa, quien desde la poesía y la música produce numerosas obras musicales en donde asume una posición crítica sobre la realidad política y social del país, especialmente del campesinado, en parte influenciado por su identidad política con corrientes críticas del modelo político y económico capitalista, las cuales arrecian contra el campesinado y la cultura popular (Acuña, Cárdenas, & Gómez, 2019).

Desde el nacimiento de la carranga como género musical se identifica su condición reivindicativa, de resistencia popular; resignificando el termino carranga que como se anotó anteriormente, se empleaba para referirse a la carne no apta para el consumo humano, hacia un significado reivindicativo de la vida, señalando que de lo despreciado se puede construir significados de la belleza, el amor, la libertad, el ambiente, las relaciones personales, entre otras; en palabras del maestro Velosa "*…la carranga es lo que yo siento y es mi forma de vivir, es una manera de ver e interpretar la vida*" (Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2009); que en sus piezas musicales acuden a los conocimientos populares, las tradiciones, las festividades, el amor, la paz, el humor, entre otros aspectos desde la misma cosmovisión y particularidades de la cultura popular de la región.

El maestro Velosa plantea que la carranga es un símbolo que representa el resurgir de la cultura boyacense de un ocaso, tal como la carranga de los animales es retomada para una nueva utilidad; siendo aplicable en la música popular de la región. Siguiendo esta naturaleza reivindicativa de la carranga, Darwin Ávila, plantea que este género hace parte de la denominada música social y folclórica en la medida que tiene letras de protesta desde los sectores campesinos y populares, además de relatar la vida del campesinado, sus amores y desamores, festividades y desdichas, las difíciles condiciones en el marco del conflicto armado, entre otras aspectos desde un lenguaje propio, coloquial de los artistas en concordancia con la población de la región; siendo también aplicable en la estructura musical de las obras, sea con los ritmos, instrumentos e incluso la vestimenta que evidentemente recoge la cultura boyacense (Acuña, Cárdenas, & Gómez, 2019).

Gráfica 2. *Los carrangueros de Ráquira.*



Fuente: Imagen tomada de (Last.FM, 2024).

Darwin Ávila atribuye la aparición de la carranga como un ejercicio artístico musical directamente de representación del campesinado, su vida y luchas; plantea que en sus letras, estilo musical y escenografía se presenta las expresiones genuinas del campesino, lo que genera una identidad, no solo formal o aparente, sino más bien profunda en la medida que existe una interacción entre el artista y el campesino, siendo la música y su presentación un acto de expresión social y cultural de un pueblo (Acuña, Cárdenas, & Gómez, 2019).

La identidad del pueblo boyacense con la carranga es tal que desde los medios de comunicación se puede hacer trazabilidad, cuando por medio de la radio Furatena de Chiquinquirá en el programa titulado "*Canta el pueblo*" los campesinos se comunicaban para expresar sus consideraciones sobre la vida, las condiciones sociales y políticas, sus tradiciones y creencias, y efectivamente, su identidad con la música caribeña en donde encontraban su propia voz (Fundación Corazon Carranguero, 2024).

La identidad del campesinado con la carranga radica en tres elementos fundamentales, el primero la música en sí misma; el segundo las letras de las canciones y su lenguaje; y el tercero la vestimenta y escenografía. En la música por el ritmo, uso de instrumentos, entre otros aspectos; las letras por recoger la vida campesina y la actitud de este sujeto social ante la realidad que vive; y la vestimenta por la indumentaria de los artistas propia de la población popular de la región.

La carranga también configura una forma de resistencia y crítica cultural ante la cultura de la élite, pues empodera a los sectores populares a través de sus ritmos, dichos, letras, vestimenta y baile, teniendo un alcance que consiguió trascender la región donde se originó, hasta el resto del país e incluso llegando al extranjero (Sánchez & Acosta, 2008)

> La música carranguera empezó a ser escuchadas y reproducida en varias regiones del país, y mientras Los Carrangueros de Ráquira se posicionaban como intérpretes de la cultura popular boyacense, otros grupos musicales como los hermanos Torres, de San Gil, también buscaron mecanismos para hacerse visibles como representantes de las culturas populares de la región. Es así como se empezaron a representar otros eventos de estos grupos sociales, como la llegada de campesinos a las ciudades y la forma como asumían su rol de habitantes citadinos (Acuña, Cárdenas, & Gómez, 2019, pág. 50).

En la década de los setenta, la música reflejaba claramente las diferencias de clases sociales; mientras las élites escuchaban zarzuelas y óperas, las clases populares se aferraban a su tradición con géneros como el torbellino, la guabina y las rumbas criollas. Esta división musical, además de marcar una distinción cultural, también reflejaba la desconexión entre el mundo rural y el urbano, con el primero enraizado en la cotidianidad campesina y el segundo en la sofisticación europea. La carranga, surgida de este contexto, no solo se consolidó como un género musical, sino también como una forma de resistencia cultural ante un mundo que parecía cada vez más indiferente a sus necesidades y su voz.

El maestro Jorge Velosa no solo trajo la carranga a la escena musical, sino que dió un espacio a las experiencias y luchas del campesinado. A través de sus letras y ritmos, lograron dar vida a la identidad rural, en un momento en que muchos sectores populares y campesinos estaban siendo desplazados a las ciudades, alejados de sus tierras y de su forma de vida. Este desplazamiento no sólo fue físico, sino también simbólico, con muchos campesinos enfrentándose a la marginación y al estigma en las urbes. La "guascarrilera", por ejemplo, es un género que retoma influencias musicales como el merengue vallenato,

pero con el propósito claro de representar a estos desplazados campesinos, destacando su lucha por mantener su identidad en medio de la adversidad (Acuña, Cárdenas, & Gómez, 2019).

El uso del término "guasca" para describir a los desplazados del campo, asociado a la rusticidad y a una envoltura tradicional, refleja no solo una forma despectiva de ver al campesino, sino también la forma en que el lenguaje y la música pueden resignificar esa identidad. En este sentido, la carranga y sus variantes no solo han sido herramientas de entretenimiento, sino también de transformación social, una forma de llevar al centro del discurso público las realidades de aquellos que, a menudo, permanecen en los márgenes.

Es de anotar que la música carrilera, como su mismo nombre lo denota, nace de las manifestaciones culturales y musicales a partir de la infraestructura férrea que propició tanto el intercambio comercial, poblacional y por tanto de diferentes expresiones artísticas, lo que comprendió diferentes géneros musicales. Así pues, la “guasca” como género musical está en primer lugar relacionado con la infraestructura de transporte, pero su trasfondo alude a los intercambios culturales, al mismo tiempo del fenómeno de la migración e incluso desplazamiento del campesinado a la ciudad, en donde debían afrontar condiciones adversas por su misma condición de marginalidad, además de la hibridación cultural que se presentaba (Canclini, 2001).

A medida que estos intercambios culturales se iban consolidando, no solo surgieron nuevos géneros como la "guasca", sino que también se desarrollaron formas musicales que reflejaban la vida cotidiana y las experiencias de los campesinos. La música no era simplemente un medio de entretenimiento, sino una herramienta para expresar las realidades sociales de las comunidades que la interpretaban. Es en este contexto que la

carranga adquirió un significado especial, pues logró capturar la esencia del campesinado del altiplano cundiboyacense, no solo a través de su sonido, sino también mediante la adopción de sus instrumentos y bailes, los cuales fueron apropiados por el pueblo como una manifestación festiva y cultural (Araque, 2015).

Resulta pertinente recalcar el posicionamiento de la carranga como género musical por la gestión de Ricardo Acosta, quien motivó en Los Carrangueros de Ráquira expandir su producción musical a otros escenarios de mayor alcance, lo que efectivamente se consiguió y permitió que el campesinado de diferentes regiones del país se identificase con este género; revitalizando la denuncia social del campesinado a través de la música (Acuña, Cárdenas, & Gómez, 2019)

Como se ha podido señalar, la carranga visibilizó al campesinado, le dio voz en concordancia con sus características y particularidades, y fue un espacio de resistencia y lucha contra la cultura dominante en el marco contextual de una sociedad elitista y clasista que discrimina al campesino, empleaba términos peyorativos y los calificaba de incultos y retrógrados; aspectos que la carranga transgrede magistralmente, con el jolgorio, lo picaresco de sus letras y la denuncia social.

> Aunque la temática central fue la denuncia y reivindicación de la cultura campesina no fue solamente este sector el punto de interés de Los Carrangueros de Ráquira. En sus inicios la canción social también abordó otras temáticas, como se puede apreciar en la canción la "*Lora proletaria*", que se convirtió en un himno de la lucha del pueblo, que aunque aparece publicada en 2010, da cuenta de denuncias sociales que planteaban los movimientos estudiantiles que se debatían en los años setenta. En otras expresiones musicales como "*El campesino embejucao*" o "*La*

> *papa de la carranga*", se aprecian igualmente denuncias sobre la situación del campesino y de la población rural en general (Acuña, Cárdenas, & Gómez, 2019, pág. 52)

Es importante resaltar la capacidad de aglutinar el sentir del campesino en la carranga, tanto su musicalidad como sus letras recogen la vida de este sector poblacional, manteniendo la jocosidad sin perder la trascendencia de sus mensajes, sea como reivindicación social, política o cultural; o como expresión de sus creencias, tradiciones, sentimientos, entre otros aspectos desde la naturalidad, espontaneidad propia del pueblo campesino. Es en esto que radica la naturaleza identitaria, social y cultural de la carranga, como desde su integralidad consigue cohesionar un sentir popular a través de la música.

Elementos socioculturales en tres obras del maestro Jorge Velosa

A continuación, se presenta un ejercicio analítico y reflexivo de tres obras del maestro Jorge Velosa, las cuales son: "*El amor es una vaina*", Jorge Velosa y Los Carrangueros de Ráquira; "*La muchacha del conejo*", Jorge Velosa y los Hermanos Torres, y finalmente "*De sábila es la matica*", Jorge Velosa y Los Carrangueros.

Tabla 5. *Análisis letra de la canción "La muchacha del conejo"*

Fragmento de la letra	Elementos de análisis
"Preso de pena y dolor me fui pa' Jesús María a buscar a la Rosita la novia que yo tenía"	Identidad cultural y geográfica: Mención de Jesús María y Raquirita (Boyacá) refleja la identidad campesina y las conexiones con la vida rural; también presenta algunas creencias sobre el amor, particularmente

	sobre el planteamiento que el sufrimiento por amor es fenómeno recurrente, que además es comúnmente abordado por la cultura popular y tradicional.
"Quise poder olvidar pero el amor es extraño como que entre más se quiere todo se vuelve más raro"	Creencias populares sobre el amor: El amor como una emoción compleja e incomprensible; resaltando las creencias locales sobre la dificultad de las relaciones amorosas.
"El amor es una vaina muy difícil de entender a veces sale con unas pero vaya uno a saber"	Sabiduría popular y proverbios: El refrán "el amor es una vaina difícil de entender" refleja la visión cultural de las relaciones como algo impredecible y fuera de control.
"Cuando me dije me voy a verme con la Rosita nada raro pretendía solamente una visita"	Normas sociales: La visita sin pretensiones puede reflejar normas de cortejo tradicionales en las comunidades rurales, donde las relaciones pueden ser supervisadas por la familia.
"Pero su familia no pensó como yo pensaba más bien les quedó sonando que Rosa se les casaba"	Relaciones familiares y expectativas sociales: La importancia de la familia en las decisiones amorosas y matrimoniales, común en las sociedades rurales. Los padres ejercen influencia sobre el futuro de

	sus hijos.
"No me dijeron altar pero a mi me dio la espina por el chino y los tamales el pavo y las dos gallinas"	Costumbres rurales: El pavo, los tamales y las gallinas son símbolos de celebraciones y festines en las zonas rurales. Se conecta con tradiciones de preparación para eventos importantes como bodas o compromisos.
"Yo no hallaba que decir por todas las atenciones pero ya me estaba viendo con cuetes y voladores"	Costumbres festivas: Los cuetes y voladores (fuegos artificiales) son elementos típicos en las celebraciones campesinas, lo que refleja cómo la música carranguera aborda temas festivos y ceremoniales.
"Pensar al tiro me vi y todo por esa gana de verme con la Rosita la que se fue e'madrugada"	Migración y desplazamiento: La referencia a "la que se fue de madrugada" puede hacer alusión a la migración o el desplazamiento, un fenómeno común en las áreas rurales debido a diversas circunstancias.
"Para bien o para mal cada quien cogió su vida ella se quedó en su tierra yo me fui para la mía"	Migración y retorno: El regreso a la tierra natal después de un desencuentro amoroso refleja la conexión cultural y emocional con el terruño. También muestra el impacto del desarraigo en las personas.

"Pa' Raquirita"	Identidad regional: La referencia a Raquirita, Boyacá, señala un fuerte sentido de pertenencia a una región rural específica, destacando la identidad cultural de los pueblos boyacenses.

Fuente: Elaboración propia.

Esta obra refleja una profunda conexión con la vida campesina y sus valores tradicionales. Desde el inicio, se percibe la fuerte vinculación geográfica con regiones como Jesús María y Raquirita, Boyacá, lo que sitúa la narrativa en un contexto rural específico. Esta referencia no solo es un acto de delimitación geográfica, sino más bien un referente de identidad regional que refleja la importancia del lugar en la vida, del terruño donde las personas del altiplano cundiboyacense construyen su proyecto de vida. La carranga, como expresión musical, permite que estos espacios y territorios rurales sean celebrados y reconocidos a través del arte, mostrando el orgullo por el origen y la vida en el campo.

El tema central de la canción es el amor, el cual es abordado desde una perspectiva popular que lo concibe como algo difícil de comprender, reflejando una idea popular basada en la experiencia que se expresa a través del refrán, lo que es común en las expresiones culturales campesinas. La complejidad del amor y sus desencuentros se convierten en una representación de las emociones humanas universales, pero enmarcadas en un contexto rural donde la familia y las tradiciones juegan un papel determinante en las relaciones amorosas. La familia de Rosita, por ejemplo, representa la importancia de las estructuras familiares en las decisiones personales, un fenómeno común en las sociedades

rurales donde el matrimonio no es solo una decisión individual, sino una preocupación colectiva.

El uso de elementos como el pavo, los tamales y las gallinas, que son símbolos de celebraciones y preparativos tradicionales, subraya la relevancia de las costumbres rurales en la vida cotidiana. Estos alimentos, que son parte integral de las festividades campesinas, también pueden interpretarse como signos de compromiso y responsabilidad social en las relaciones, lo que sugiere una intersección entre lo personal y lo comunitario. La presencia de fuegos artificiales en la letra, como cuetes y voladores, refuerza la idea de las festividades tradicionales que acompañan eventos importantes, como bodas o compromisos.

Otro elemento clave en la canción es la referencia al desplazamiento y la migración. La mención de que Rosita "*se fue de madrugada*" y la separación de los personajes protagonistas nos remite al fenómeno del desarraigo, común en las zonas rurales de Colombia por diferentes razones, tales como la búsqueda de mejores condiciones de vida en otros lugares diferentes al campo, como también a razón del desplazamiento forzado; sea por la razón que fuere la idea de "*coger cada uno su vida*" refleja el impacto social de la migración, una experiencia compartida por muchos campesinos que han tenido que dejar sus terruños, ya sea temporalmente o de manera definitiva.

Esta canción no solo es una expresión musical del amor campesino, sino también una representación de la cultura rural y sus desafíos. La letra encapsula valores tradicionales, costumbres festivas, sabiduría popular, la importancia de la familia y la migración, todo lo cual hace de la carranga una plataforma cultural poderosa para narrar la vida de los campesinos y sus luchas.

Tabla 6. *Análisis letra de la canción "La muchacha del conejo"*

Parte de la letra	**Análisis social, cultural, político, ambiental, identitario, etc.**
"Esa muchacha tiene algo tiene algo por todas partes"	Elemento identitario y cultural de admiración popular hacia la figura femenina. Expresa una fascinación romántica que refleja cómo, en la cultura campesina, la atracción y el coqueteo se articulan a través del lenguaje sencillo y directo.
"Lo tiene en la cabeza, lo tiene en las espaldas, lo tiene en todo el cuerpo y me está poniendo a mil"	Idealización de la figura femenina en un contexto rural. La descripción física destaca el lenguaje popular de admiración física, sin caer en lo vulgar. Esto conecta con la manera en que el amor y el deseo son expresados en las tradiciones campesinas.
"Cuando la tengo cerca se me eriza hasta el alma y si estamos bailando me salta el corazón"	El baile como manifestación social y cultural del campesinado. El baile, en la carranga y la vida rural, no solo es un acto recreativo, sino un espacio donde las relaciones amorosas y sociales se construyen. El alma y el corazón sugieren

	una conexión espiritual profunda.
"Y se me van las horas cortando pensamientos y haciéndole en mi pecho un nido y un altar"	Imagen poética que alude a creencias populares sobre el amor como algo que se anida en el pecho, lo que sugiere un sentido de devoción y culto. Esto conecta con la importancia de la espiritualidad y las metáforas naturales en la vida rural.
"Ayer fui donde un mago a consultarle el caso"	Alusión a prácticas culturales y creencias rurales como la magia y los curanderos. El acto de consultar a un mago refleja la presencia de creencias populares y supersticiones que forman parte del imaginario campesino.

Fuente: Elaboración propia.

La canción "La Muchacha del Conejo" de Jorge Velosa presenta varios aspectos sociales y culturales del campesinado a través de la música carranguera. Por medio de una narrativa sencilla y jocosa se exploran las relaciones amorosas y el cortejo en el contexto rural. La figura de "la muchacha" es idealizada tanto por la concepción de la belleza sobre la misma, como también sobre el estado sentimental que describe poéticamente, demostrando la versatilidad de la carranga, pues en ningún momento pierde la lírica característica del género, los mensajes en lenguaje directo y popular.

El baile se puede entender como una actividad social importante en la medida que es un espacio donde las emociones amorosas se expresan intensamente. En la vida

campesina, el baile no solo es recreación, sino un ambiente donde se construyen relaciones amorosas, se generan vínculos sociales y se refuerzan los lazos comunitarios. El hecho de que el protagonista sienta que su corazón "salta" al bailar con la muchacha resalta la importancia emocional de estas actividades culturales.

En esta obra es importante resaltar la interrelación que se plantea entre el amor y la espiritualidad. Frases como "haciéndole en mi pecho un nido y un altar" evocan la devoción y el culto que los protagonistas de la canción sienten por el ser amado, lo que refleja cómo en las comunidades campesinas, el amor puede tener una dimensión espiritual y simbólica profunda, además de evidenciar la poética en la lírica carranguera. Esto también está ligado a la relación íntima que los campesinos tienen con la naturaleza, que se traduce en una rica simbología que incorpora la vida animal y natural en la vida cotidiana.

Resulta pertinente resaltar un aspecto interesante presente en la obra, específicamente en lo relacionado a las creencias y prácticas populares, como la consulta a un mago. La presencia de la magia y los curanderos en la vida rural es un elemento cultural importante, que revela la persistencia de sistemas de creencias alternativos en las comunidades campesinas, donde el conocimiento tradicional y las supersticiones continúan influyendo en la vida diaria de las personas. El protagonista recurre a estas creencias en busca de respuestas sobre el amor, lo que subraya la coexistencia de la modernidad y las prácticas ancestrales en el mundo rural.

En conjunto, "La Muchacha del Conejo" es un claro ejemplo de cómo la carranga no solo expresa el amor y el cortejo de manera sencilla, festiva y jocosa, sino también cómo encarna los valores, creencias y prácticas culturales del campesinado colombiano. La

canción utiliza el humor y la metáfora para explorar las complejidades del amor y la vida rural, manteniendo una conexión profunda con la naturaleza y las tradiciones populares.

Tabla 7. *Análisis de la canción "De sábila es la matica"*

Parte de la letra	Análisis social, cultural, político, ambiental, identitario, etc.
"Mi mamá pa' navidad, me regaló una matica"	El regalo de una planta en navidad refleja una tradición cultural donde se realizan obsequios que pueden tener elementos simbólicos y cargados de significado de acuerdo a su cultura. La madre, figura central en la cultura familiar, transmite protección y sabiduría a través de este acto.
"Disque pa' la buena suerte, ay pa' los amores y la platica"	Evidentemente se plasma una creencia popular relacionada con el uso de plantas para atraer la suerte, el amor y la prosperidad económica. La sábila es vista como un amuleto, reflejando la interconexión entre la naturaleza y las creencias espirituales campesinas.
"Y pa' no tener que sacar prestao, de sábila es la matica"	Crítica implícita a la economía rural y la necesidad de recurrir a préstamos. La planta simboliza la esperanza de estabilidad económica en una sociedad

	donde la autosuficiencia es difícil de alcanzar.
"Y para el arriendo y para el mercao, de sábila es la matica"	Muestra la preocupación por necesidades básicas como la vivienda y el acceso a alimentos. Esto refleja el contexto socioeconómico de muchas comunidades rurales que enfrentan dificultades para cubrir gastos esenciales.
"Y pa' que viva siempre alentao y feliz, la matica"	La planta no solo es un amuleto económico, sino también emocional, sugiriendo la importancia de la salud mental y el bienestar en una cultura que valora la felicidad simple y la alegría a pesar de las adversidades.
"Pa' hacerle el quite a la carestía, de sábila es la matica"	Referencia a las dificultades económicas (carestía) que afectan a las comunidades campesinas. La sábila actúa como símbolo de resistencia ante la pobreza, reflejando la esperanza en la tradición y la naturaleza para superar los obstáculos económicos.
"Ni al escondido ni desterrado que va, la matica"	La idea de no ser "desterrado" alude al fenómeno del desplazamiento forzado, una problemática recurrente en Colombia por el

	conflicto armado interno, aún tras diferentes procesos de dejación de armas y paz. La sábila es un símbolo de protección contra la marginación y la pérdida del hogar.
"Pa' que la familia siempre esté bien, de sábila es la matica"	La planta como símbolo de unión familiar y bienestar colectivo. Resalta el valor de la familia en la cultura campesina, donde la estabilidad familiar es fundamental para la felicidad y la tranquilidad.
"Pa' que no me dejen con los crespos hechos jamás"	Expresión popular que se refiere a la esperanza de evitar la decepción amorosa. Esto conecta con el valor de las relaciones interpersonales en la cultura campesina, donde el amor y el compromiso juegan un papel central en la estabilidad emocional.
"Y pa' que me dejen vivir la vida feliz, la matica"	Refleja el deseo de vivir una vida plena y sin preocupaciones. La planta se convierte en una metáfora de la libertad y la felicidad que se busca en la vida cotidiana, donde la naturaleza y las creencias populares ofrecen refugio y esperanza.

Fuente: Elaboración propia.

"De Sábila Es la Matica" de Jorge Velosa y los Carrangueros es una obra que recoge diferentes elementos profundamente enraizados en la cultura campesina colombiana, usando la figura de una planta, la sábila, como símbolo central para articular una variedad de temas sociales, culturales y creencias populares. En primer lugar, el obsequio de la sábila por parte de la madre en navidad refleja una tradición cultural basada en el intercambio de objetos simbólicos y no materiales. La madre representa una figura de autoridad y sabiduría en la familia campesina, quien transmite protección y bendiciones a través de este regalo. La navidad, como contexto festivo, subraya la importancia de la unión familiar, y en este caso, la planta se convierte en un amuleto para atraer la buena suerte en el amor, la salud y la economía, temas que son prioritarios en la vida rural.

El uso de la sábila como símbolo de buena suerte en áreas como el amor y el dinero conecta con las creencias populares y la espiritualidad campesina, donde las plantas y otros elementos de la naturaleza son considerados capaces de influir en la vida cotidiana. Este tipo de creencias está muy arraigado en las comunidades rurales, que dependen de la tierra y sus recursos, y que ven en ella una fuente de poder tanto físico como espiritual. La matica es cuidada, respetada y "consentida", una actitud que refleja la reverencia hacia la naturaleza y su rol en la protección del bienestar individual y colectivo, además de la identidad con el territorio, con su terruño.

En cuanto a lo social y económico, la canción refleja una preocupación por la estabilidad financiera y la autosuficiencia. La referencia a "no tener que sacar prestao" y "para el arriendo y para el mercao" resalta las dificultades económicas que muchas familias campesinas enfrentan. Estas expresiones sugieren un contexto de vulnerabilidad económica donde los préstamos y la incapacidad de cubrir los gastos básicos son realidades cotidianas.

La planta, entonces, es vista como un recurso que puede evitar estas situaciones, sirviendo como una metáfora de esperanza y resistencia ante la precariedad.

El verso que alude a no verse "humillao" ni "desterrado" introduce un tema más profundo: el desplazamiento forzado. El campesino, que históricamente ha sido víctima del conflicto armado en Colombia, enfrenta la amenaza constante de perder su tierra y su hogar. Aquí, la sábila simboliza una resistencia a la marginalización, ofreciendo protección frente al desplazamiento. Este aspecto de la canción conecta la narrativa individual con una realidad social más amplia: el desplazamiento forzado ha afectado a miles de familias campesinas que han sido despojadas de sus tierras, y en esta canción, la planta es vista como un amuleto contra esa amenaza.

La familia también juega un papel central en la canción. La sábila es vista como un recurso para garantizar el bienestar familiar, lo que refleja la importancia de la cohesión familiar en la cultura campesina. En las comunidades rurales, la familia es la unidad básica de apoyo y protección, y la seguridad de la familia es una prioridad absoluta. En este sentido, la planta es un símbolo de protección no solo individual, sino también colectiva, ya que su poder trasciende al bienestar de toda la familia.

En el ámbito de las relaciones amorosas, la canción hace referencia a la "soledad", el "mal de amor" y la esperanza de evitar la decepción amorosa, simbolizada en la expresión "no me dejen con los crespos hechos". Este lenguaje coloquial expresa una preocupación emocional por las relaciones románticas, que, al igual que otros aspectos de la vida, están marcadas por la incertidumbre. Aquí, la sábila es un símbolo de esperanza para evitar el engaño y el desamor, lo que subraya la importancia que tienen las relaciones personales en la vida campesina, donde el amor y el compromiso se valoran profundamente.

En cuanto a la sábila en la ventana, "creciendo", es una imagen que destaca el crecimiento y la renovación. La planta no solo es un símbolo de esperanza, sino que también representa el ciclo de la vida y la conexión entre el ser humano y la naturaleza. La mención de la bendición materna añade una dimensión espiritual, sugiriendo que, al igual que la planta, la vida del protagonista está marcada por la protección y el amor de su madre, lo que le permite enfrentar las dificultades con optimismo.

Así pues, "De Sábila Es la Matica" es una obra que utiliza una planta como un símbolo multifacético para explorar temas económicos, sociales, emocionales y espirituales en la vida campesina. La canción refleja la capacidad de la música carranguera para capturar la complejidad de la experiencia rural, utilizando el humor y el simbolismo para hablar de la lucha cotidiana por la estabilidad, el amor y la dignidad en un contexto lleno de adversidades. La sábila es más que una planta; es un refugio emocional, una esperanza económica y un amuleto de protección en un mundo incierto.

La obra de maestro Jorge Velosa en cuanto a la música carranguera es un vehículo poderoso para la representación de las experiencias sociales, culturales, políticas y emocionales de las comunidades campesinas de Boyacá y Colombia. La música carranguera consigue capturar la esencia de un mundo rural marcado por las dificultades económicas, las creencias populares, la relación con la naturaleza y la lucha constante por mantener la dignidad y el bienestar, además es una reivindicación a la vida, al amor y una forma de resistencia cultual desde la música.

La carranga, a través de su lirismo sencillo pero profundo, actúa como una crónica musical de la vida campesina, reflejando las preocupaciones cotidianas de la población rural, desde la búsqueda de amor y estabilidad económica, hasta el miedo al desplazamiento

y la marginalización. Las plantas, los animales, la familia y las tradiciones se erigen como símbolos centrales que permiten entrelazar lo individual con lo colectivo, mostrando cómo la identidad campesina se teje en torno a una relación cercana con el entorno natural y cultural.

Estas letras también revelan una crítica mordaz a las condiciones socioeconómicas que enfrentan estas comunidades, destacando el ingenio y la resiliencia que les permite seguir adelante a pesar de las adversidades. En canciones como "De Sábila Es la Matica", se manifiestan claramente los mecanismos de resistencia cultural frente a la pobreza y la exclusión social, mientras que en "La Muchacha del Conejo" se profundiza en las emociones humanas universales como el amor y el deseo, abordadas desde un enfoque profundamente campesino; además, debe tenerse presente que la música carranguera, desde el momento de su nacimiento a estado representando causas populares, siendo incluso calificada como música protesta en algún momento.

Es importante destacar el valor de la música carranguera como un espacio de reivindicación cultural. Estas canciones no solo preservan las tradiciones y las narrativas de los pueblos rurales, sino que también les ofrecen una plataforma para expresar sus esperanzas, sus luchas y su identidad en un contexto nacional que a menudo ha ignorado o minimizado su contribución. El enfoque humorístico y coloquial de las canciones de Velosa permite que estas historias resuenen no solo entre las comunidades rurales, sino también entre audiencias más amplias, fortaleciendo así el reconocimiento y la valoración de la cultura campesina dentro del imaginario cultural colombiano.

Arreglos de tres Obras del Maestro Jorge Velosa al Formato de Sexteto de Metales Acompañado de Instrumentos Tradicionales y su Correspondiente Fonografía

A continuación, se detallará cada una de las obras con su respectivo arreglo musical y estructura formal, para las cuales se tuvieron en cuenta aspectos como; la evolución artística del maestro Jorge Veloza, de acuerdo con la época en que se produjo cada canción. Estos arreglos cuentan con variaciones técnicas, sonoras, cambios en la armonía y exploraciones rítmicas que permiten a cada una de las obras tener un nivel de dificultad interpretativa.

EL AMOR ES UNA VAINA

Obra compuesta en el año 1981, del álbum "Viva quien toca" interpretada por el grupo "Los carrangueros de Ráquira", su letra relata la historia del amor y los desamores, como lo menciona el coro "El amor en una vaina muy difícil de entender, a veces sale con unas, pero vaya uno a saber".

Letra el amor es una vaina

Eso
ahora sí
ahora
óigalo don Samuel

Preso de pena y dolor
me fui pa´ Jesus María
a buscar a la Rosita
la novia que yo tenia
la novia que yo tenia

Quise poder olvidar

pero el amor es extraño

como que entre más se quiere

todo se vuelve más raro

todo se vuelve más raro

Coro

El amor es una vaina

muy difícil de entender

a veces sale con unas

pero vaya uno a saber (BIS)

Preso de pena y dolor

Cuando me dije me voy

a verme con la Rosita

nada raro pretendía

solamente una visita

solamente una visita

Pero su familia no

pensó como yo pensaba

más bien les quedo sonando

que Rosa se les casaba

que Rosa se les casaba

Coro

El amor es una vaina

muy difícil de entender

a veces sale con unas

pero vaya uno a saber (BIS)

Preso de pena y dolor

No me dijeron altar

pero a mi me dio la espina

por el chino y los tamales

el pavo y las dos gallinas

el pavo y las dos gallinas

Yo no hallaba que decir

por todas las atenciones

pero ya me estaba viendo

con cuetes y voladores

con cuetes y voladores

Coro

El amor es una vaina

muy difícil de entender

a veces sale con unas

pero vaya uno a saber (BIS)

Preso de pena y dolor

Pensar al tiro me vi
y todo por esa gana
de verme con la Rosita
la que se fue e´madrugada
la que se fue e´madrugada

Para bien o para mal
cada quien cogió su vida
ella se quedo en su tierra
yo me fui para la mía
yo me fui para la mía

Pa´ Raquirita

Coro
El amor es una vaina
muy difícil de entender
a veces sale con unas
pero vaya uno a saber (BIS)

Preso de pena y dolor

Esta obra está compuesta por dos partes, parte A (estrofa) la cual se repite con una segunda voz y parte B (Coro) que tienes 4 repeticiones a lo largo del tema como muestra en la siguiente tabla.

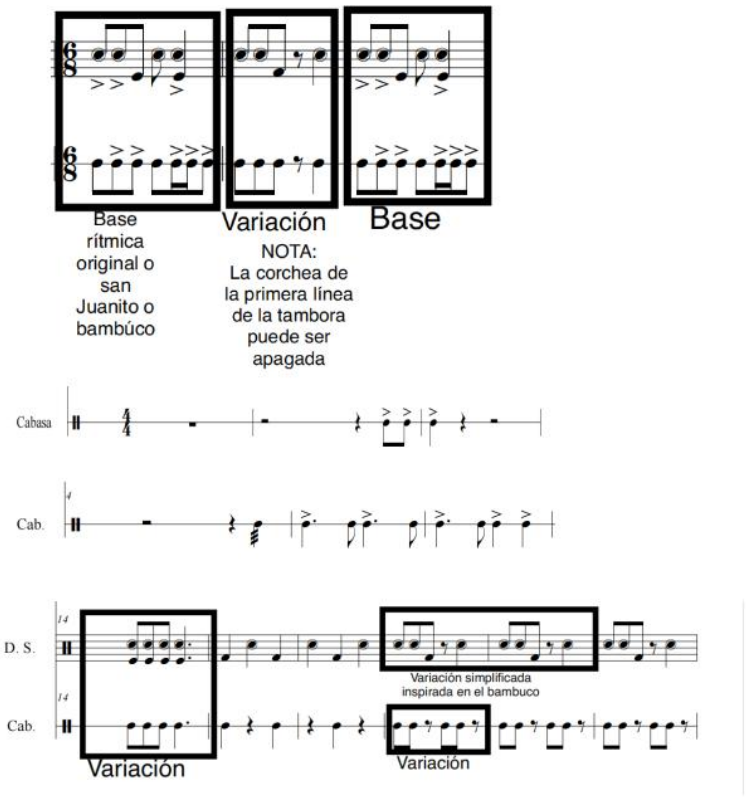
Tabla 8. *Extructura musical del "El amor es una vaina"*

INTRODUCCIÓN	A-A-B-B
INTERLUDIO	A-A-B-B
INTERLUDIO - PERCUSIÓN	A-A-B-B
INTERLUDIO	A-A-B-B CODA FIN

Fuente: Elaboración propia

Su melodía es sencilla y su estructura es apropiada para el texto debido a su adaptabilidad gramatical, está compuesta en ritmo de rajaleña, su métrica es de 6/8, cuyos acompañamientos son construcciones de células rítmicas, desde las blancas con punto, negras, corcheas, semicorcheas, en combinación con sus respectivos silencios.

Gráfica 3. *Células rítmicas aplicadas al arreglo"El amor es una vaina"*

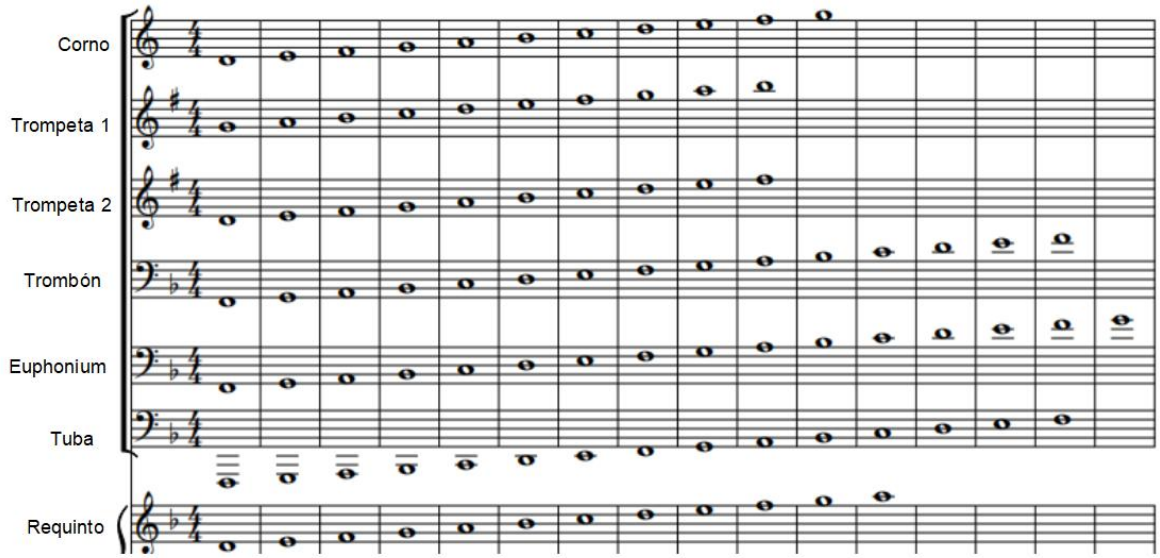


Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra "El amor es una vaina".

En esta obra se puede apreciar en la presentación inicial la percusión, con la inclusión del tiple, la guitarra y el resto de los instrumentos para darle realce a la parte A, parte B y los movimientos anteriormente descritos. Se encuentra en la tonalidad de FA Mayor y sus movimientos armónicos están dispuestos en las regiones de I - IV - V7.

ESTRUCTURA FORMAL DEL ARREGLO

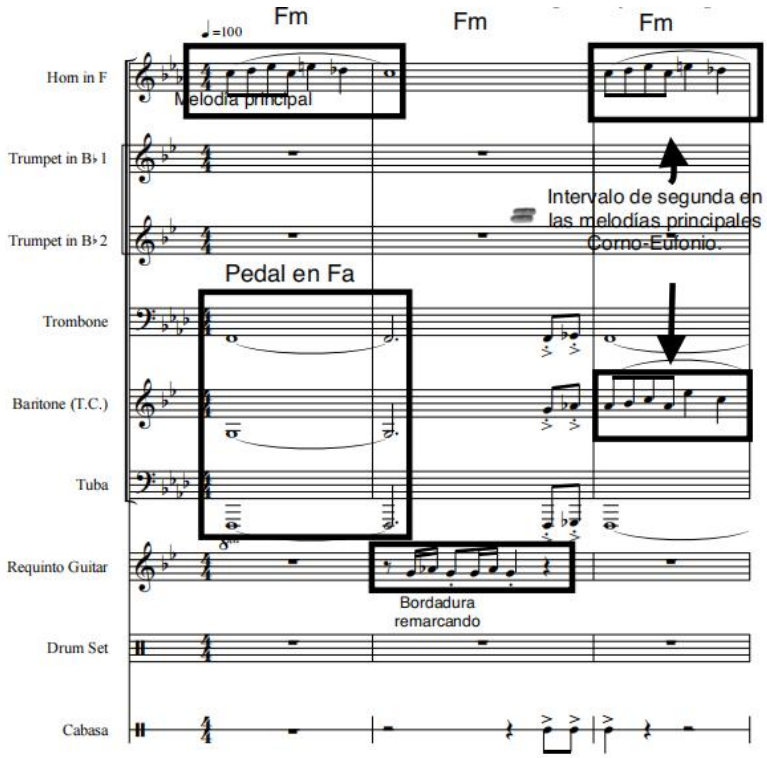
Gráfica 4. *Registro Sonoro de los instrumentos.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “El amor es una vaina”.

Inicia con una introducción de 10 compases en la tonalidad de Fm (Fa Menor), con una melodía de contexto árabe, expuesta desde el compás número uno (1) por el corno francés y remarcada por el requinto, las voces graves realizan énfasis en la tonalidad por medio del sonido Fa pedal. A partir del compás tres (3), el euphonio incide en la misma melodía inicial pero esta vez a un intervalo de una segunda de distancia con el fin de generar una disonancia.

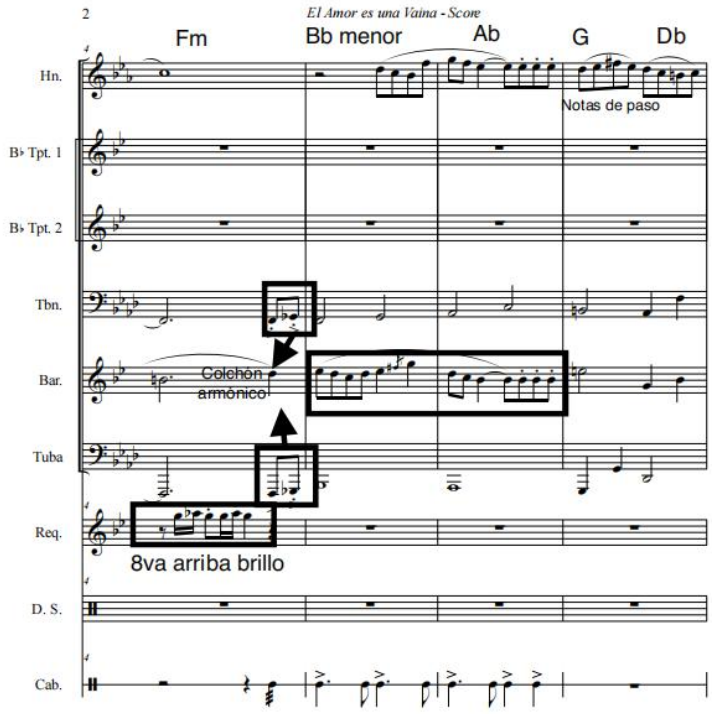
Gráfica 5. *Modelo ritmo - melódico de la introducción tomado del compás 1 al 3.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “El amor es una vaina”.

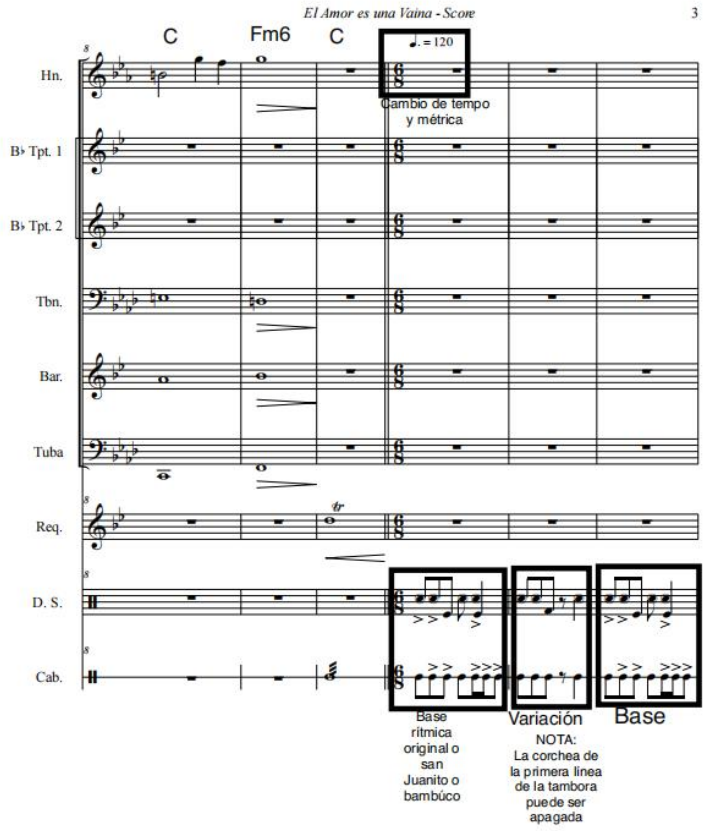
A partir del compás número 5, el euphonio y el corno realizan un dialogo con una distancia de quintas justas, direccionada por un colchón bajo, ambientado por el trombón y la tuba, para concluir con un trino en el requinto.

Gráfica 6. *Desarrollo de la introducción tomado del compás 4 al 7.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “El amor es una vaina”.

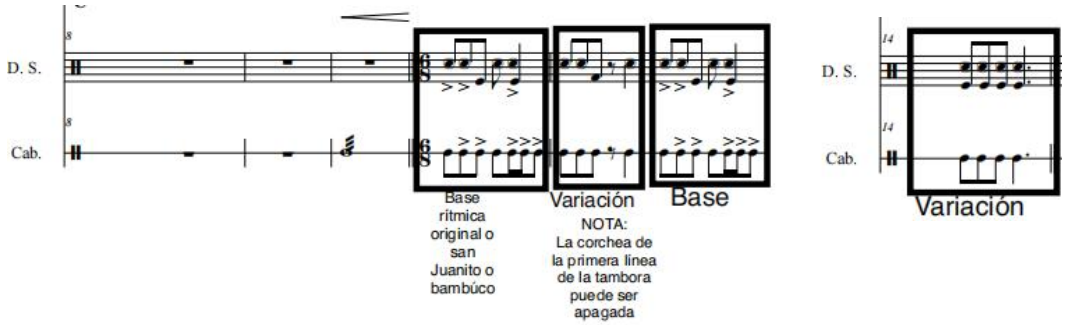
Gráfica 7. *Conclusión de la introducción y presentación de la obra tomado del compás de 8 al 13.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “El amor es una vaina”.

En el compás once(11) tenemos un cambio de métrica de 4/4 a 6/8 al igual que un cambio de tempo. La percusión realiza una presentación rítmica en la tambora y en la guacharaca, con una duración de cuatro (4) compases, antes de dar espacio a la letra A.

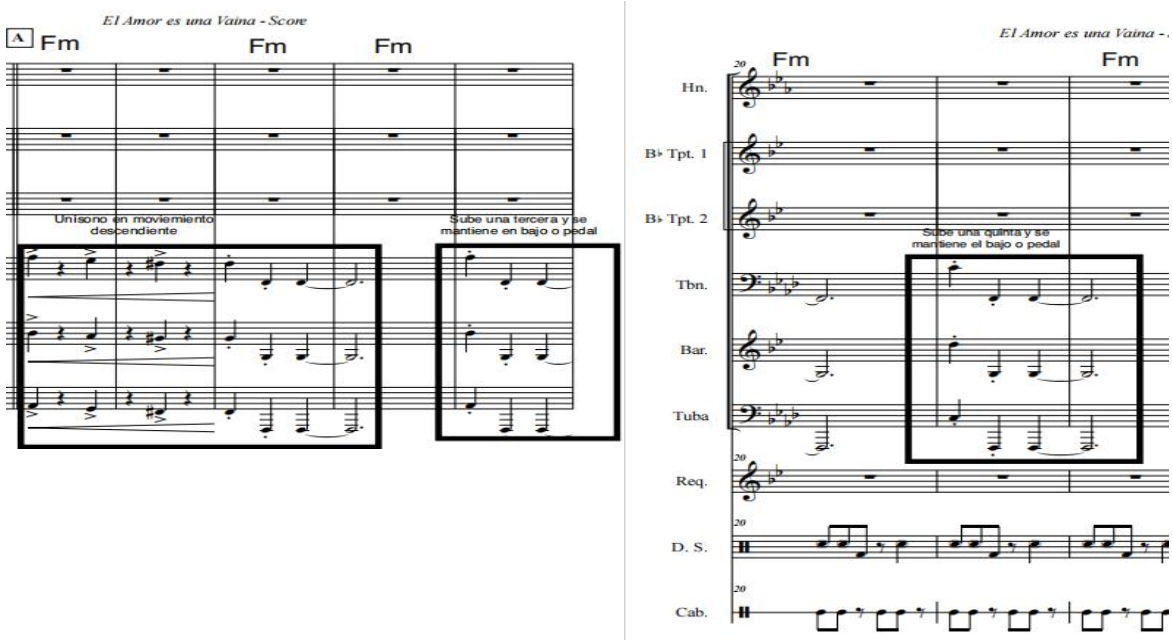
Gráfica 8. *Presentación rítmica tomado del compás 8 al 14.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra "El amor es una vaina".

La letra A, aparece en el compás número quince (15), exponiendo un unísono en las voces de la tuba, el trombón y el euphonio, mientras que en la percusión tenemos variaciones.

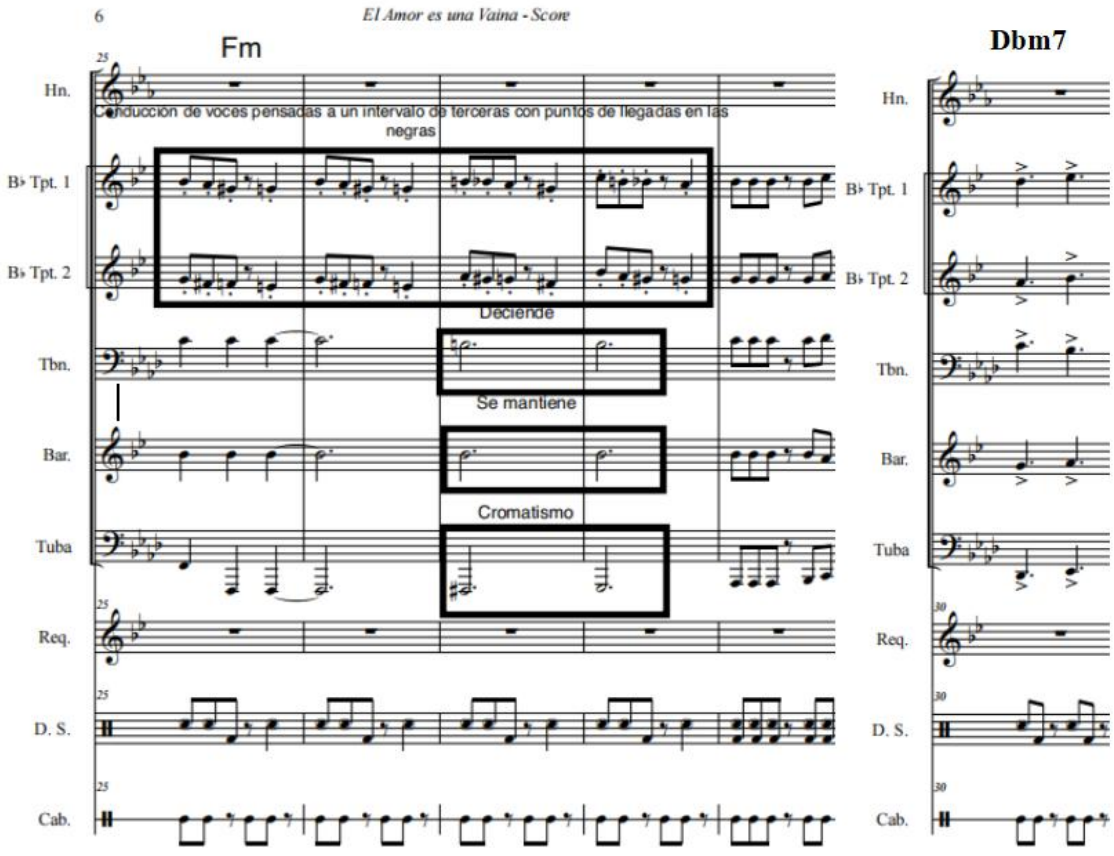
Gráfica 9. *Exposición de la letra A tomado del compás del 15 al 22.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra "El amor es una vaina".

La letra B, aparece en el compás número veintitrés (23), con una reexposición rítmica en la tuba, trombón y euphonio, pero con la conducción cromática por parte del euphonio a un Ab (La Bemol), mientras que la tuba se mantiene igual. Las trompetas aparecen por primera vez, imitando rítmicamente las negras realizadas por la tuba, trombón y euphonio en la letra A, pero a una distancia de una tercera menor, para que a partir del compás número veinticinco (25), realice una variación rítmica, donde su punto de llegada sean las negras. Después aparecen los acordes de Db Maj7 b5 - Eb7, el cual permite pasar a Fa Mayor en la letra C.

Gráfica 10. *Desarrollo Letra B tomado del compás 25 al 30.*

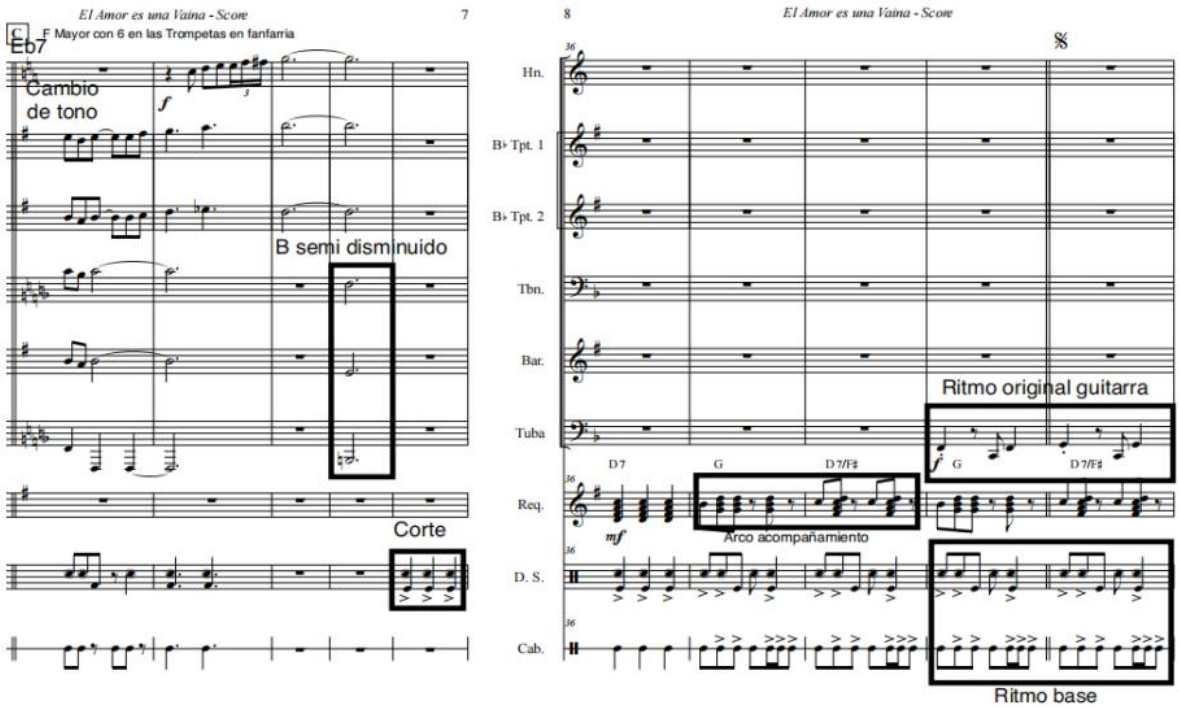


Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “El amor es una vaina”.

Por otra parte, la letra C en sus cuatro compases iniciales, busca un ambiente similar al de las fanfarrias de ensamble de metales, para darle paso por medio de la tambora a la presentación del requinto en el compás número treinta y seis (36), con un acorde de D7. Su secuencia ritmo melódica empieza con un G-D7-F#, el cual tiene una prolongación de 10 compases, mientras que la percusión presenta el ritmo base.

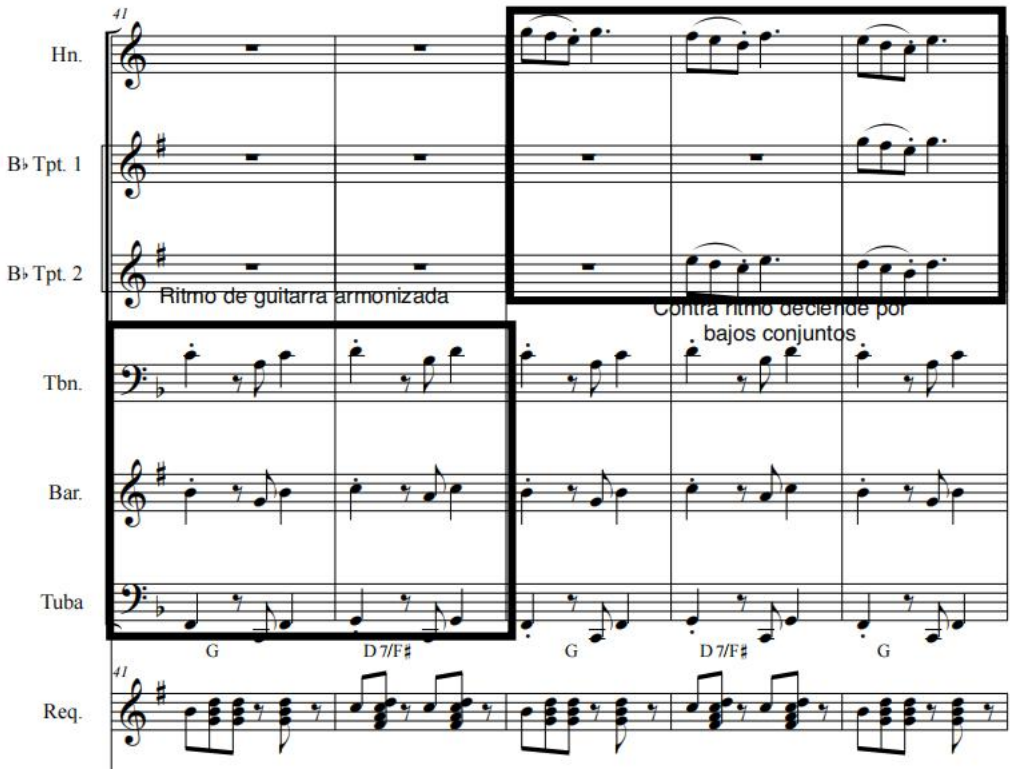
Luego de la presentación realizada del requinto y la percusión, aparece la tuba interpretando el ritmo característico de la guitarra, en el compás número treinta y nueve (39) con la nota Do pedal, junto con variaciones repetitivas en compañía del trombón y el euphonio desde el compás cuarenta y uno (41), donde tenemos una distancia de quinta justa entre la voz del trombón y la tuba, y de terceras entre la tuba y el euphonio.

Gráfica 11. *Presentación ritmo melódica imitando la estructura de la obra original tomado del compás 31 al 40.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “El amor es una vaina”.

Gráfica 12. *Base rítmica de la guitarra aplicada en trombón, tuba y euphonium tomado del compás 41 al 45.*



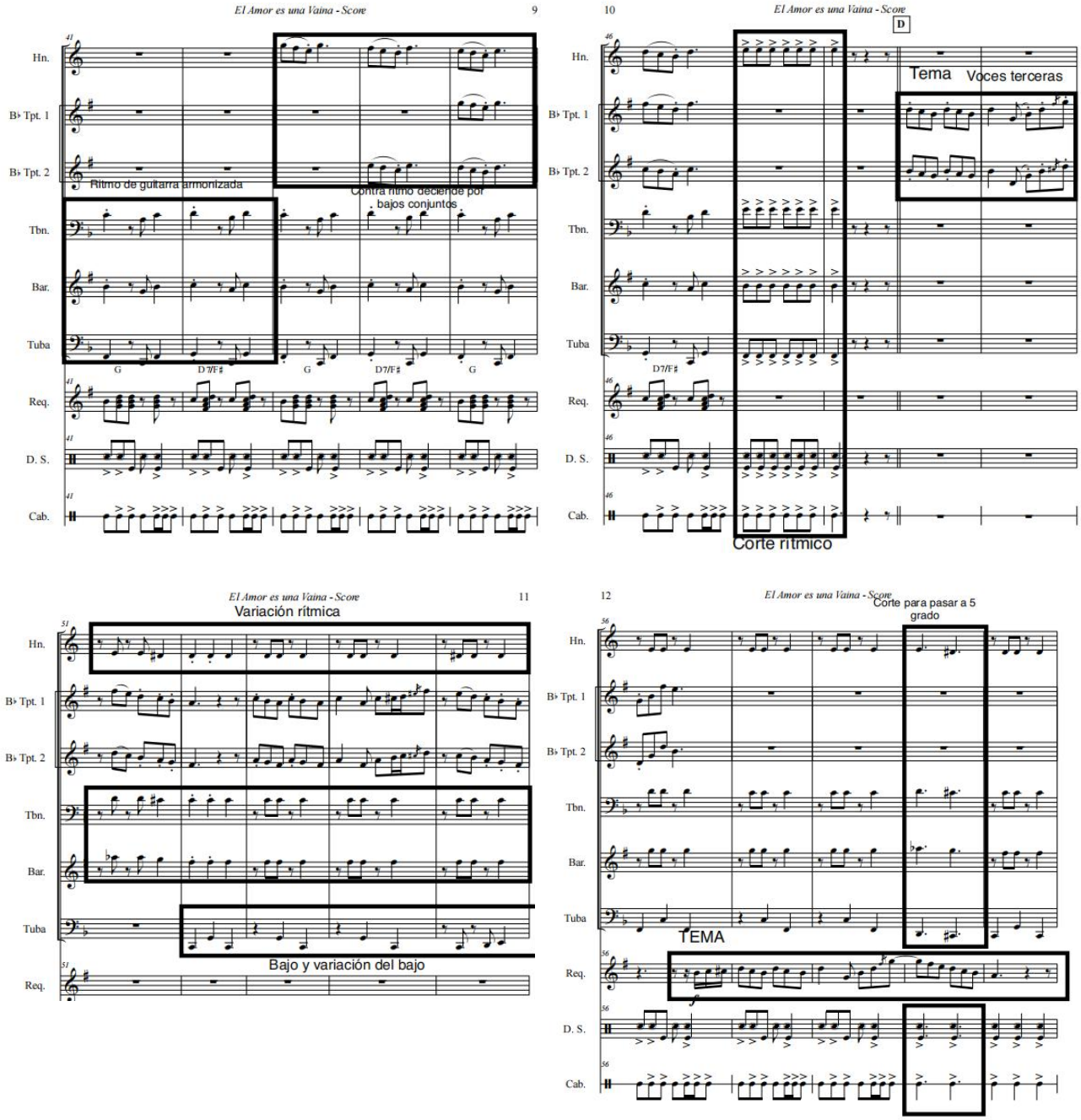
Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “El amor es una vaina”.

El corno empieza a realizar una secuencia melódica desde el compás número cuarenta y tres (43), con una prolongación de forma descendente por grados conjuntos, durante cuatro (4) compases, esto de igual forma lo realizan la trompeta segunda y posteriormente la trompeta primera, entrando a un compás de distancia y terminando en un corte.

La letra D aparece desde el compás cuarenta y uno (41) al compás sesenta y tres (63), el cual es una exposición del tema principal realizado por las trompetas a una distancia de tercera en los intervalos, con una duración de 4 compases y una variación rítmica del mismo tema, para que el requinto realice la exposición del tema posteriormente.

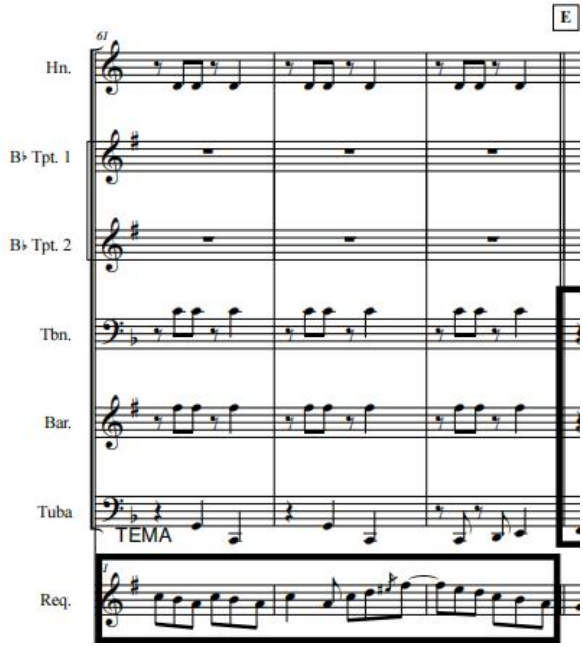
Su acompañamiento rítmico es sencillo para darle relevancia a la melodía, al igual que la voz de la tuba y la percusión.

Gráfica 13. *Presentación del tema principal y acompañamiento tomado del compás 41 al 60.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “El amor es una vaina”.

Gráfica 14. *Culminación del motivo melódico en el requinto tomado del compás 61 al 63.*

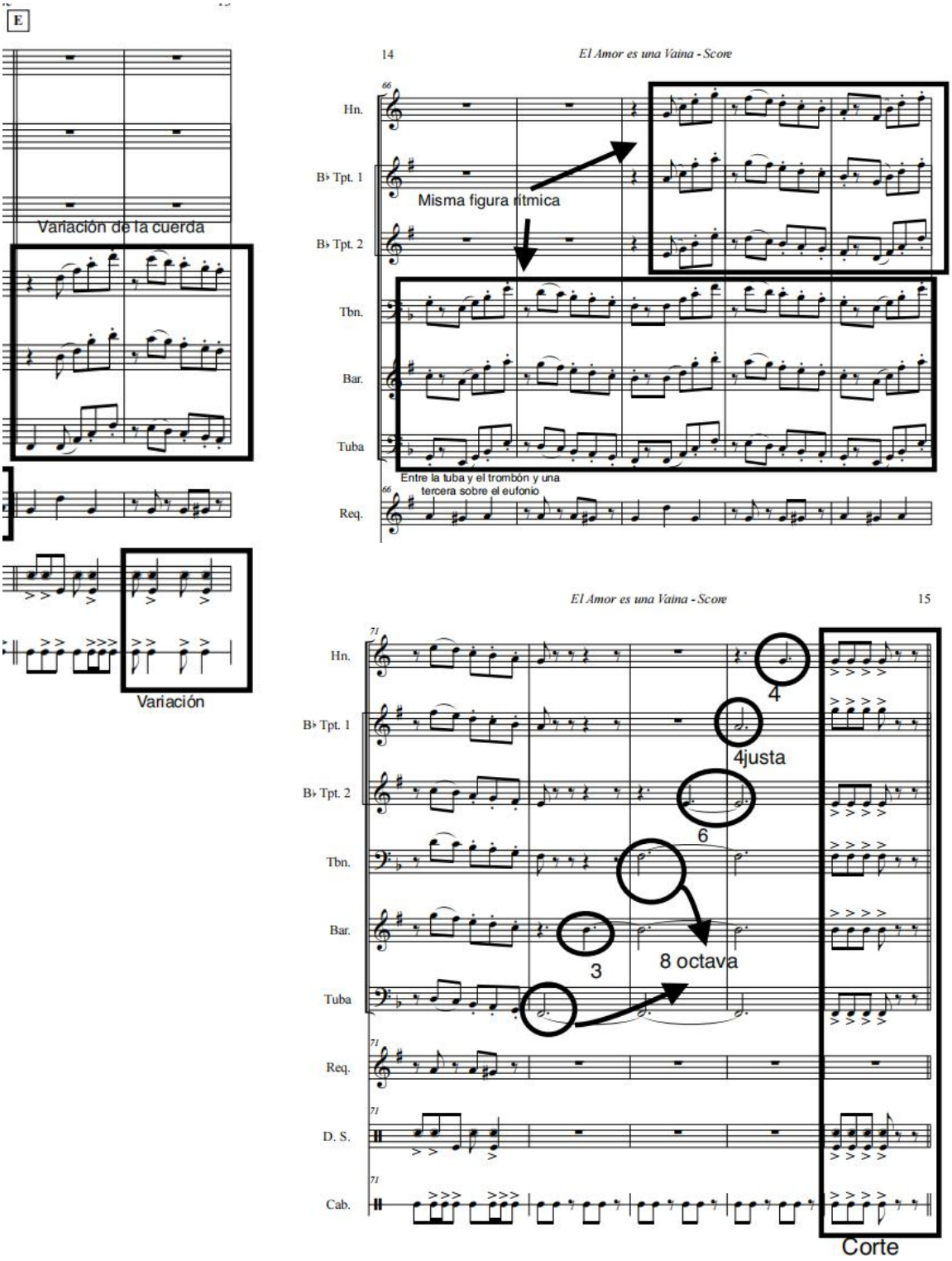


Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “El amor es una vaina”.

La letra E aparece en el compás sesenta y cuatro (649, con una línea melódica protagonizada por la tuba, junto con el trombón a una octava de distancia en sus intervalos. Posteriormente aparece el euphonio realizando el mismo motivo melódico del trombón y la tuba, pero realizando un intervalo de terceras por arriba de la voz del trombón, con el fin de darle una sonoridad relevante.

El requinto adopta el papel que por lo general realiza la guitarra en el grupo tradicional carranguero. A partir del compás sesenta y ocho (68) tenemos un unisonó rítmico en todos los instrumentos de metal, enfatizando el motivo antes expuesto al inicio de la letra E. En el compás 72 aparece un colchón armónico direccionado de un F6/9, terminando en un corte unisonó en tónica.

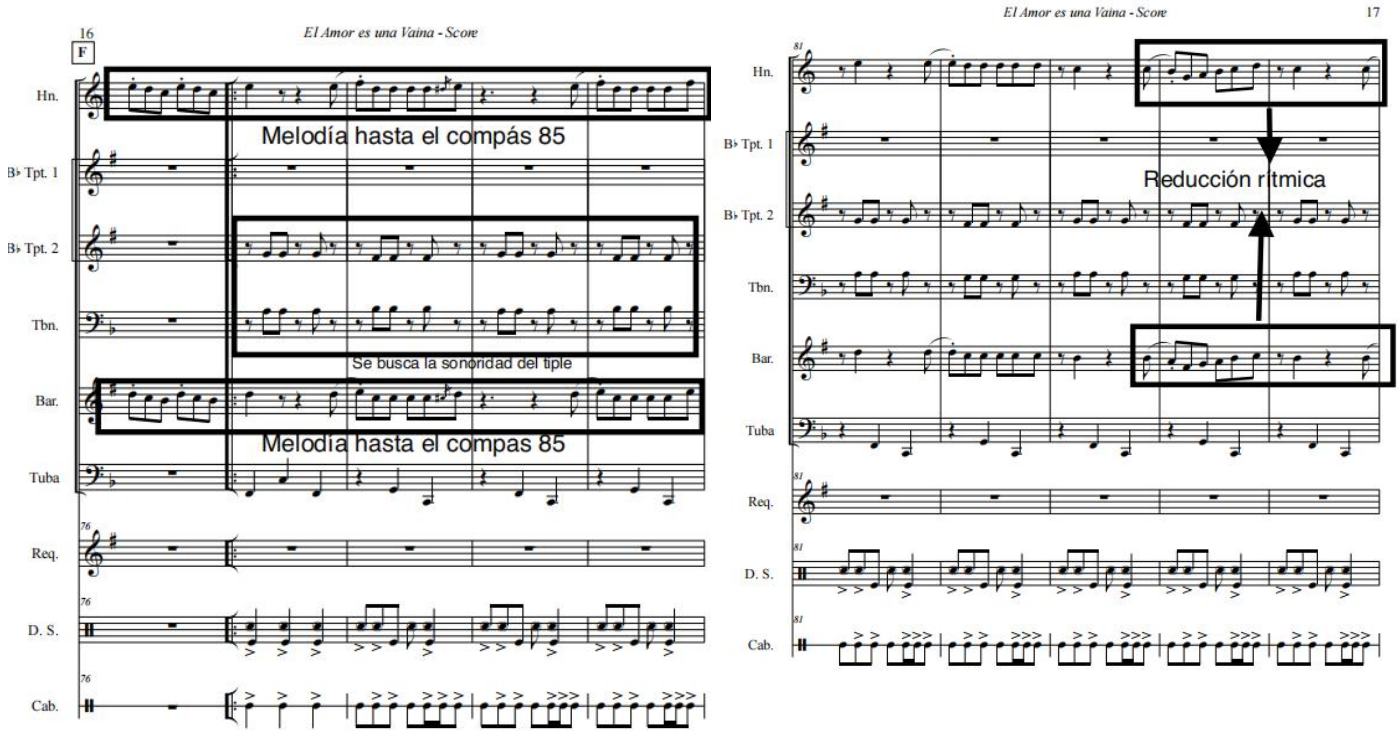
Gráfica 15. *Exposición de la Letra E tomado del compás 64 al 75.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “El amor es una vaina”.

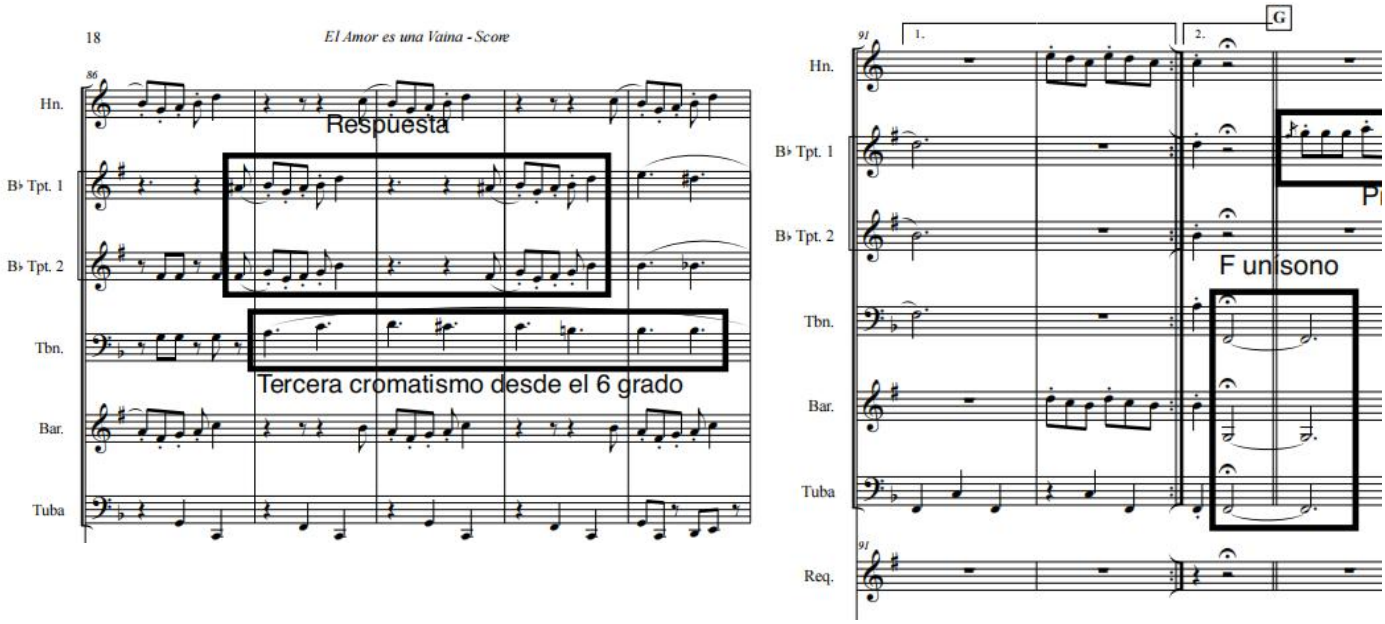
La letra F aparece con una presentación melódica en el corno y en el euphonio, que se extiende hasta el compás 85 y realizando entre los dos instrumentos unas distancias de terceras en sus intervalos. Esta parte tiene un acompañamiento sencillo con respuesta en las trompetas a la melodía antes expuesta. Toda esta sección está marcada por una repetición, que luego en su segunda casilla tenemos los metales bajos enfatizando un unisonó en el sonido FA en un calderón.

Gráfica 16. *Exposición de la Letra F melodia corno y euphoium tomado del compás 76 al 85.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “El amor es una vaina”.

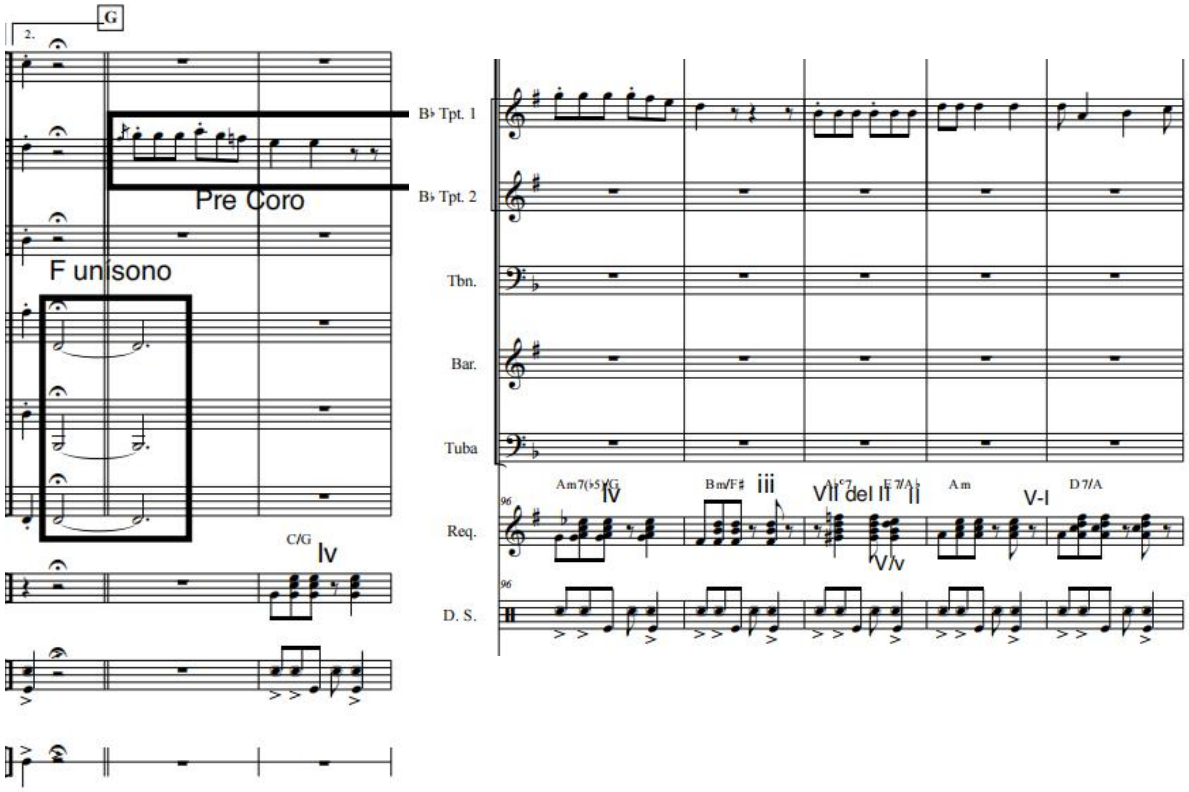
Gráfica 17. *Linea de conclusión de la Letra F en el calderón tomado del compás 86 al 92.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “El amor es una vaina”.

La letra G es una re exposición de ocho compases en la cual la trompeta primera toma, el motivo melódico del coro a lo cual se suma el acompañamiento del requinto.

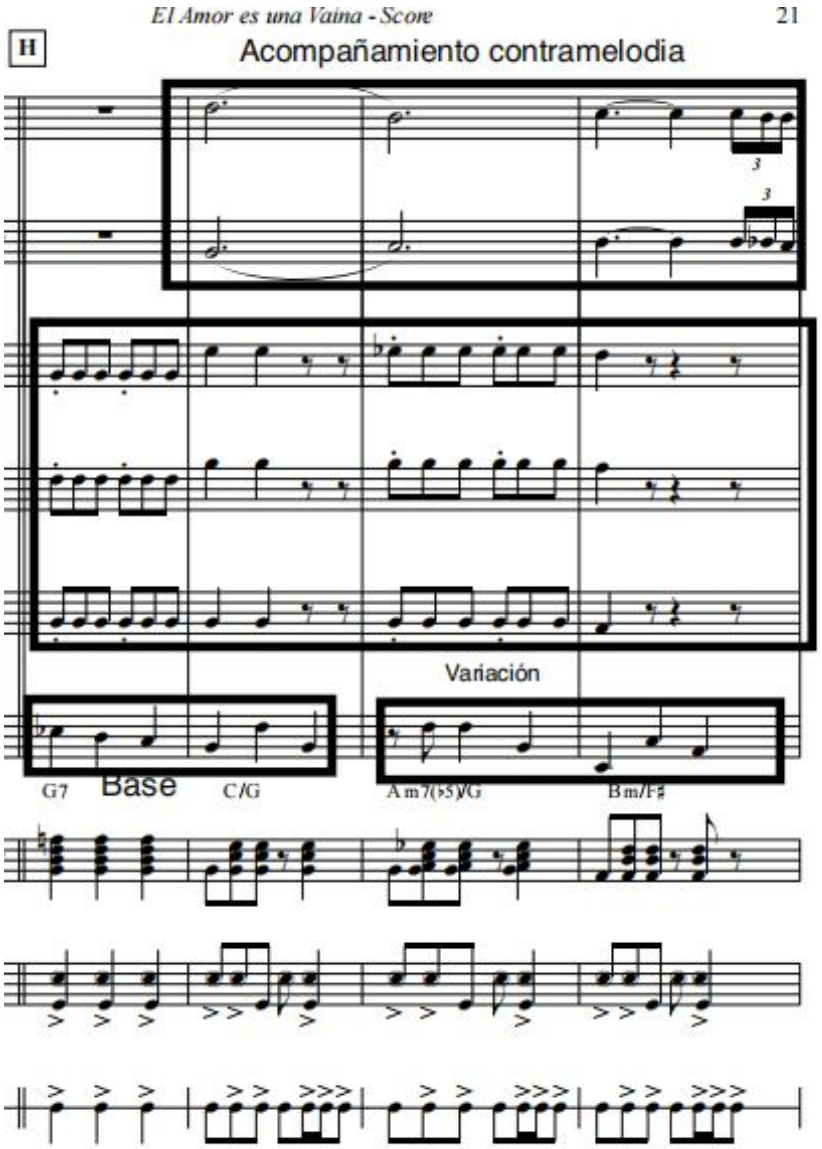
Gráfica 18. *Letra G, presentación del Pre Coro de la trompeta tomado del compás 92 al 100.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “El amor es una vaina”.

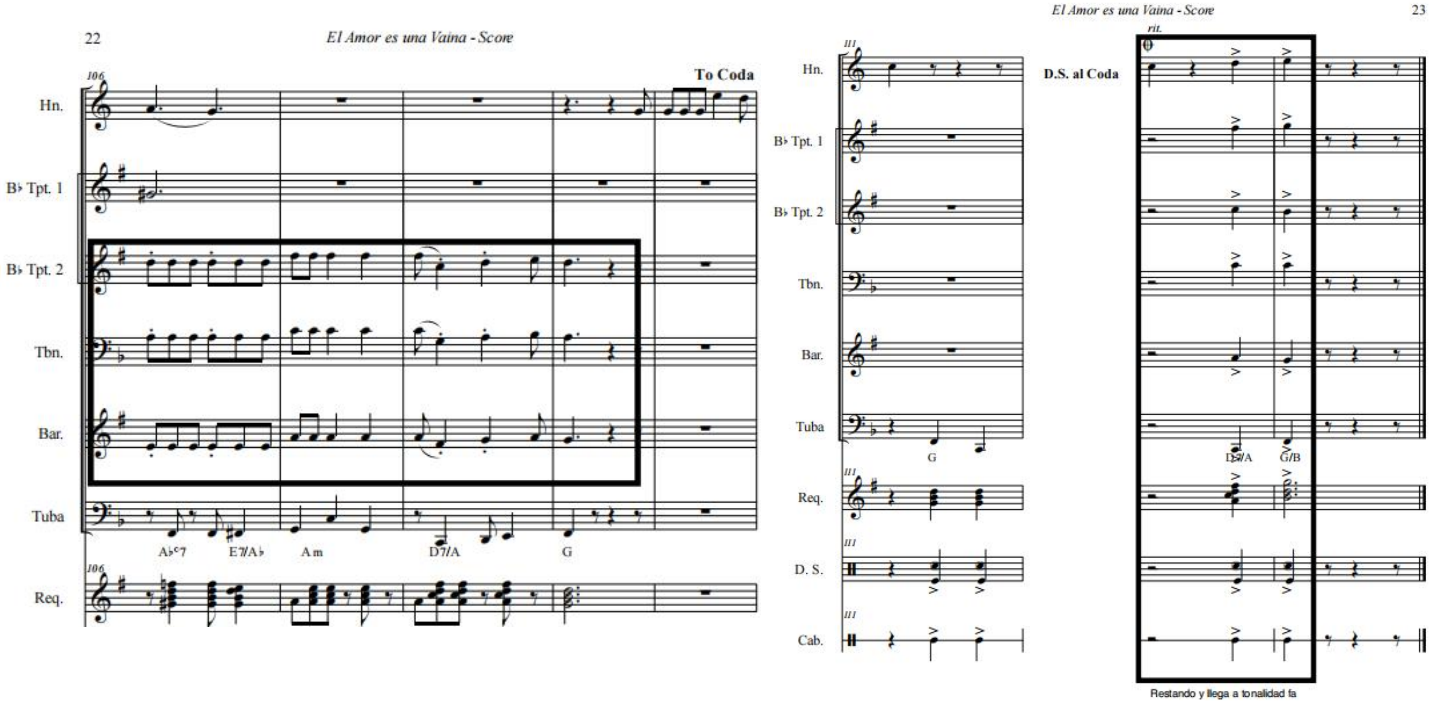
Como ultima letra encontramos la H, esta hace énfasis en el coro y finalmente tenemos una coda la cual nos da la indicación de volver al signo o final. Para posteriormente tener el motivo melódico final en la voz del corno.

Gráfica 19. *Exposición Letra H tomado del compás 102 al 105.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “El amor es una vaina”.

Gráfica 20. *Conducción de la Coda al Final de la obra tomado del compás 106 al 113.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “El amor es una vaina”.

OBRA LA MUCHACHA DEL CONEJO

Obra del álbum “De mil amores” del año 1986, momento en el cual la agrupación se llamaba “Jorge Veloza y los hermanos Torres”. La letra resalta la picarda y la originalidad del boyacense.

LETRA

Esa muchacha tiene algo tiene algo por todas partes

algo tan bonitico y que no sé qué decir

lo tiene en la cabeza, lo tiene en las espaldas, lo tiene

en todo el cuerpo y me está poniendo a mil,

lo tiene en la cabeza, lo tiene en las espaldas, lo tiene

en todo el cuerpo y me está poniendo a mil.

Coro

Ahí no sé qué tiene esa muchacha que me remacha

ahí no sé qué es eso pero estoy loco del embeleso (bis)

Cuando me mira siento que ese me escurre todo

y cuando me habla casi que se me va la voz

cuando la tengo cerca se me eriza hasta el alma

y si estamos bailando me salta el corazón,

cuando la tengo cerca se me eriza hasta el alma

y si estamos bailando me salta el corazón.

y diceee...

Cuando la veo con otro me muero de la envidia

pero si no la veo me muero del pesar

y se me van las horas cortando pensamientos

y haciéndole en mi pecho un nido y un altar,

y se me van las horas cortando pensamientos

y haciéndole en mi pecho un nido y un altar.

Coro

Ahí no sé qué tiene esa muchacha que me remacha

ahí no sé qué es eso pero estoy loco del embeleso (bis)

Si señor...

Ayer fui donde un mago a consultarle el caso

y el me dijo que a ella le encanta un animal

yo sé que es el conejo

y me estoy alistando pues de un momento a otro me van a transformar,

yo sé que es el conejo

y me estoy alistando pues de un momento a otro me van a transformar.

Coro

Ahí no sé qué tiene esa muchacha que me remacha

ahí no sé qué es eso pero estoy loco del embeleso (bis)

En ritmo de rumba carranguera en su presentación inicial muy marcada por el requinto, el cual interpreta la letra con variaciones rítmicas musicalmente, tiene parte A (estrofa) y parte B (Coro). Estas partes se repiten cuatro (4) veces a lo largo de obra.

Tabla 9. *Estructura musical "La muchacha del conejo".*

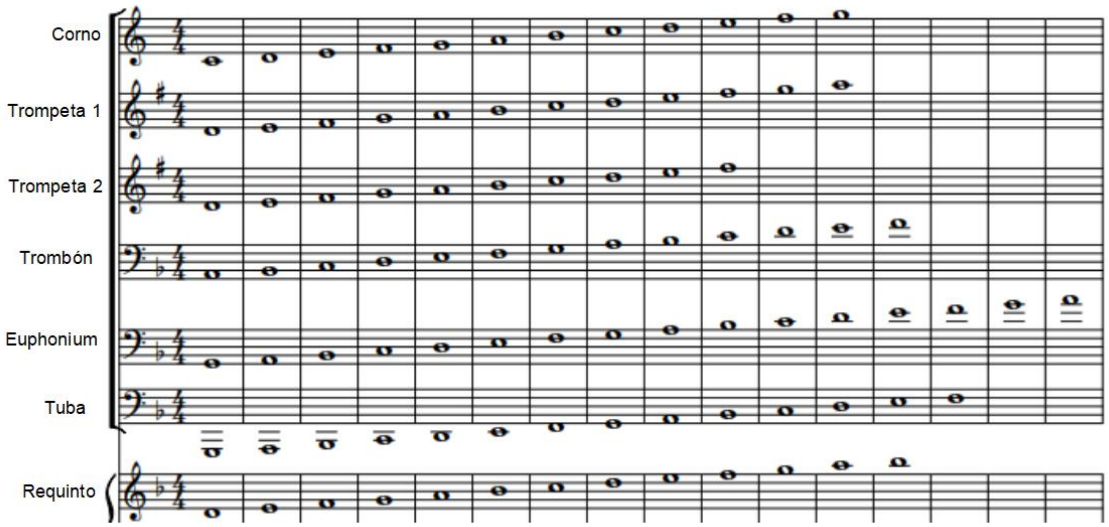
INTRODUCCIÓN	A-A-B-B
INTERLUDIO	A-A-B-B
INTERLUDIO	A-A-B-B
INTERLUDIO	A-A-B-B FIN

Fuente: Elaboración propia.

Esta obra está en la tonalidad de Fa Mayor, su movimiento armónico está dispuesto I, V, I, IV, I, IV, V. Su melodía es sencilla de estructura apropiada para el texto debido a su adaptabilidad gramatical. Los acompañamientos son sencillos con el fin de dar relevancia a la melodía y a la letra.

Estructura formal del arreglo

Gráfica 21. *Registro Sonoro de los instrumentos.*



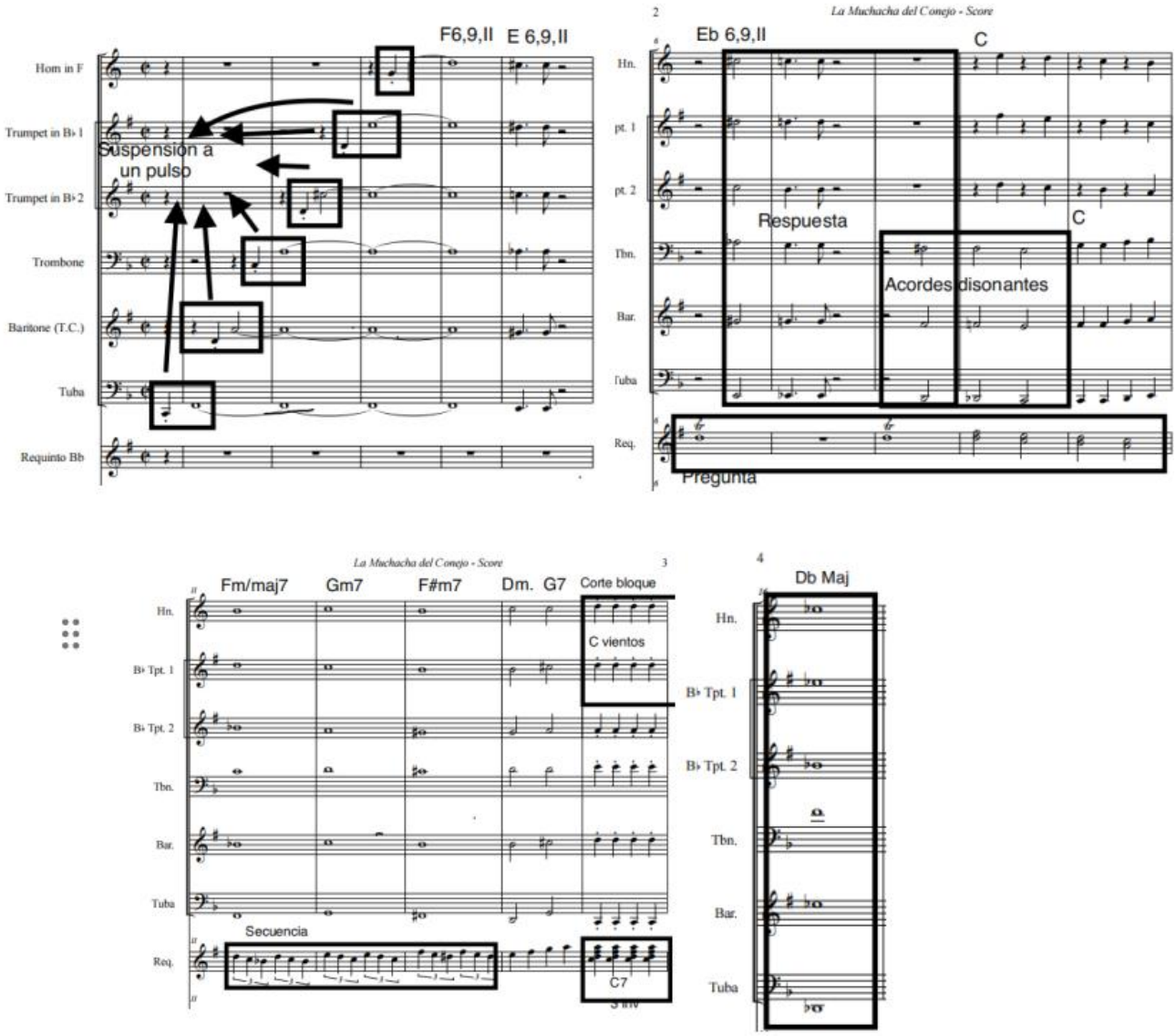
Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “La muchacha del conejo”.

Este arreglo tiene variaciones rítmicas en la melodía con solistas no habituales en los conjuntos de viento metal, con movimientos variados en el acompañamiento. El requinto cumpliendo funciones de melodía y acompañamiento. La introducción está dividida en 2 partes; una primera que comprende el compás 1 al 16, para posteriormente hacer un cambio de carácter más parecido a los ensambles de viento metal.

Del compás 1 al 4 tenemos una super posición de voces a un pulso de distancia pensando en el motivo inicial de la obra original, teniendo como punto de llegada un acorde F6,9,11. El cual continua cromáticamente conservando los acordes antes mencionados.

El requinto juega un rol de pregunta y respuesta por parte del resto del ensamble, iniciando desde el compás 6 con un tremolo, para después tener una secuencia melódica que termina por grados conjuntos en un corte bloque en el compás quince. El acompañamiento es sencillo con un círculo armónico en el compás 11 F menor Maj7 Gm 7 - F # m7 Dm G7 C7 en tercera inversión para posteriormente subir medio tono en el compás 16 y tener un acorde de Re bemol mayor, con la que concluye la primera parte de la introducción.

Gráfica 22. *Presentación de la primera parte de la introducción tomado del compás 1 al 16.*

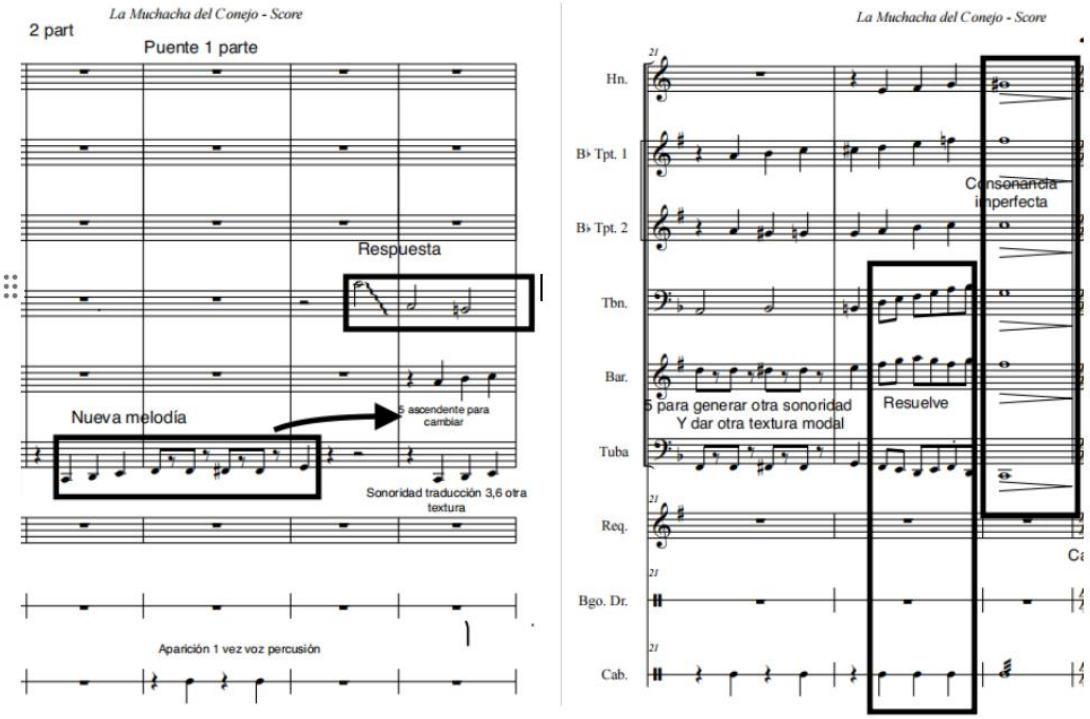


Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “La muchacha del conejo”.

Aparece un puente el cual está dividido en 2 secciones la primera del compás 17 al 23 y la segunda del compás 24 al 32. En la primera parte del puente, tenemos una exposición melódica en la tuba para luego ser remarcada por el eufonio a una distancia de quintas justas en sus intervalos, con el fin de cambiar la sonoridad tradicional de la música

campesina que está formada por intervalos de terceras (3) y de sextas (6), para dar una textura distinta. El trombón desarrolla una línea distinta, acompañando al igual que las trompetas y el corno, dando pie al acorde de C7 B9 en el compás 23.

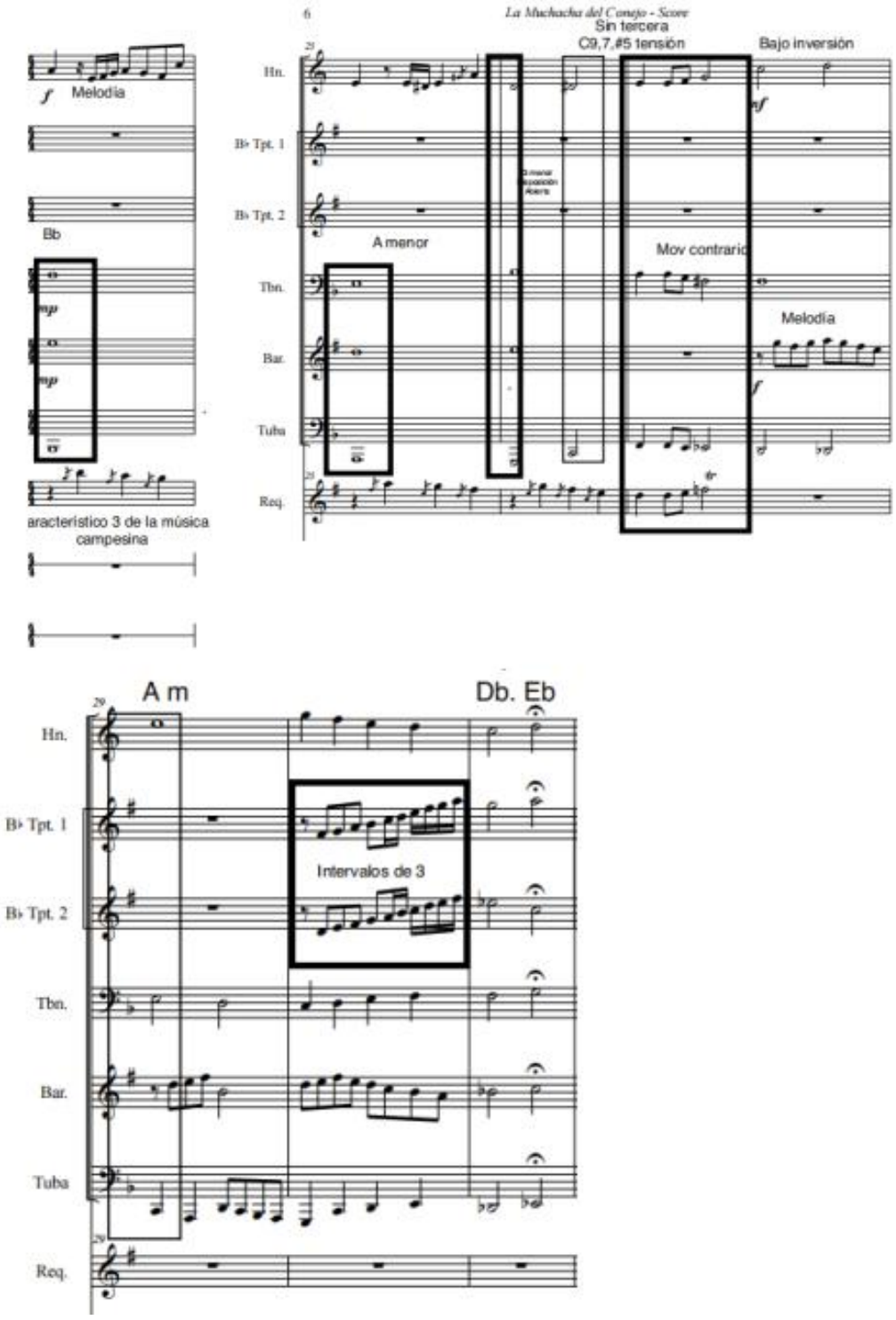
Gráfica 23. *Puente de la primera parte de la introducción tomado del compás 17 al 23.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “La muchacha del conejo”.

La segunda sección del puente va del compás 24 al 31, en un cambio de métrica y con un carácter distinto imitando los ensambles de metales, con el corno presentando una melodía distinta acompañado por adornos típicos en el requinto, concluyendo en una unificación de voces en los compases 30 y 31con los acordes Db - Eb.

Gráfica 24. *Segunda parte de la introducción tomado del compás 24 al 33.*

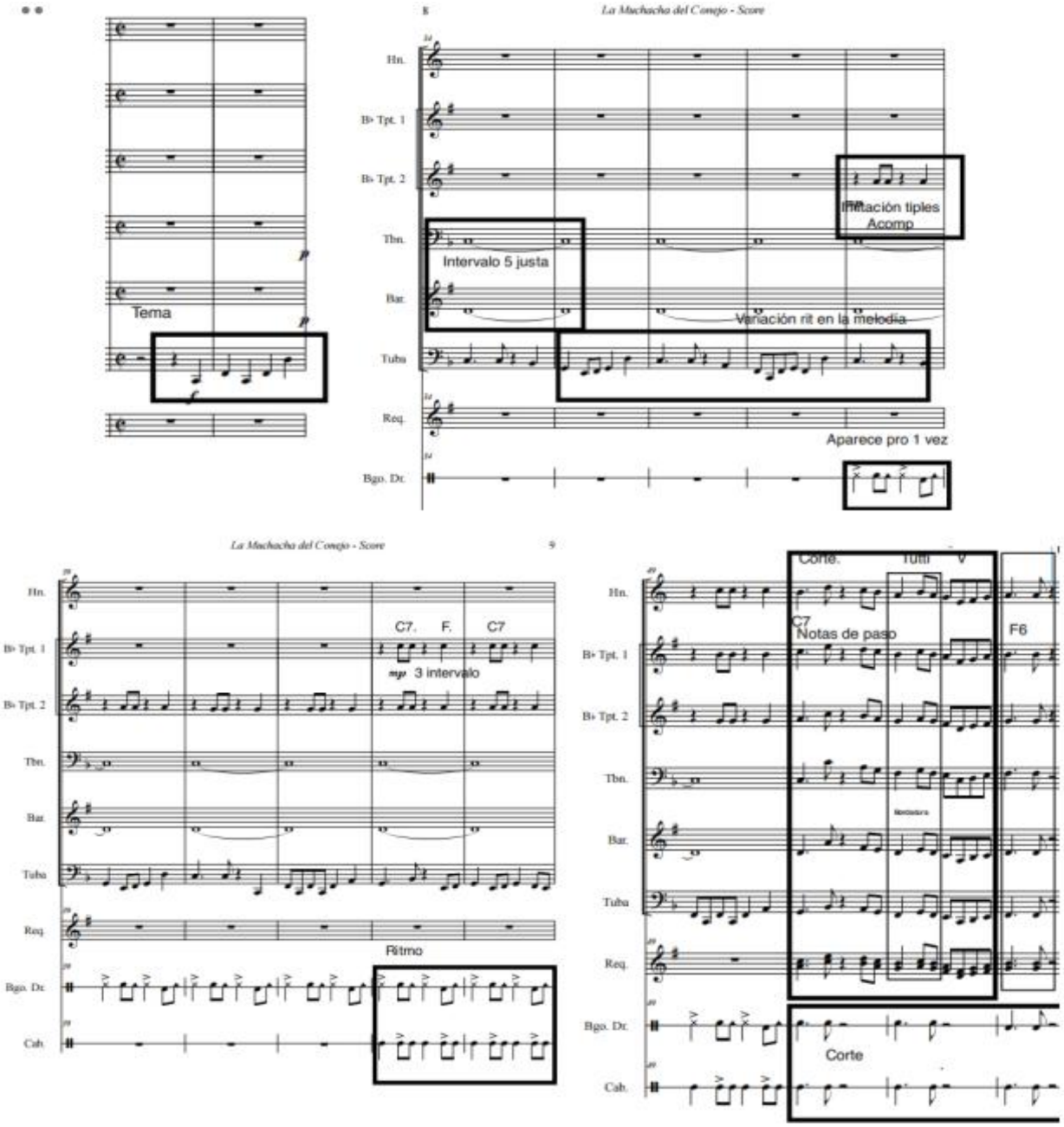


Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “La muchacha del conejo”.

El compás 32 da paso para un cambio nuevamente en la métrica con la presentación del tema característico de la obra, con la particularidad de que el instrumento que lo expone es la tuba, adornándolo con una serie de variaciones rítmicas acompañada por un colchón armónico realizado entre el trombón y el euphonio a una distancia de quistas justas desde el compás 34 al 49.

La trompeta segunda aparece en el compás 38 al igual que los bongos, la trompeta primera se suma en el compás 42, con una distancia de terceras en sus intervalos y con la inclusión de la guacharaca, para presentar el ritmo base al cual se suma el corno con un acompañamiento igual al de las trompetas y concluir en un corte tutti en el compás 50.

Gráfica 25. *Presentación del tema en la tuba con acompañamiento del compás 32 al 52.*

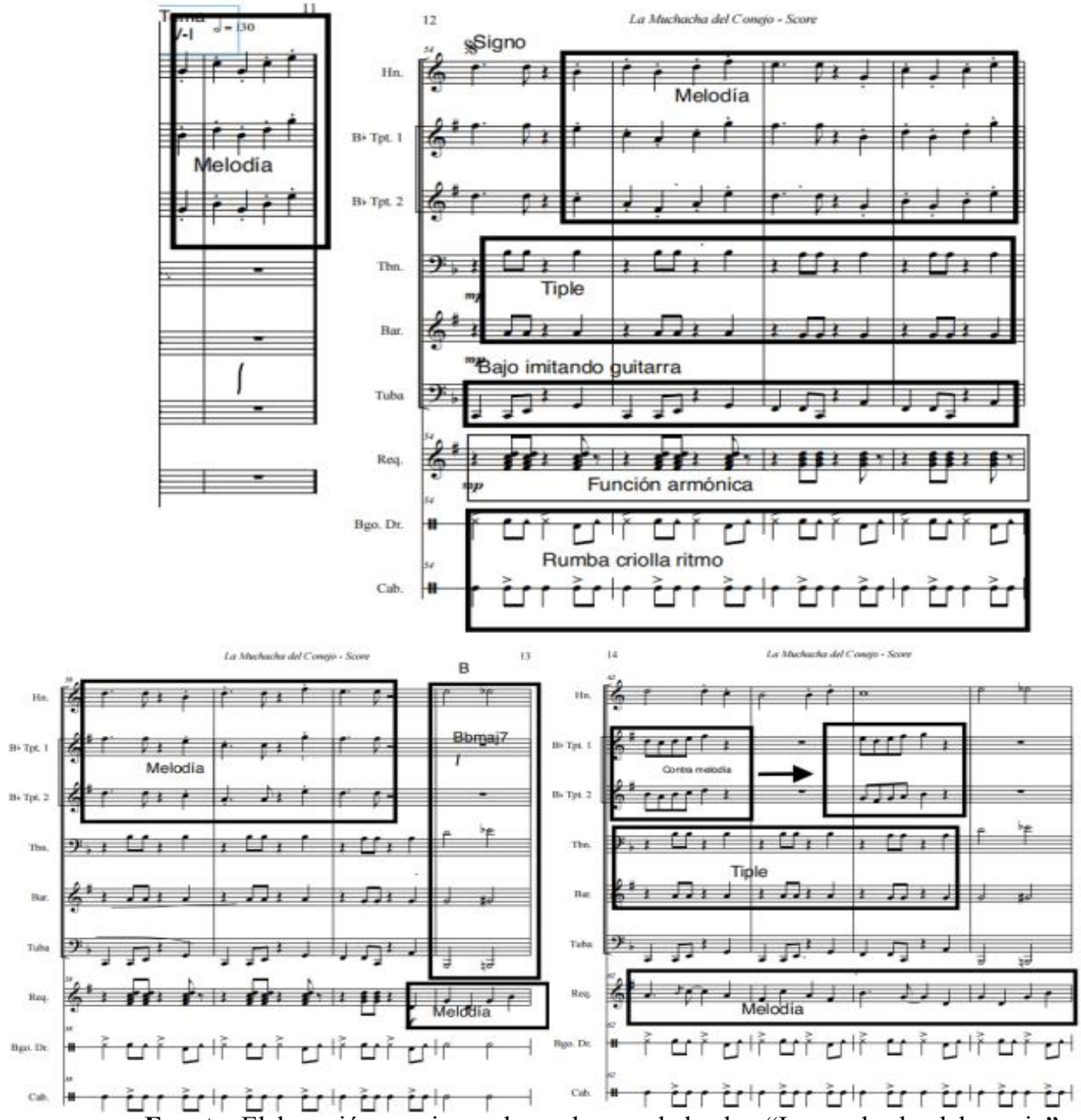


Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “La muchacha del conejo”.

El compás 53 con anacrusa, el corno y las trompetas realizan la melodía, mientras que el trombón y el euphonio realizan un acompañamiento similar al del tiple en el del conjunto tradicional campesino. La tuba realiza una línea melódica como la guitarra generalmente lo interpreta. El requinto va realizando una función armónica y la percusión va realizando el ritmo base de rumba criolla. El signo aparece en el compás 54.

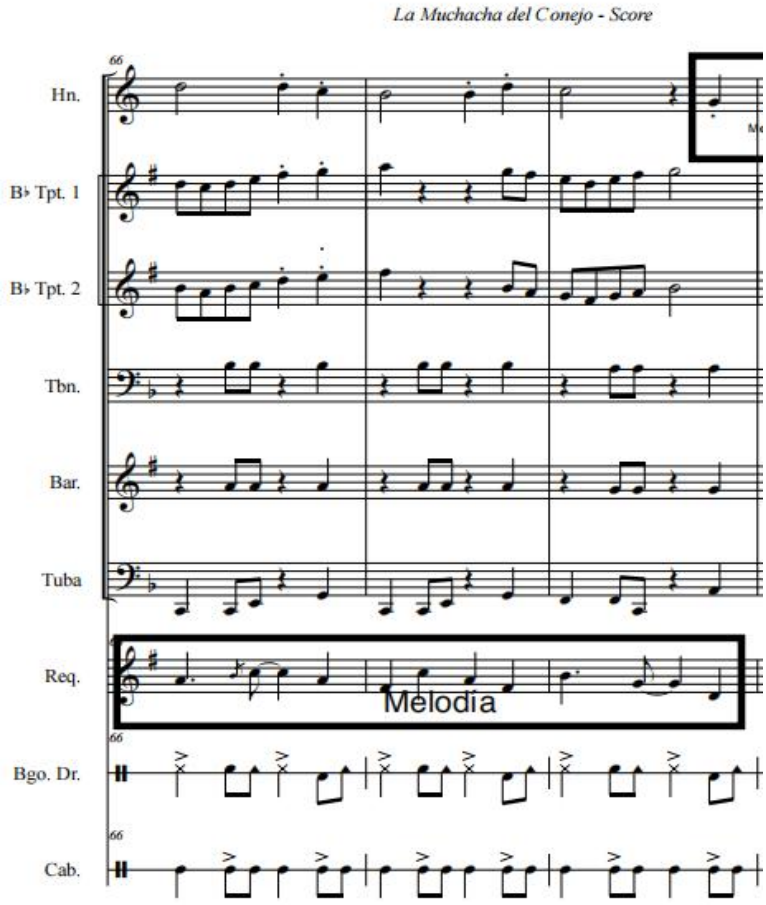
La melodía es retomada por e requinto desde el ante compas 61 hasta el compás 68. Las trompetas por su parte van realizando una contra melodía.

Gráfica 26. *Melodía principal de la obra con su acompañamiento tomado del compás 53 al 65.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “La muchacha del conejo”.

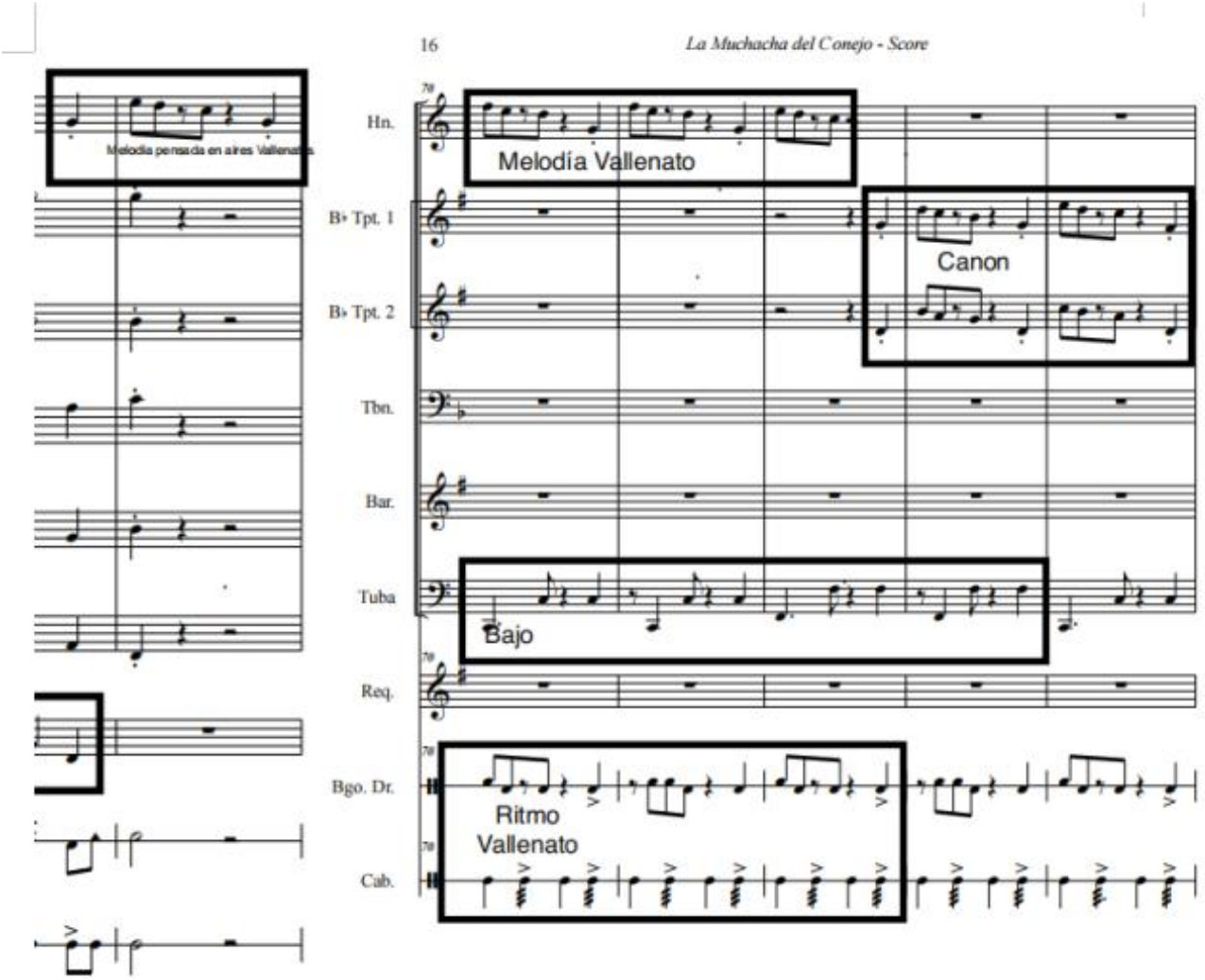
Gráfica 27. *Presentación melódica en el Requinto tomado del compás 66 al 68.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “La muchacha del conejo”.

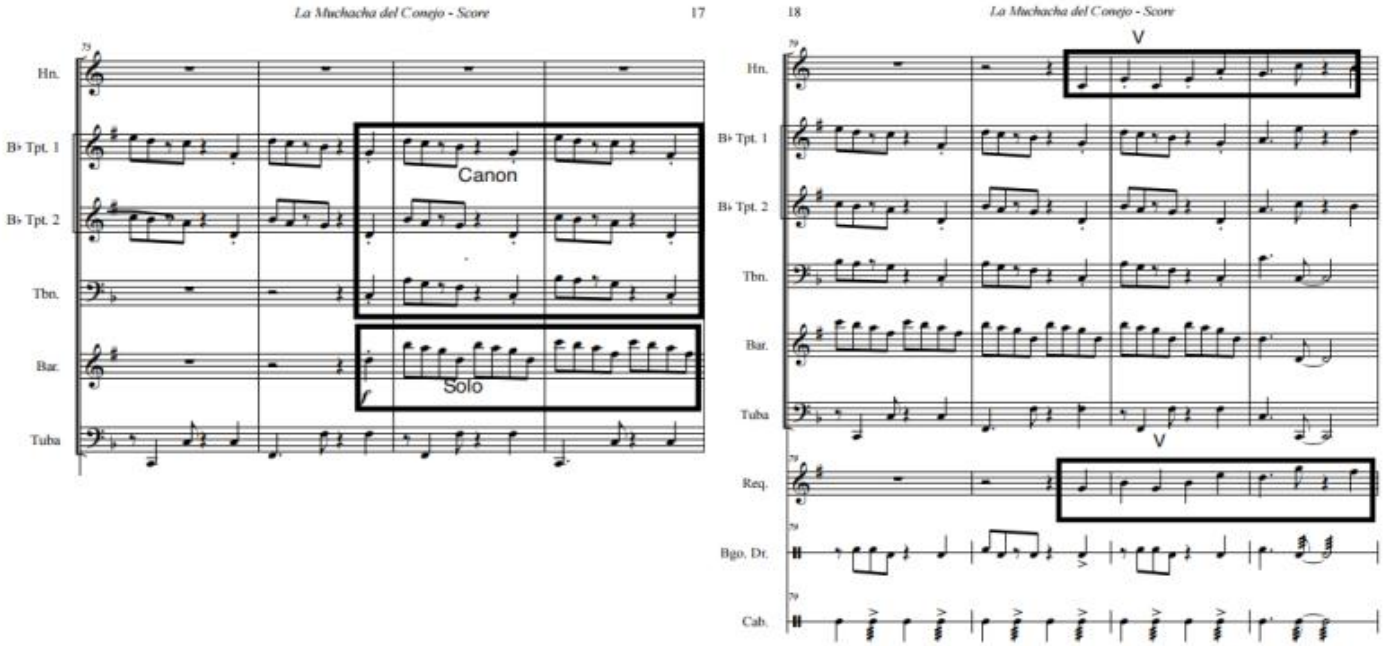
El motivo melódico comprendido desde la anacrusa del compás 69 hasta el compás 86, esta inspirada en aires vallenatos con un canon melódico de 4 compases, iniciando en el corno, las trompetas, el trombón. Mientras que el euphonio emprende un solo que inicia desde el ante compás 77 y con la conclusión de esta sección un corte *tutti* cromático, desde un acorde en F, antecedido por la entrada del corno y el requinto en el ante compás 81.

Gráfica 28. *Variación ritmo melódica en aires de vallenato tomado del compás 68 al 74.al*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “La muchacha del conejo”.

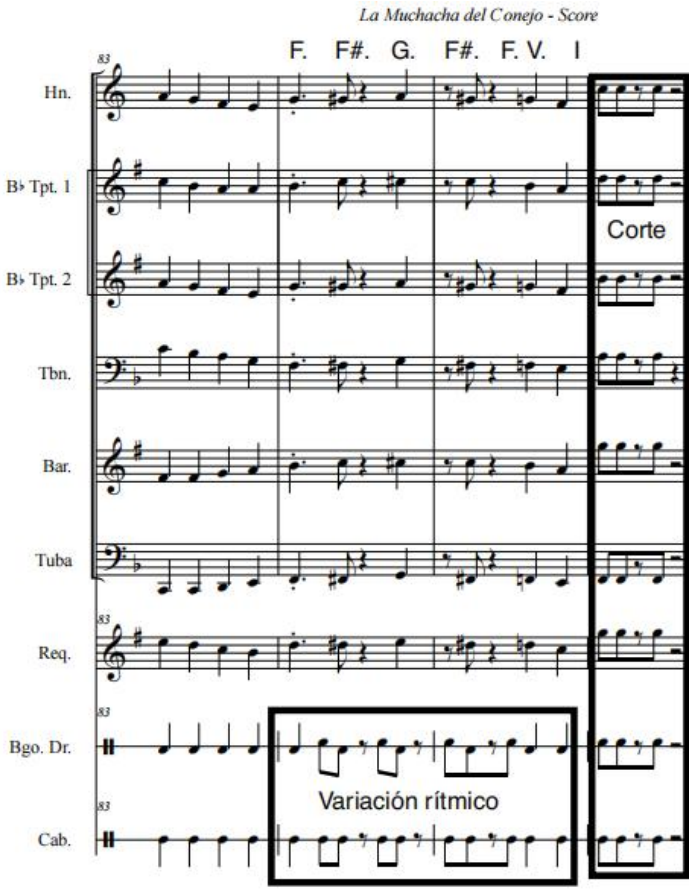
Gráfica 29. *Solo de Euphonium tomado del compás 76 al 82.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “La muchacha del conejo”.

A partir del compás 87 tenemos una simplificación en el formato y se empieza nuevamente en el contexto tradicional carranguero, el trombón adopta la melodía imitando la voz principal del grupo, la tuba el papel de la guitarra, la percusión ritmo base, y en respuesta el corno y trompetas.

Gráfica 30. *Corte tutti tomado del compás 83 al 86.*

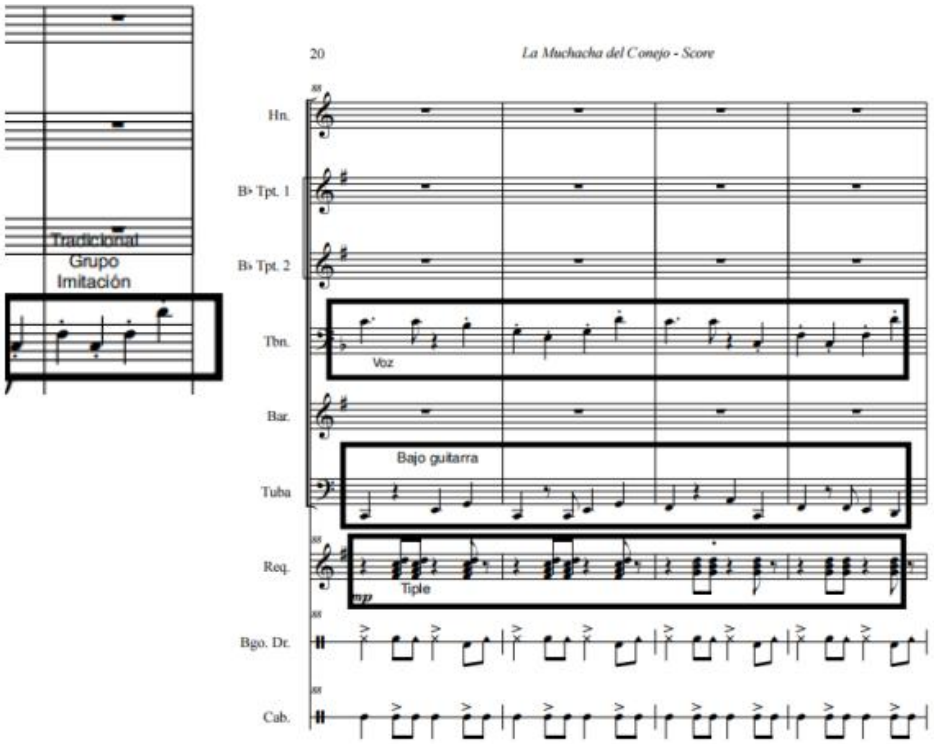


Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “La muchacha del conejo”.

En la anacruza del compás 87, tenemos una simplificación en el formato y se empieza nuevamente en el contexto tradicional carranguero, por esta razón el trombón adopta la melodía imitando la voz principal, la tuba; el de la guitarra, y la percusión; el ritmo base. En respuesta el corno y la trompeta segunda van realizando una cadencia IV - I desde el compás 95 al 100. La anacrusa del compás 91 el corno retoma la melodía y cada 4 compases se suma una voz más, donde posteriormente el euphonio toma la melodía y cambia el ciclo armónico V-IV-V-I, primero por compás y luego por pulso. Finalmente, en la anacrusa del compás 103, se hace la presentación del coro por parte de las trompetas y el

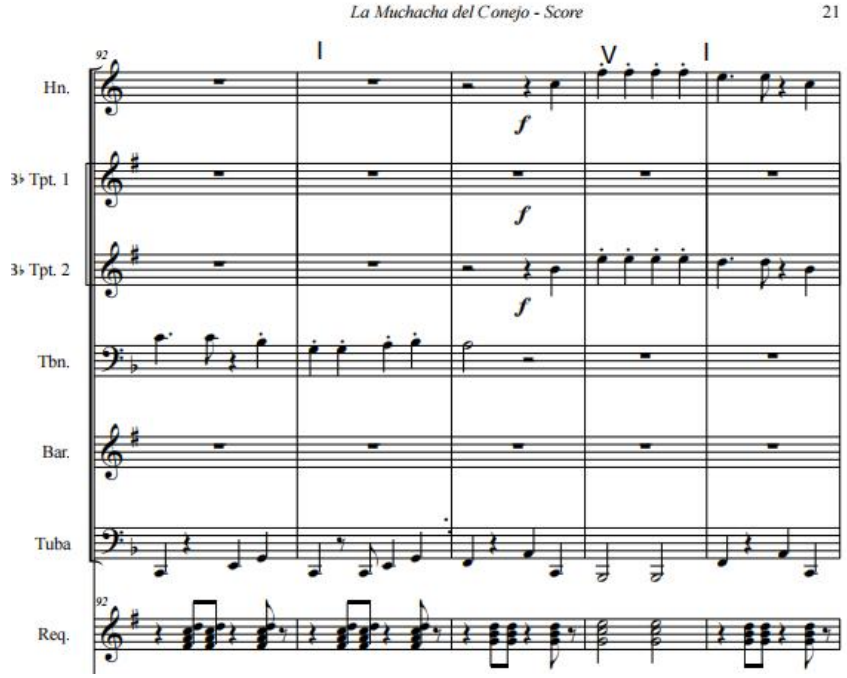
corno, mientras que el resto del conjunto va realizando sonidos pedales, con una secuencia de tresillos de negra en la percusión y en el requinto.

Gráfica 31. *Presentación melódica del Trombón y su acompañamiento tomado del compás 87 al 91.*



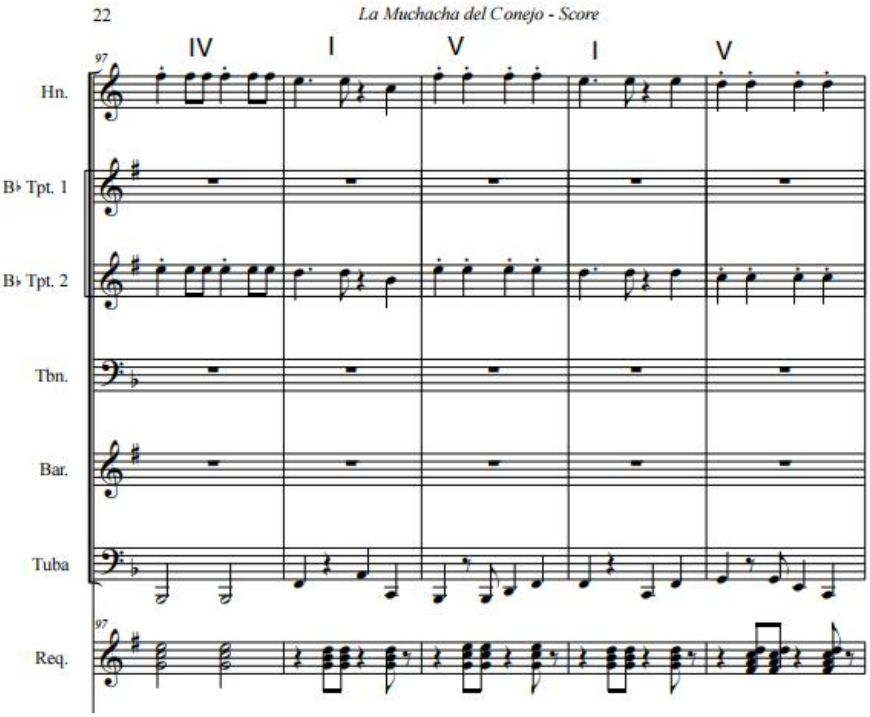
Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “La muchacha del conejo”.

Gráfica 32. *Continuación de la presentación melódica del trombón tomado del compás 92 al 96.*



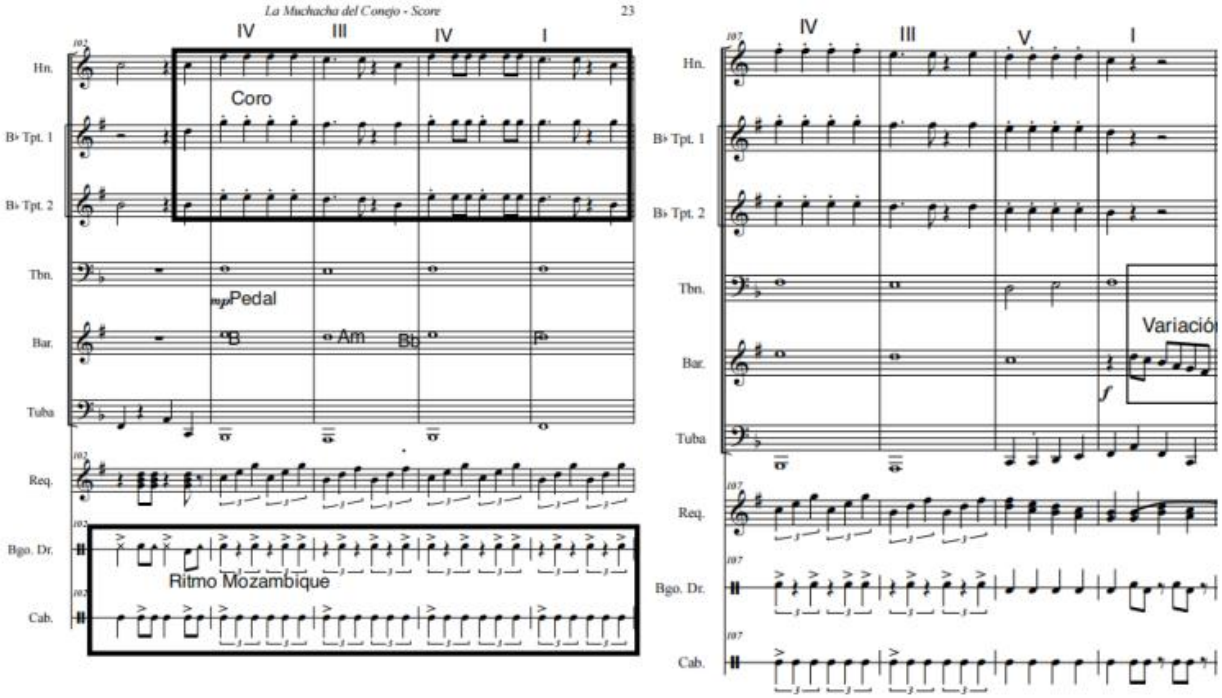
Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra "La muchacha del conejo".

Gráfica 33. *Línea melódica de corno y trompeta segunda tomado del compás 97 al 101.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra "La muchacha del conejo".

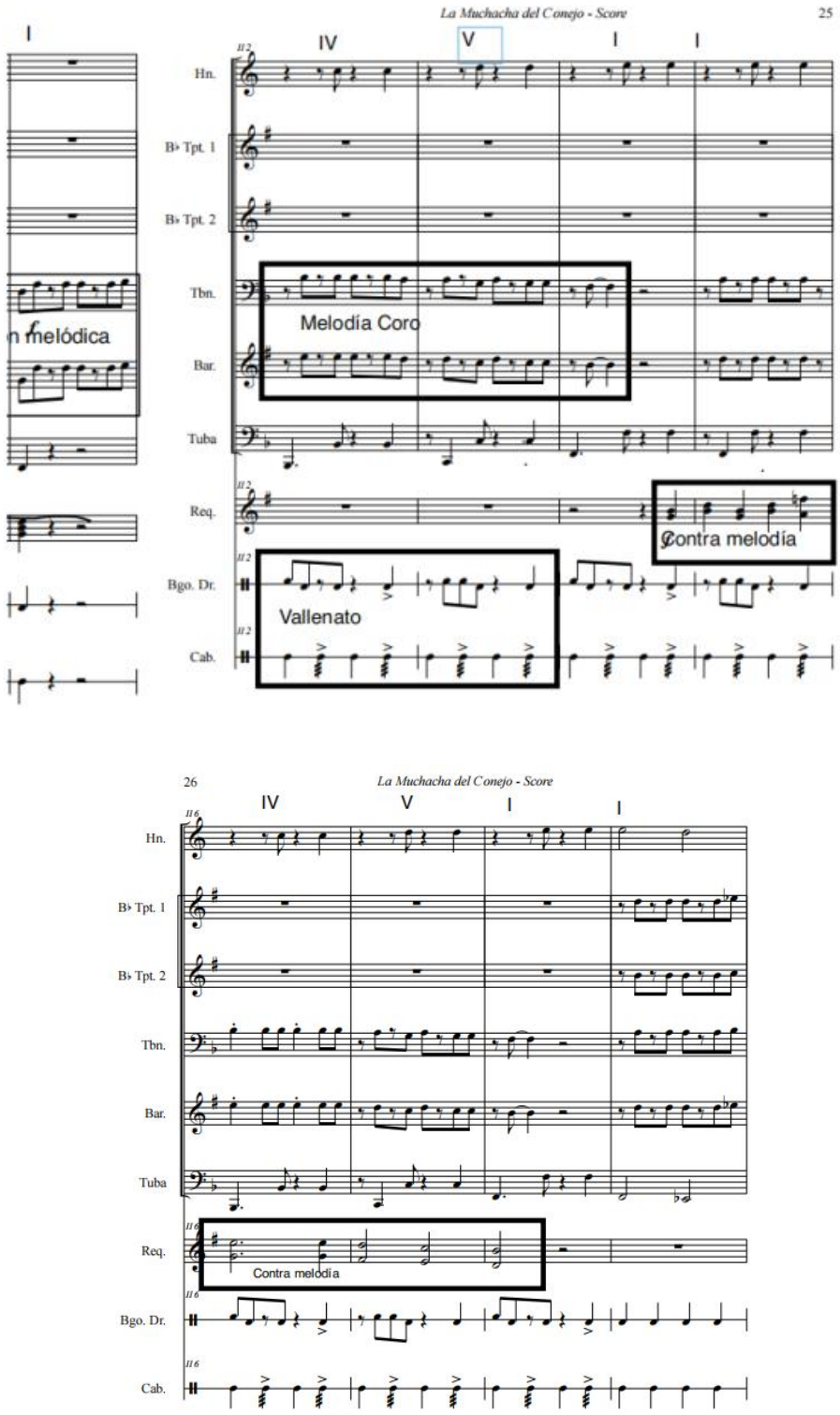
Gráfica 34. *Línea melódica Corno - Trompetas tomado del compás 102 al 110.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “La muchacha del conejo”.

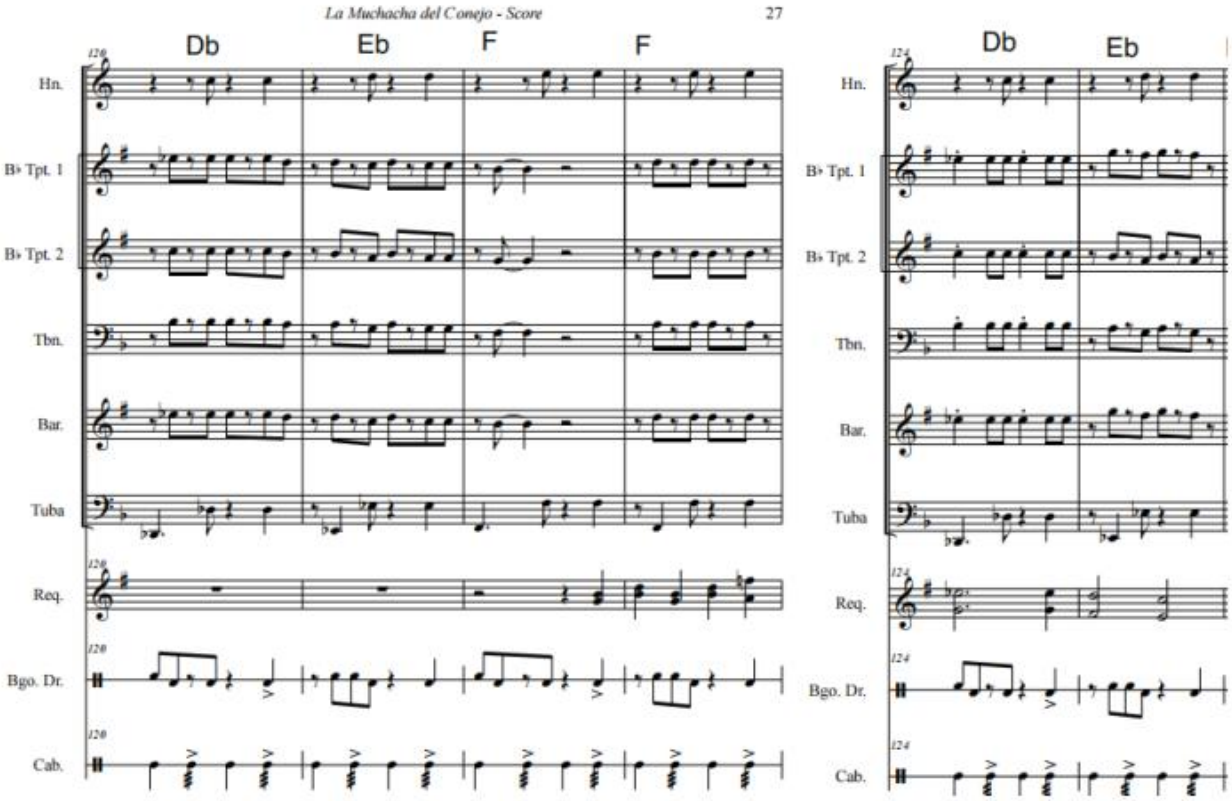
El euphonio y el trombón toman la melodía a partir del compás 111, la percusión retoma nuevamente el aire vallenato, el corno realiza unas notas de corte específicas, el requinto por su parte realiza una contra melodía que inicia en el compás 115, a la cual se suman las trompetas a la misma melodía del trombón y euphonio hasta el compás 125.

Gráfica 35. *Melodía del coro con aires de vallenato tomado del compás 111 al 119.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “La muchacha del conejo”.

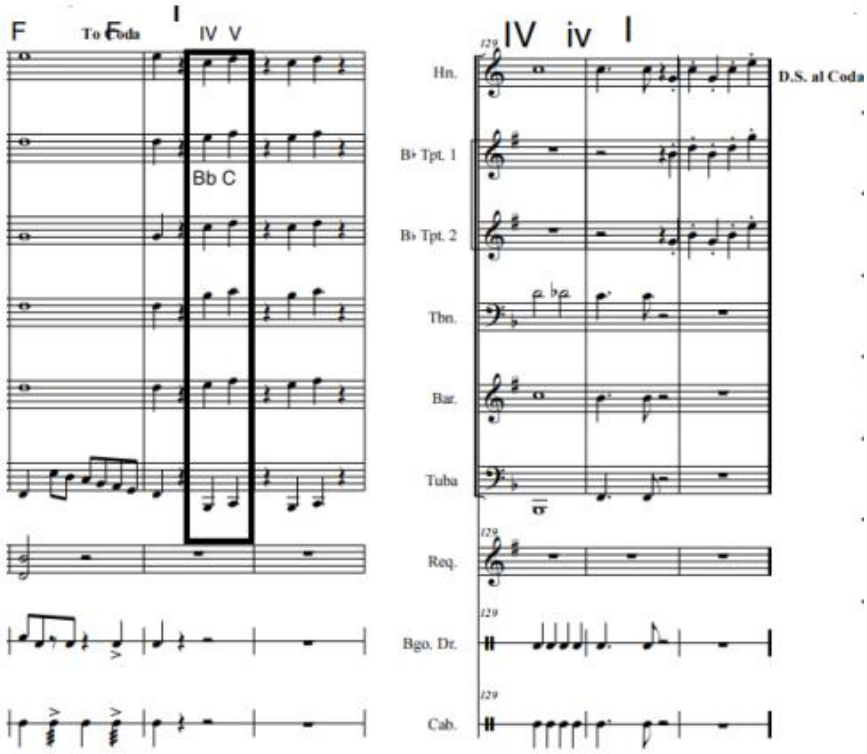
Gráfica 36. *Re exposición del motivo melódico del coro tomado del compás 120 al 125.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “La muchacha del conejo”.

La coda aparece en el compás 126 y se extiende hasta el 130 para retomar al signo.

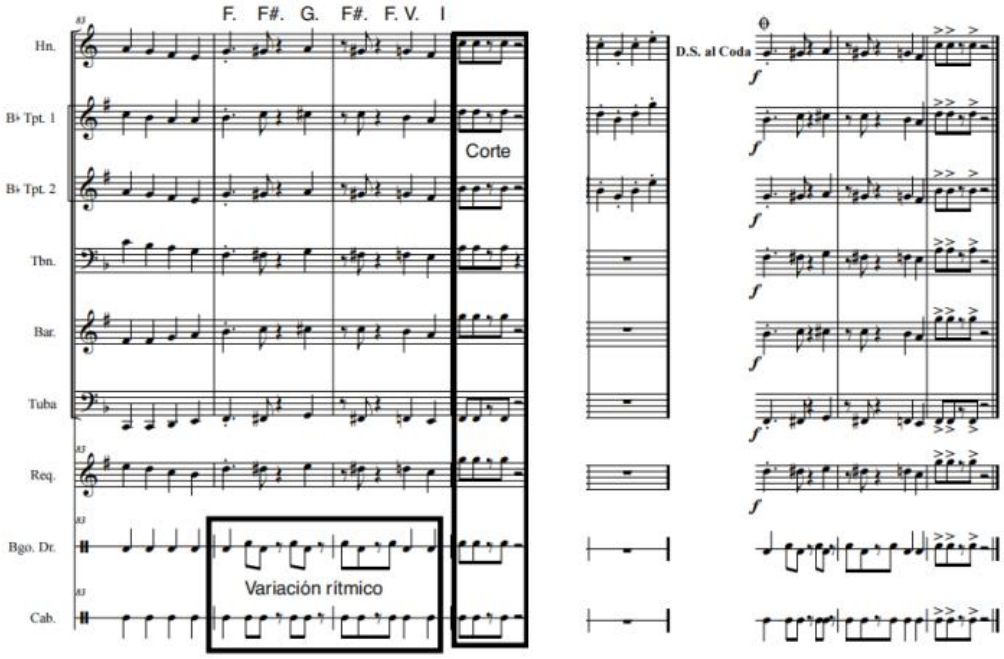
Gráfica 37. *Presentación de la Coda tomado del compás 126 al 131.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “La muchacha del conejo”.

Los compases finales del 133 al 135 son iguales a los del corte *tutti* del compás 83 al 86, con el fin de ser contundentes y darle fin al discurso musical.

Gráfica 38. *Corte tutti fin tomado del compás 83 al 86 con su similitud en los compases 133 al 13*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “La muchacha del conejo”.

OBRA DE SÁBILA ES LA MATICA

Es una obra en ritmo de rumba criolla escrita en el año 1991 por el maestro Jorge Veloza, hace parte del álbum “harina de otro costal”. Su letra es la narración de cómo se preservan las tradiciones, supersticiones y agüeros propios de los colombianos y en específico en la región boyacense, ya que la obra trata de una planta que sirve para la buena suerte, pa los amores y pa la plática.

LETRA

De sábila es la matica

Mi mamá de navidad, me regaló una matica

Mi mamá de navidad, me regaló una matica

Disque pa la buena suerte, ay pa los amores y la platica

Disque pa la buena suerte, ay pa los amores y la platica

De sábila de sábila es la matica, de sábila de sábila es la matica

Y pa no tener que sacar prestado

De sábila la matica

Y para el arriendo y para el mercao

De sábila es la matica

Para no verme ahí empeñado

De sábila es la matica

Ni pesaroso ni acongojao

De sábila es la matica

Y pa que viva siempre alentao y feliz

La matica

De sábila, de sábila, de sábila es la matica

Yo quiero a todas pero ella es muy especial

Y por eso la consiento ay pa que me libre de todo mal

De sábila, de sábila es la matica

De sábila, de sábila es la matica

Ay para hacerle el quite a la carestía

De sábila es la matica

O pa que me gane la lotería

De sábila es la matica

Pa no verme humillao

De sábila es la matica

Ni al conocido ni desterrado que va

La matica

De sábila, de sábila, de sábila es la matica

De sábila, de sábila, de sábila es la matica

La matica está creciendo y ahí la tengo en mi ventana

Pa que siempre me acompañe ay la bendición que me echo mi mamá

Pa que siempre me acompañe ay la bendición que me echo mi mamá

De sábila, de sábila, de sábila es la matica

De sábila, de sábila, de sábila es la matica

Pa la soledad

De sábila es la matica

Ay contra el engaño y el mal de amor

De sábila es la matica

Pa que la familia siempre esté bien

De sábila es la matica

Y pa que no me dejen con los crespos hechos jamás

De sábila es la matica

Y pa que me dejen vivir la vida ayyayai

La matica

De sábila, de sábila, de sábila es la matica (x3).

Musicalmente la obra tiene 3 partes; parte A, la cual es una frase de 4 compases con una repetición de una segunda voz. Parte B; el coro. Finalmente, la parte C, una frase de dos compases, con variaciones rítmicas y con respuesta, tomando el motivo de la frase de la parte B. La estructura para esta obra es:

Tabla 10. *Estructura musical " De sábila es la matica"*

INTRODUCCIÓN	A-A-B-B-C-C-B-B
SOLO DE GUITARRA	A-A-B-B-C-C-B-B
SOLO DE TIPLE	A-A-B-B-C-C-B-B
CODA - FIN	

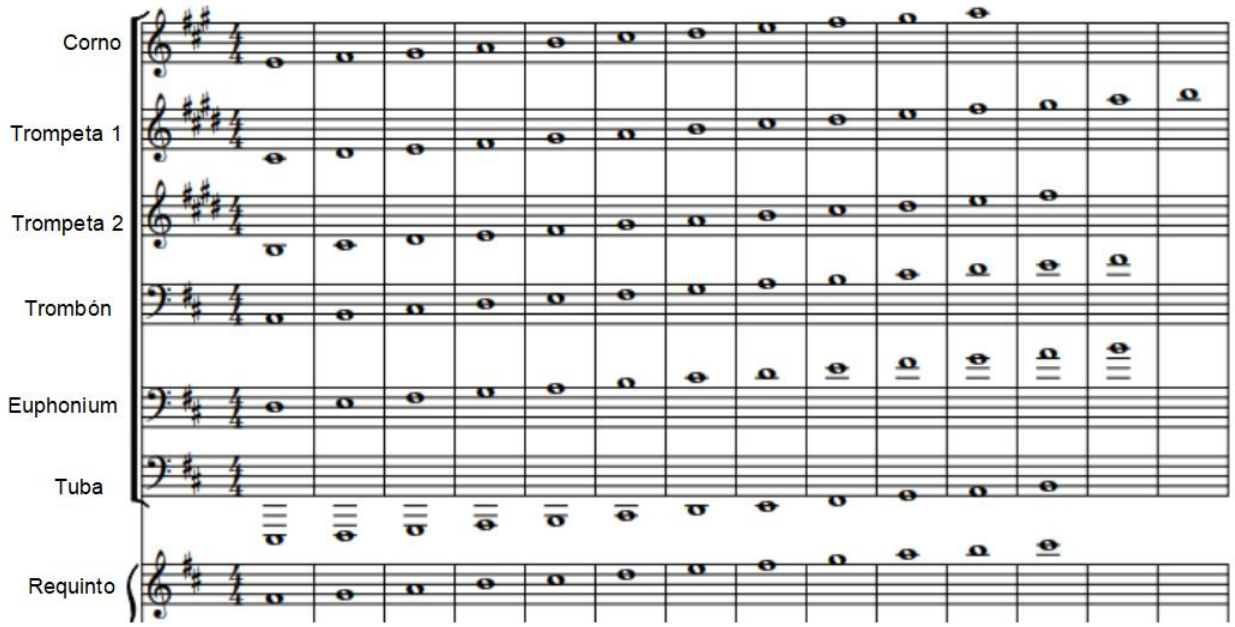
Fuente: Elaboración propia.

Se encuentra en la tonalidad de Re Mayor, en su parte A y B, su movimiento está dispuesto en las regiones de I-V7, mientras que la parte C tiene una disposición de I, IV, V7. Se encuentra en una métrica de 2/4, con acompañamientos sencillos y técnicamente más exigente a la voz del requinto.

Estructura formal del arreglo

Este arreglo tiene un grado más extenso en aspectos armónicos, melódicos, cambios en la métrica y ritmos, su registro sonoro es variado con un grado de exigencia para el euphonio, además lleva intercambios melódicos, junto con una serie de modulaciones.

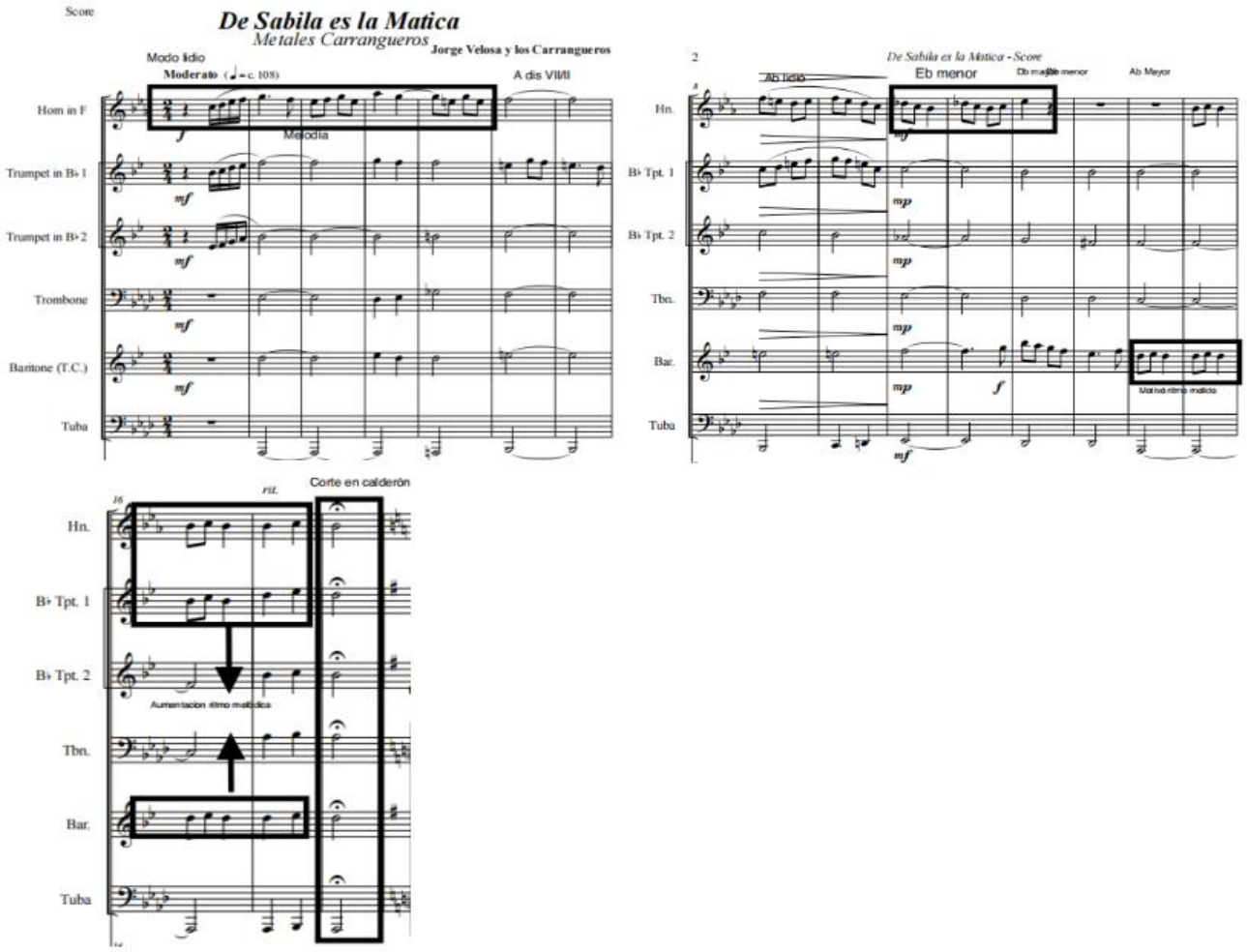
Gráfica 39. *Registro Sonoro de los instrumentos.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “De sábila es la matica”

Su introducción es una fanfarria en la tonalidad de La Bemol, pero no se enlaza a esta, sino más a un modo lidio, donde el corno, tiene la melodía principal del compás número 1, al compás número cinco (5), con respuesta en la voz de la trompeta. A partir del compás 16 aparece un nuevo motivo melódico en la trompeta, corno y euphonio, para concluir en un aumento ritmo - melódica, la cual concluye en un calderón en el compás 18.

Gráfica 40. *Primera sección de la introducción, tomado del compás 1 al 18.*

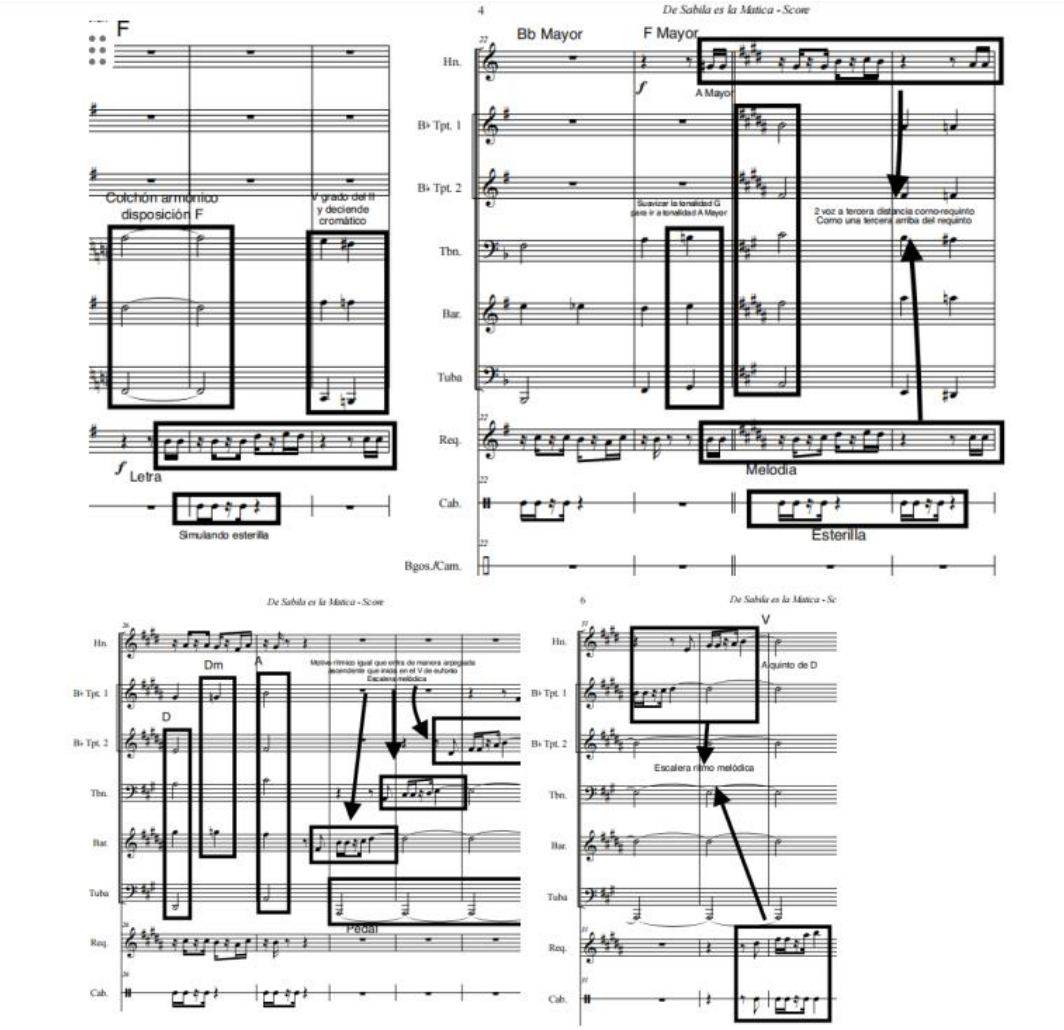


Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra "De sábila es la matica"

El compás 19 es un puente donde pasamos a la tonalidad de Fa Mayor enfatizado en las voces de los bajos y el requinto, presentando al oyente un fragmento de la melodía de la letra de la parte A como en la obra original, esta sección tiene movimientos armónicos I, V,Vb IV i I, los cuales empiezan a ocurrir a partir del compás 21 al 23, con un acorde de sol en los bajos para suavizar la tonalidad y pasar a La bemol Mayor. Del compás 24 al 28 se realiza una repetición del círculo armónico I, V,Vb IV i I.

A partir del compás 28, hay un sonido pedal en la tuba acompañado por un motivo rítmico arpegiado ascendente en secuencia de un compás, empezando por el euphonio, trombón, trompeta segunda, trompeta primera, corno y finalmente requinto y guacharaca que terminan igual.

Gráfica 41. *Presentación melódica de la Letra con puente arpegiado, tomado del compás 19 al 33.*

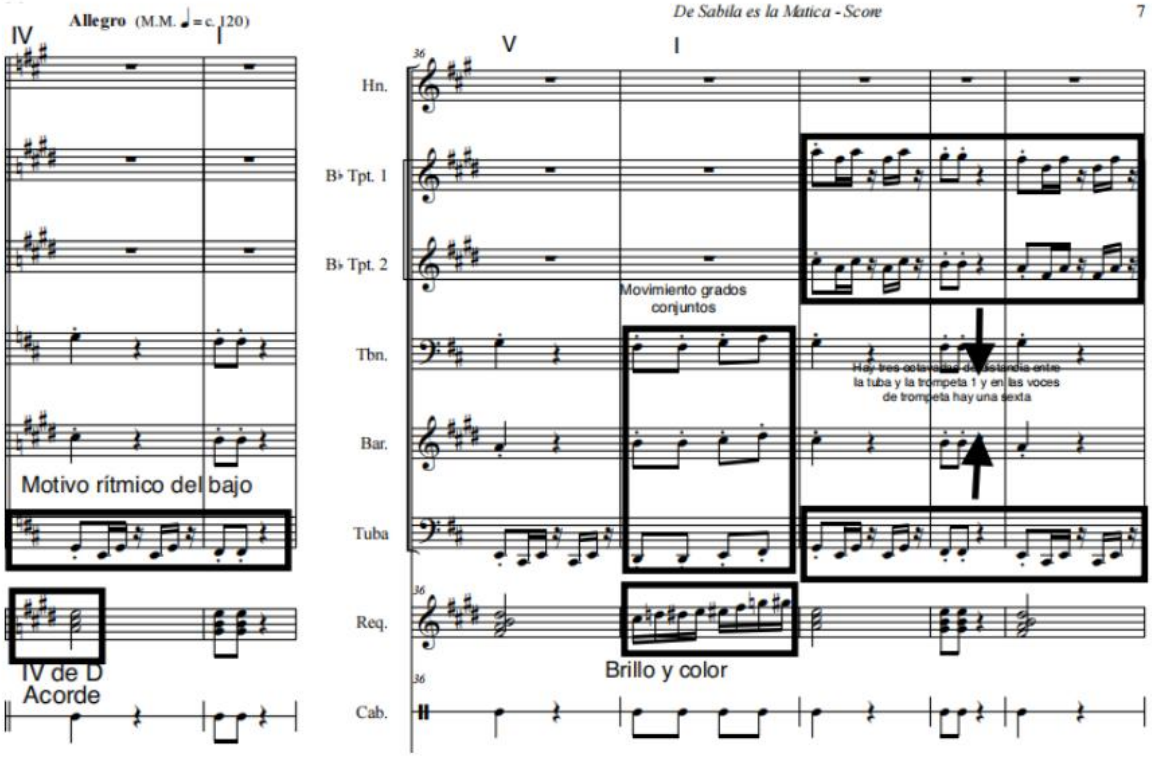


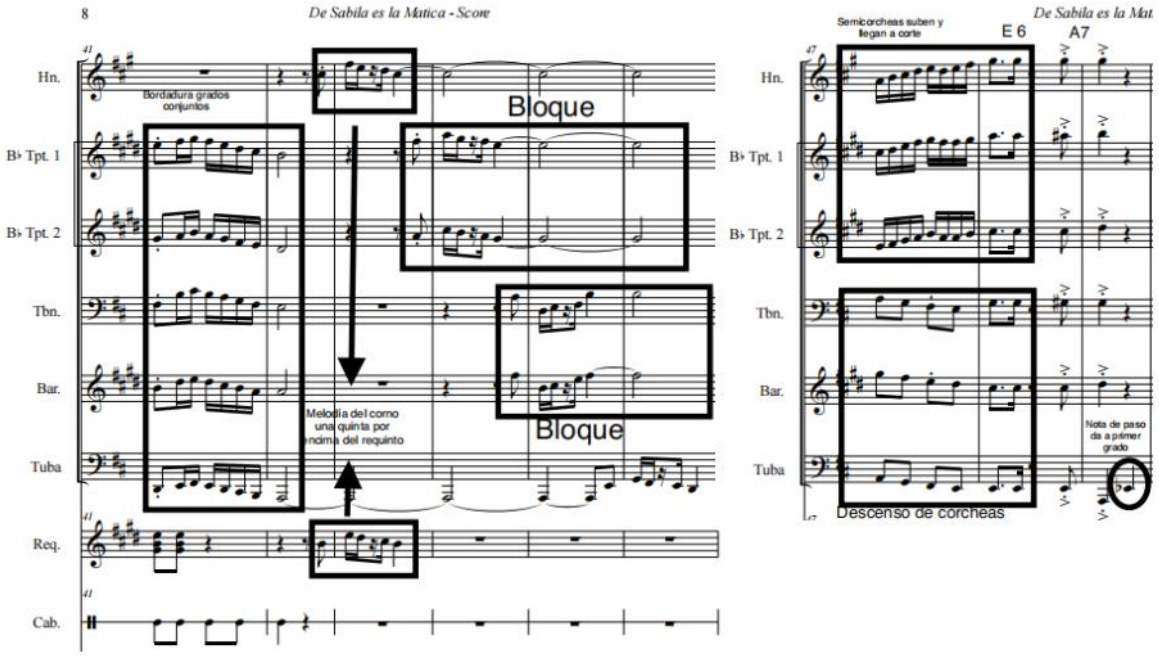
Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra "De sábila es la matica"

El compás 34 es el cambio directo a la tonalidad de Re Mayor en la cual se va a desarrollar la obra, cuenta con una secuencia armónica es V, I, V7, I. Su melodía aparece

en la tuba, acompañada por las trompetas, las cuales tienen una distancia de sextas en sus intervalos, mientras que la distancia de la tuba y la trompeta primera es de tres octavas de distancia, aparece un motivo melódico a una distancia de un compás con una repetición en bloques inicialmente corno - requinto, luego trompetas, trombón, euphonio y finalmente la tuba; esta sonoridad va direccionada a un acorde de D6 9/A, en el compás 46. La conclusión de esta sección es un corte en unisono en el compás 48.

Gráfica 42. *Variación melódica con repetición en bloque sonoros, tomado del compás 34 al 48.*

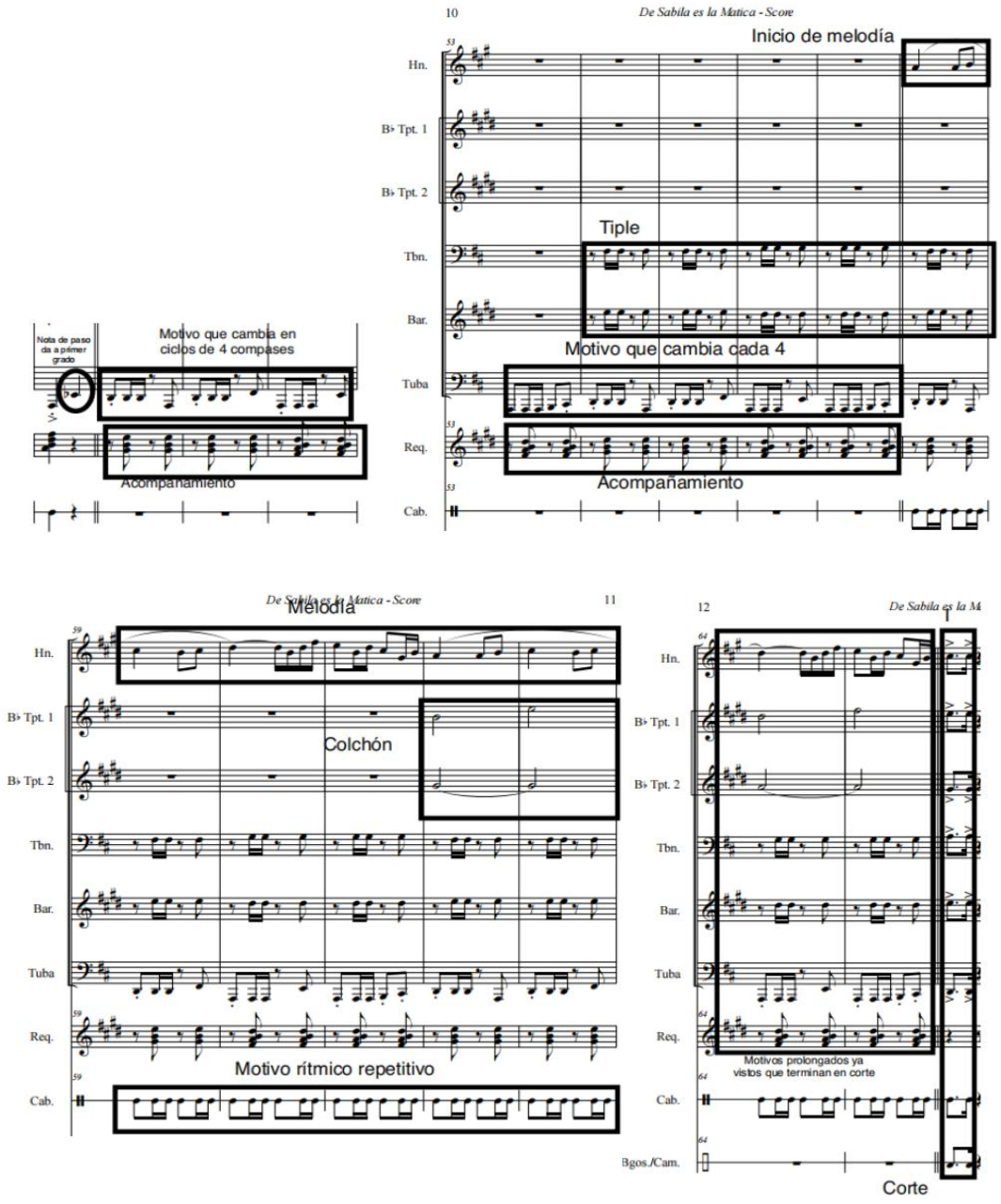




Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “De sábila es la matica”

La tuba aparece en la anacrusa del compás 50 con un motivo rítmico acompañado por el requinto, realizando una línea armónica que comprende I-I-V7-V7 , el cual se repite cada 4 compases, se va sumando el euphonio y el trombón realizando un acompañamiento parecido al del tiple en la rumba carranguera. Posteriormente entra el corno con una melodía de 4 compases y la guacharaca entra con el ritmo base, sumándose las trompetas con un colchón armónico de blancas y finalmente un corte en el compás 66.

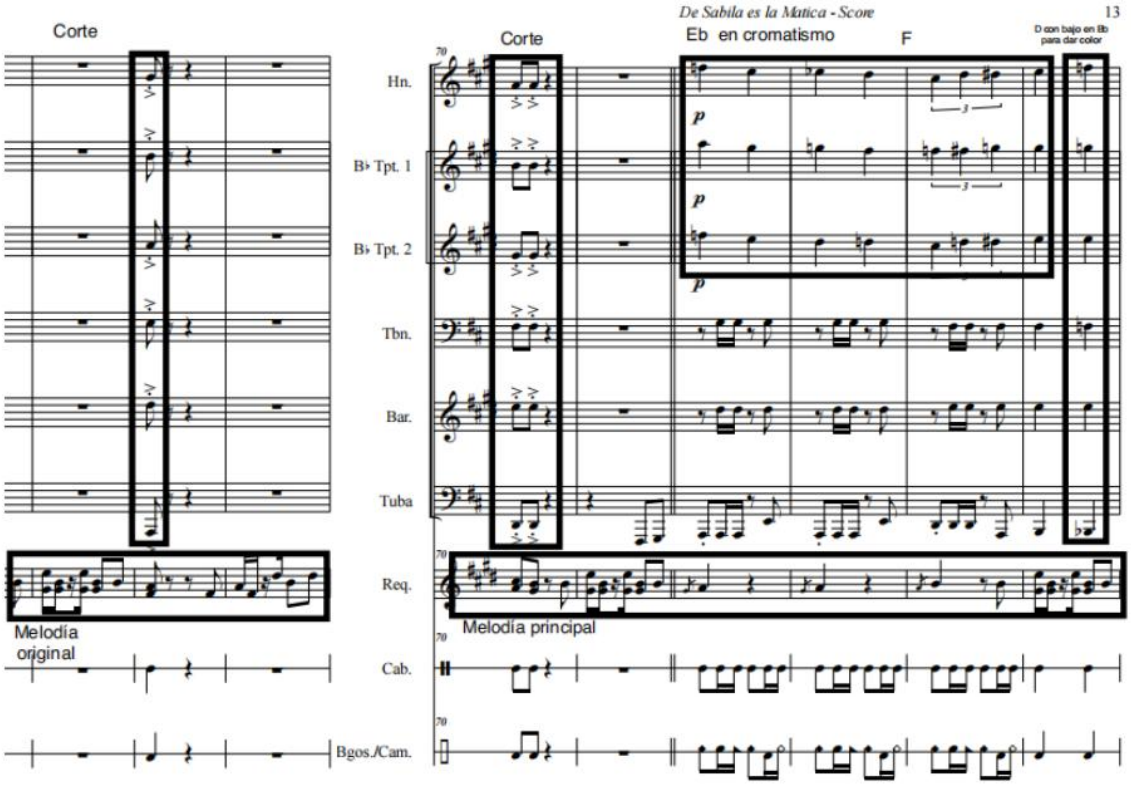
Gráfica 43. *Presentación melódica con acompañamiento en ritmo de rumba carranguera, tomado del compás 50 al 66.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “De sábila es la matica”

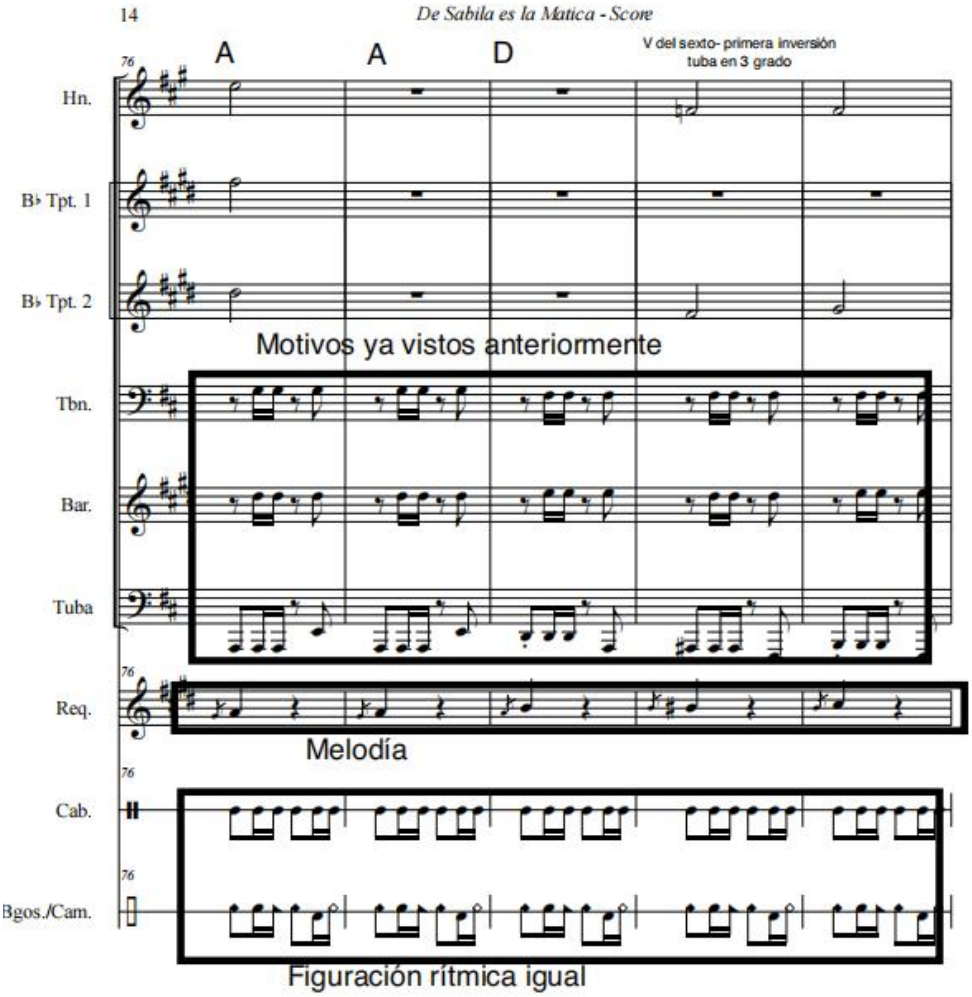
El requinto entra en el antecompas 67, con el motivo inicial del tema original, el cual viene acompañado por cortes en bloque y adornos cromáticos para enriquecer y dar otros efectos tímbricos o de color armónico. En el compás 72 aparece el ritmo base, en el compás 79 vamos a encontrar una progresión de V6, VI, IV, I.

Gráfica 44. *Motivo inicial del tema original con ritmo base, tomado del anacrusa 67 al compás 75.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “De sábila es la matica”

Gráfica 45. *Acompañamiento ritmo armónico, tomado del compás 76 al 80.*

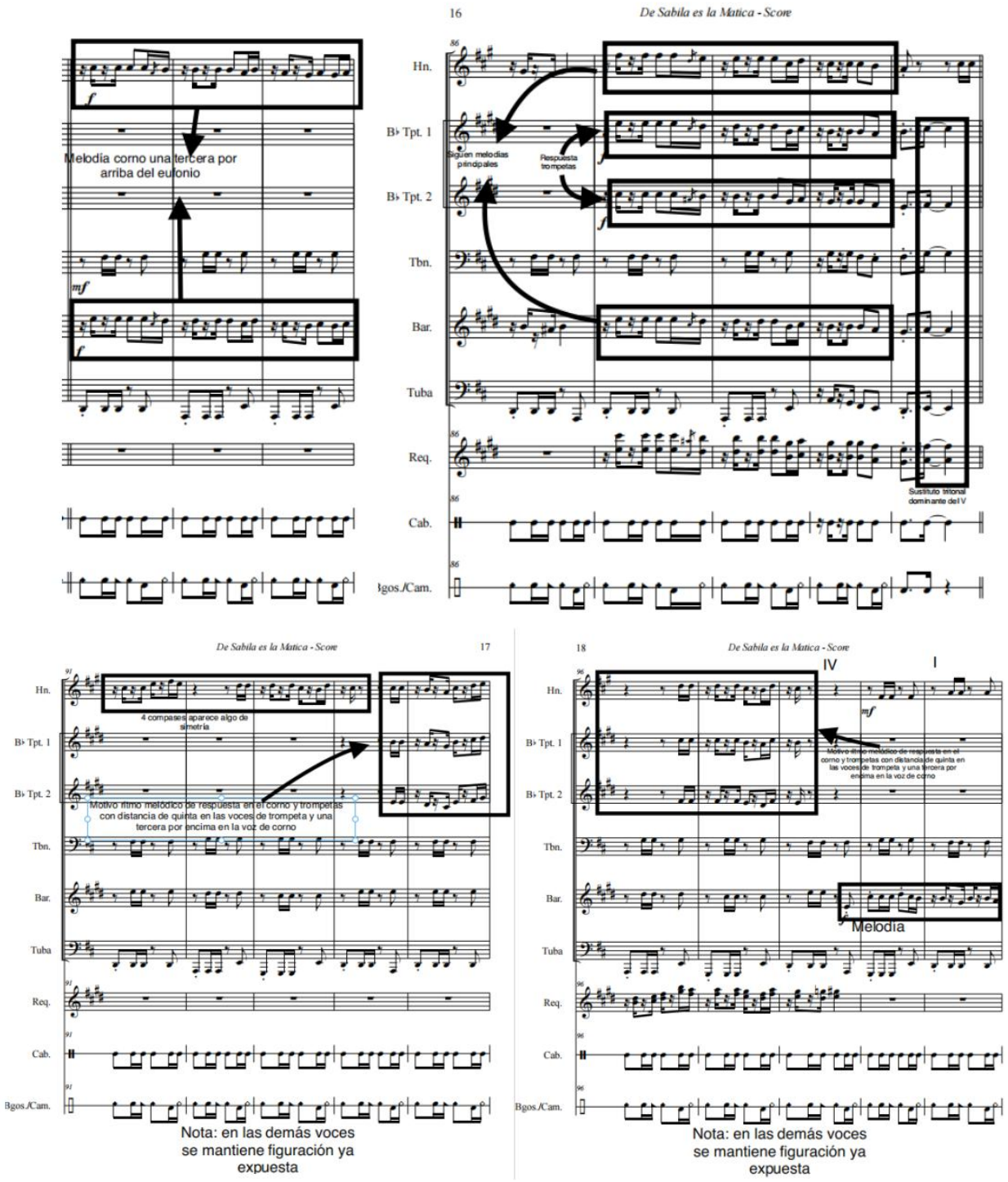


Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “De sábila es la matica”

La melodía desde el compás 83 la exponen el corno y el euphonio, donde sus voces se encu

entran a un intervalo de terceras de distancias y posteriormente es remarcada por las trompetas y el requinto. A partir del antecompas 91 el corno adopta la melodía y cada cuatro compases vamos a tener una aparición de otro instrumento, luego el euphonio toma la melodía y le da un cambio al ciclo armónico que venía para luego exponer un movimiento IV,I,V,I, primero por compás y luego por pulso.

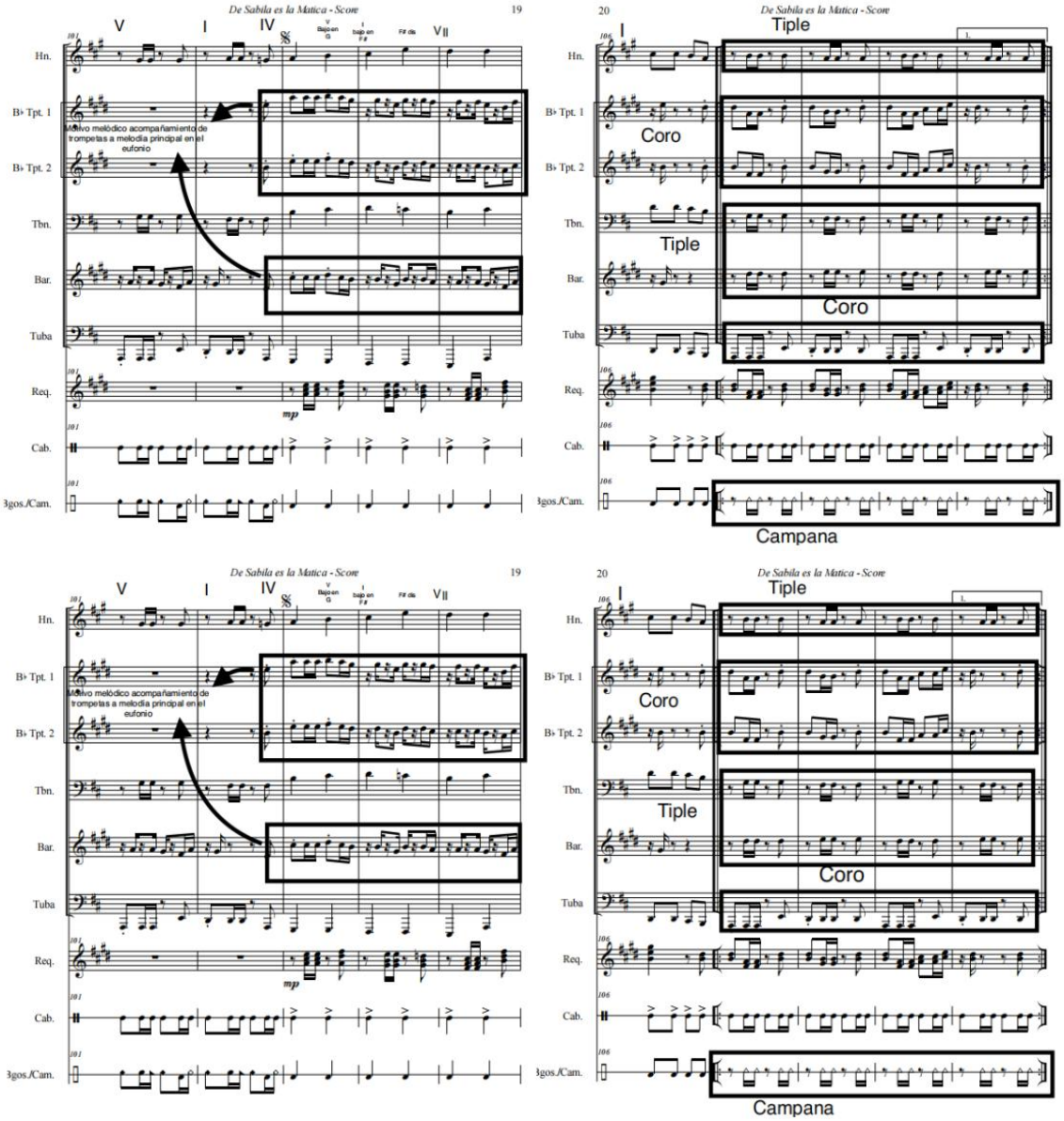
Gráfica 46. *Presentación melódica en bloques con conducción en el corno, tomado del compás 83 al 98.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “De sábila es la matica”

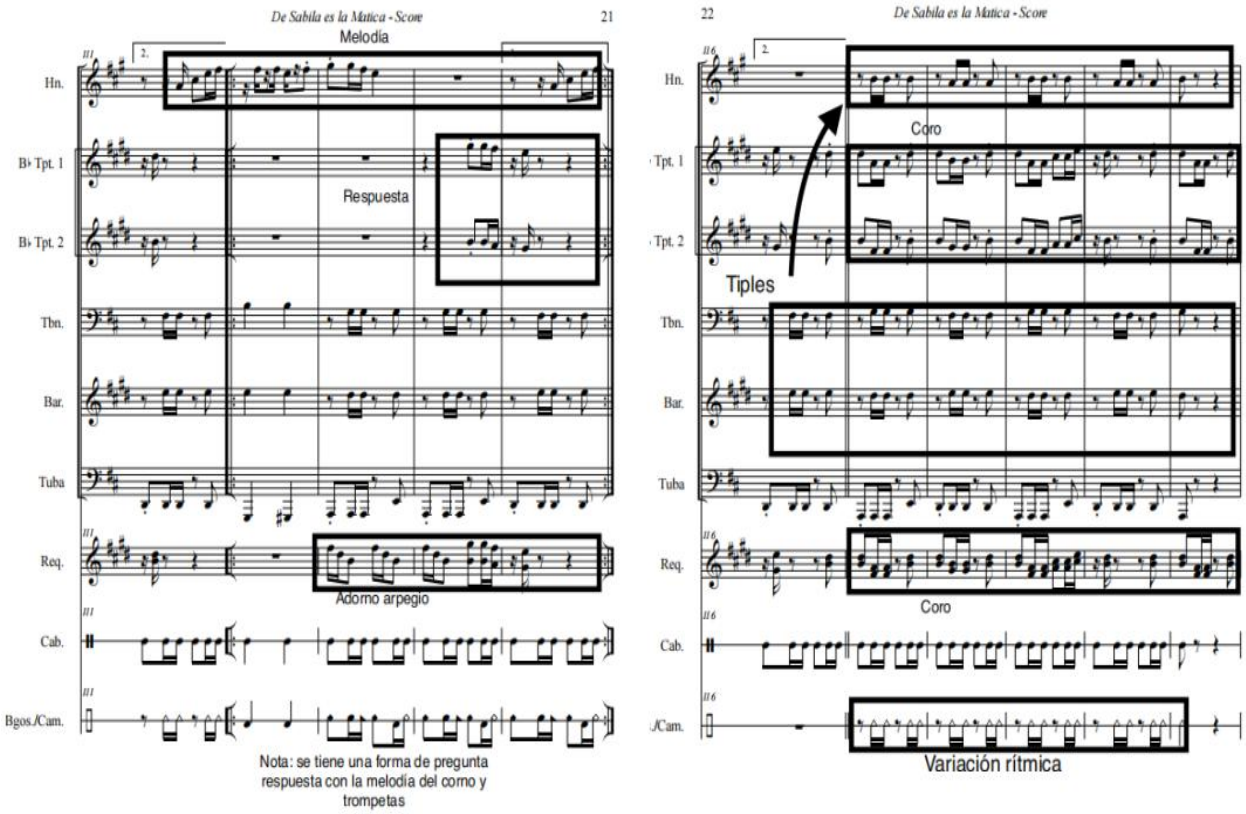
El compás 103, es la presentación del signo, el antecompas del 107 es la presentación de la parte B, como está en la obra original, con una variación en la percusión y su acompañamiento de forma sencilla. En el compás 111, el corno toma la melodía con el complemento de las trompetas. El antecompas 117, es un énfasis del motivo rítmico del coro como está dispuesto en la obra original, pero que concluye con un corte en la sección de la percusión y demás instrumentos. El compás 124 es el fin de la obra.

Gráfica 47. *Presentación del signo y del coro, tomado del anacrusa 103 al compás 110.*



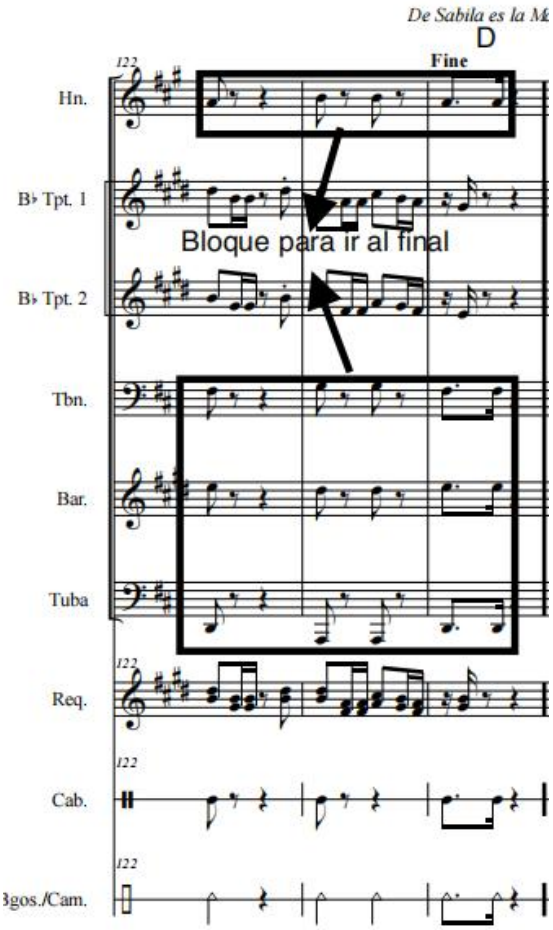
Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “De sábila es la matica”

Gráfica 48. *Linea melódica con re exposición del coro, tomado del compás 111 al 121.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “De sábila es la matica”

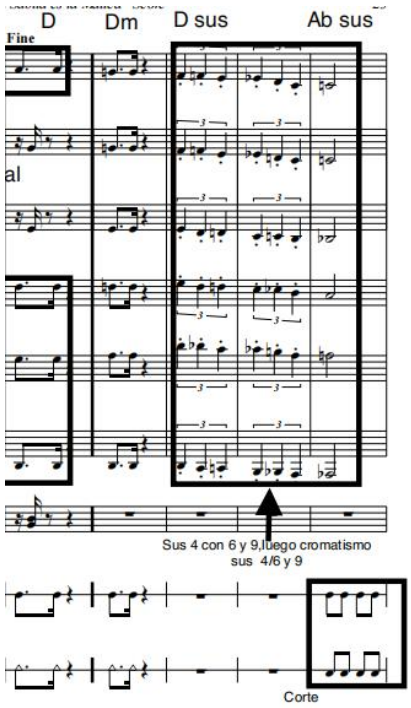
Gráfica 49. *Sección Fine de la obra, tomado del compás 122 al 124.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “De sábila es la matica”

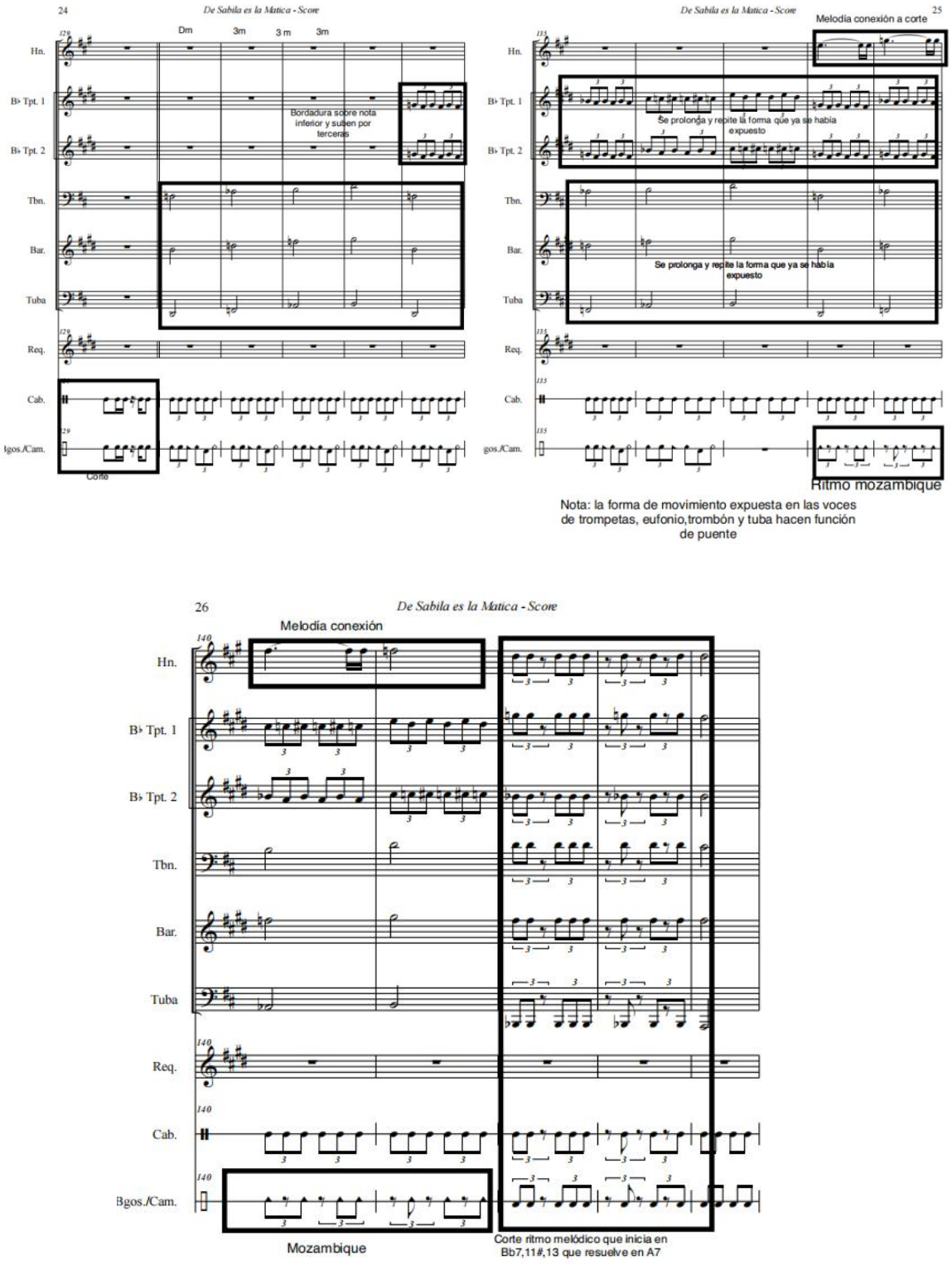
Para el compás 124 se aplican los acordes de 6, 9, para dar una sonoridad más amplia, para que la percusión cierre con un corte. En la sección del compás 130 al 145 se destacan sus ciclos armónicos de terceras menores en las trompetas, el corno realiza la melodía y la percusión variaciones. El cierre aparece en un bloque ritmo melódico en los compases 143-144.

Gráfica 50. *Corte bloque, tomado del compás 124 a 128.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “De sábila es la matica”

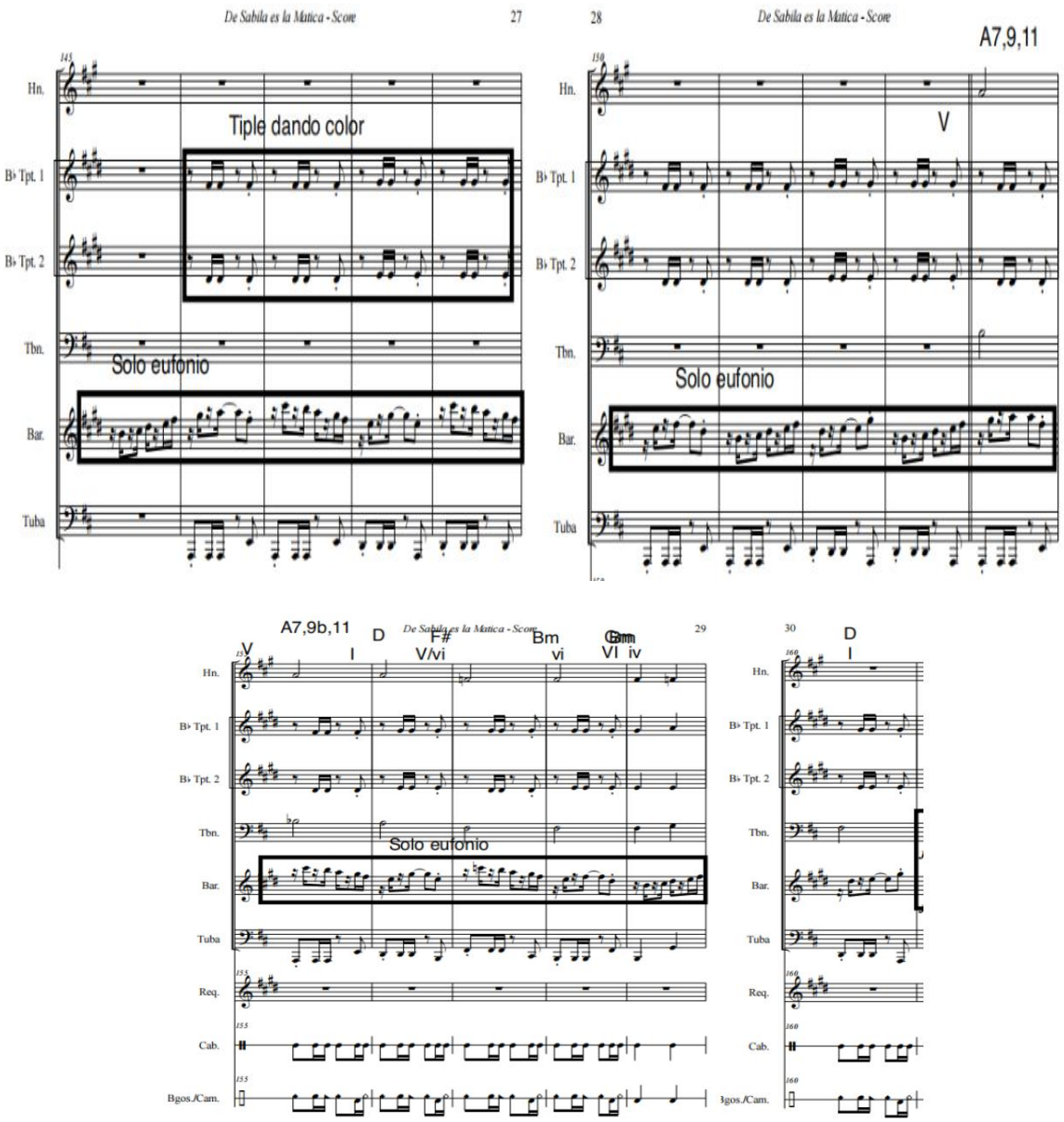
Gráfica 51. *Variación ritmo melódica con cambio de caracter tomado del compás 129 al 144.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “De sábila es la matica”

La sección comprendida del compás 145 al 160 el euphonio realiza el solo que en la obra original realiza la guitarra, esto viene con integraciones sonoras cada 4 compases donde se va sumando el trombón y el corno, mientras que las trompetas van haciendo un acompañamiento sencillo.

Gráfica 52. *Solo de Euphonio, tomado del compás 145 al 160.*

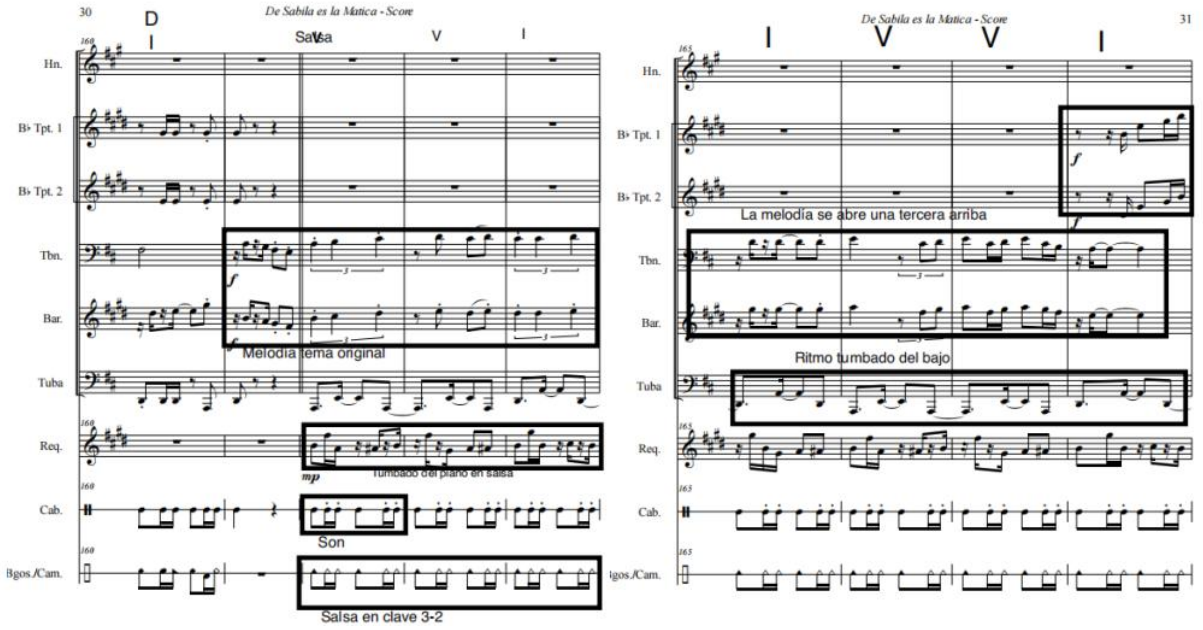


Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “De sábila es la matica”

En el compás 161 el trombón y el euphonio realizan un unisono el cual sus voces se dividen a una distancia de tercera en sus intervalos, El requinto presenta una sección ritmo melódica con una duración de 4 compases, que se va repitiendo mientras la percusión cambia para realizar un ritmo cercano a la salsa.

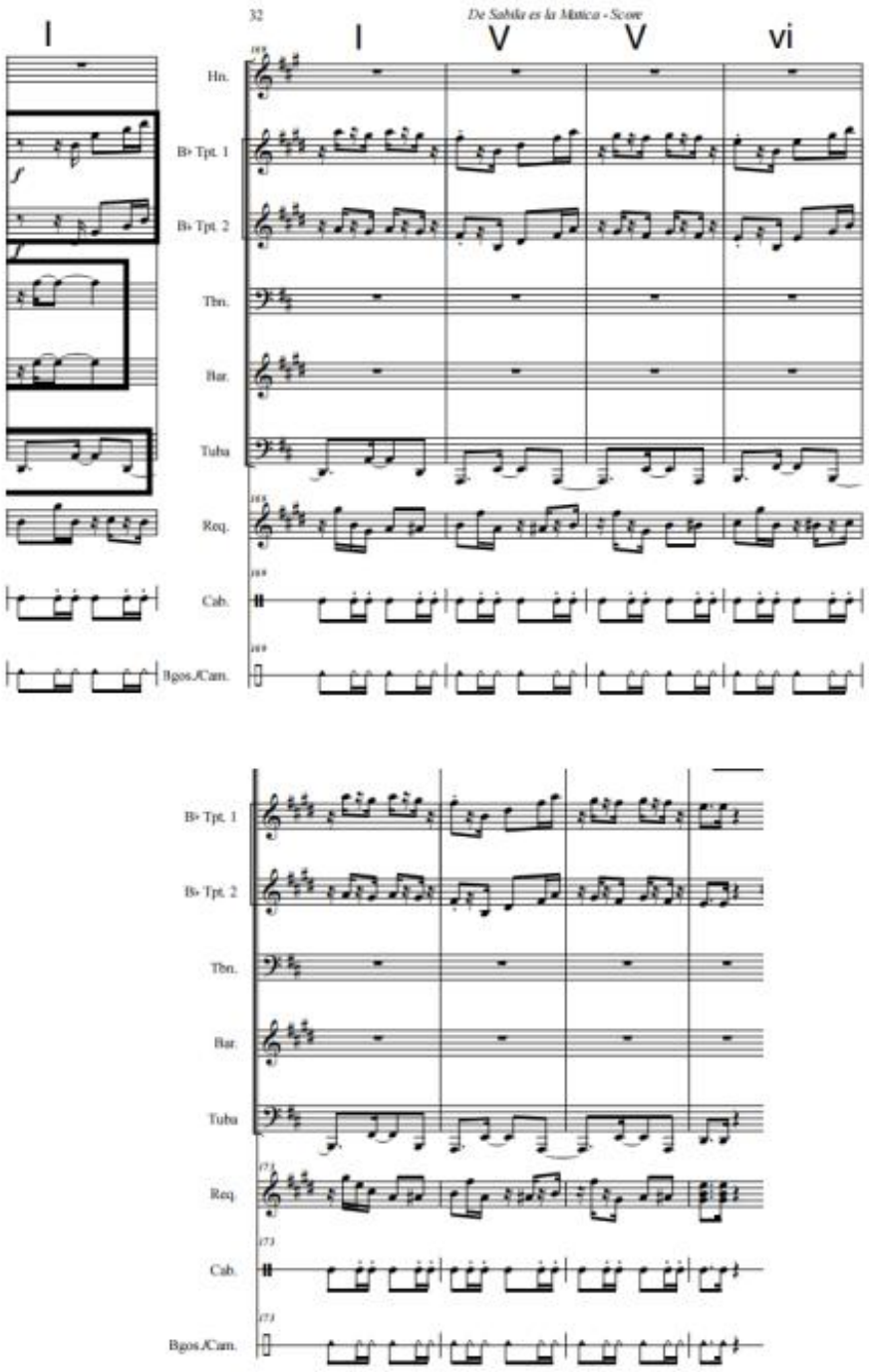
Las trompetas realizan la melodía desde el compás 168 al 176, similar al tema la "Cucharita" obra famosa del maestro Jorge Velosa, y posteriormente el corno expone el motivo melódico de la obra la "Pirinola" también del maestro Jorge Velosa. En el compás 177 al 184 la percusión vuelve a su ritmo base de rumba criolla.

Gráfica 53. *Variación con aires en ritmo de salsa, tomado del compás 161 al 168.*



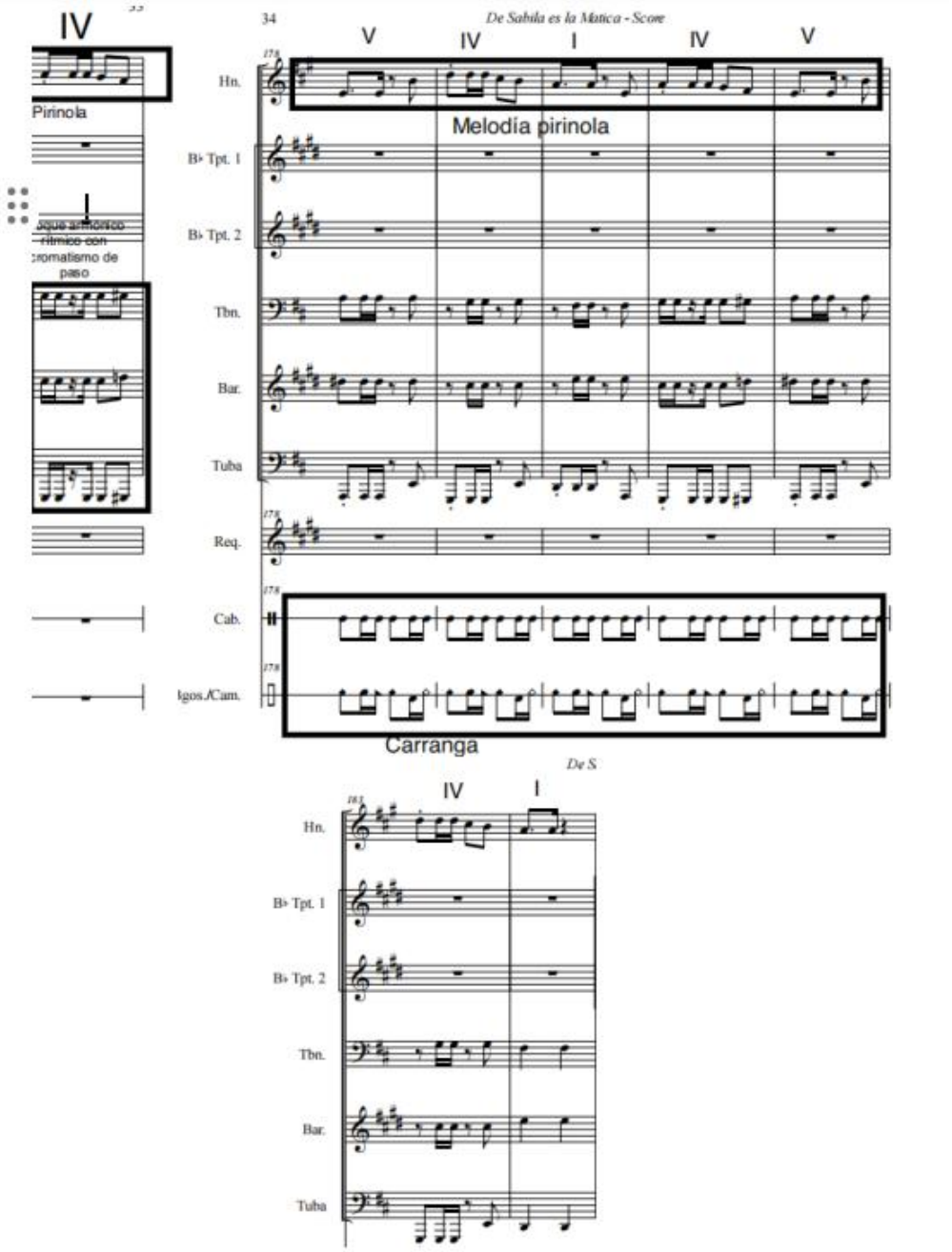
Fuente: Elaboración propia con base a score de obre "De sábila es la matica"

Gráfica 54. *Presentación de linea melódica "La Cucharita", tomado del compás 168 al 176.*



Fuente: Elaboración propia con base a score de obre "De sábila es la matica"**.**

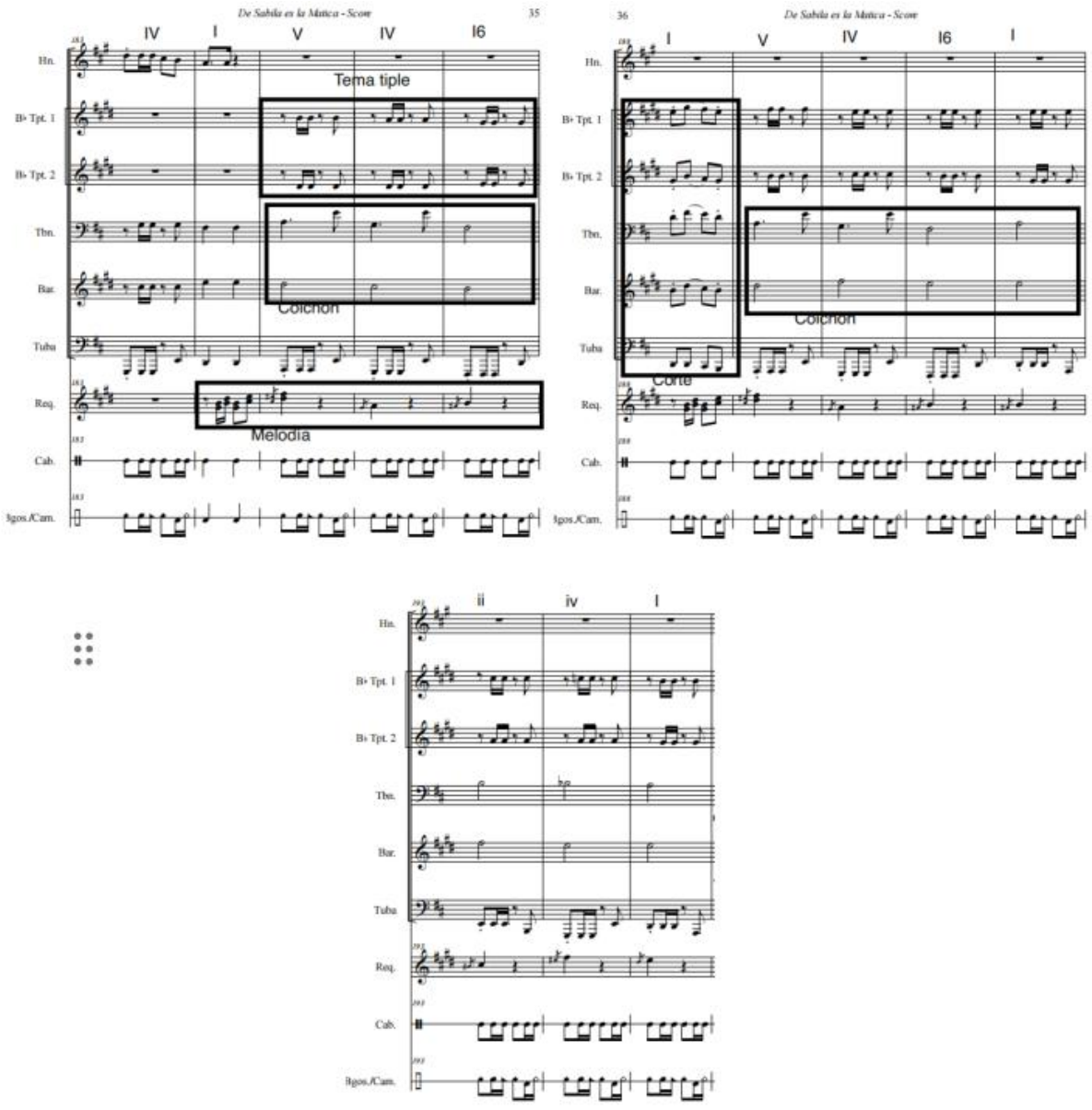
Gráfica 55. *Presentación de linea melódica "La Pirinola", tomado del compás 177 al 184.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra "De sábila es la matica"

En el compás 184 el requinto retoma el motivo melódico presentado en el compás 71, las trompetas realizan el acompañamiento mientras que el trombón y el euphonio ejecutan un colchón armónico que continua hasta el compás 195.

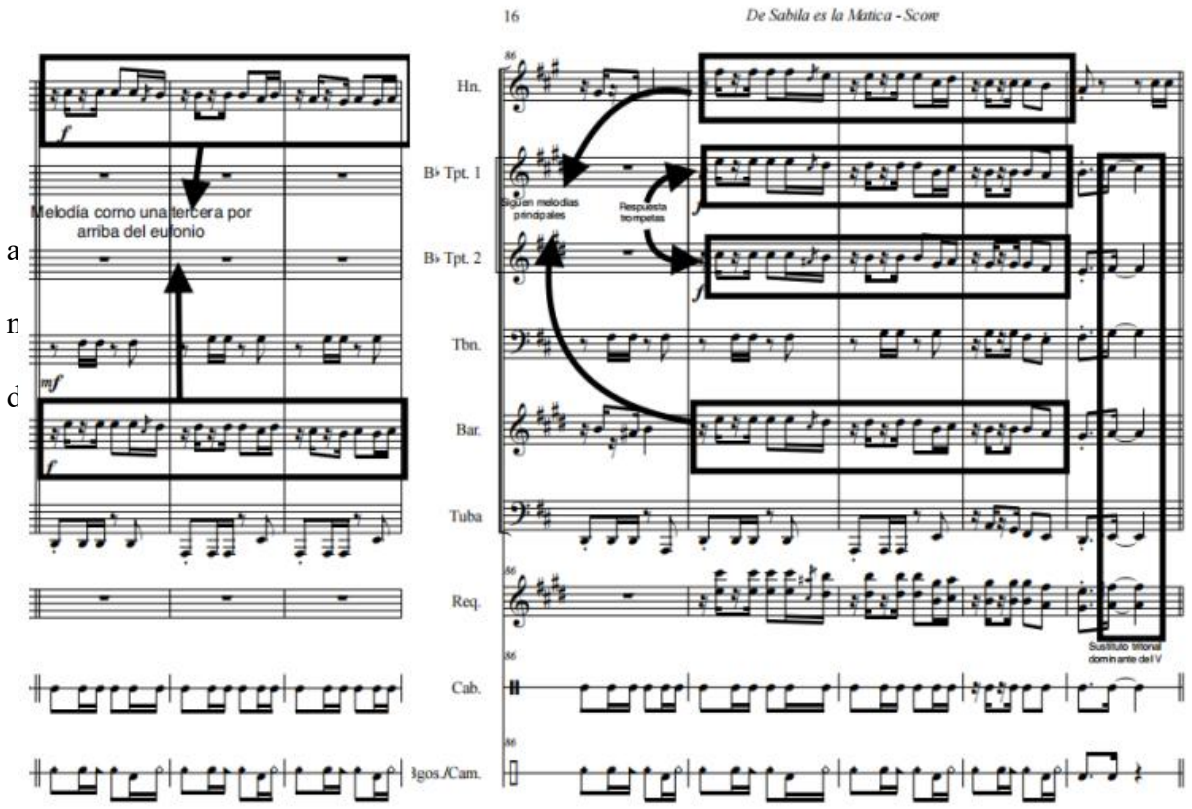
Gráfica 56. *Exposición mélodica del requinto, tomado del compás 184 al 195.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “De sábila es la matica”

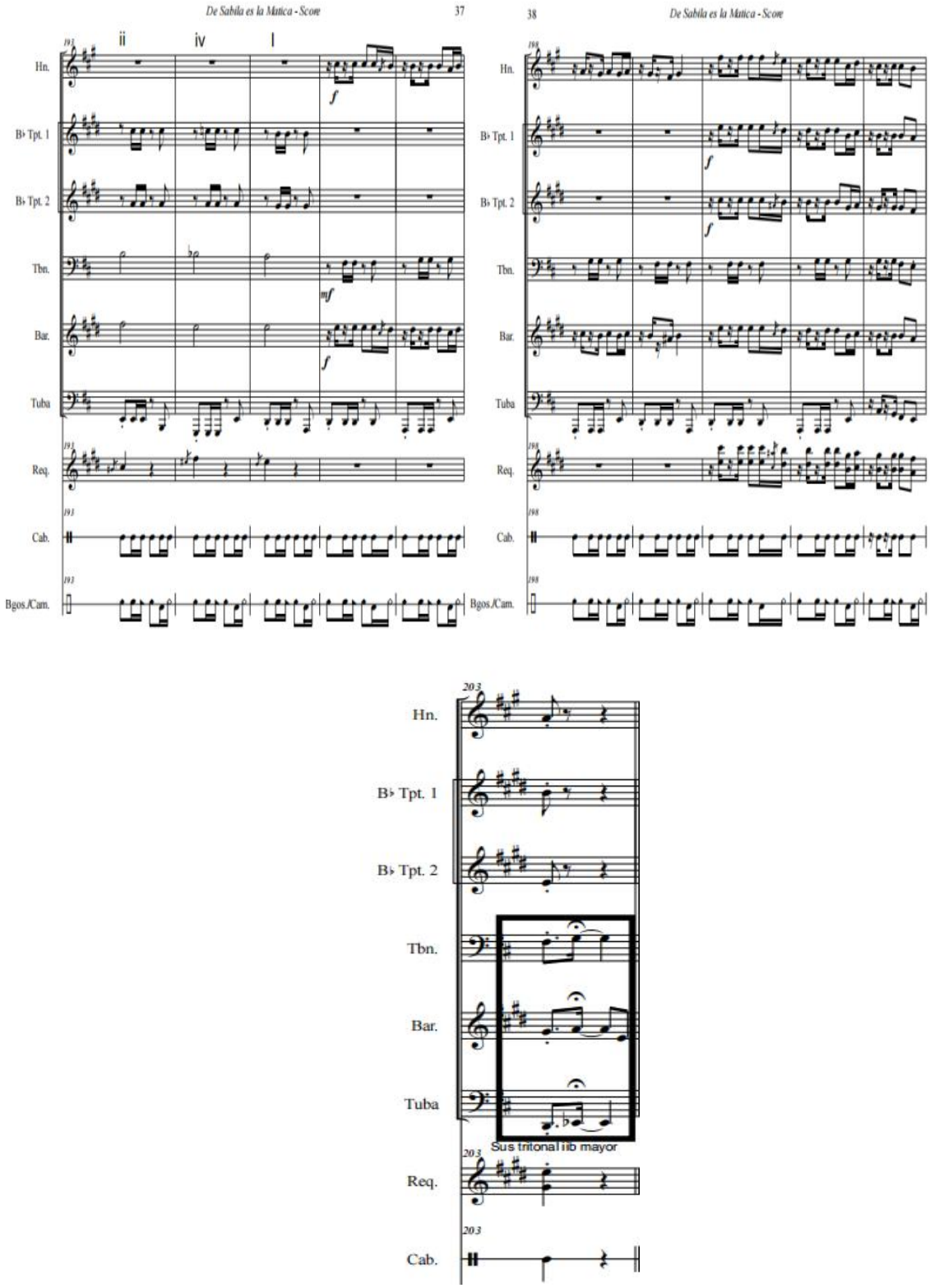
Hay una similitud en la sección del compas 83 a 90 y la comprendida del compas 196 a 203.

Gráfica 57. *Similitud de secciones, tomado del compás 83 al 90.*



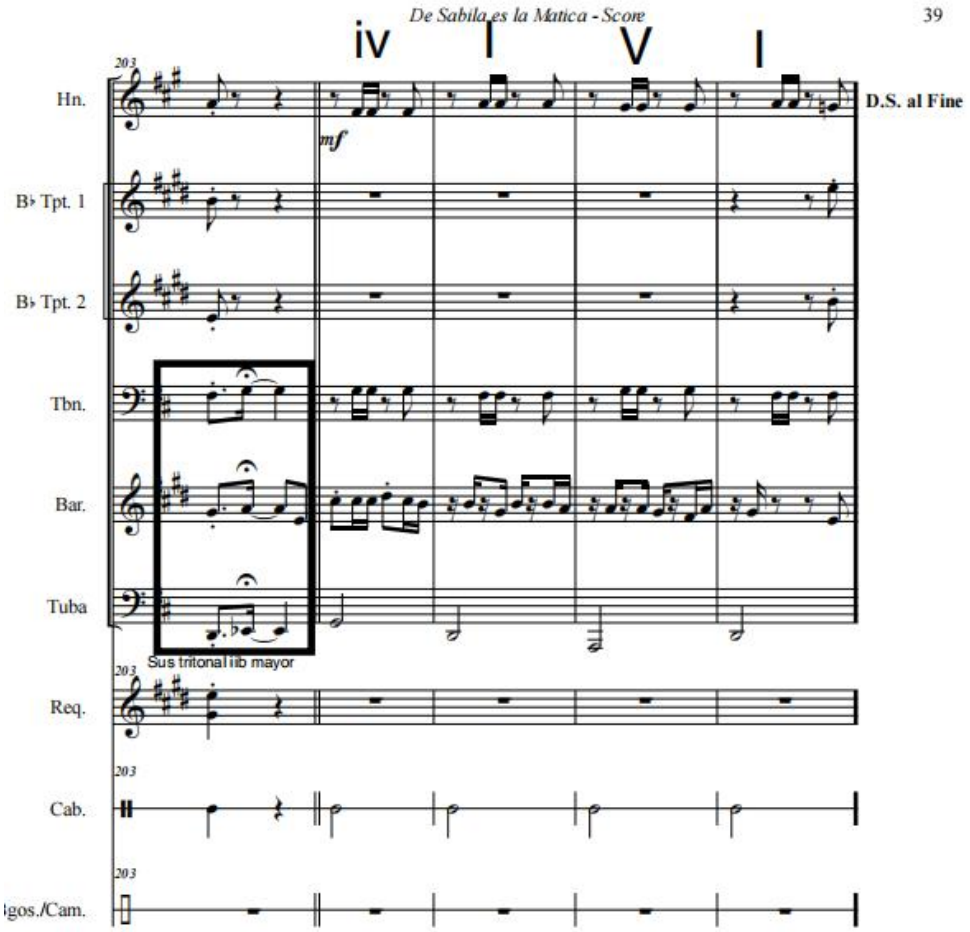
Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “De sábila es la matica”

Gráfica 58. *Similitud de secciones, tomado del compás 193 al 203.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “De sábila es la matica”

Gráfica 59. *Conducción melódica al signo y al Fine, tomado del compas 203 al 207.*



Fuente: Elaboración propia con base al score de la obra “De sábila es la matica”

A continuación, se presenta el enlace que contiene las obras del maestro Jorge Velosa con los arreglos musicales realizados en formato de sexteto de metales, acompañados de instrumentos tradicionales. Estos arreglos reflejan el esfuerzo por mantener la autenticidad de la música carranguera, mientras se exploran nuevas posibilidades sonoras que enriquecen su interpretación y difusión.

- Captura de audio estudio El amor es una vaina:

https://www.youtube.com/watch?v=1AeupTGBdJc

- Captura de audio de estudio "La muchacha del conejo"

https://www.youtube.com/watch?v=2zBCBnp7Jb4

- Captura de audio estudio “De sábila es la matica”

https://www.youtube.com/watch?v=kDCLQuoFI7M

Tras los micrófonos: Un viaje sonoro por la carranga

Victor Chitiva (Requintista)

Primero que todo la experiencia que tuve fue nueva para mí, poder integrar el instrumento de cuerda pulsada el cual se ha destacado por ser tradicional campesino de Colombia en un formato de metales tipo orquesta o sinfónico me ayudo a medir el avance que ha tenido el instrumento en el proceso de academización del mismo ya que lleva poco tiempo.

Los elementos integrados en las obras y arreglos realizados a los ritmos como rumbas y merengues en los metales me gustaron bastante en las tres obras interpretadas, destacando las sonoridad de nuestro requinto carranguero que es de intervalos de terceras y sextas. Esto me ayudó a demostrar con claridad que el tiple requinto es un instrumento apto para la ejecución de cualquier tipo de género musical incluyendo el área académica con los instrumentos de metal como son sinfónicos o de orquesta.

Pudimos explorar nuevas sonoridades e interactuar los instrumentos de cuerda pulsada, vientos y percusión y el registro de los mismos encajaba adecuadamente para el

repertorio trabajado. Me gustó la educación de dinámicas e interpretación y la lectura en la partitura de los tres arreglos.

En conclusión este trabajo me ayudó a incorporar nuestro instrumento tradicional como un instrumento académico capaz de interpretar sus melodías en diferentes formatos instrumentales ya sean formatos del folklore latinoamericano o formato clásico.

La importancia de realizar estos trabajos los cuales llevan a crear arreglos musicales aportan sonoridad y musicalidad a estas obras y dan paso a que se realicen trabajos de este tipo de investigación y creación para fortalecer el folklore colombiano con ayuda de estas tesis.

Andres Plazas (Tubista)

La experiencia tocando las obras fue muy interesante y particularmente importante para el desarrollo del lenguaje de la carranga adaptada a conjuntos de cámara. Las obras proponen elementos característicos de la música tradicional incorporando elementos de composición y adaptación novedosos creando una combinación entre lo tradicional y lo académico.

Estás características plantean desafíos para el intérprete, se debe entender el estilo y particularidades de la carranga e incorporarlos dentro de un esquema y un formato poco usual. Tocar estás obras ha sido una gran experiencia desde la interpretación, la grabación y la versatilidad que se requiere. Sin duda son obras que pueden servir de referente para futuras creaciones.

Jaqueline Paez (Trompetista)

Es bien sabido que interpretar un instrumento musical implica una serie de retos y habilidades que por años cada instrumentista se dedica a desarrollar y más aún un instrumento de la familia de los metales, puesto que día a día uno experimenta diferentes sensaciones en su embocadura, sonido, resistencia y calidad en general, hay días buenos y días en donde cuesta un poco más encontrarse cómodo con lo que uno interpreta. Grabar para mí siempre ha sido un reto personal inmenso, por la cantidad de factores, antes nombrados que dan un resultado a la hora de grabar. Esta grabación de las Carrangas en este formato de instrumentos de viento metal, me parecía un reto, por los diferentes colores, interpretaciones y articulaciones que cada integrante le dio, sin embargo, gracias a la flexibilidad y el talento de mis compañeros esto no fue impedimento para sacar adelante esta linda grabación.

Christian Molano (Trombonista)

No estuvo complicado en cuanto a la interpretación del Trombón,ya que tenía patrones rítmicos interesantes, tocar las obras y más la obra que tenía inclusión de ritmo vallenato fue de cierta manera muy divertido. Al oir otras voces rítmicas se evidenciaba que en otros instrumentos era más complejo los pasajes, pero a la final me pareció académico y no tuvo mucha dificultad para grabar, fue un proyecto que permitía innovar y mostrar que los instrumentos de viento metal pueden ser versátiles a la hora de interpretar música Colombiana.

Bryan Matamoros (Percusionista)

La experiencia con el proyecto fue muy buena, en el tema de grabación excelente el señor muy atento a todo, durante la grabación fue todo muy de buena calidad, la accesibilidad para la grabación fue buena y atenta a mi parecer fue un excelente trabajo y pues es mi primera vez en un estudio de grabación y fue lo mejor.

Bryan Paez (Euphonista)

Mi experiencia grabando fue increíble y de mucho carácter, ya que las obras tienen un nivel muy alto para el instrumento eufonio, se necesita un nivel avanzado en técnica para poder hacer algunos pasajes, en el estudio la sensación de grabar cambia un poco lo que es el concepto de tocar, puesto que en estas sesiones se busca hacerlo de la manera mas profesional y al final ver el resultado da una gran sensación de felicidad.

Luis Paez (Cornista)

La grabación de las tres obras muestran que cada una tiene su propia personalidad musical, se debe tener un buen nivel técnico debido a su registro sonoro y variedad en las articulaciones. La combinación de distintos aires musicales me mostró la flexibilidad de la música carranguera al ver que se podía interpretar por instrumentos de viento metal, lo cual me permitió explorar otros matices distintos en mi instrumento por fuera de la música de cámara y sinfónica. A nivel interpretativo fue un reto personal y cumplió mis expectativas a nivel general.

Conclusiones

El trabajo realizado sobre la música carranguera y la obra del maestro Jorge Velosa ha permitido profundizar en el valor cultural, social y artístico de este género, reconociéndolo como una expresión única de las comunidades rurales de Boyacá y de Colombia en general. A través del análisis de sus orígenes, desarrollo y ritmos, se ha evidenciado cómo la carranga ha servido como una herramienta de resistencia cultural y reflejo de las condiciones sociopolíticas y rurales del país.

El análisis de tres obras representativas de Jorge Velosa ha destacado su capacidad para encapsular las vivencias y la identidad campesina, convirtiendo la música en un vehículo de expresión y conciencia social. Además, los arreglos musicales en formato de sexteto de metales, acompañados de instrumentos tradicionales, demuestran la versatilidad y adaptabilidad de la carranga a nuevas formas de interpretación, sin perder su esencia autóctona.

Este proyecto no solo aporta a la difusión de la carranga, sino que también reafirma su relevancia en el panorama musical colombiano, mostrando cómo puede dialogar con otros formatos sin dejar de ser un símbolo del campesinado y de su lucha por preservar sus costumbres y valores.

Con la realización del trabajo podemos concluir en una serie de hallazgos musicales y personales, como aspectos musicales caben a resaltar; en proceso de la realización de transcripciones,se aprecia un aspecto del lenguaje melódico del maestro Jorge Velosa, donde se puede ver expuestas propuestas melódicas de otras de sus obras como ejemplo

podemos ver la obra de sábila es la matica donde se puede oír momentos melódicos de fragmentos de las obras la cucharita y la perinola.

La libertad que posee la música carranguera en su estilo abre una brecha para la experimentación y fusión de ritmos musicales colombianos oriundos de otras regiones del país y a su vez la inclusión de ritmos latinoamericanos, como se puede apreciar en el tema muchacha del conejo con la exposición de ritmo Vallenato en el bajo, o en el tema de sábila es la matica con la exposición del son cubano ritmo perteneciente a otro país y se ve expuesto en el instrumento requinto.

Este trabajo de investigación permitió que se creara repertorio innovador y experimental para los ensambles de vientos metales en con la inclusión de instrumentos de cuerdas pulsada en este caso el requinto. Por otro lado, el Eufonio siendo uno de los instrumentos modernos de los vientos bronces, se incluye en dentro de un formato que no se avistó antes dándole un toque de originalidad.

Al lo largo de este trabajo se investigó de los orígenes de la música carranguera y los orígenes del maestro Jorge Velosa como canta autor del género, donde se puede apreciar la evolución de su gran trayectoria musical al ver su progreso artístico en tres momentos diferentes de su carrera estos expuesto en las 3 obras elegidas para este proyecto investigativo, a su vez se aprecia la madurez de su estilo musical como el padre y fundador de la música carranguera.

Referencias Bibliográficas

Abadía, G. (1977). *Compendio general de folklore colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Acuña, O., Cárdenas, R., & Gómez, J. (2019). *Identidad boyacense: cultura popular, floklor y carranga (1960-1980)*. Anuario de Historia Regional y de las Fronteras, vol. 24, núm. 1, 35-56.

Angulo, S., & Solórzano, L. (2020). *Creación de un multimedia para contribuir a la preservación de la música carranguera como patrimonio cultural inmaterial de Colombia y elemento de la memoria colectiva nacional*. Bogotá: Universidad de la Sabana.

Araque, J. (2015). *Visibilización y difusión de la música tradicional campesina en Boyacá y la región, como herramienta de paz*. Revista Principia Iuris 22, 39-50.

Arias, A., & Fuerte, L. (2022). Transformación de la música carranguera en sus composiciones, desde su origen y evolución en el departamento de Boyacá. *Revista Cubun, 1(2)*, 59-74.

Banco de la República. (2012). *La música en familia; Lero, lero, Candelero Velosa y los Carrangueros*. Bogotá: Banco de la República.

Bermúdez, E. (1987). *Música indígena colombiana*. Maguaré, Número 5, 85-98.

Blanco, D. (2013). *El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y la globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs. modernizadoras: políticas*

culturales, poder e identidad. Boletín de Antropología Universidad de Antioquia, vol. 28, núm. 45, 180-211.

Canclini, N. (2001). C*ulturas hibridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Cárdenas, O. (2020). *La identidad del campesino boyacense en las canciones de Jorge Velosa.* Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

Cuta, F. (2013). *Análisis de la interpretación del bajo eléctrico en el merengue dominicano.* Bogotá: Universidad de Cundinamarca.

Díaz, D. (2017). *La carranga, un elogio de la vida.* Obtenido de https://renatopaonemusic.com/wp-content/uploads/2020/03/D%C3%ADaz-2017-La-carranga-un-elogio-a-la-vida.pdf

Franco, E., Lambuley, N., & Sossa, J. (2008). *Viva quien toca.* Bogotá.

Fundación Corazón Carranguero. (05 de Septiembre de 2024). Entrevista a Ramiro Zambrano. Obtenido de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=Fg_Z1KWK5HQ&ab_channel=Fundaci%C3%B3nCoraz%C3%B3nCarranguero

Garzón, J. (2017). *Características interpretativas de la musica carranguera.* Zipaquirá: Universidad de Cundinamarca.

Guerrero, A., & López, L. (1989). *Música región y pedagogía, el caso de la música popular en Boyacá*. Texas: Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá, Centro de Investigación de Cultura Popular.

Higuera, R. (18 de marzo de 2015). *El carranguero mayor, Jorge Velosa, en BOCAS*. El Tiempo, págs. https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15420921.

Last.FM. (01 de Septiembre de 2024). *Los Carrangueros de Ráquira*. https://www.last.fm/es/music/Los+Carrangueros+de+R%C3%A1quira/+images/995e1fa966cc20f1d8f30b1f470ba185.

López, K. (2021). La carranga como identidad cultural local y regional del departamento de Cundinamarca y Boyacá– Colombia. *In BSU Honors Program Theses and Projects. Item 483*, 1-20.

Martínez, R. (11 de Junio de 2023). *La rumba en la Provincia de Matanzas.* Obtenido de https://web.archive.org/web/20101013215443/http:/www.chilesalsaen2.cl/enfoques/rumba.html

Moore, R. (2002). *Música y mestizaje: Revolución artística y cambio social en La Habana. 1920-1940.* Madrid: Editorial Colibri.

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

Perdomo, J. (1975). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC.

Prada, B. (2020). *"Las rondas de Velosa". Una propuesta de adaptación de dos rumbas carrangueras para Banda Sinfónica Grado 2.* Zipaquirá: Universidad de Cundinamarca.

Ramón, A. (2010). *Colombian Folk music in an international context.* Reykjavík: Iceland Academy of the Arts.

Rodríguez, A., & Pérez, A. (2017). Métodos científicos de indagación y de construcción del conocimiento. *Revista EAN, (82)*, 179-200.

Rodríguez, R. (2016). *Una mirada cultural de la rumba criolla de Emilio Sierra Baquero.* Fusagasugá: Universidad de Cundinamarca.

Rojas, F. (2013). La Carranga como escenario vivo de la tradición e identidad cultural local y regional del departamento de Boyacá. *Revista de investigaciones UNAD Bogotá - Colombia No. 12*, 183-191.

Rojas, F. (2013). *La Carranga como escenario vivo de la tradición e identidad cultural local y regional del departamento de Boyacá*. Revista De Investigaciones UNAD, 12(2), 183-191.

Sánchez, T., & Acosta, A. (2008). *Música popular campesina. Usos sociales, incursión en escenarios escolares y apropiación por los Carrangueros*. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales 6, 1, 111-146.

Universidad Jorge Tadeo Lozano. (20 de Diciembre de 2009). *Clase Carranguera con Jorge Velosa*. Bogotá: https://www.youtube.com/watch?v=KzmGAjC3URQ&ab_channel=CamiloAndr%C3%A9sMartinez.

Vásquez, J. (2022). *Tres arreglos de tres canciones de Jorge Velosa para guitarra y voz.* Zipaquirá: Universidad de Cundinamarca.

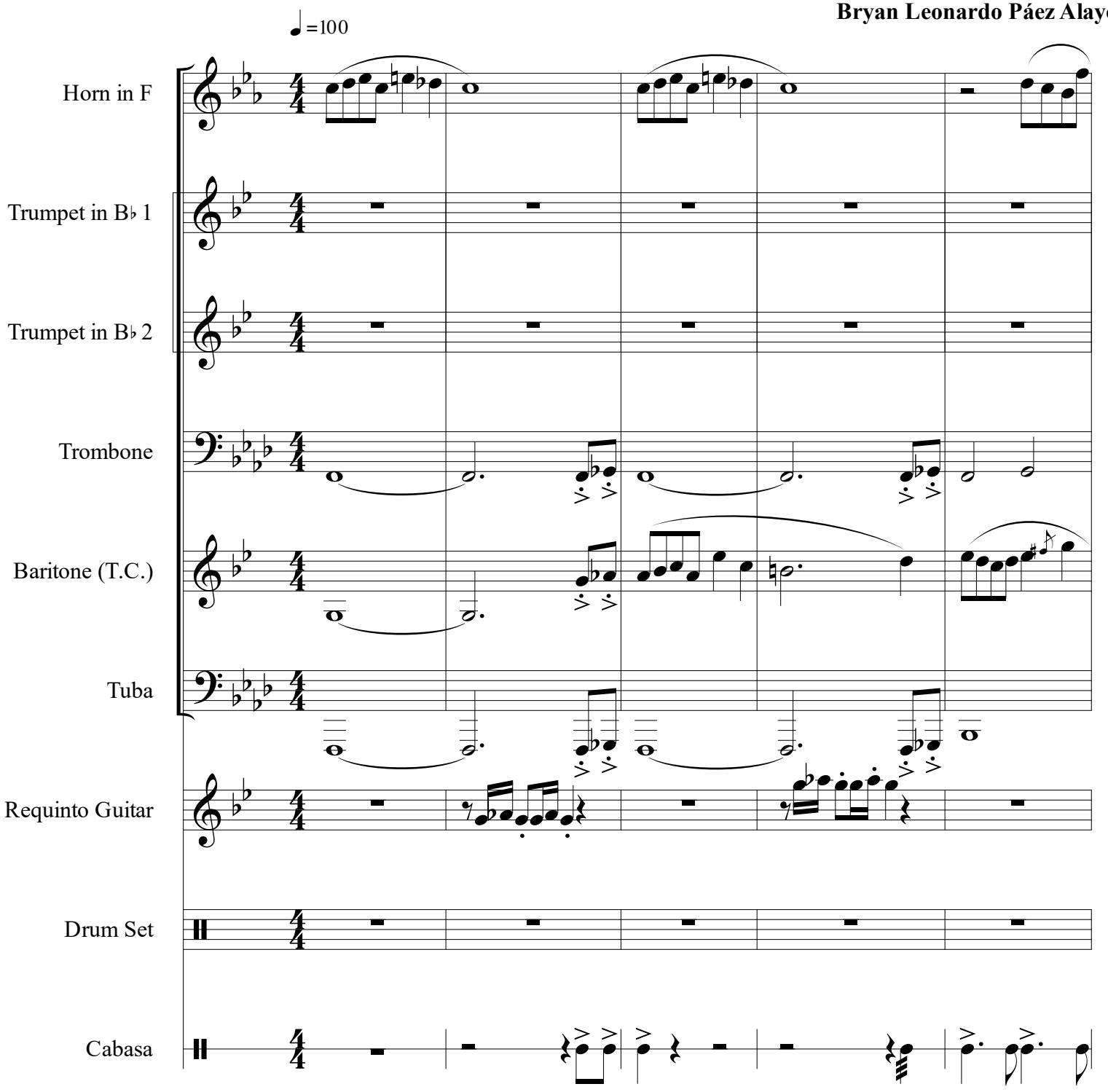
Wade, P. (2002). *Música raza y nación. Musica tropical en Colombia.* Manchester: Universidad de Manchester.

El Amor es una Vaina

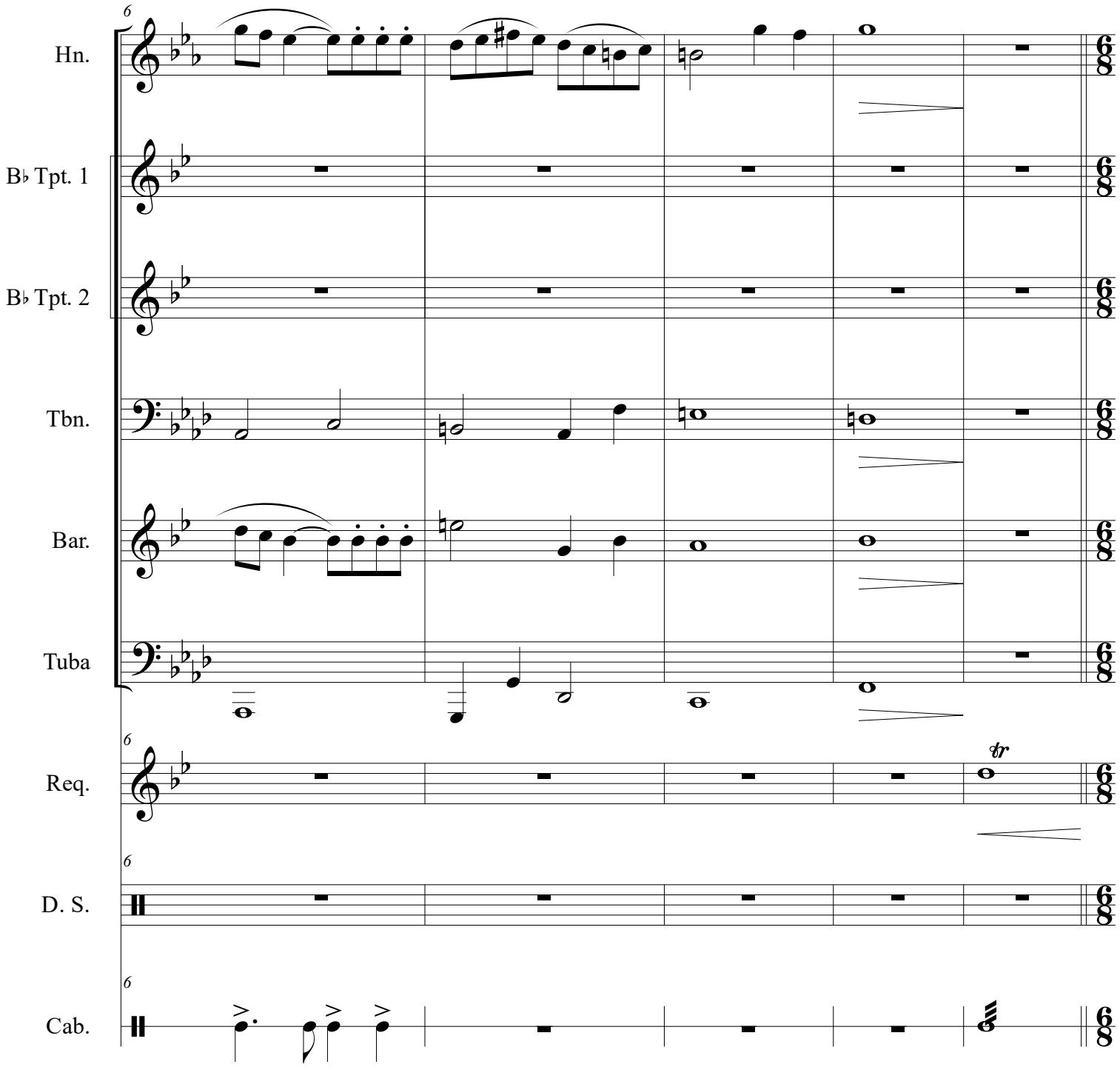
Metales Carrangueros

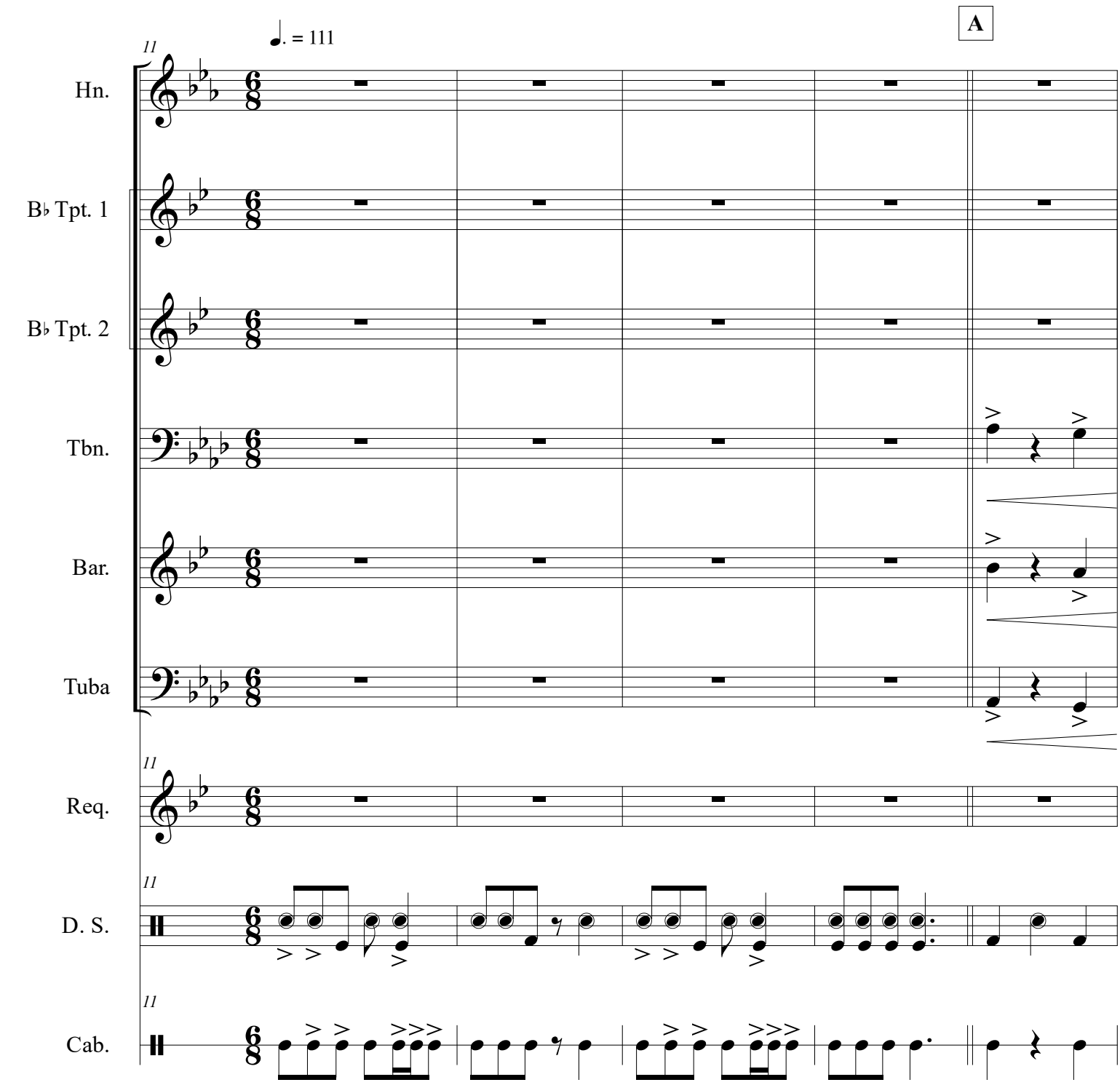
Score

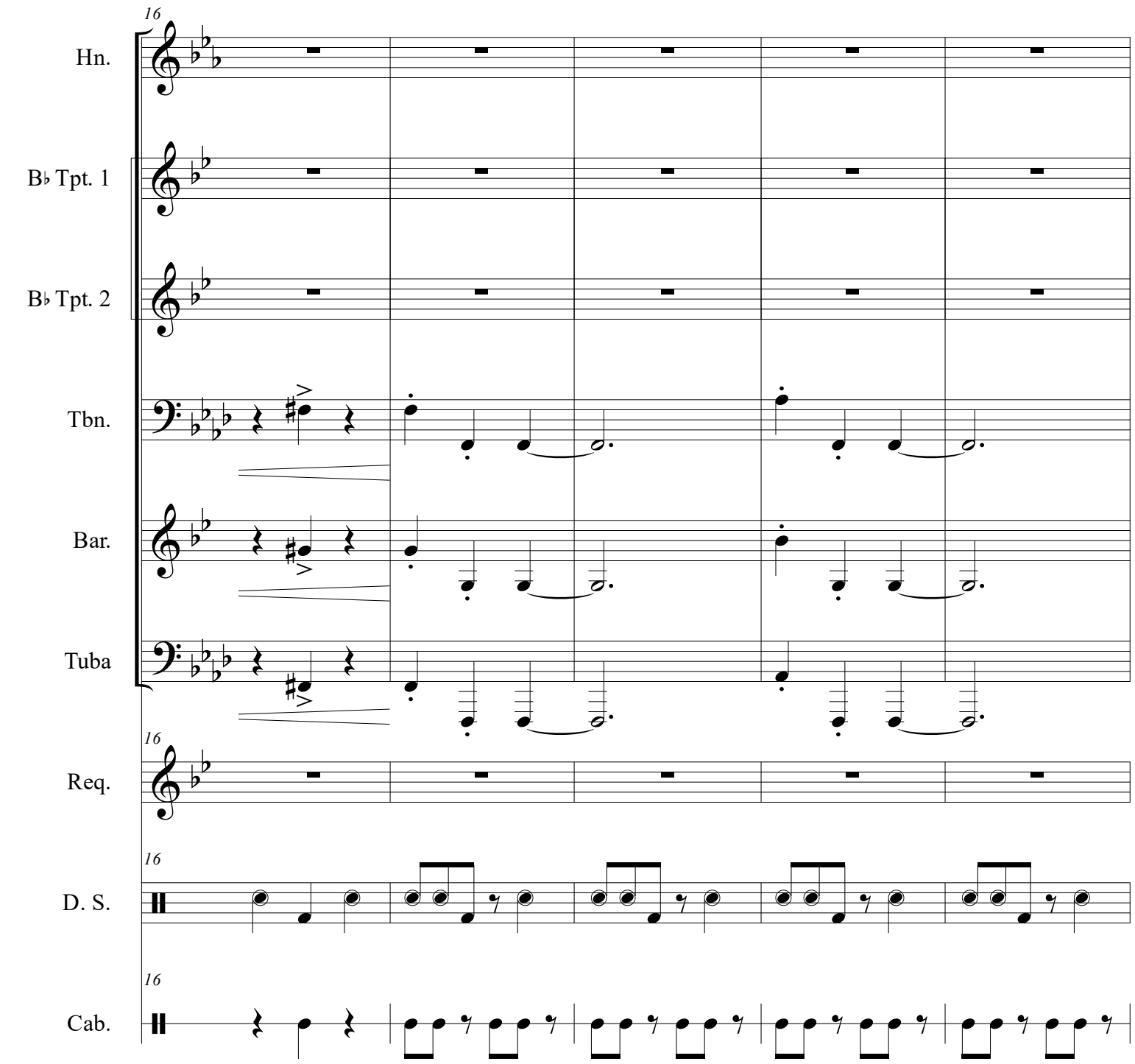
Los Carrangueros de Ráquira
Compositor: Jorge Velosa Ruiz
Álbum: Viva Quien Toca (1980)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



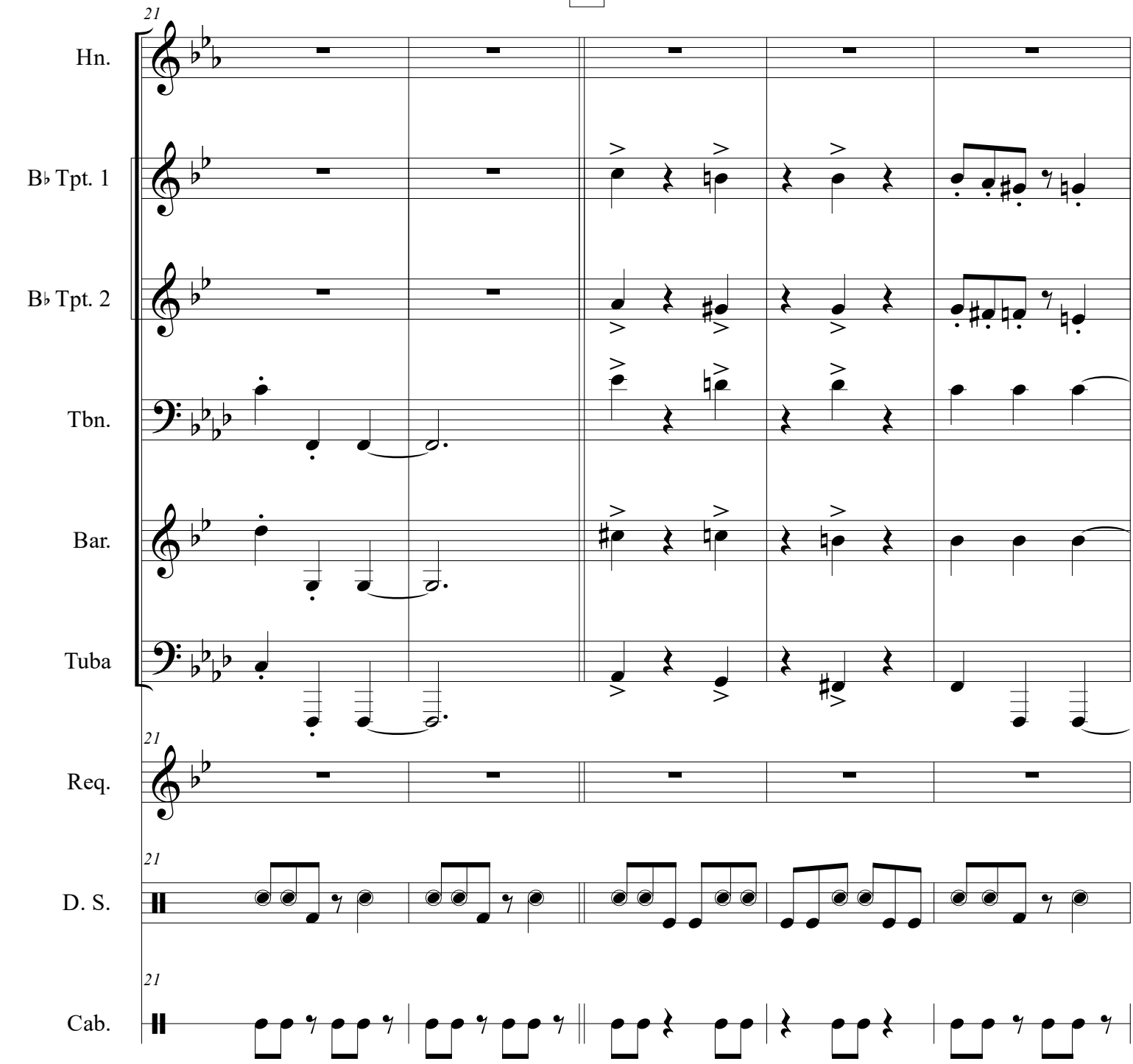
©2023

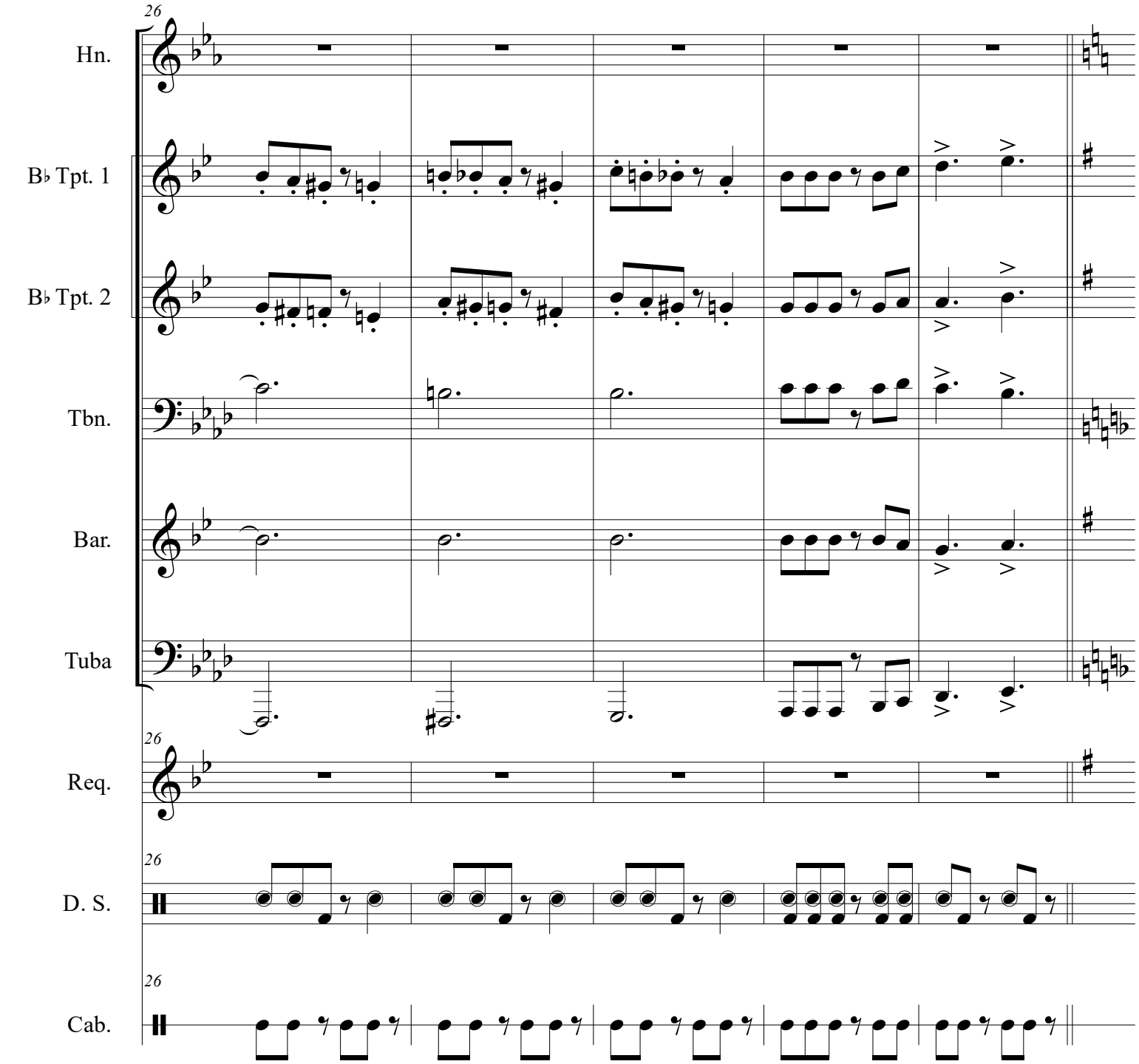

6
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
6
Req.
tr
6
D. S.
6
Cab.

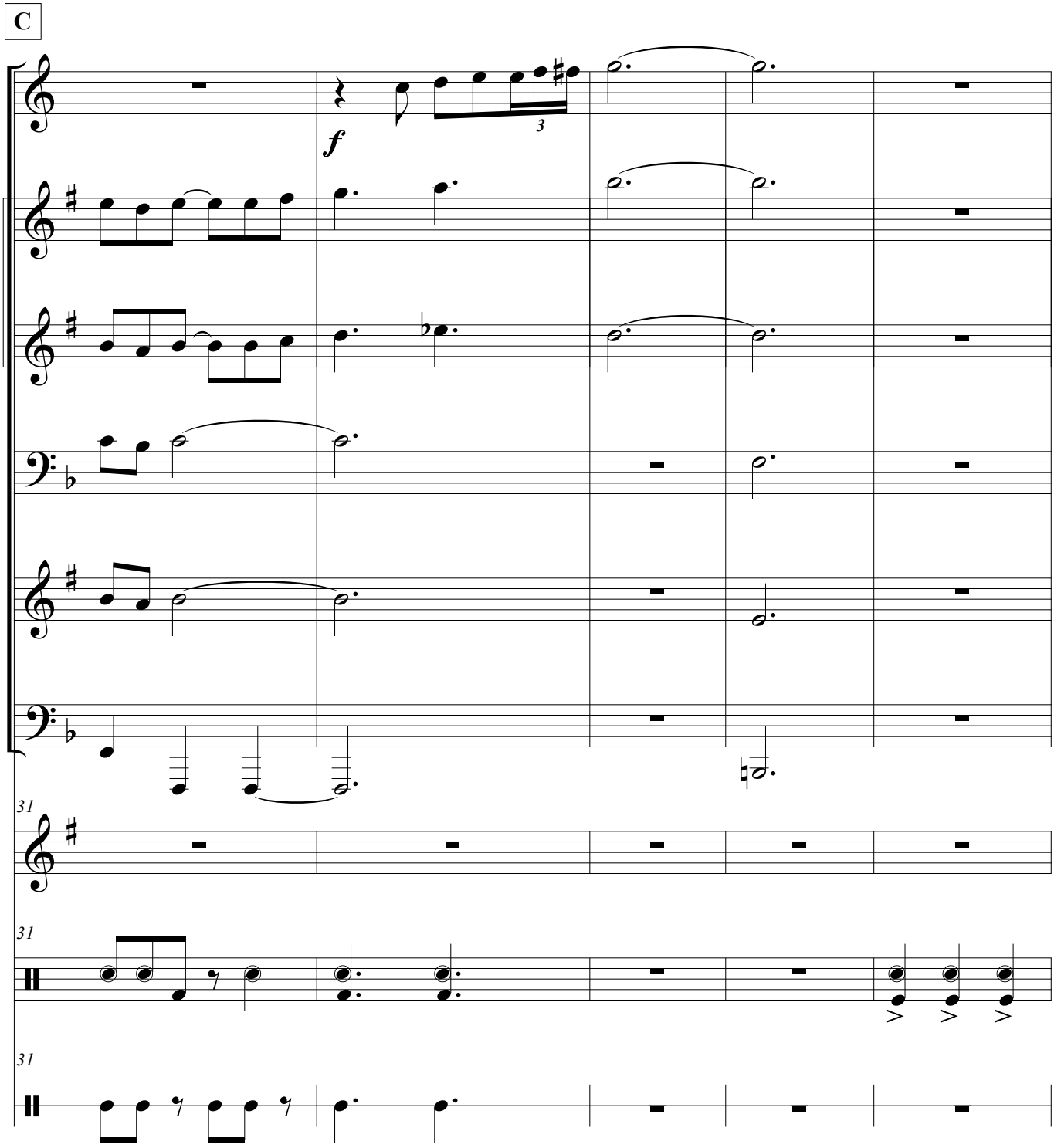

A
♩. = 111
11
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
11
Req.
11
D. S.
11
Cab.

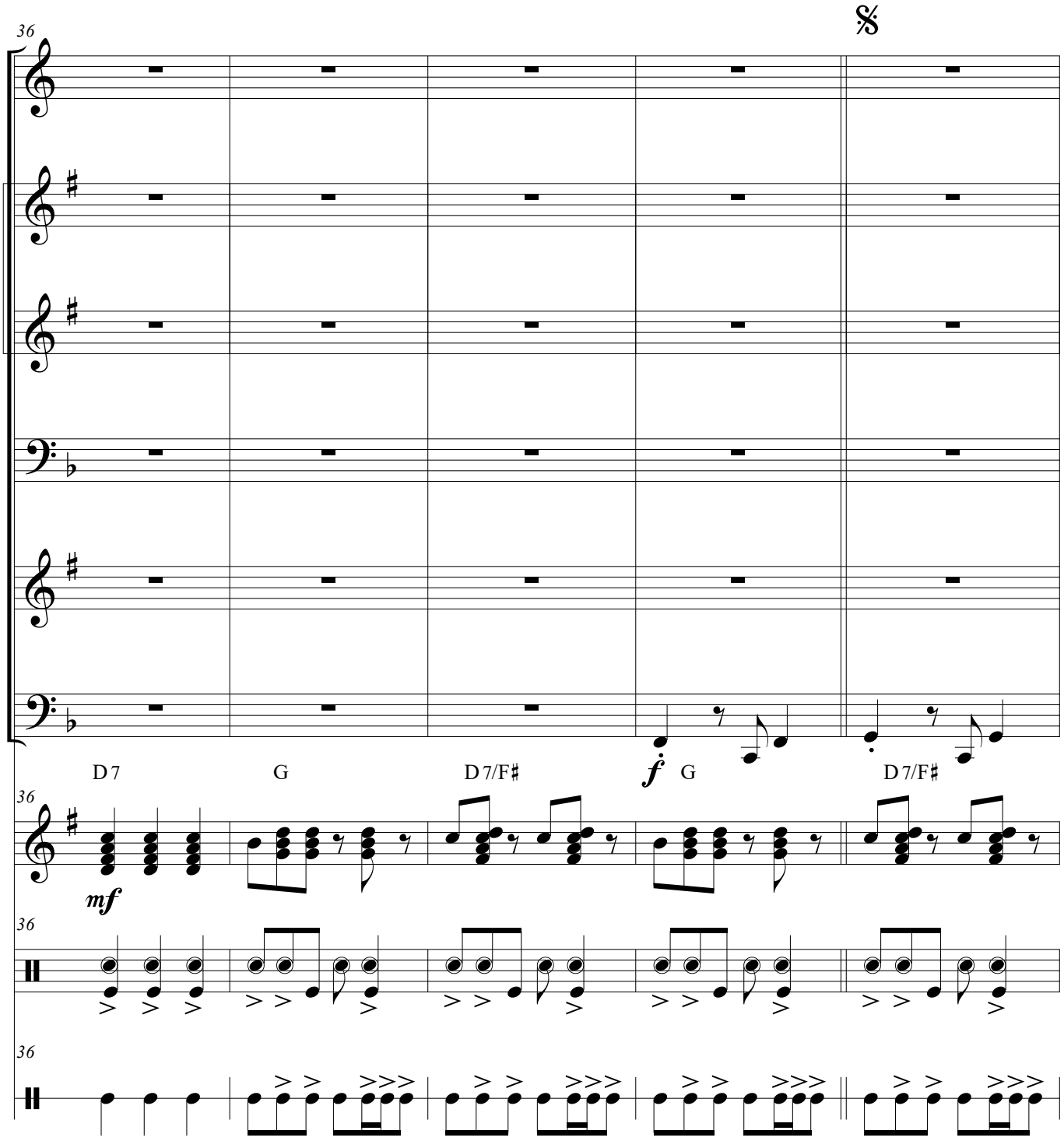

16
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
16
Req.
16
D. S.
16
Cab.

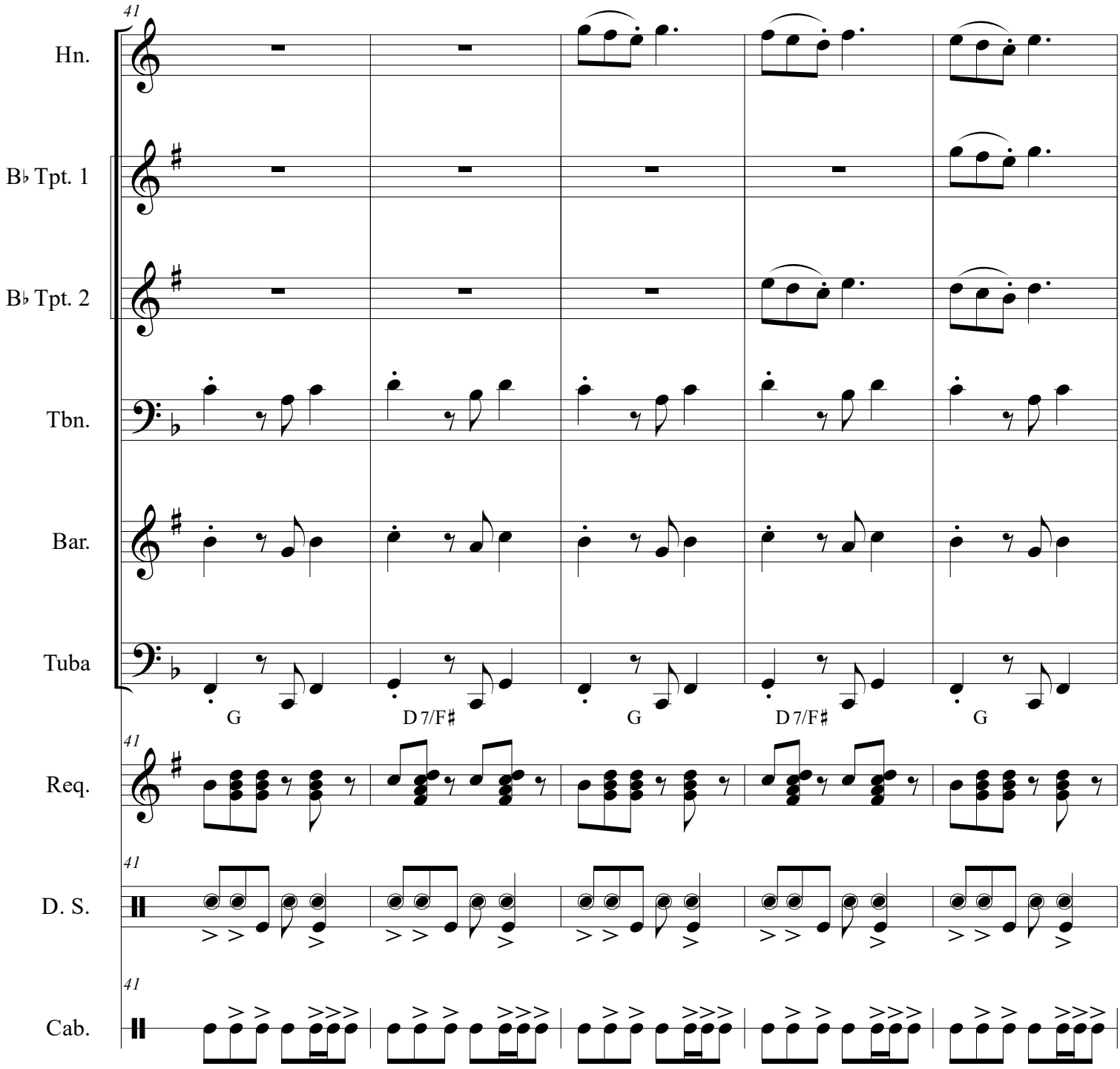
B

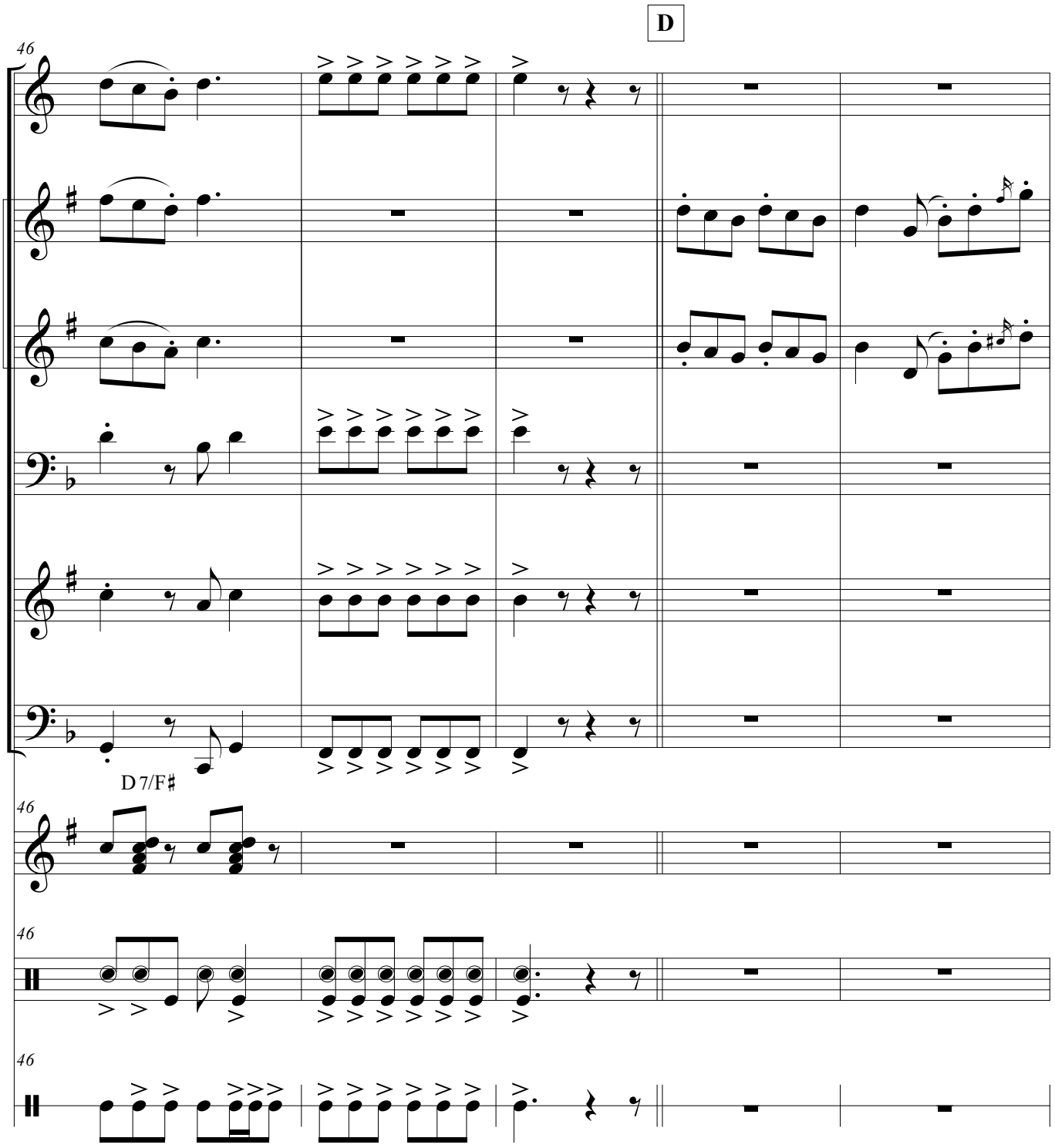


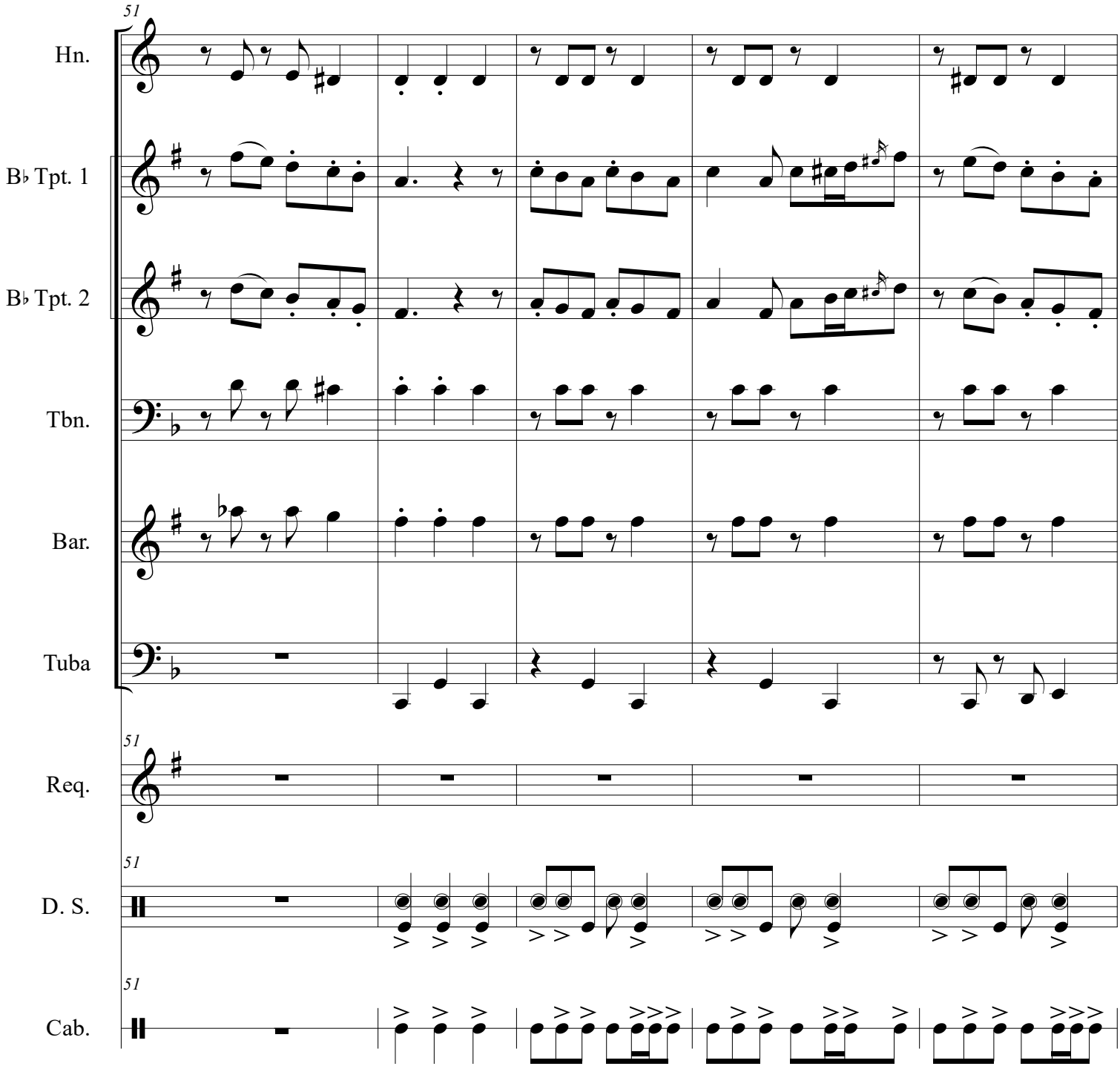

26
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
26
Req.
26
D. S.
26
Cab.

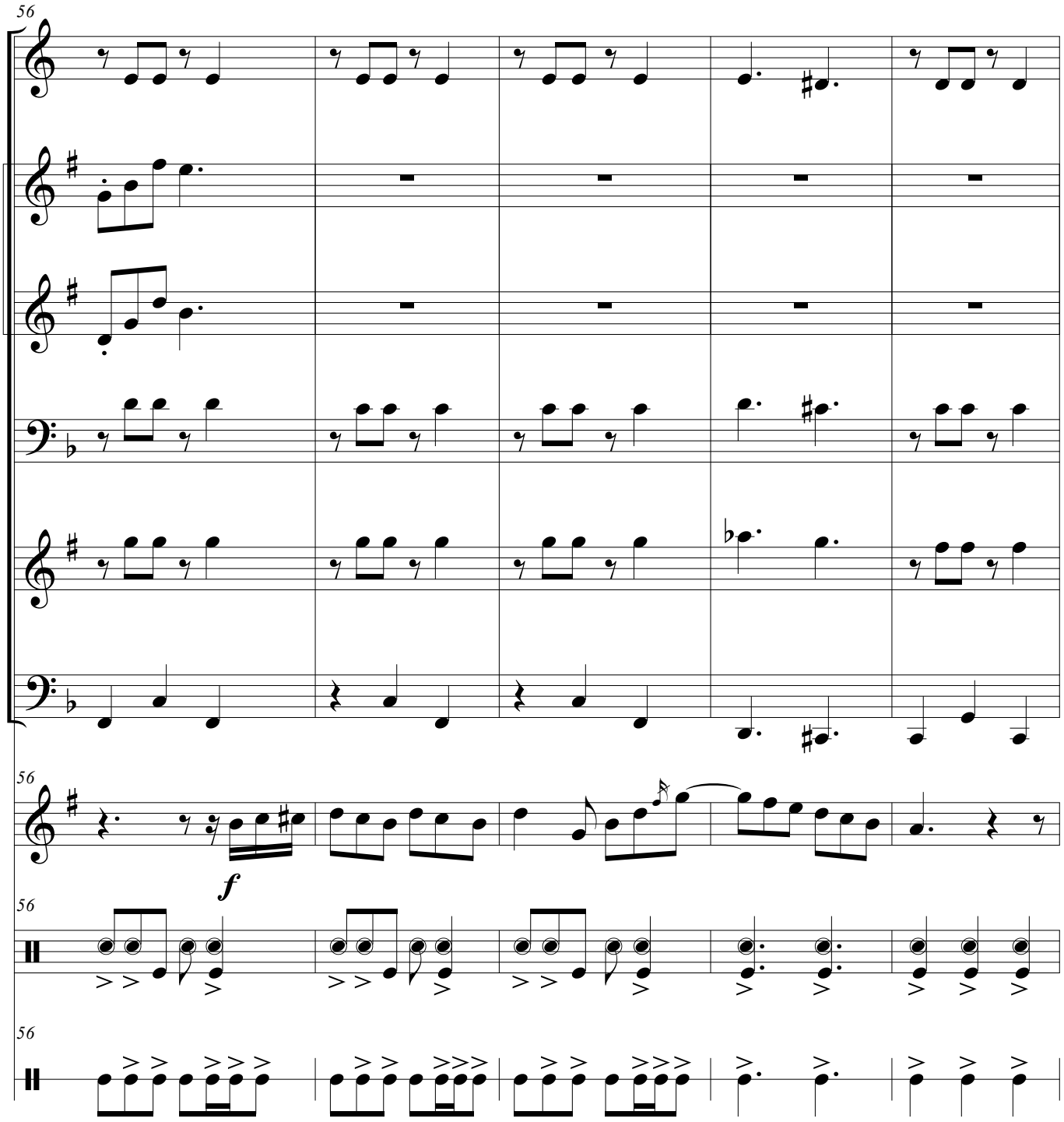

C
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
31
Req.
31
D. S.
31
Cab.
f
3


36
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
D 7
G
D 7/F♯
G
D 7/F♯
Req.
mf
D. S.
Cab.

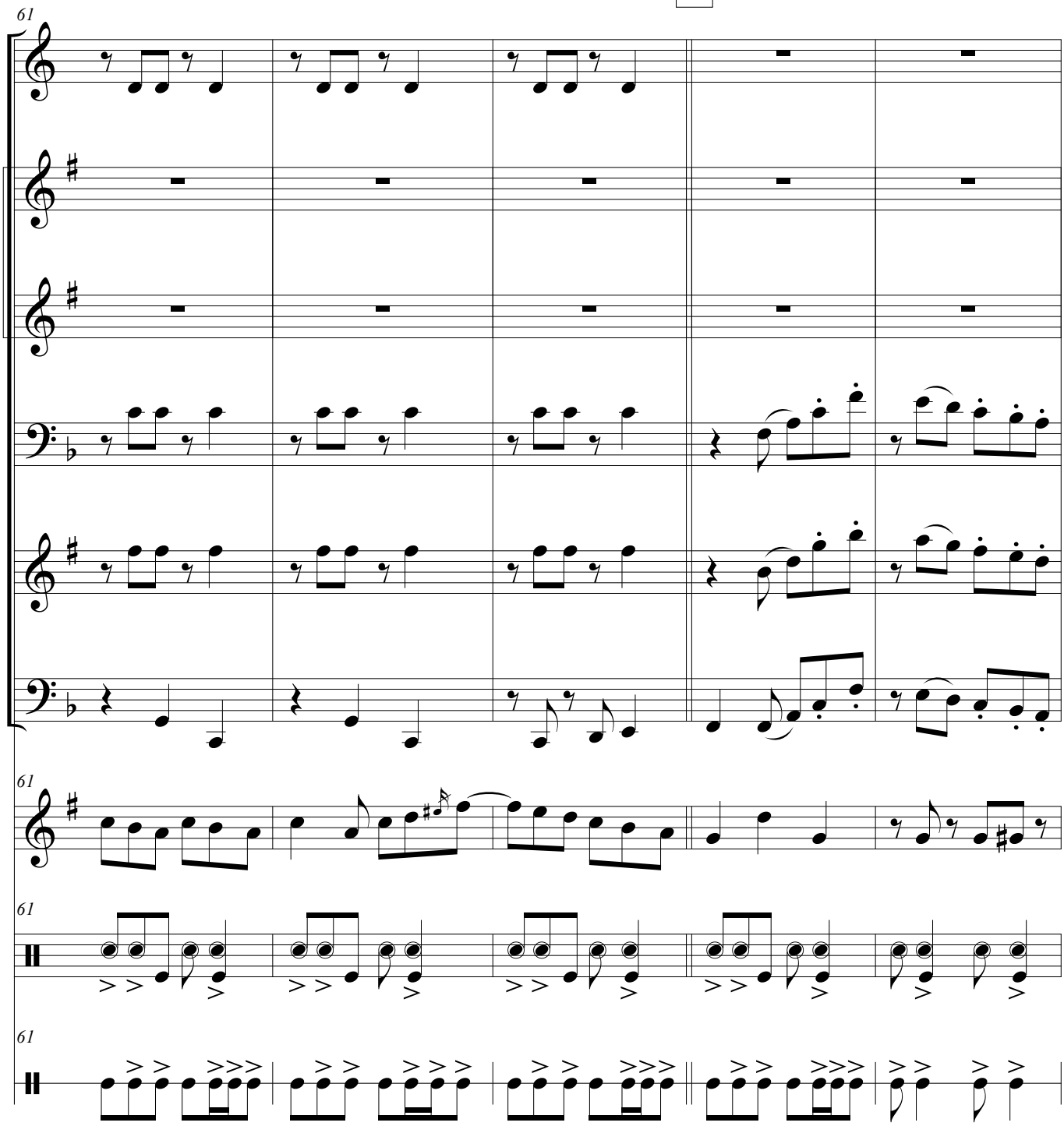

41
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
G
D 7/F♯
G
D 7/F♯
G
41
Req.
41
D. S.
41
Cab.

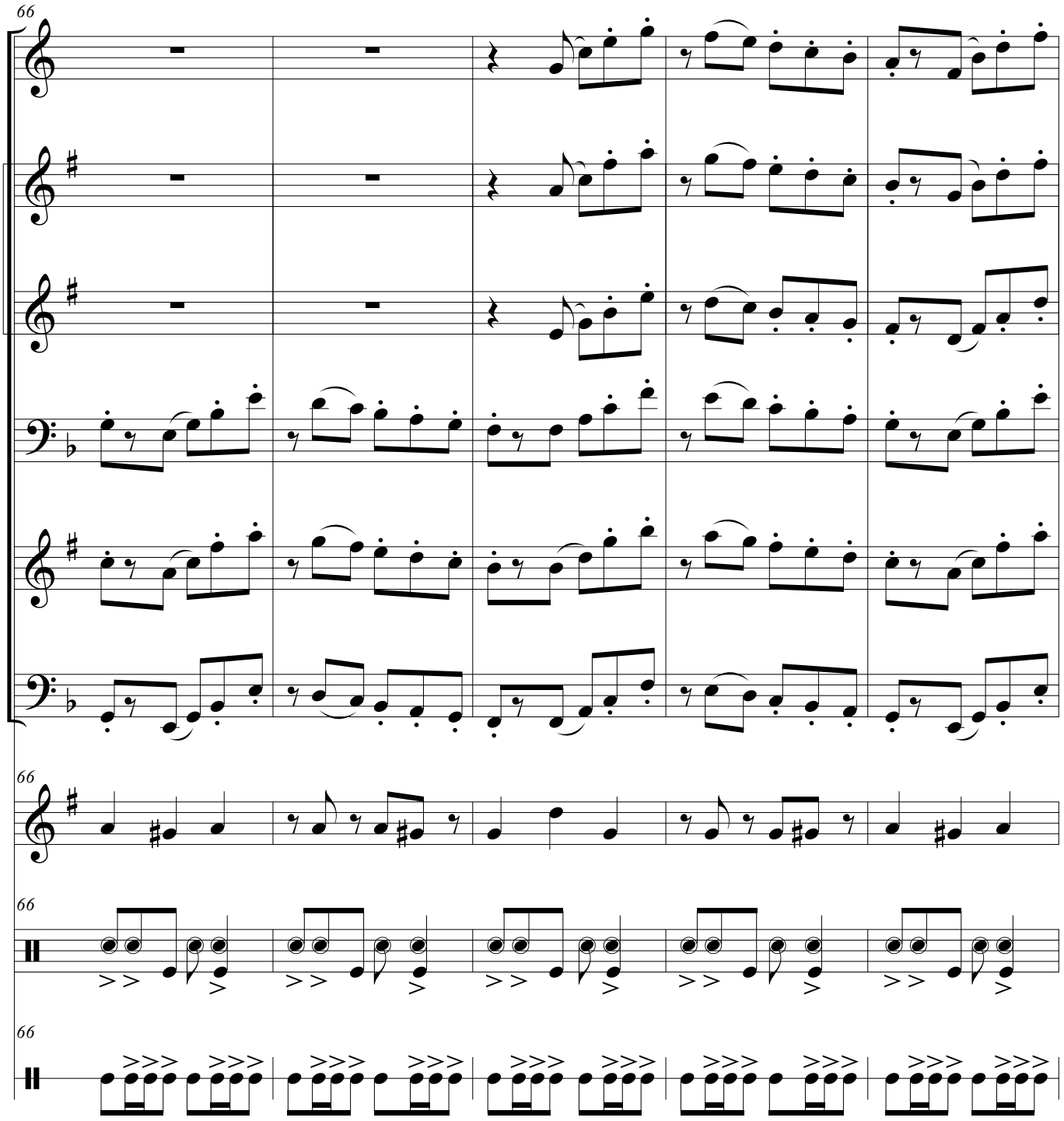

D
46
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
D 7/F♯
46
Req.
46
D. S.
46
Cab.

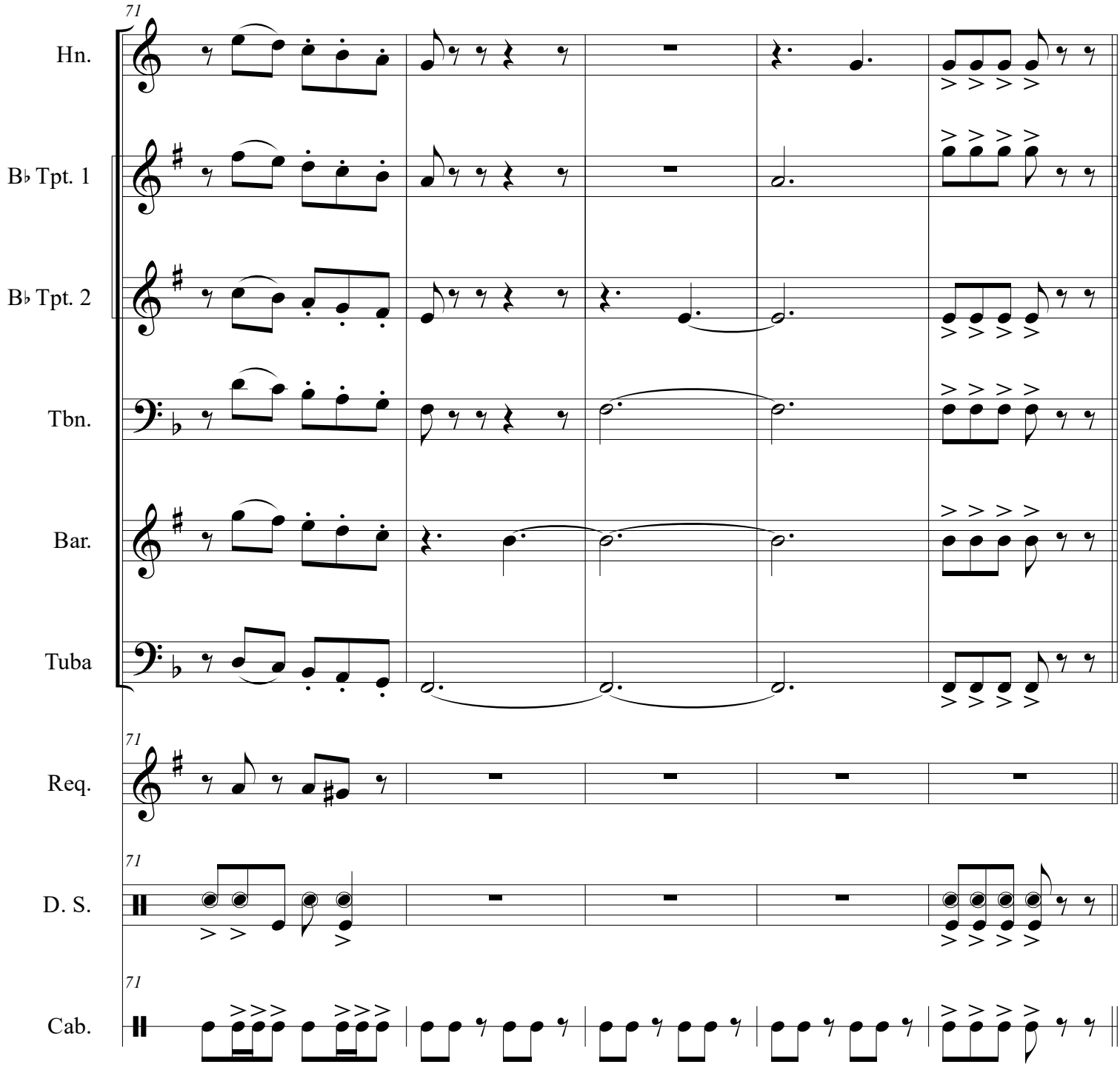

51
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
51
Req.
51
D. S.
51
Cab.


56
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
56
Req.
f
56
D. S.
56
Cab.

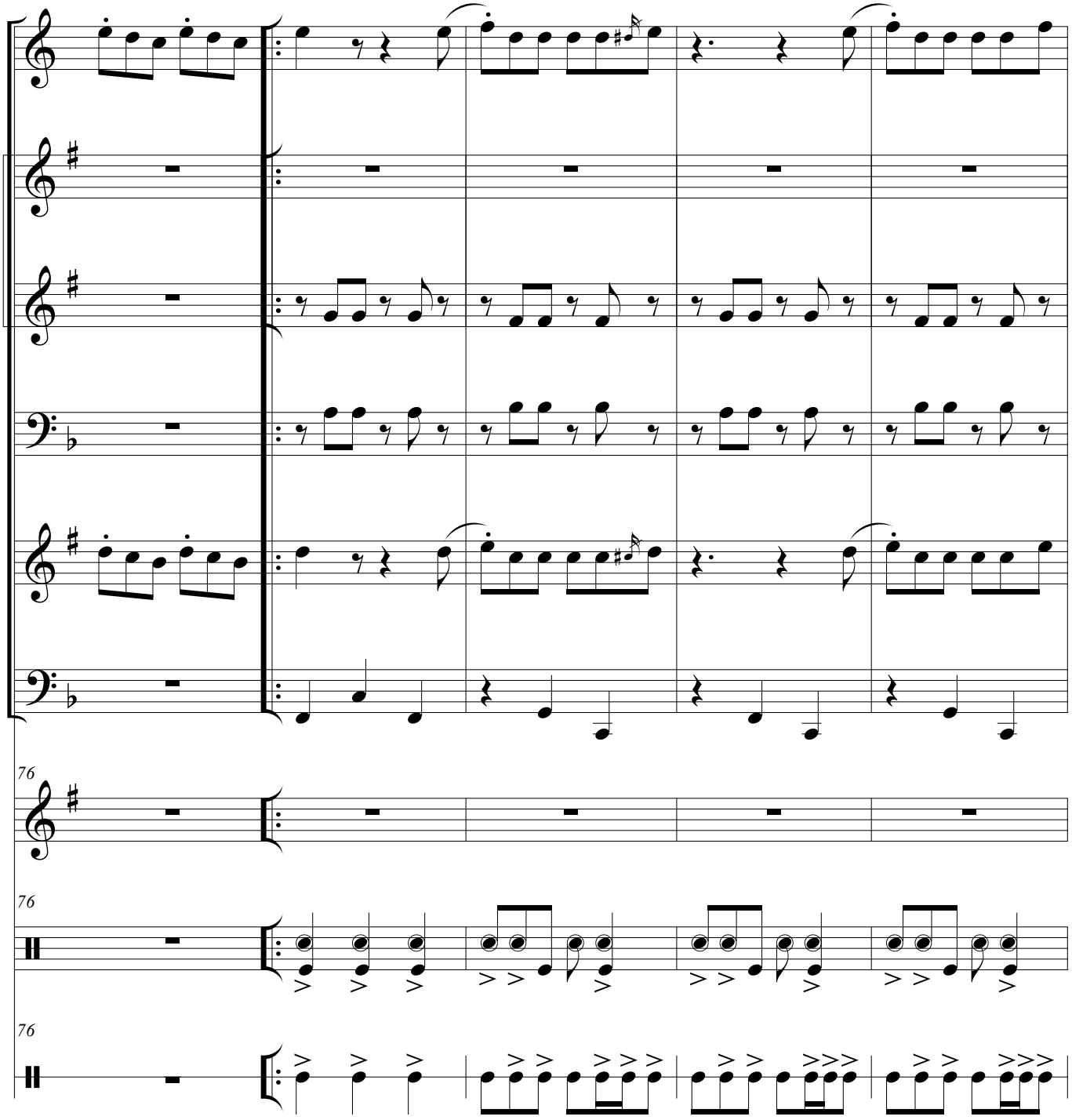
E

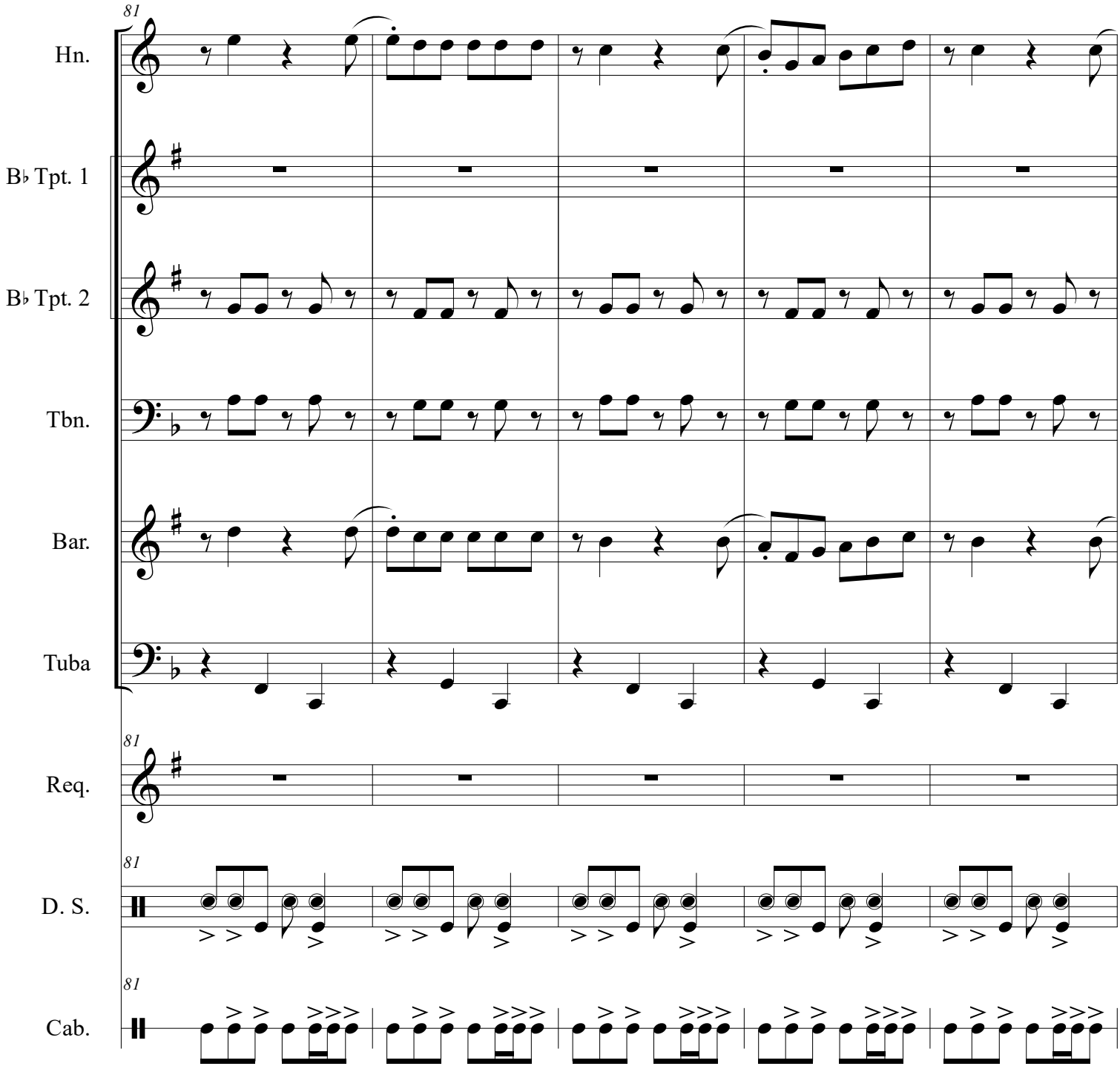


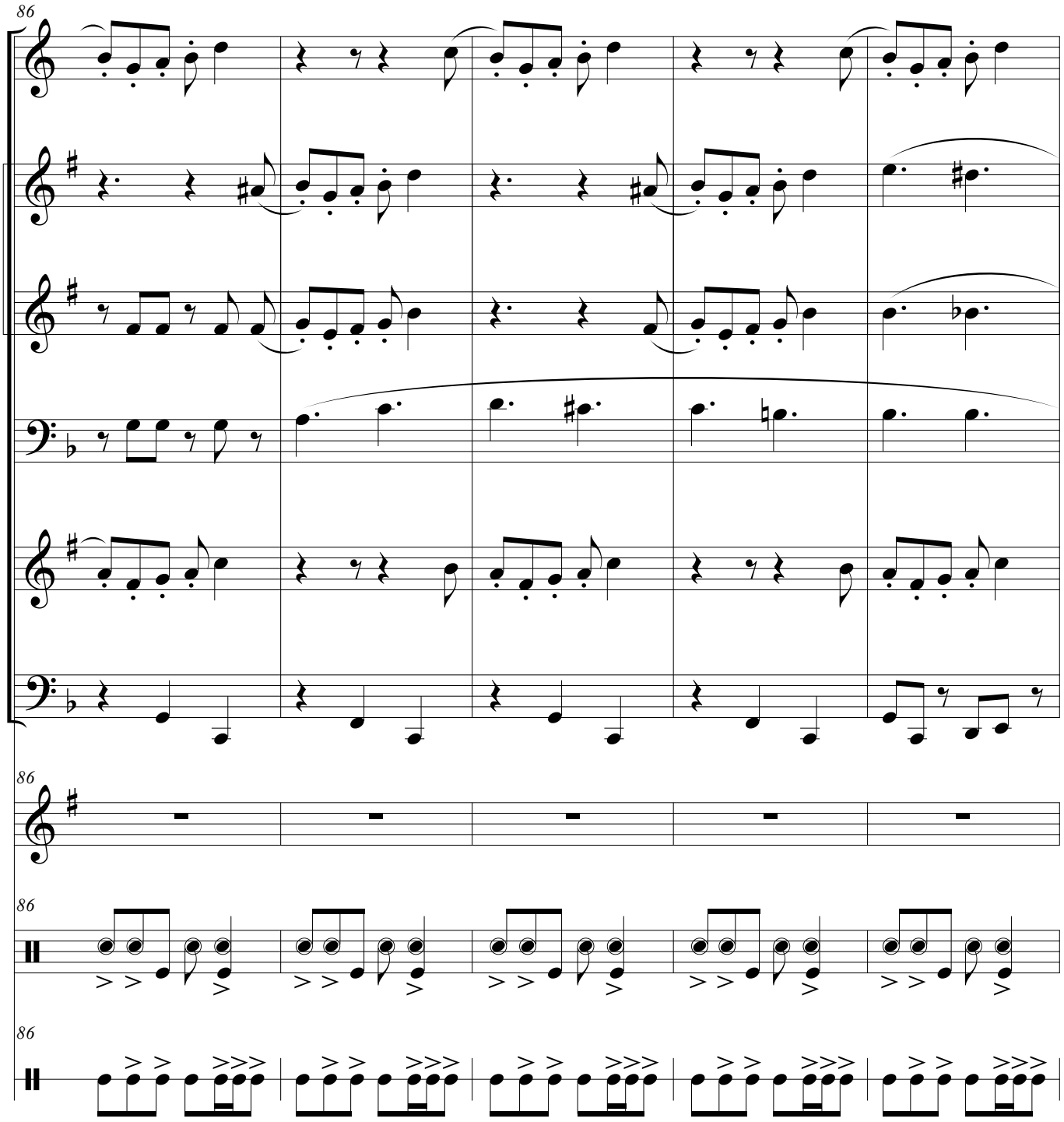

66
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
66
Req.
66
D. S.
66
Cab.

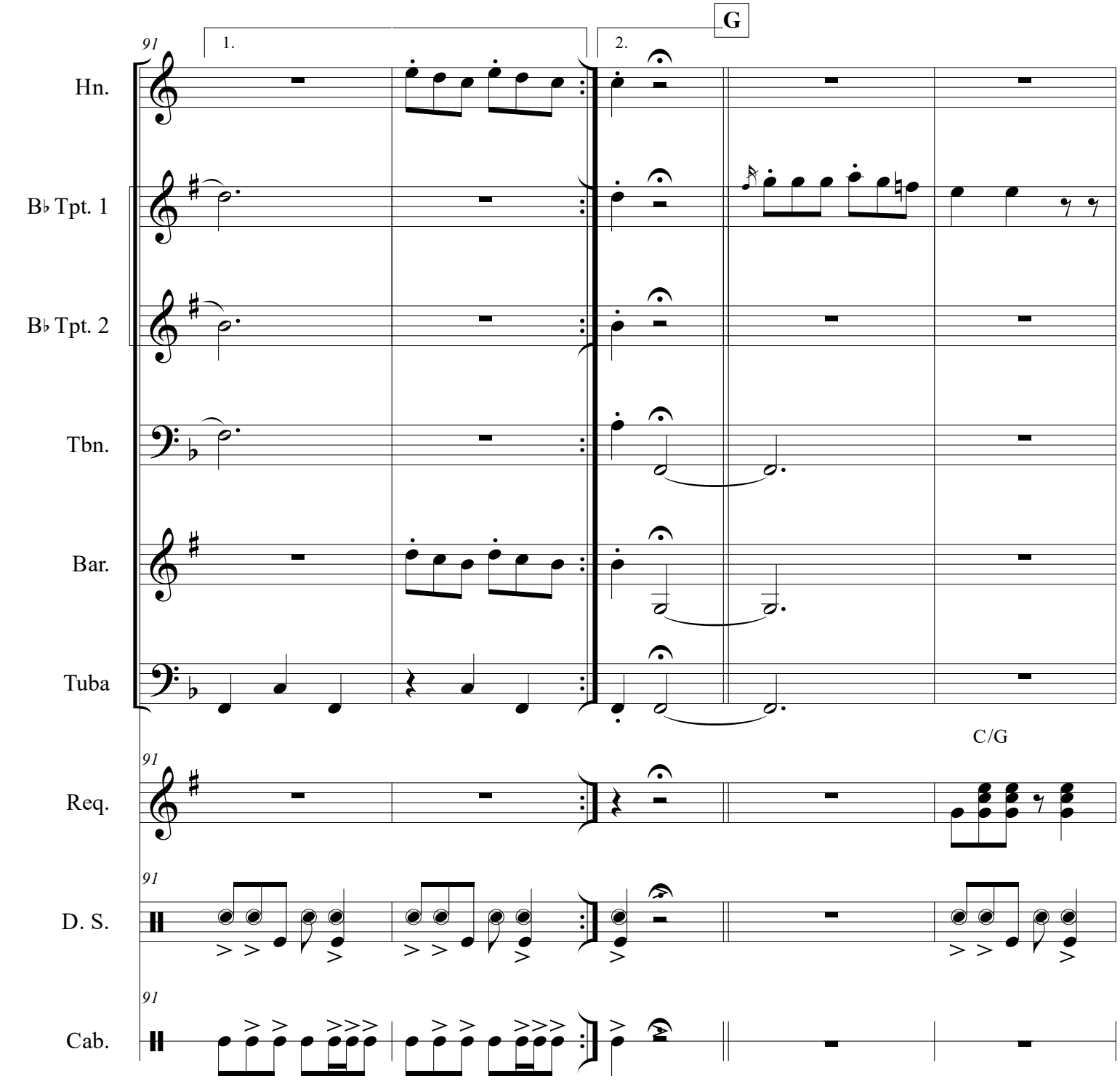

71
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
71
Req.
71
D. S.
71
Cab.

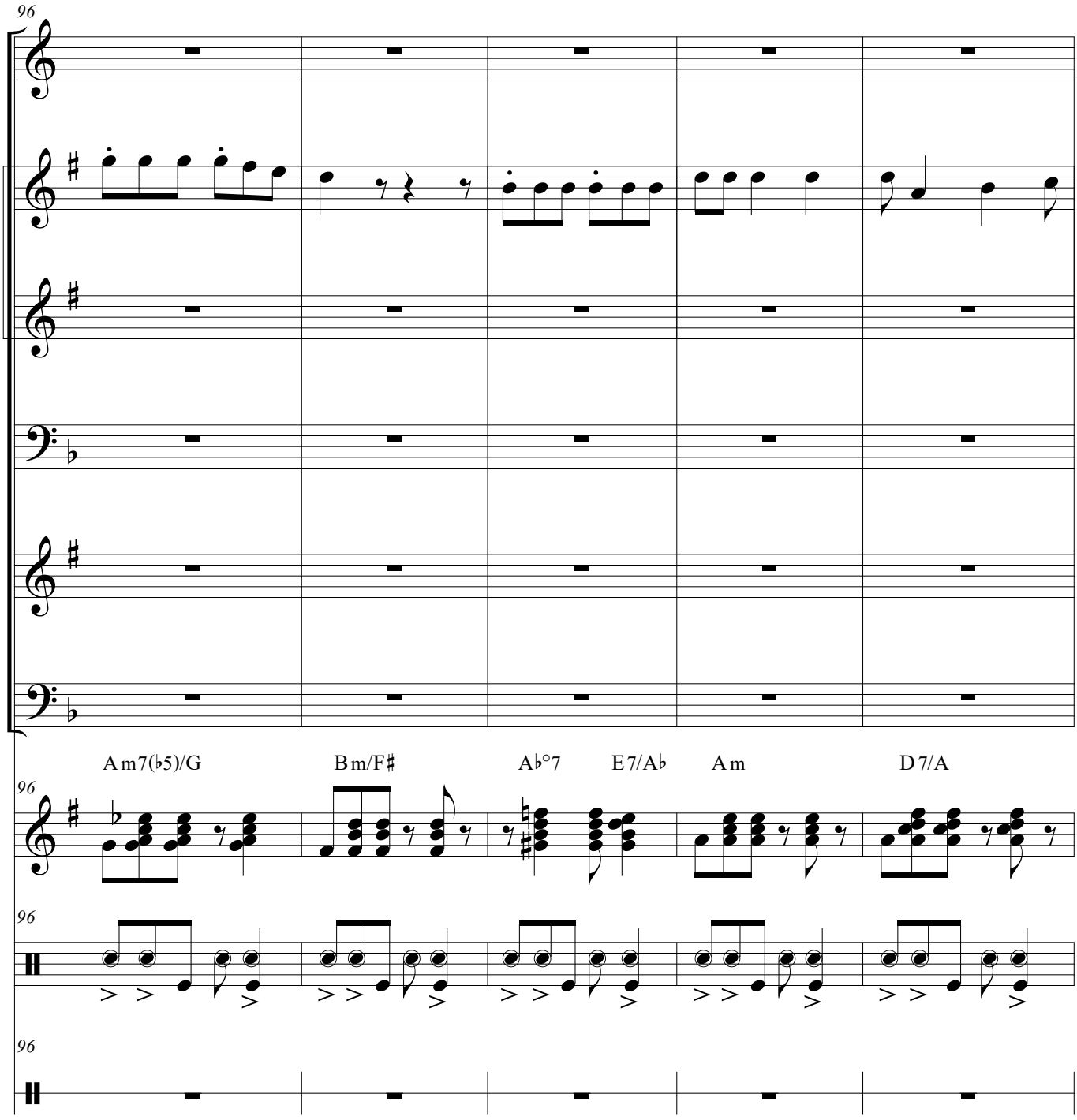
F

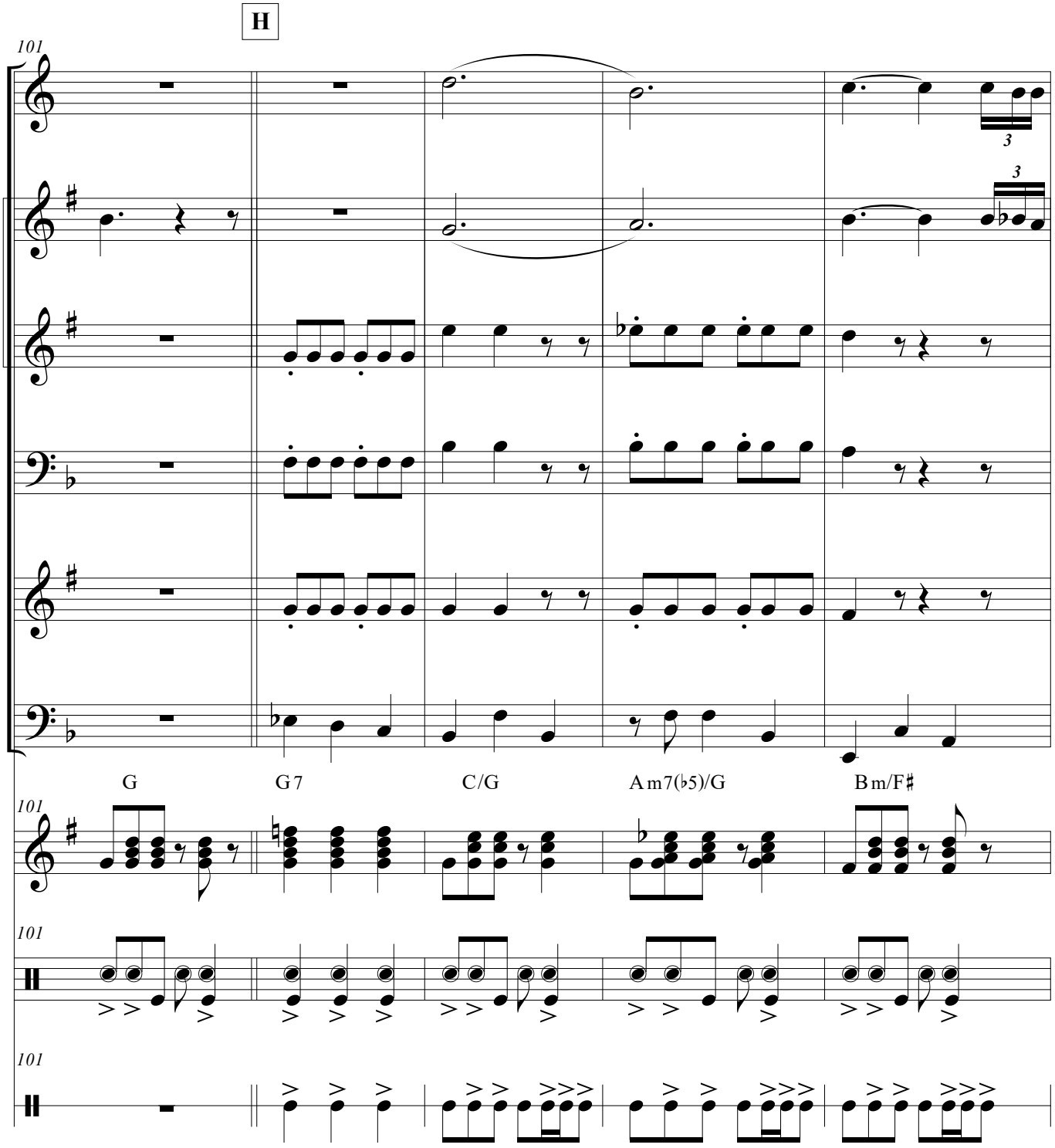


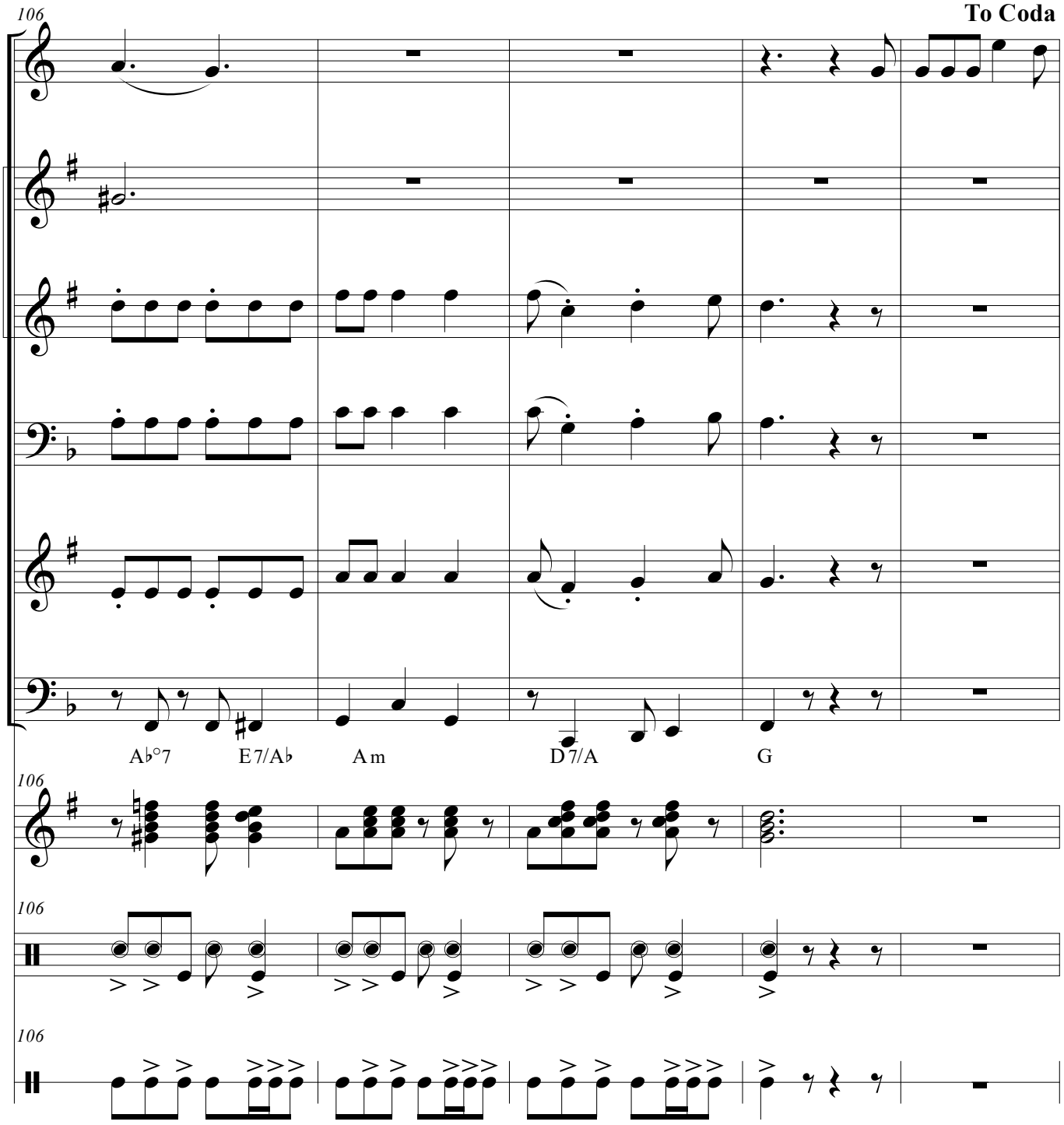

81
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
81
Req.
81
D. S.
81
Cab.

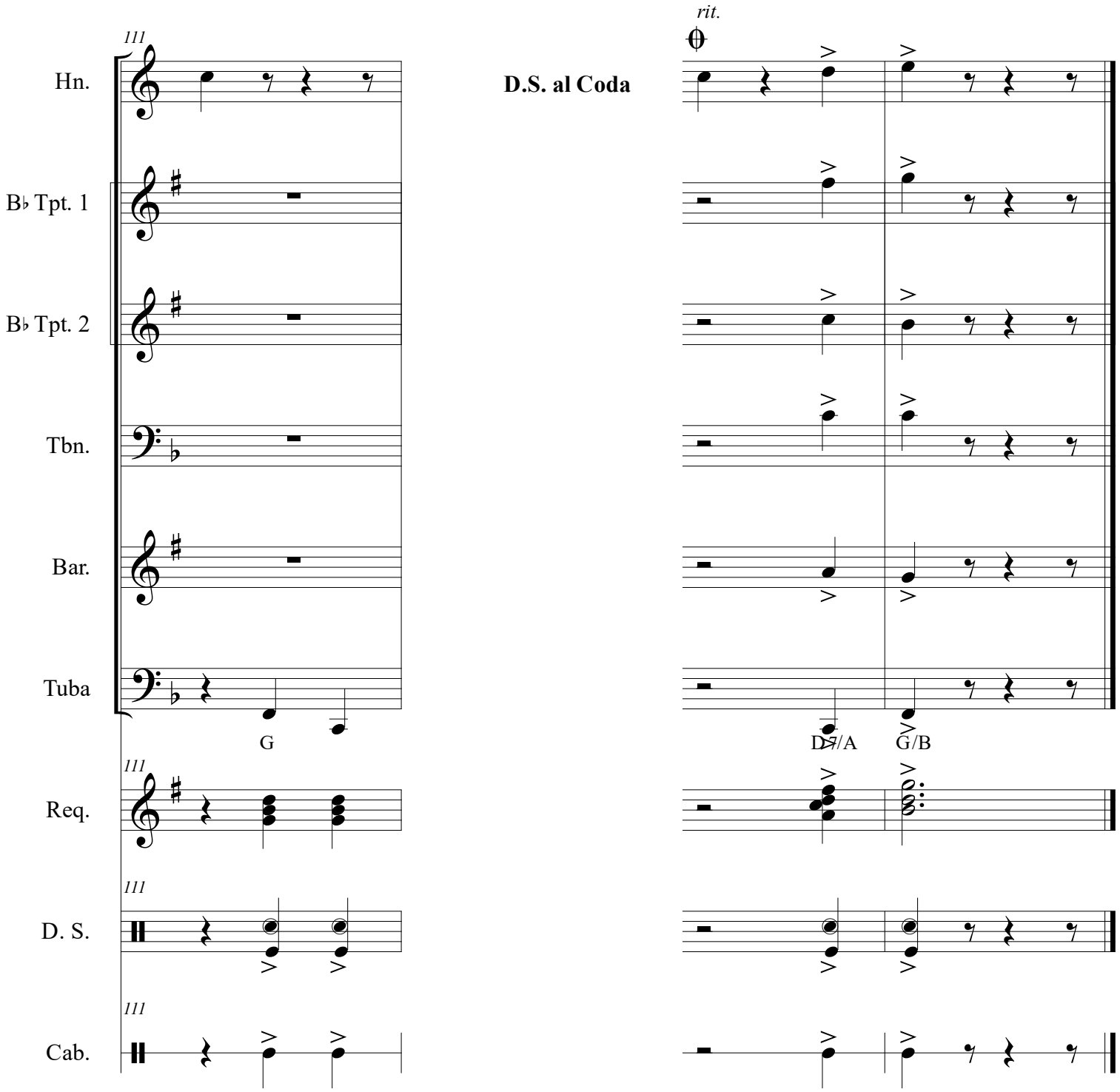

86
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
86
Req.
86
D. S.
86
Cab.


G
91
1.
2.
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
C/G
91
Req.
91
D. S.
91
Cab.


96
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Am7(♭5)/G
Bm/F♯
A♭°7
E7/A♭
Am
D7/A
96
Req.
96
D. S.
96
Cab.


H
101
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
G
G7
C/G
Am7(♭5)/G
Bm/F♯
Req.
D. S.
Cab.


106
To Coda
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
A♭°7
E7/A♭
Am
D7/A
G
106
Req.
106
D. S.
106
Cab.

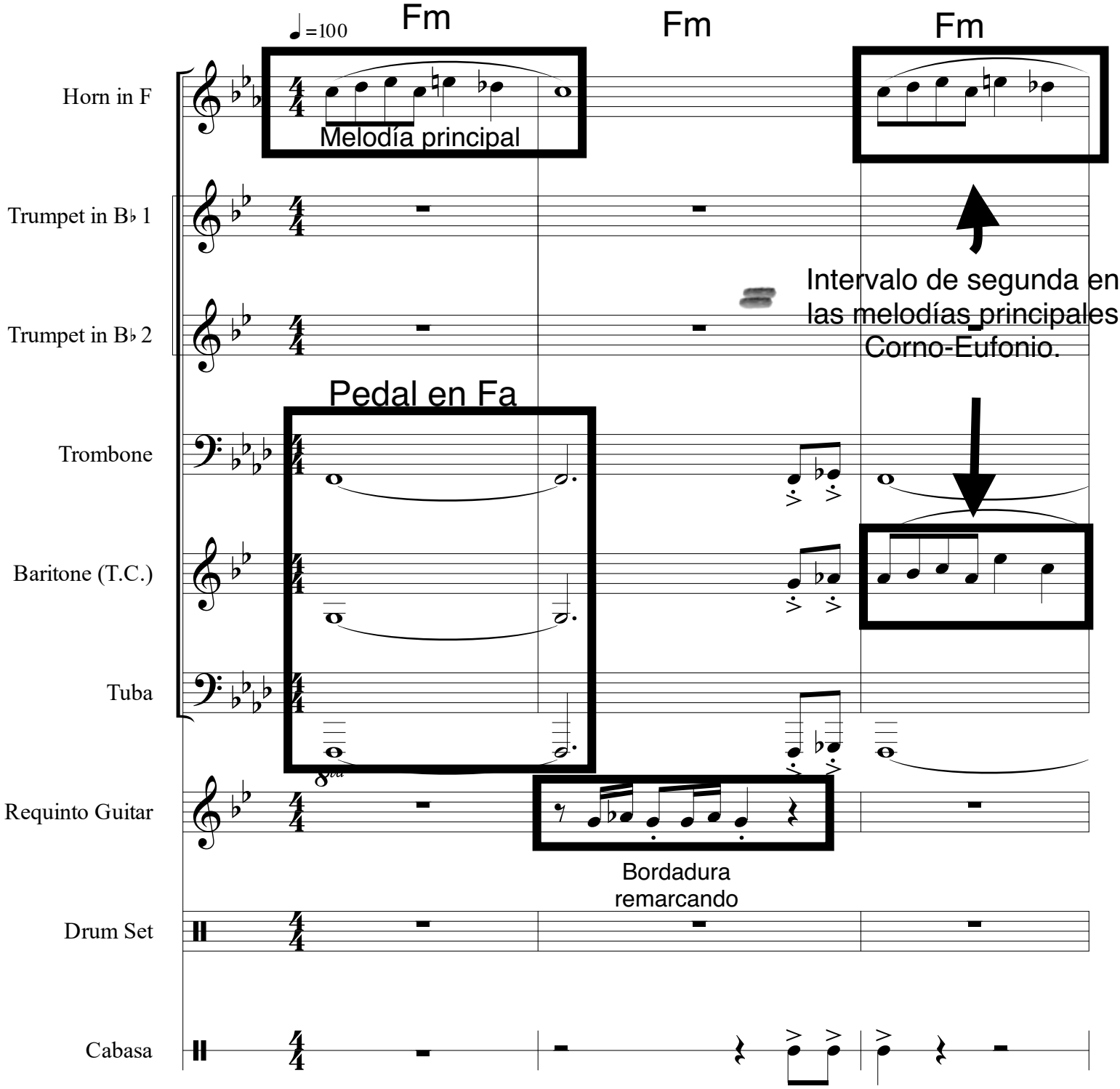

111
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
G
111
Req.
111
D. S.
111
Cab.
rit.
D.S. al Coda
D/A
G/B

Score

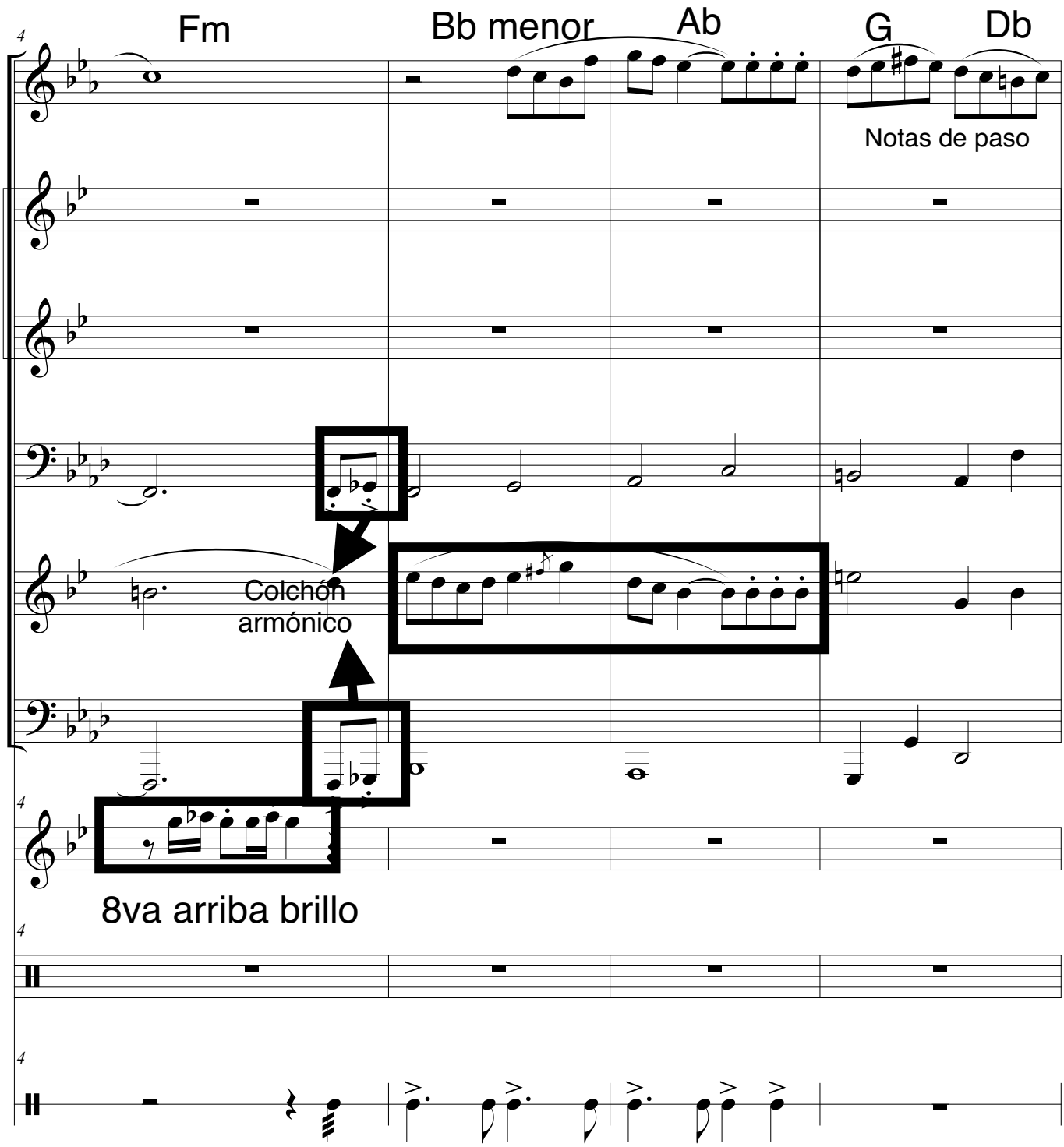
El Amor es una Vaina

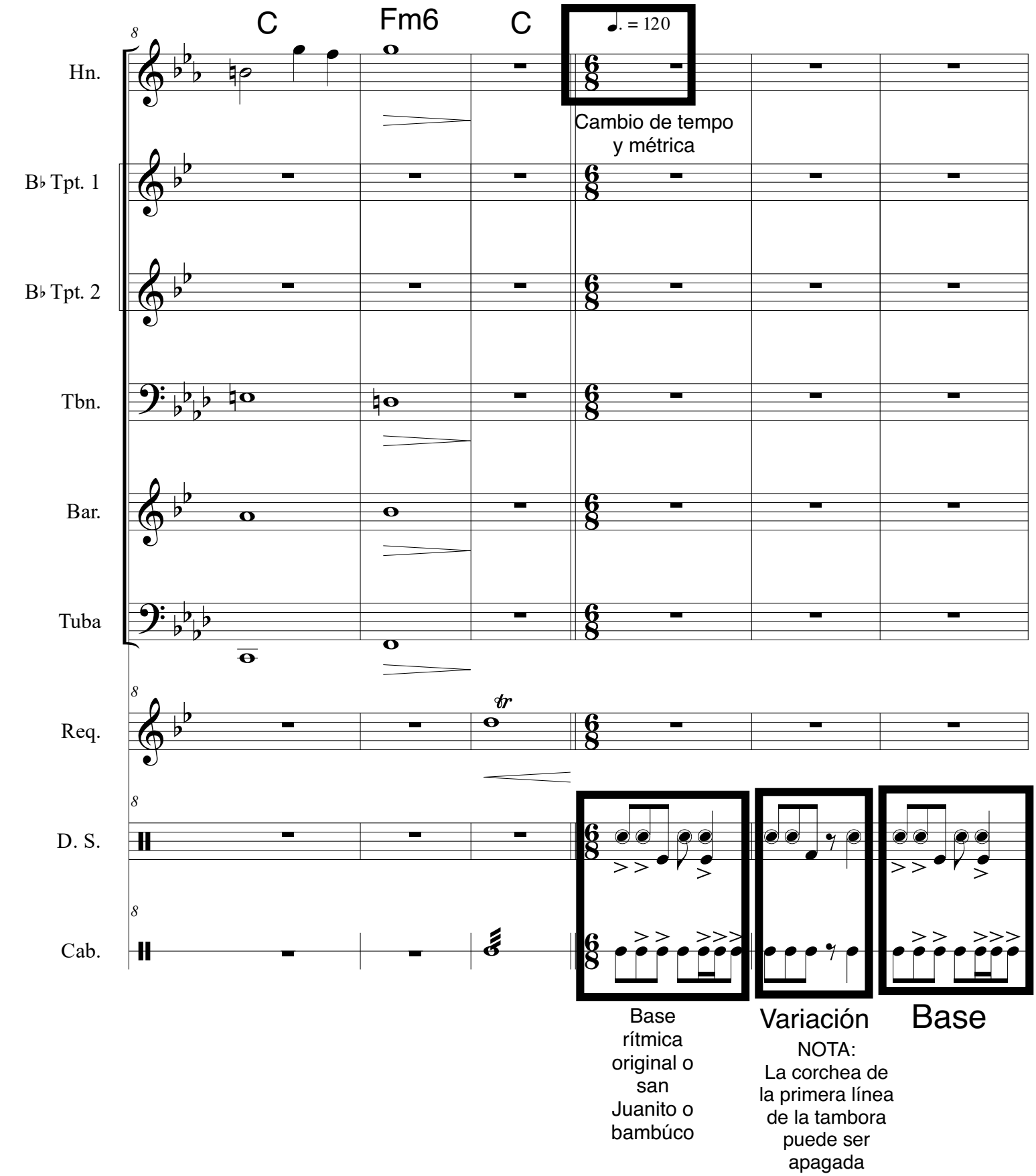
Metales Carrangueros

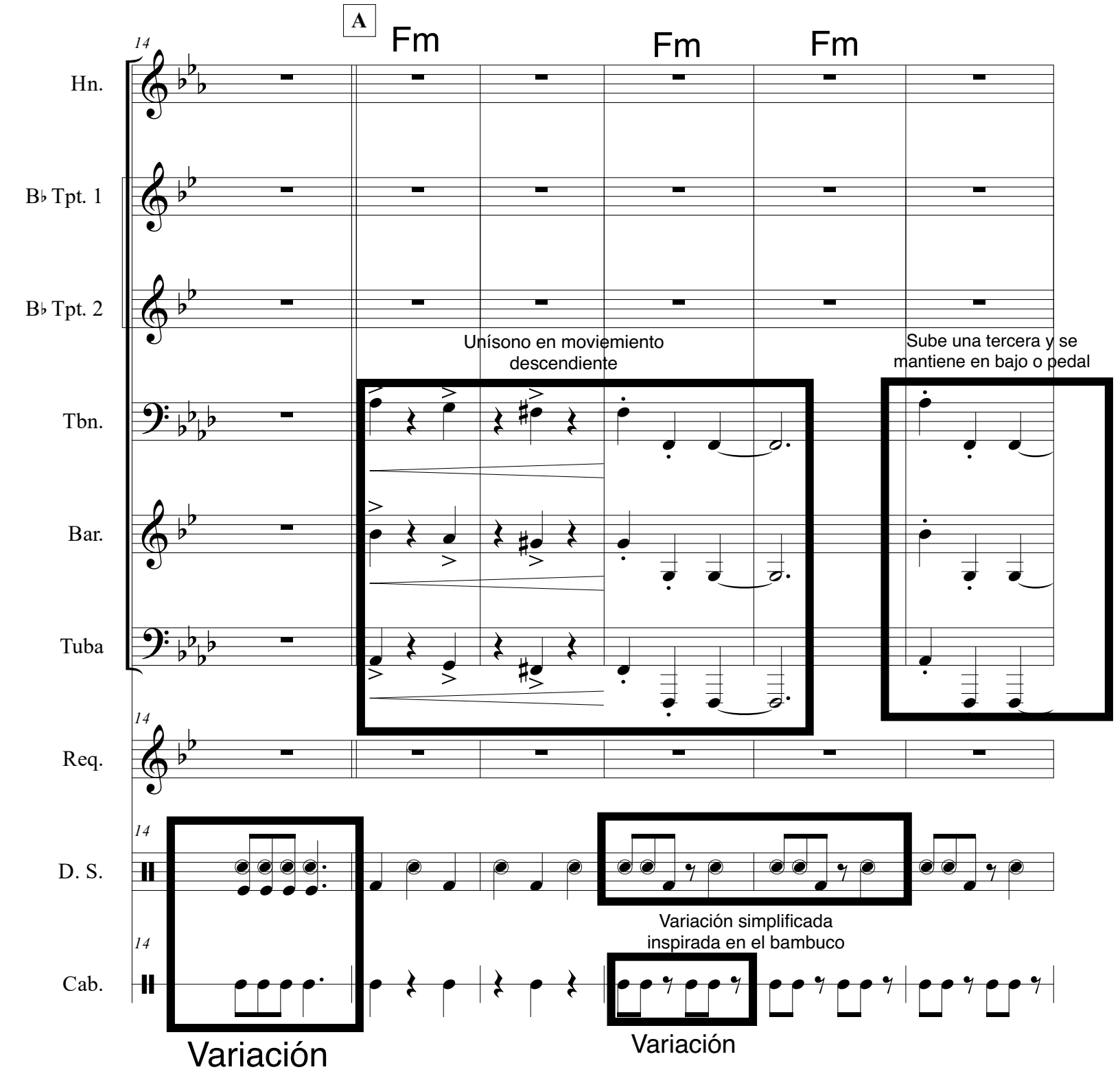
Jorge Velosa y los Carrangueros

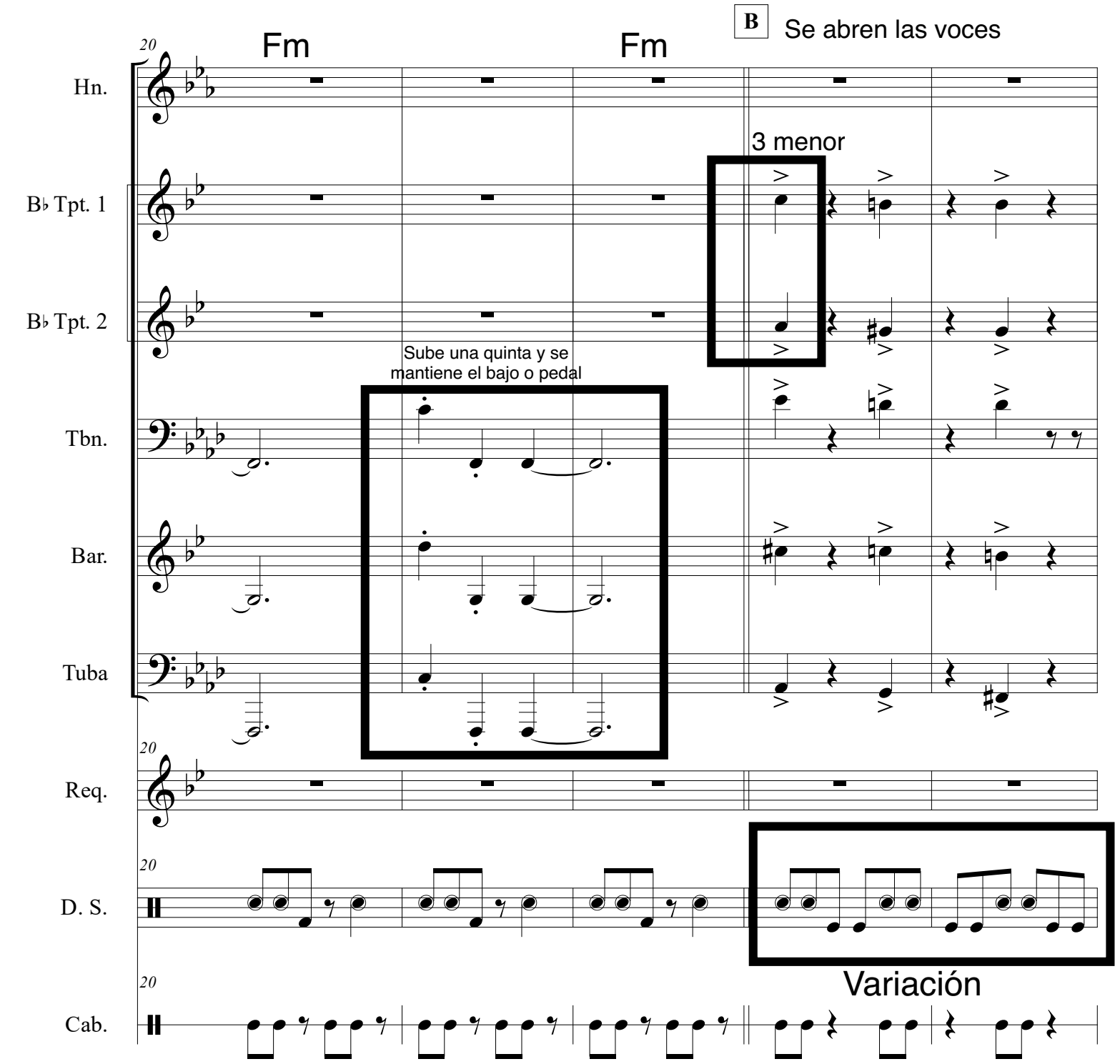


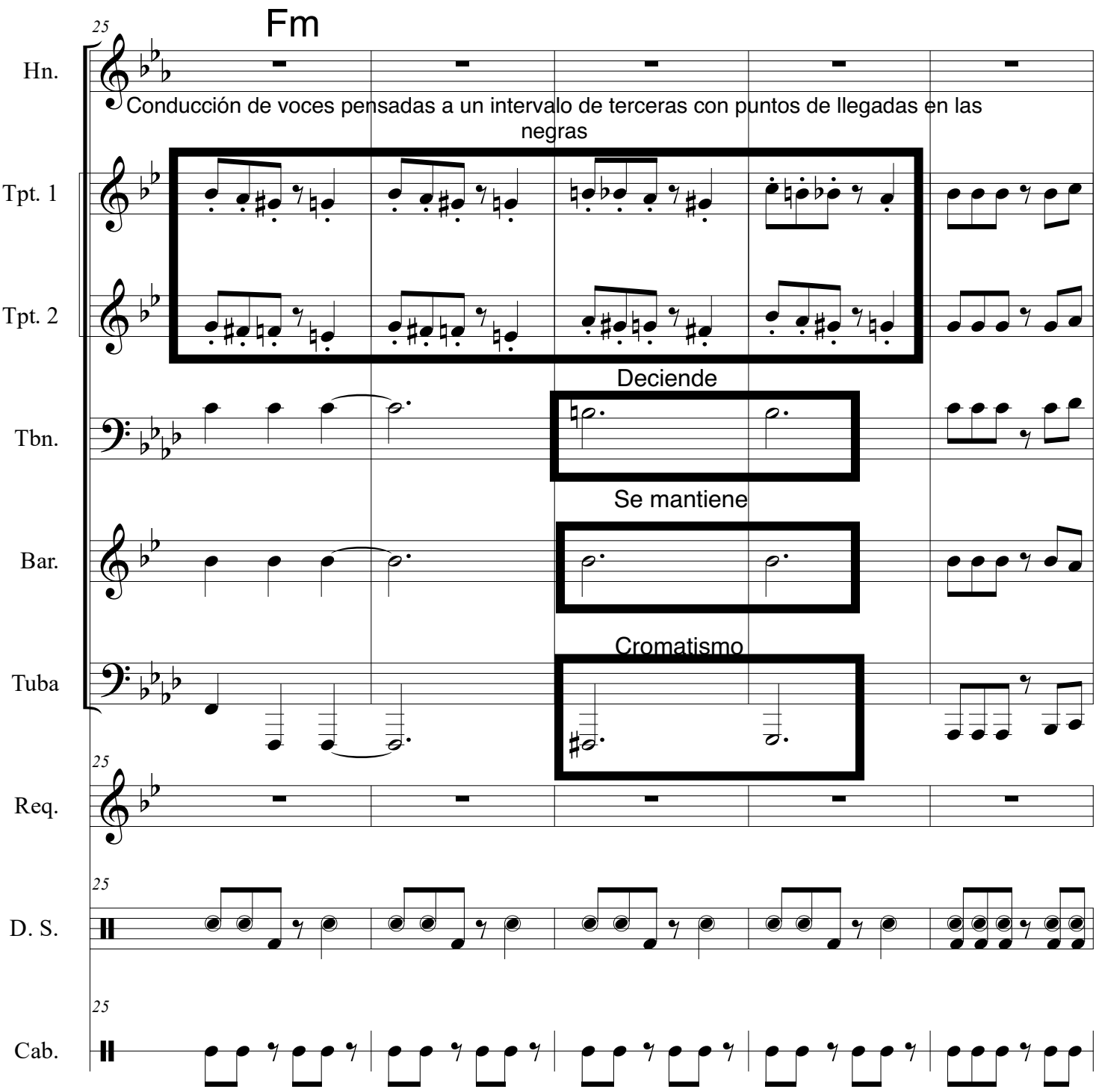
©2023

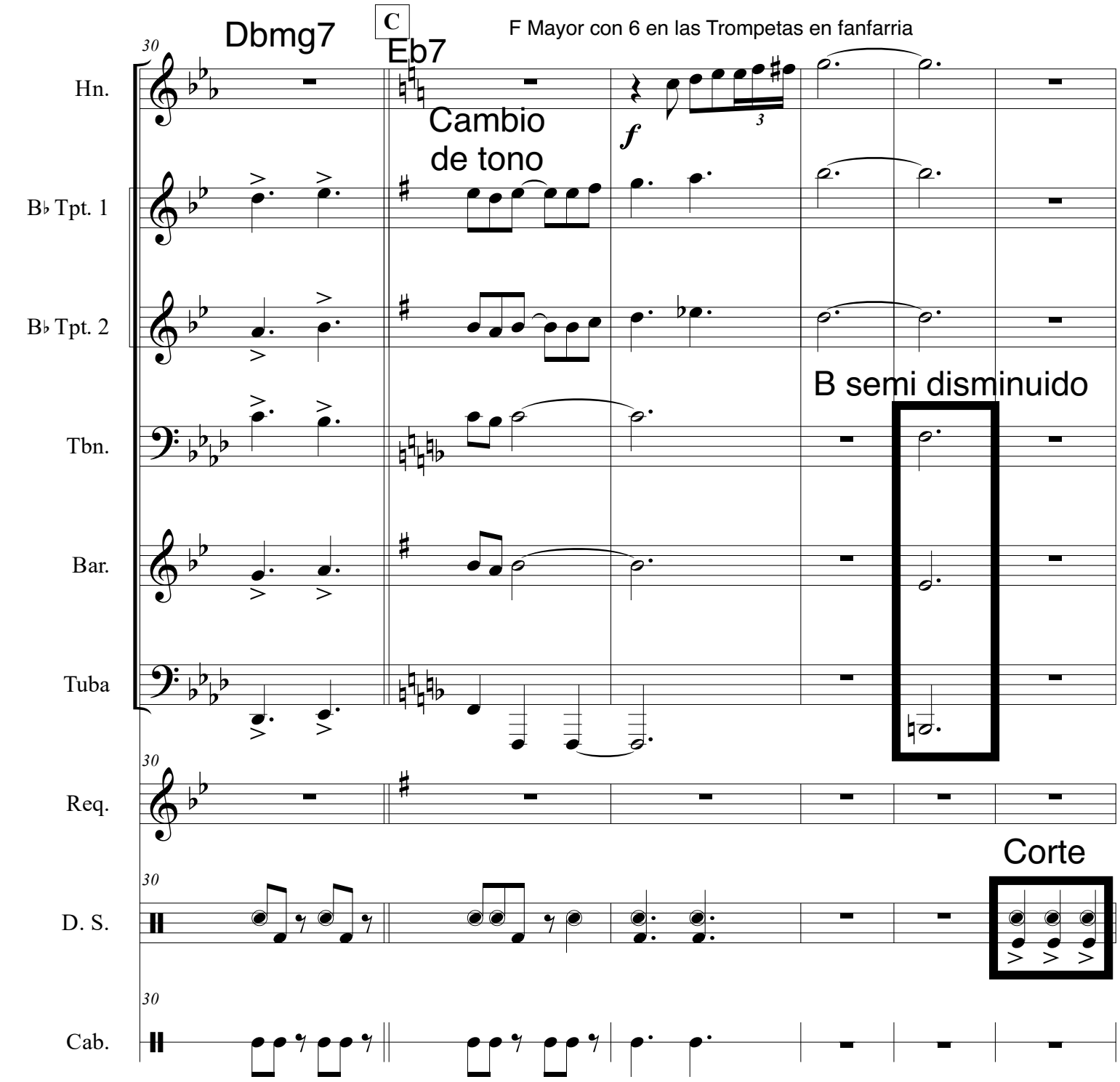

Fm
Bb menor
Ab
G
Db
Notas de paso
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Colchón armónico
Tuba
Req.
8va arriba brillo
D. S.
Cab.

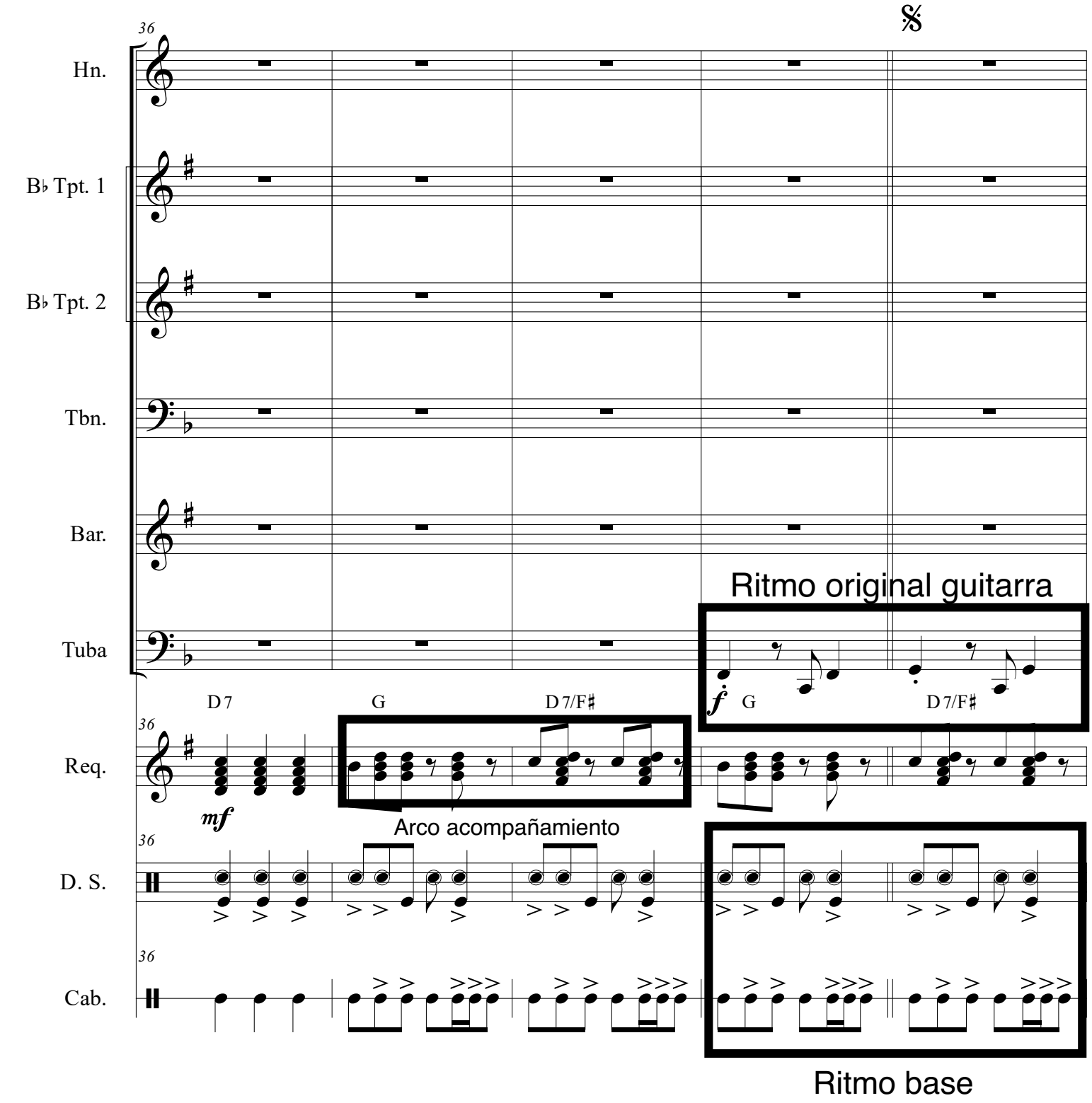

C
Fm6
C
♩. = 120
Cambio de tempo
y métrica
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Req.
D. S.
Cab.
Base
rítmica
original o
san
Juanito o
bambúco
Variación
NOTA:
La corchea de
la primera línea
de la tambora
puede ser
apagada
Base

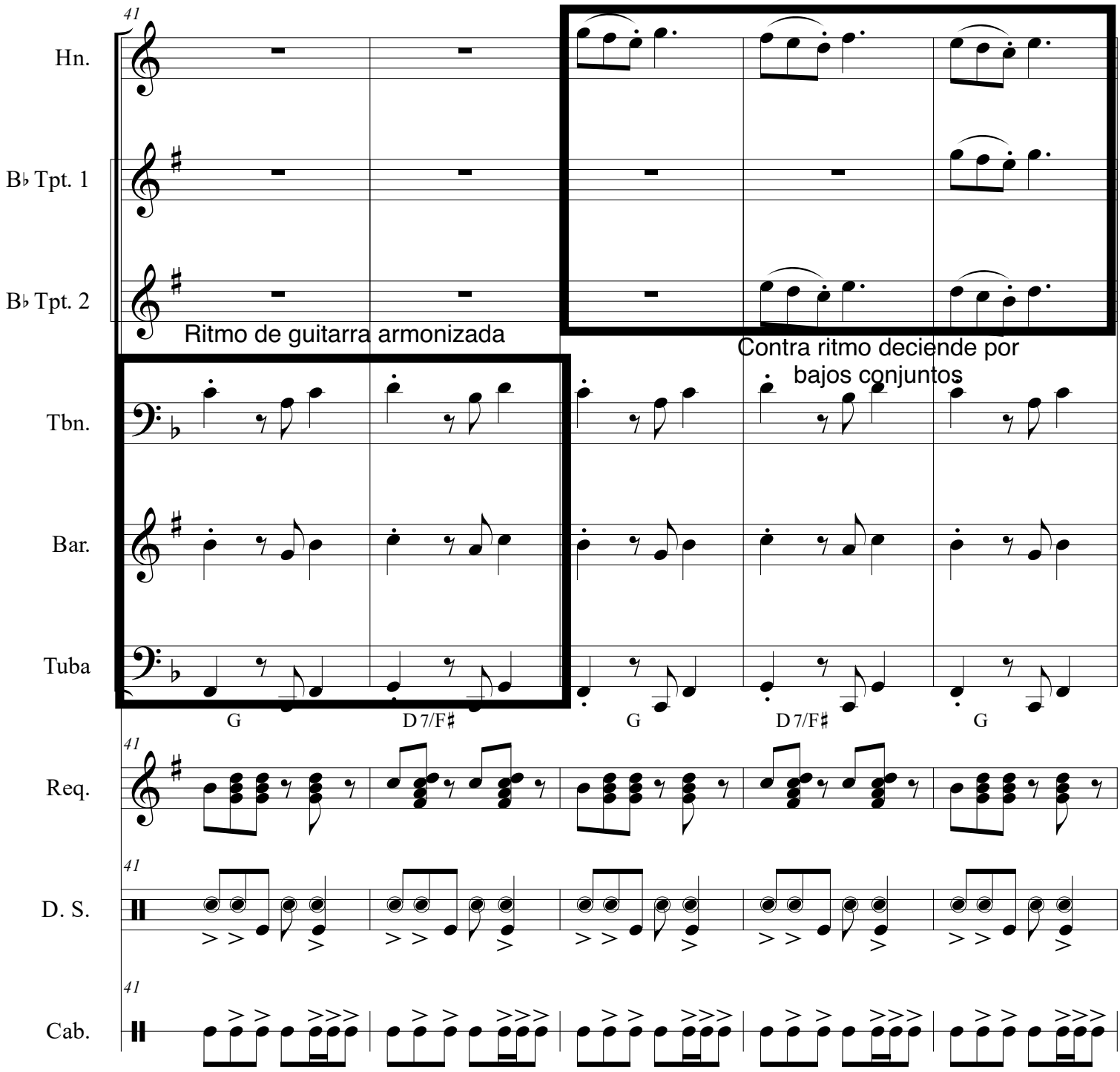

A
Fm
Fm
Fm
14
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Unísono en moviemiento descendiente
Sube una tercera y se mantiene en bajo o pedal
14
Req.
14
D. S.
14
Cab.
Variación simplificada inspirada en el bambuco
Variación
Variación

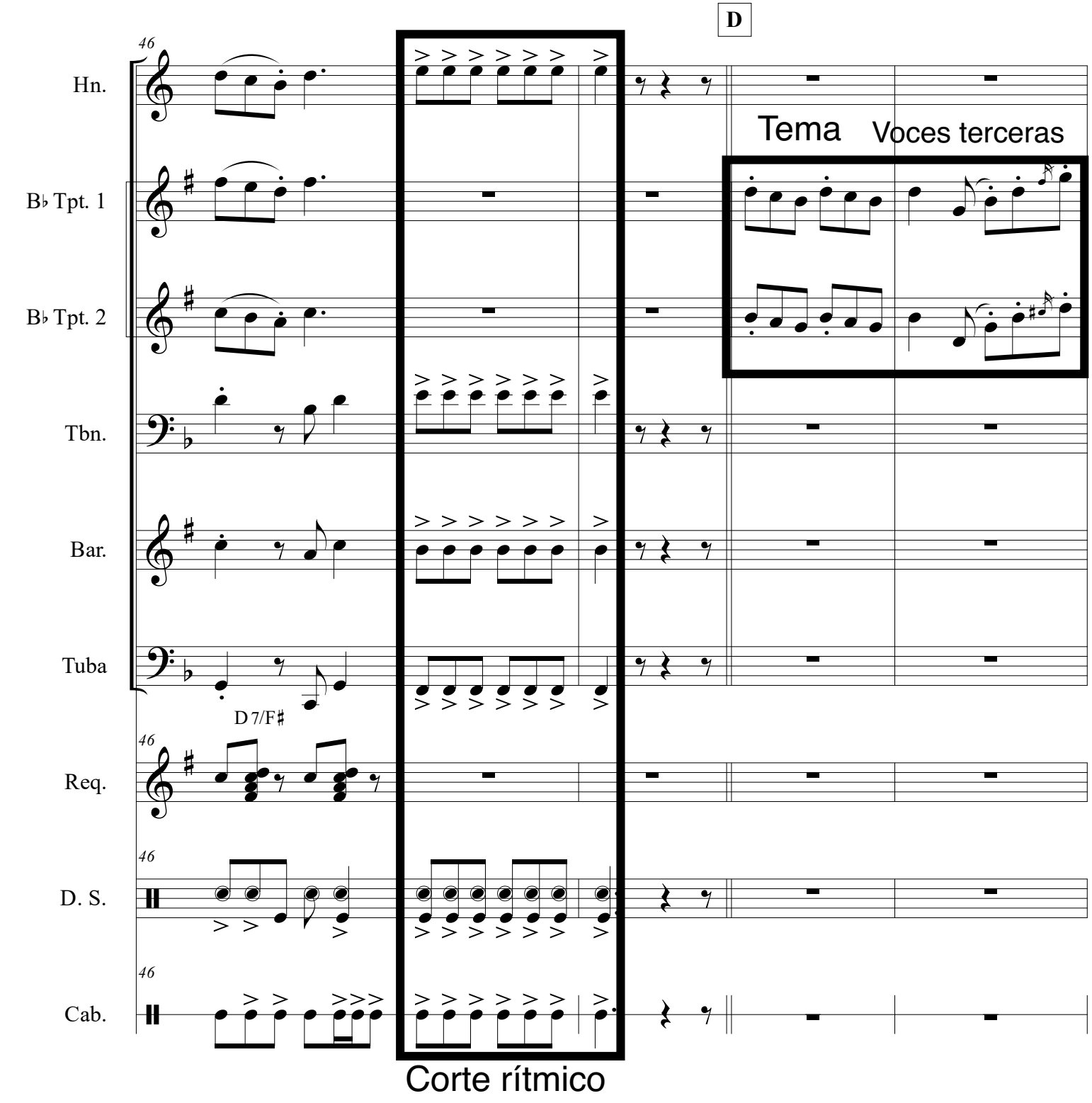

B
Se abren las voces
Fm
Fm
3 menor
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Sube una quinta y se mantiene el bajo o pedal
Tbn.
Bar.
Tuba
Req.
D. S.
Cab.
Variación

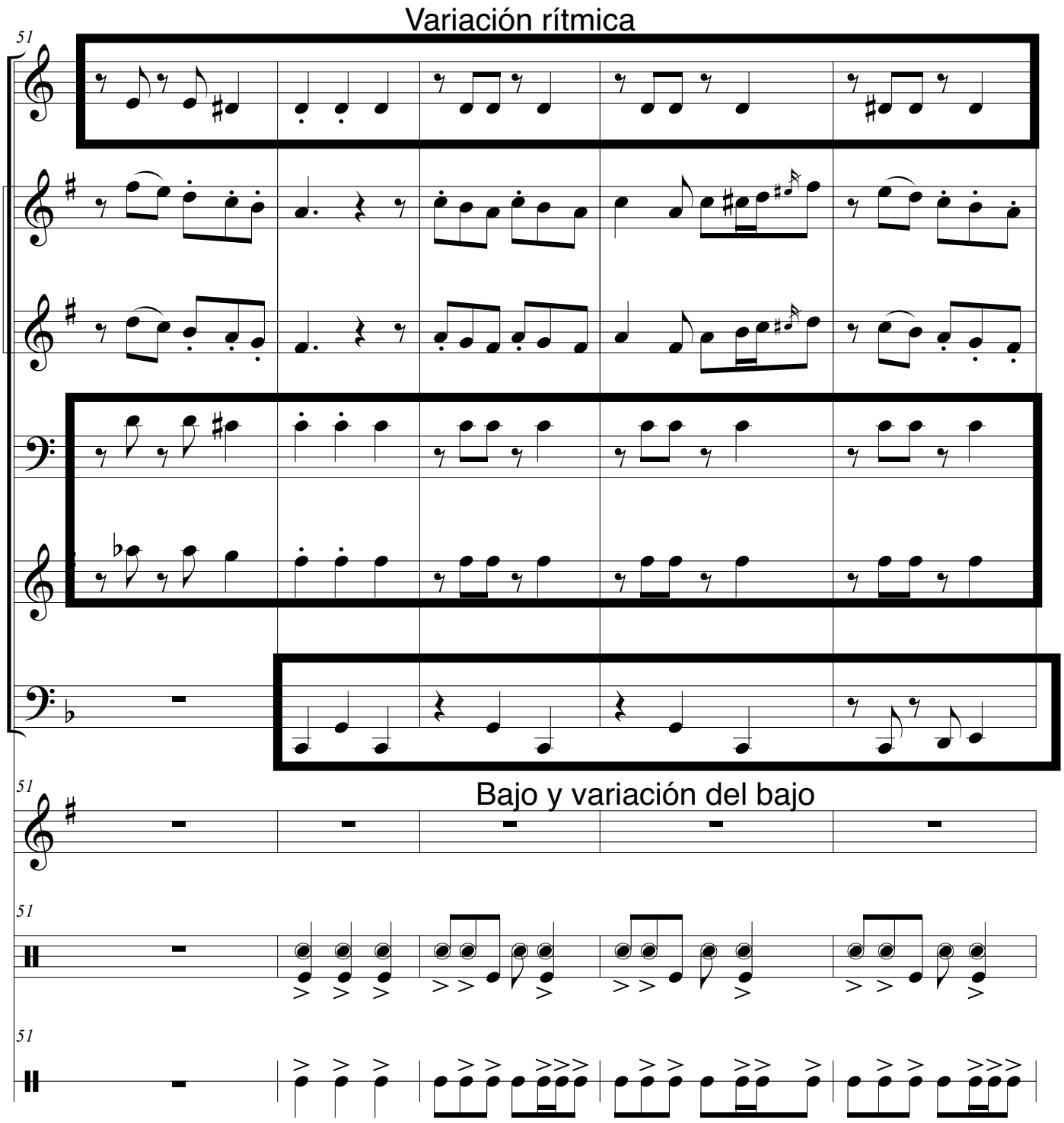

Fm
25
Hn.
Conducción de voces pensadas a un intervalo de terceras con puntos de llegadas en las negras
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Deciende
Tbn.
Se mantiene
Bar.
Cromatismo
Tuba
25
Req.
25
D. S.
25
Cab.

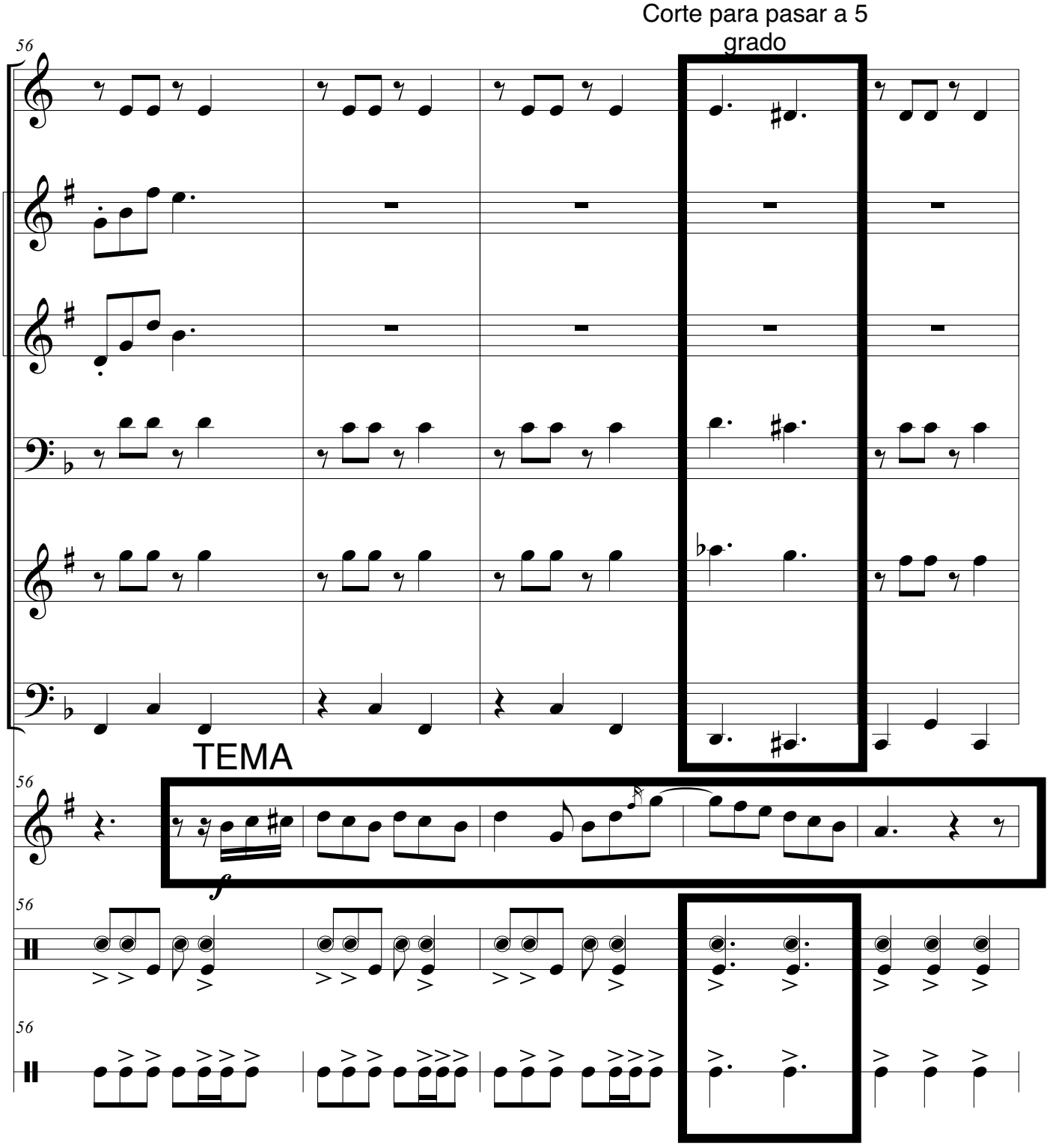

Dbmg7
C
Eb7
F Mayor con 6 en las Trompetas en fanfarria
Cambio
de tono
B semi disminuido
Corte
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Req.
D. S.
Cab.
30

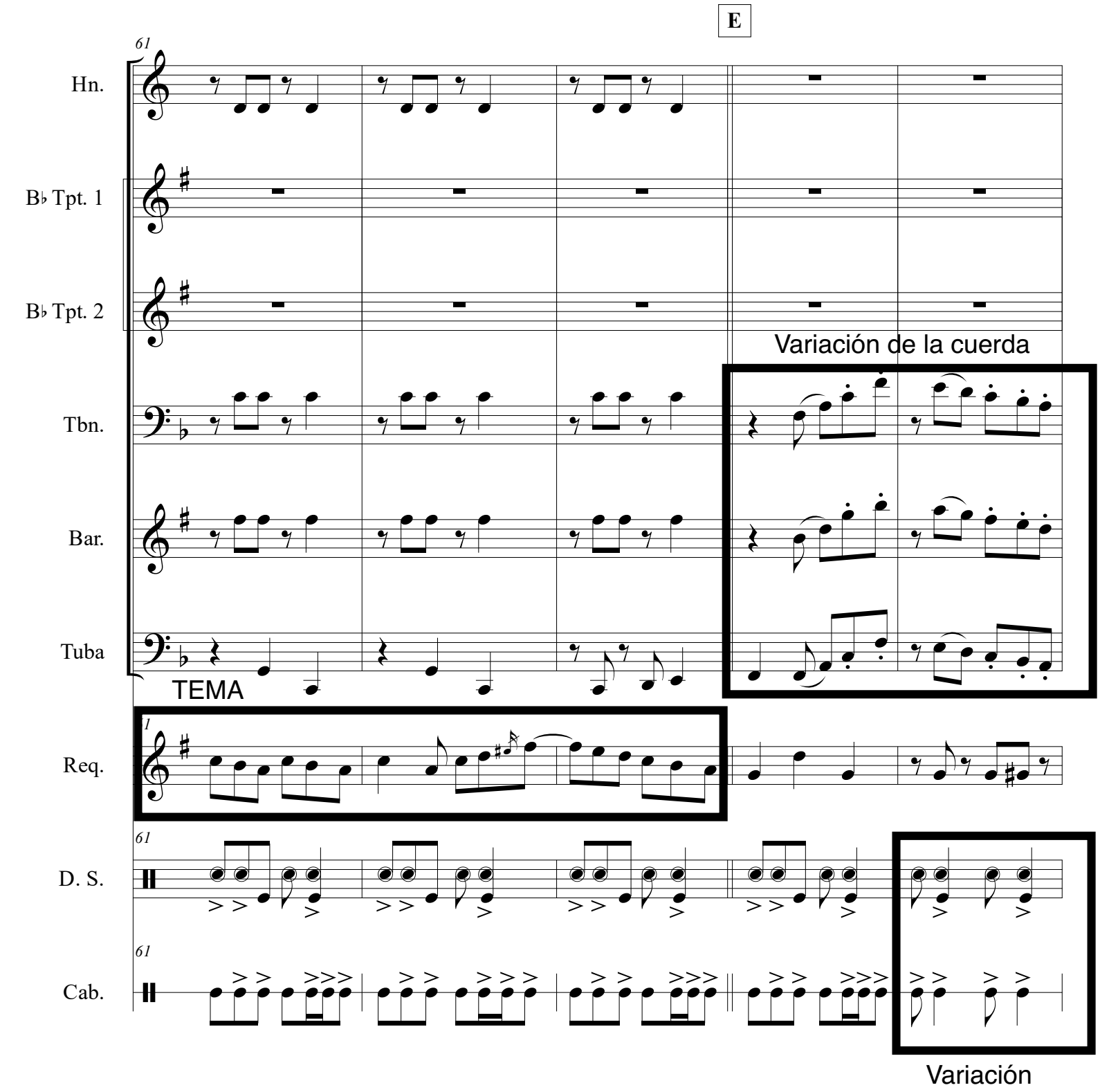

36
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Req.
D. S.
Cab.
D 7
G
D 7/F♯
mf
Arco acompañamiento
Ritmo original guitarra
f
Ritmo base

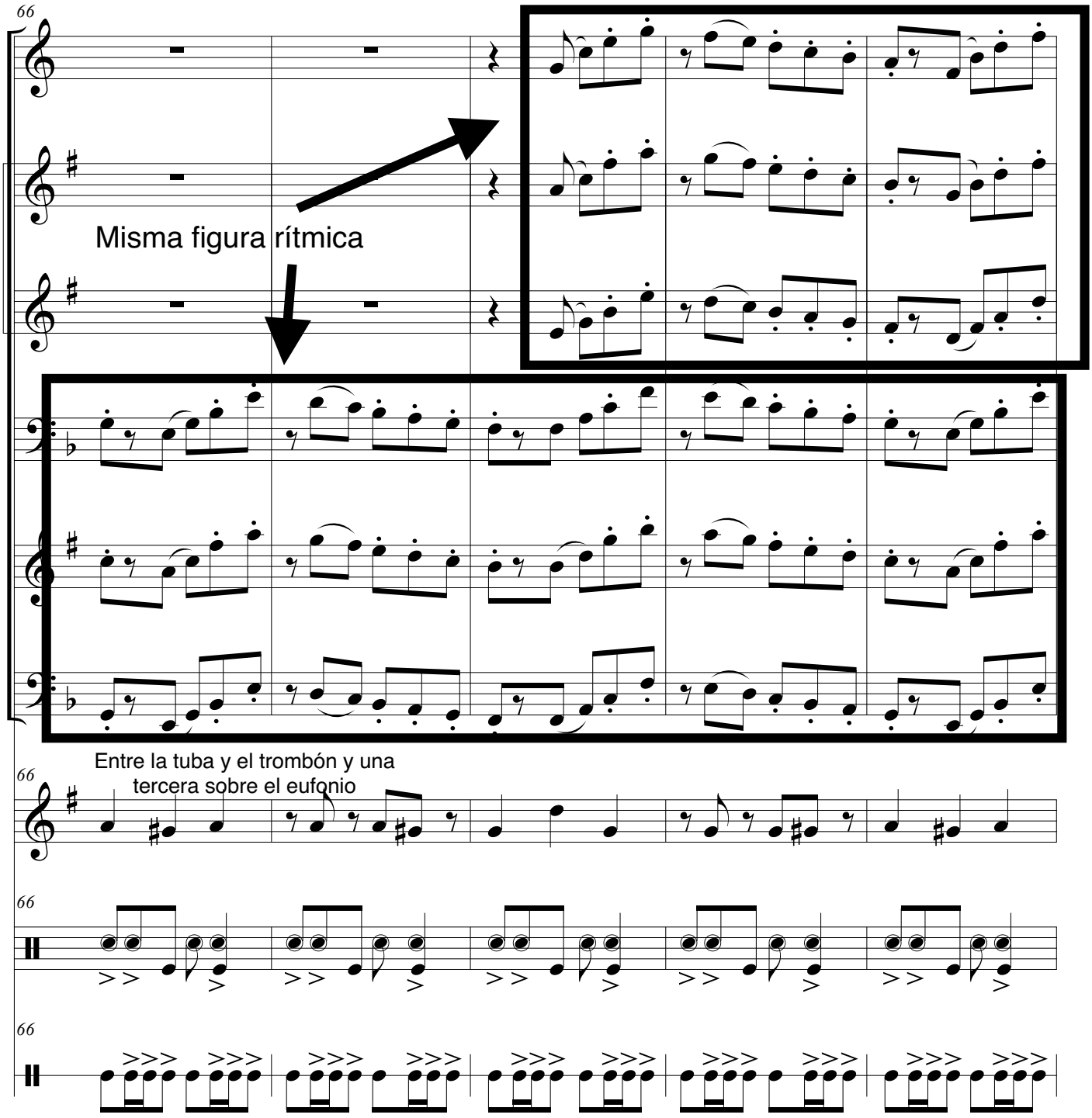

41
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Ritmo de guitarra armonizada
Contra ritmo deciende por bajos conjuntos
Tbn.
Bar.
Tuba
G
D 7/F♯
G
D 7/F♯
G
41
Req.
41
D. S.
41
Cab.

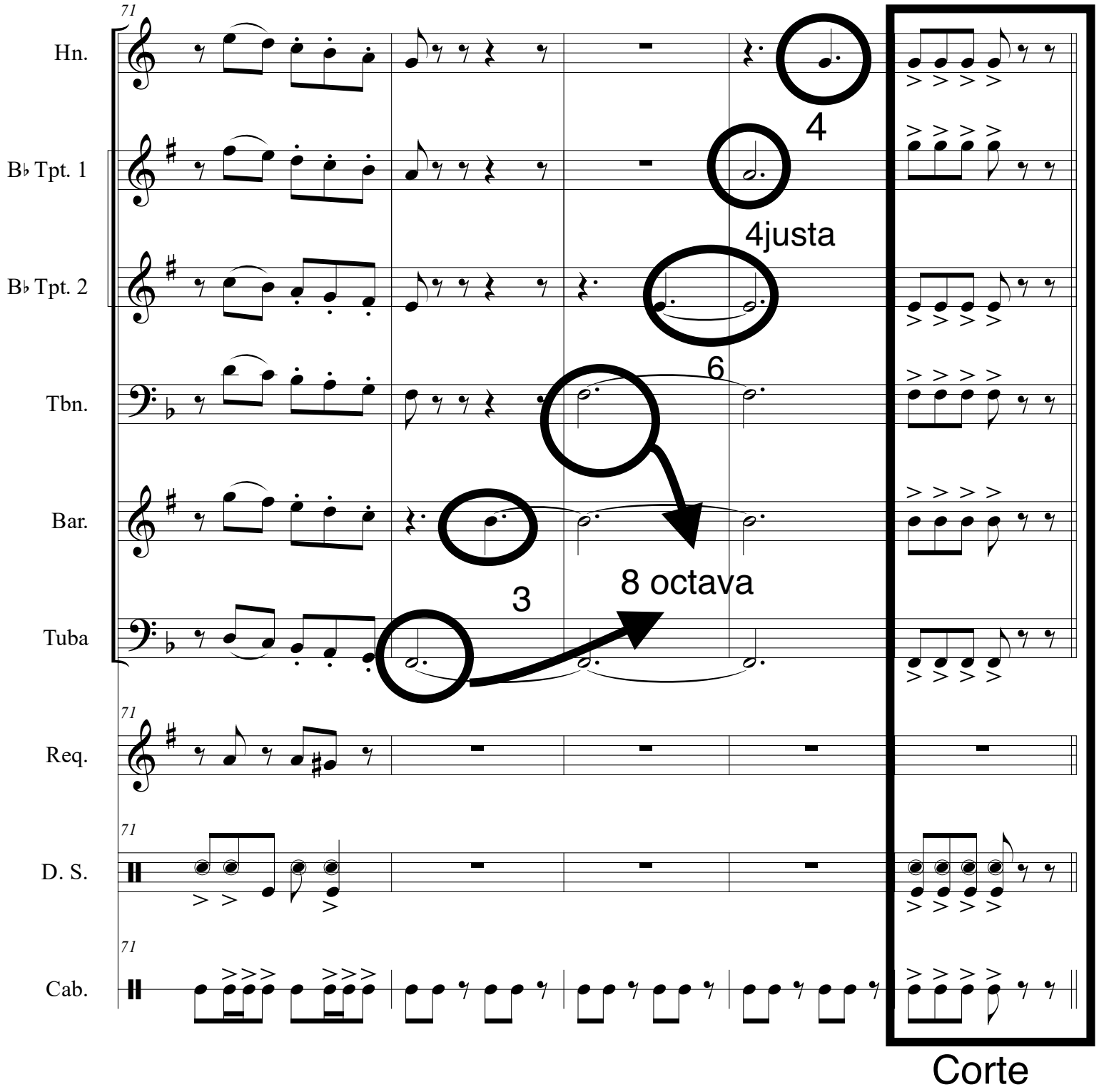

D
46
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
D 7/F♯
Req.
D. S.
Cab.
Tema
Voces terceras
Corte rítmico

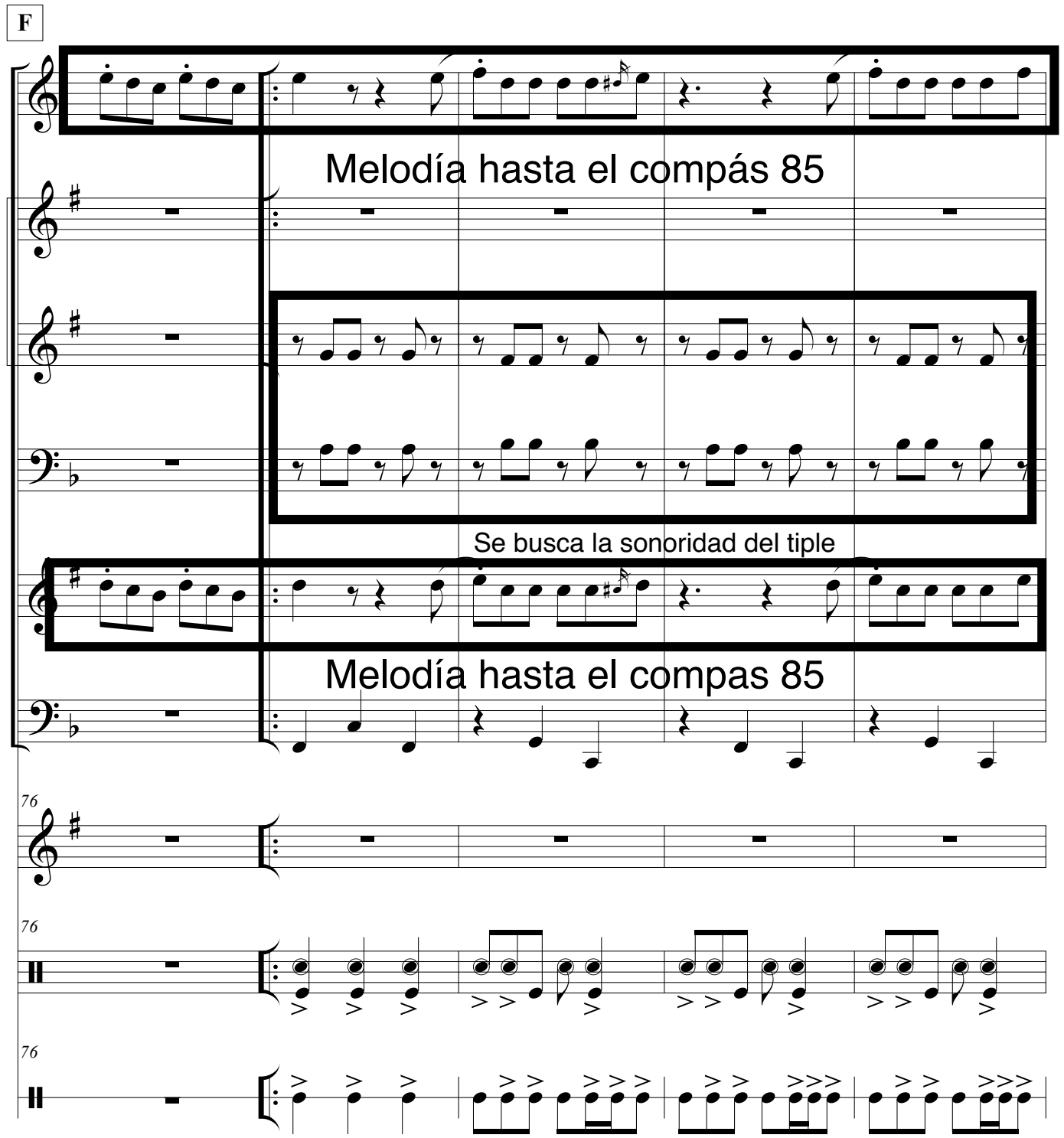

Variación rítmica
51
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Bajo y variación del bajo
51
Req.
51
D. S.
51
Cab.


Corte para pasar a 5 grado
56
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
TEMA
56
Req.
56
D. S.
56
Cab.

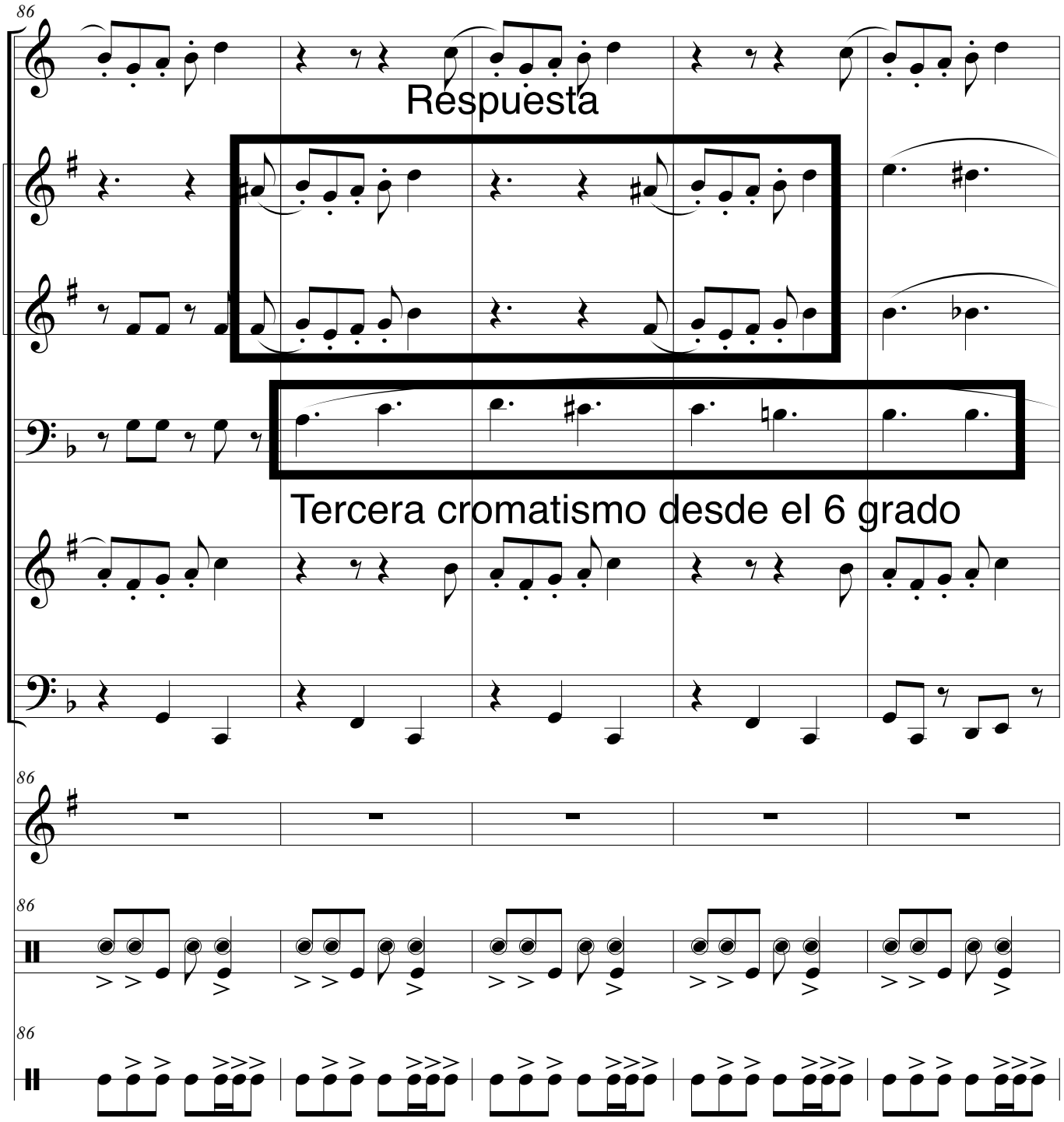

E
61
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Variación de la cuerda
Tbn.
Bar.
Tuba
TEMA
Req.
D. S.
Cab.
Variación

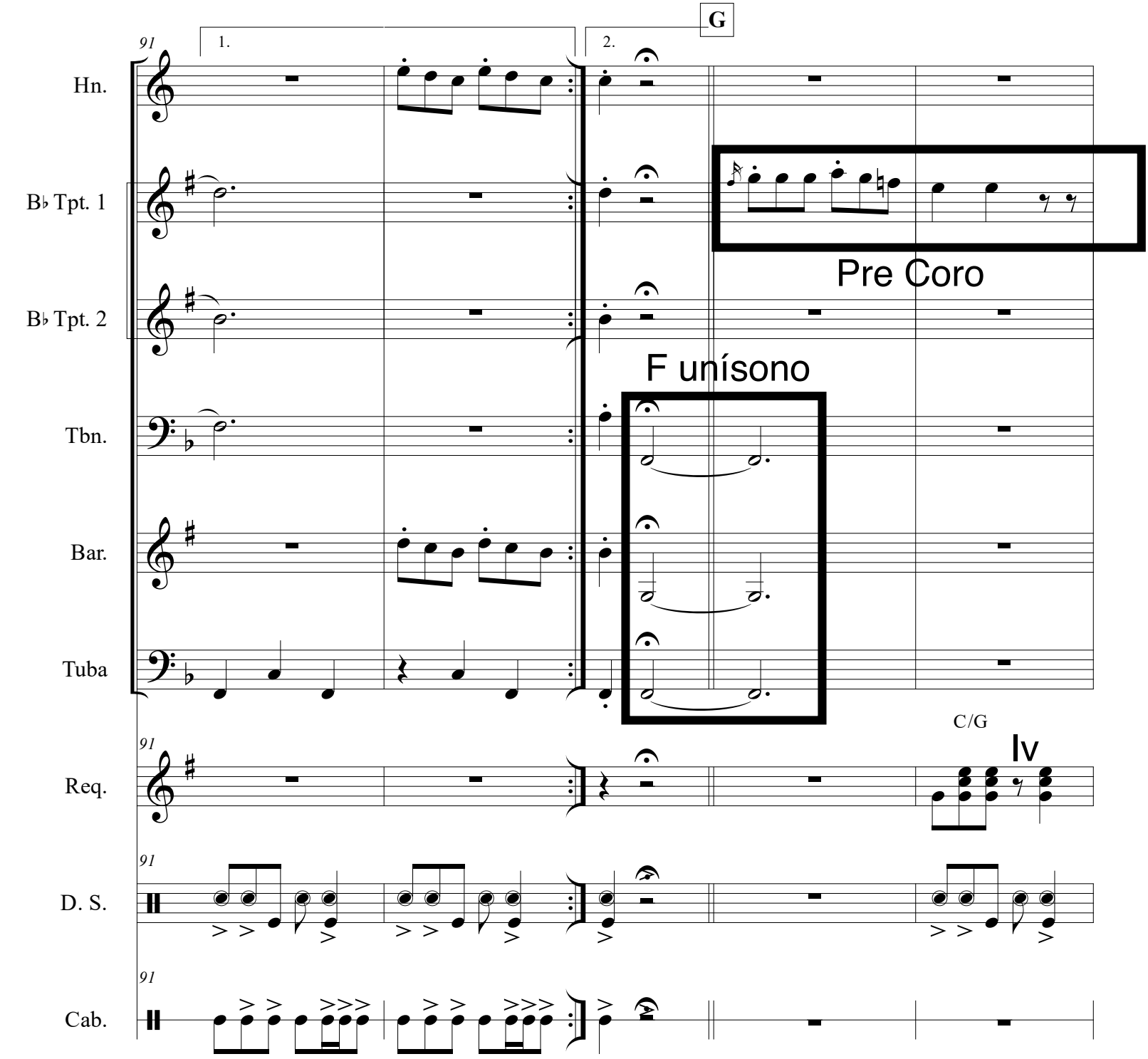

66
Hn.
B♭ Tpt. 1
Misma figura rítmica
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Entre la tuba y el trombón y una tercera sobre el eufonio
66
Req.
66
D. S.
66
Cab.

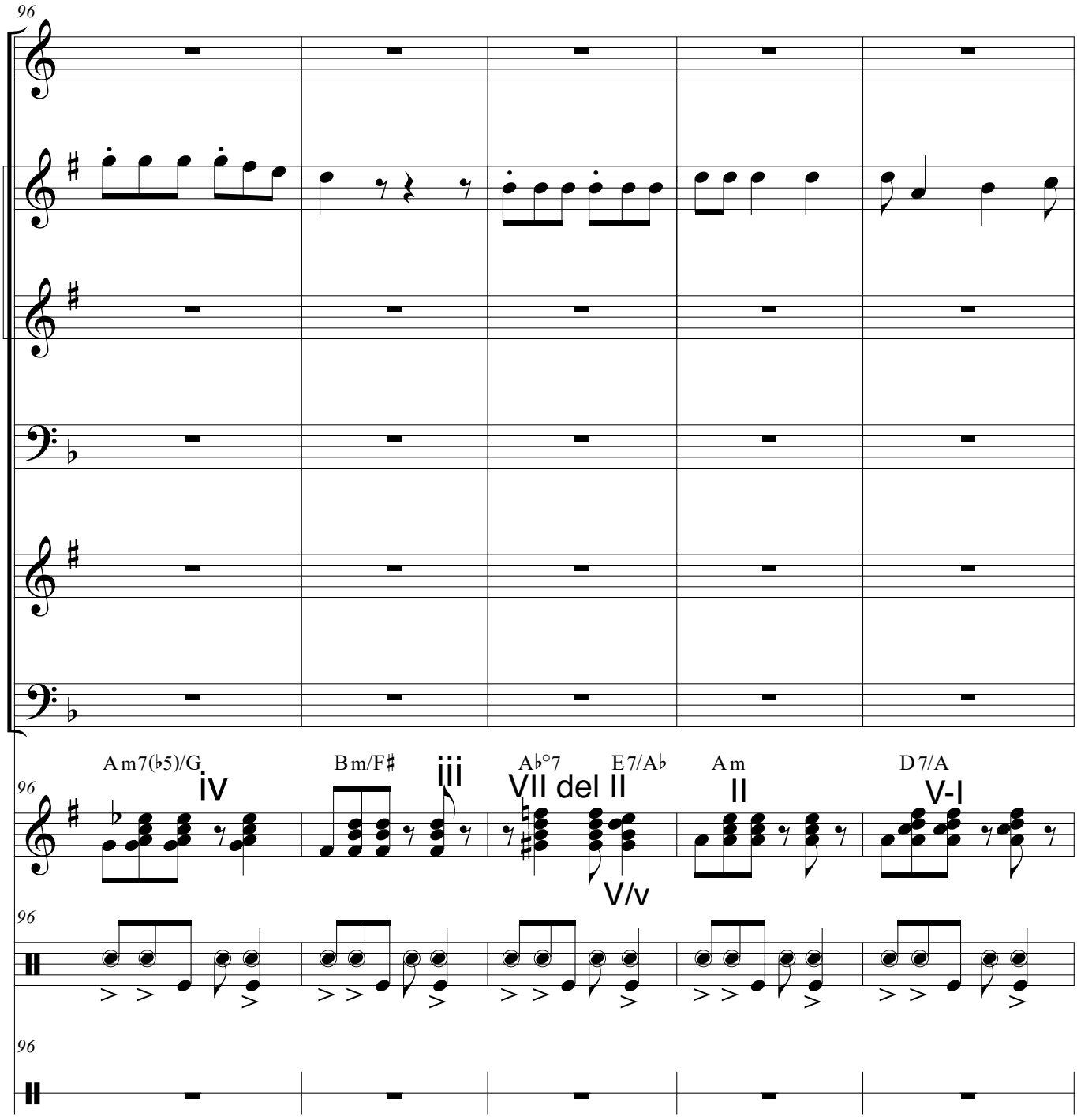

71
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Req.
D. S.
Cab.
4
4justa
6
3
8 octava
Corte

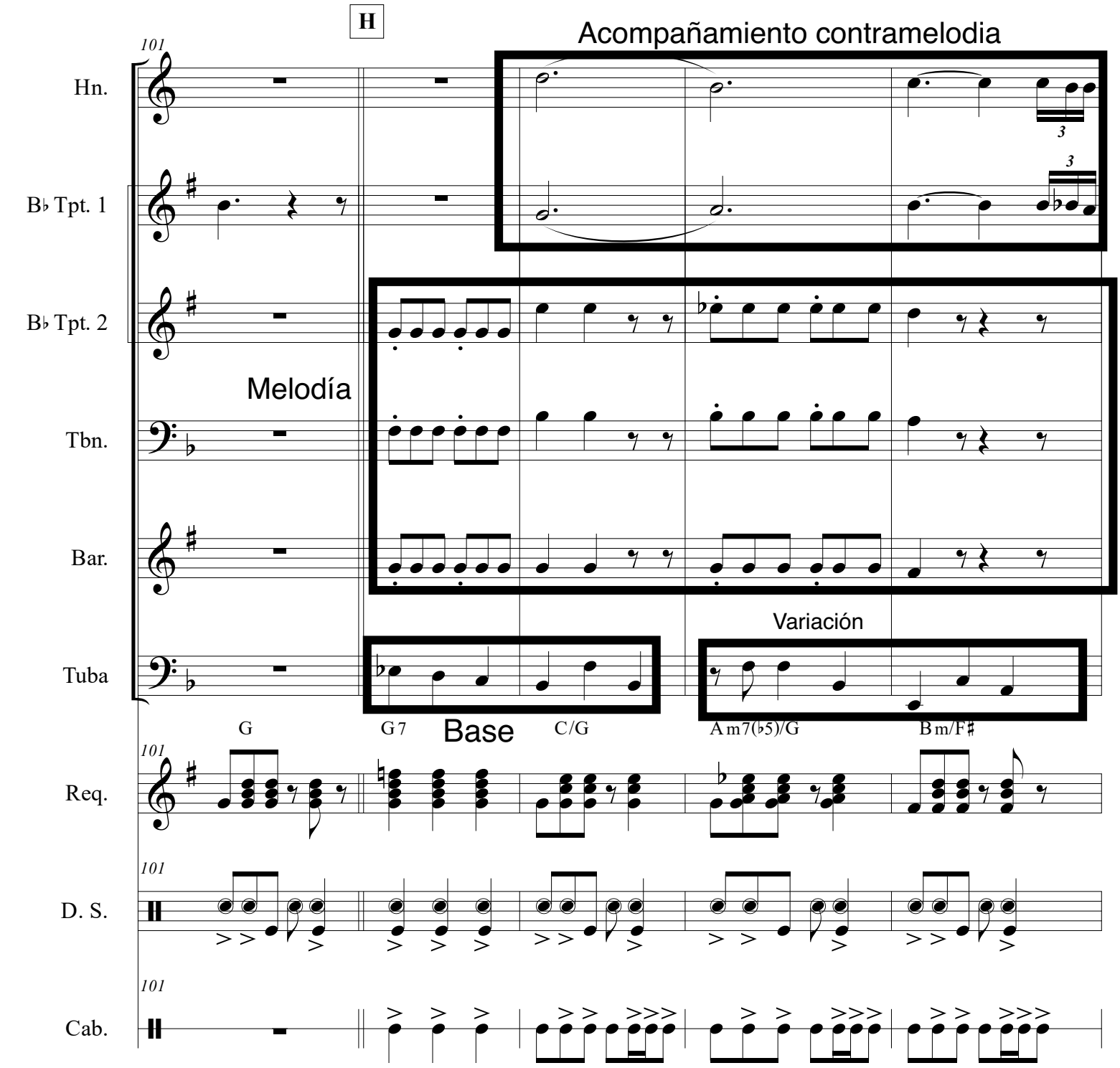

F
Hn.
Melodía hasta el compás 85
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Se busca la sonoridad del tiple
Bar.
Melodía hasta el compas 85
Tuba
76
Req.
76
D. S.
76
Cab.

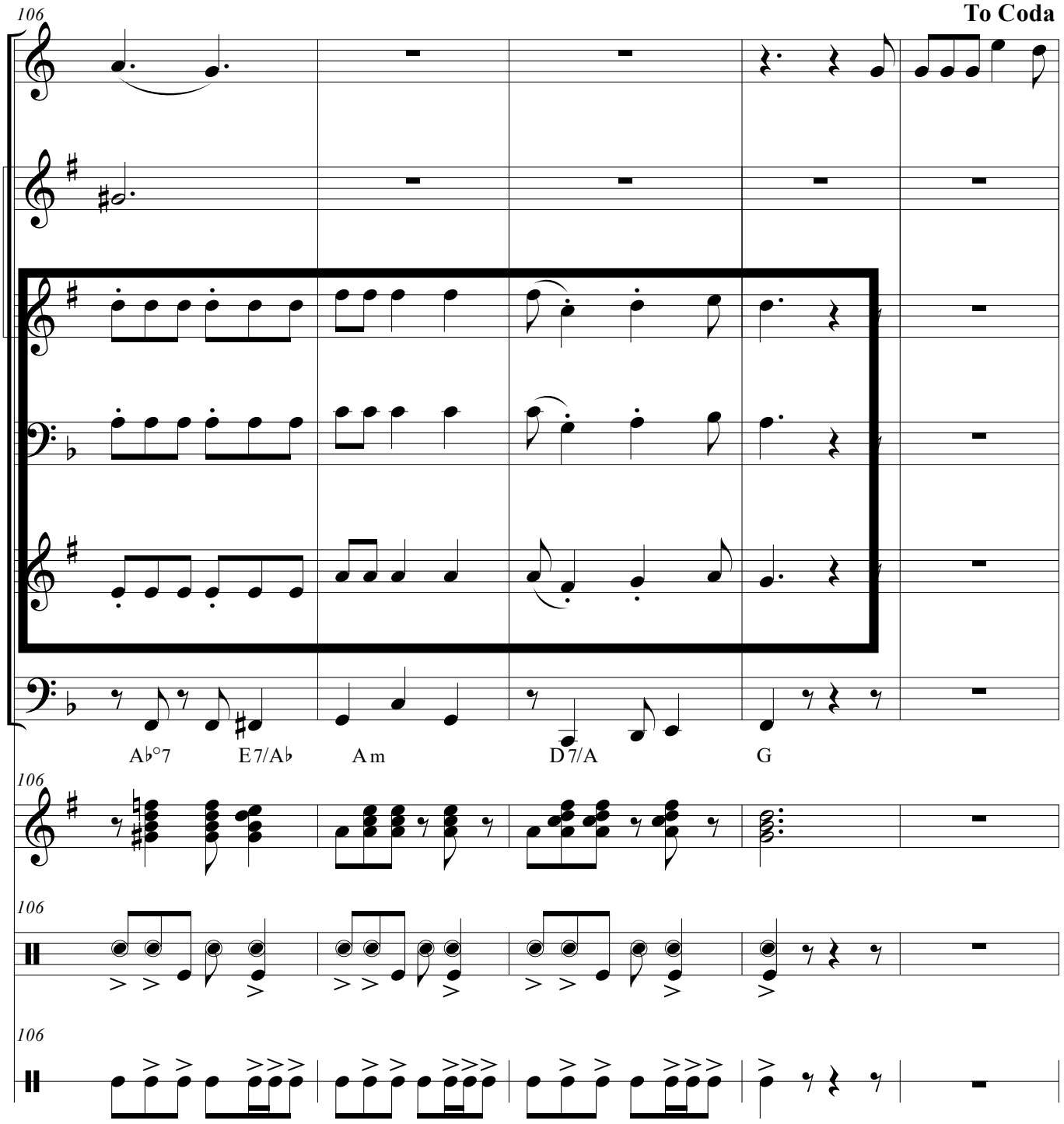
81
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Reducción rítmica
81
Req.
81
D. S.
81
Cab.

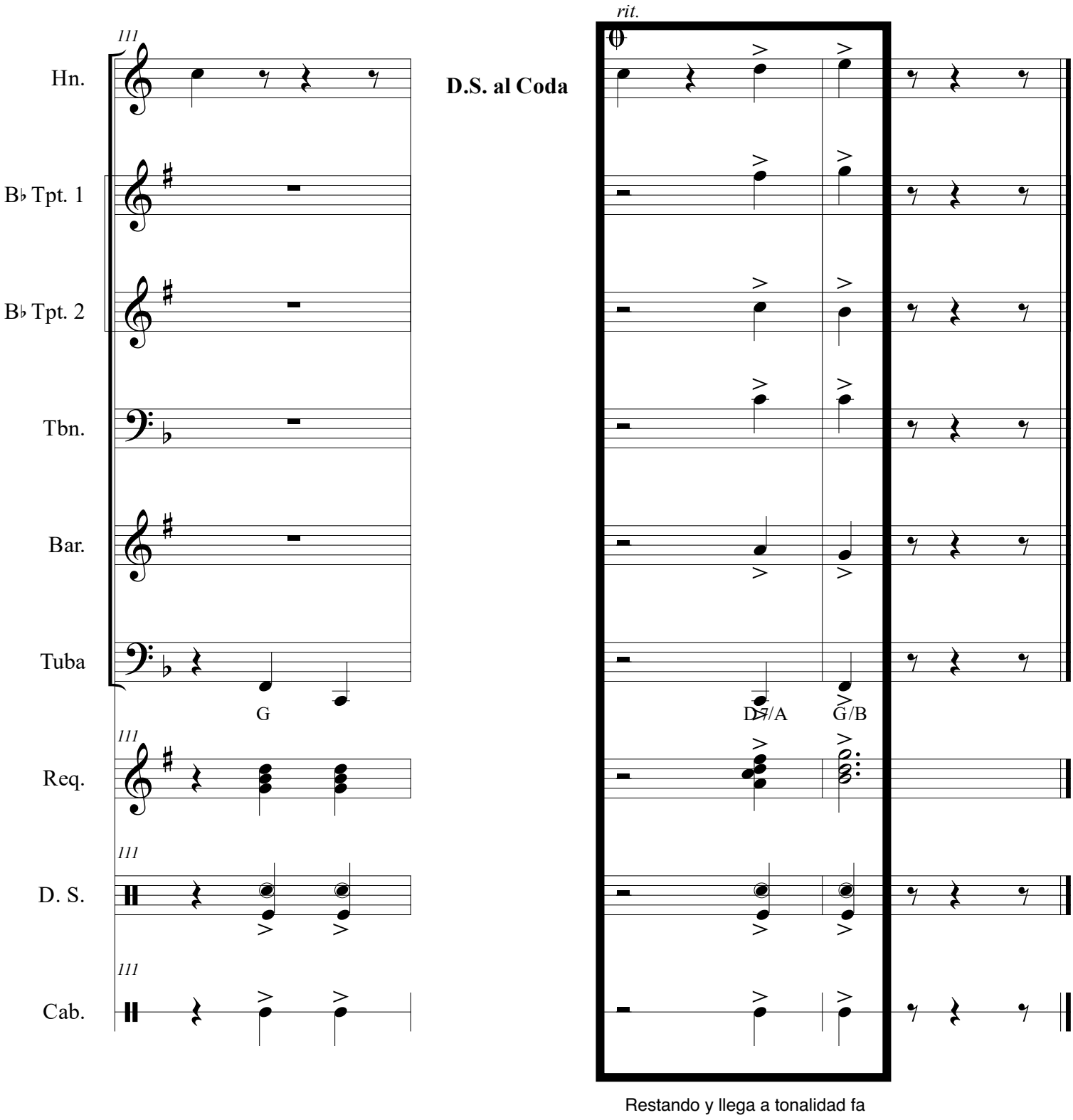

86
Hn.
Respuesta
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tercera cromatismo desde el 6 grado
Bar.
Tuba
86
Req.
86
D. S.
86
Cab.


G
1.
2.
91
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Pre Coro
F unísono
Req.
C/G
Iv
D. S.
Cab.


96
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Am7(♭5)/G
IV
Bm/F♯
iii
A♭°7
VII del II
E7/A♭
V/v
Am
II
D7/A
V-I
Req.
D. S.
Cab.


H
Acompañamiento contramelodia
101
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Melodía
Tbn.
Bar.
Variación
Tuba
G
G7
Base
C/G
Am7(♭5)/G
Bm/F♯
Req.
D. S.
Cab.


106
To Coda
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
A♭°7
E7/A♭
Am
D7/A
G
106
Req.
106
D. S.
106
Cab.

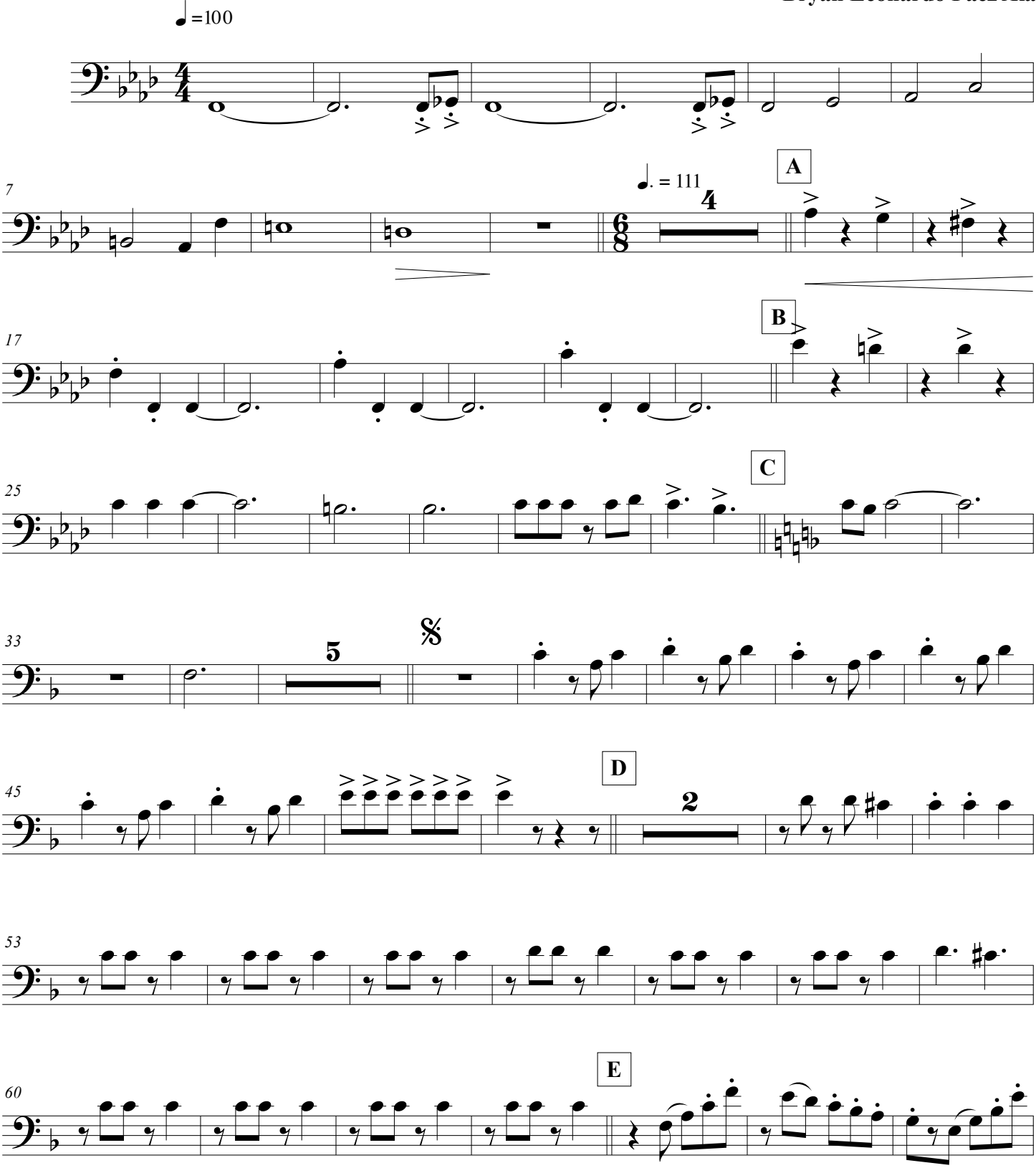

111
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
G
111
Req.
111
D. S.
111
Cab.
D.S. al Coda
rit.
D7/A
G/B
Restando y llega a tonalidad fa

El Amor es una Vaina

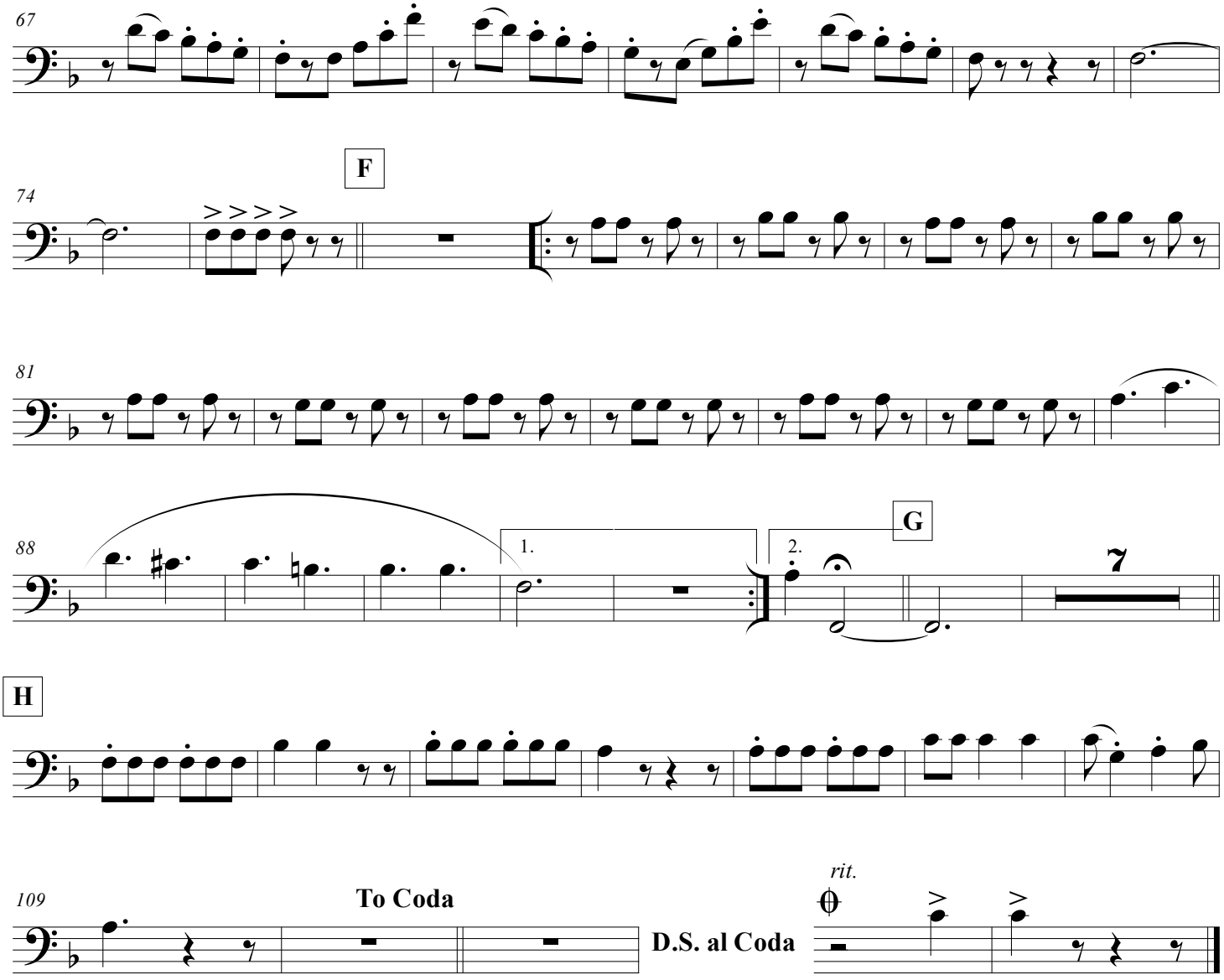
Metales Carrangueros

Trombone

Los Carrangueros de Ráquira
Compositor: Jorge Velosa Ruiz
Álbum: Viva Quien Toca (1980)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023

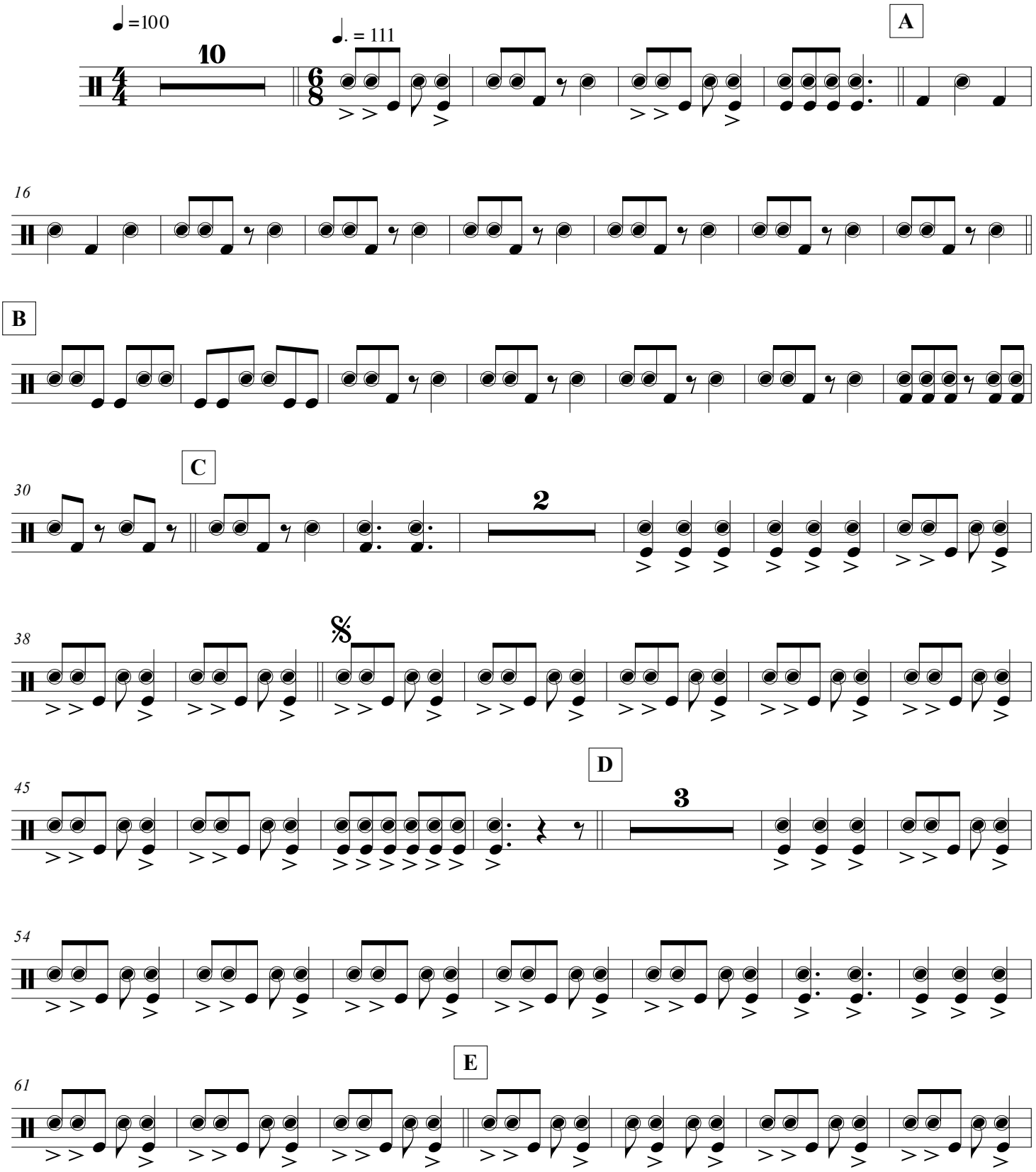

67
F
74
81
88
1.
2.
G
7
H
109
To Coda
D.S. al Coda
rit.

Drum Set

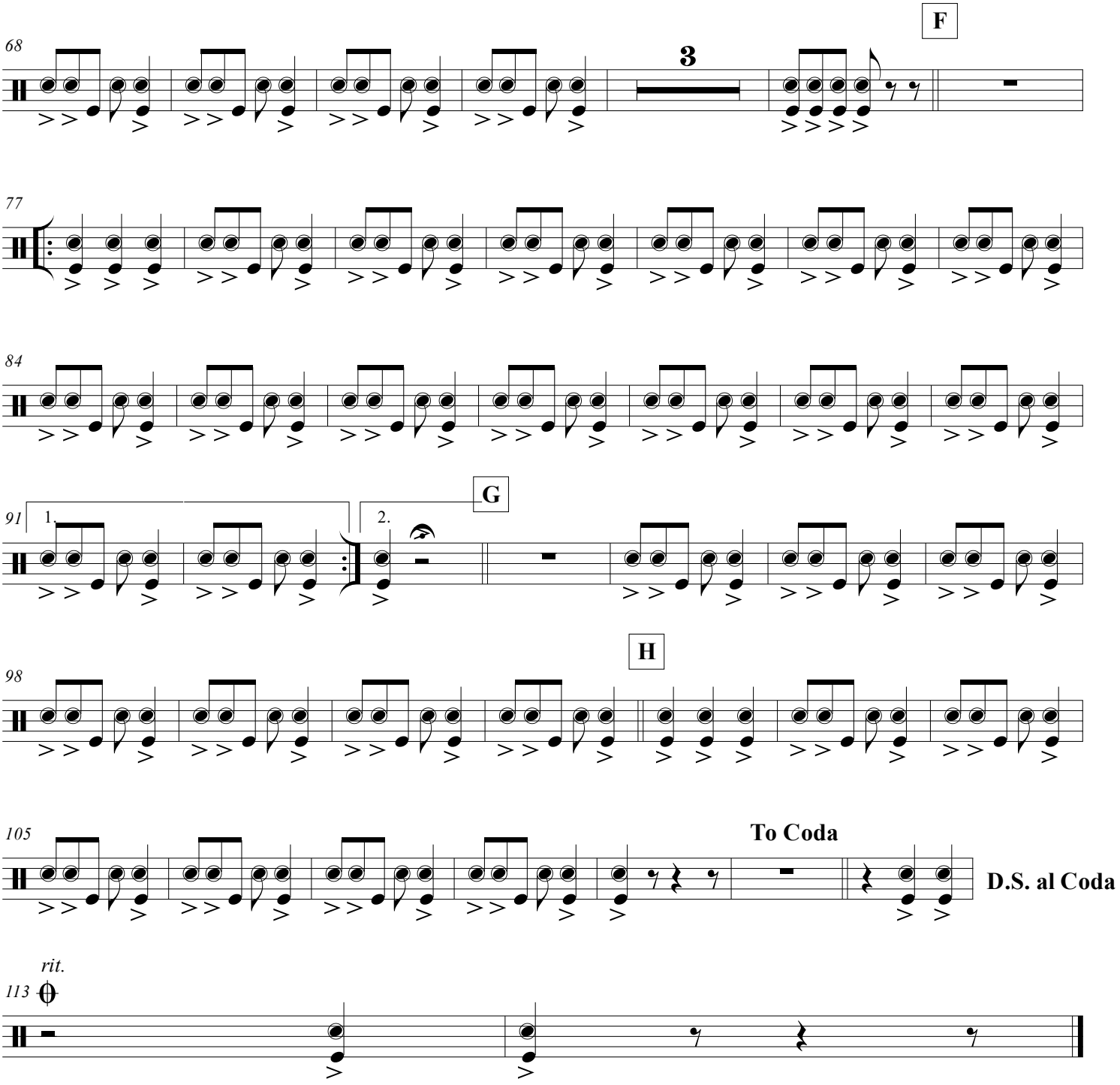
El Amor es una Vaina

Metales Carrangueros

Los Carrangueros de Ráquira
Compositor: Jorge Velosa Ruiz
Álbum: Viva Quien Toca (1980)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023

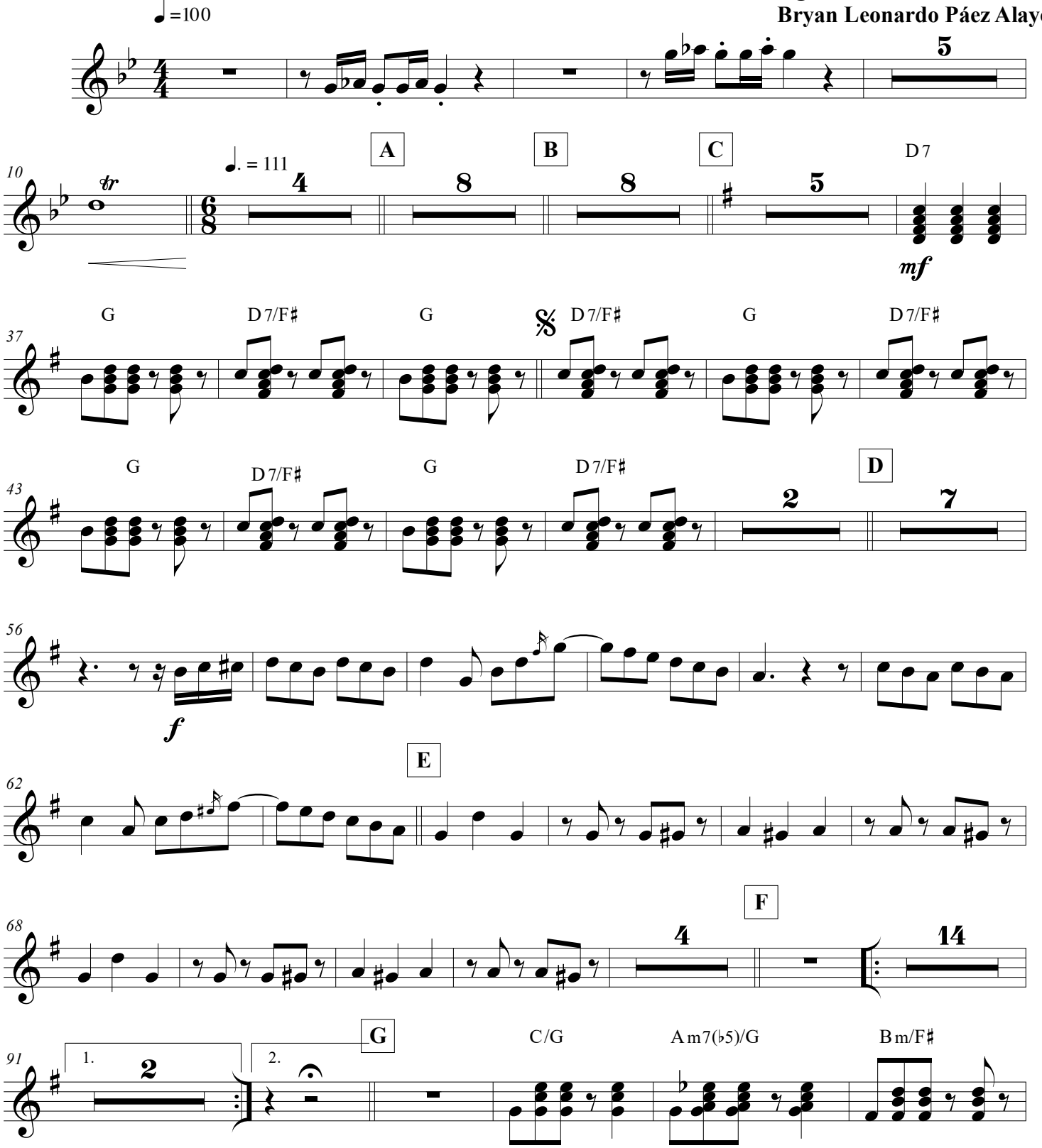

F
68
3
77
84
G
91
1.
2.
H
98
105
To Coda
D.S. al Coda
rit.
113

El Amor es una Vaina

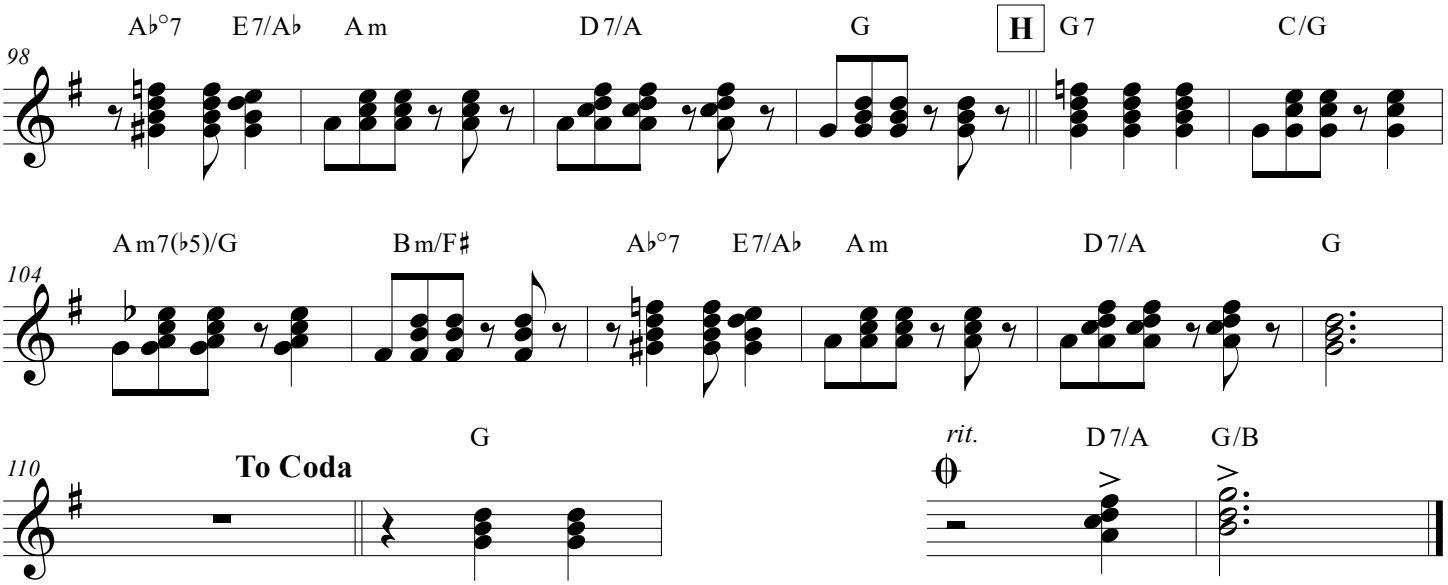
Metales Carrangueros

Requinto Guitar

Los Carrangueros de Ráquira
Compositor: Jorge Velosa Ruiz
Álbum: Viva Quien Toca (1980)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023

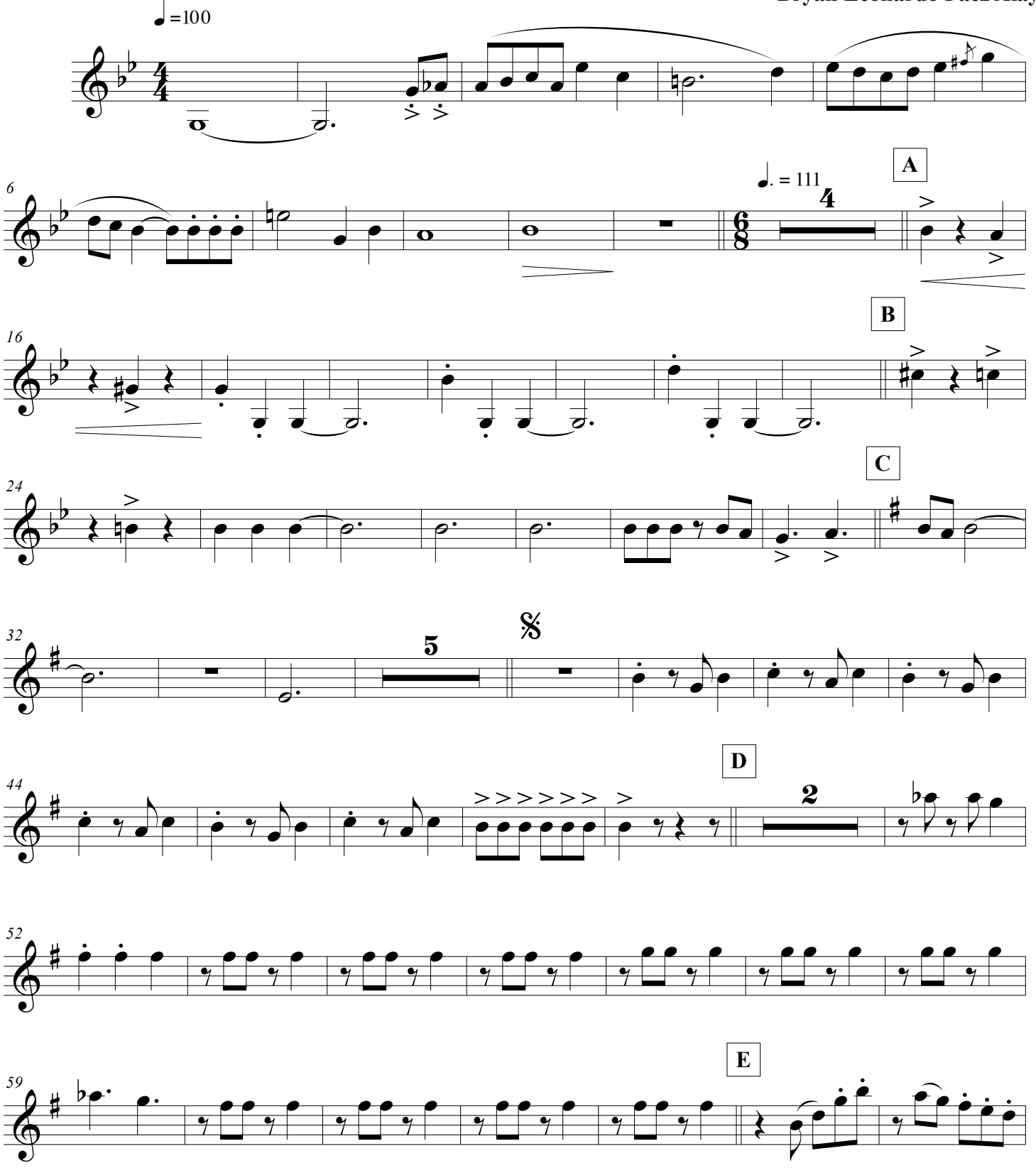

A♭°7
E7/A♭
Am
D7/A
G
H
G7
C/G
98
Am7(♭5)/G
Bm/F♯
A♭°7
E7/A♭
Am
D7/A
G
104
G
To Coda
110
rit.
D7/A
G/B

El Amor es una Vaina

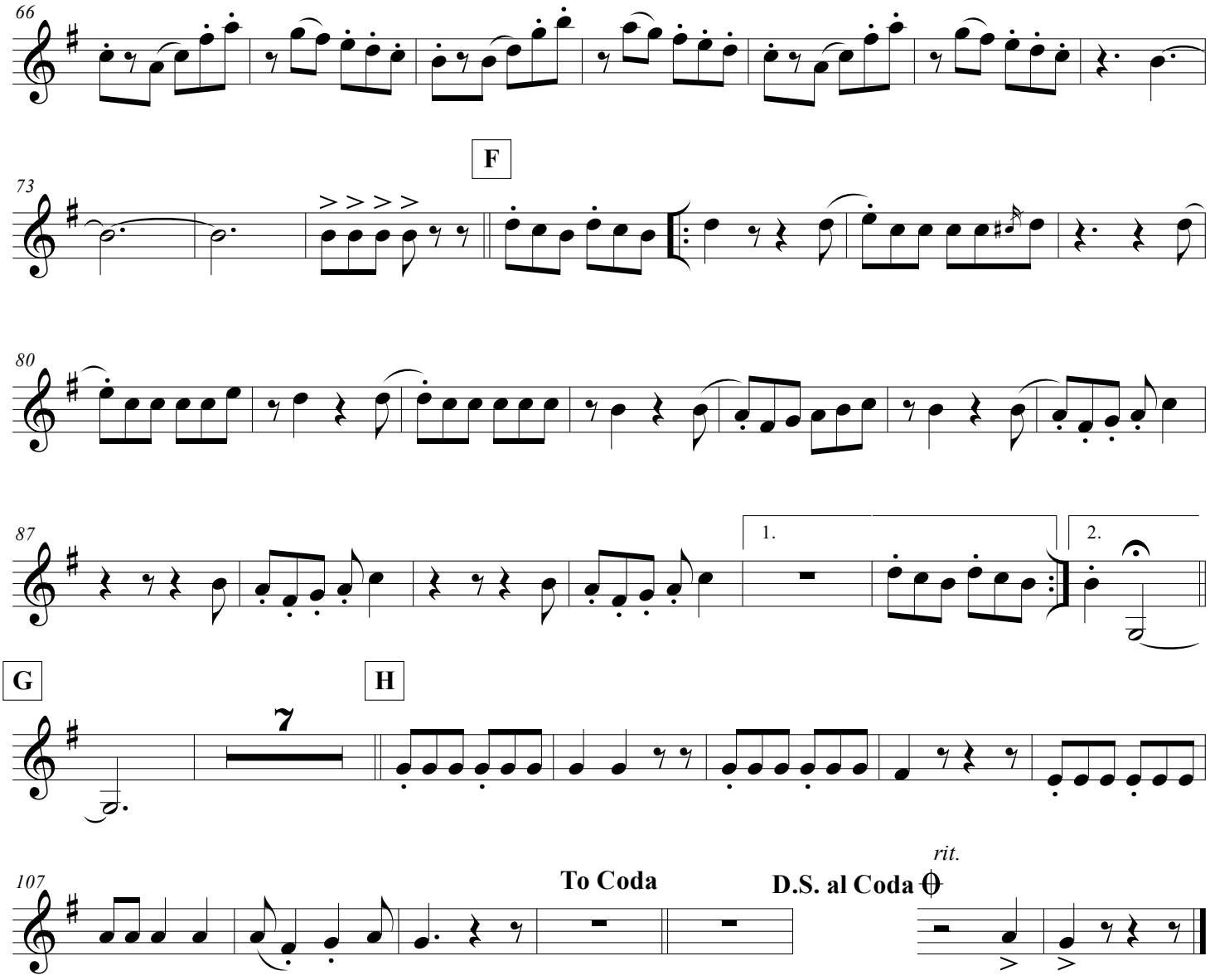
Metales Carrangueros

Baritone (T.C.)

Los Carrangueros de Ráquira
Compositor: Jorge Velosa Ruiz
Álbum: Viva Quien Toca (1980)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023

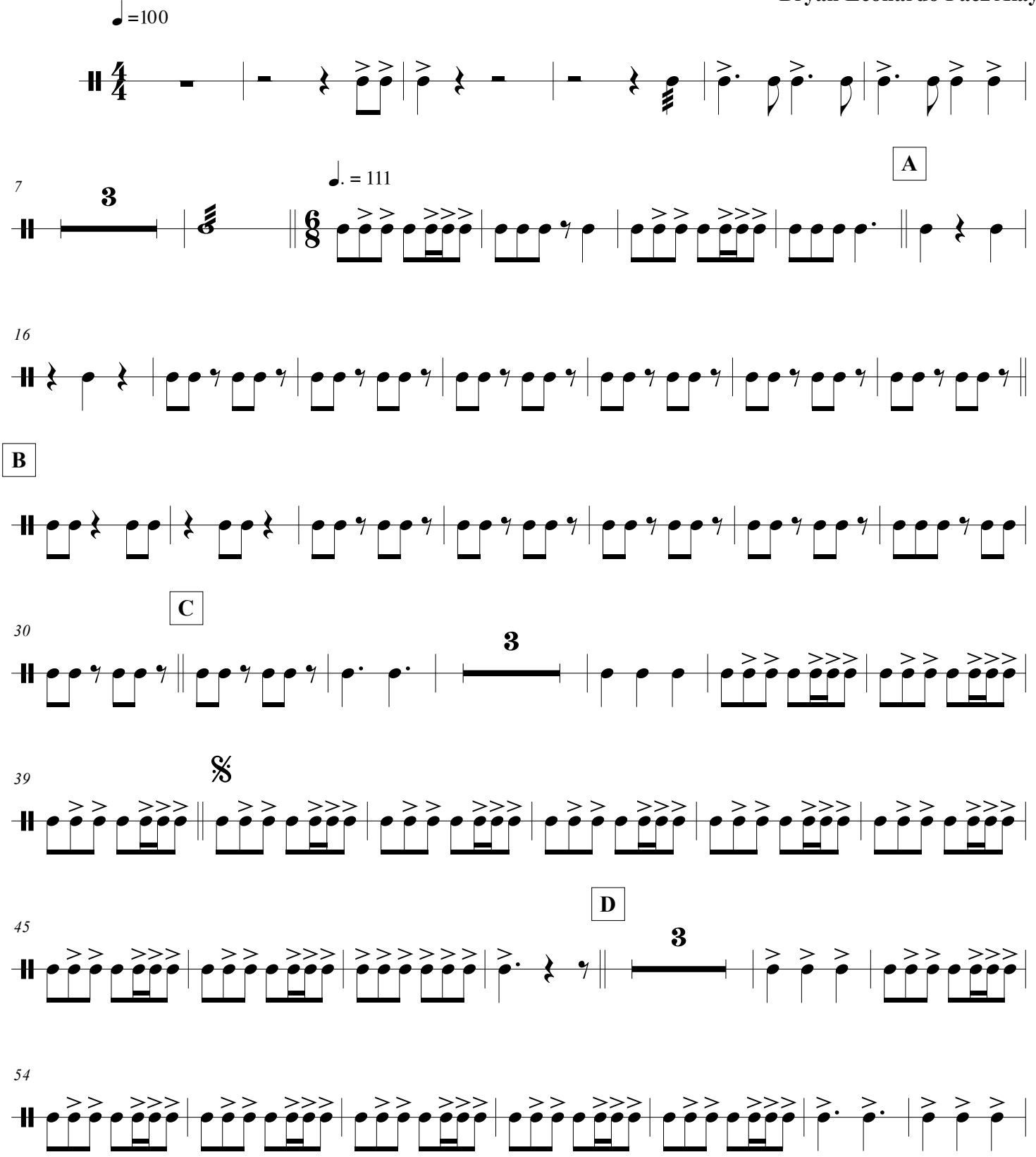

66
F
73
80
87
1.
2.
G
H
7
107
To Coda
D.S. al Coda
rit.

El Amor es una Vaina

Metales Carrangueros

Cabasa

Los Carrangueros de Ráquira
Compositor: Jorge Velosa Ruiz
Álbum: Viva Quien Toca (1980)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023

E

61

67

F

73

79

85

G **H**

91 1. 2. 8

104 **To Coda**

rit.

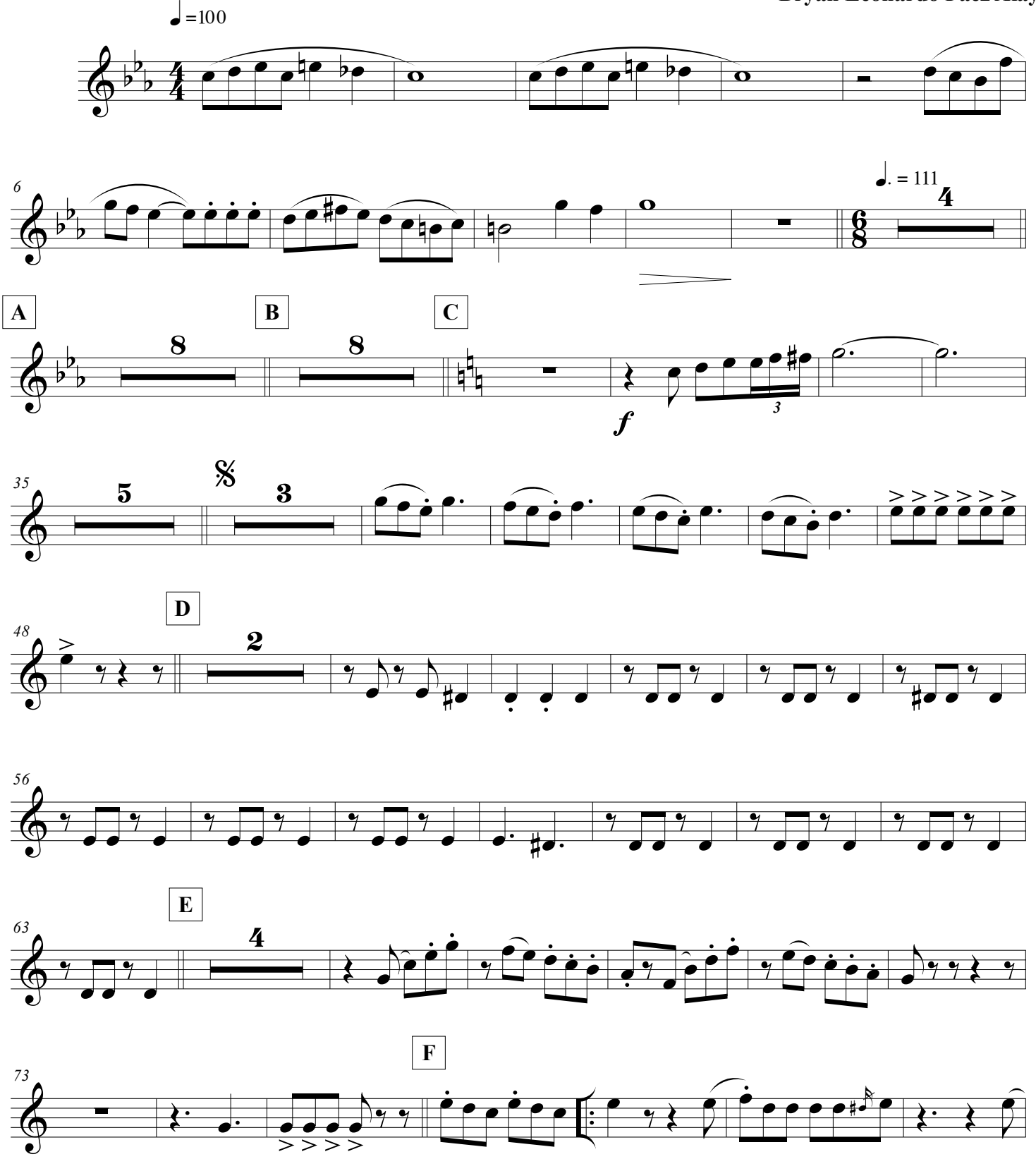
111 **D.S. al Coda**

El Amor es una Vaina

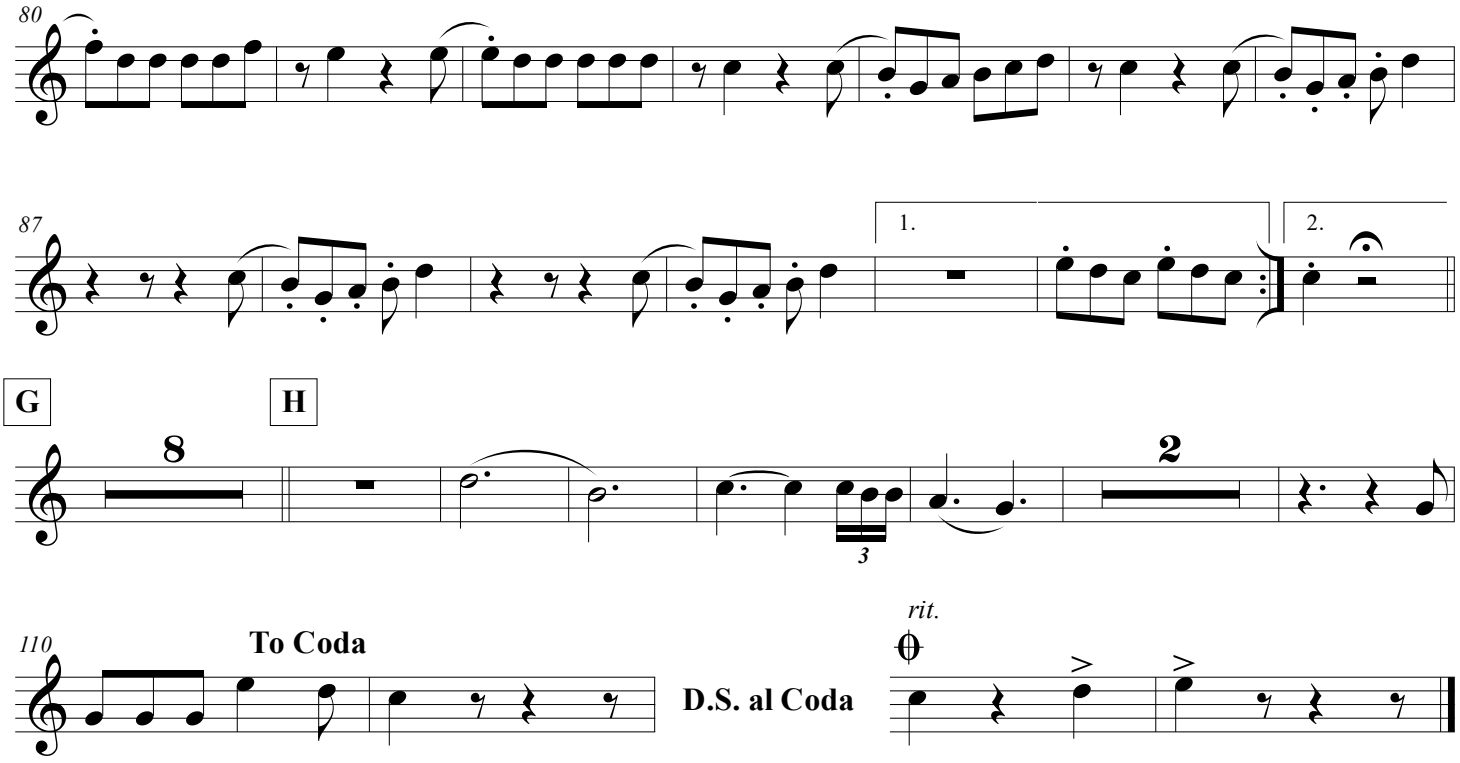
Metales Carrangueros

Horn in F

Los Carrangueros de Ráquira
Compositor: Jorge Velosa Ruiz
Álbum: Viva Quien Toca (1980)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023


80
87
1.
2.
G
H
8
2
3

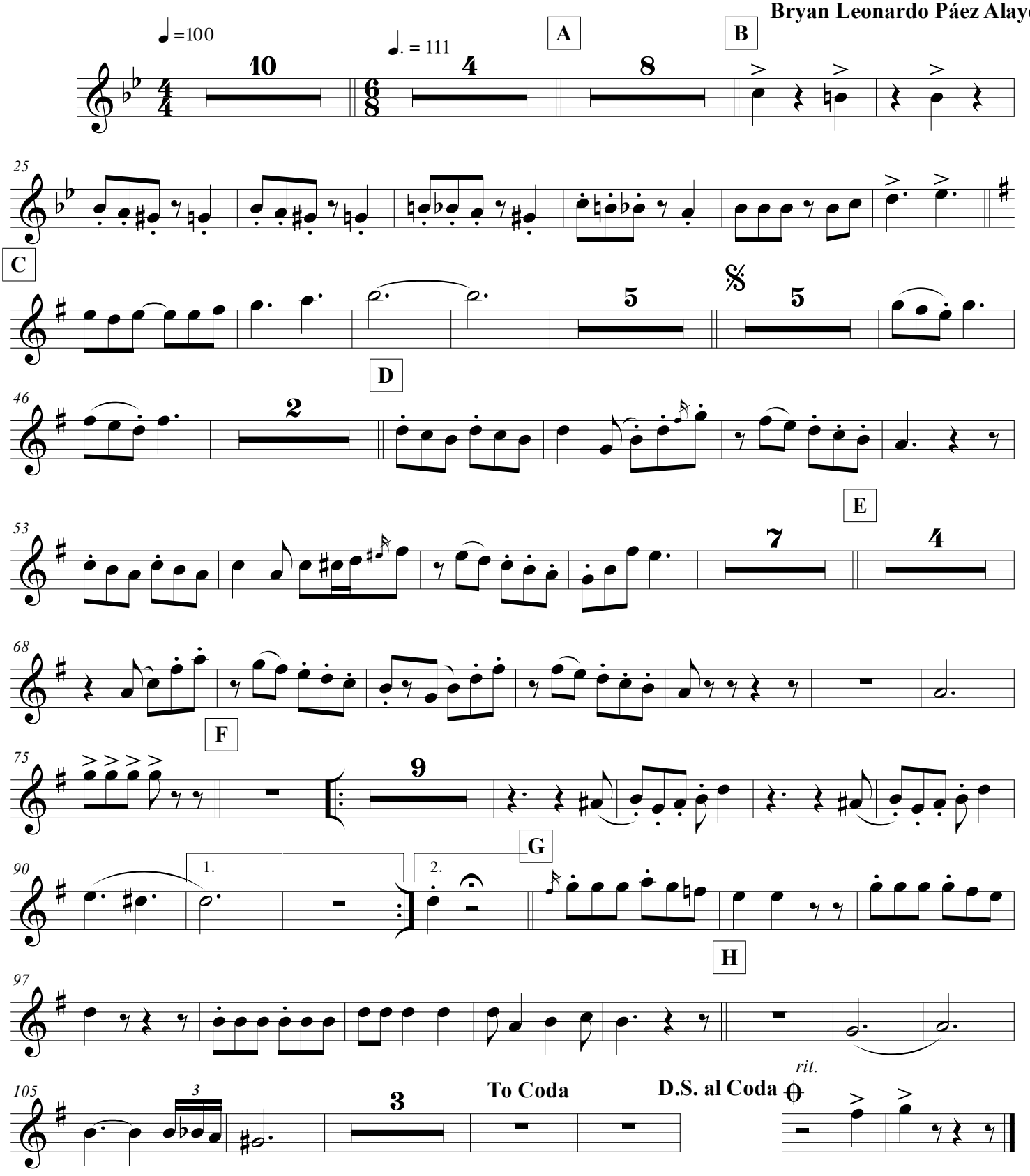
110
To Coda
D.S. al Coda
rit.

El Amor es una Vaina

Metales Carrangueros

Trumpet in B♭ 1

Los Carrangueros de Ráquira
Compositor: Jorge Velosa Ruiz
Álbum: Viva Quien Toca (1980)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



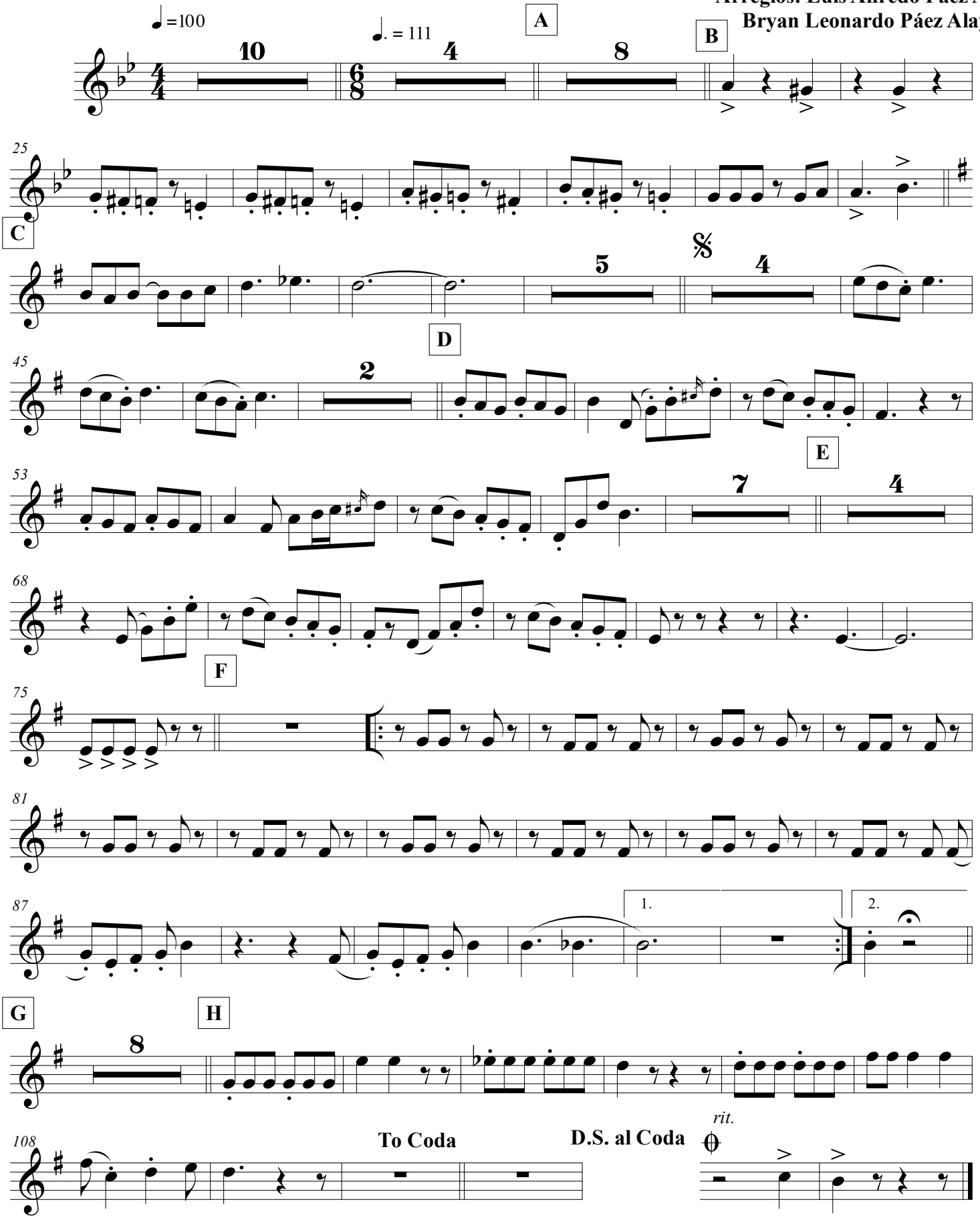
©2023

El Amor es una Vaina

Metales Carrangueros

Trumpet in B♭ 2

Los Carrangueros de Ráquira
Compositor: Jorge Velosa Ruiz
Álbum: Viva Quien Toca (1980)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



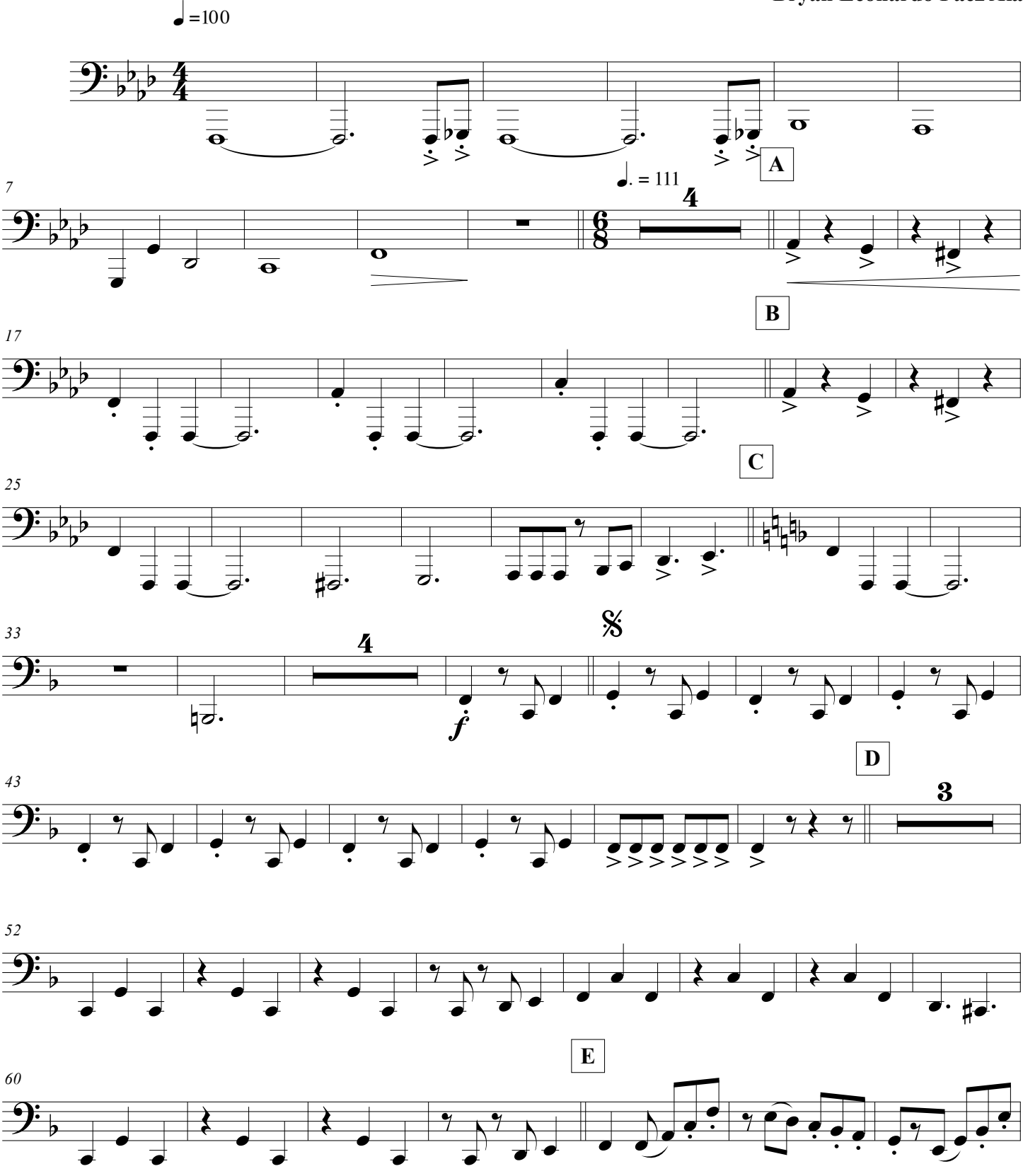
©2023

El Amor es una Vaina

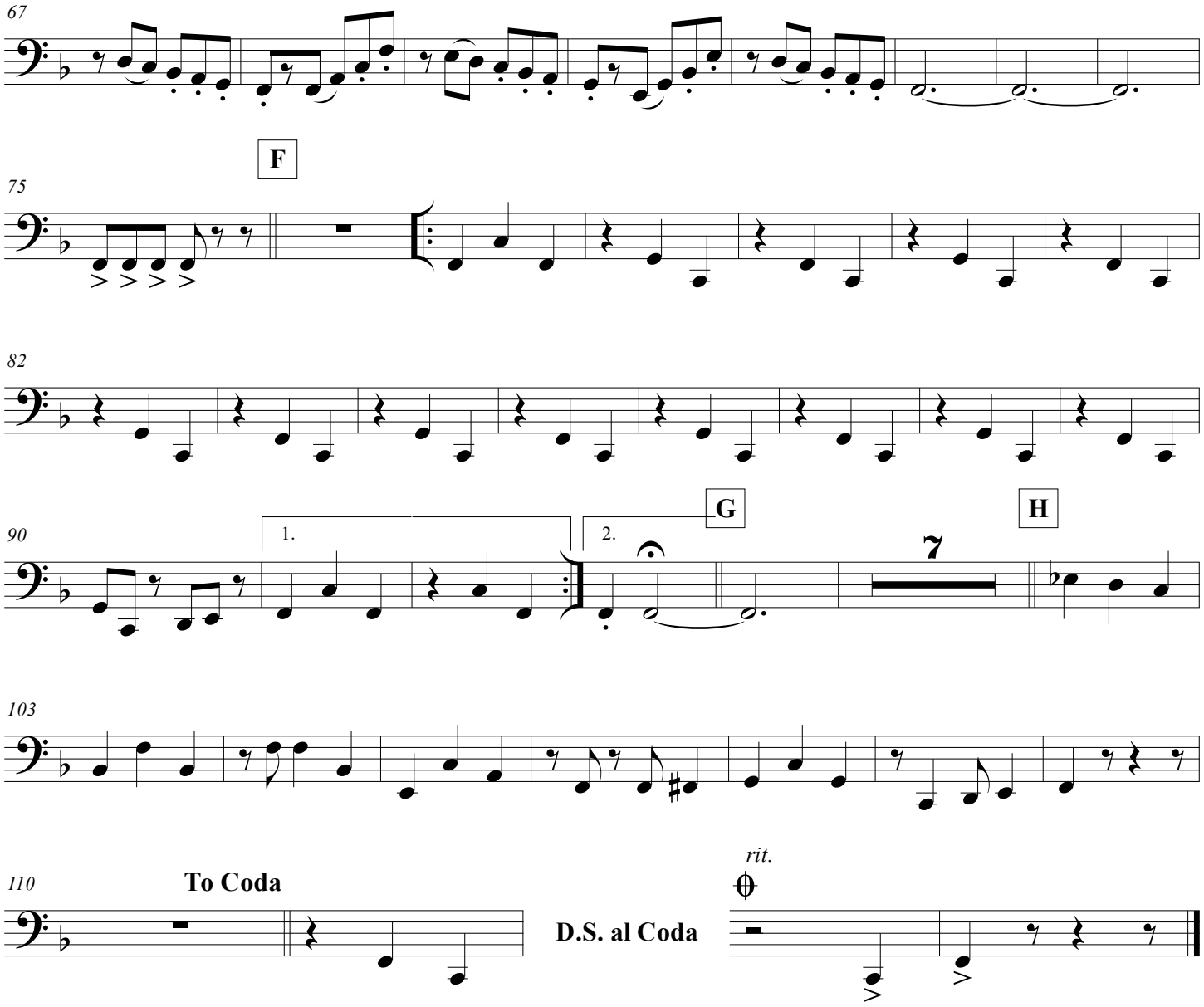
Metales Carrangueros

Tuba

Los Carrangueros de Ráquira
Compositor: Jorge Velosa Ruiz
Álbum: Viva Quien Toca (1980)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023

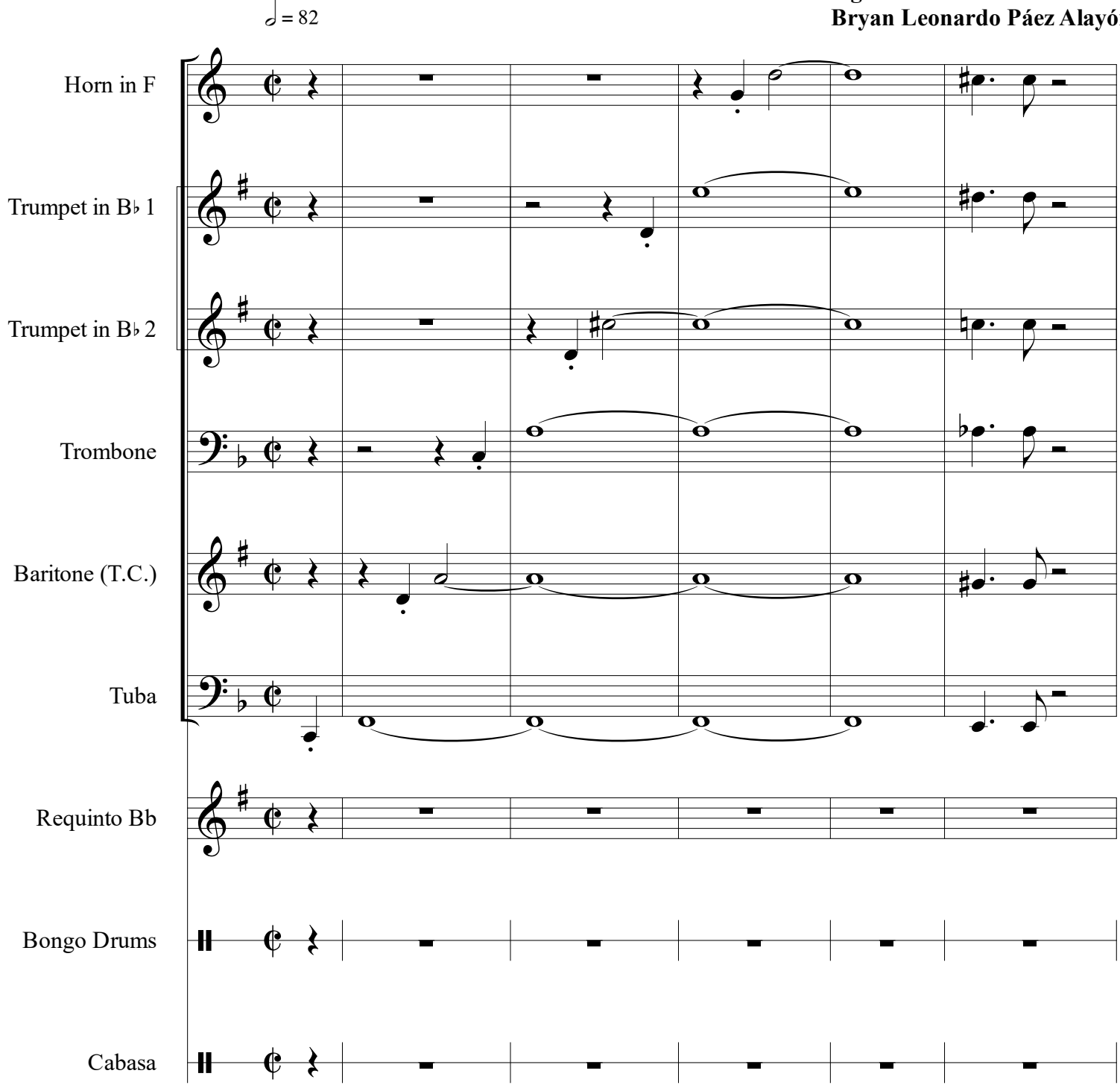

67
F
75
82
G
H
90
1.
2.
7
103
110
To Coda
D.S. al Coda
rit.

Score

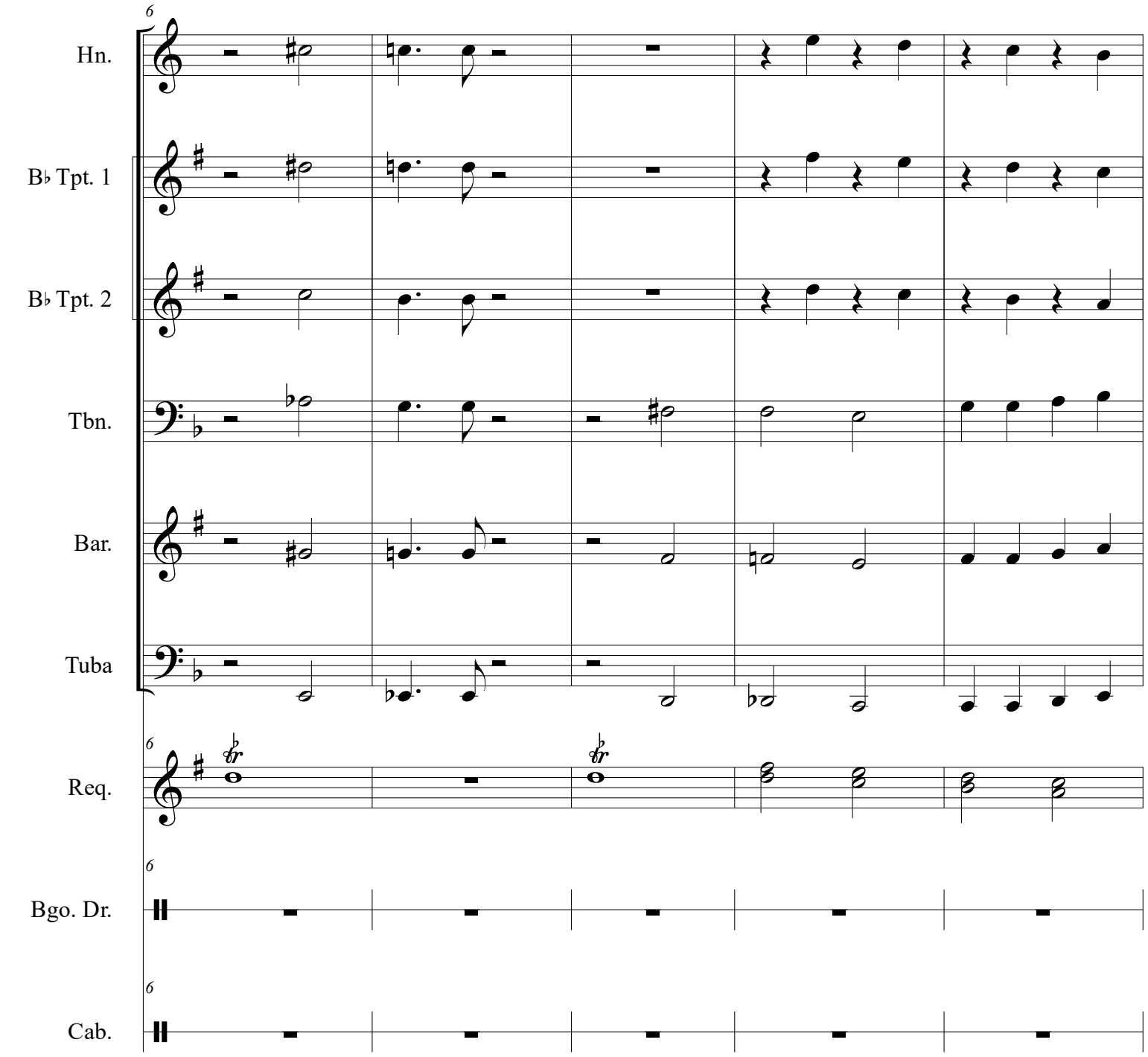
La Muchacha del Conejo

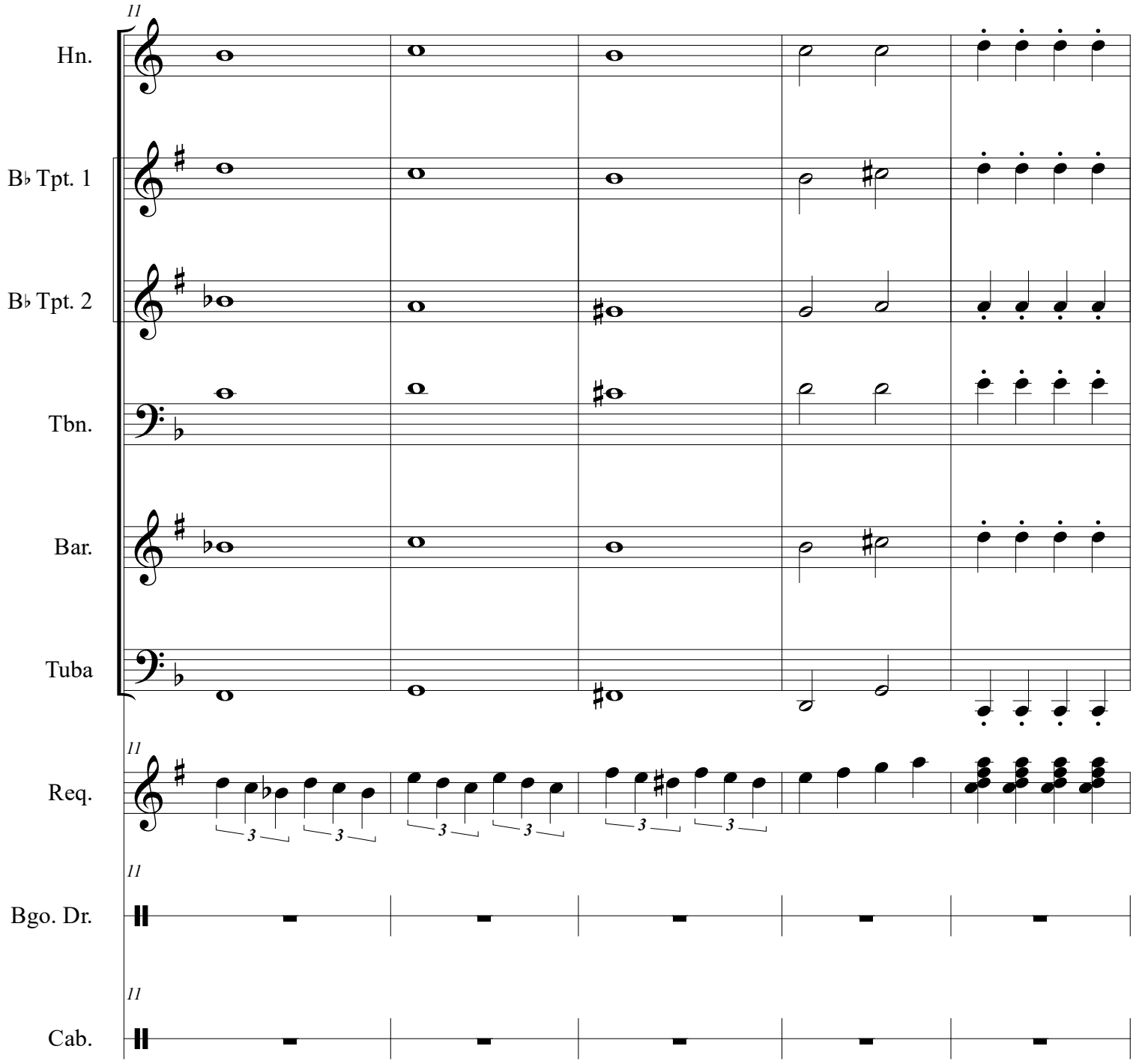
Metales Carrangueros

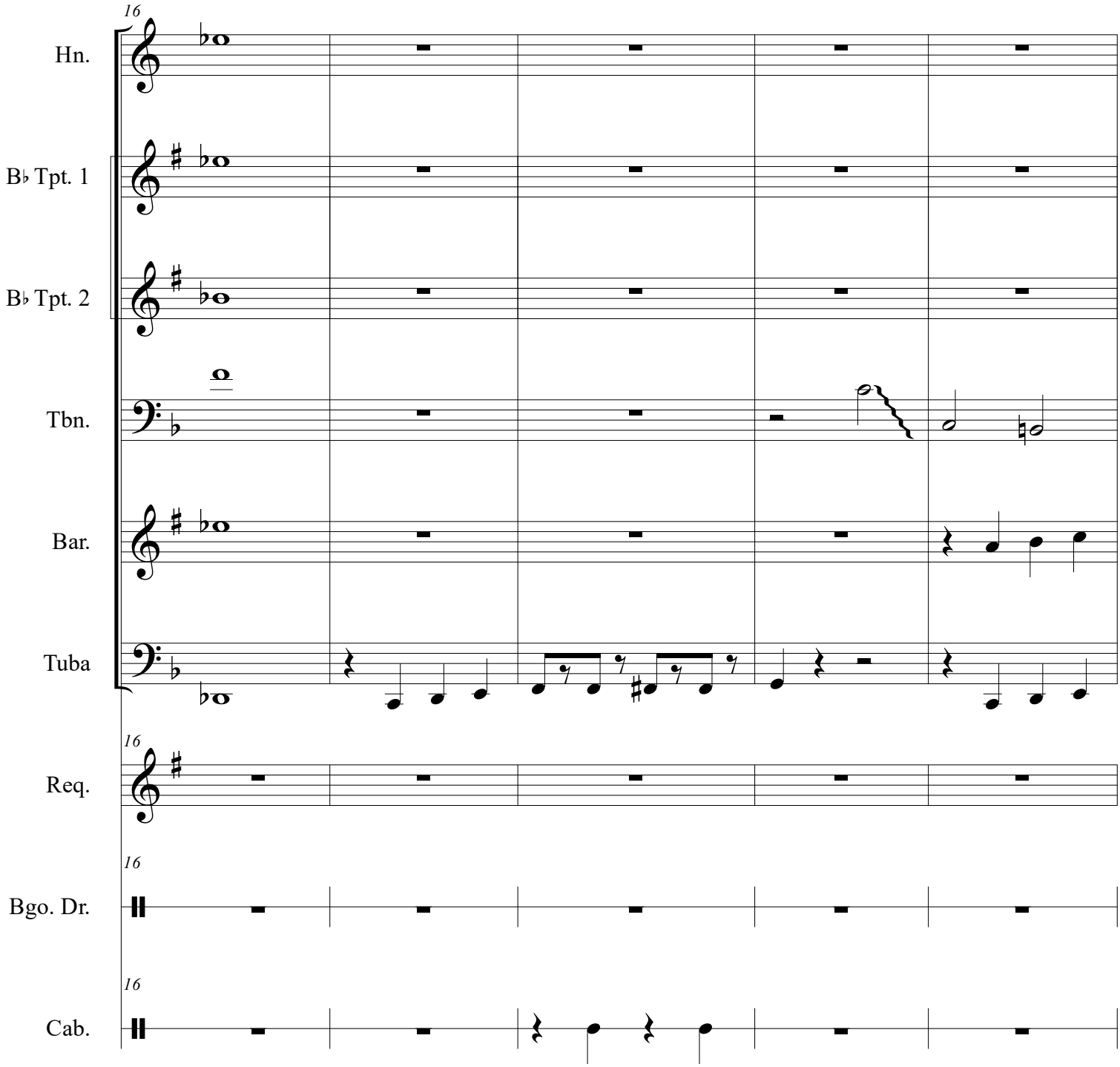
Jorge Velosa y los Hermanos Torres
Álbum: De Mil Amores (1986)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón

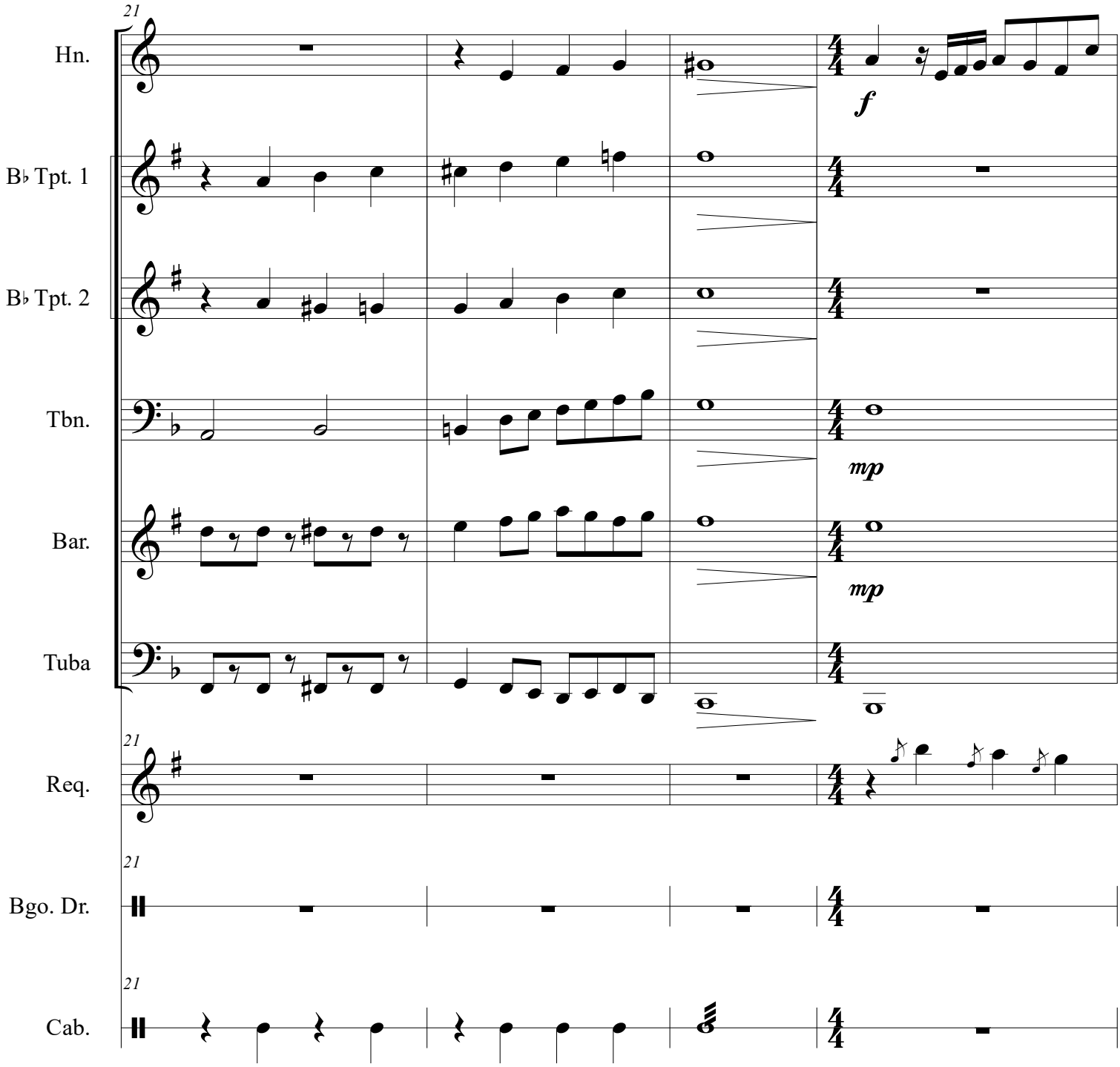


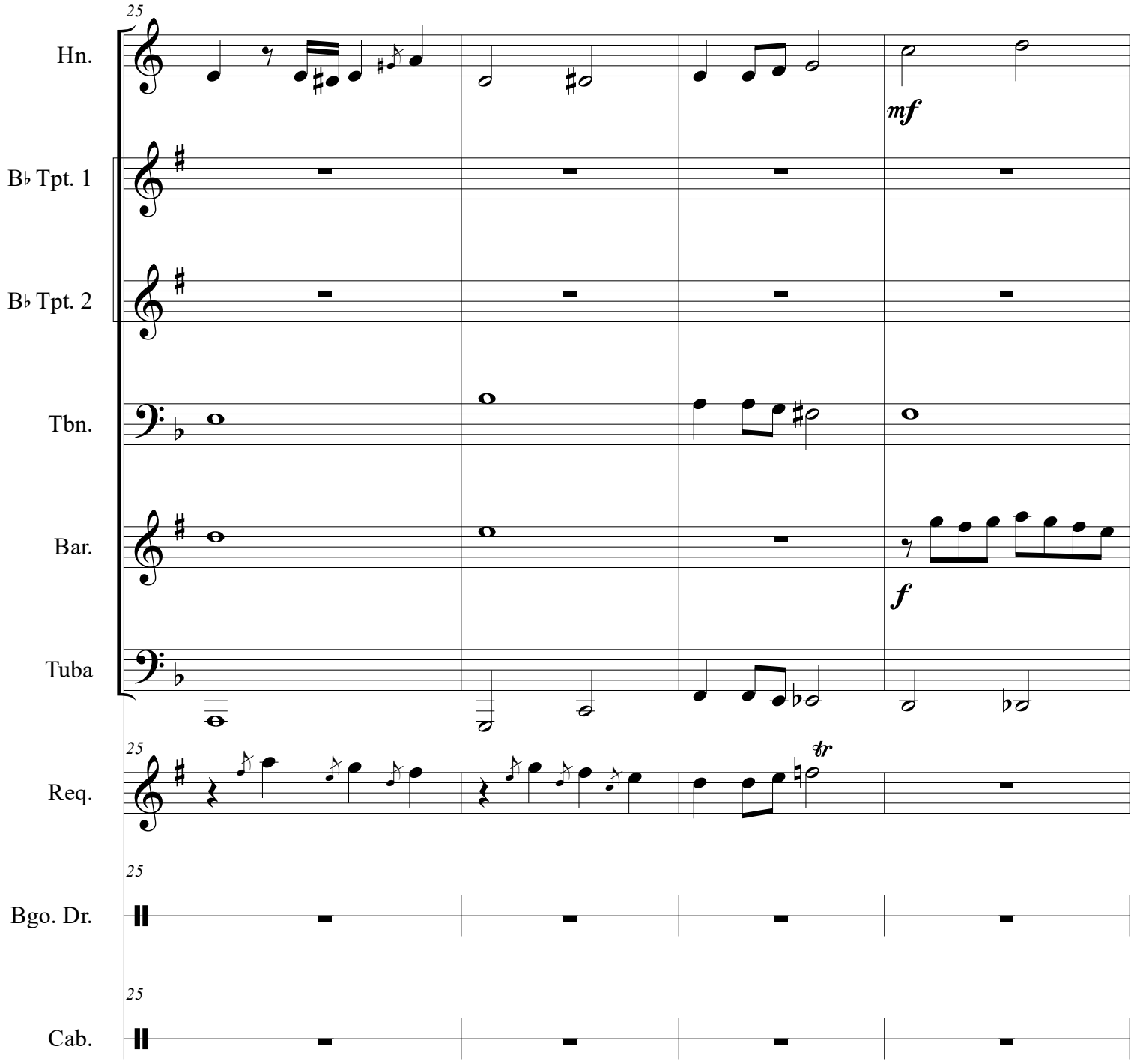
©2023

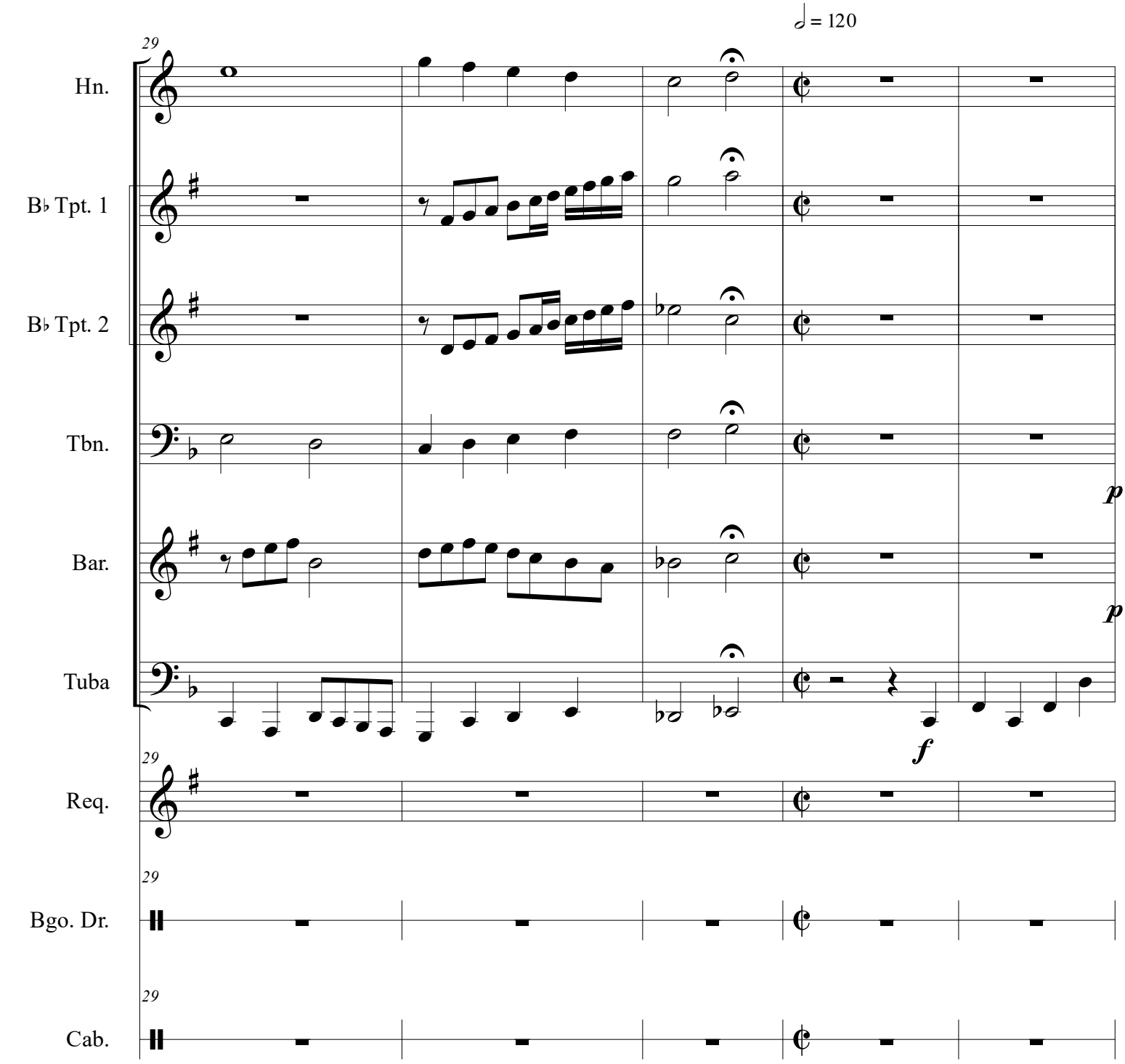

6
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
6
Req.
6
Bgo. Dr.
6
Cab.

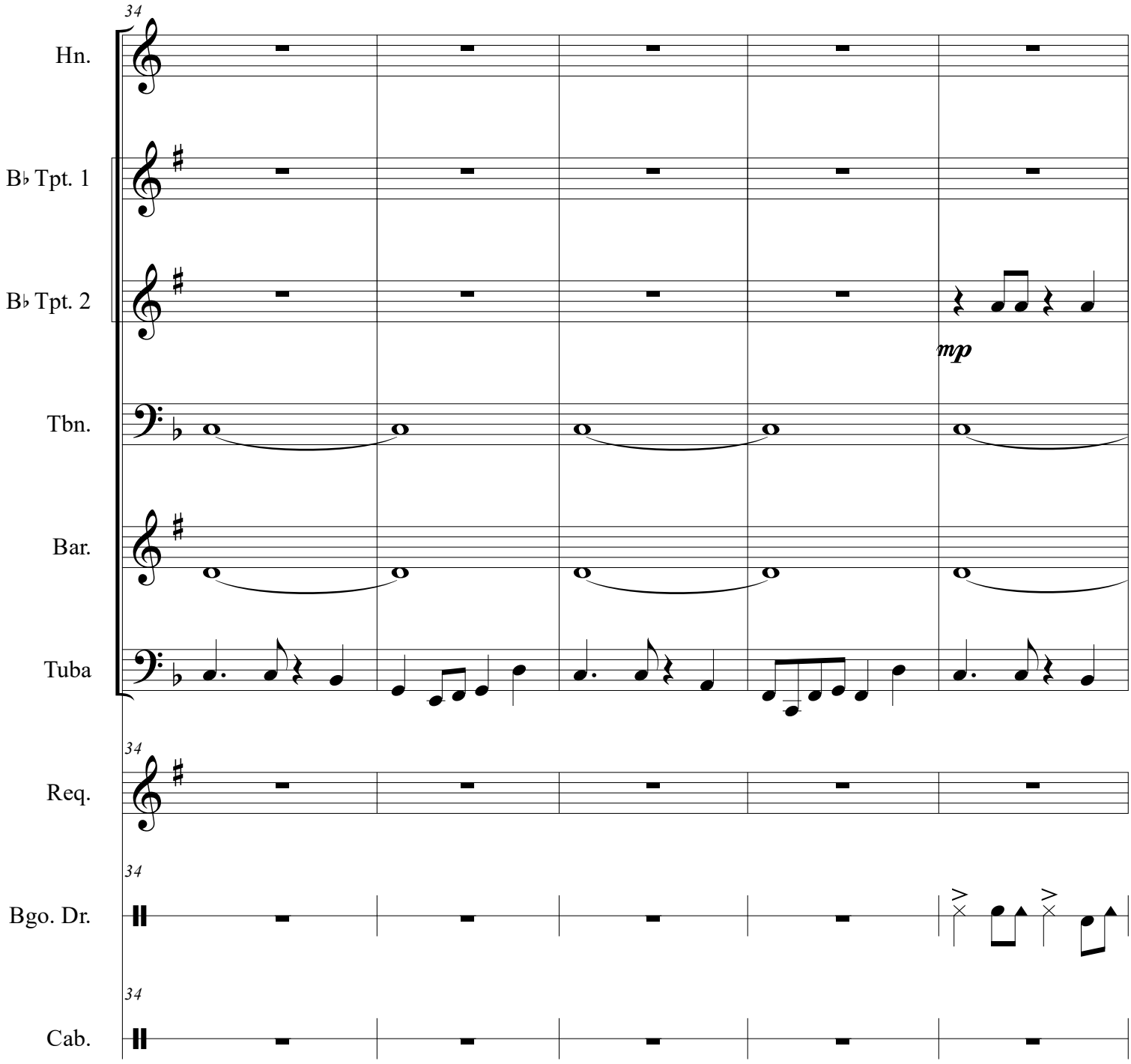

11
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
11
Req.
3
3
3
3
3
3
11
Bgo. Dr.
11
Cab.

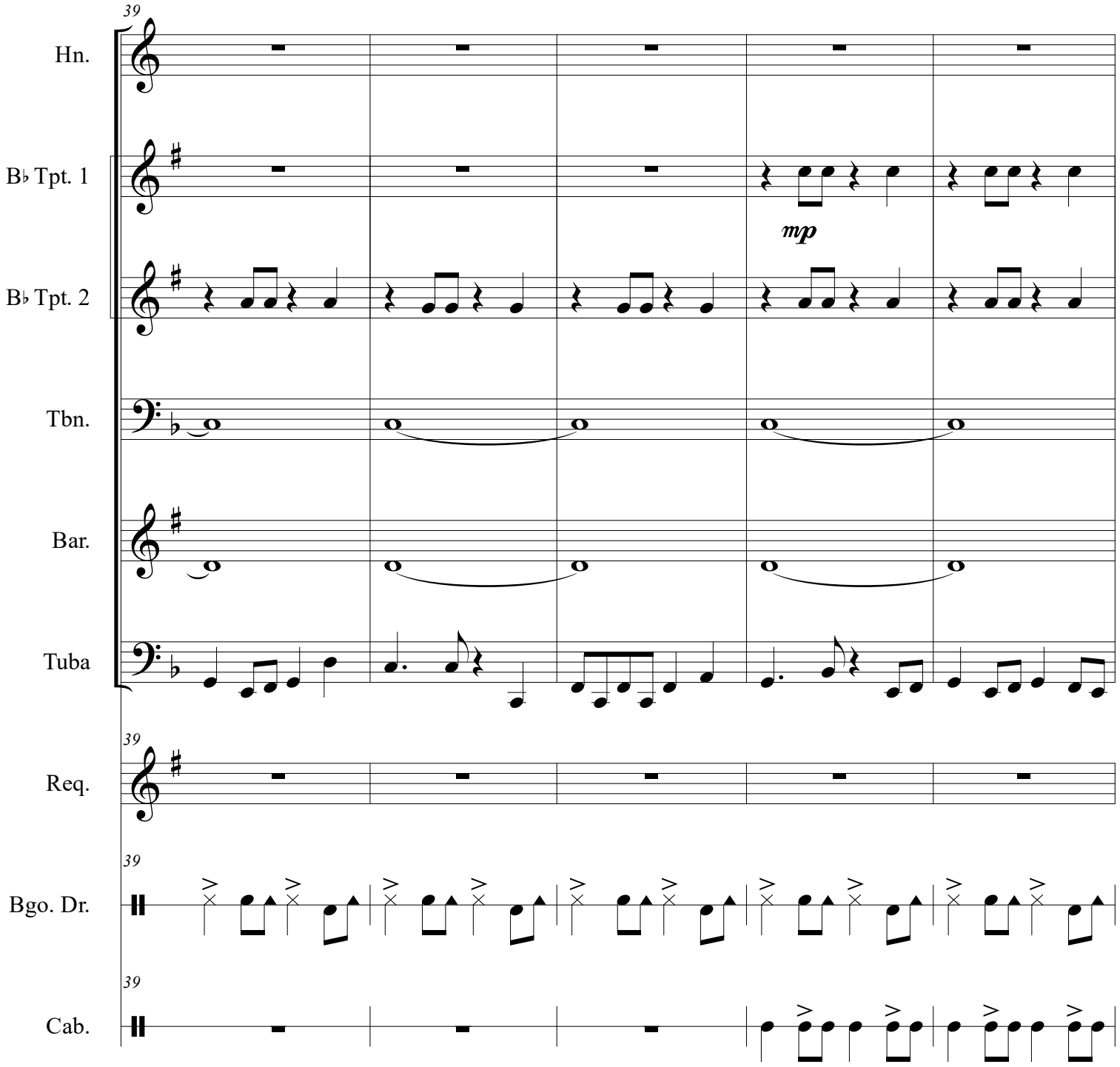

16
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
16
Req.
16
Bgo. Dr.
16
Cab.

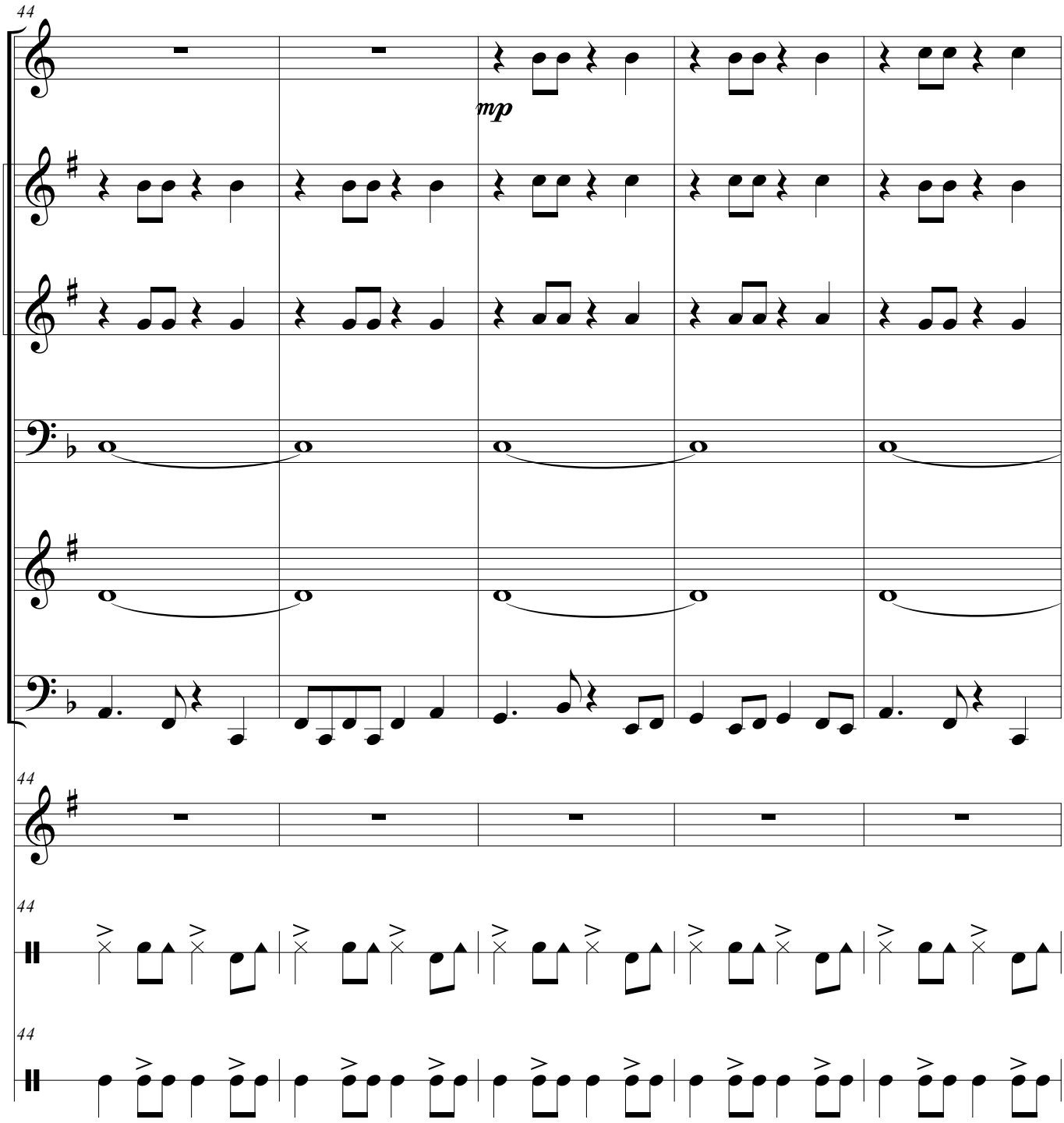

21
Hn.
f
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
mp
Bar.
mp
Tuba
21
Req.
21
Bgo. Dr.
21
Cab.

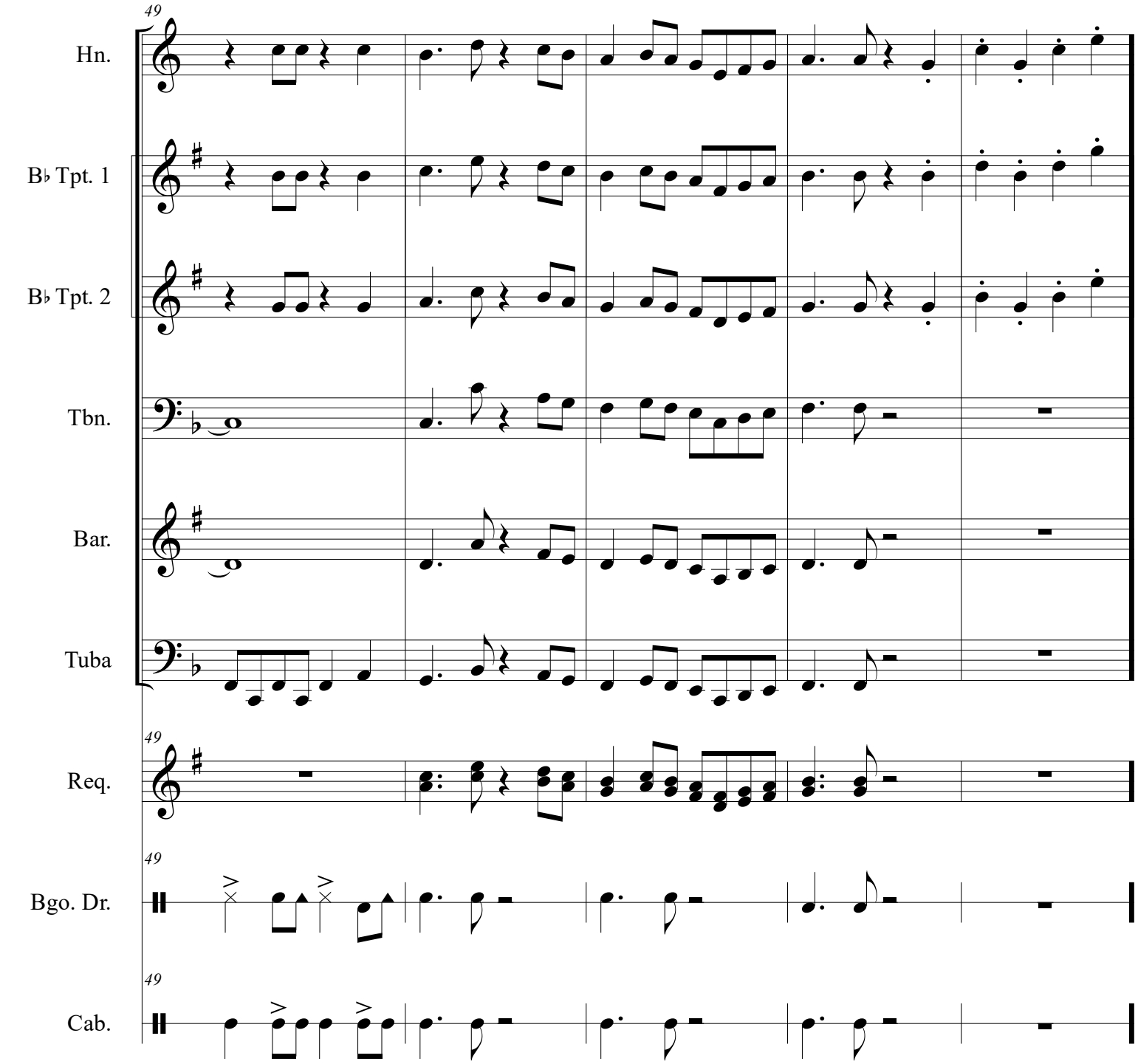

25
Hn.
mf
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
f
Tuba
25
Req.
tr
25
Bgo. Dr.
25
Cab.

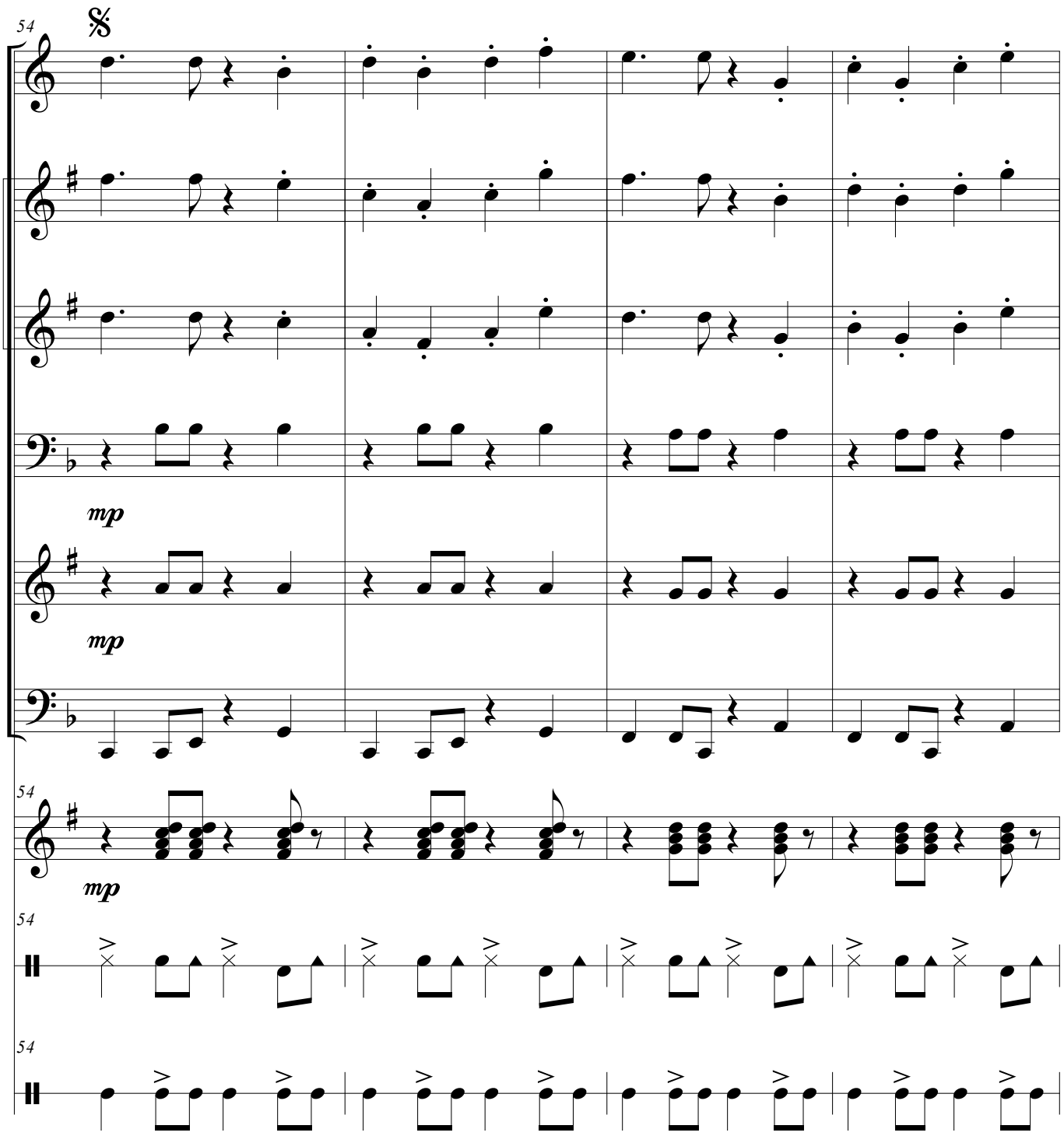

♩ = 120
29
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
p
p
f
29
Req.
29
Bgo. Dr.
29
Cab.

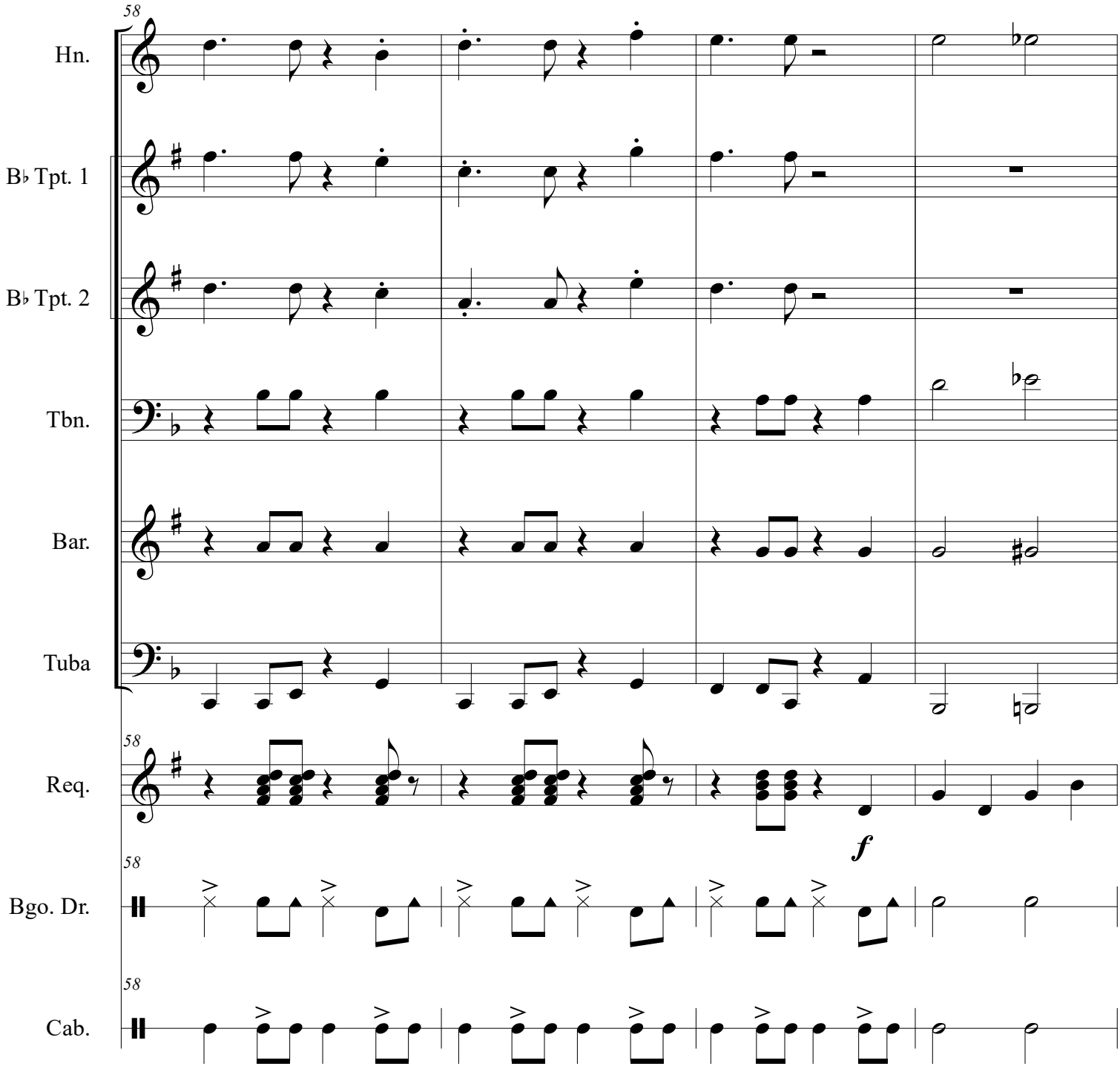

34
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
mp
Tbn.
Bar.
Tuba
34
Req.
34
Bgo. Dr.
34
Cab.

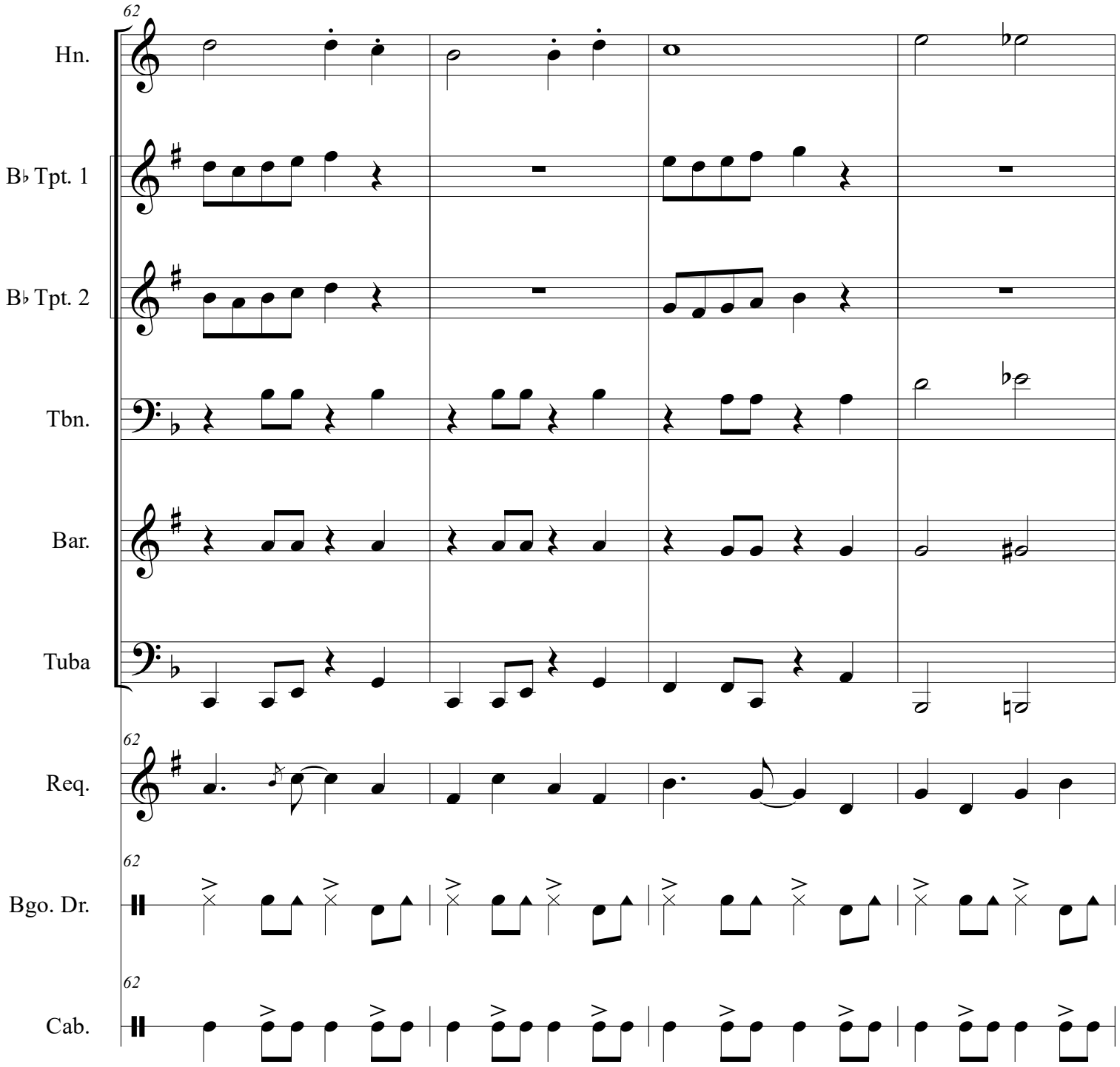

39
Hn.
B♭ Tpt. 1
mp
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
39
Req.
39
Bgo. Dr.
39
Cab.

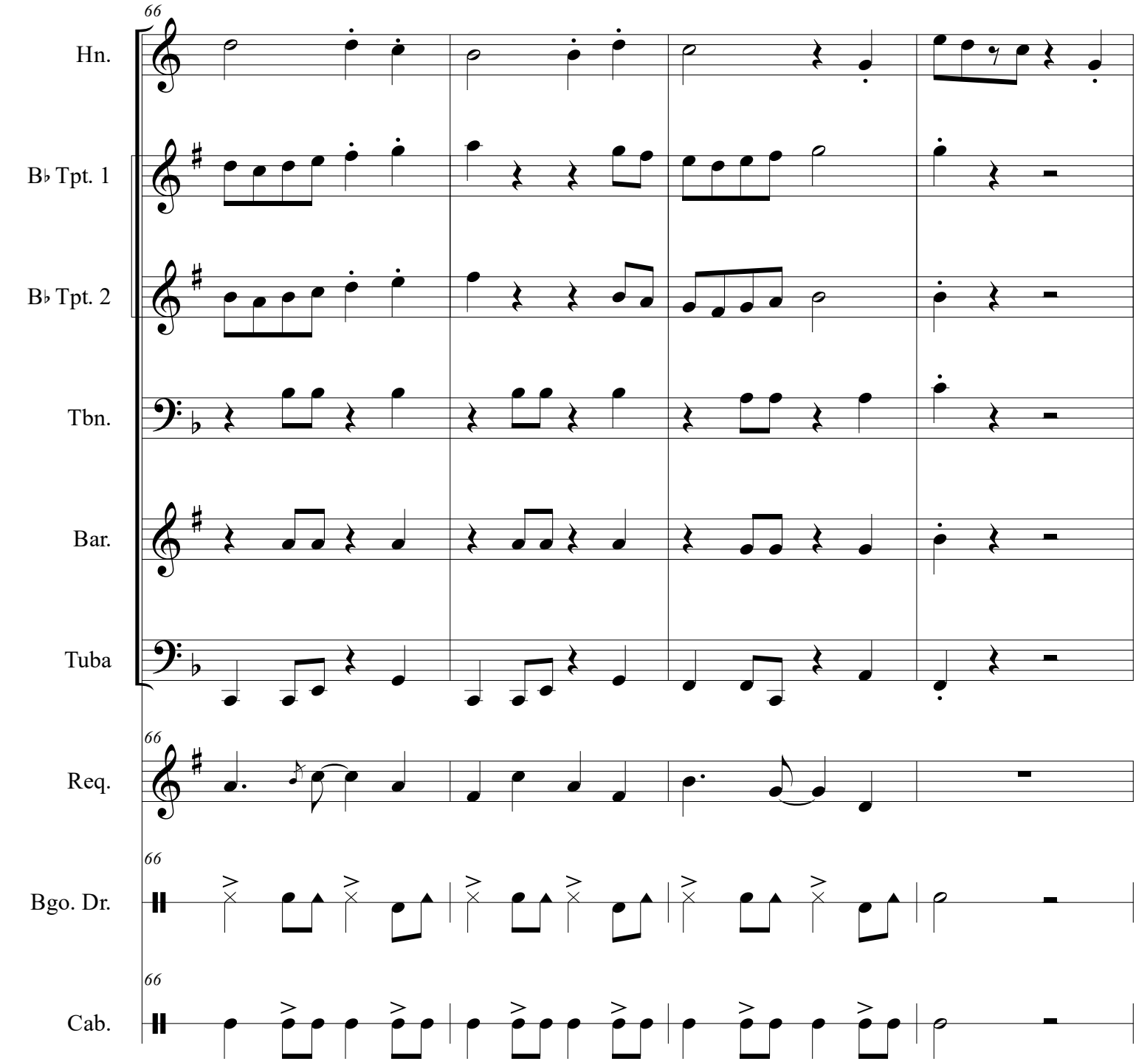

44
Hn.
mp
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
44
Req.
44
Bgo. Dr.
44
Cab.

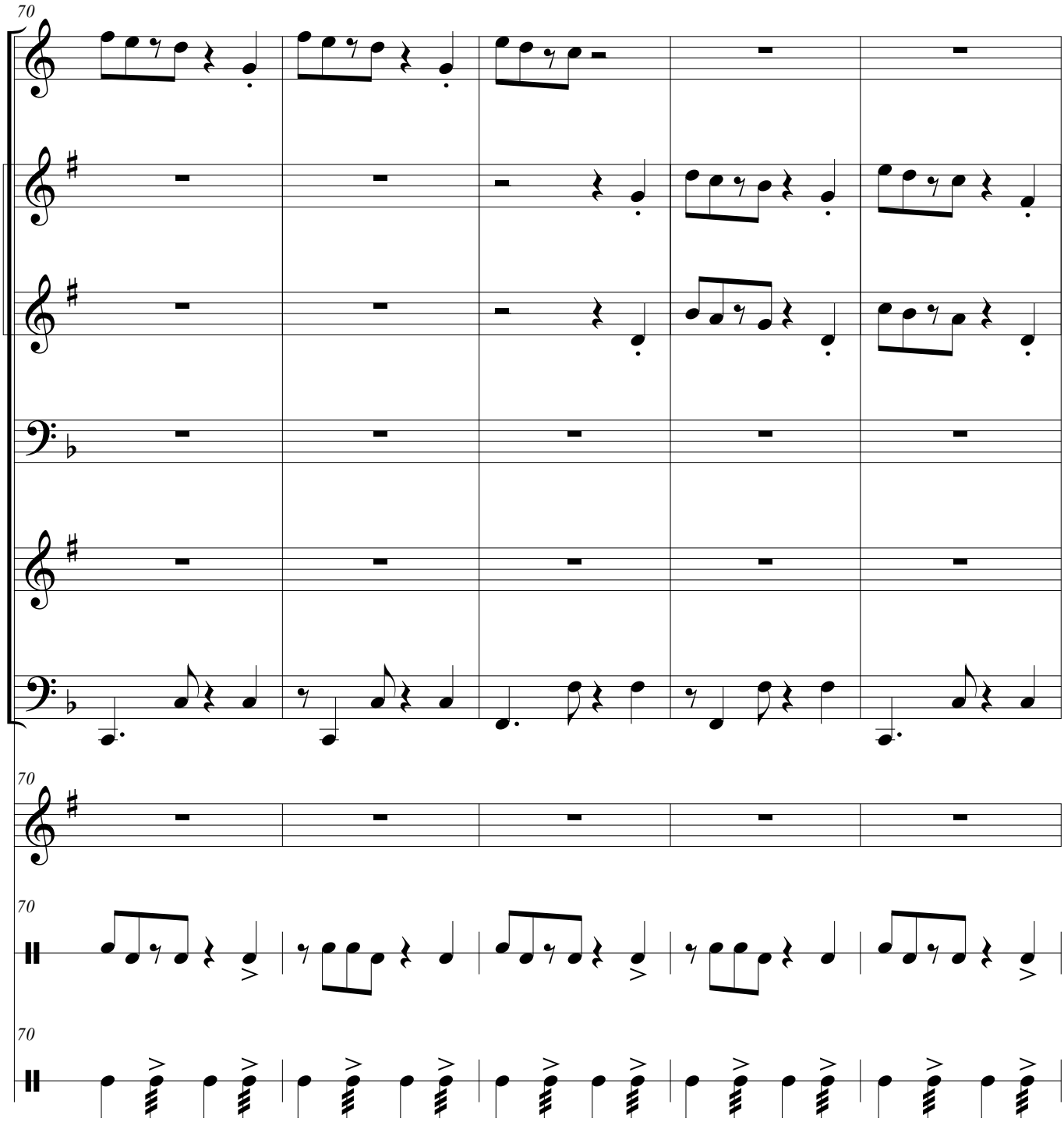

49
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
49
Req.
49
Bgo. Dr.
49
Cab.

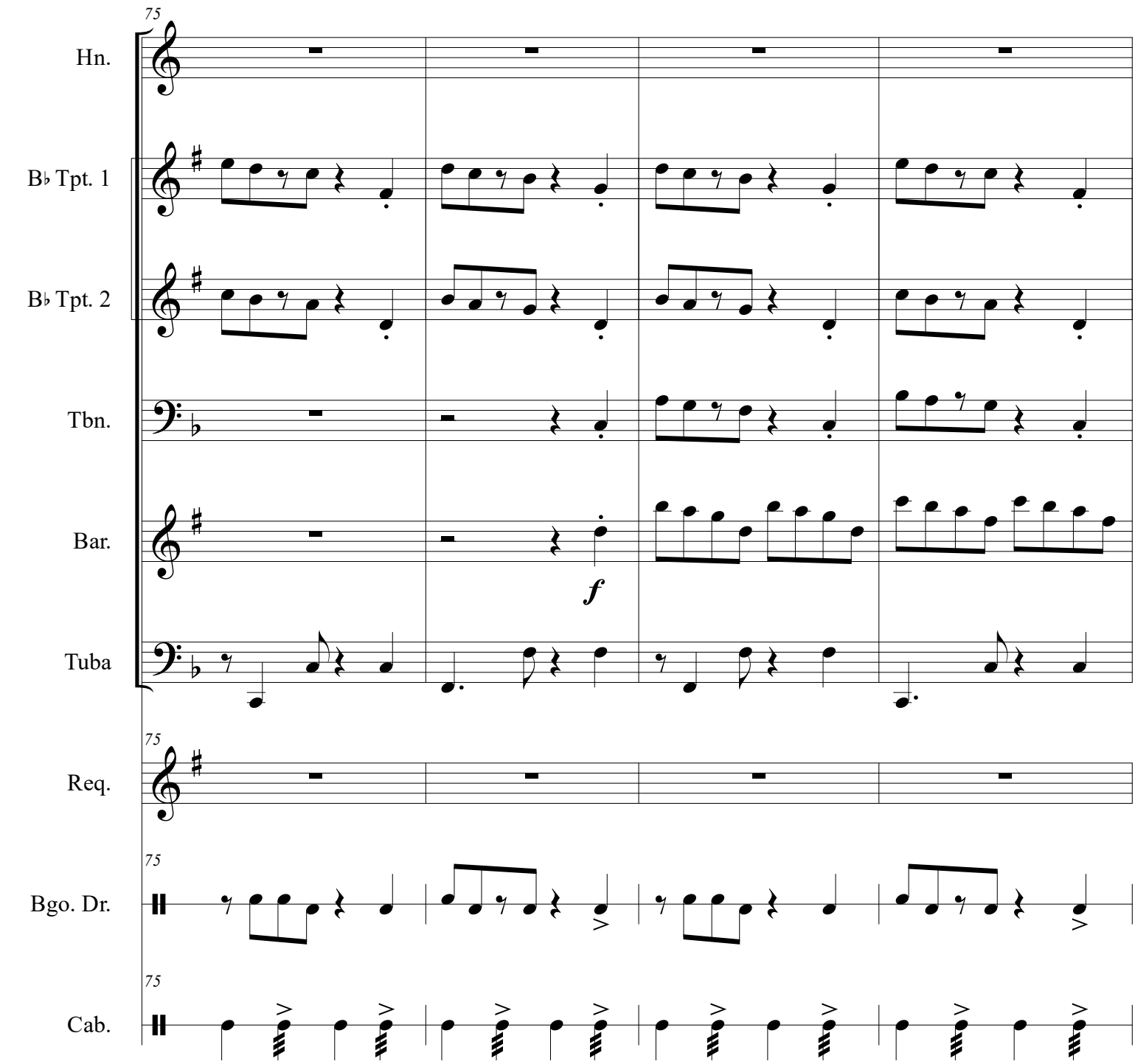

54
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
mp
Bar.
mp
Tuba
54
Req.
mp
54
Bgo. Dr.
54
Cab.

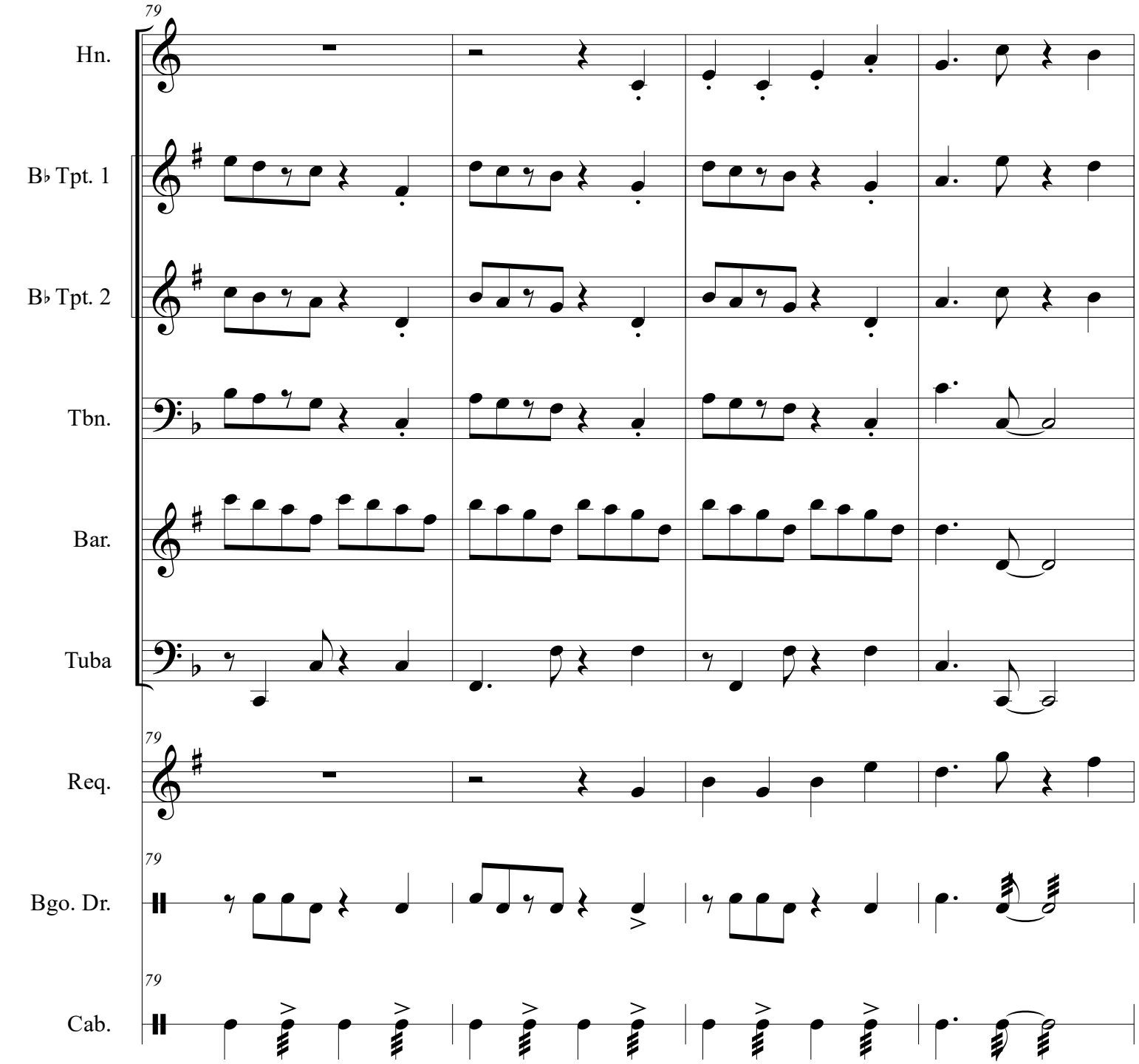

58
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
58
Req.
f
58
Bgo. Dr.
58
Cab.

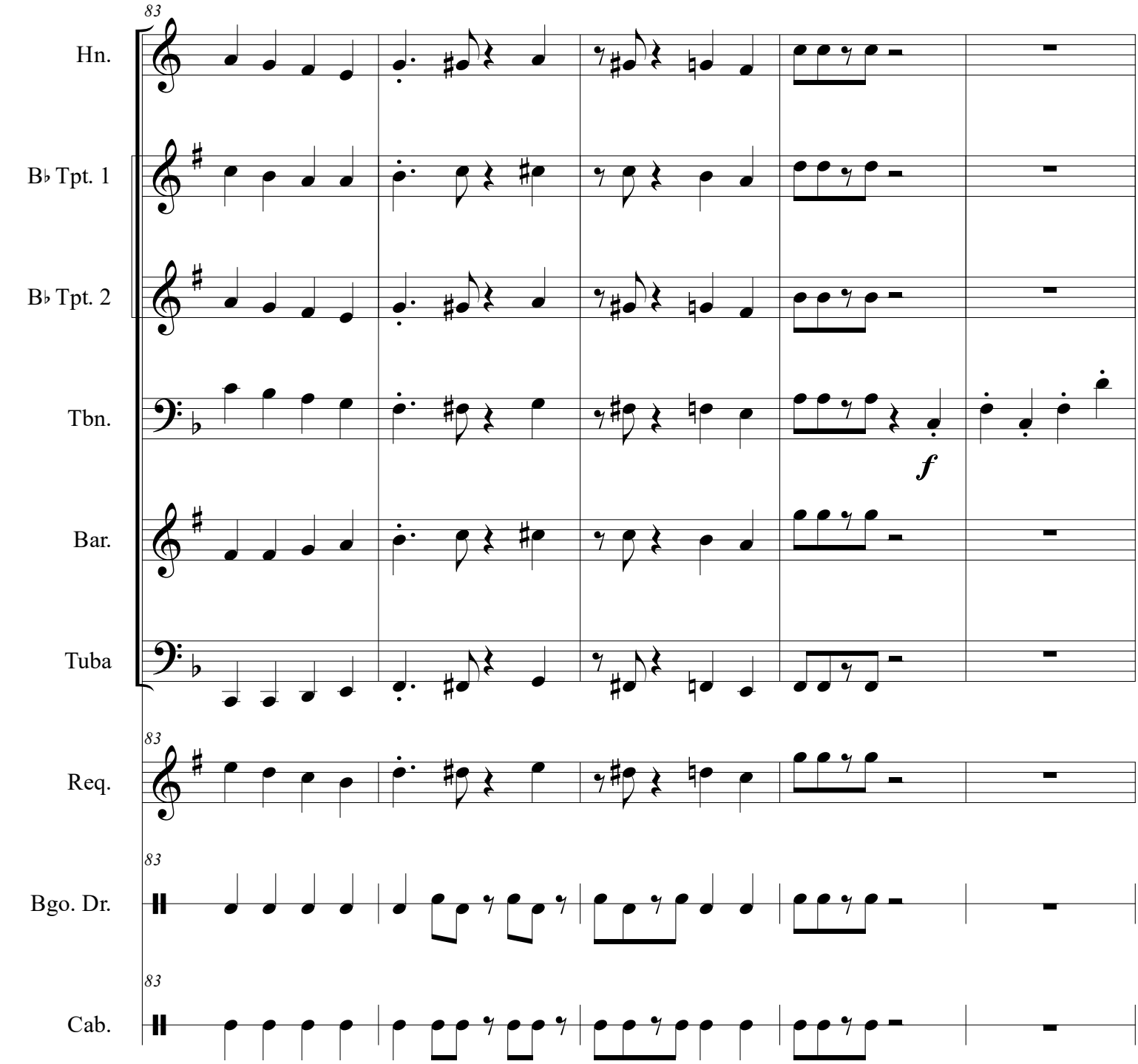

62
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
62
Req.
62
Bgo. Dr.
62
Cab.

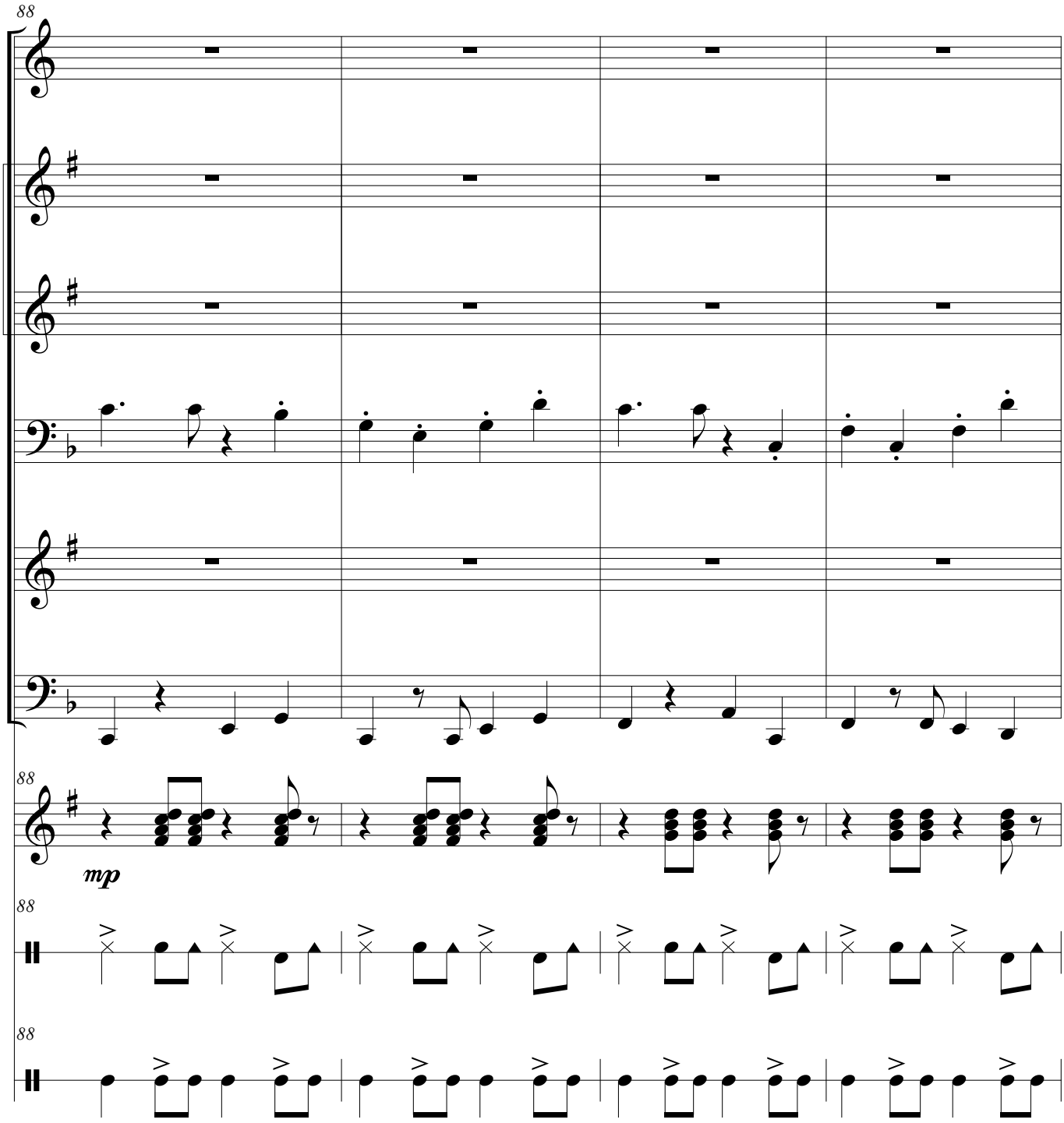

66
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
66
Req.
66
Bgo. Dr.
66
Cab.

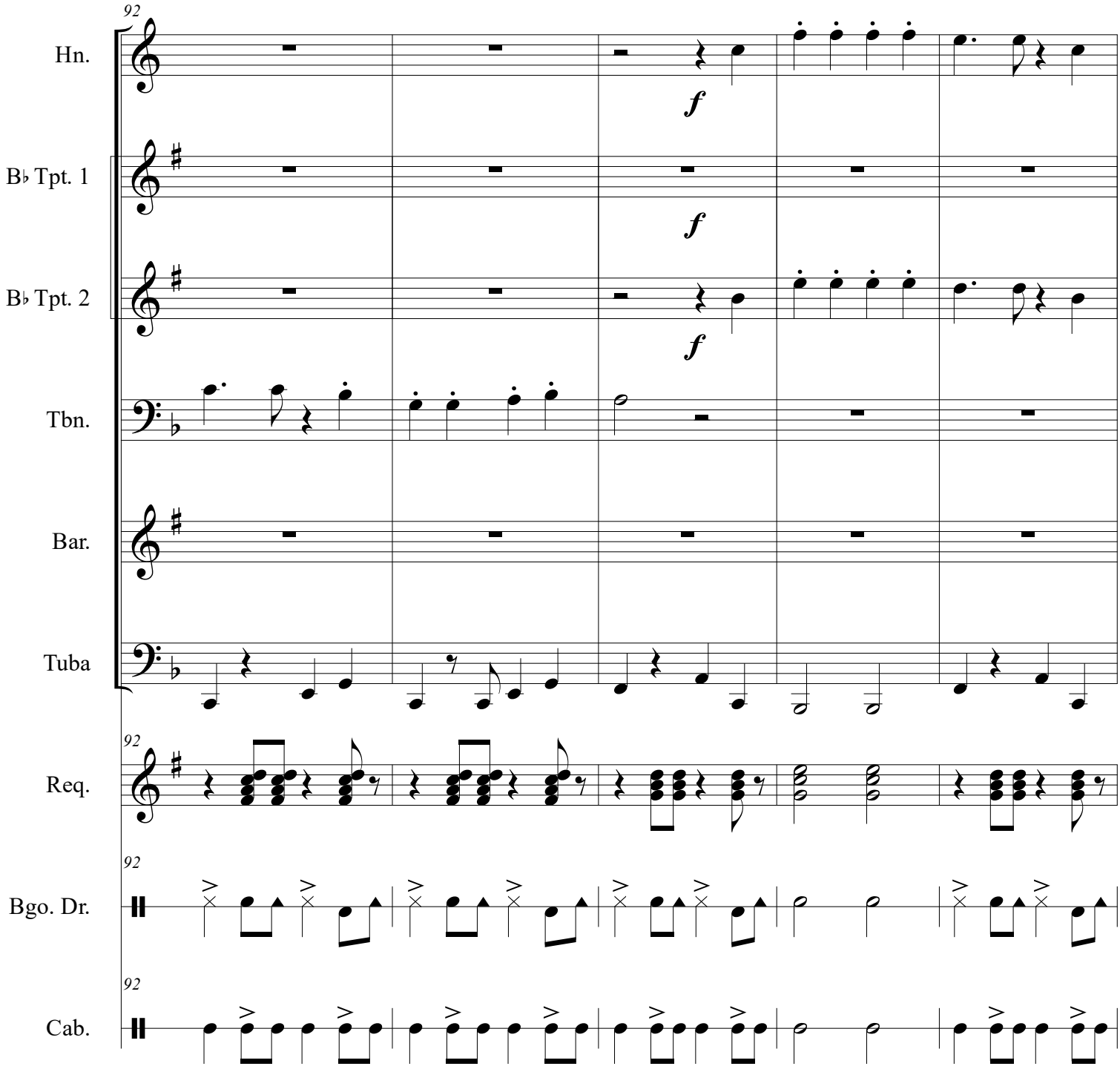

70
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
70
Req.
70
Bgo. Dr.
70
Cab.

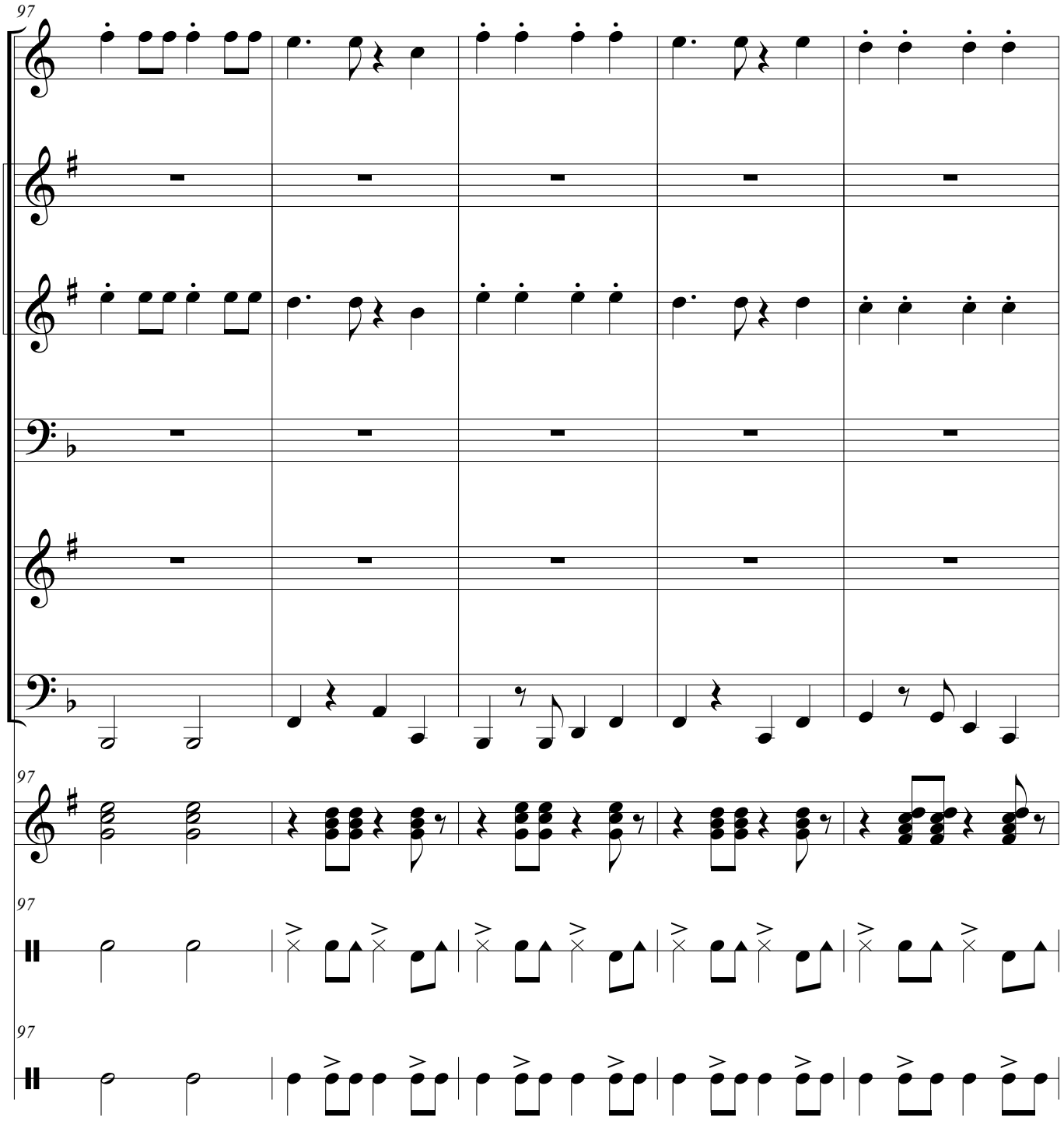

75
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
f
Tuba
75
Req.
75
Bgo. Dr.
75
Cab.

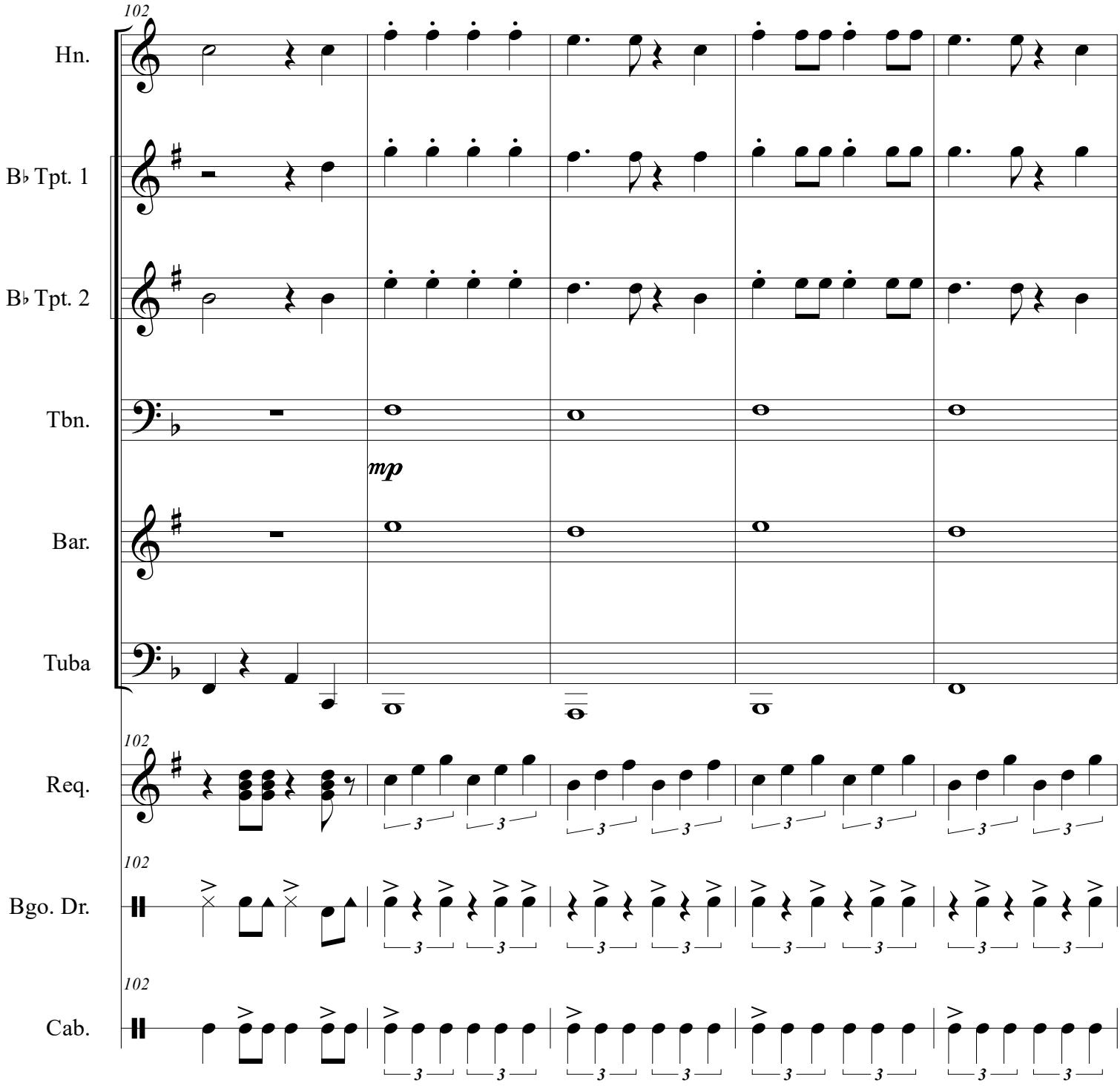

79
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
79
Req.
79
Bgo. Dr.
79
Cab.

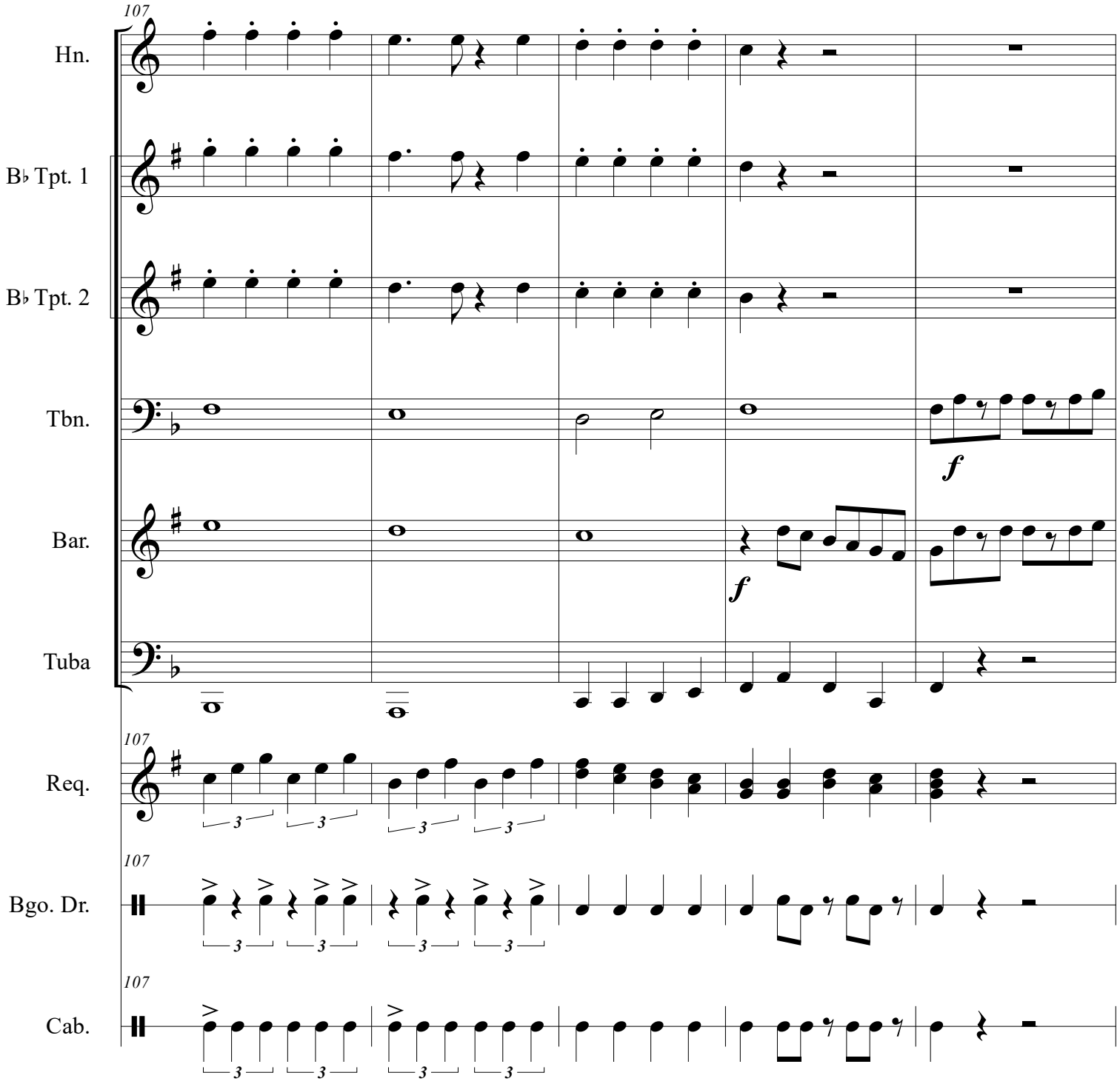

83
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
f
Bar.
Tuba
83
Req.
83
Bgo. Dr.
83
Cab.

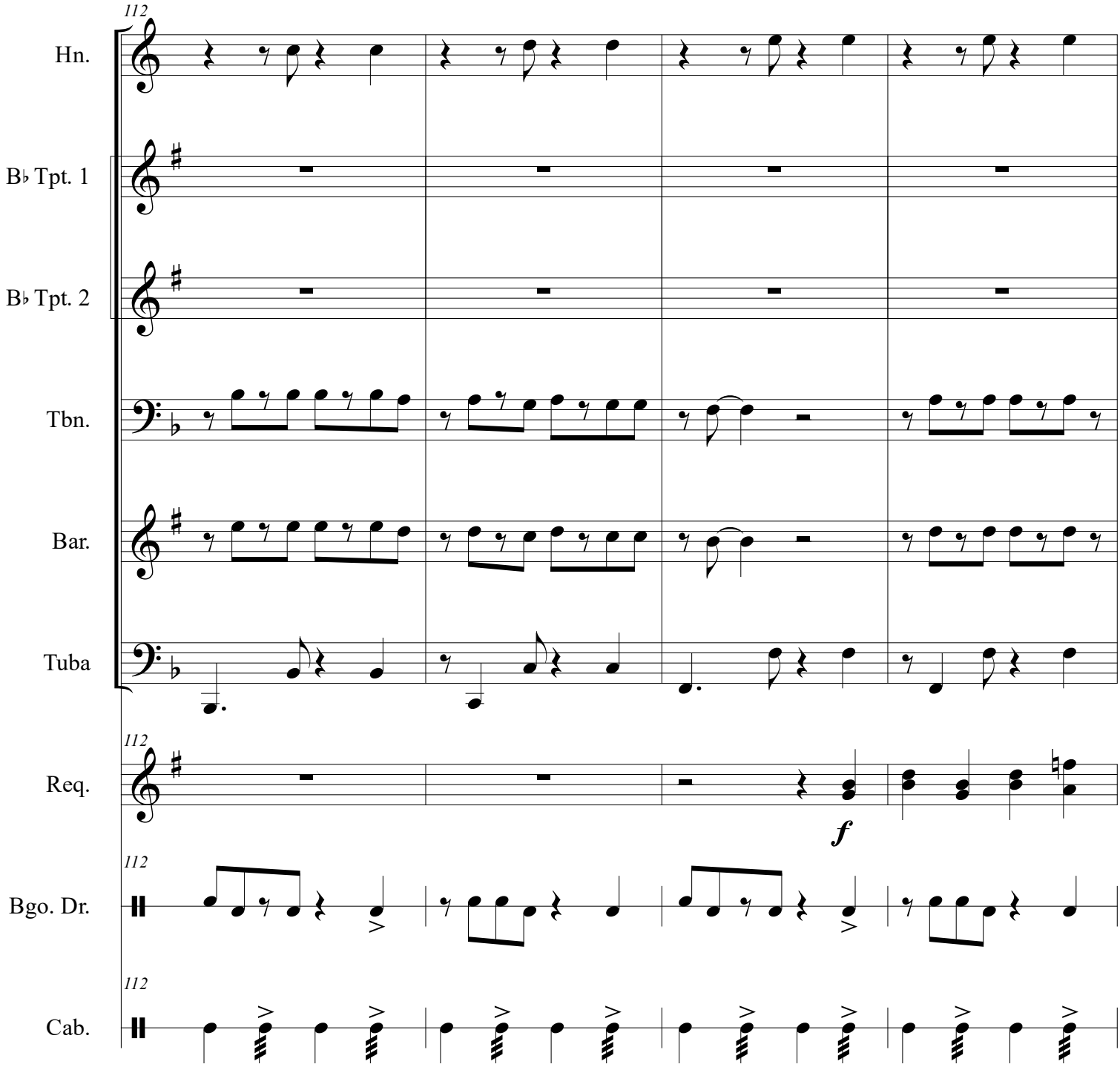

88
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
88
Req.
mp
88
Bgo. Dr.
88
Cab.

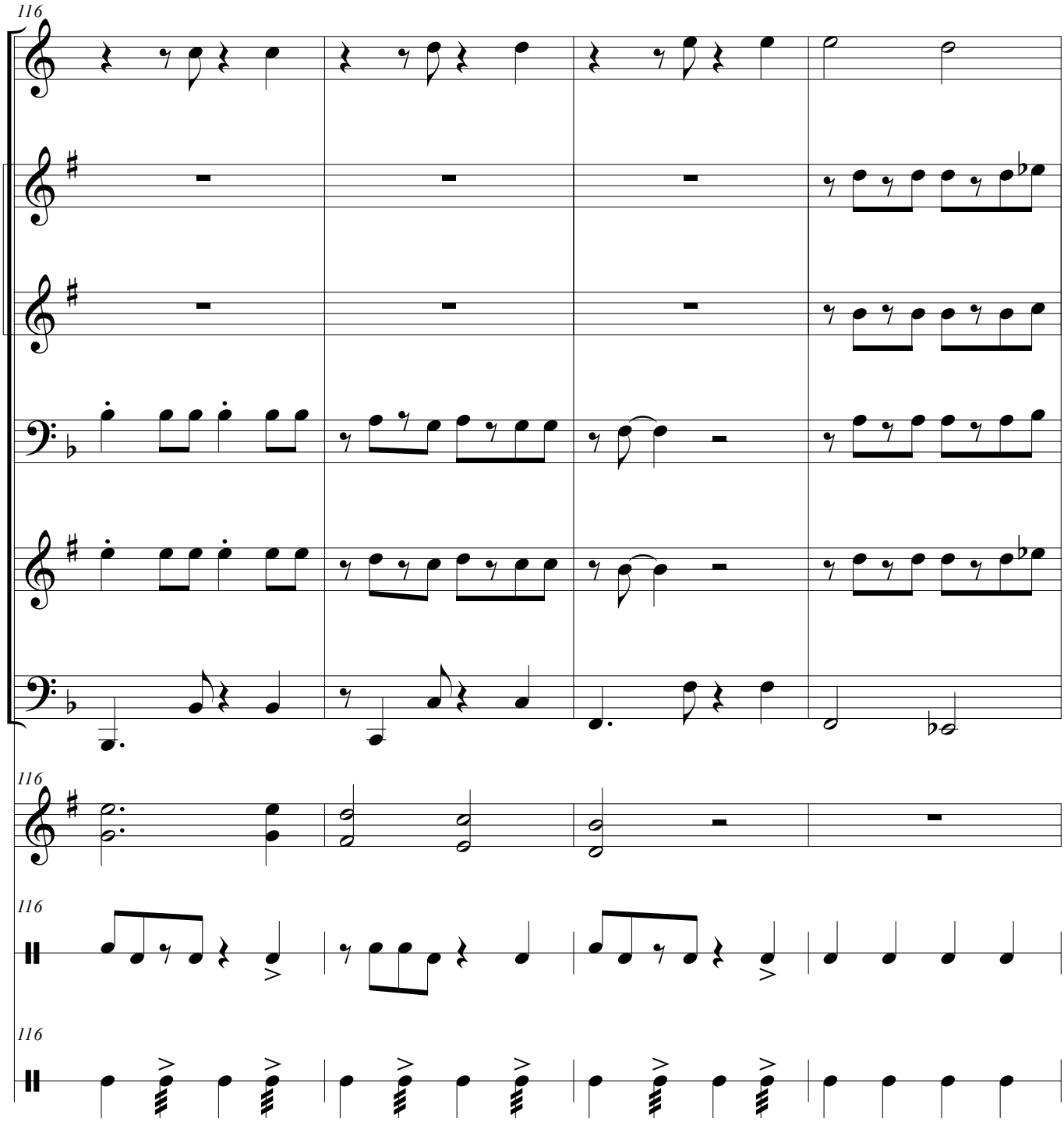

92
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
f
92
Req.
92
Bgo. Dr.
92
Cab.

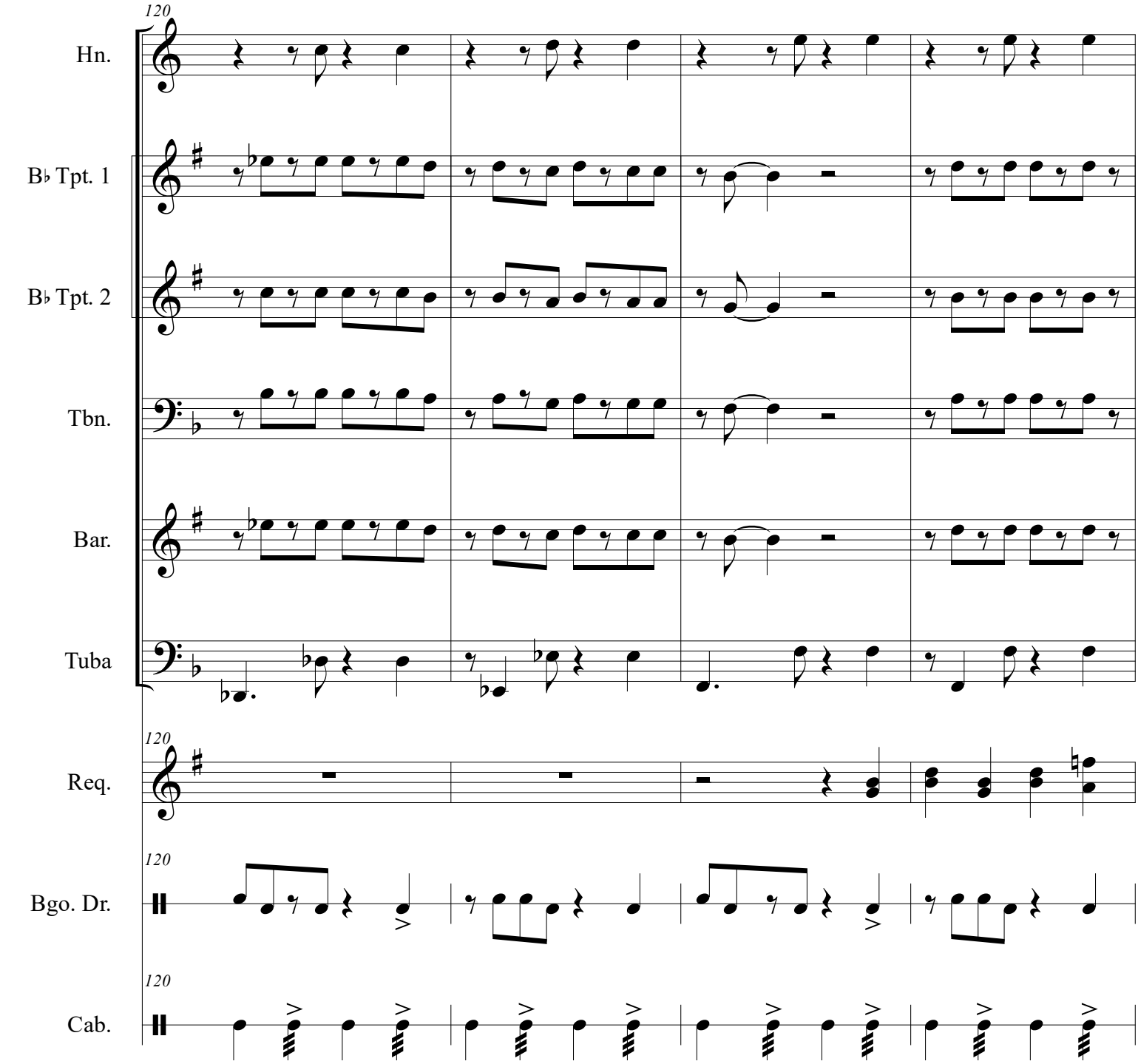

97
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
97
Req.
97
Bgo. Dr.
97
Cab.

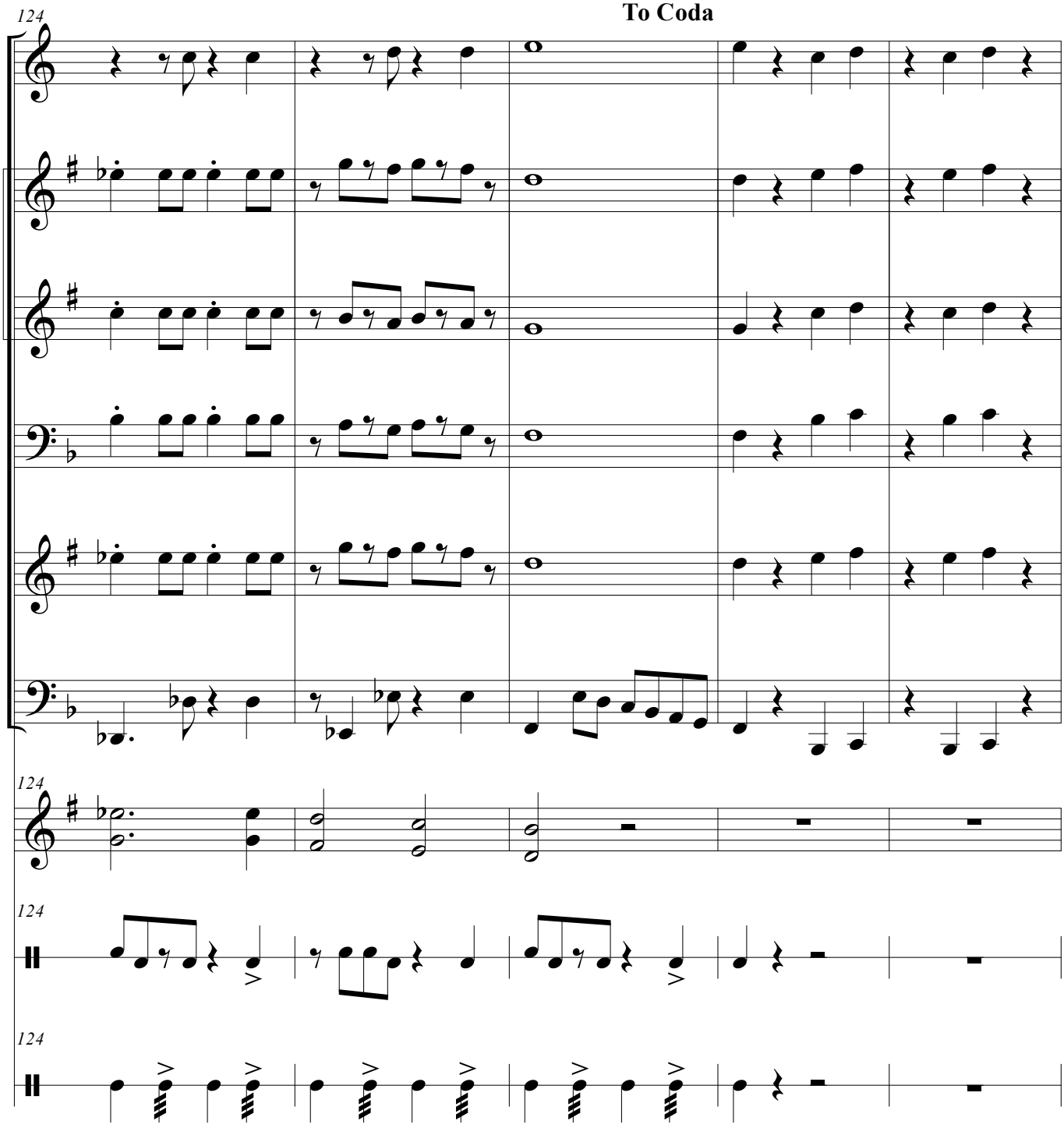

102
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
mp
Bar.
Tuba
102
Req.
3
102
Bgo. Dr.
3
102
Cab.
3

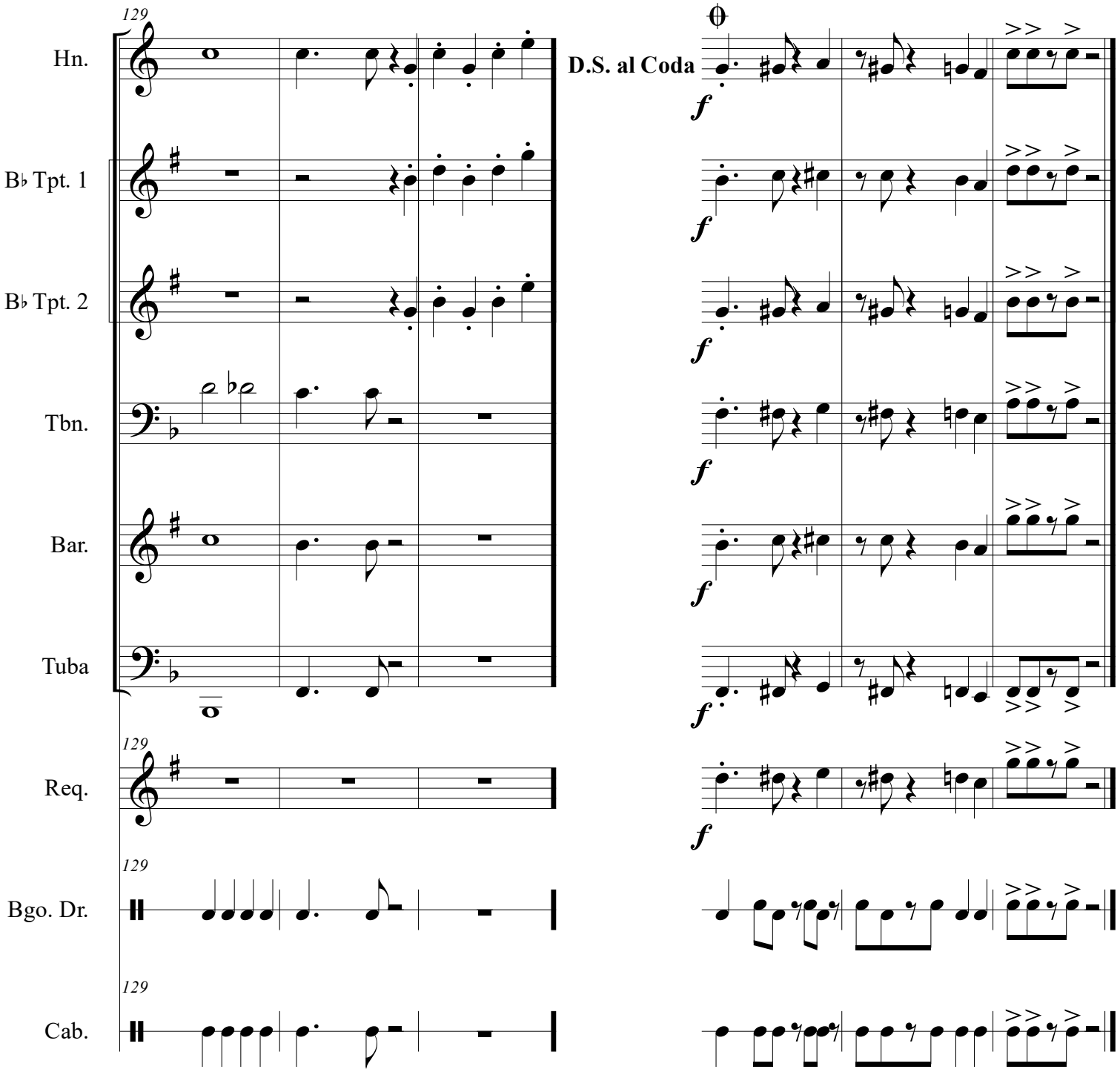

107
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
f
f
107
Req.
3
3
3
3
107
Bgo. Dr.
3
3
3
3
107
Cab.
3
3
3
3


112
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
112
Req.
f
112
Bgo. Dr.
112
Cab.


116
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
116
Req.
116
Bgo. Dr.
116
Cab.


120
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
120
Req.
120
Bgo. Dr.
120
Cab.


To Coda
124
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
124
Req.
124
Bgo. Dr.
124
Cab.

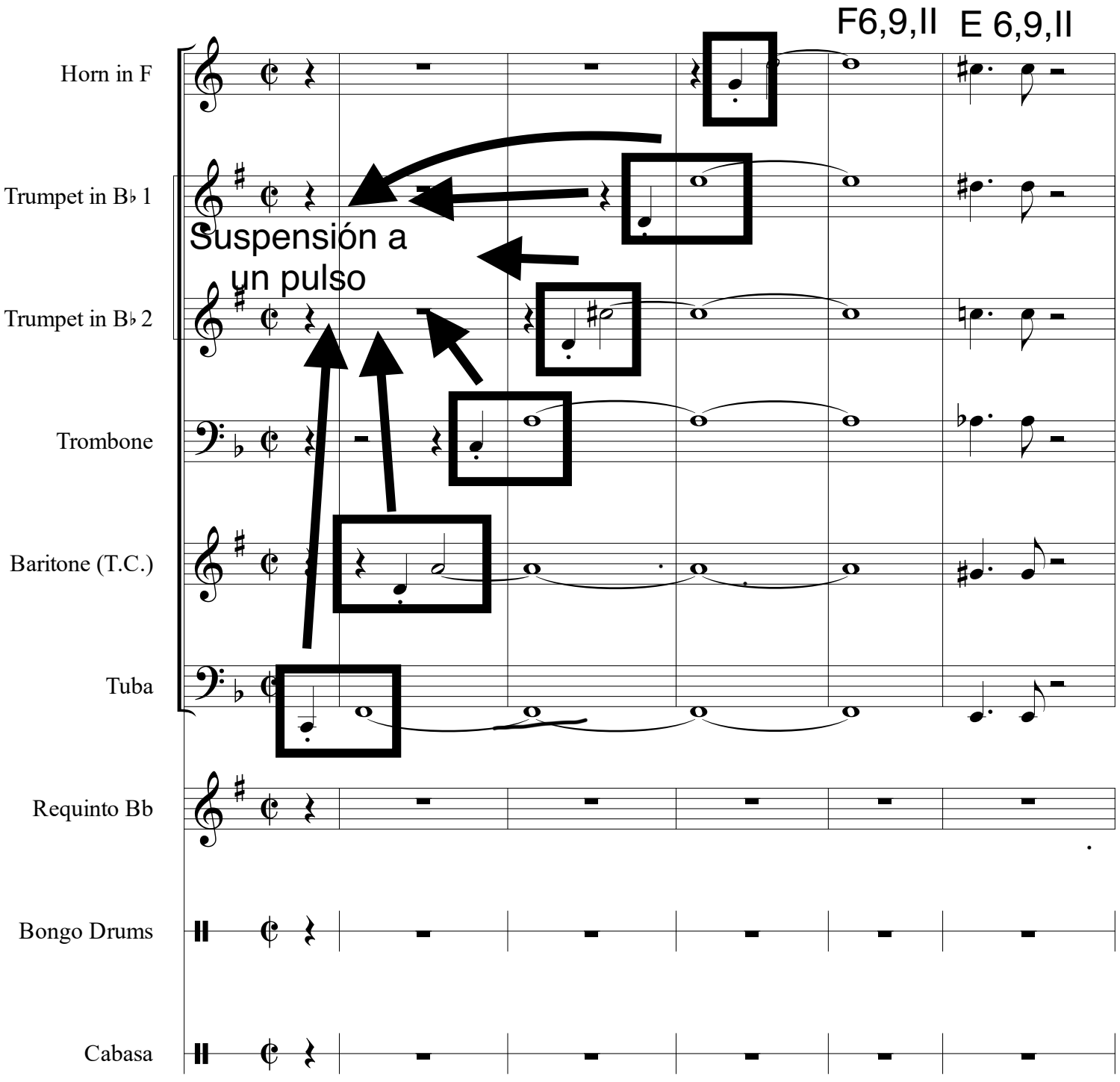

129
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
129
Req.
129
Bgo. Dr.
129
Cab.
D.S. al Coda
f

Score

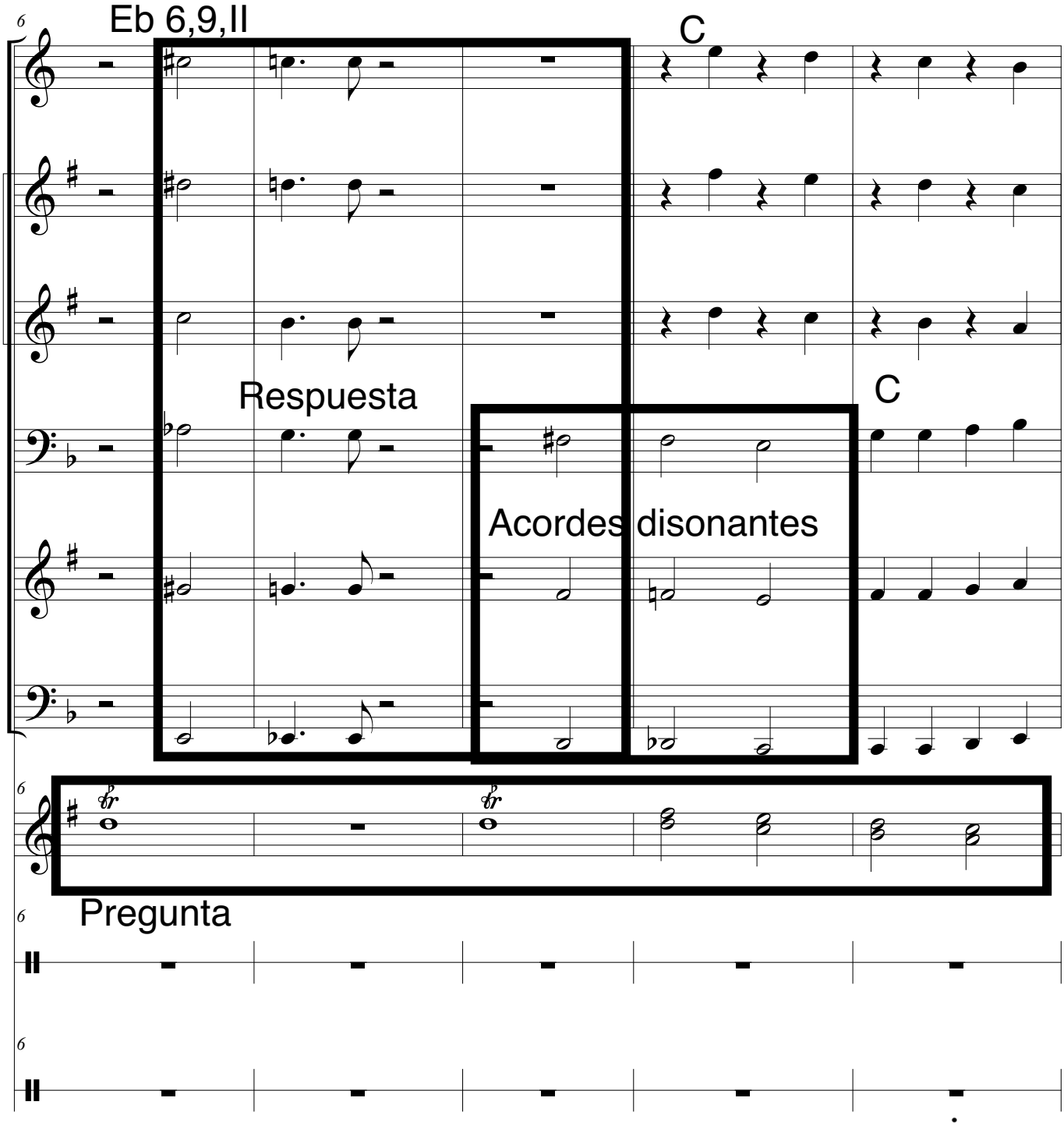
La Muchacha del Conejo

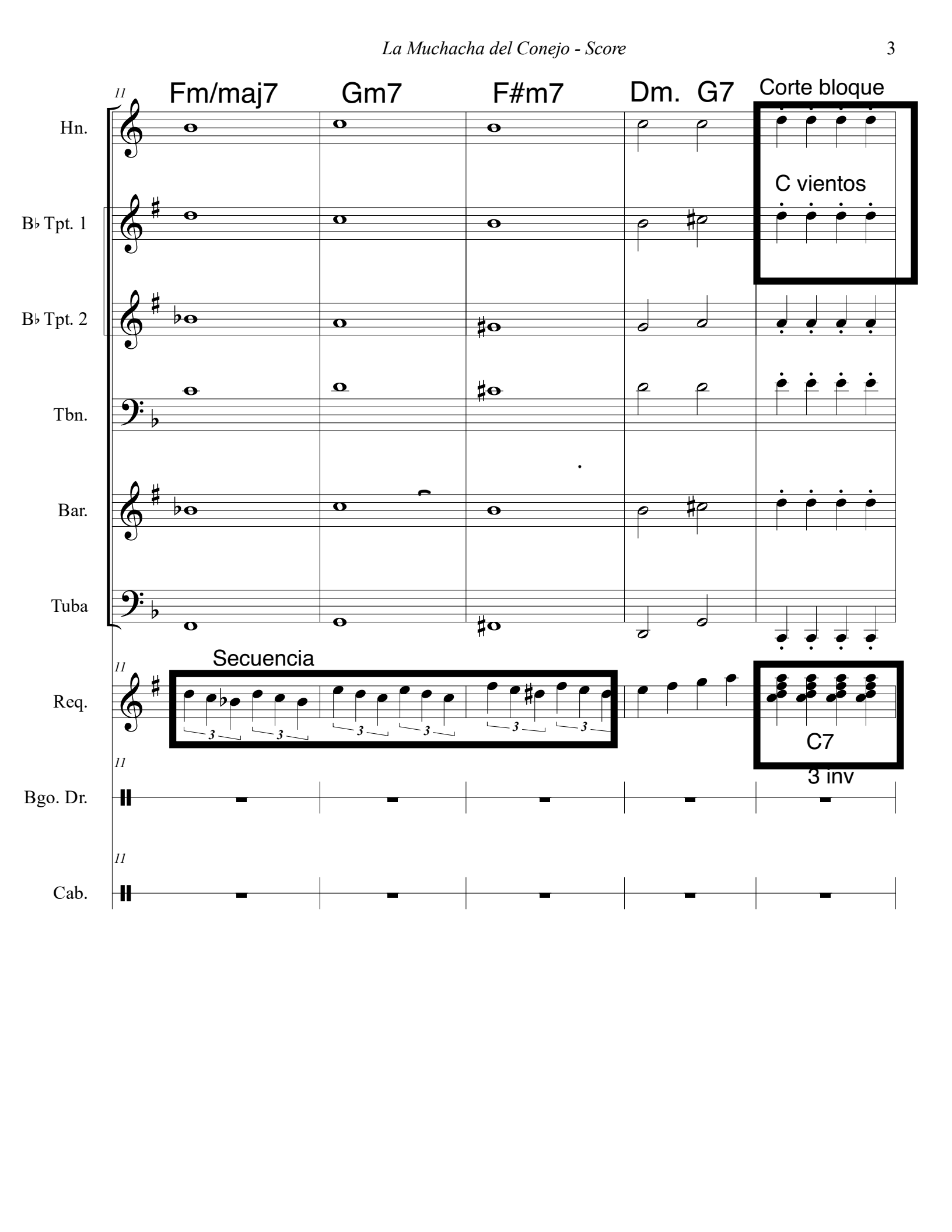
Metales Carrangueros

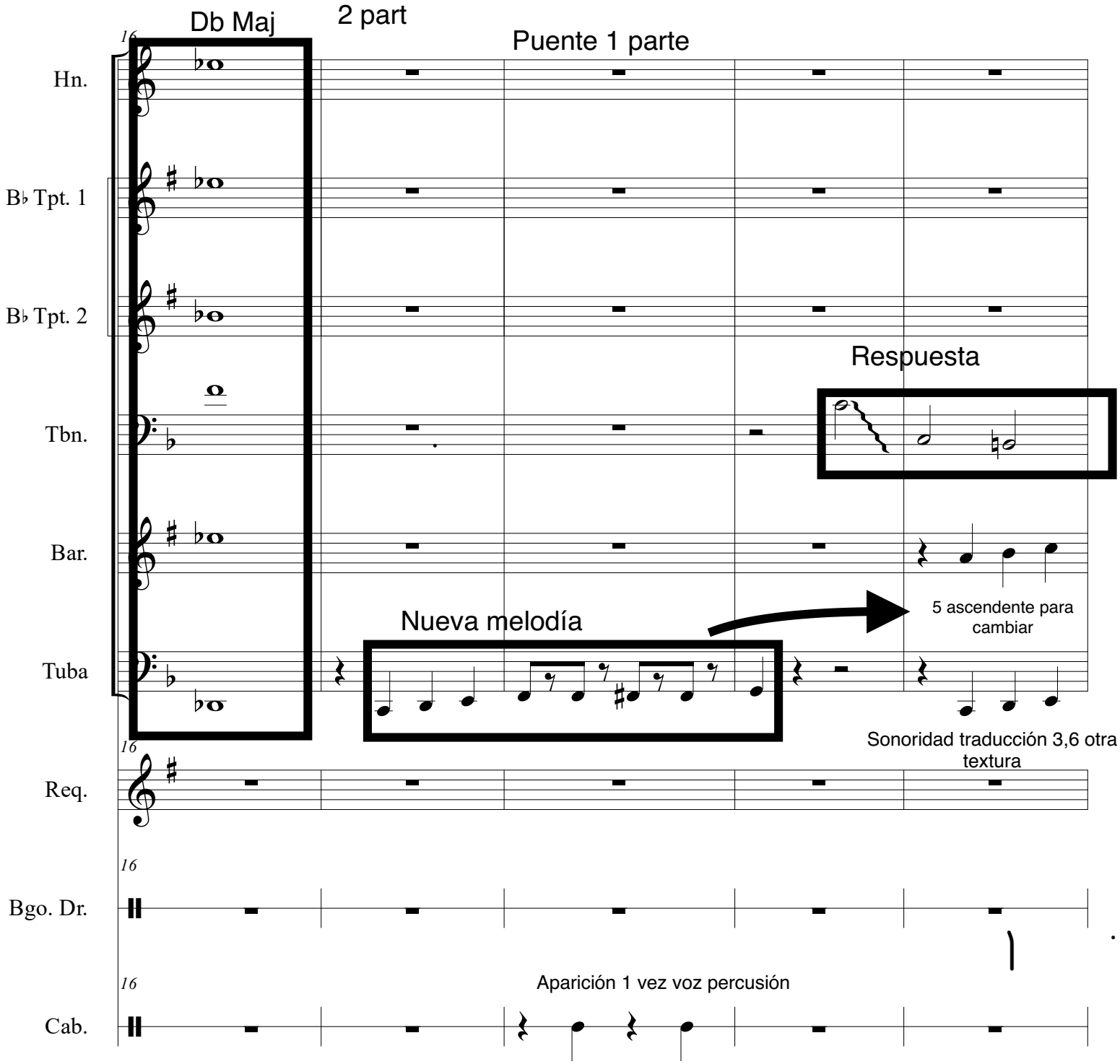
Jorge Velosa y los Carrangueros de Ráquira

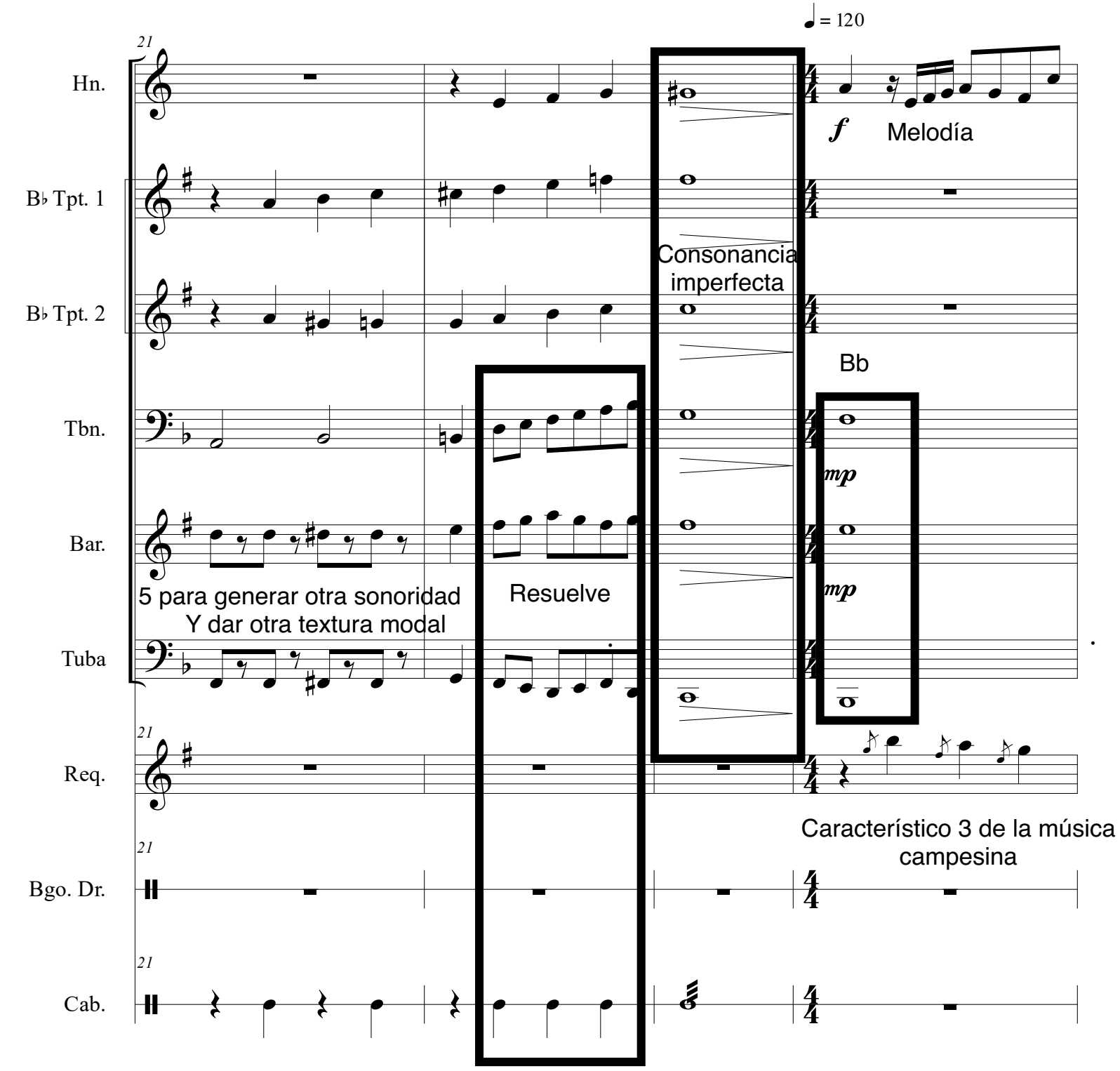


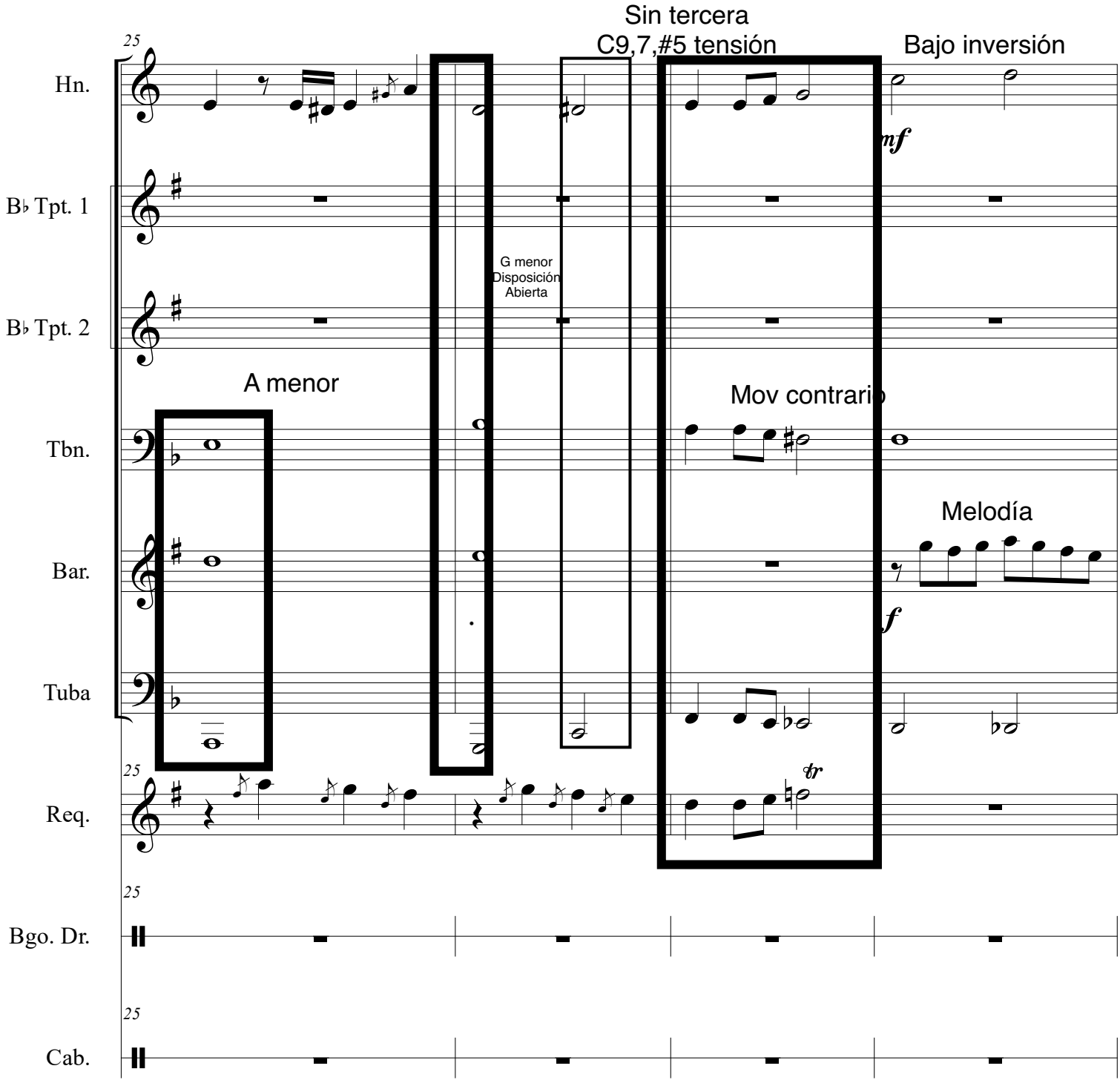
©2023

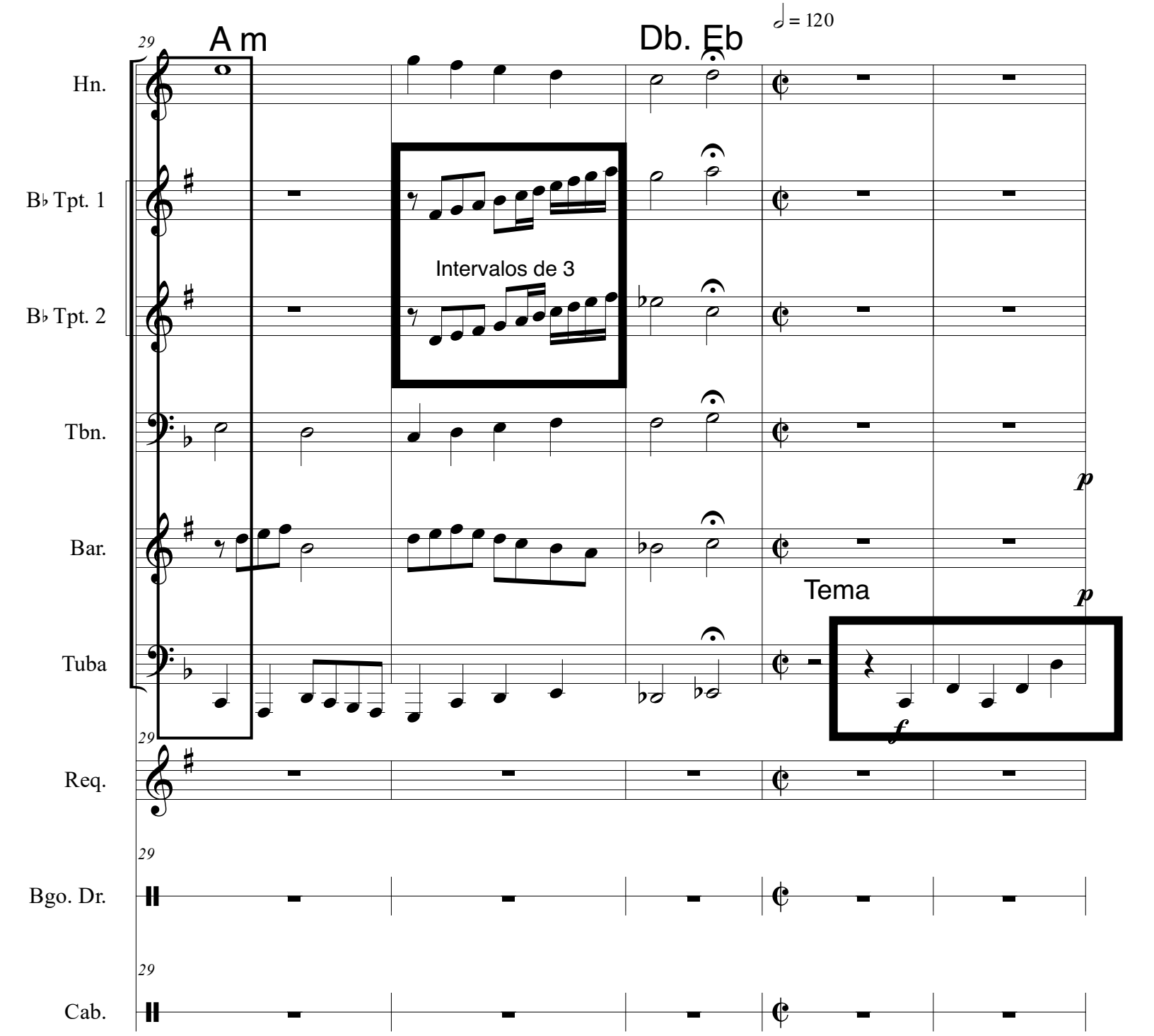

Eb 6,9,II
C
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Respuesta
C
Tbn.
Acordes disonantes
Bar.
Tuba
Req.
Pregunta
Bgo. Dr.
Cab.

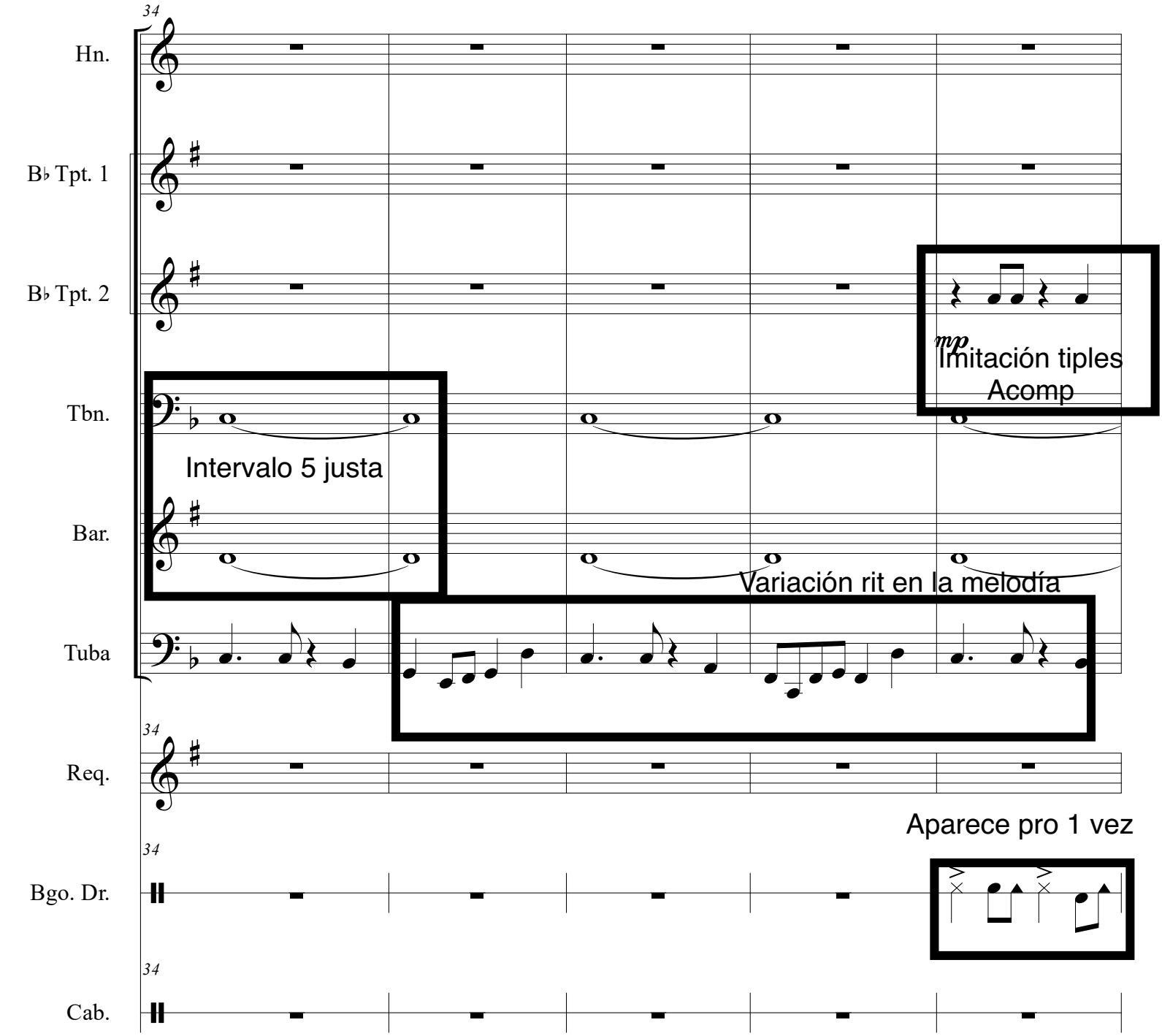

11
Fm/maj7
Gm7
F#m7
Dm.
G7
Corte bloque
C vientos
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Secuencia
Req.
C7
3 inv
Bgo. Dr.
Cab.

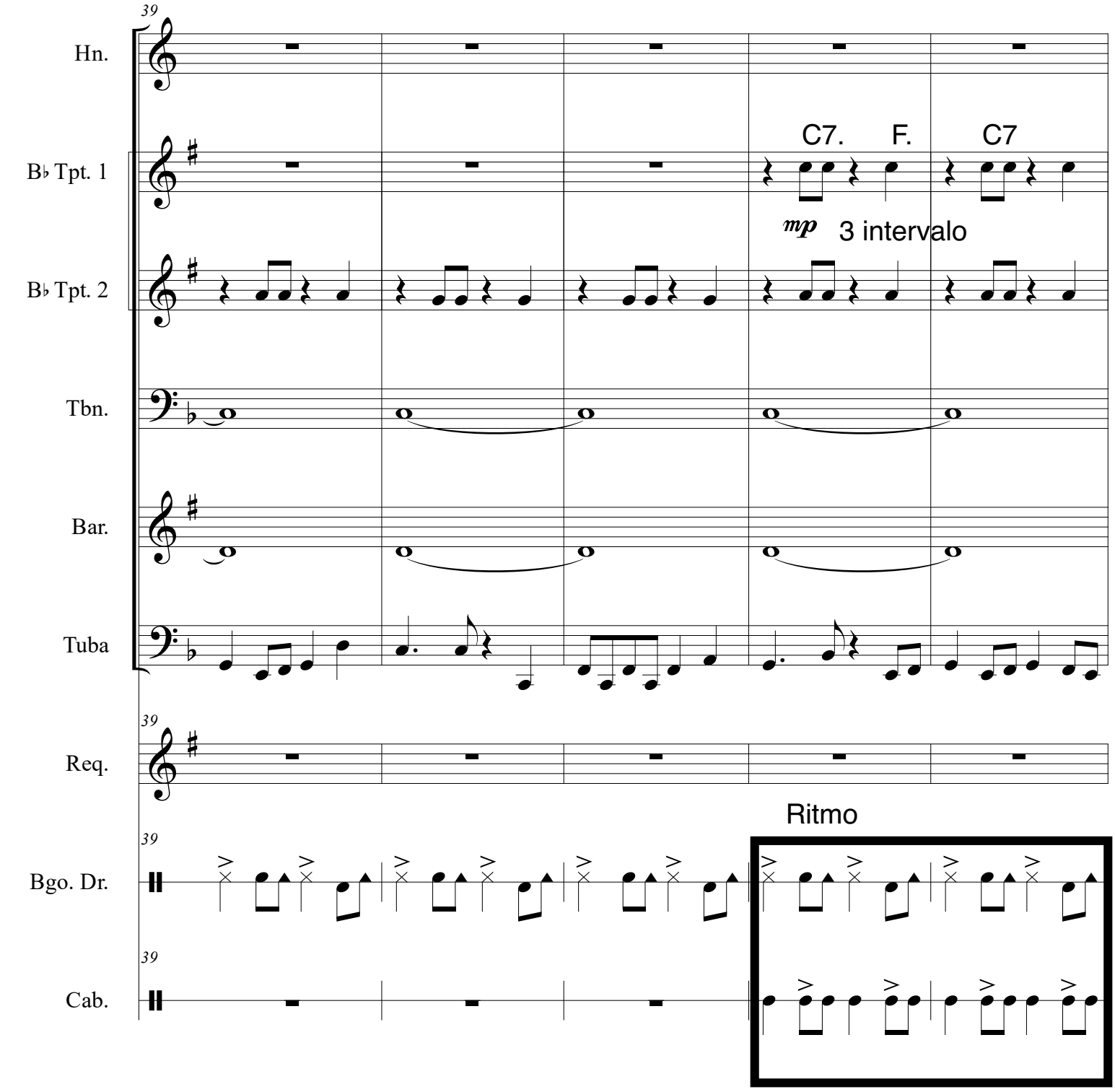

Db Maj
2 part
Puente 1 parte
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Respuesta
Bar.
Nueva melodía
5 ascendente para cambiar
Tuba
Sonoridad traducción 3,6 otra textura
Req.
Bgo. Dr.
Aparición 1 vez voz percusión
Cab.

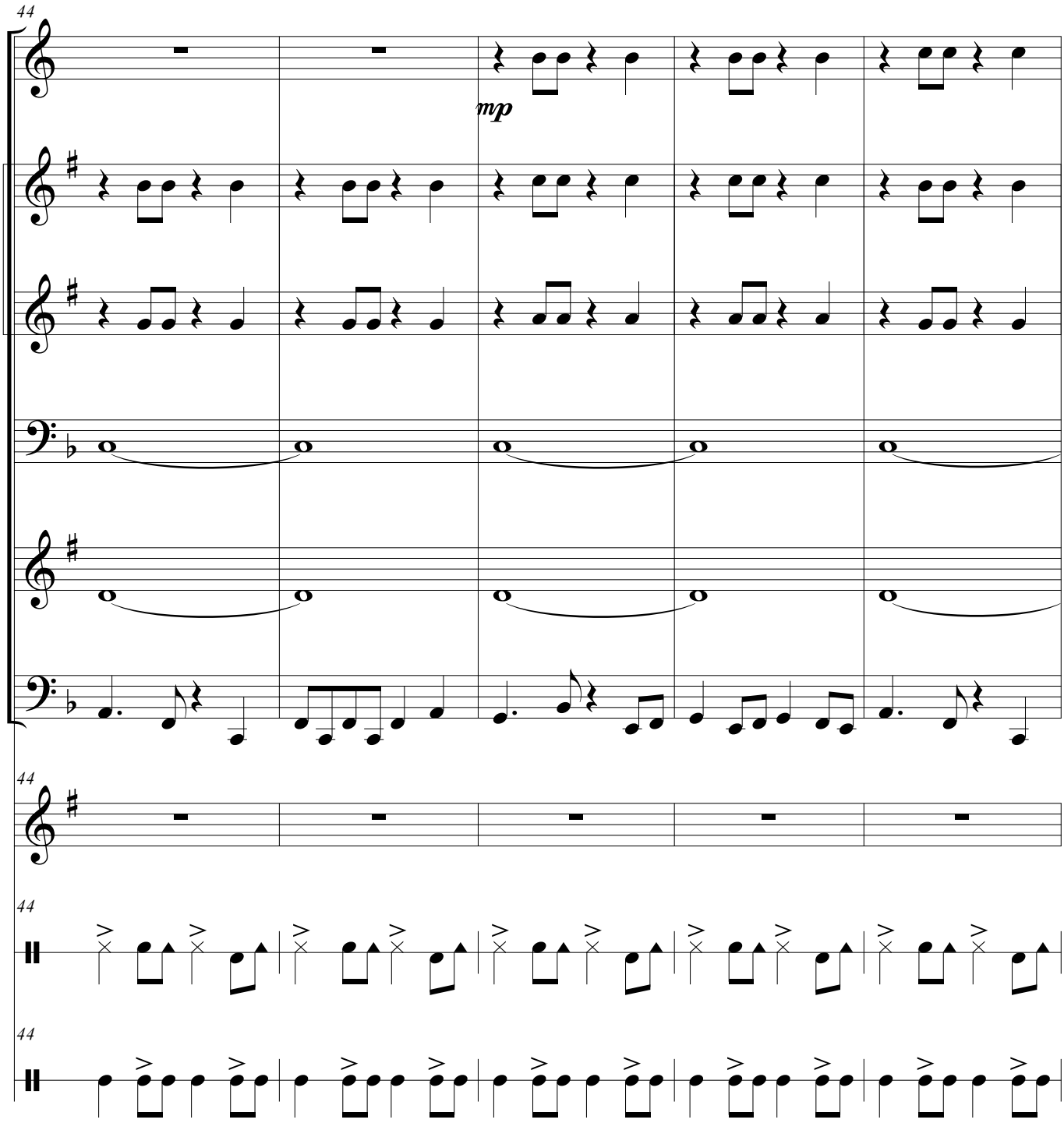

♩ = 120
21
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Req.
Bgo. Dr.
Cab.
f
Melodía
Consonancia imperfecta
Bb
mp
mp
5 para generar otra sonoridad
Y dar otra textura modal
Resuelve
Característico 3 de la música campesina

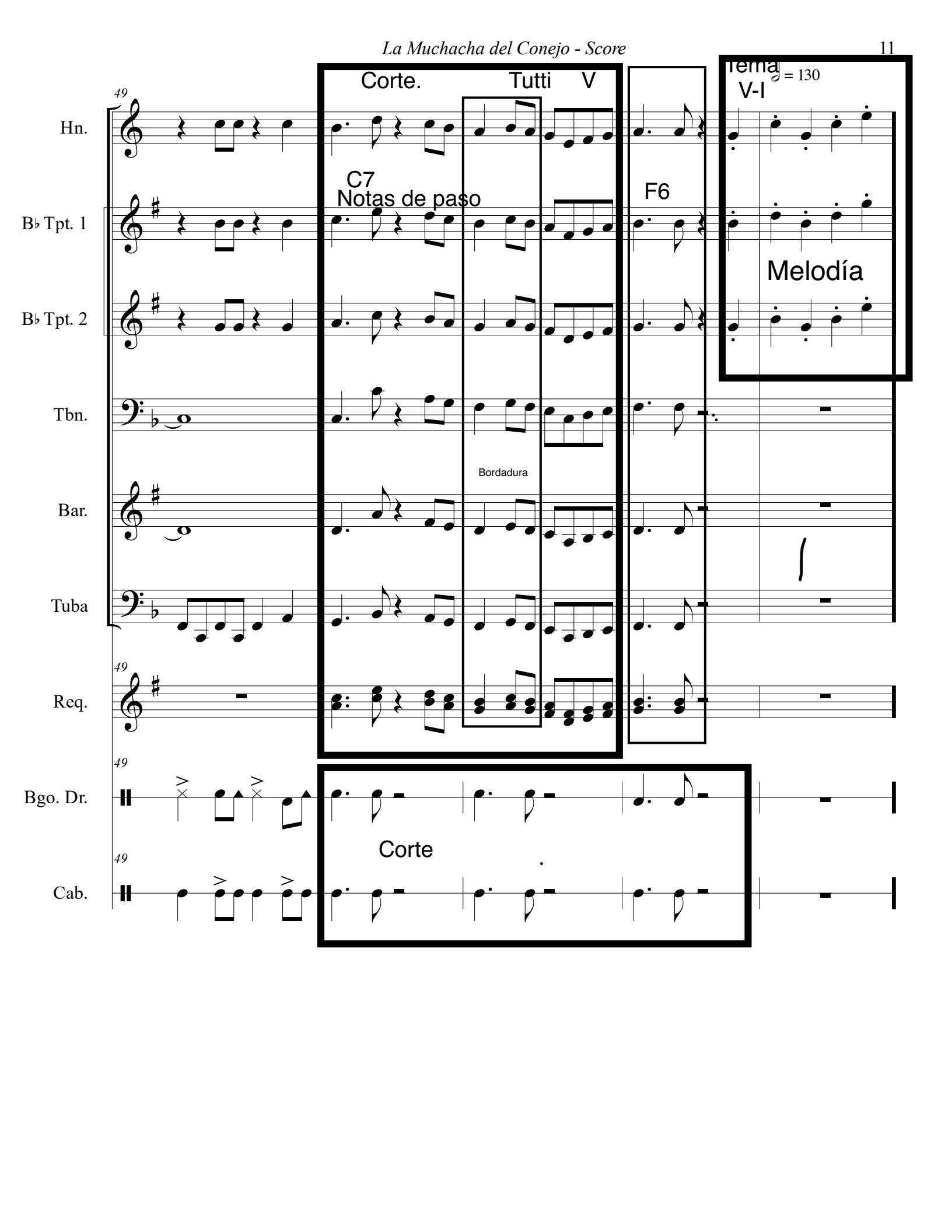

Sin tercera
C9,7,#5 tensión
Bajo inversión
25
Hn.
mf
B♭ Tpt. 1
G menor
Disposición
Abierta
B♭ Tpt. 2
A menor
Mov contrario
Tbn.
Melodía
Bar.
f
Tuba
25
tr
Req.
25
Bgo. Dr.
25
Cab.

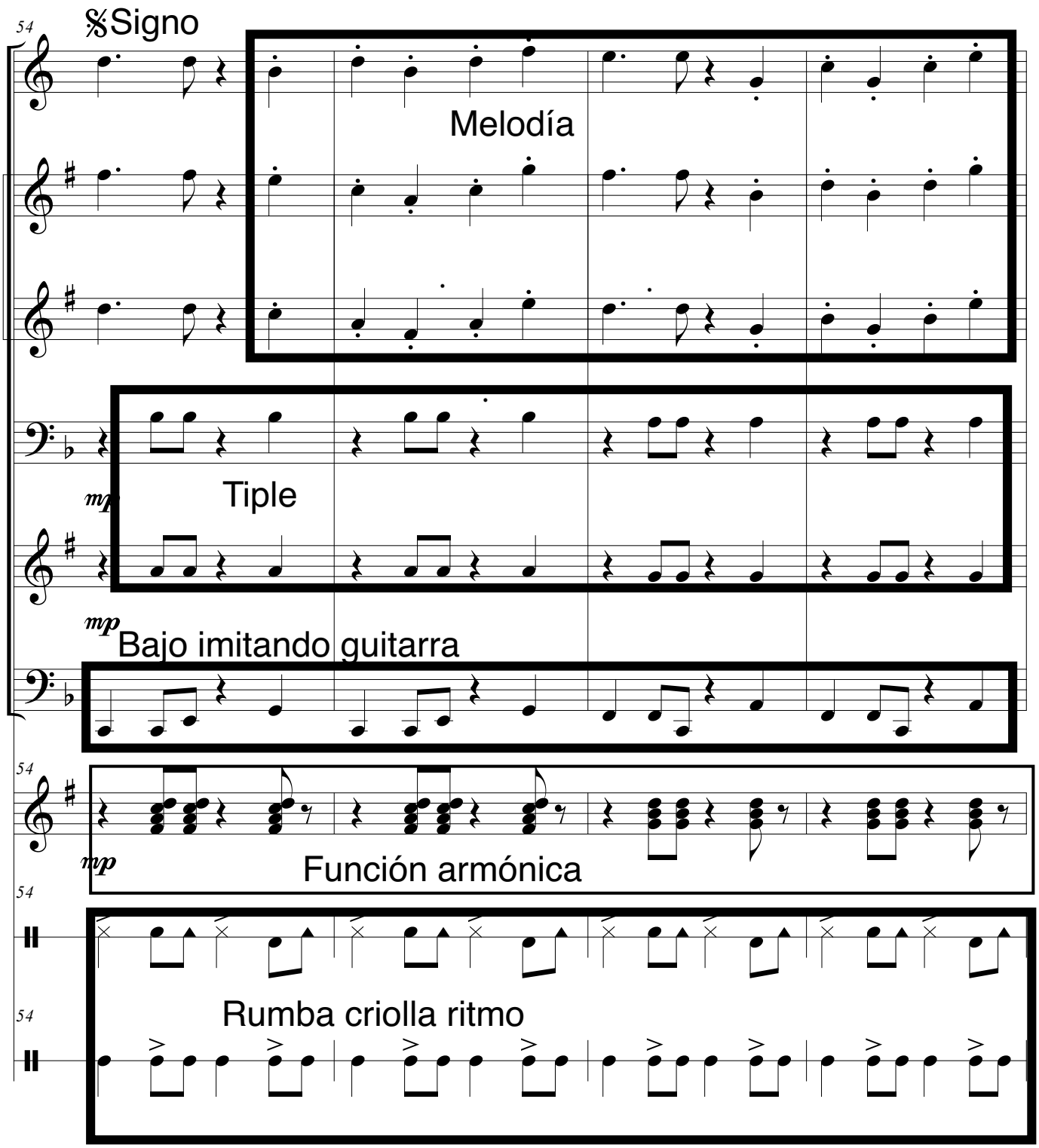

A m
Db. Eb
♩ = 120
29
Hn.
B♭ Tpt. 1
Intervalos de 3
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
p
Tema
p
Tuba
f
29
Req.
29
Bgo. Dr.
29
Cab.

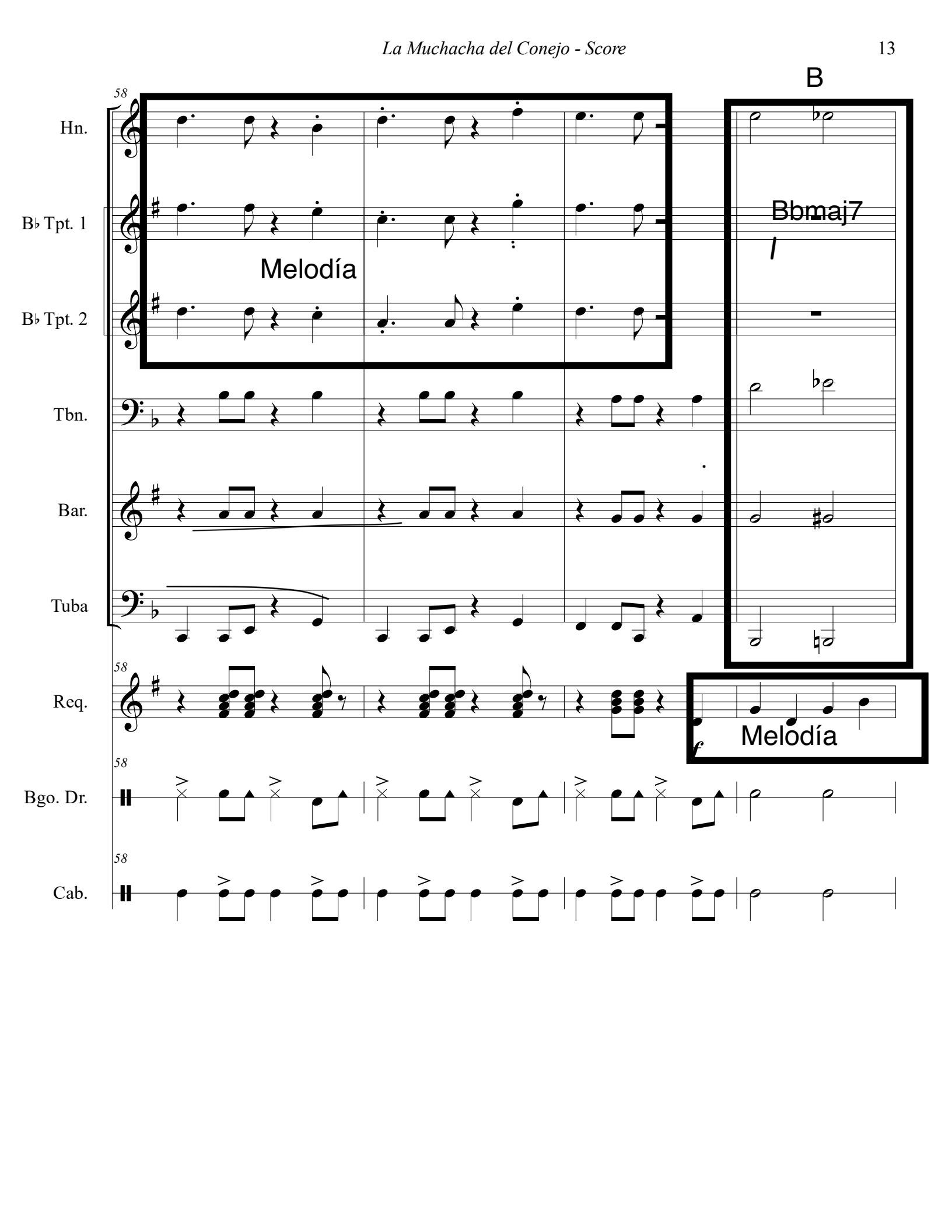

34
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
mp
Imitación tiples
Acomp
Tbn.
Intervalo 5 justa
Bar.
Variación rit en la melodía
Tuba
34
Req.
Aparece pro 1 vez
34
Bgo. Dr.
34
Cab.

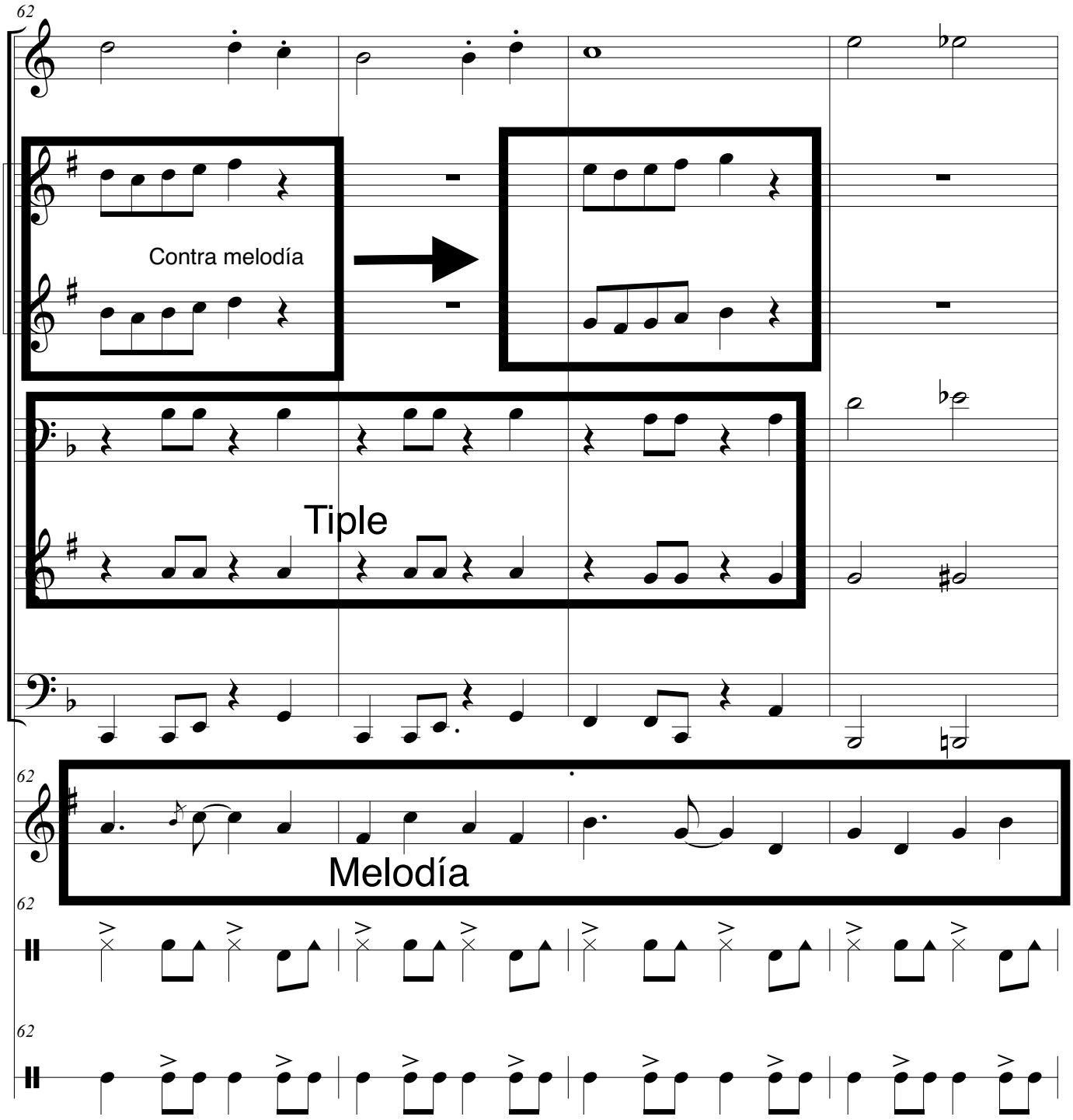

39
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
C7.
F.
C7
mp
3 intervalo
39
Req.
Ritmo
39
Bgo. Dr.
39
Cab.

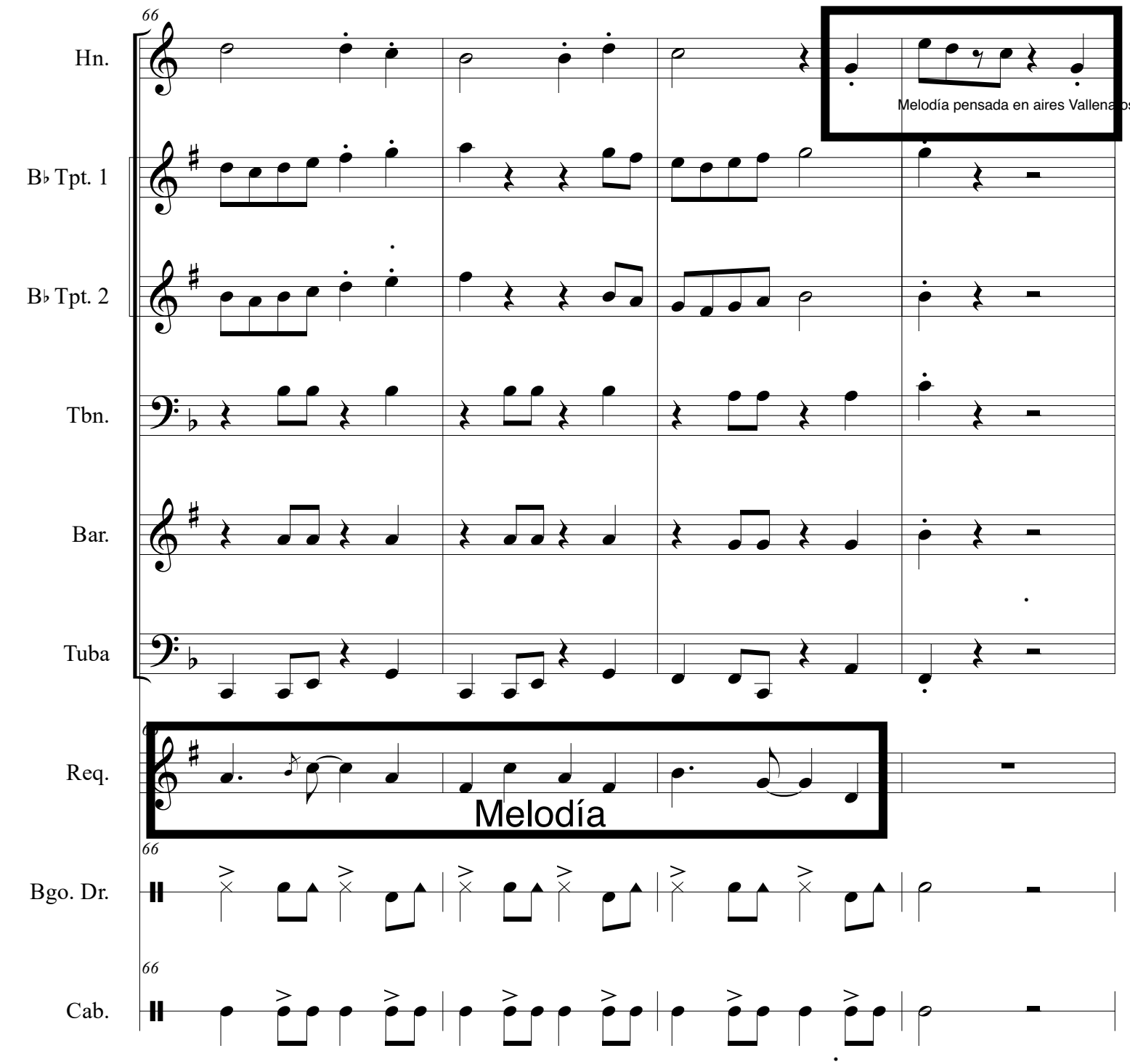

44
Hn.
mp
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
44
Req.
44
Bgo. Dr.
44
Cab.

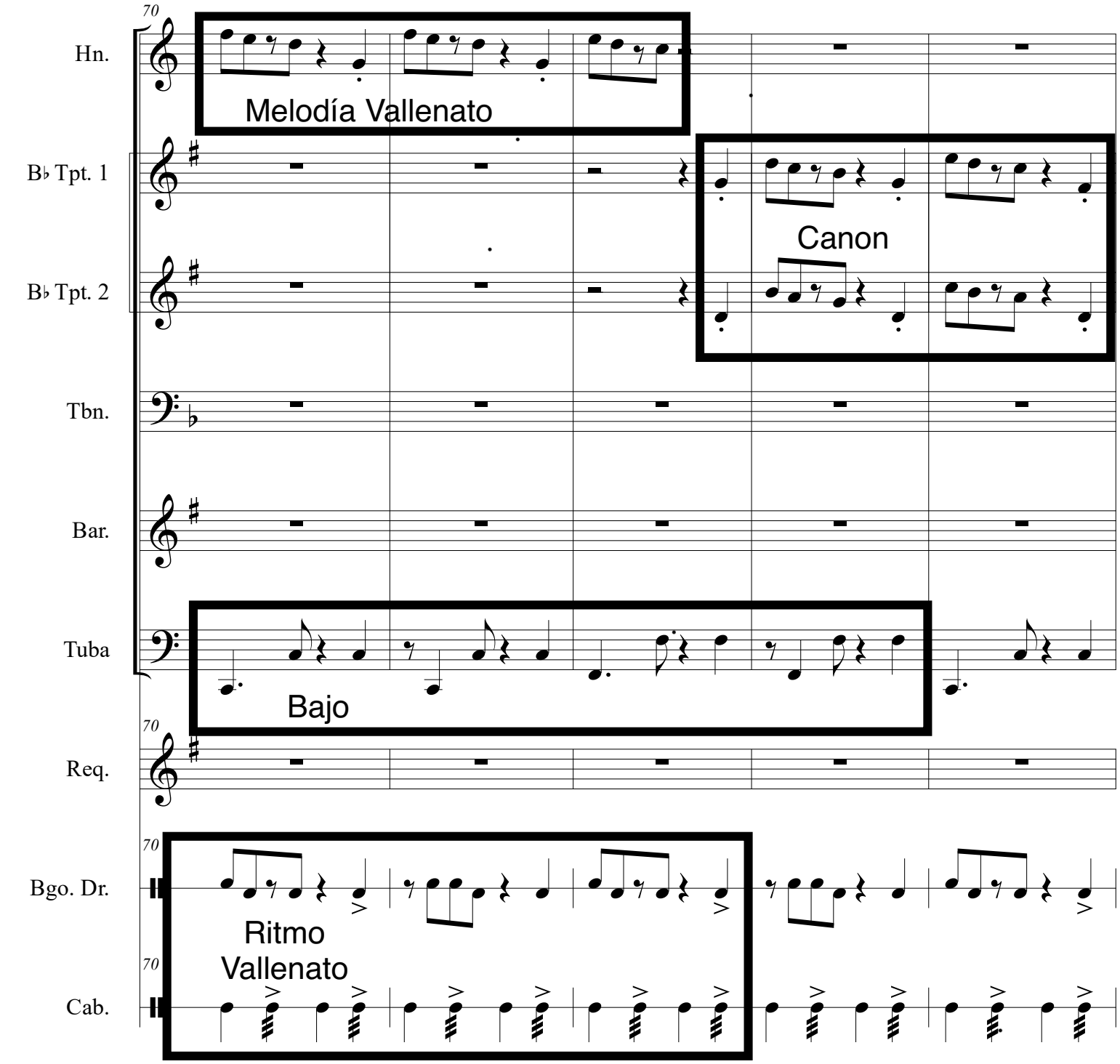

Corte.
Tutti
V
Tema
V-I
♩ = 130
C7
Notas de paso
F6
Melodía
Bordadura
Corte
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Req.
Bgo. Dr.
Cab.
49

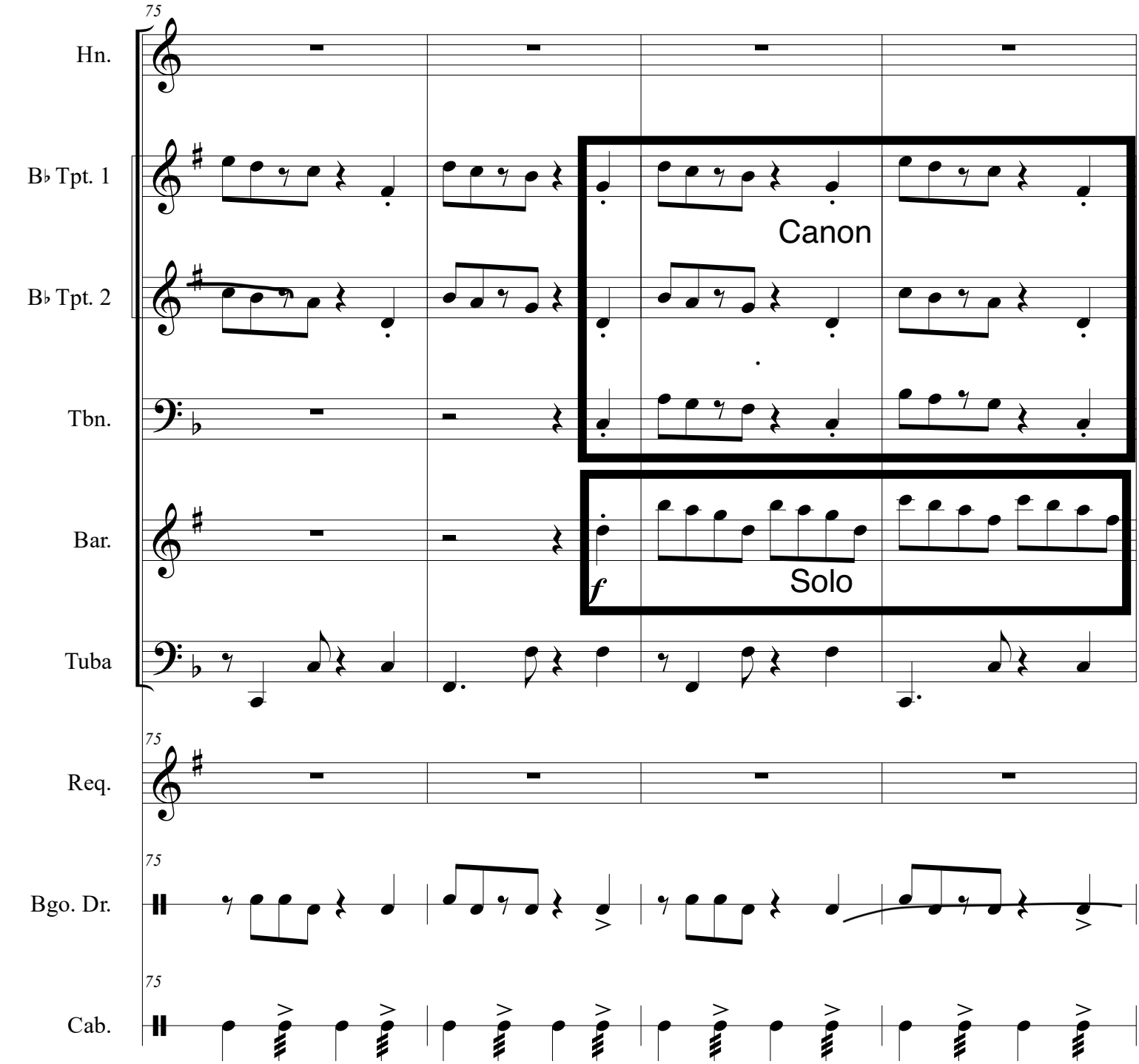

54
𝄋Signo
Hn.
Melodía
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tiple
mp
Bar.
mp
Bajo imitando guitarra
Tuba
54
Req.
mp
Función armónica
54
Bgo. Dr.
Rumba criolla ritmo
54
Cab.

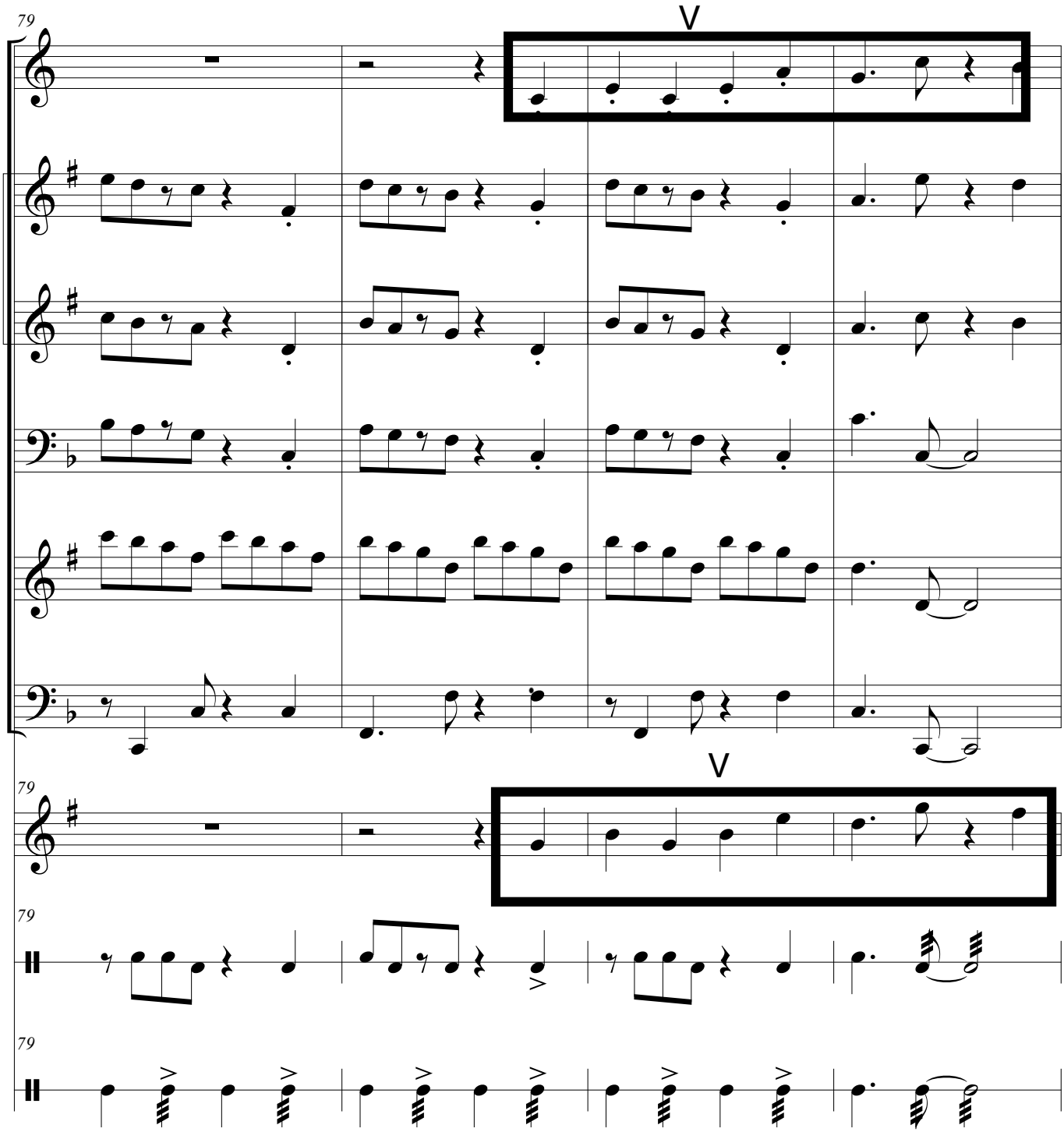

B
58
Hn.
B♭ Tpt. 1
Melodía
Bbmaj7
I
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
58
Req.
f
Melodía
58
Bgo. Dr.
58
Cab.

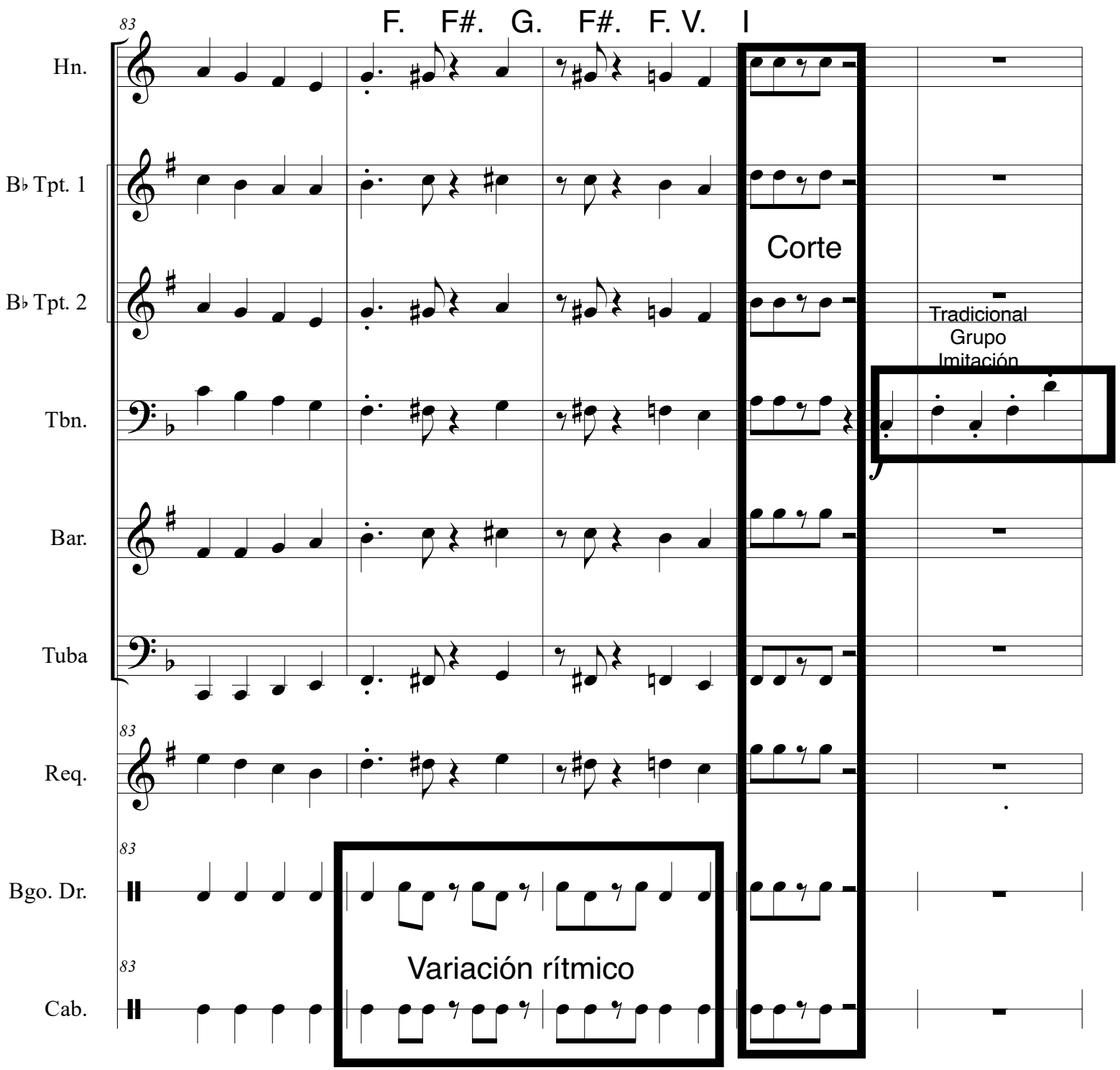

62
Hn.
B♭ Tpt. 1
Contra melodía
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tiple
Bar.
Tuba
62
Req.
Melodía
62
Bgo. Dr.
62
Cab.

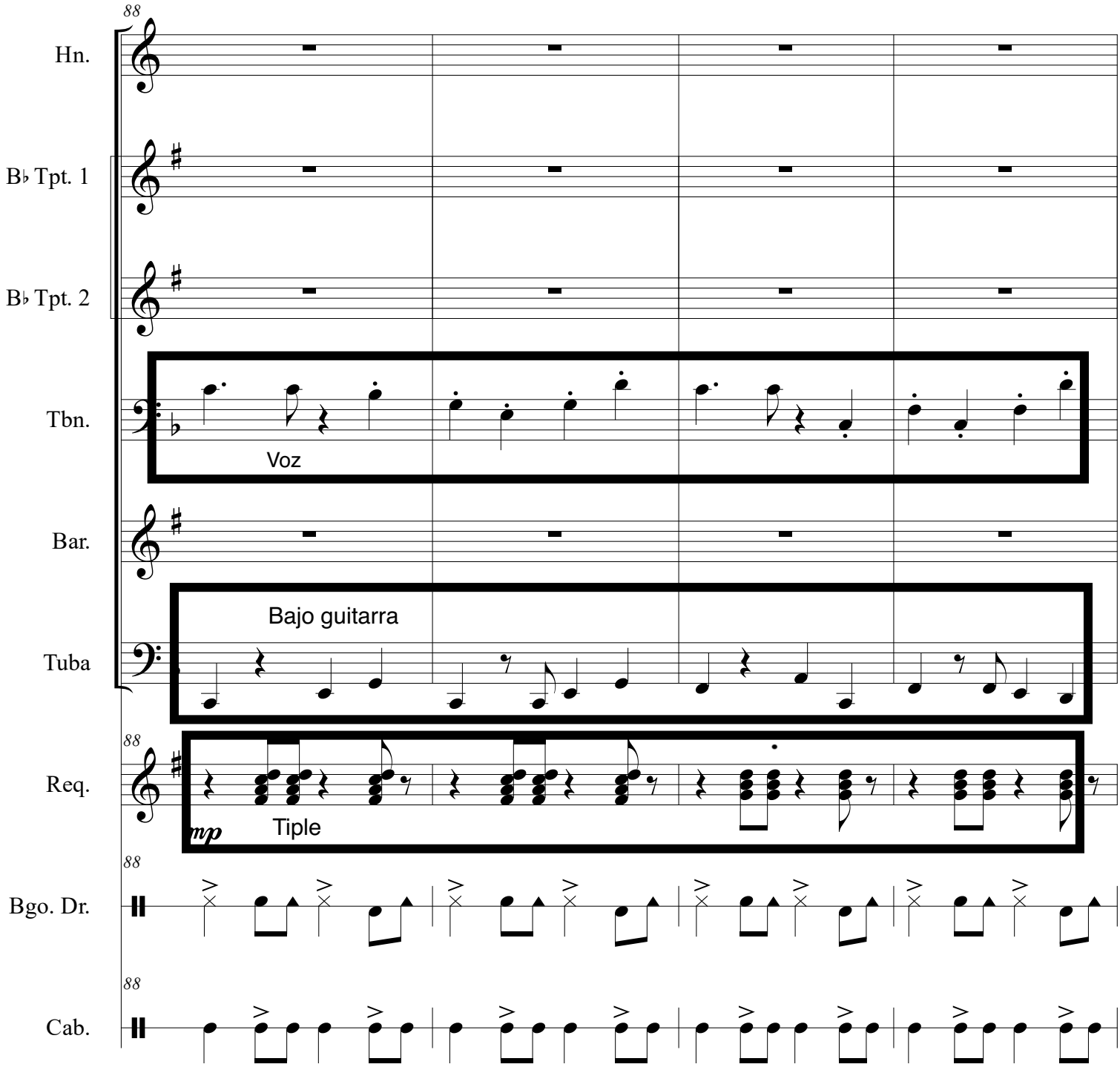

66
Hn.
Melodía pensada en aires Vallenatos.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Req.
Melodía
66
Bgo. Dr.
66
Cab.

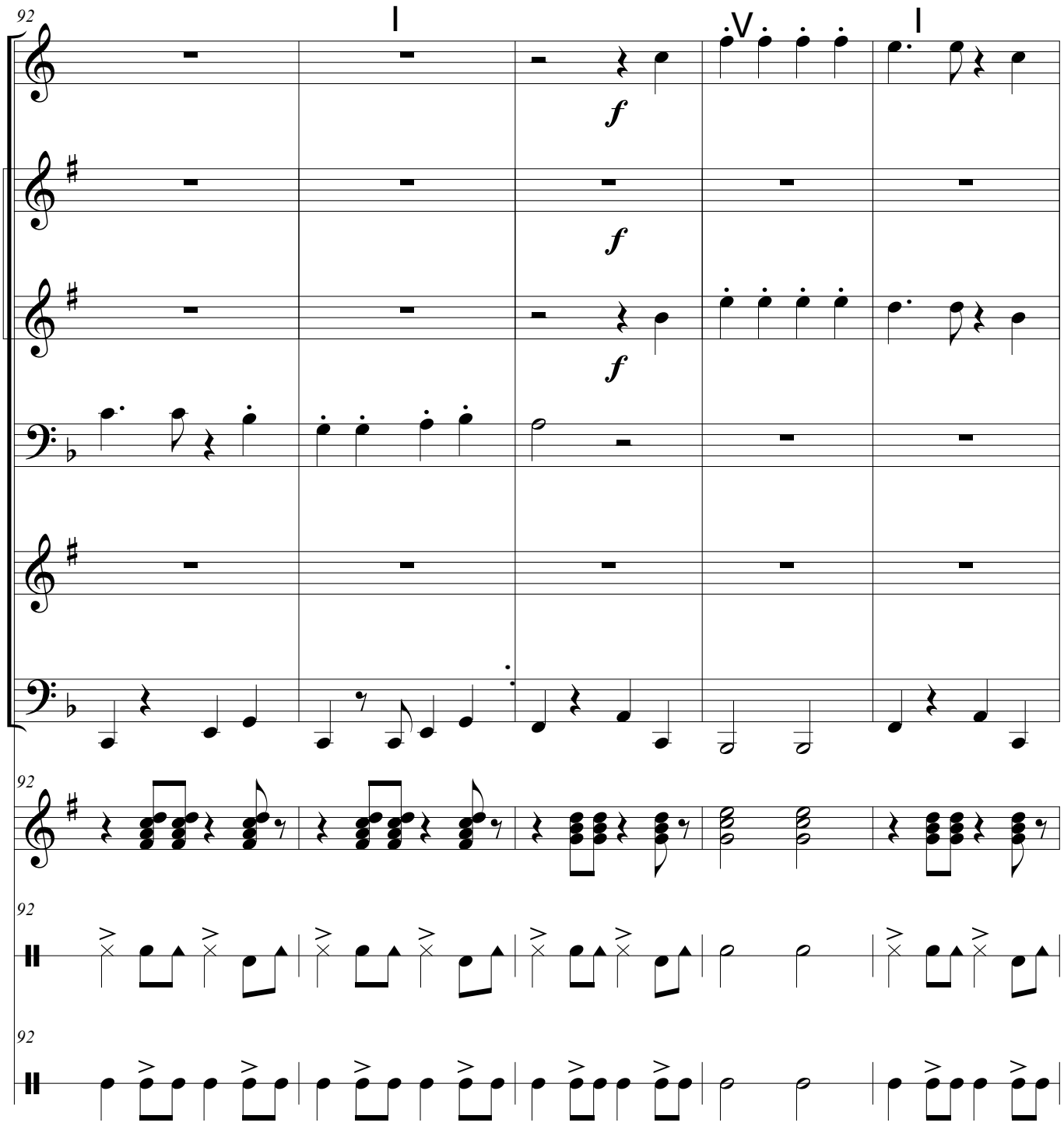

70
Hn.
Melodía Vallenato
B♭ Tpt. 1
Canon
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Bajo
70
Req.
70
Bgo. Dr.
Ritmo
Vallenato
70
Cab.

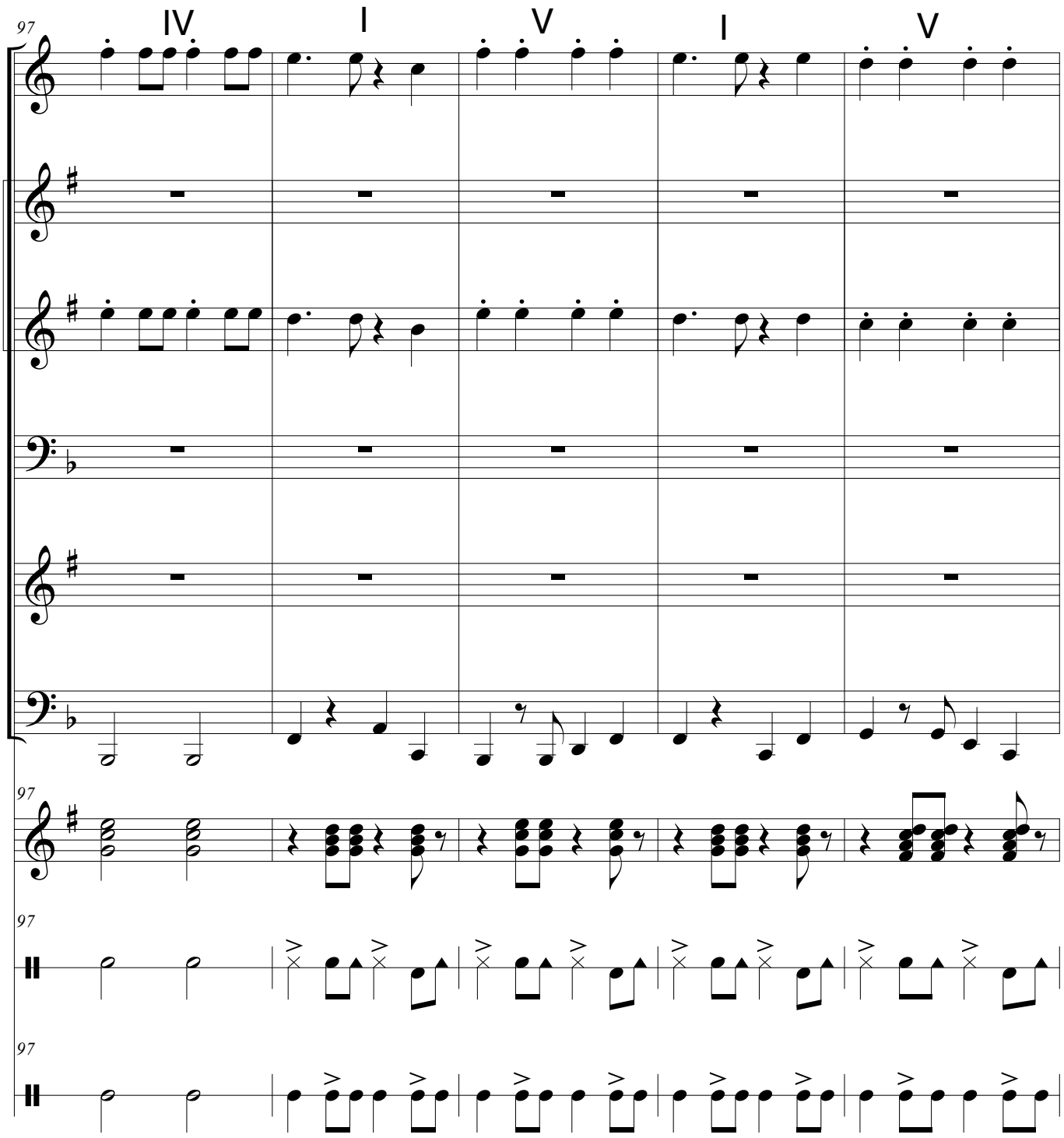

75
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Canon
Solo
f
75
Req.
75
Bgo. Dr.
75
Cab.

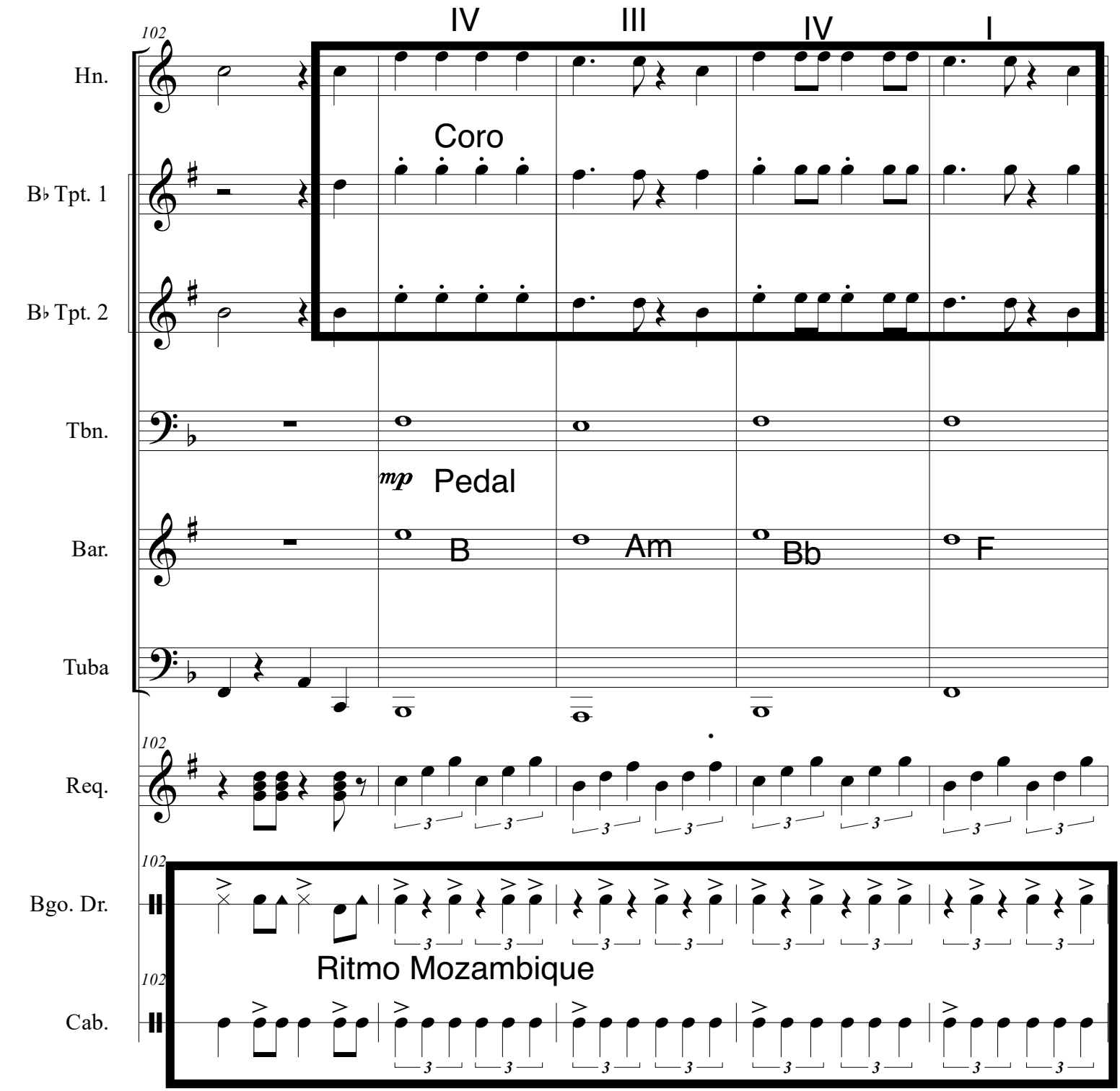

79
V
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
79
V
Req.
79
Bgo. Dr.
79
Cab.

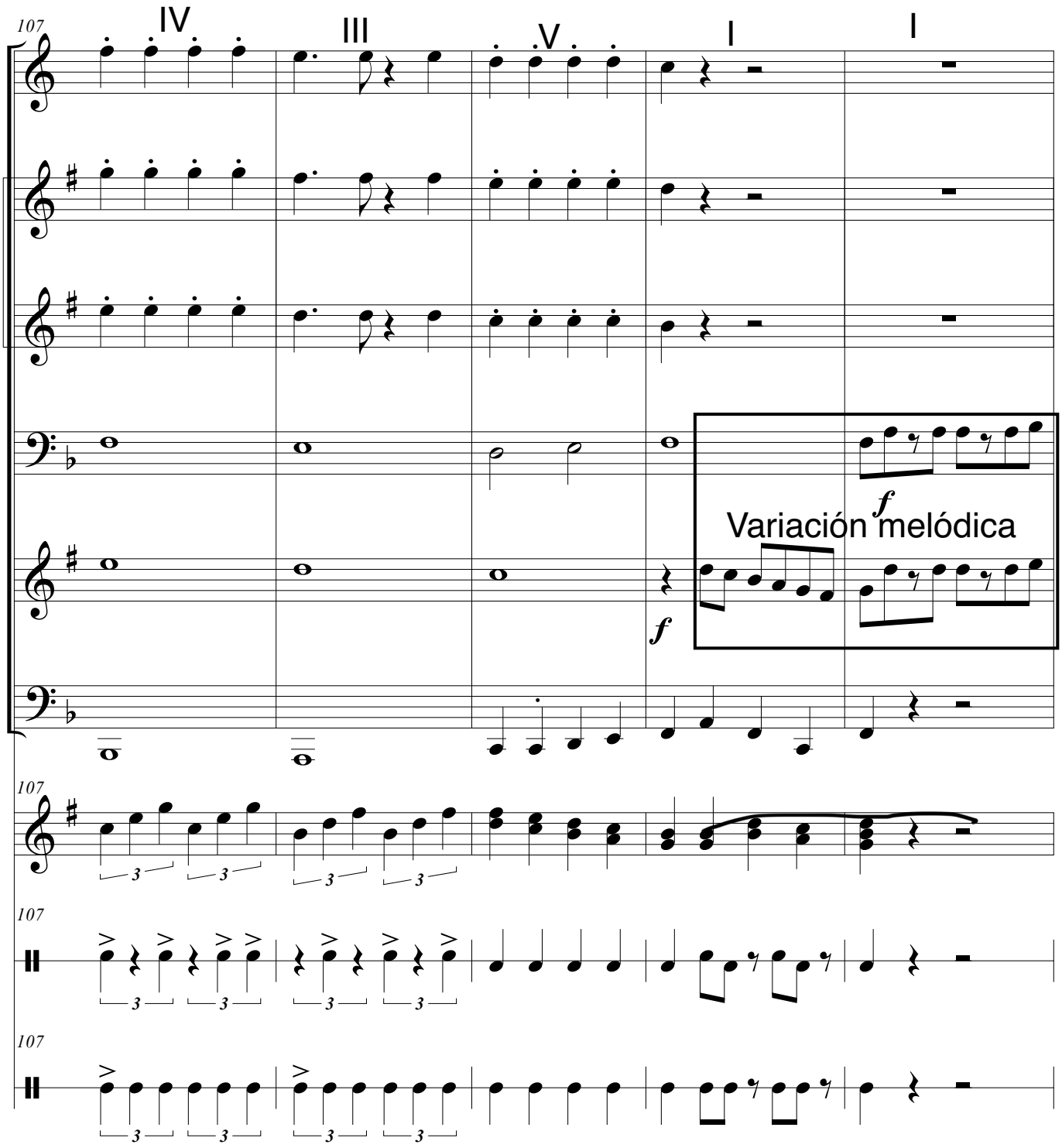

F. F#. G. F#. F. V. I
83
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
83
Req.
83
Bgo. Dr.
83
Cab.
Corte
Tradicional
Grupo
Imitación
Variación rítmico

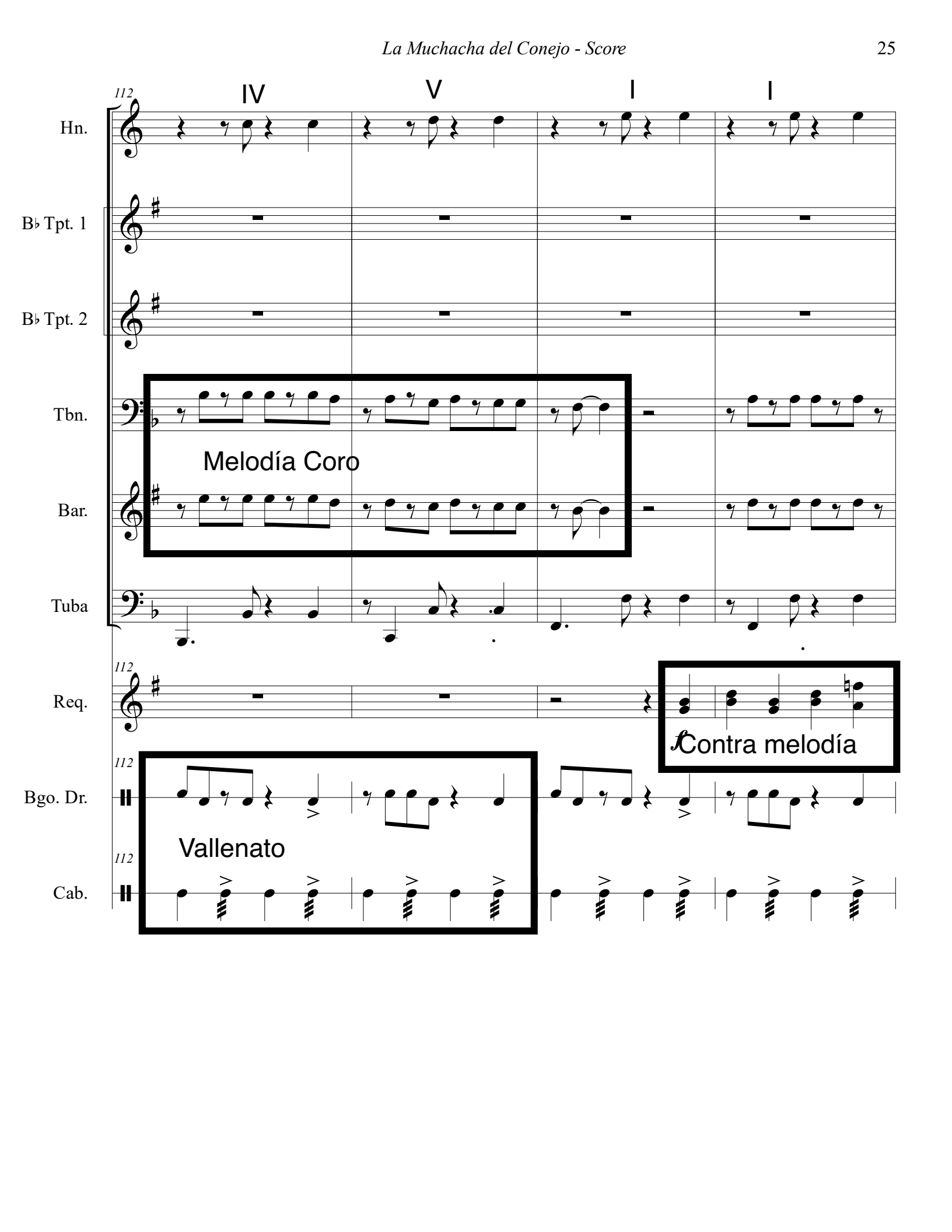

88
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Voz
Bar.
Bajo guitarra
Tuba
88
Req.
mp
Tiple
88
Bgo. Dr.
88
Cab.

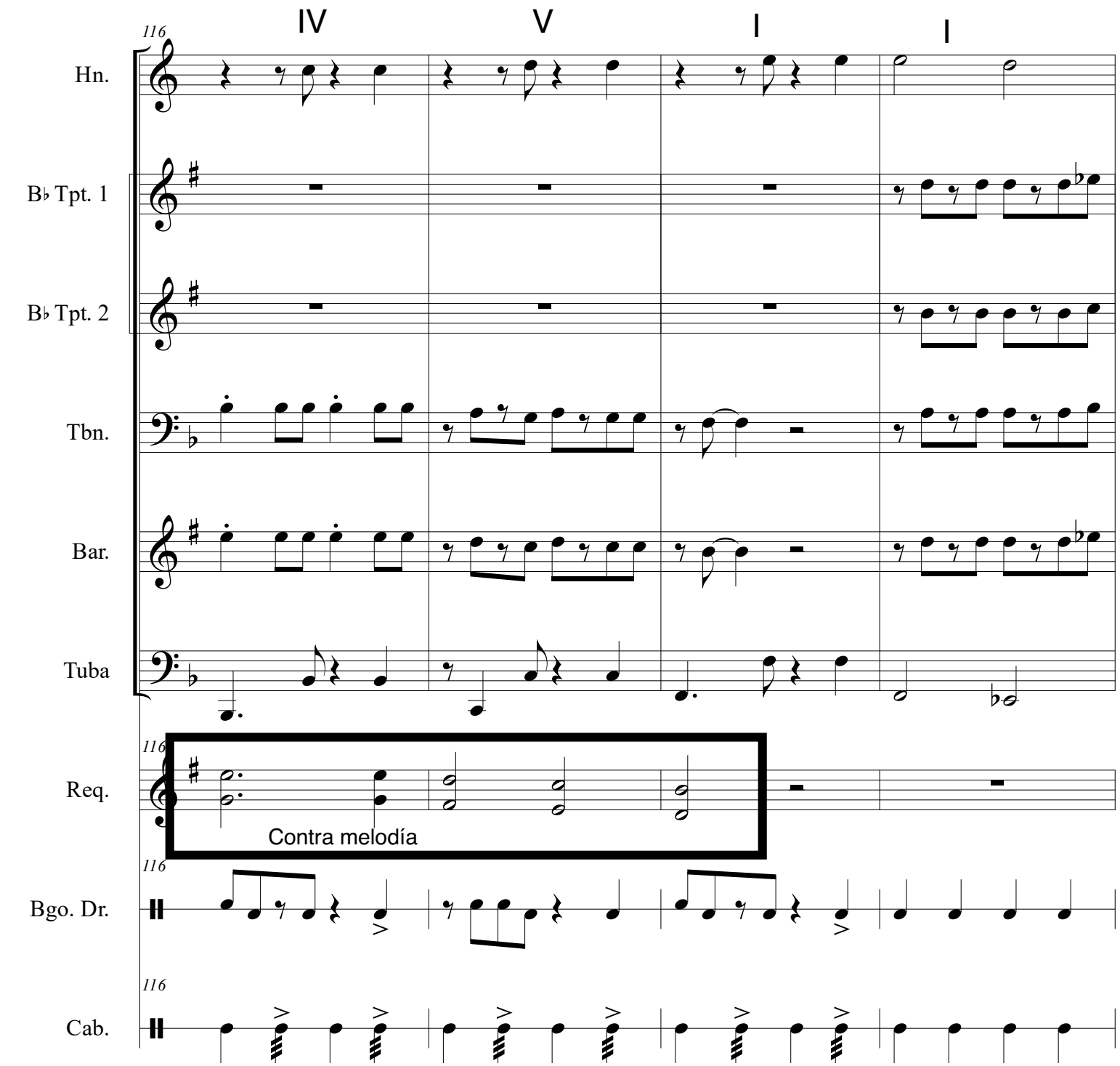

92
I
V
I
Hn.
f
B♭ Tpt. 1
f
B♭ Tpt. 2
f
Tbn.
Bar.
Tuba
92
Req.
92
Bgo. Dr.
92
Cab.

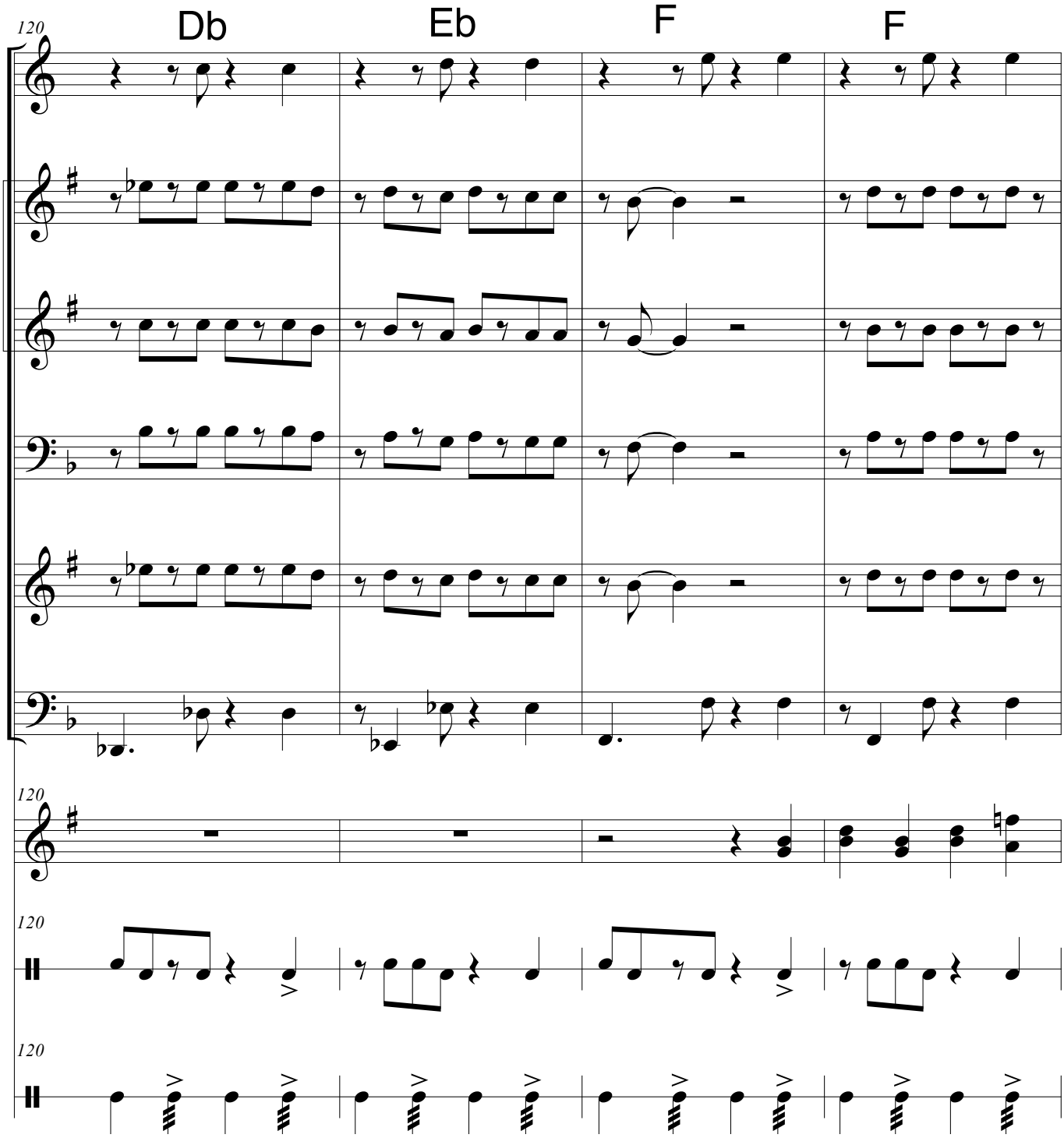

97
IV
I
V
I
V
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
97
Req.
97
Bgo. Dr.
97
Cab.

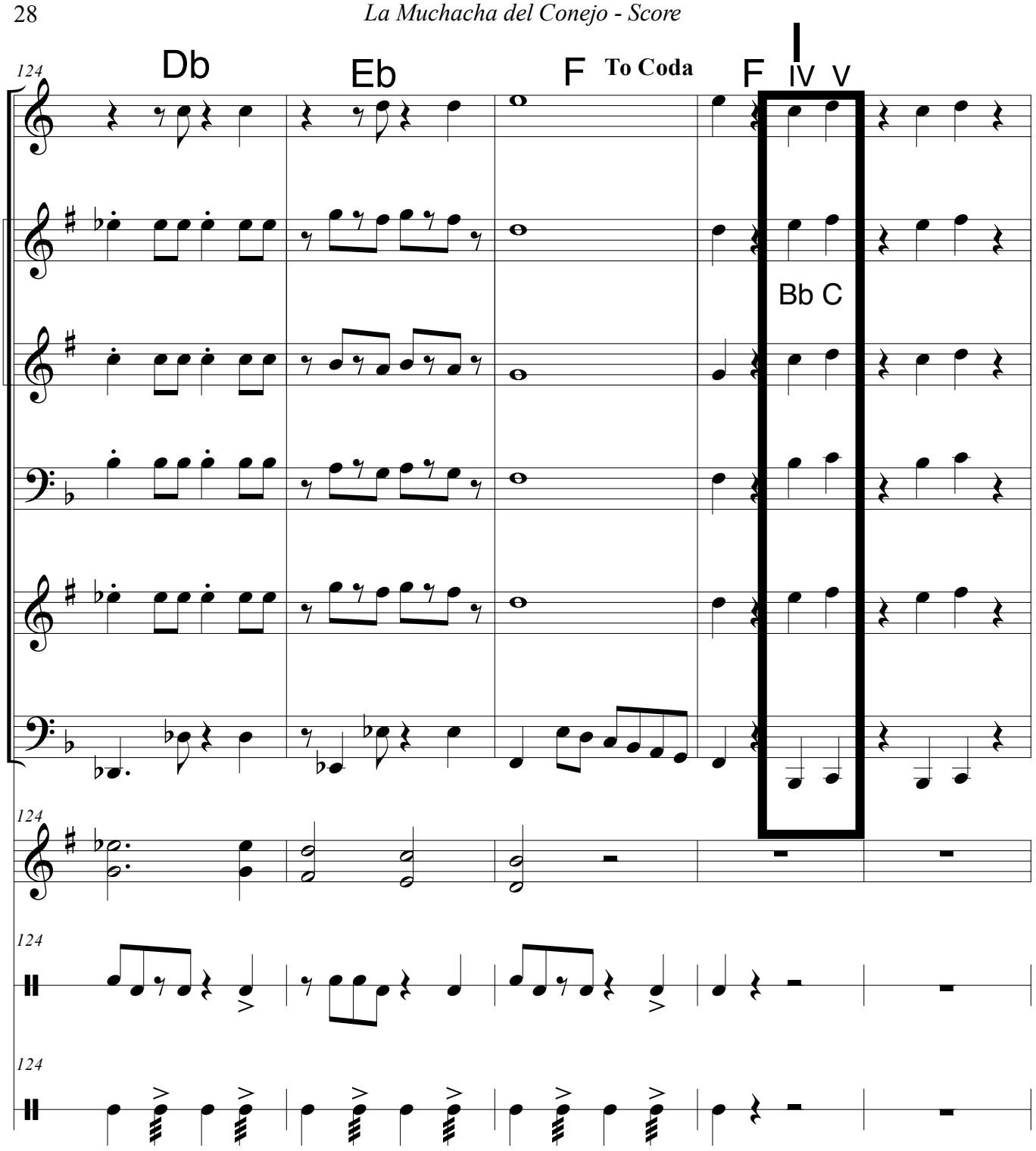

IV
III
IV
I
102
Hn.
Coro
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
mp
Pedal
Bar.
B
Am
Bb
F
Tuba
102
Req.
3
102
Bgo. Dr.
Ritmo Mozambique
102
Cab.

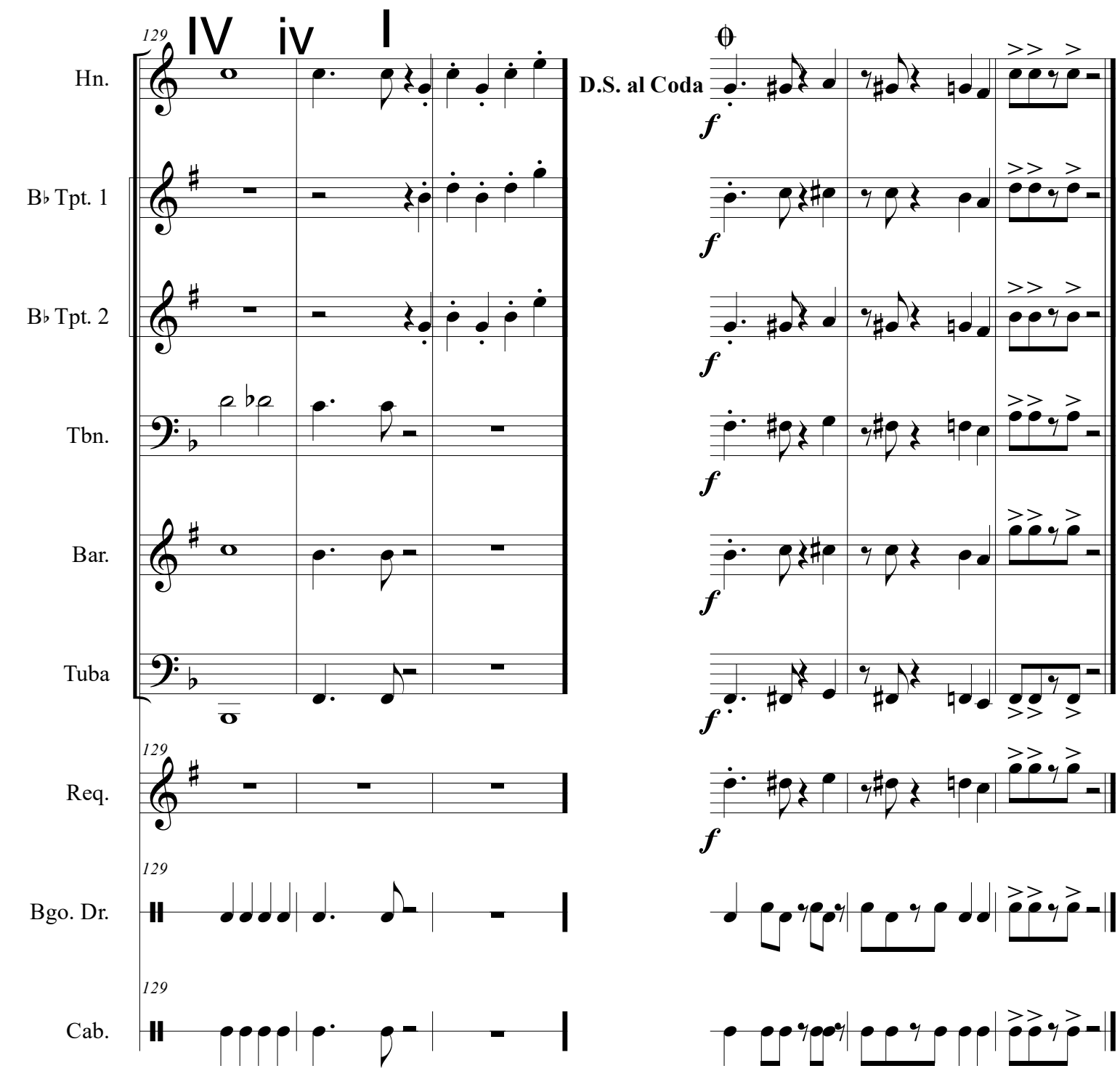

107
IV
III
V
I
I
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Variación melódica
f
f
Req.
Bgo. Dr.
Cab.


112
IV
V
I
I
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Melodía Coro
Bar.
Tuba
112
Req.
Contra melodía
112
Bgo. Dr.
Vallenato
112
Cab.


IV
V
I
I
116
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
116
Req.
Contra melodía
116
Bgo. Dr.
116
Cab.


120
Db
Eb
F
F
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
120
Req.
120
Bgo. Dr.
120
Cab.


Db
Eb
F
To Coda
F
IV
V
I
Bb C
124
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Req.
Bgo. Dr.
Cab.

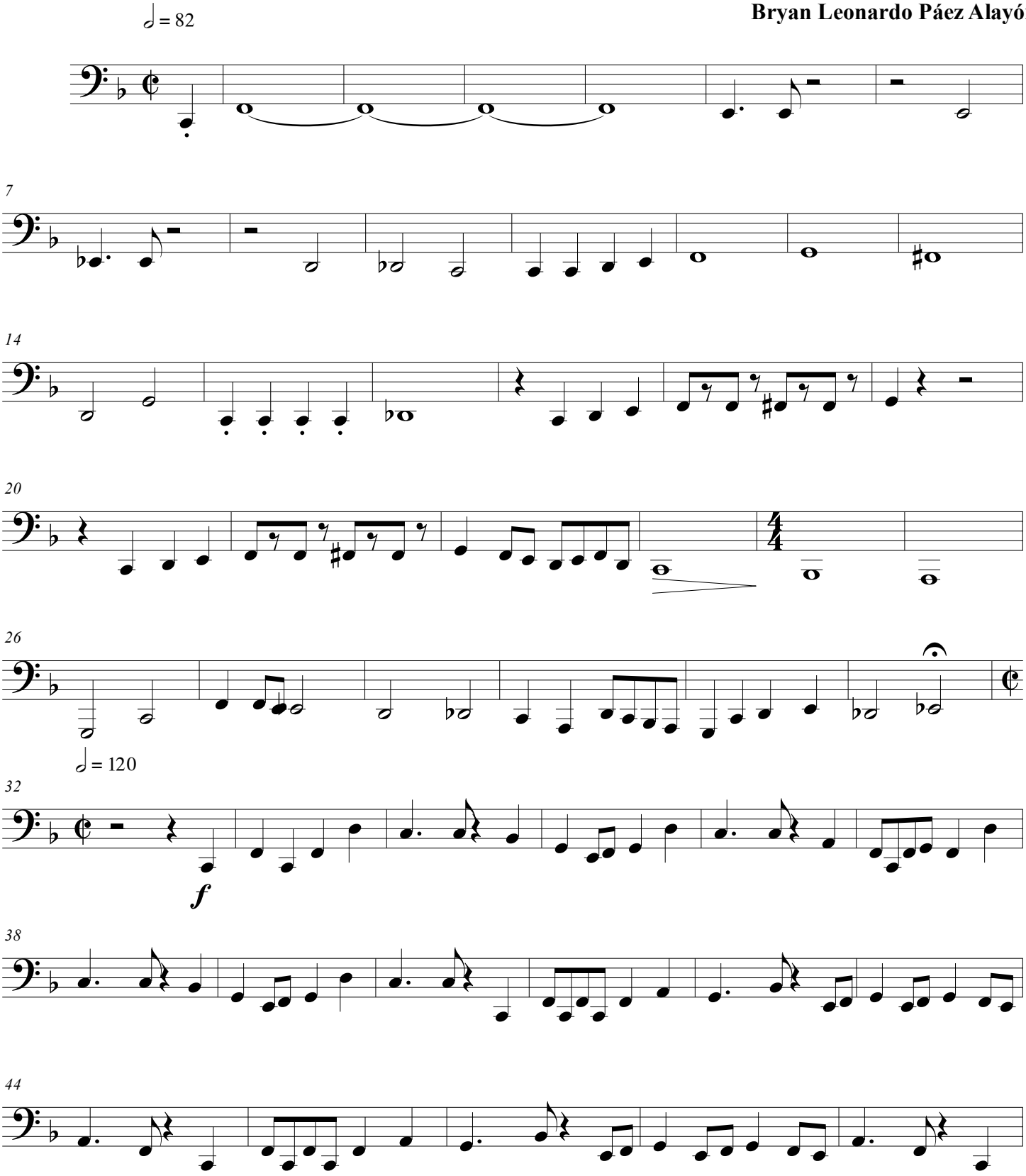

129
IV iv I
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
D.S. al Coda
f
129
Req.
129
Bgo. Dr.
129
Cab.

Tuba

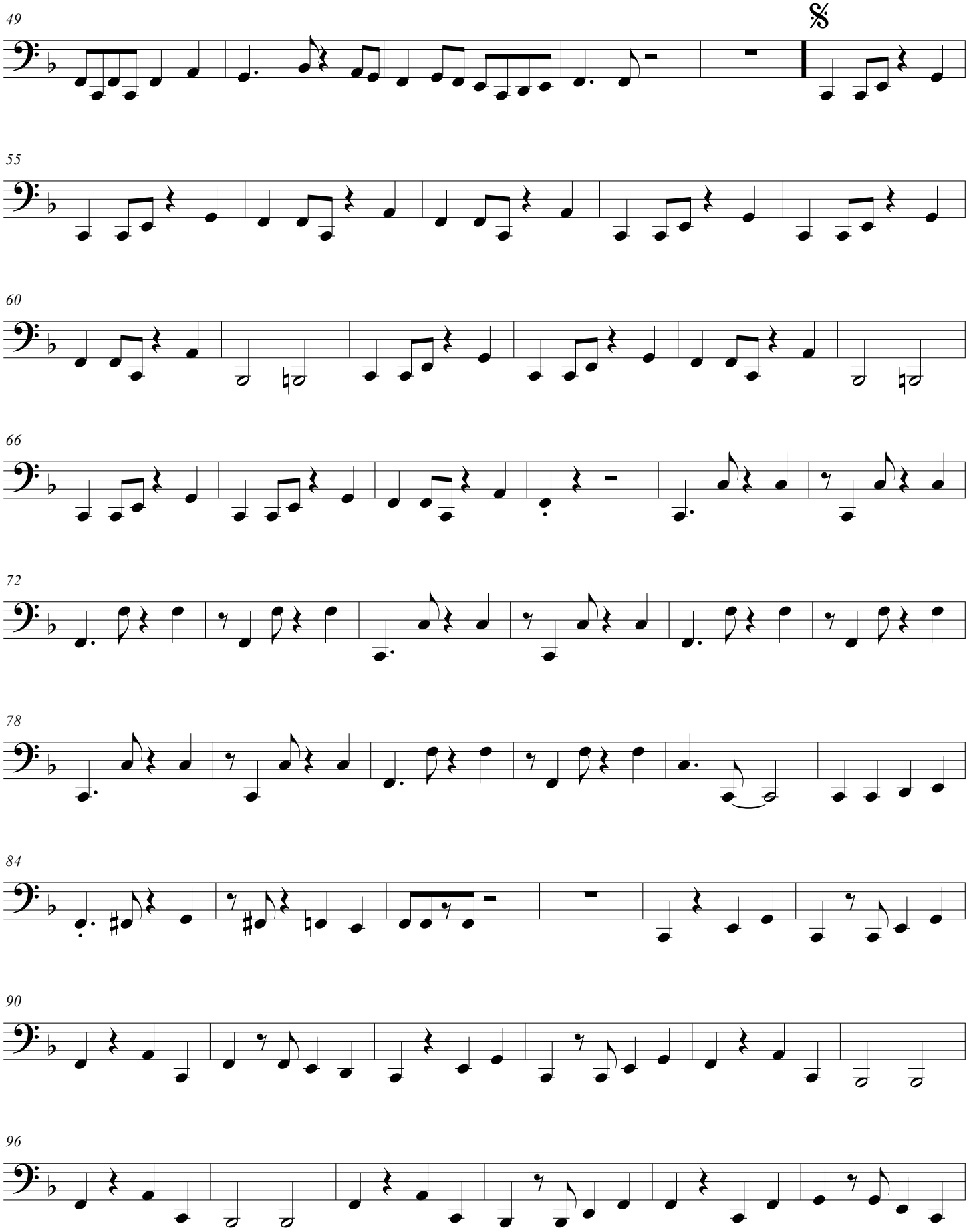
La Muchacha del Conejo

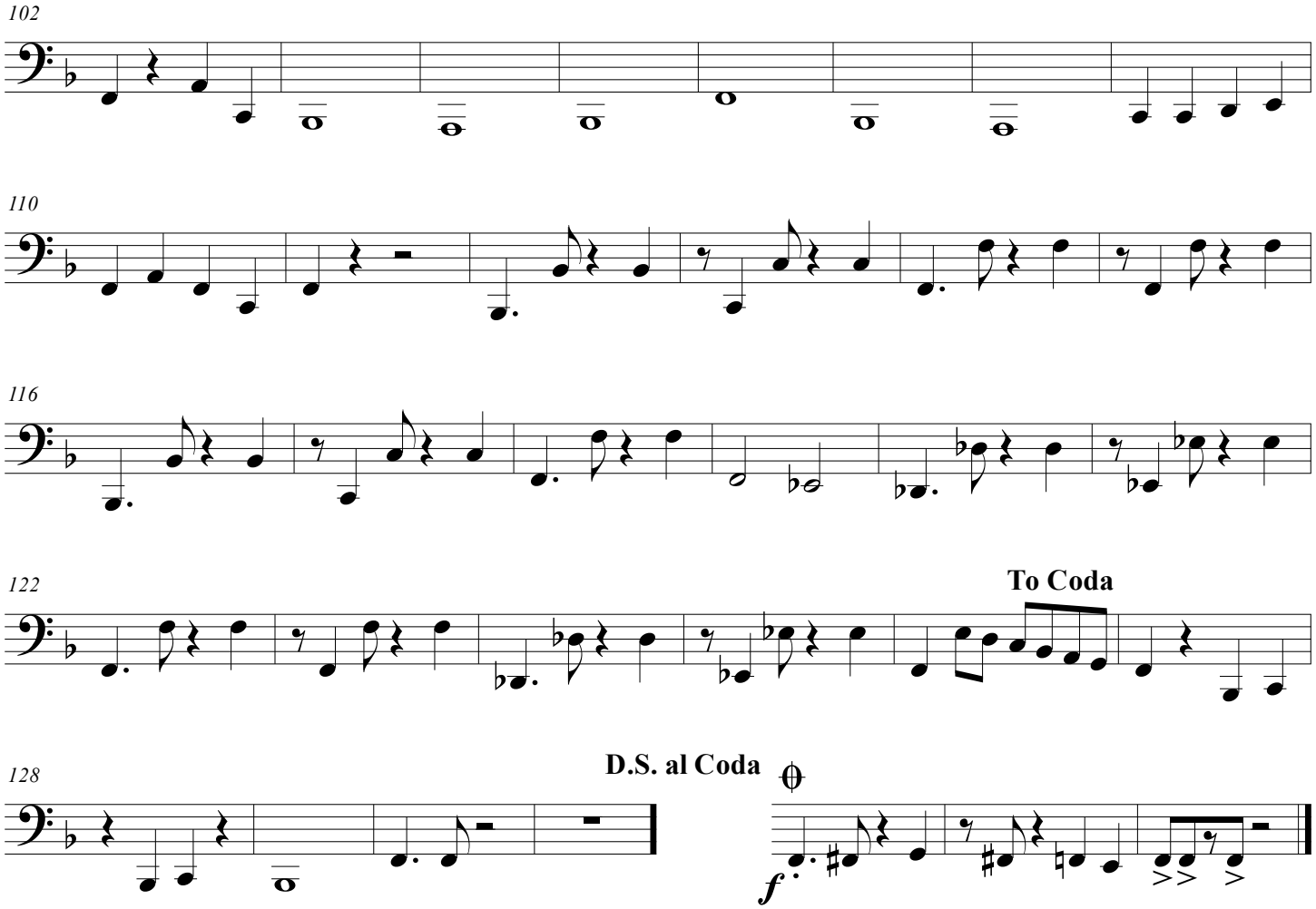
Metales Carrangueros

Jorge Velosa y los Hermanos Torres
Álbum: De Mil Amores (1986)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023


49
55
60
66
72
78
84
90
96

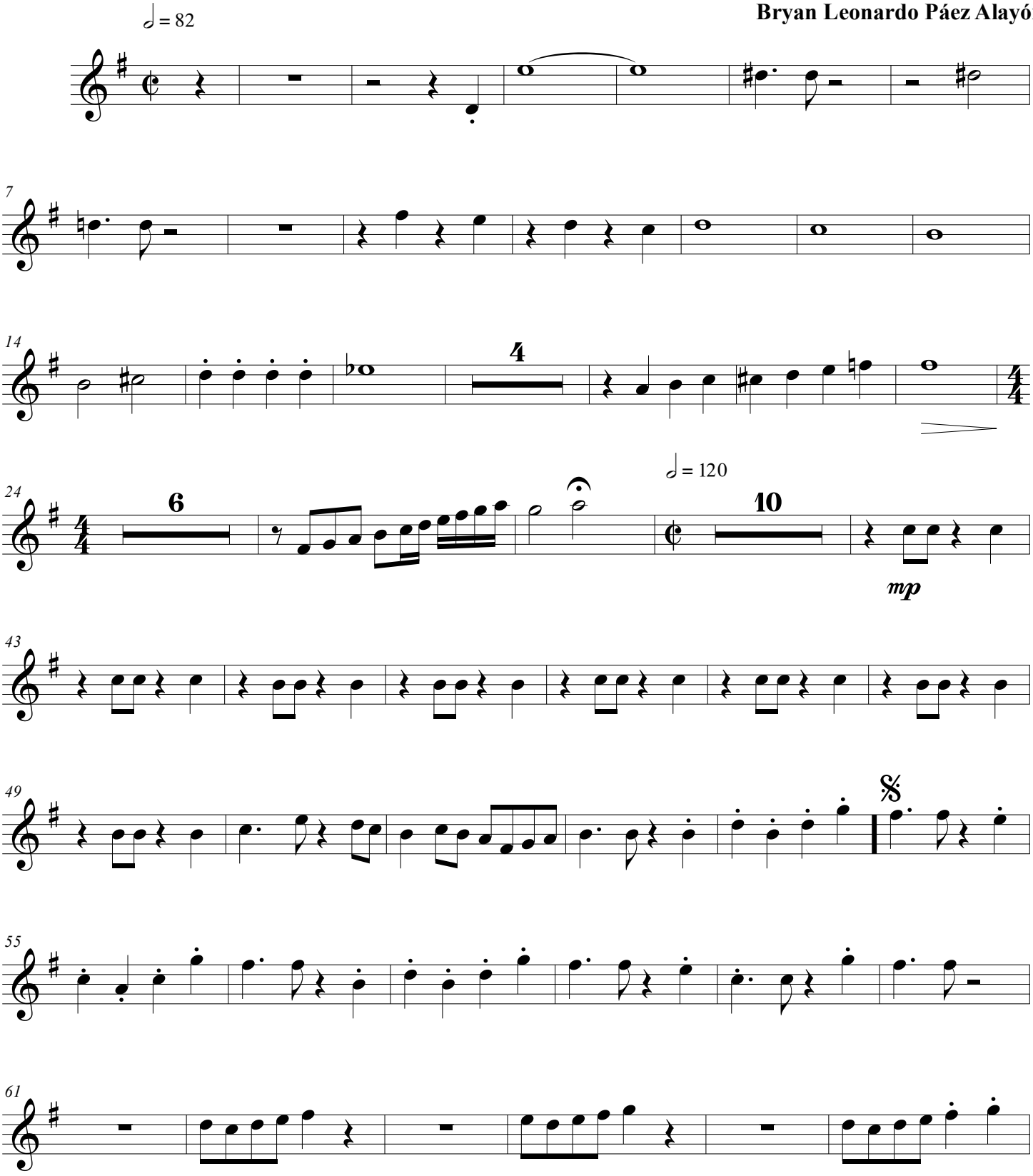

102
110
116
122
To Coda
128
D.S. al Coda
f

Trumpet in B♭ 1

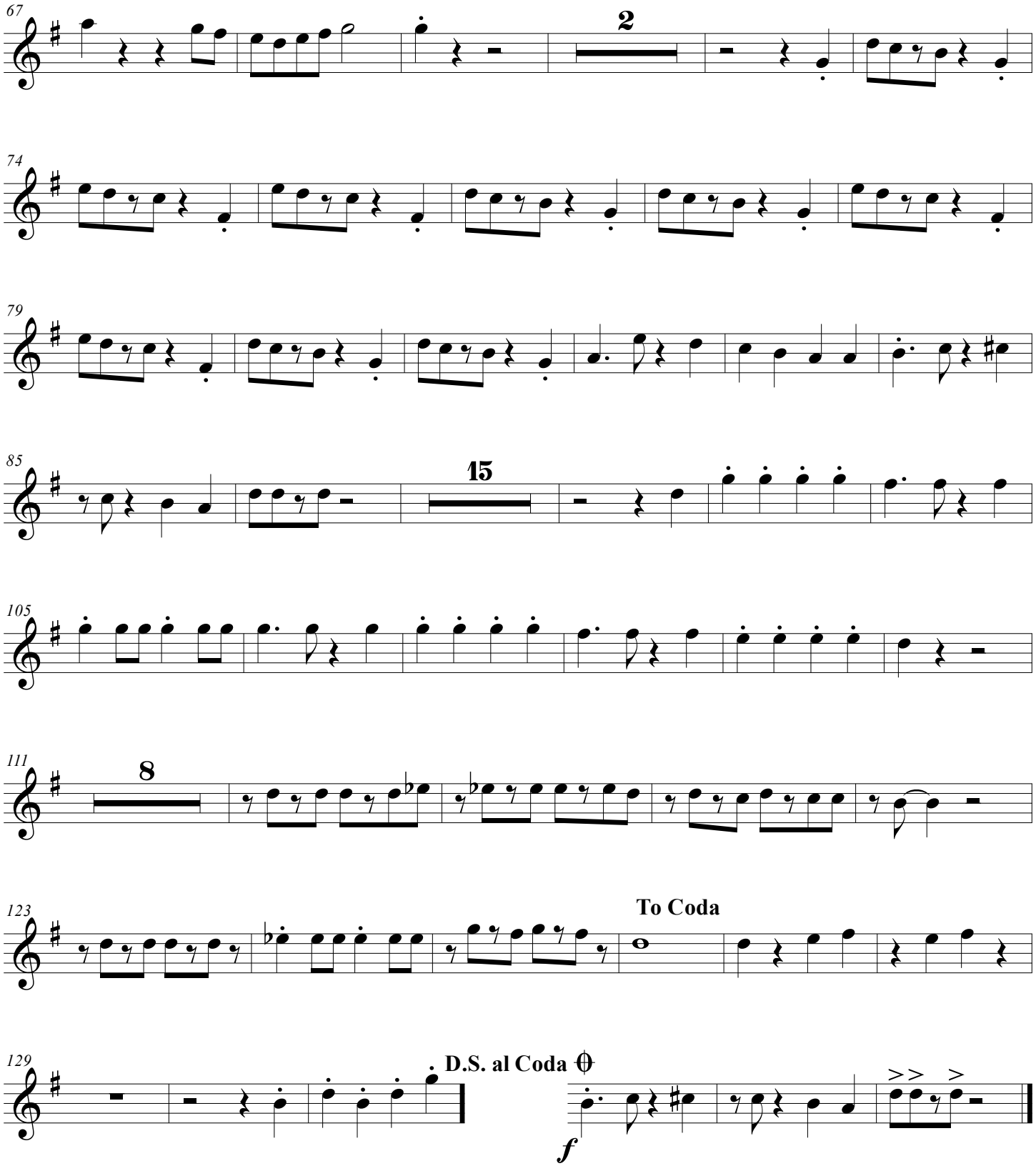
La Muchacha del Conejo

Metales Carrangueros

Jorge Velosa y los Hermanos Torres
Álbum: De Mil Amores (1986)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023

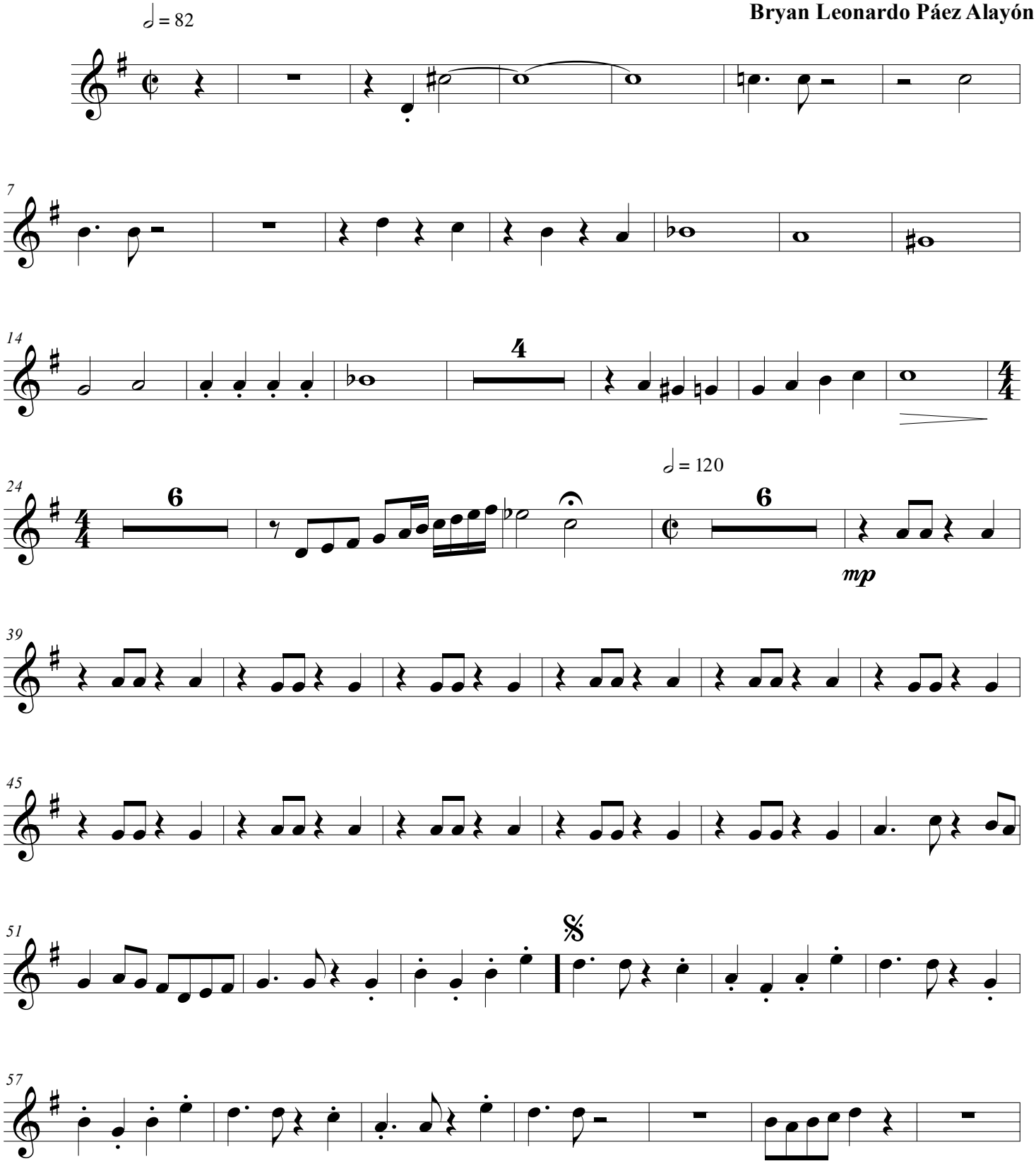

67
2
74
79
85
15
105
111
8
123
To Coda
129
D.S. al Coda
f

Trumpet in B♭ 2

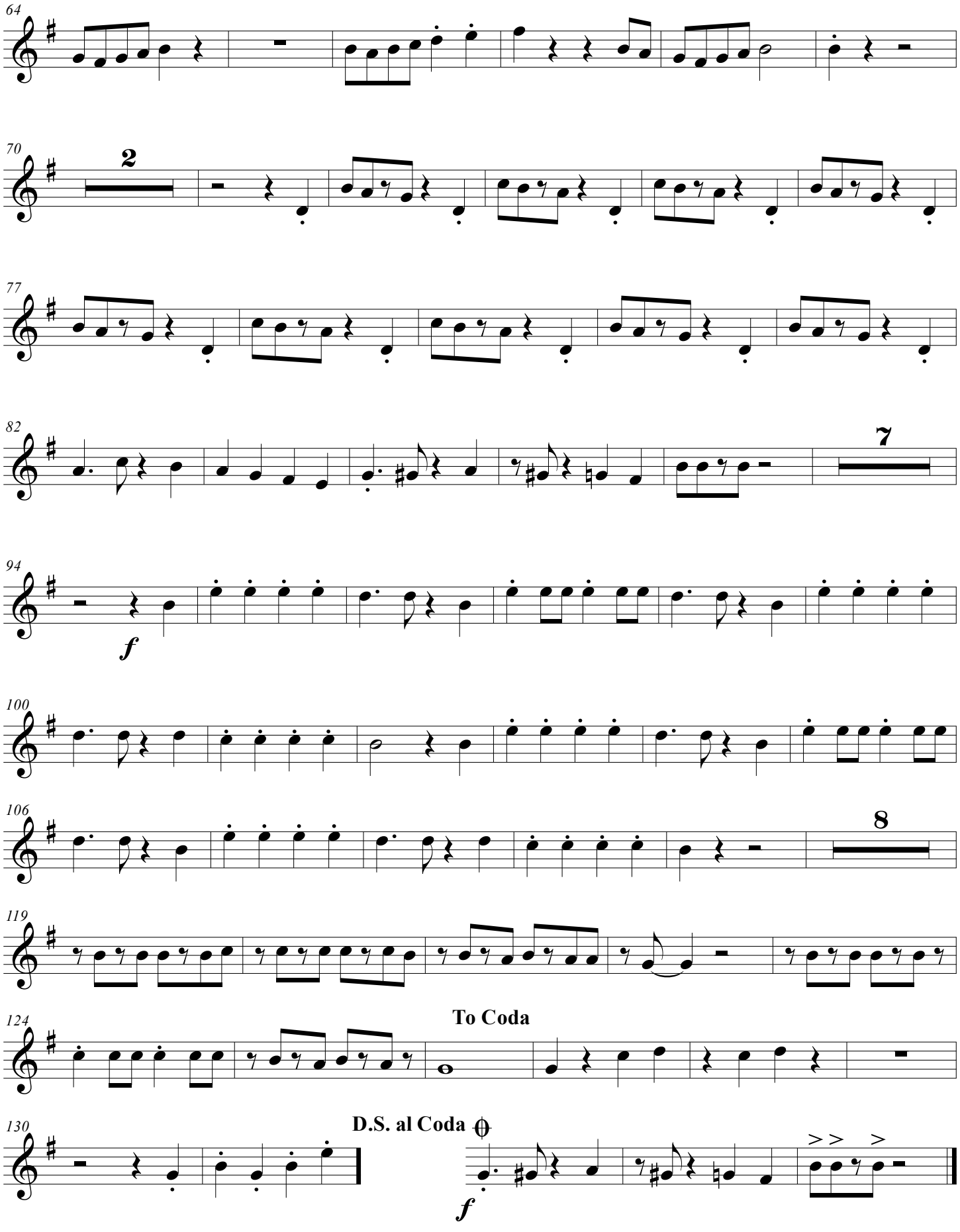
La Muchacha del Conejo

Metales Carrangueros

Jorge Velosa y los Hermanos Torres
Álbum: De Mil Amores (1986)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023

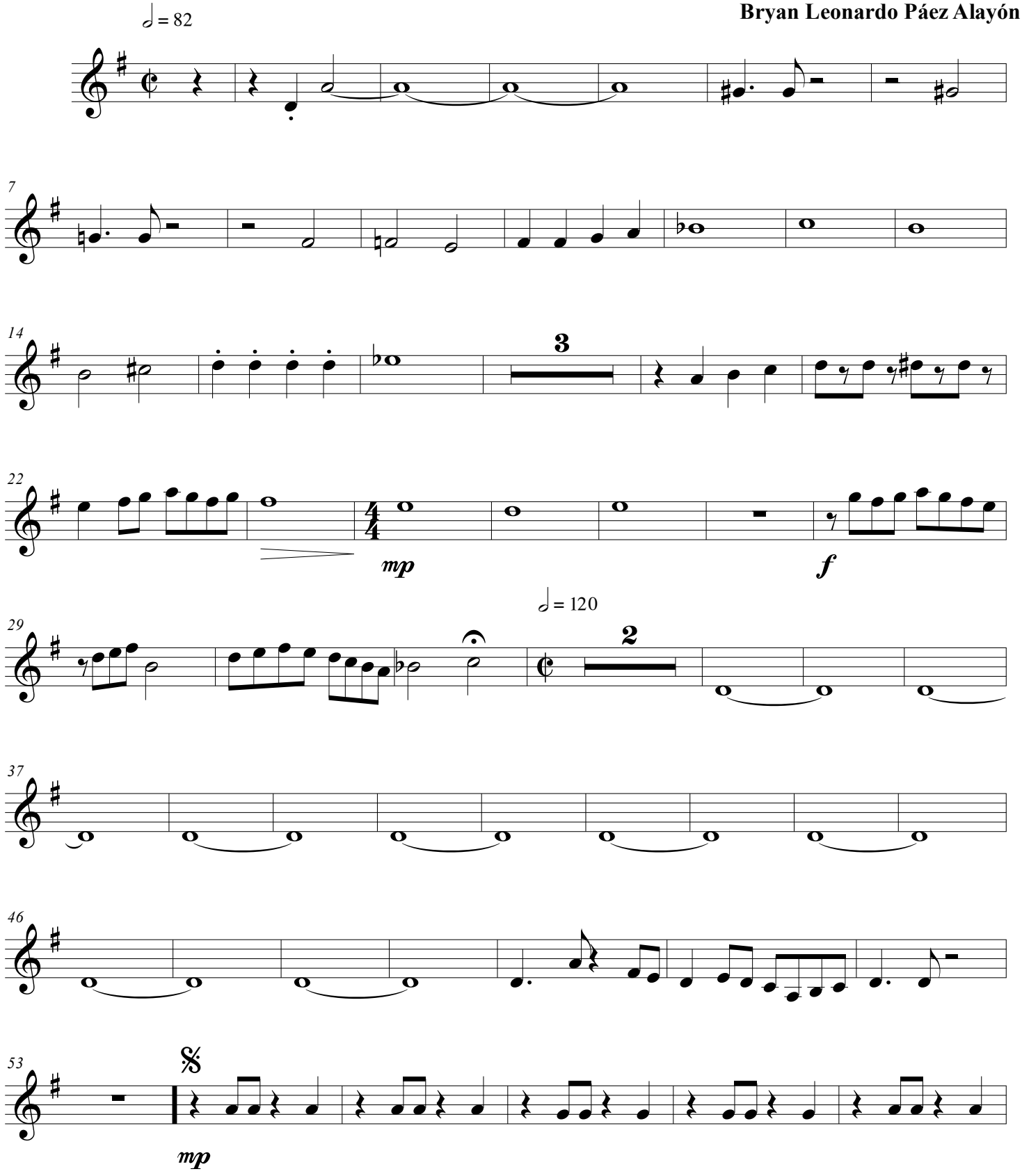

64
2
70
77
7
82
94
f
100
8
106
119
To Coda
124
D.S. al Coda
130
f

Baritone (T.C.)

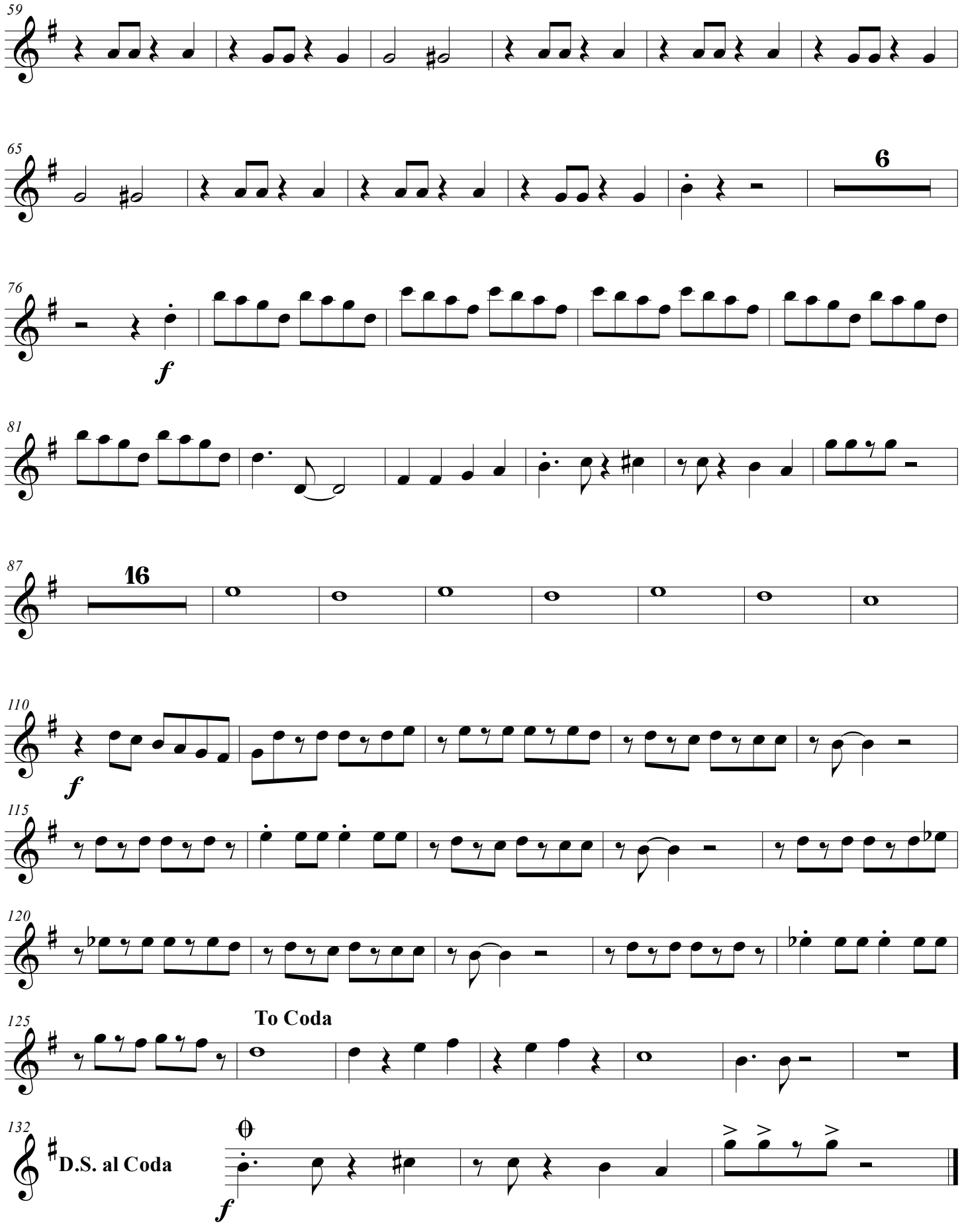
La Muchacha del Conejo

Metales Carrangueros

Jorge Velosa y los Hermanos Torres
Álbum: De Mil Amores (1986)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023

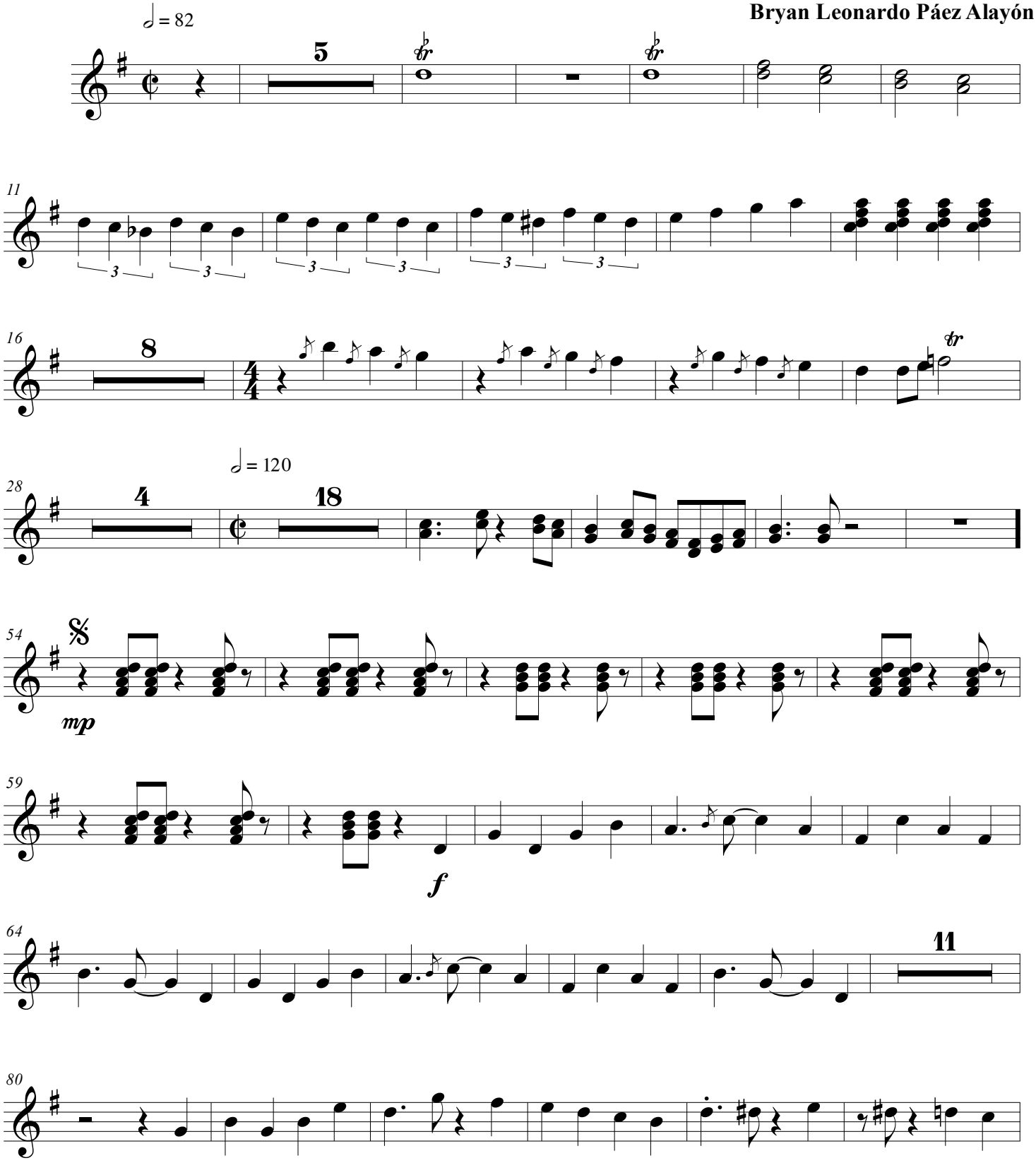

59
65
6
76
f
81
87
16
110
f
115
120
125
To Coda
132
D.S. al Coda
f

Requinto Bb

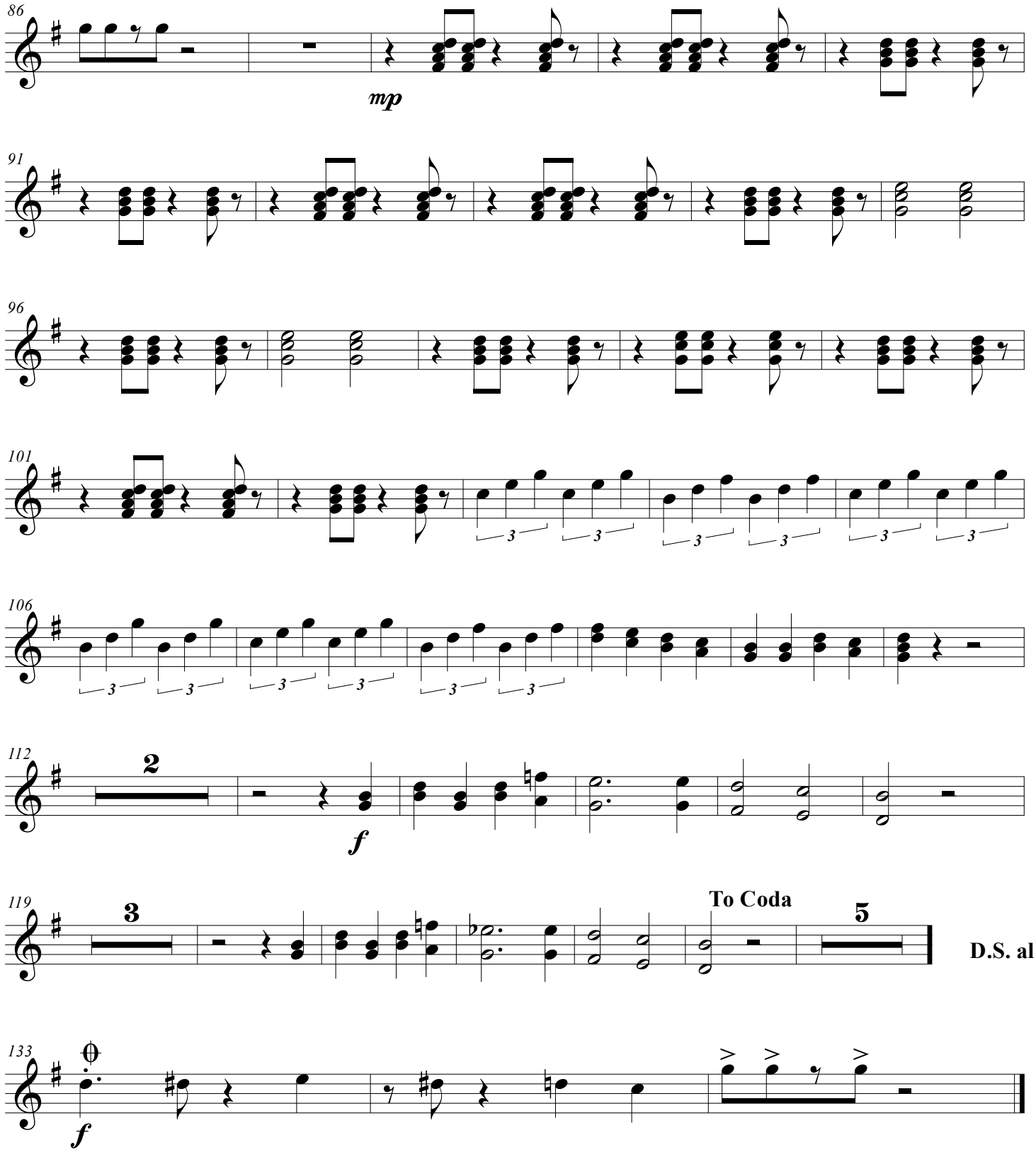
La Muchacha del Conejo

Metales Carrangueros

Jorge Velosa y los Hermanos Torres
Álbum: De Mil Amores (1986)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023

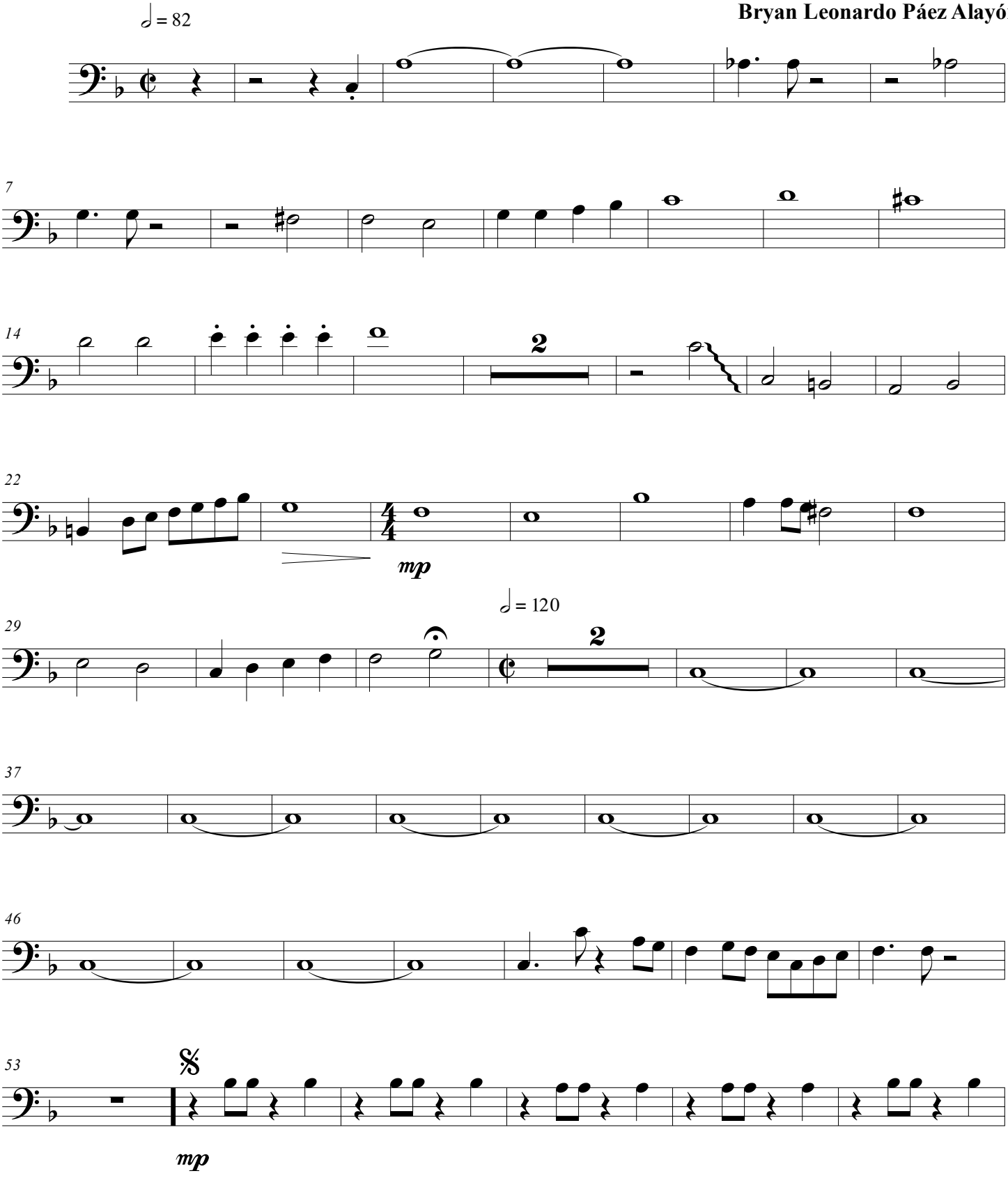

86
mp
91
96
101
106
112
f
119
To Coda
D.S. al Coda
133
f

Trombone

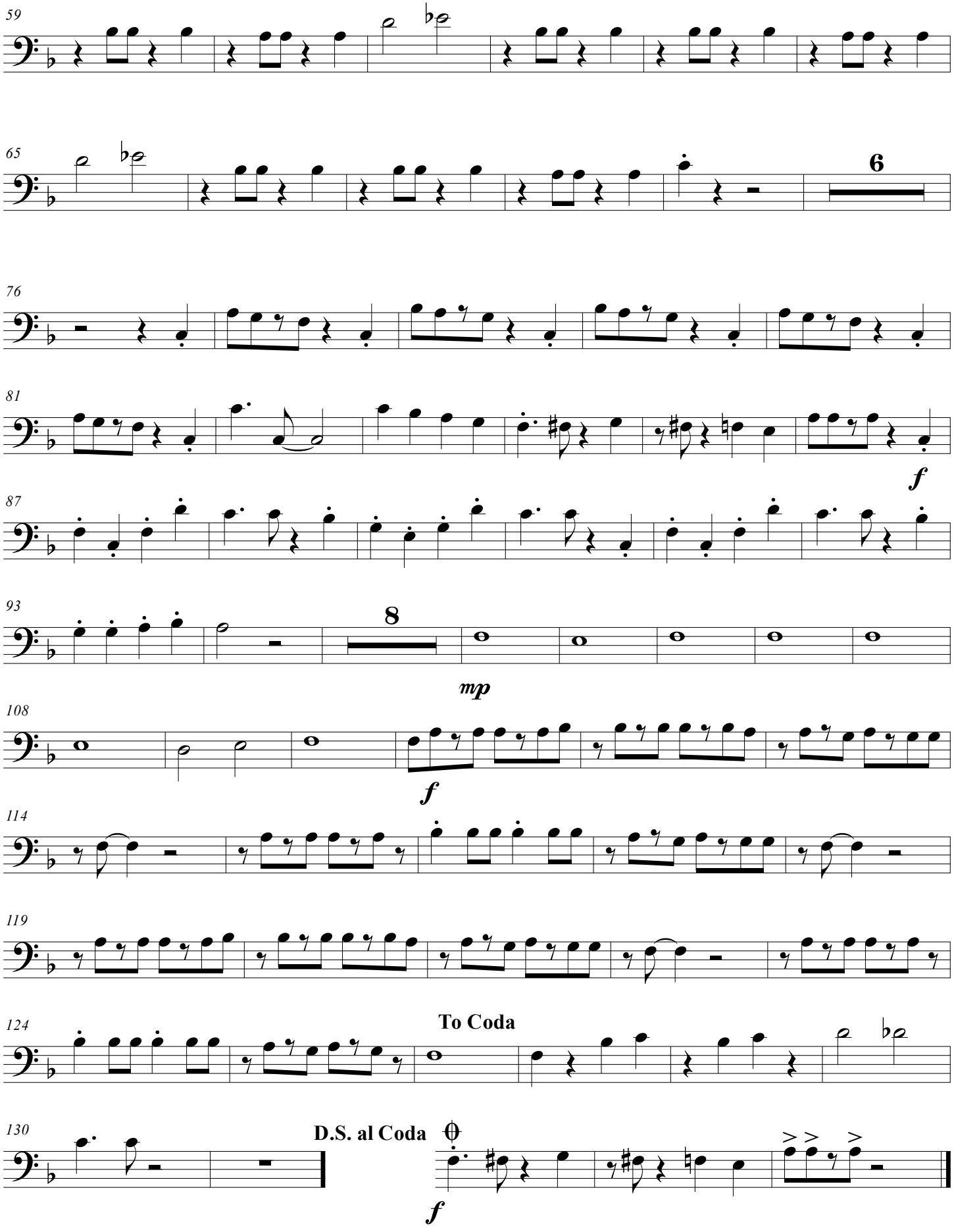
La Muchacha del Conejo

Metales Carrangueros

Jorge Velosa y los Hermanos Torres
Álbum: De Mil Amores (1986)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023

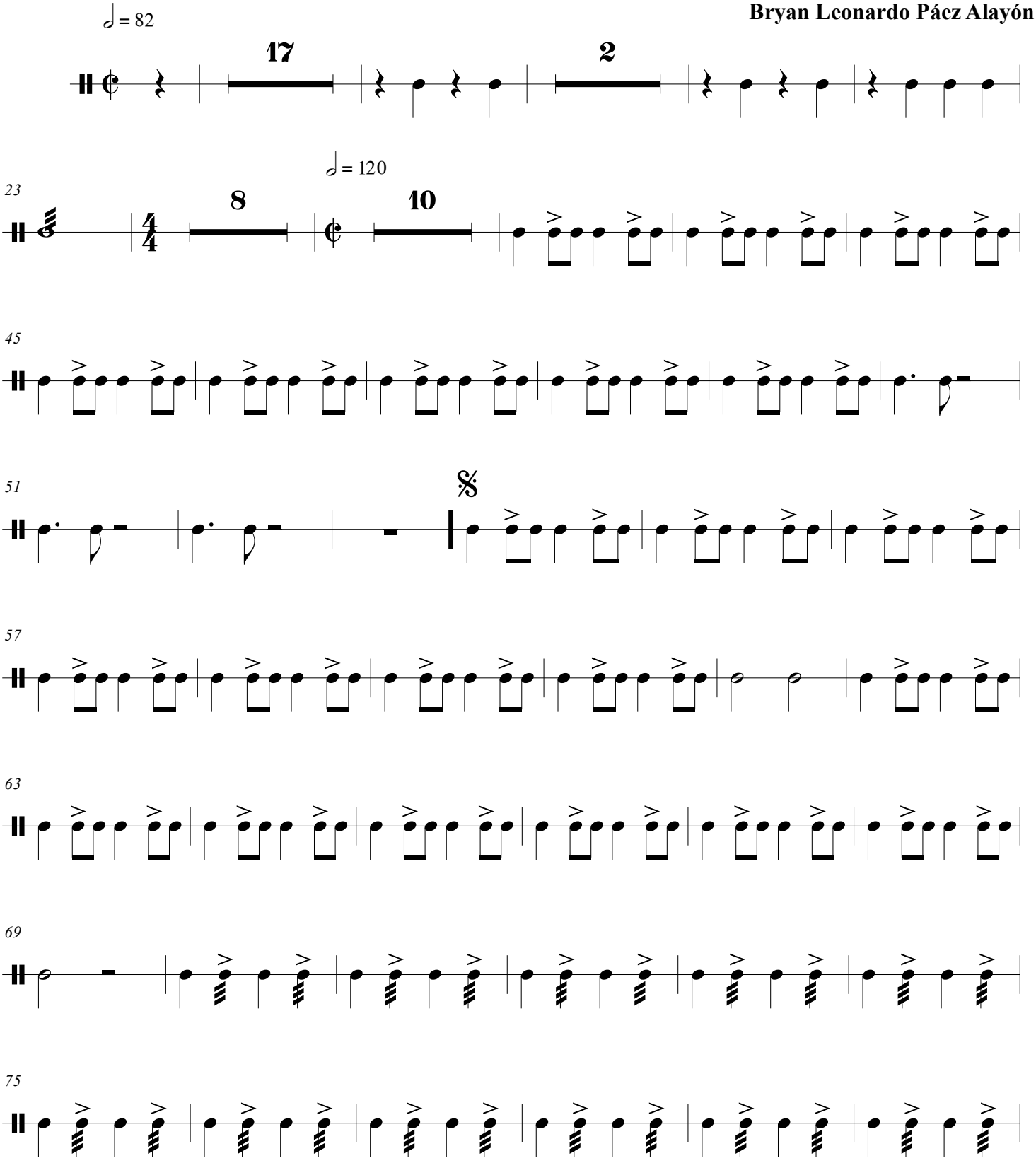

59
65
6
76
81
f
87
93
8
mp
108
f
114
119
124
To Coda
130
D.S. al Coda
f

Cabasa

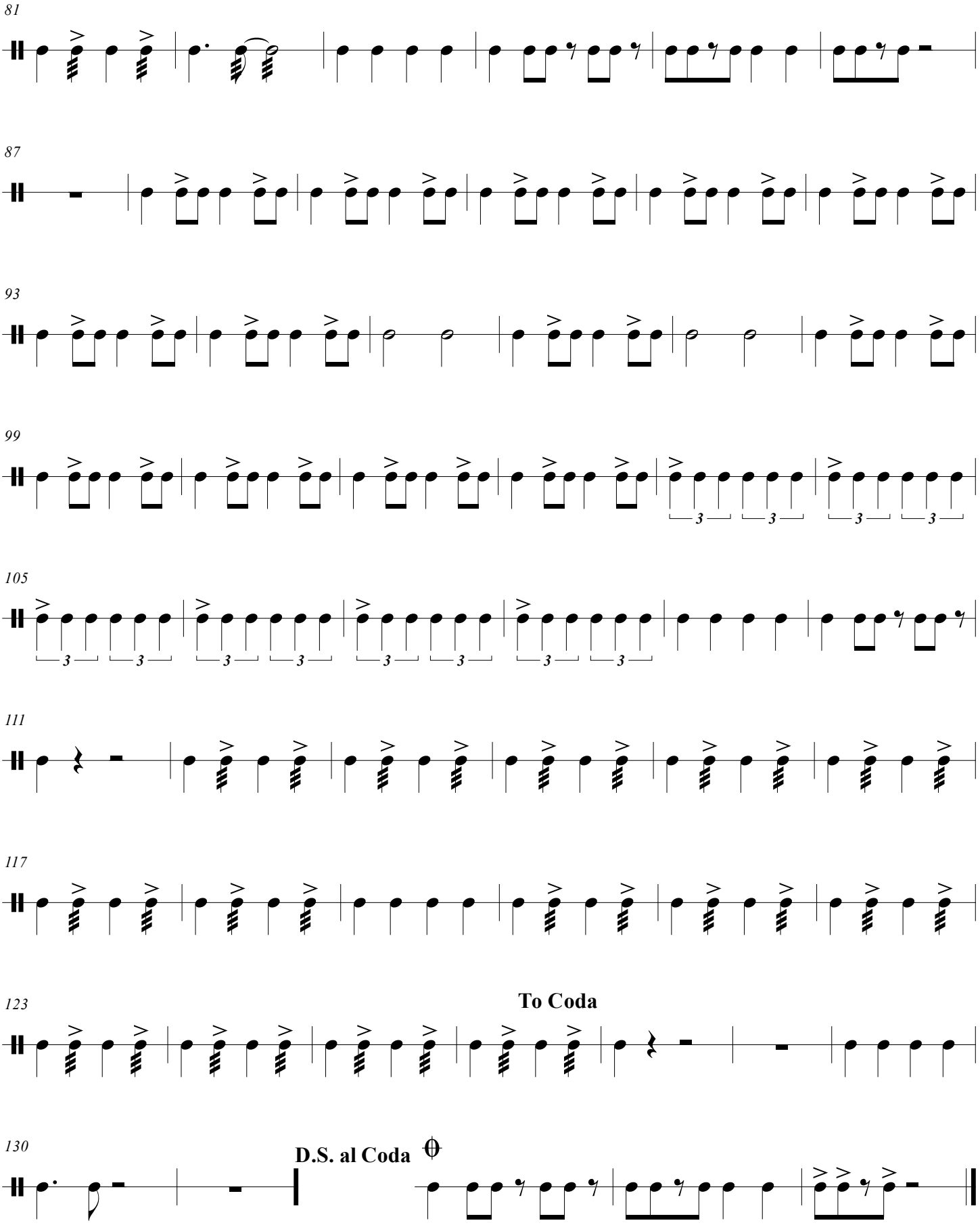
La Muchacha del Conejo

Metales Carrangueros

Jorge Velosa y los Hermanos Torres
Álbum: De Mil Amores (1986)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023

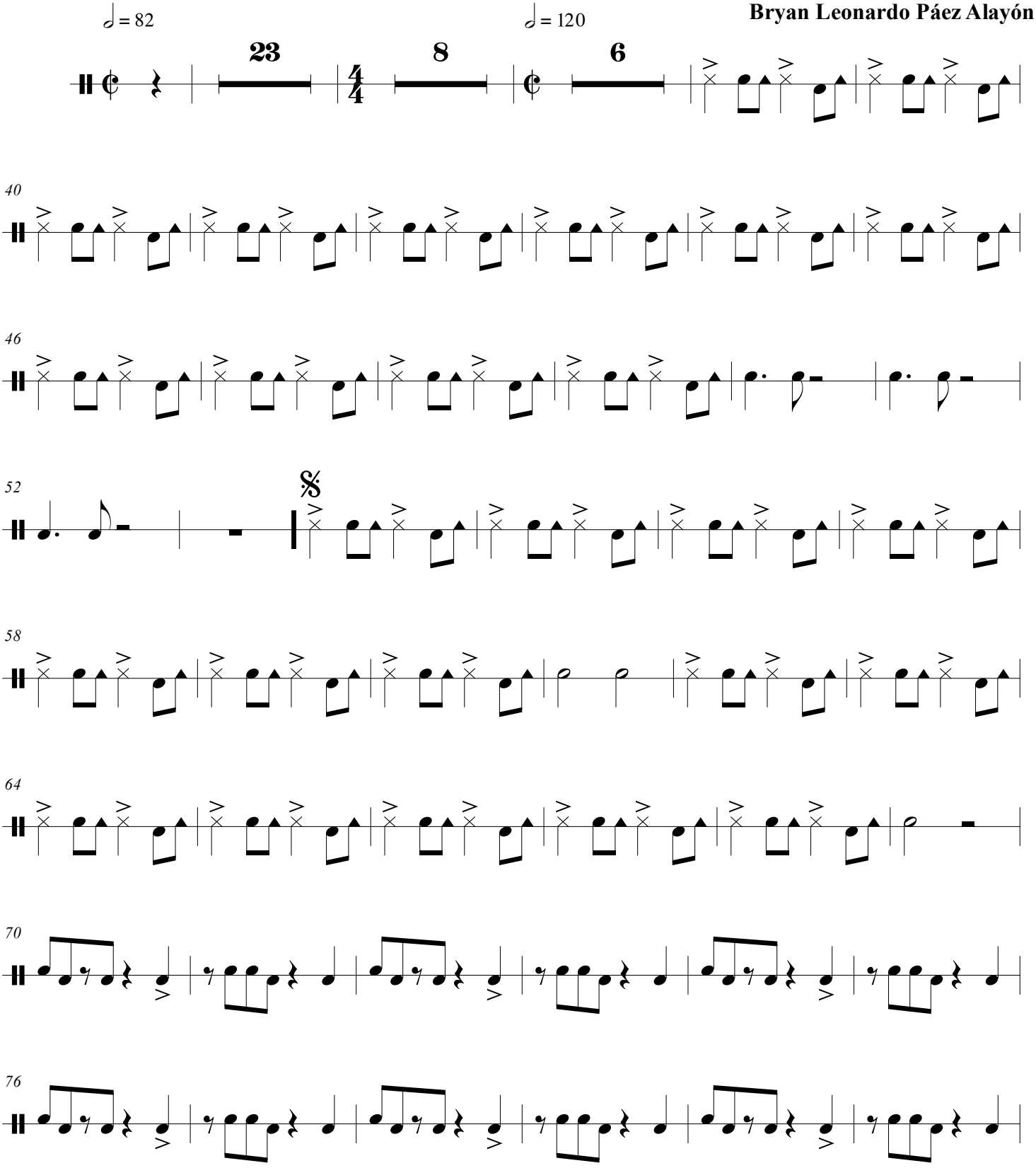

81
87
93
99
105
111
117
123
To Coda
130
D.S. al Coda

Bongo Drums

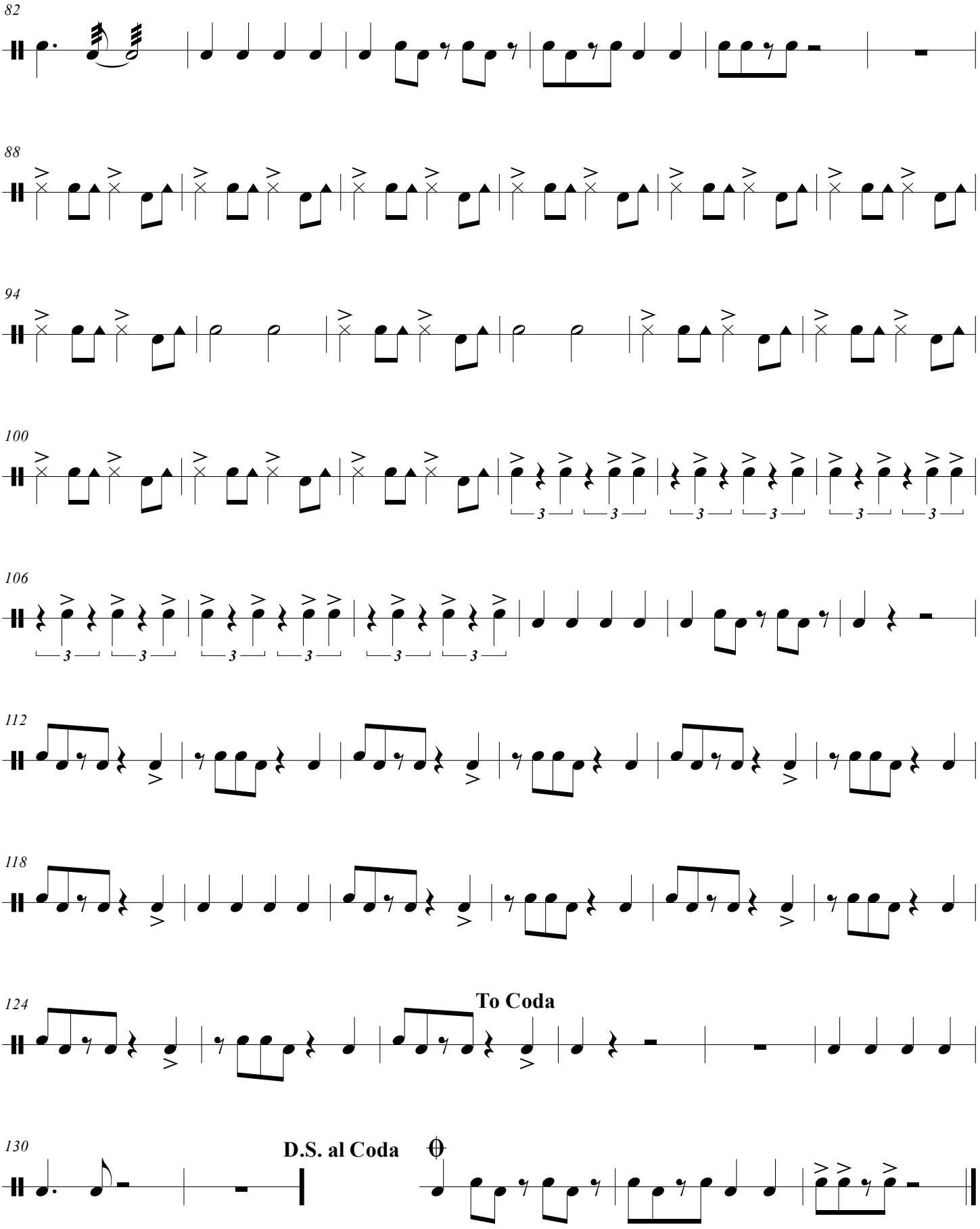
La Muchacha del Conejo

Metales Carrangueros

Jorge Velosa y los Hermanos Torres
Álbum: De Mil Amores (1986)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023

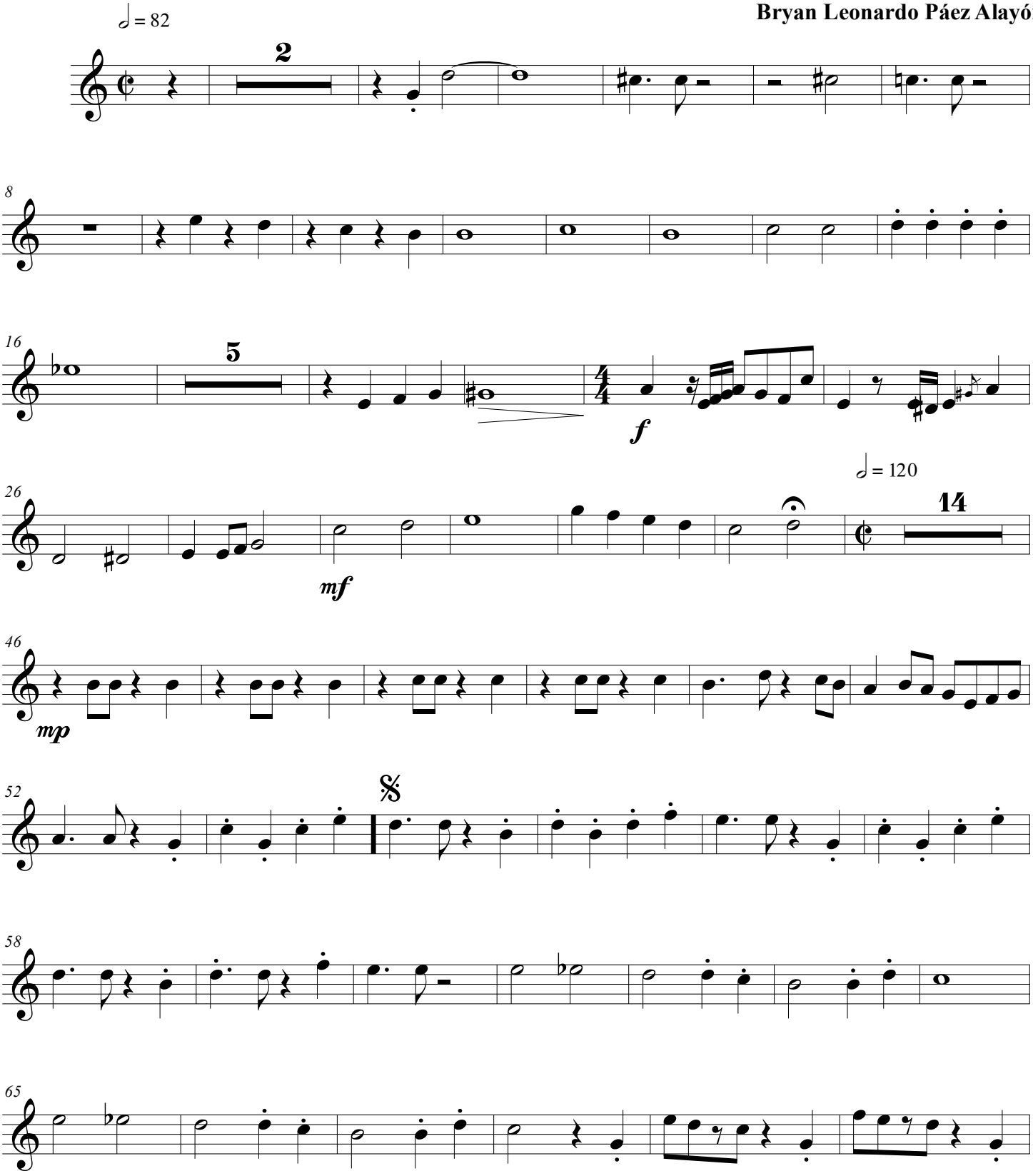

82
88
94
100
106
112
118
124
To Coda
130
D.S. al Coda

Horn in F

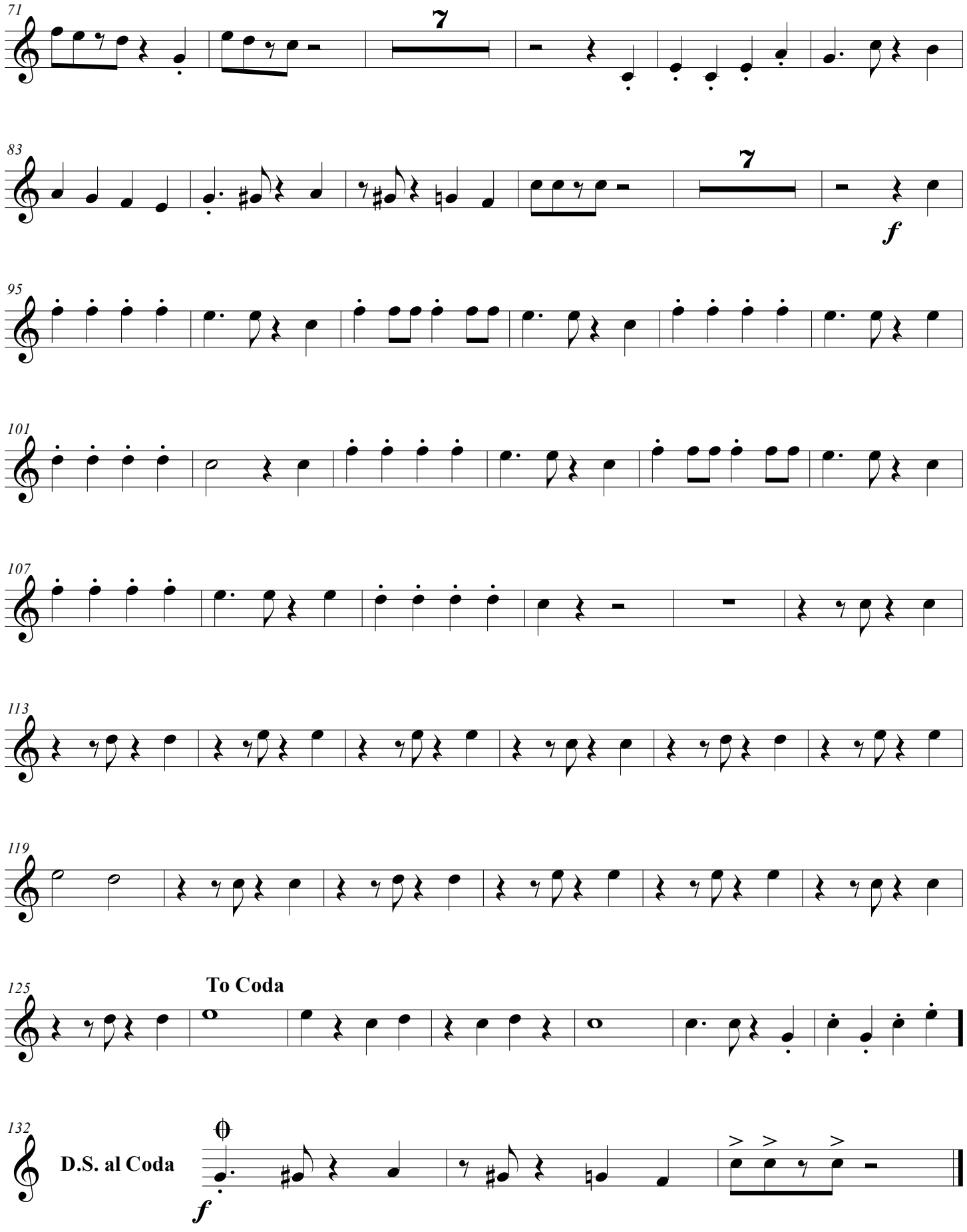
La Muchacha del Conejo

Metales Carrangueros

Jorge Velosa y los Hermanos Torres
Álbum: De Mil Amores (1986)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023

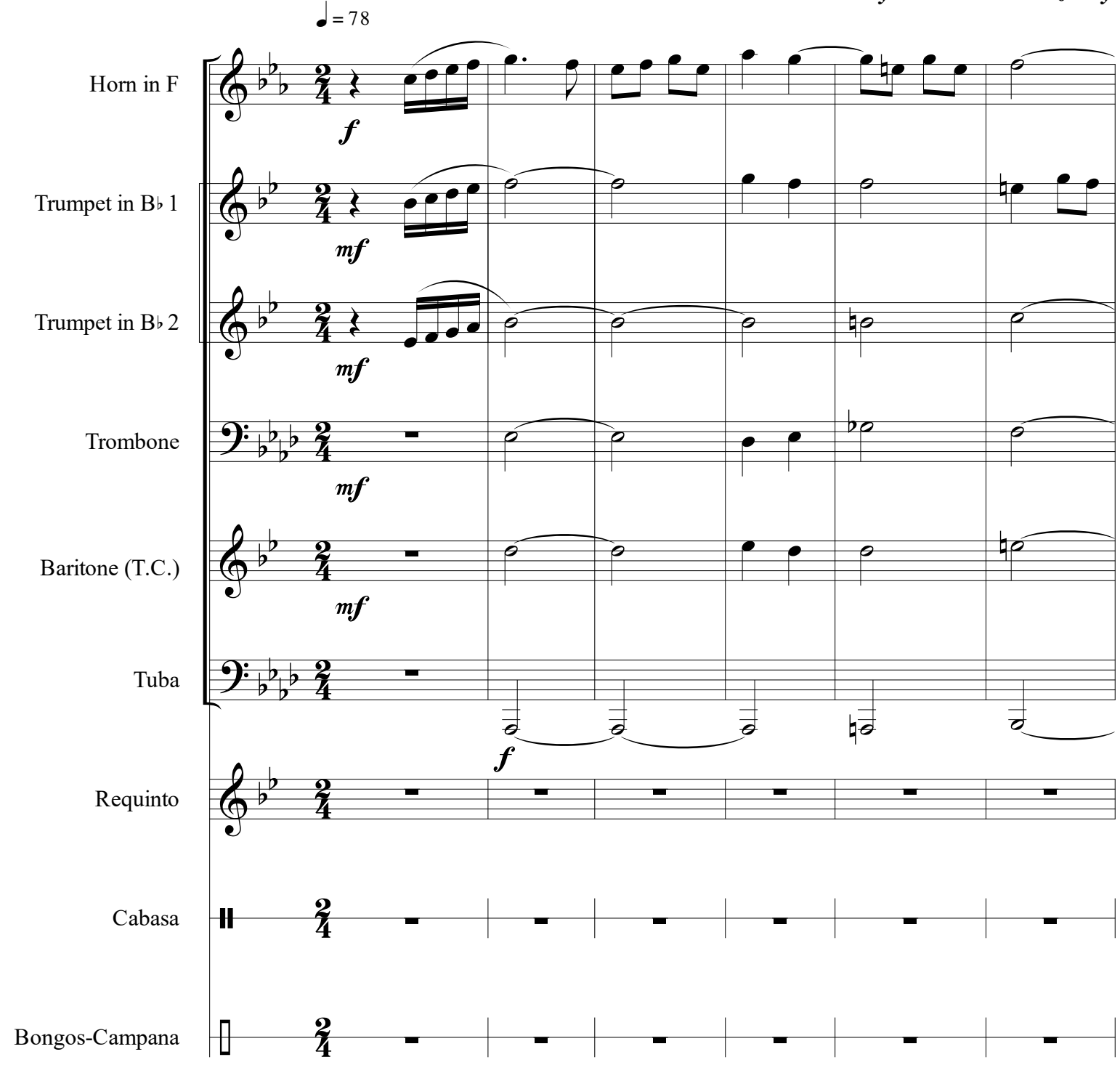

71
7
83
7
f
95
101
107
113
119
125
To Coda
132
D.S. al Coda
f

Score

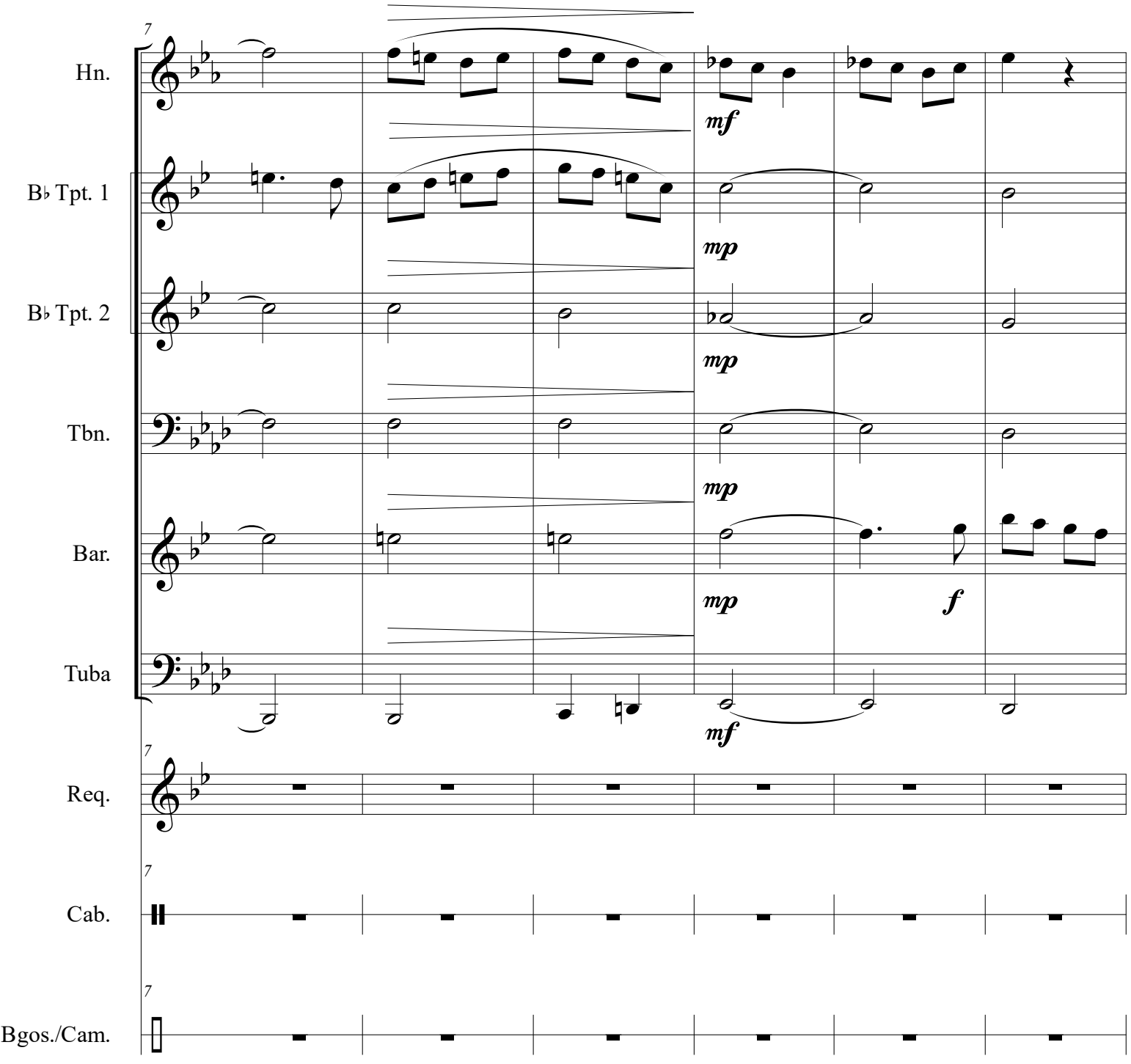
De Sabila es la Matica

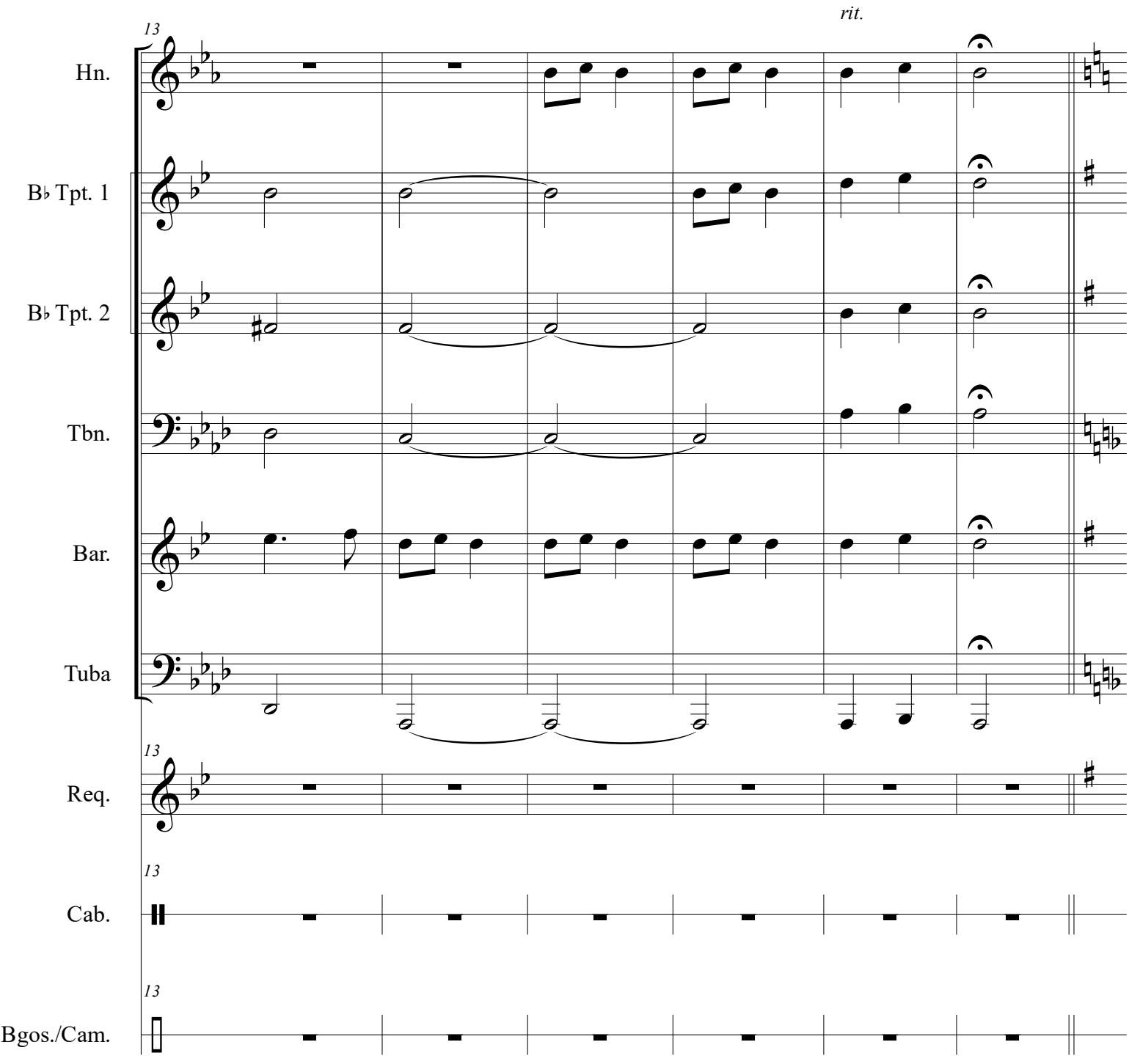
Sexteto de Metales

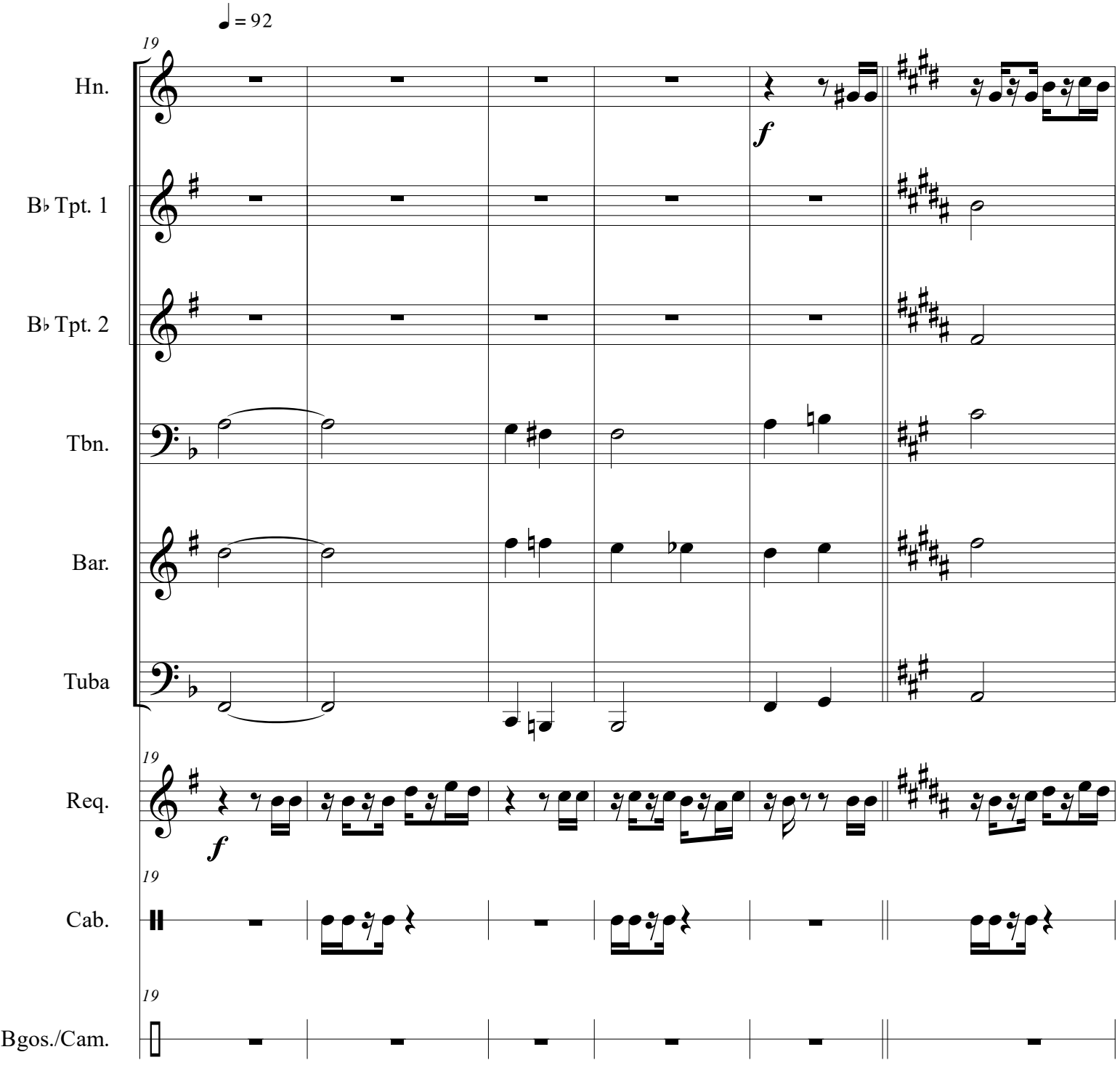
Grupo Velosa y los Carrangueros
Álbum: Harina de Otro Costal (1992)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón

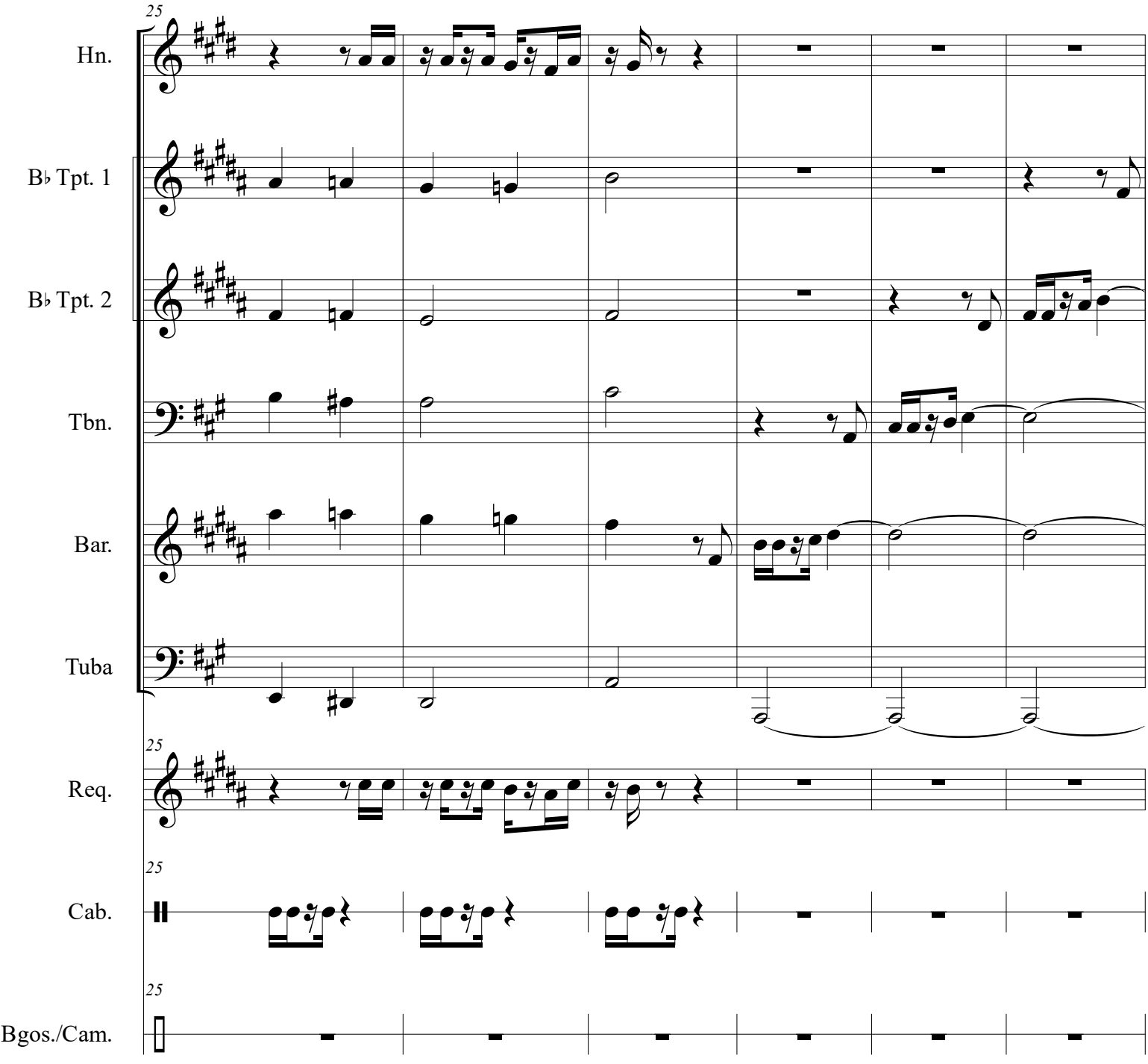


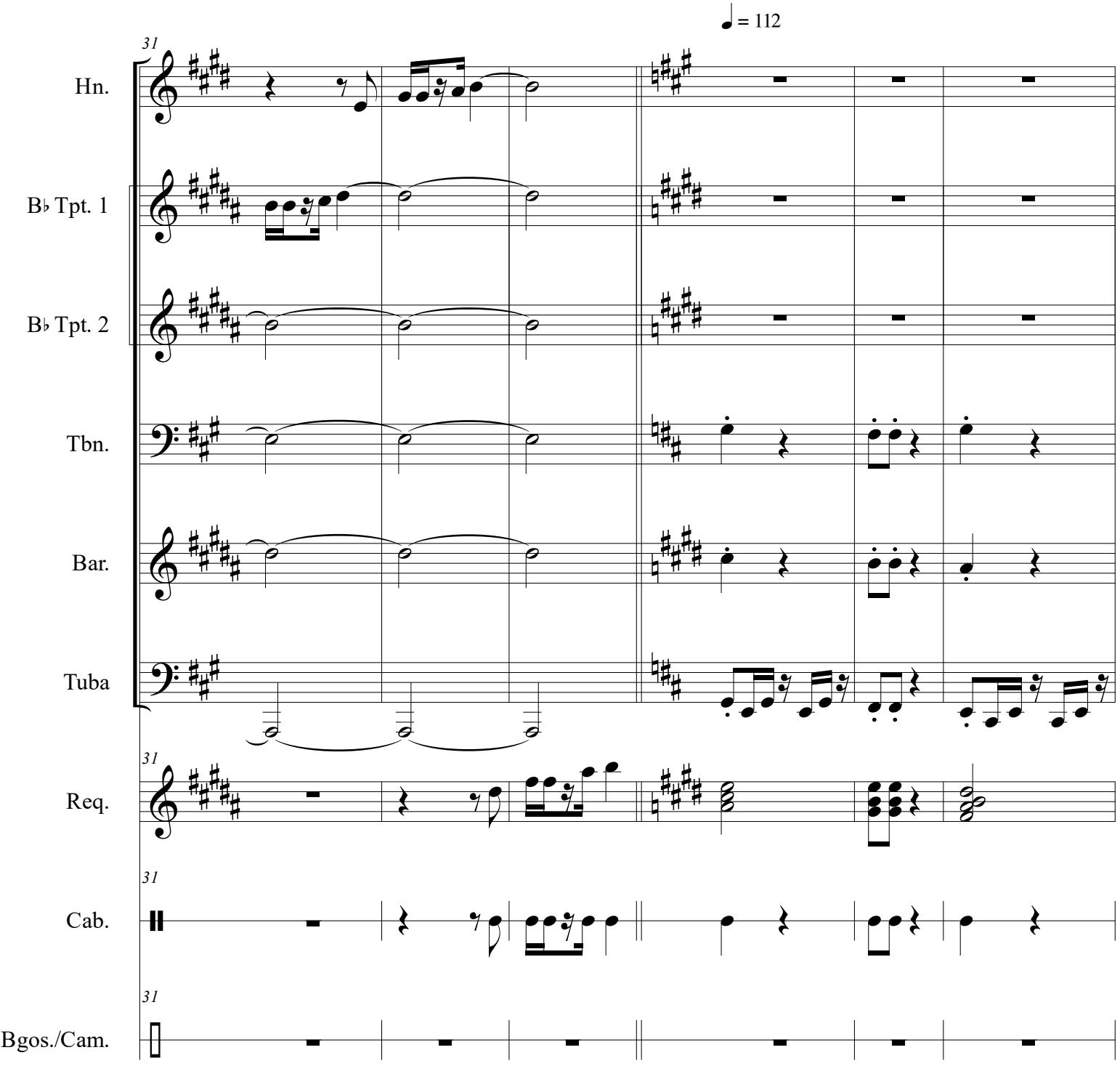
©2023

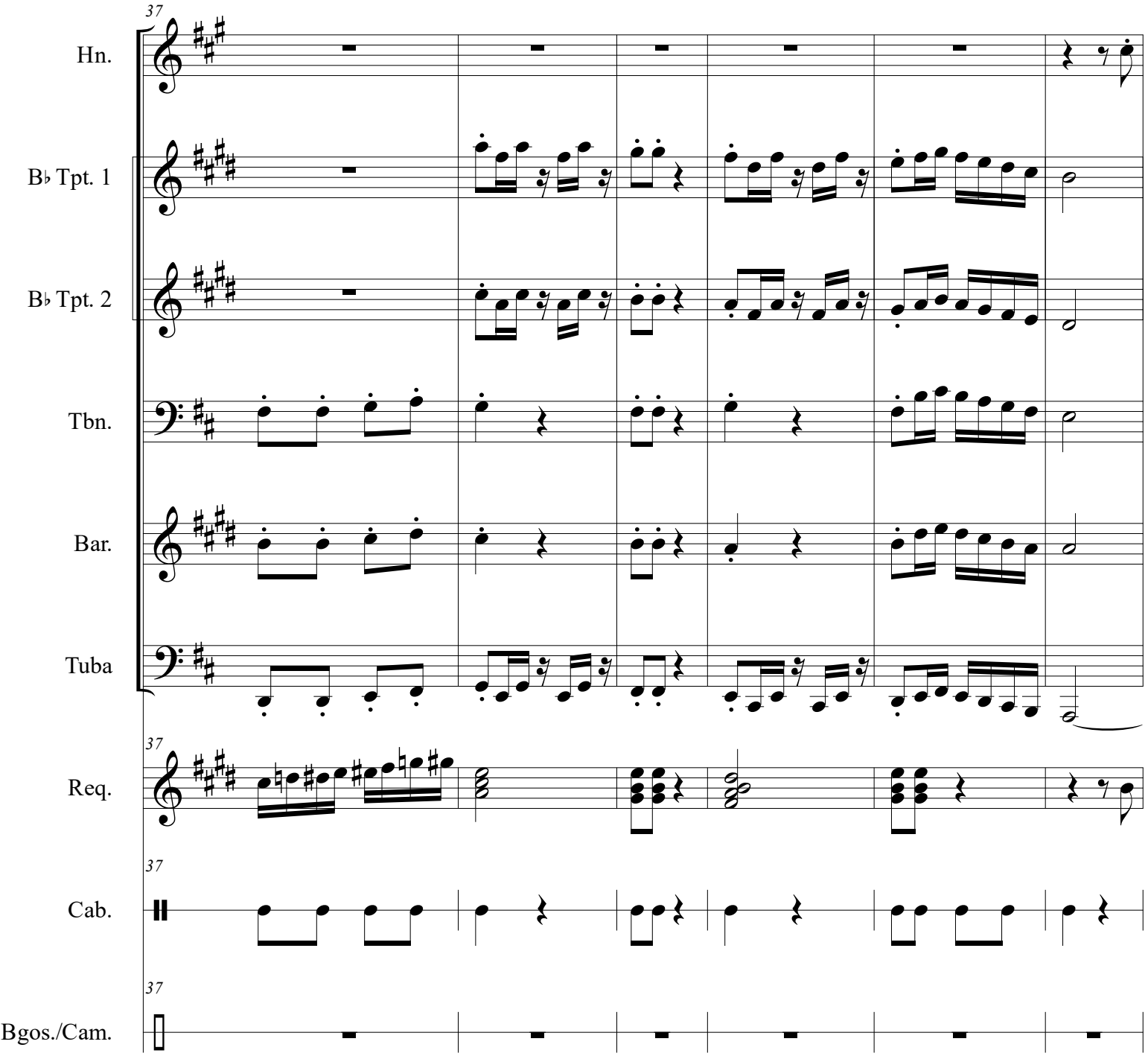

7
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
mf
mp
mp
mp
mp
f
mf
7
Req.
7
Cab.
7
Bgos./Cam.

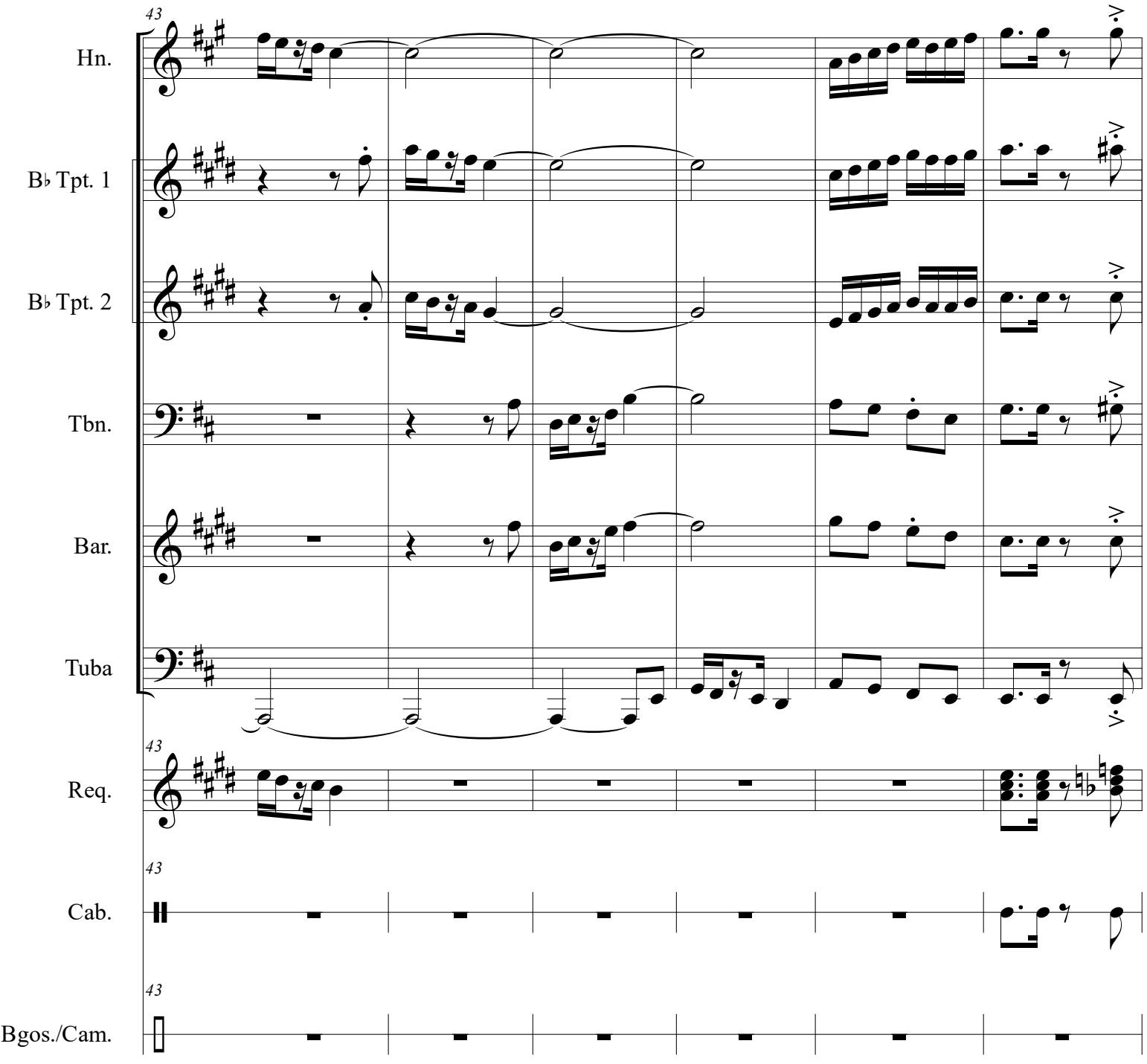

rit.
13
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
13
Req.
13
Cab.
13
Bgos./Cam.

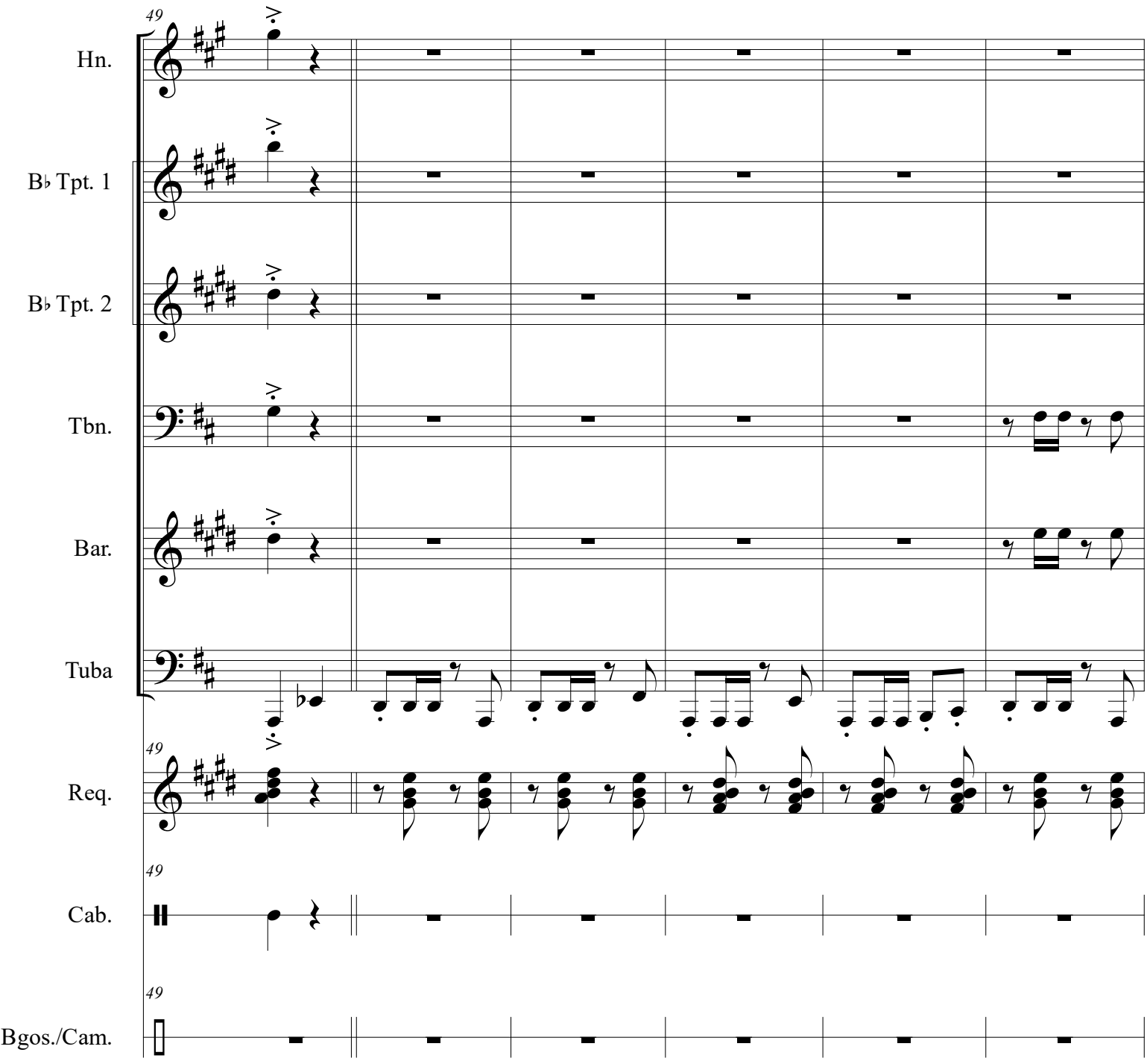

♩ = 92
19
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
19
Req.
f
19
Cab.
19
Bgos./Cam.

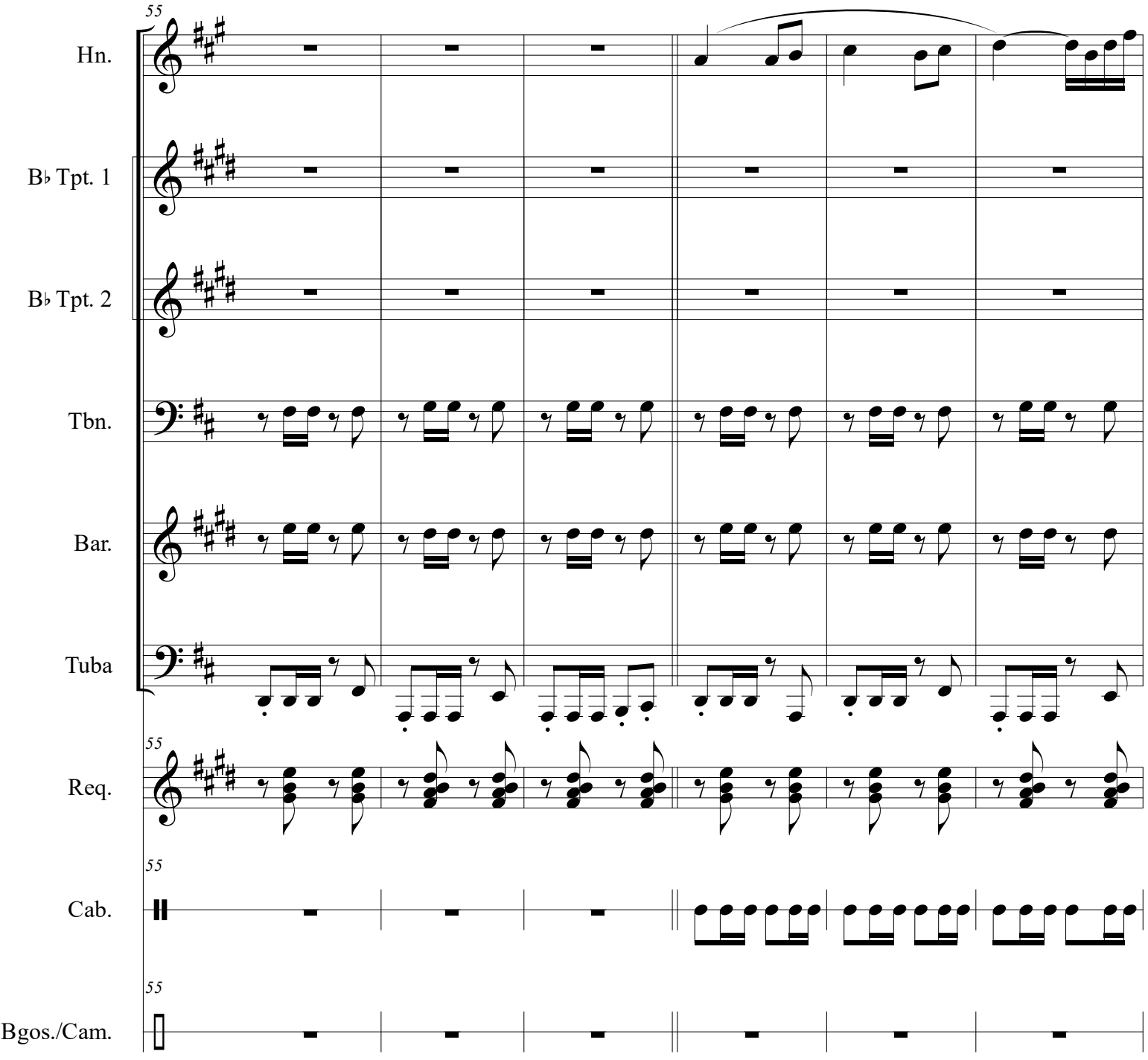

25
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
25
Req.
25
Cab.
25
Bgos./Cam.

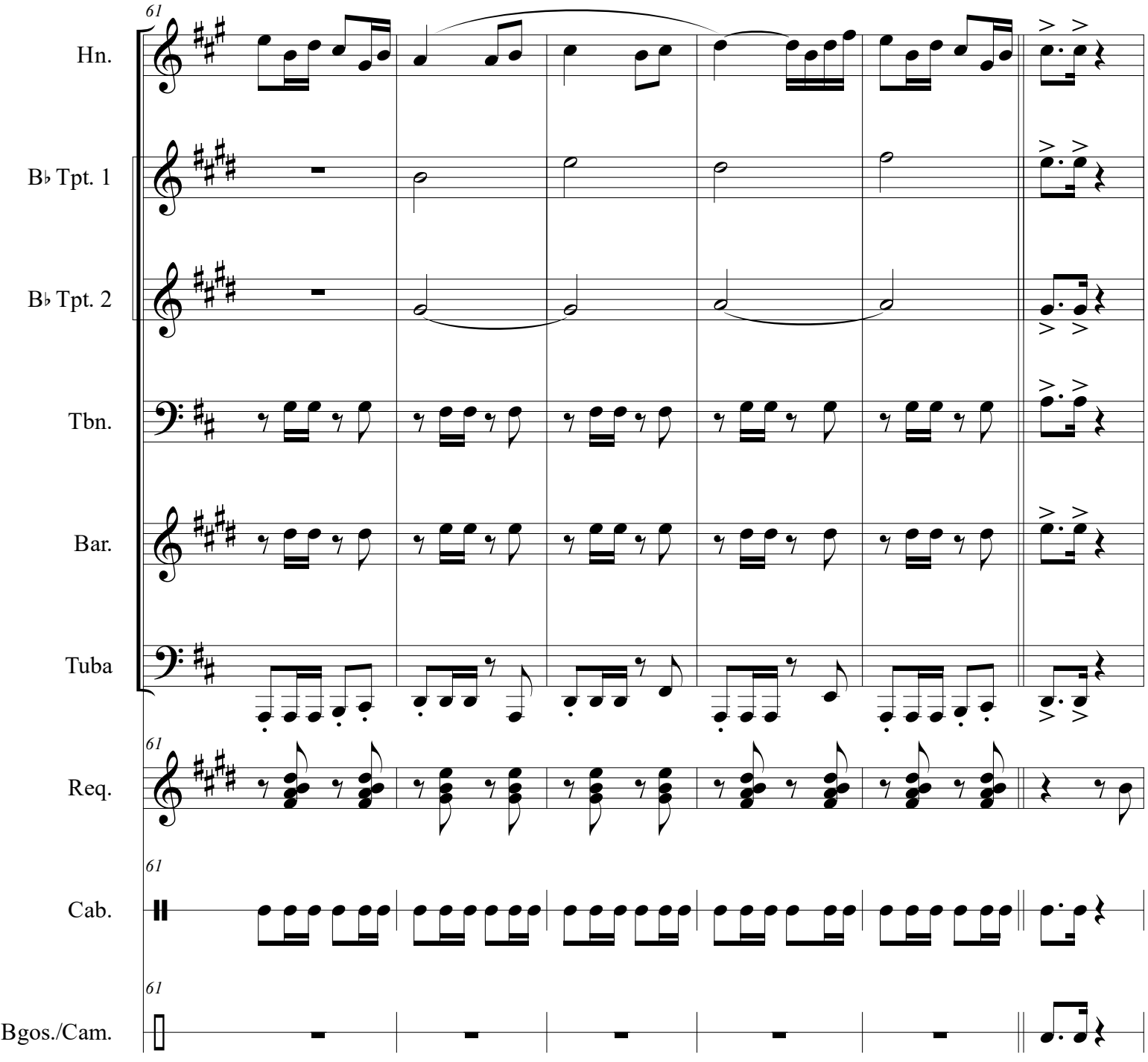

♩ = 112
31
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
31
Req.
31
Cab.
31
Bgos./Cam.

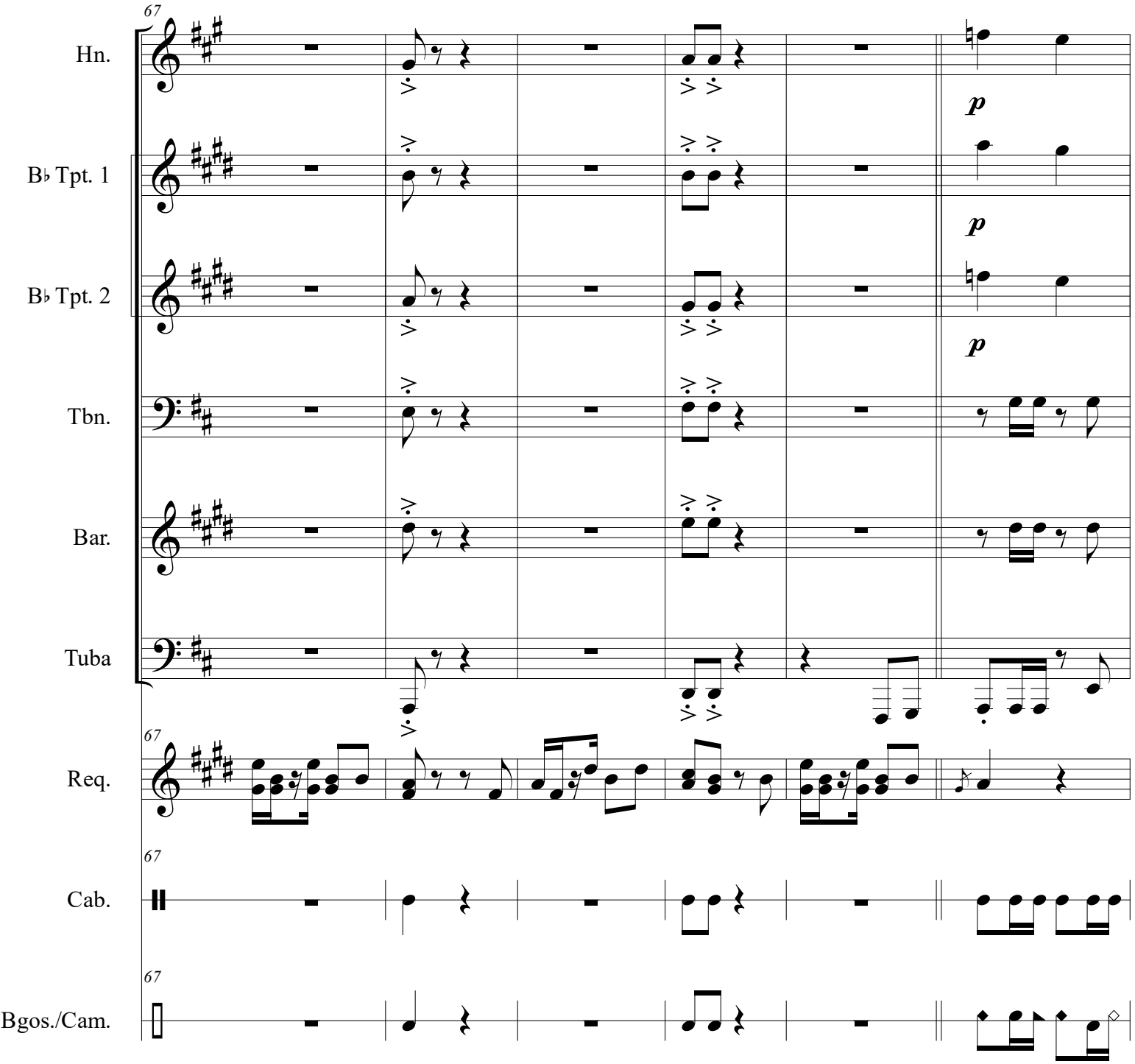

37
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
37
Req.
37
Cab.
37
Bgos./Cam.

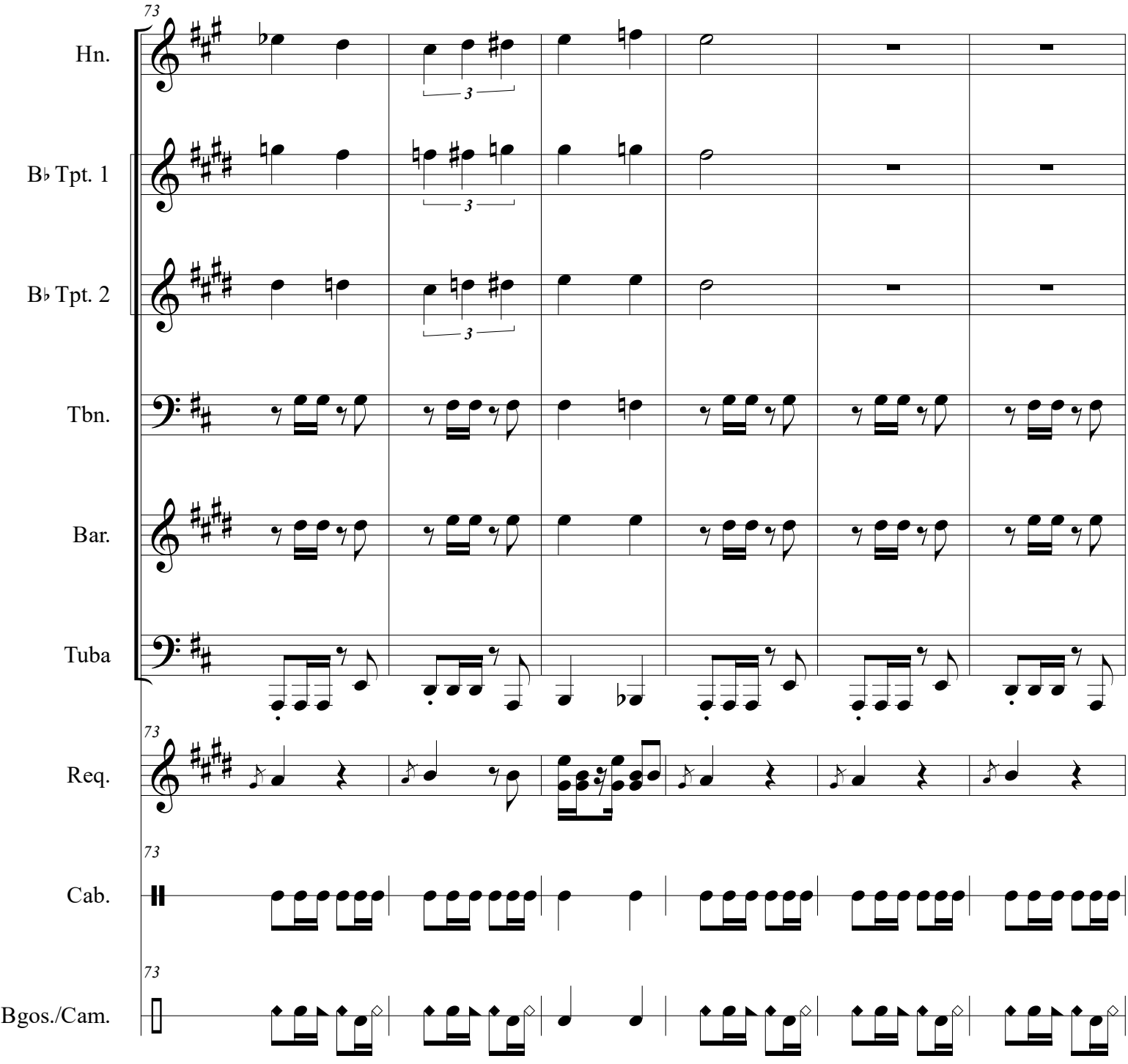

43
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
43
Req.
43
Cab.
43
Bgos./Cam.

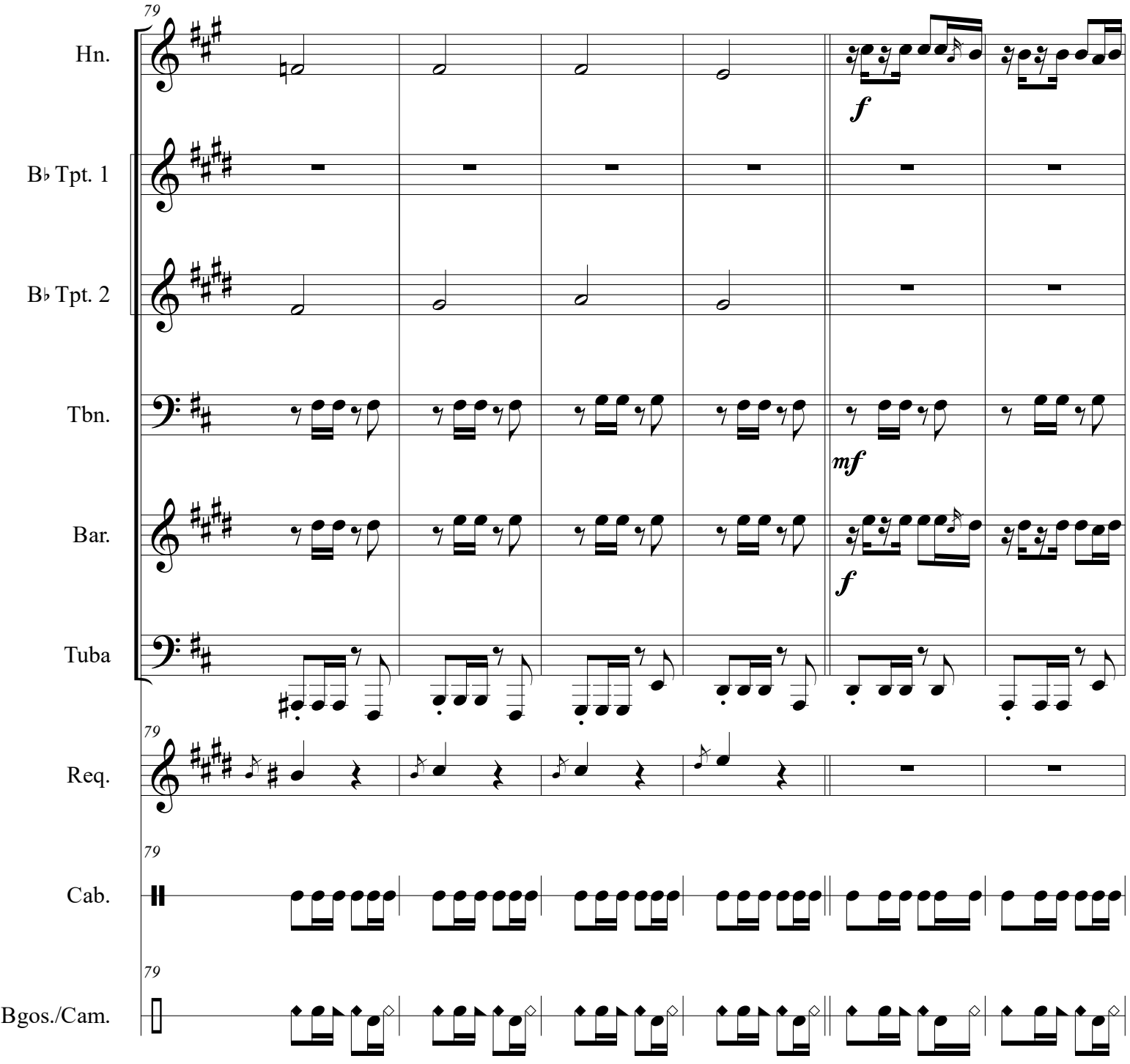

49
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
49
Req.
49
Cab.
49
Bgos./Cam.

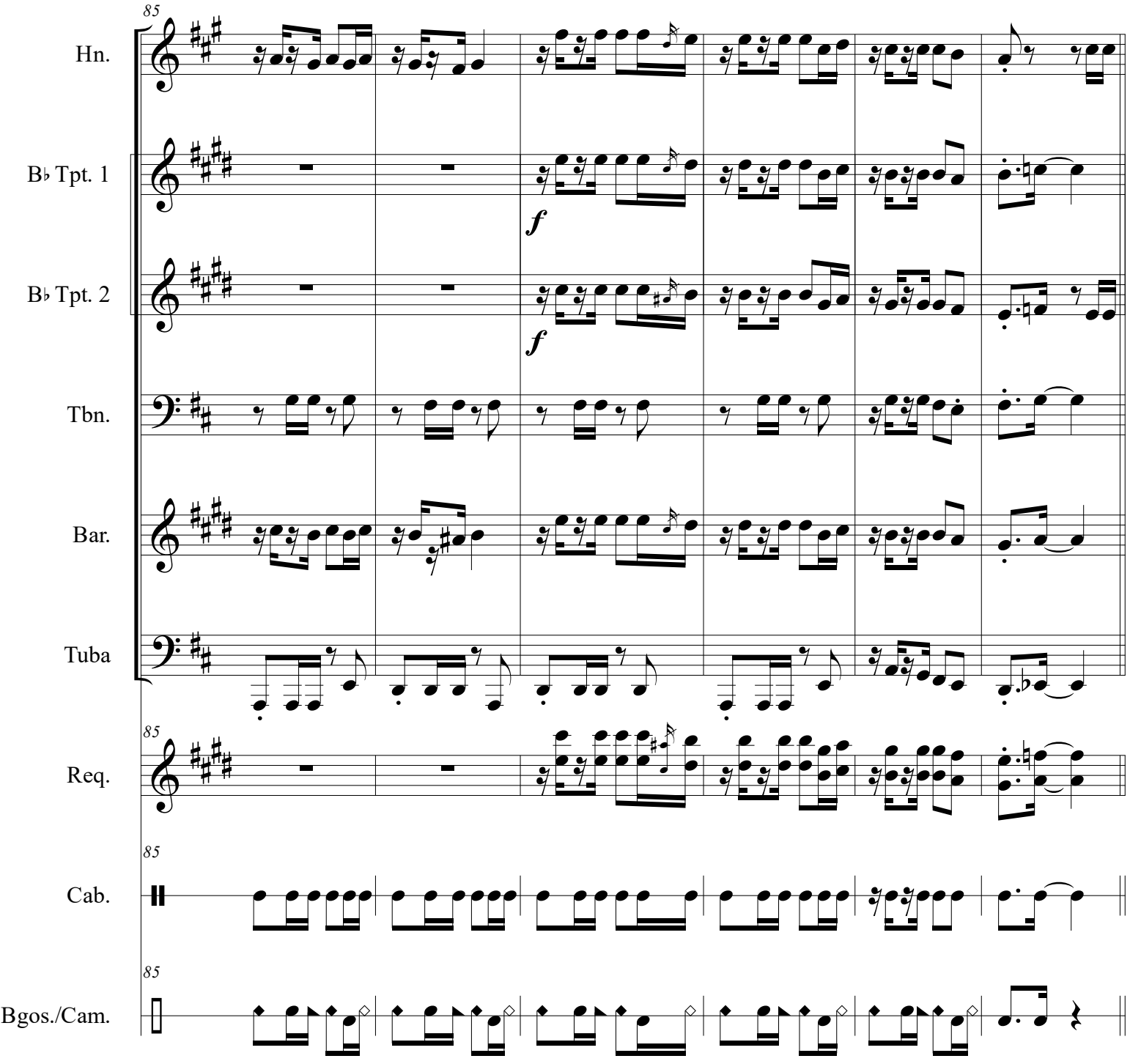

55
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
55
Req.
55
Cab.
55
Bgos./Cam.

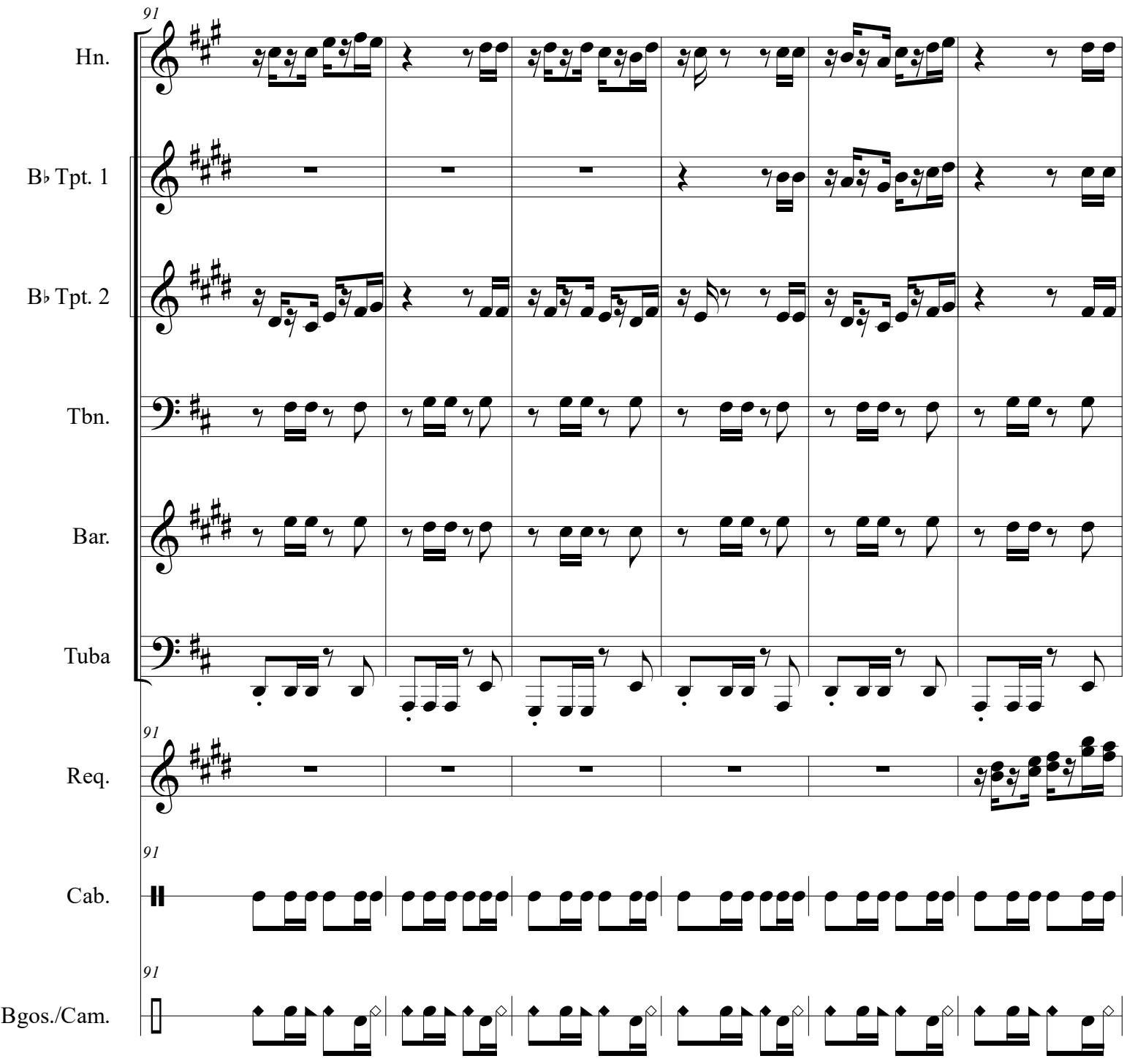

61
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
61
Req.
61
Cab.
61
Bgos./Cam.

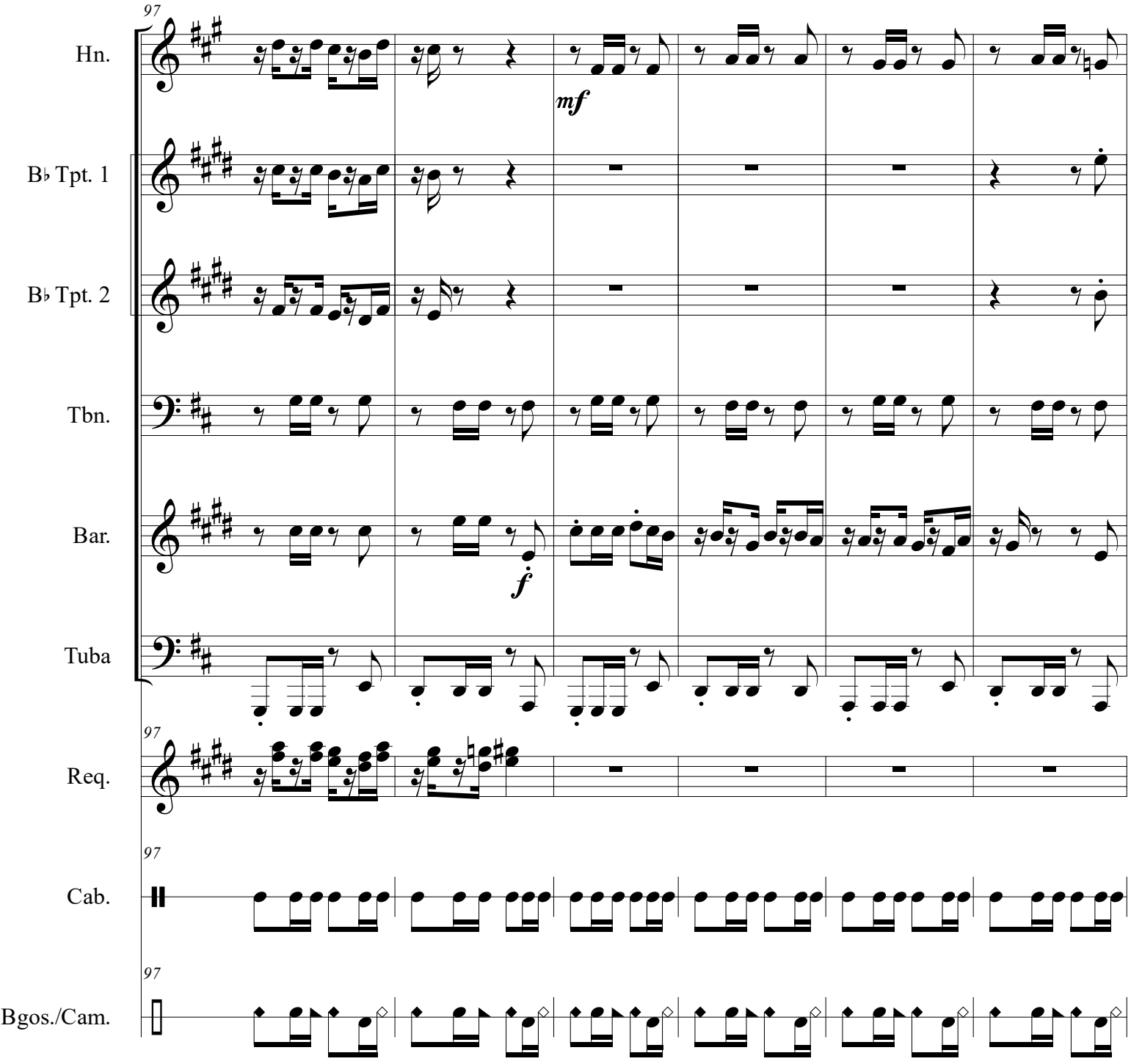

67
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
p
67
Req.
67
Cab.
67
Bgos./Cam.

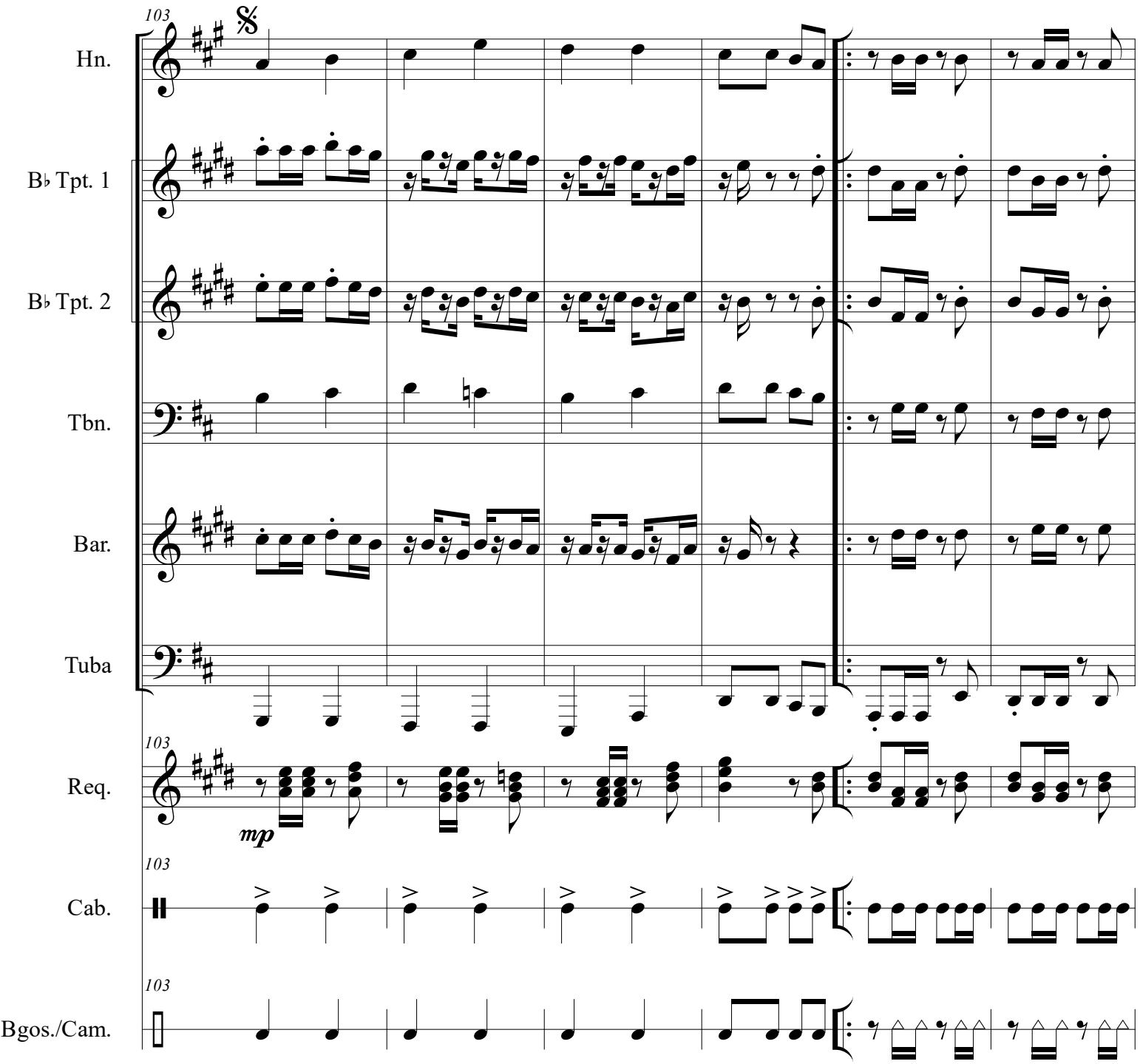

73
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
73
Req.
73
Cab.
73
Bgos./Cam.

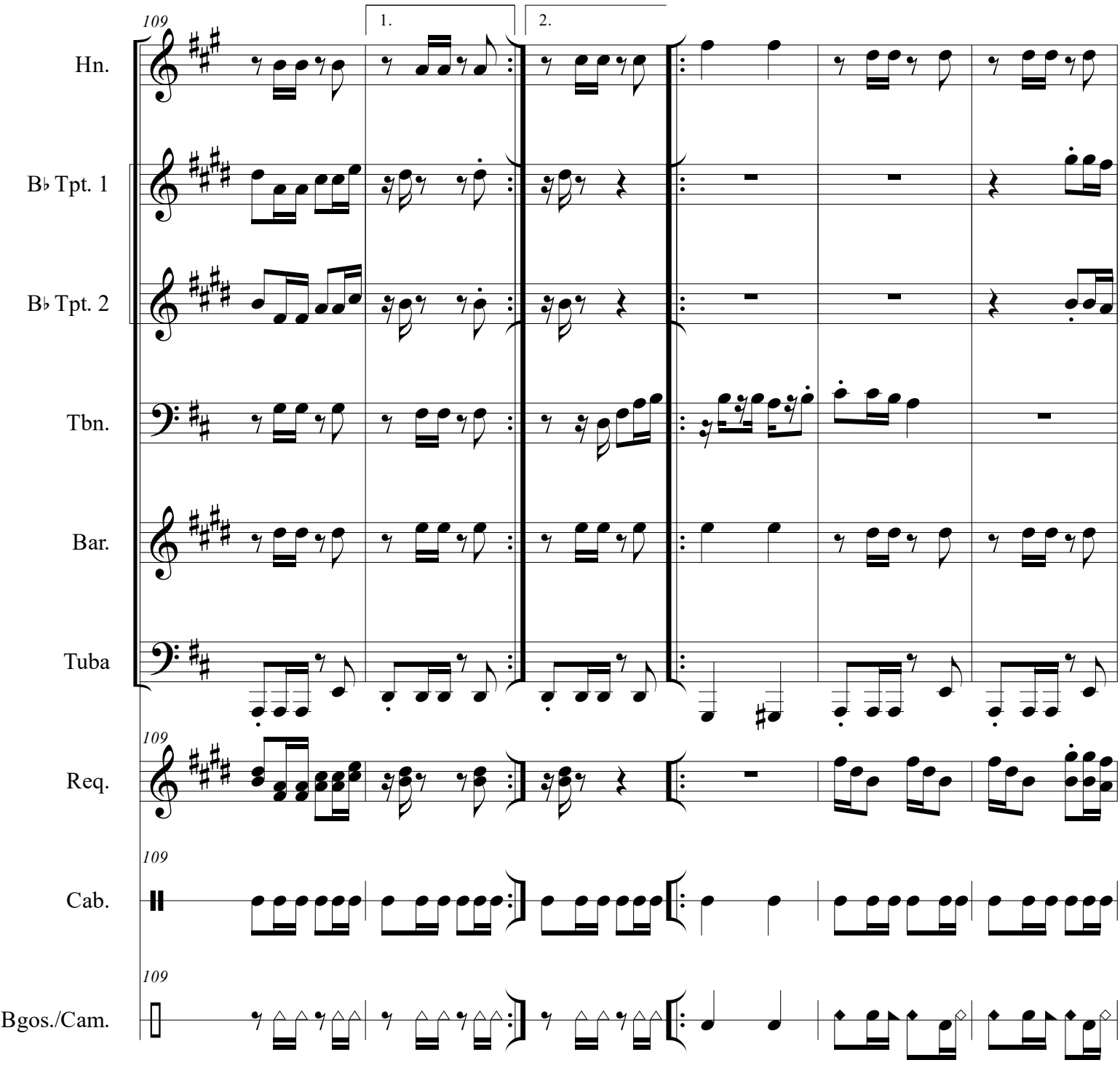

79
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Req.
Cab.
Bgos./Cam.
f
mf
f

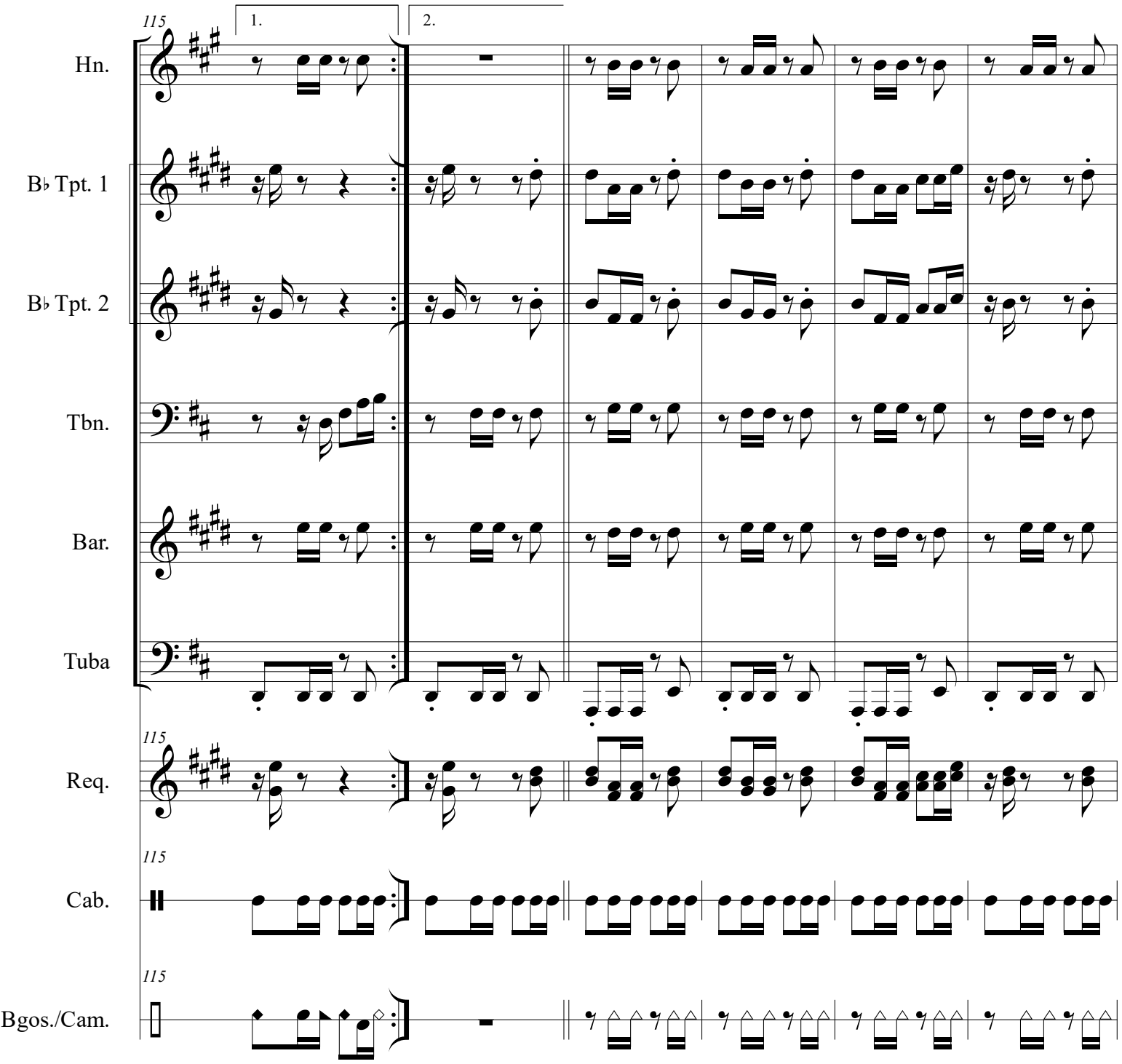

85
Hn.
B♭ Tpt. 1
f
B♭ Tpt. 2
f
Tbn.
Bar.
Tuba
85
Req.
85
Cab.
85
Bgos./Cam.

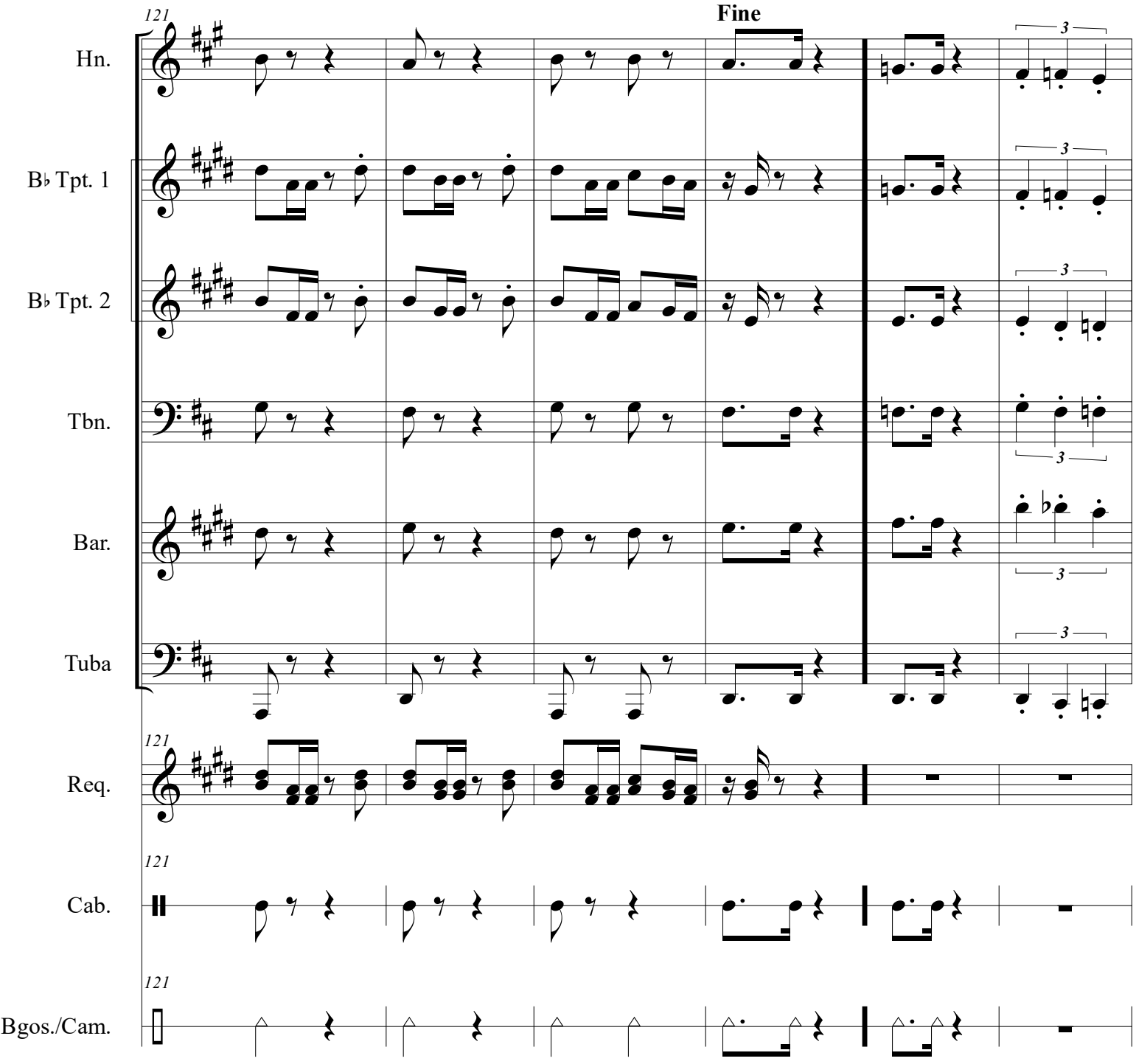

91
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
91
Req.
91
Cab.
91
Bgos./Cam.

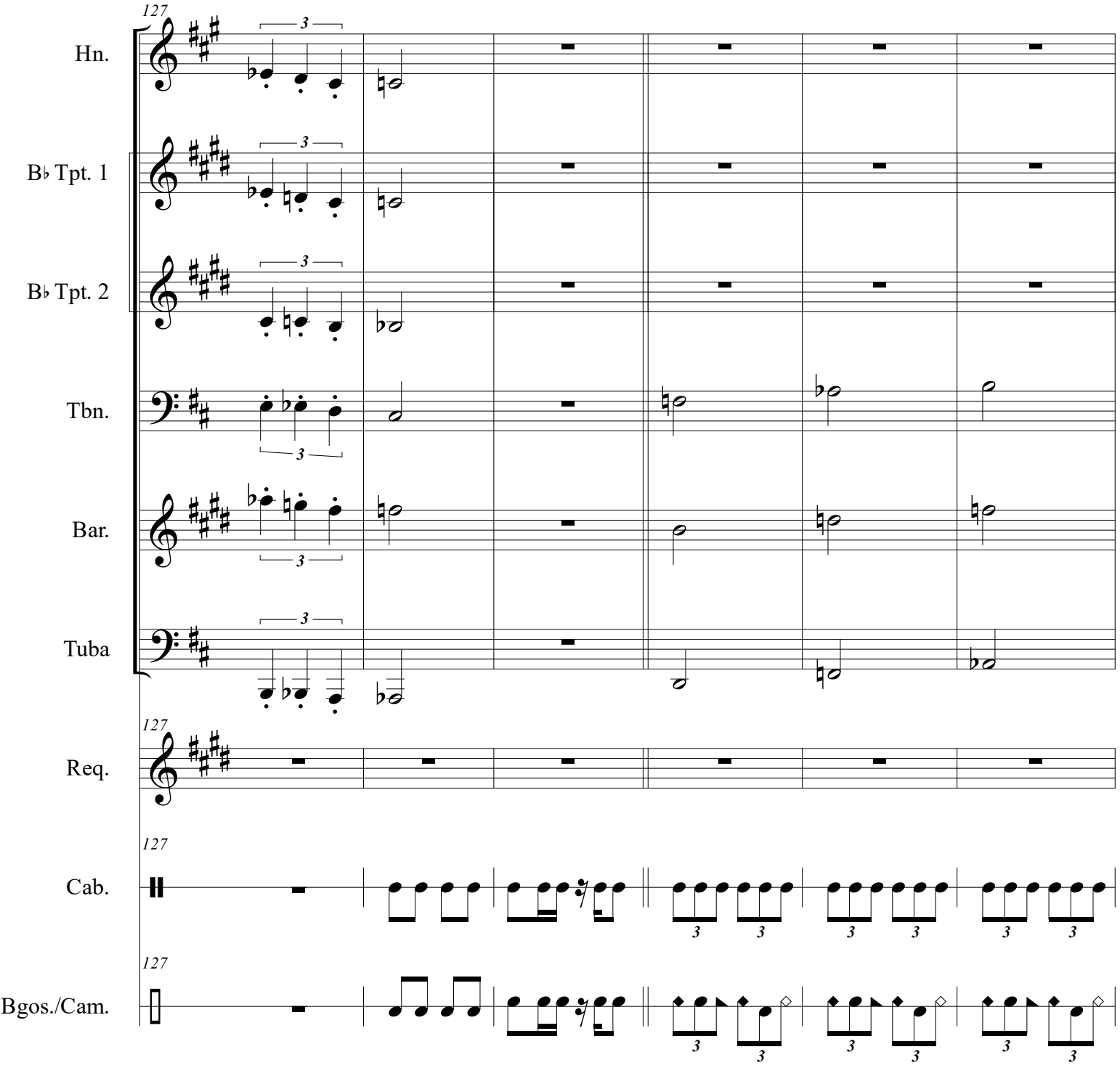

97
Hn.
mf
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
f
Tuba
97
Req.
97
Cab.
97
Bgos./Cam.

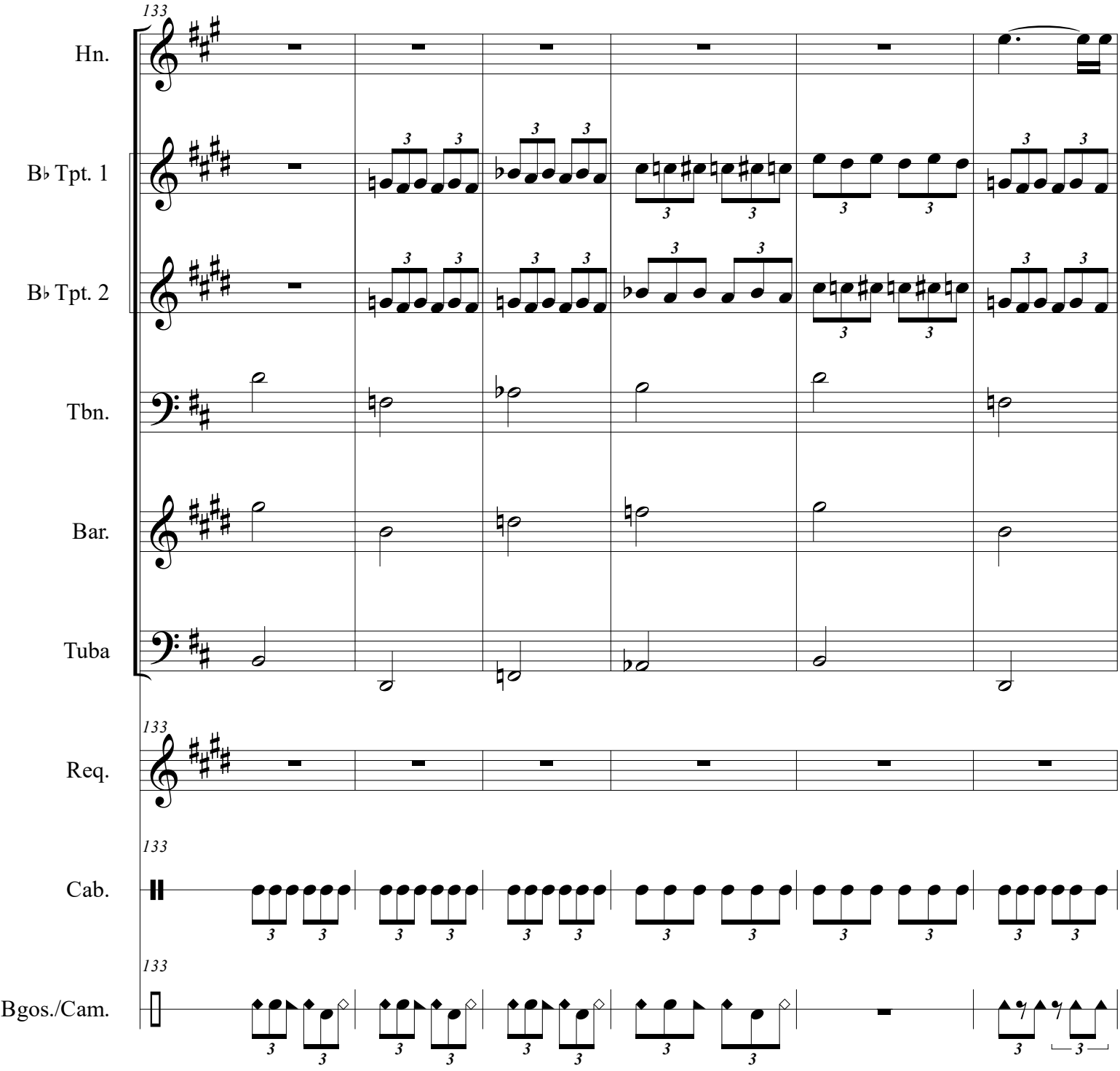

103
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
103
Req.
mp
103
Cab.
103
Bgos./Cam.

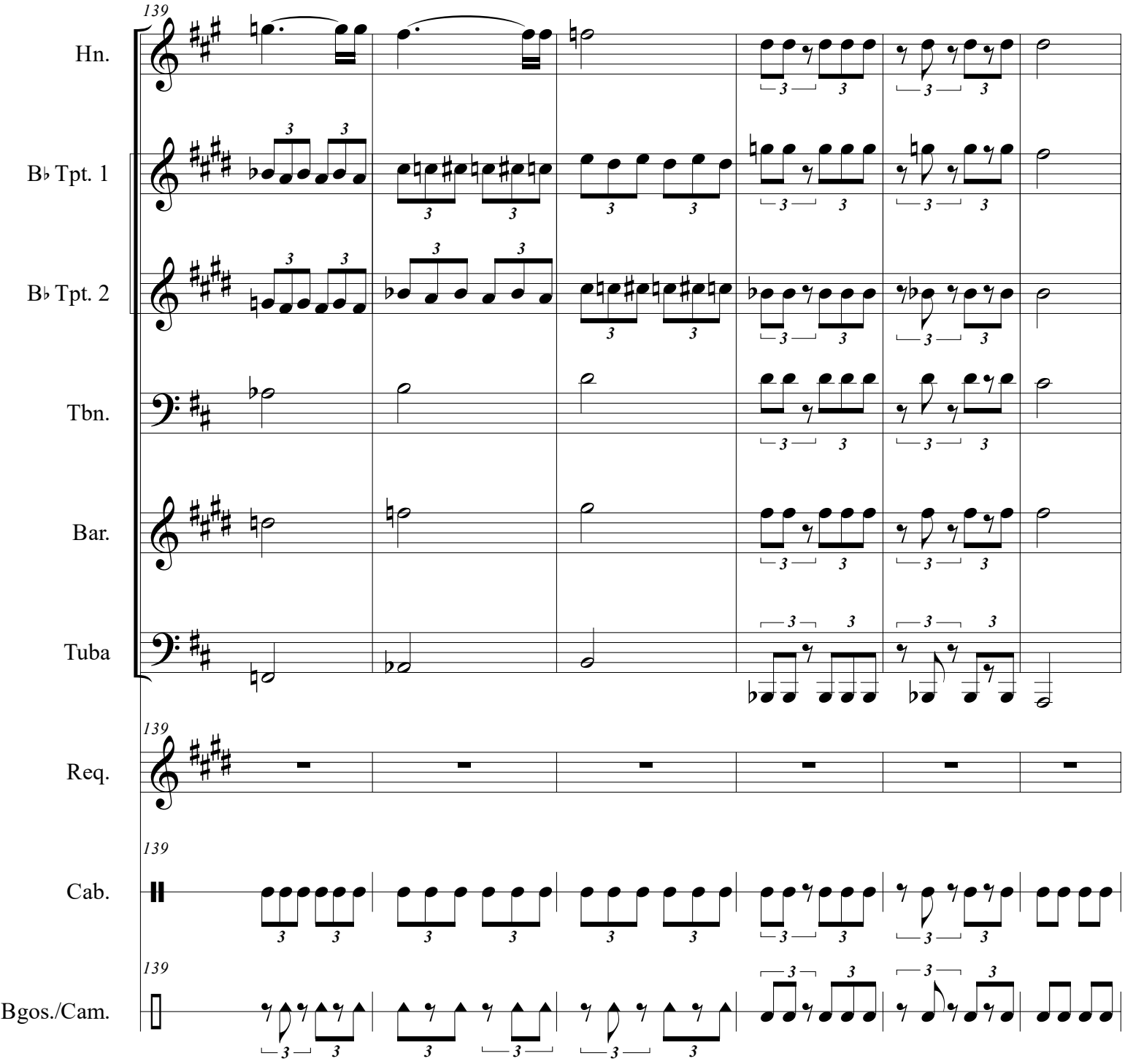

109
1.
2.
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
109
Req.
109
Cab.
109
Bgos./Cam.

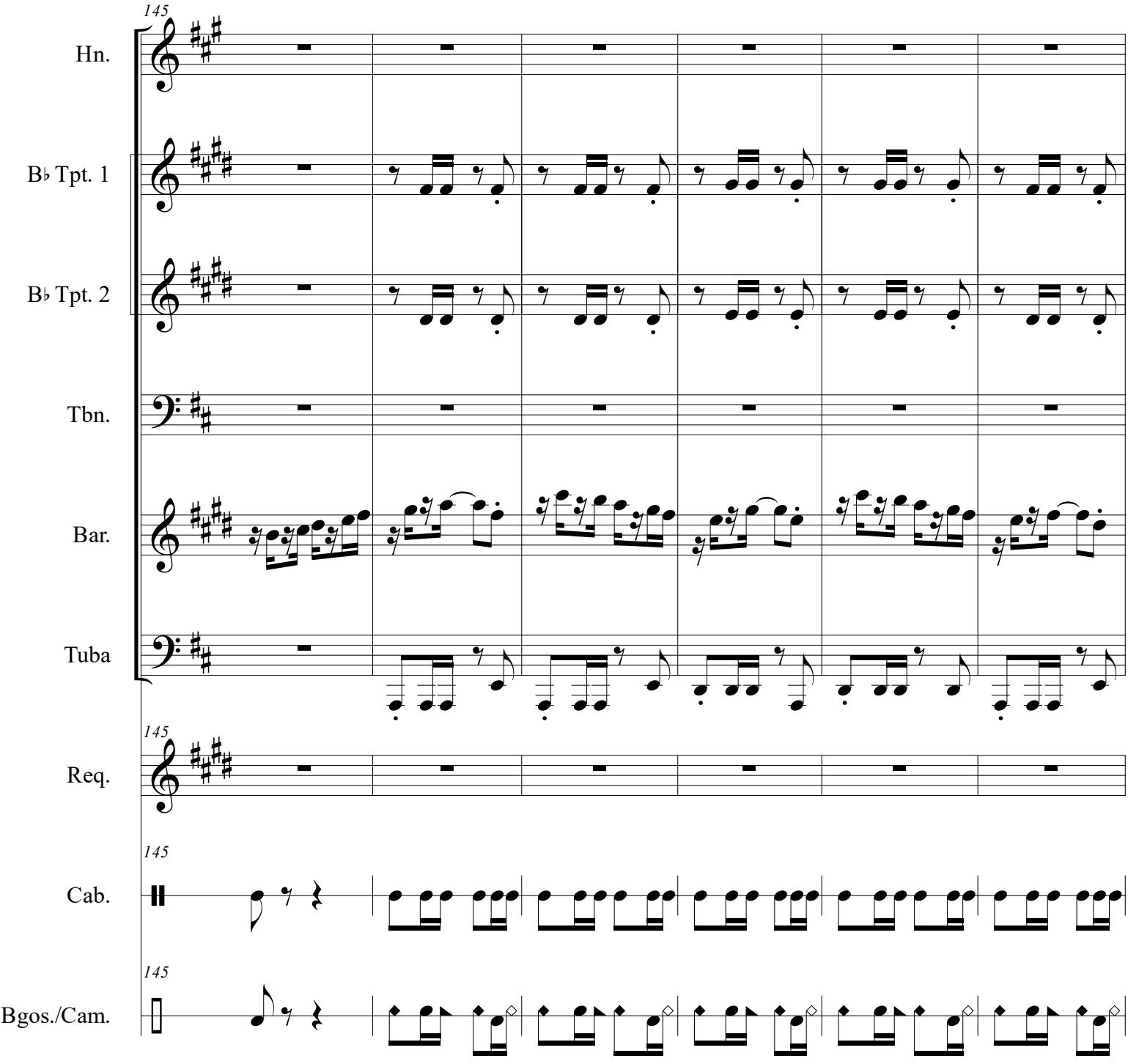

115
1.
2.
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
115
Req.
115
Cab.
115
Bgos./Cam.

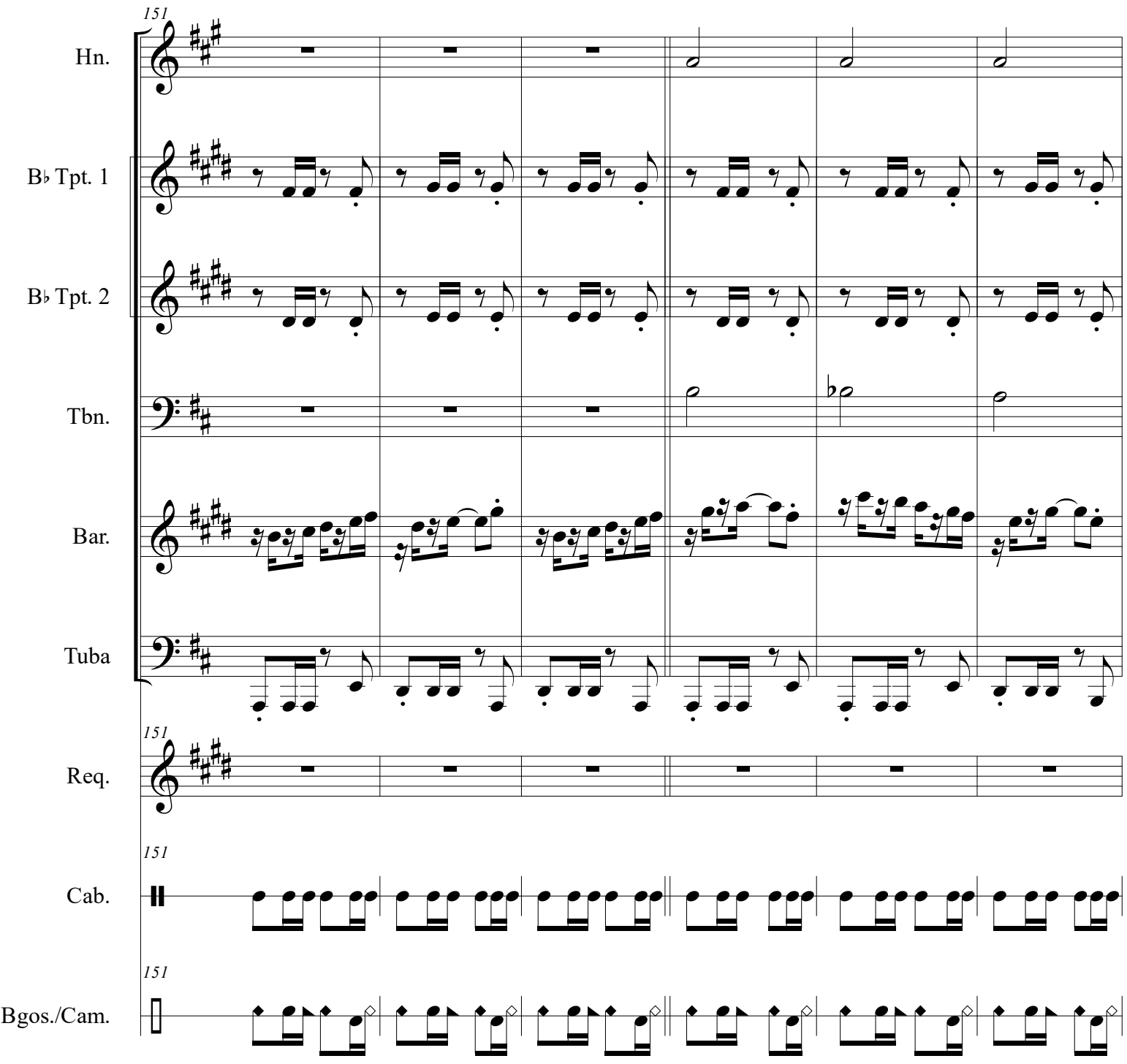

Fine
121
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Req.
Cab.
Bgos./Cam.
3

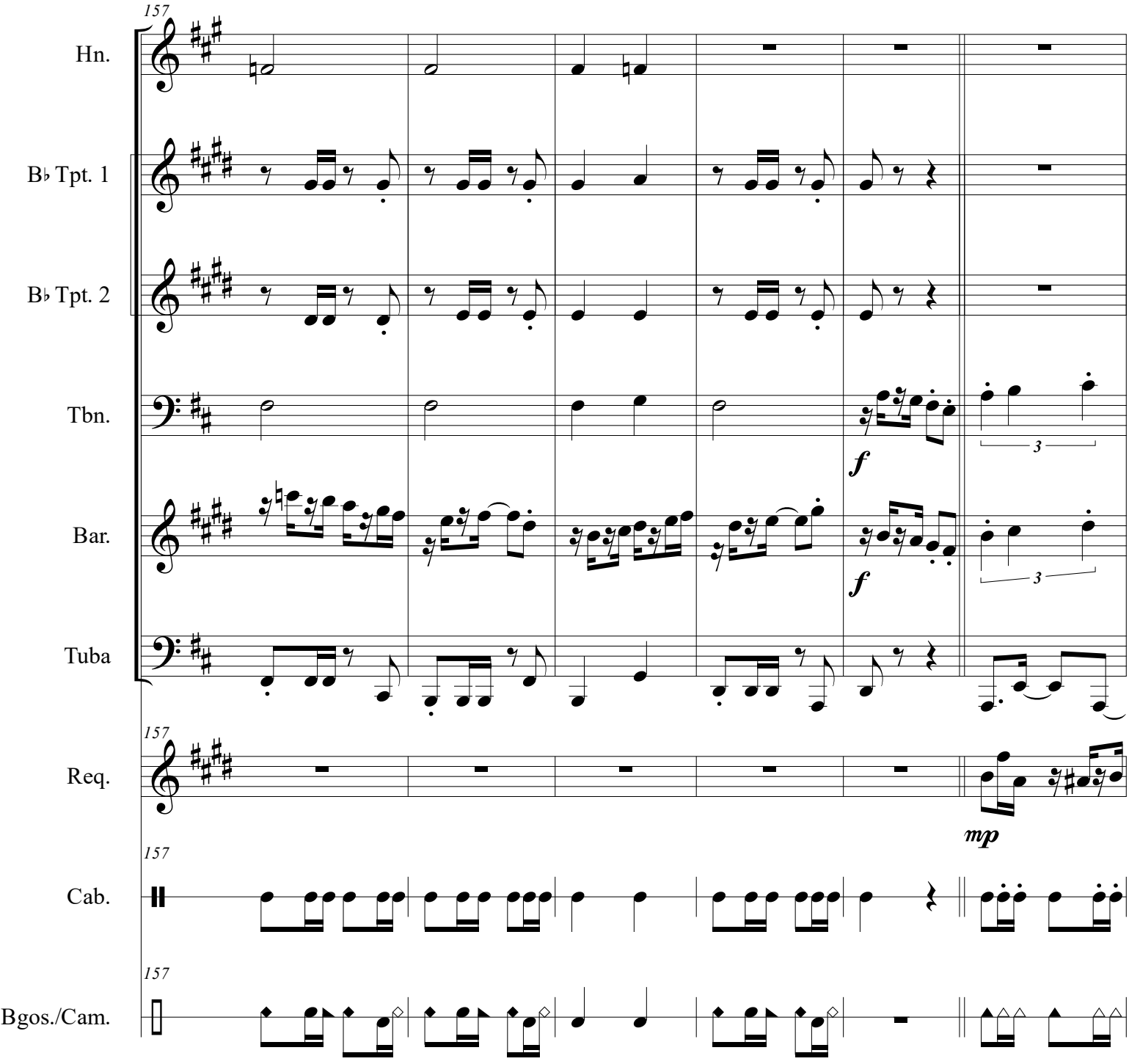

127
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
127
Req.
127
Cab.
127
Bgos./Cam.

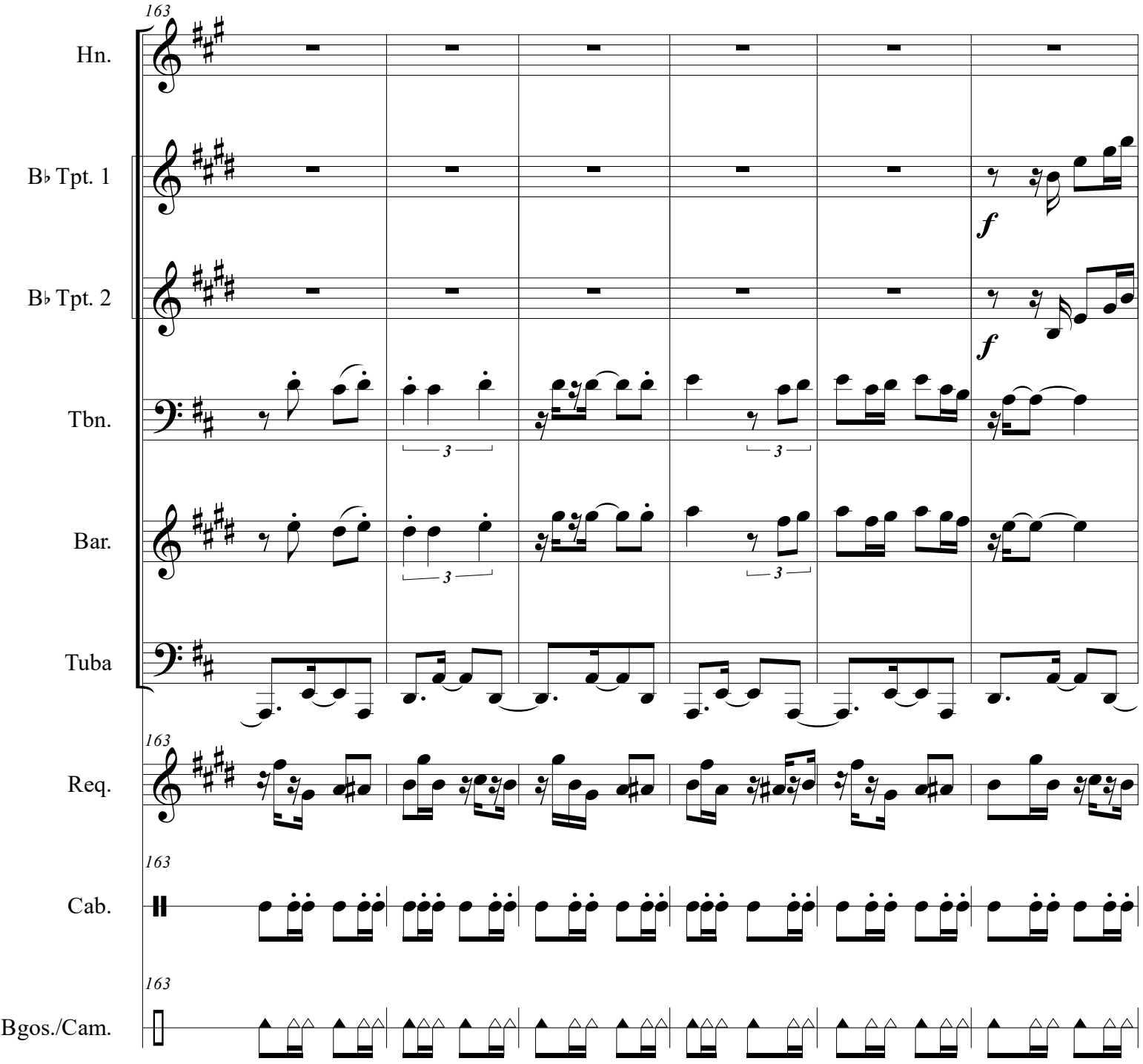

133
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
133
Req.
133
Cab.
133
Bgos./Cam.

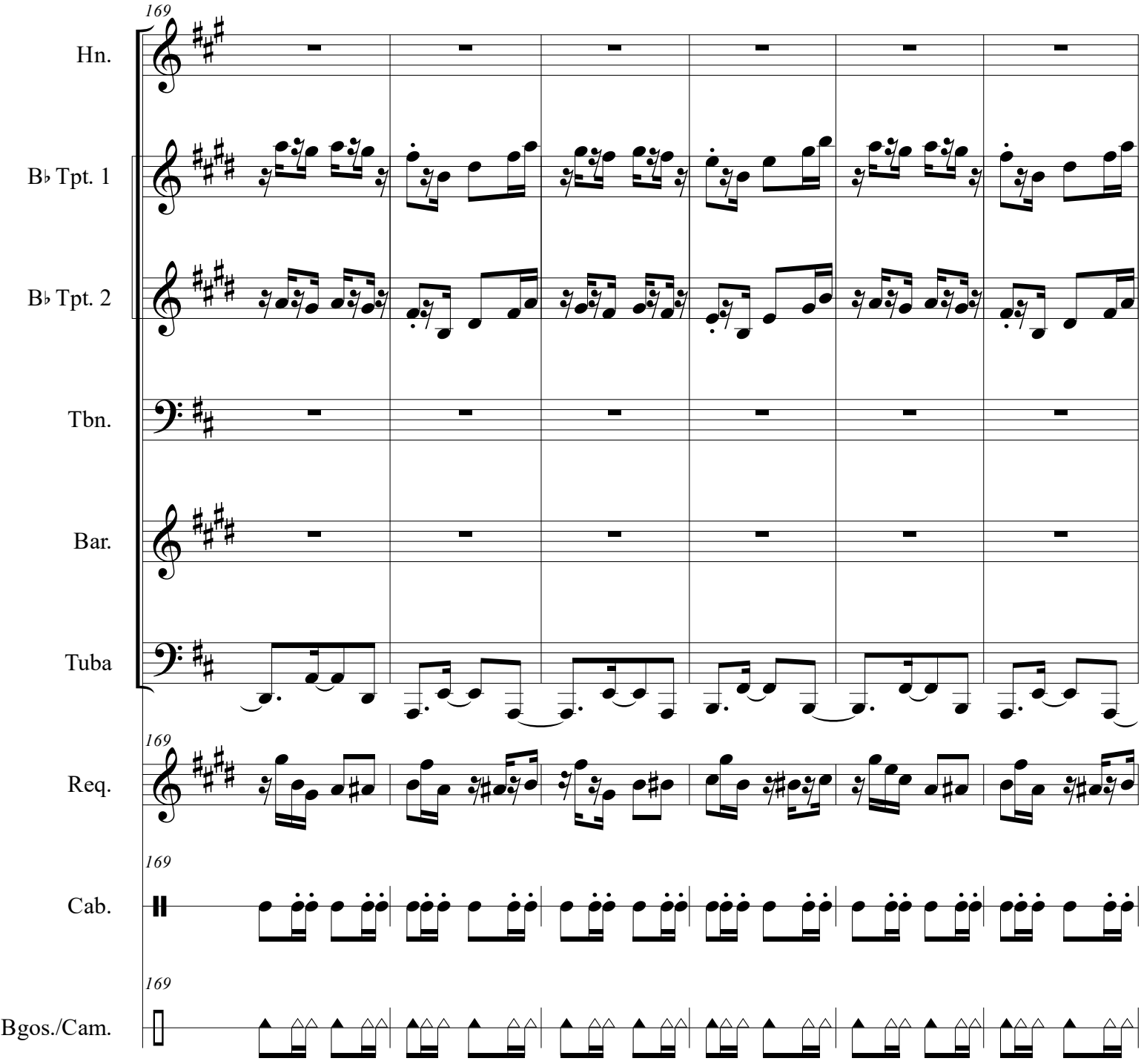

139
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
139
Req.
139
Cab.
139
Bgos./Cam.

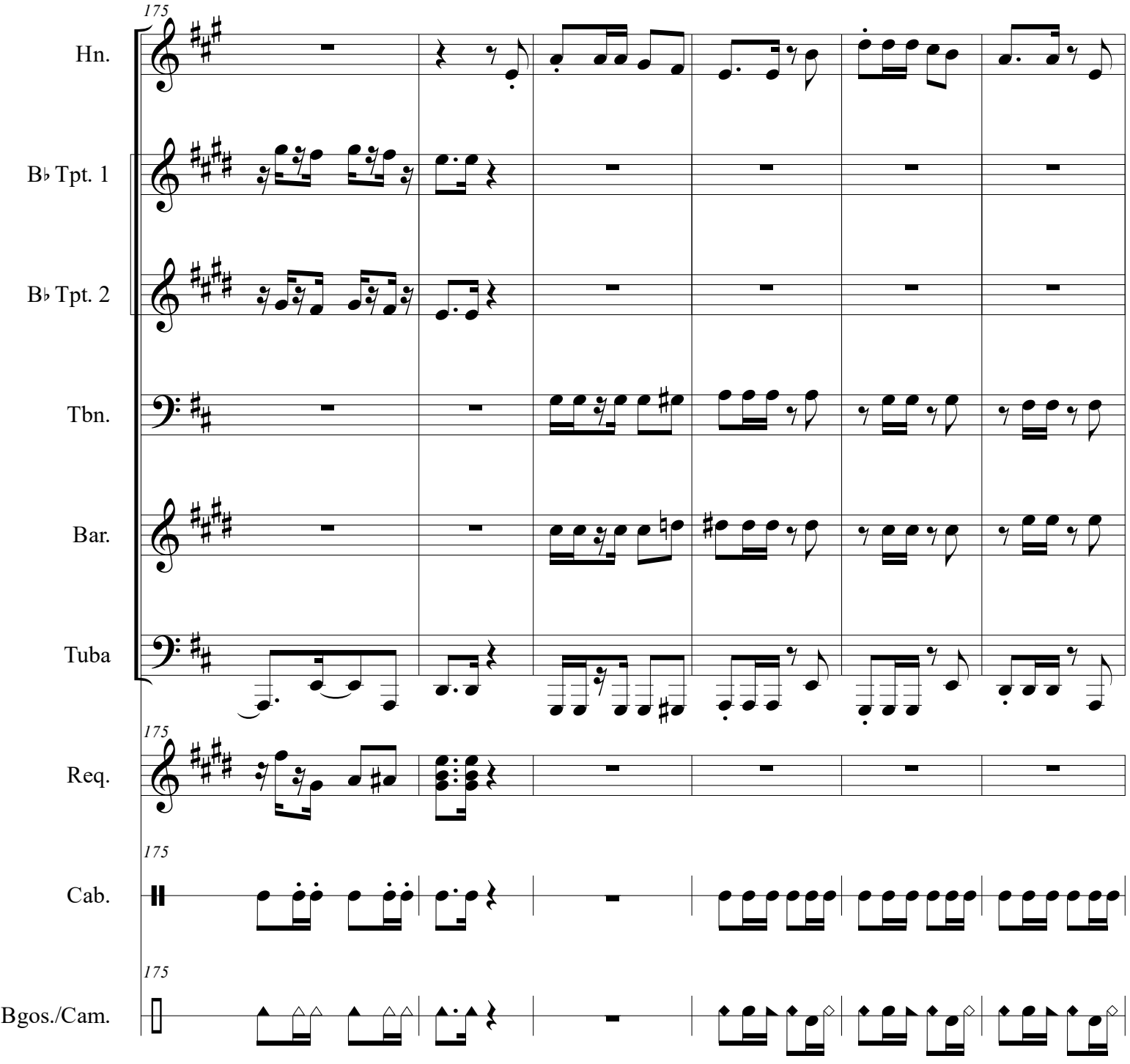

145
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
145
Req.
145
Cab.
145
Bgos./Cam.

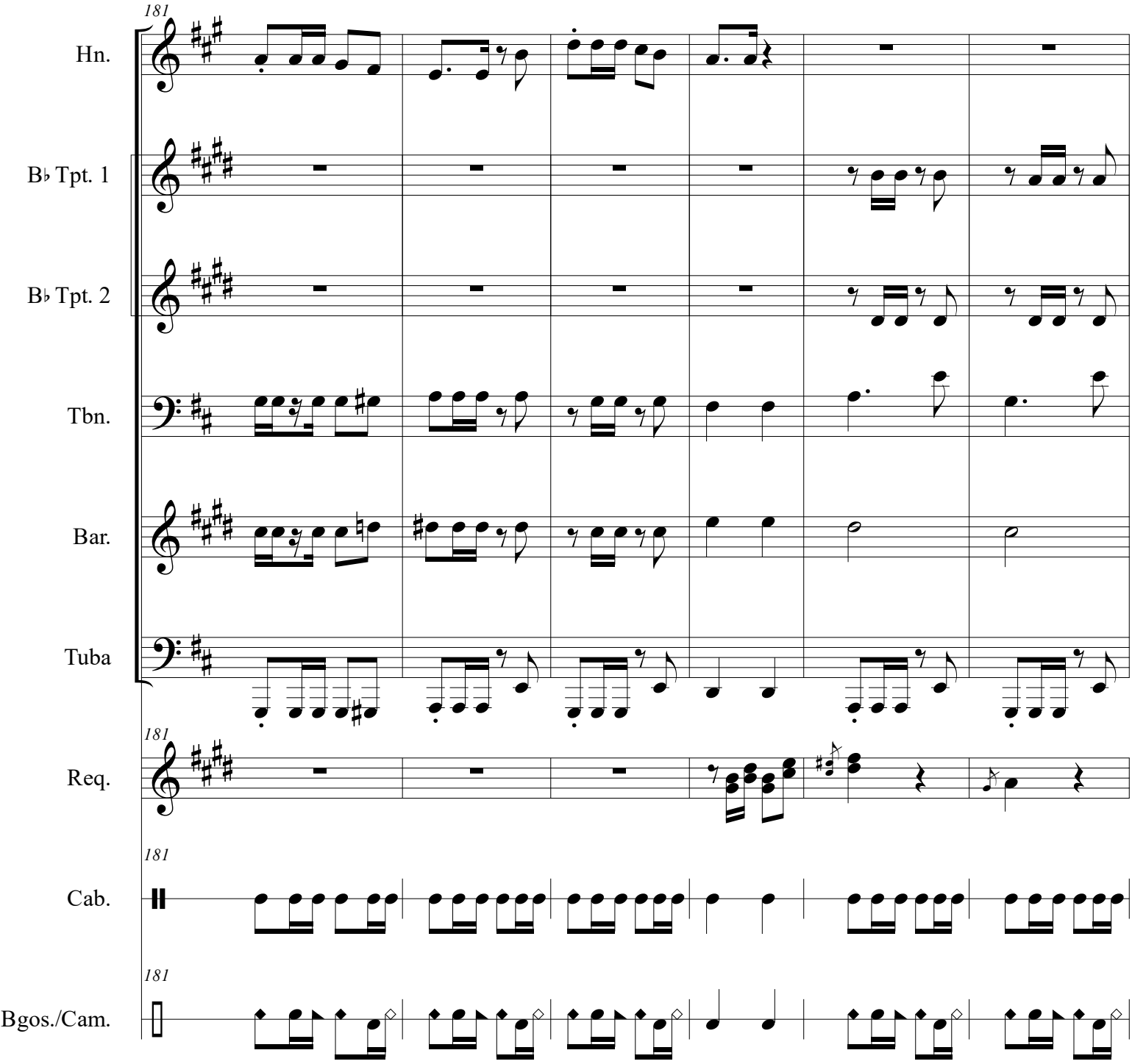

151
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
151
Req.
151
Cab.
151
Bgos./Cam.

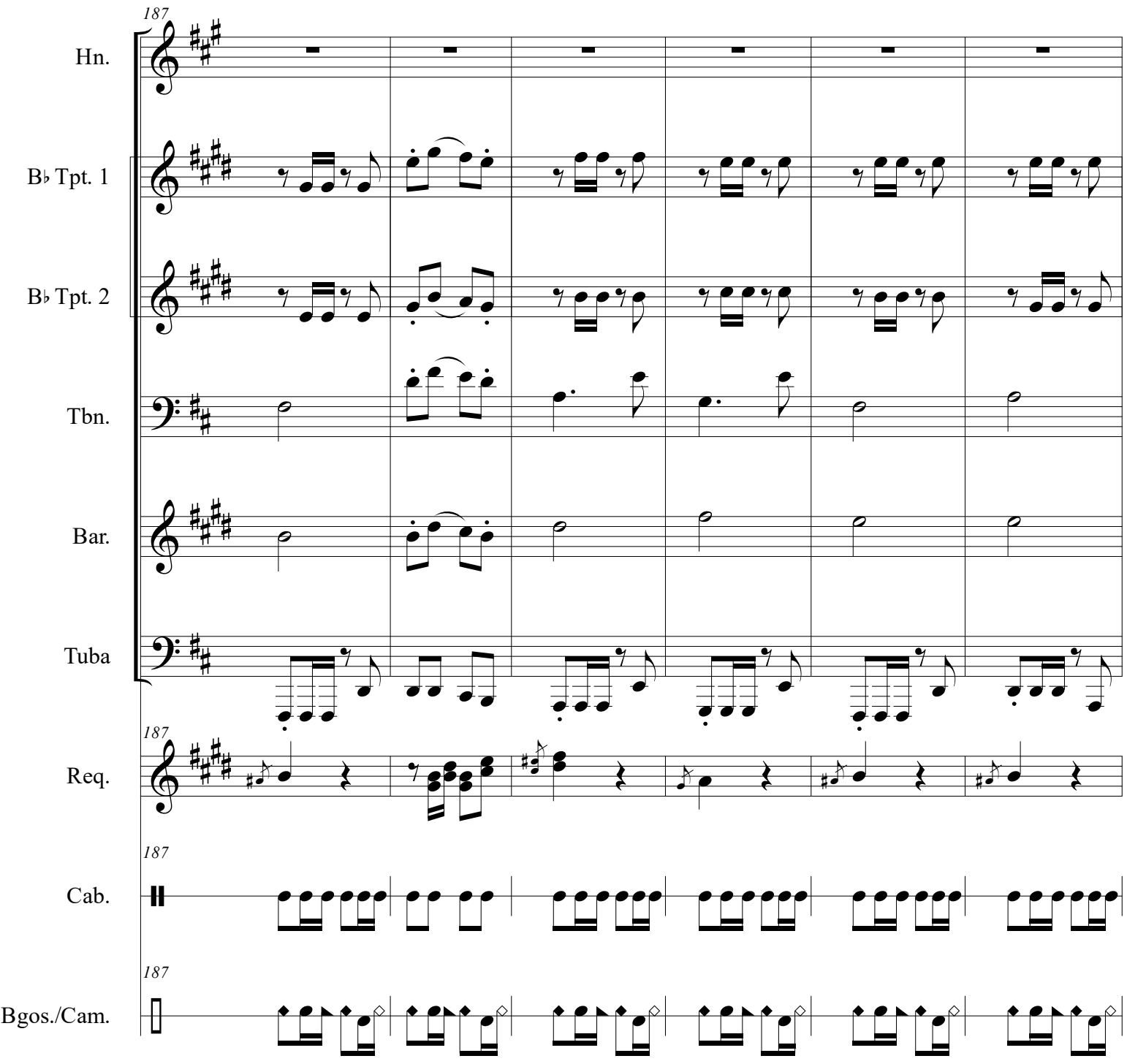

157
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Req.
Cab.
Bgos./Cam.
f
f
3
3
mp

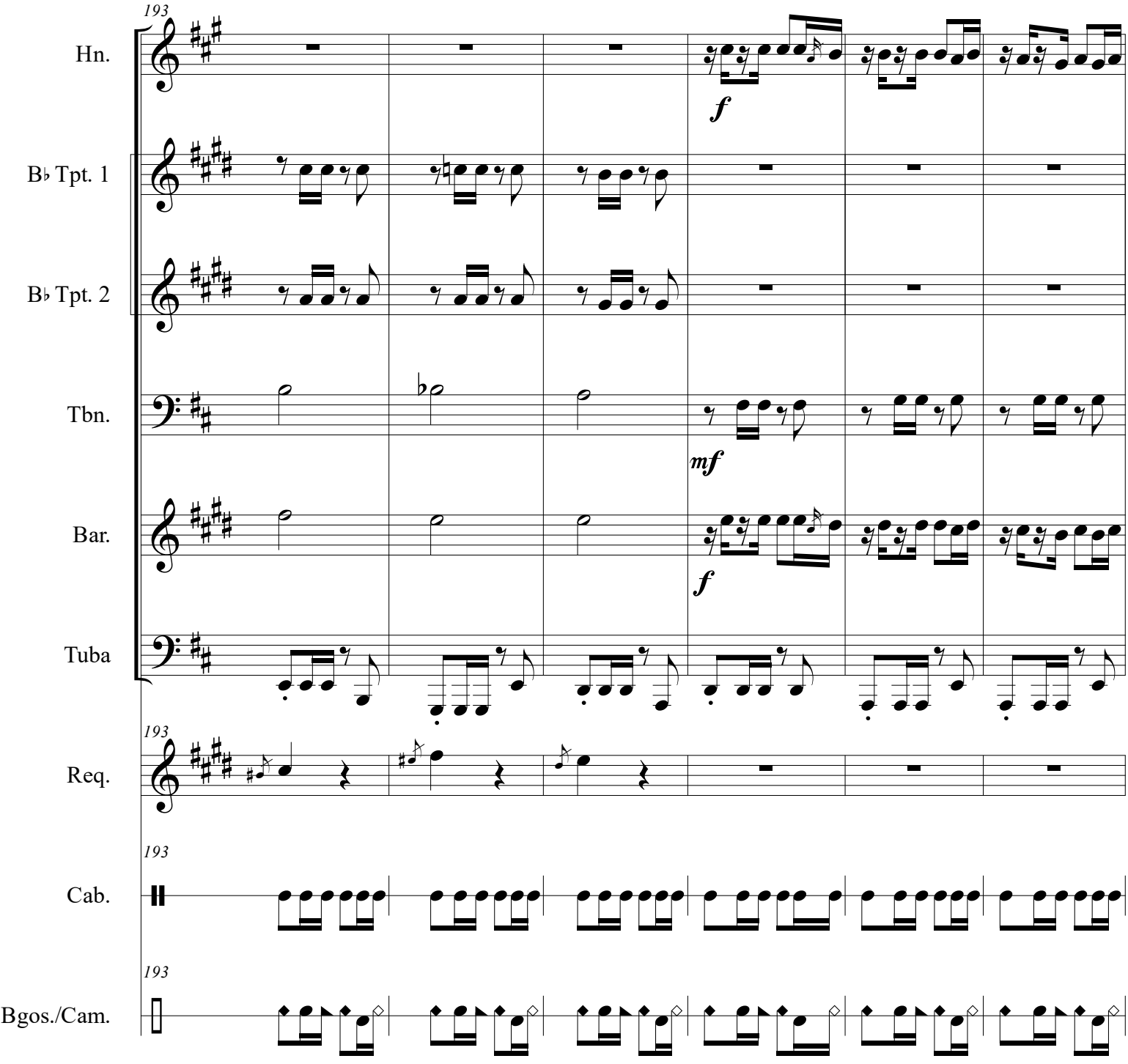

163
Hn.
B♭ Tpt. 1
f
B♭ Tpt. 2
f
Tbn.
3
3
Bar.
3
3
Tuba
163
Req.
163
Cab.
163
Bgos./Cam.

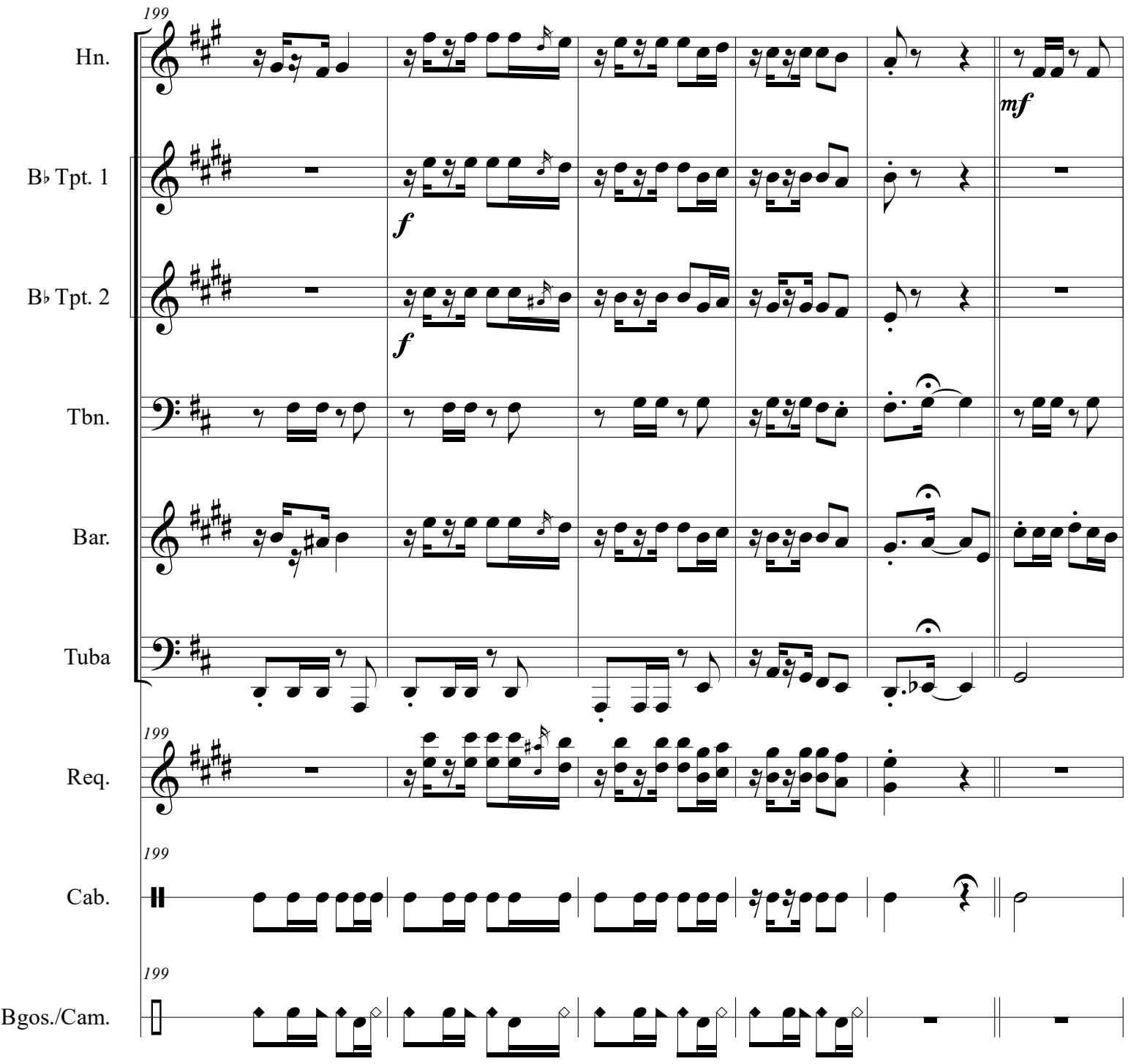

169
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
169
Req.
169
Cab.
169
Bgos./Cam.

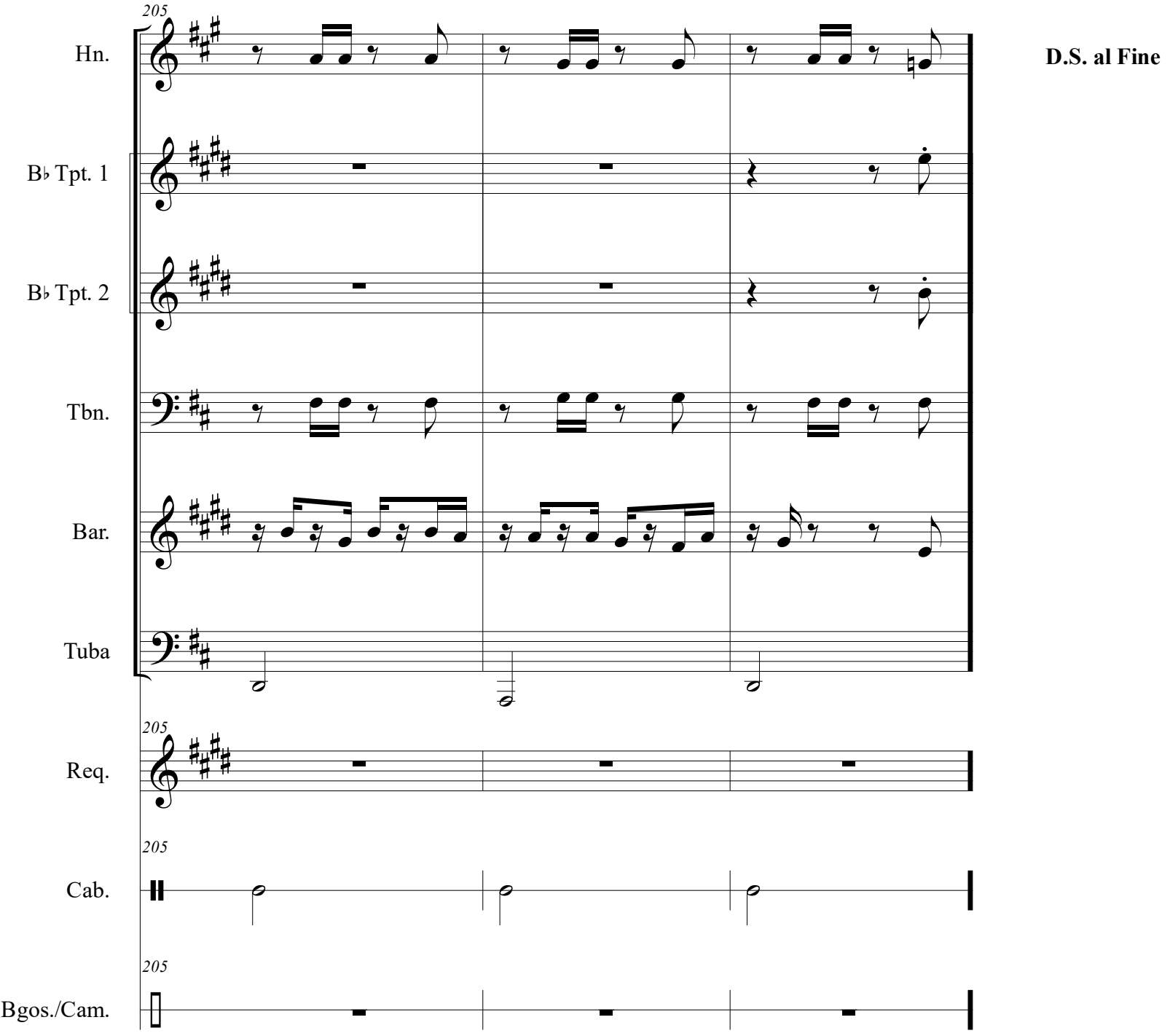

175
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
175
Req.
175
Cab.
175
Bgos./Cam.


181
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
181
Req.
181
Cab.
181
Bgos./Cam.


187
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
187
Req.
187
Cab.
187
Bgos./Cam.


193
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Req.
Cab.
Bgos./Cam.
f
mf
f


199
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Req.
Cab.
Bgos./Cam.
f
f
mf

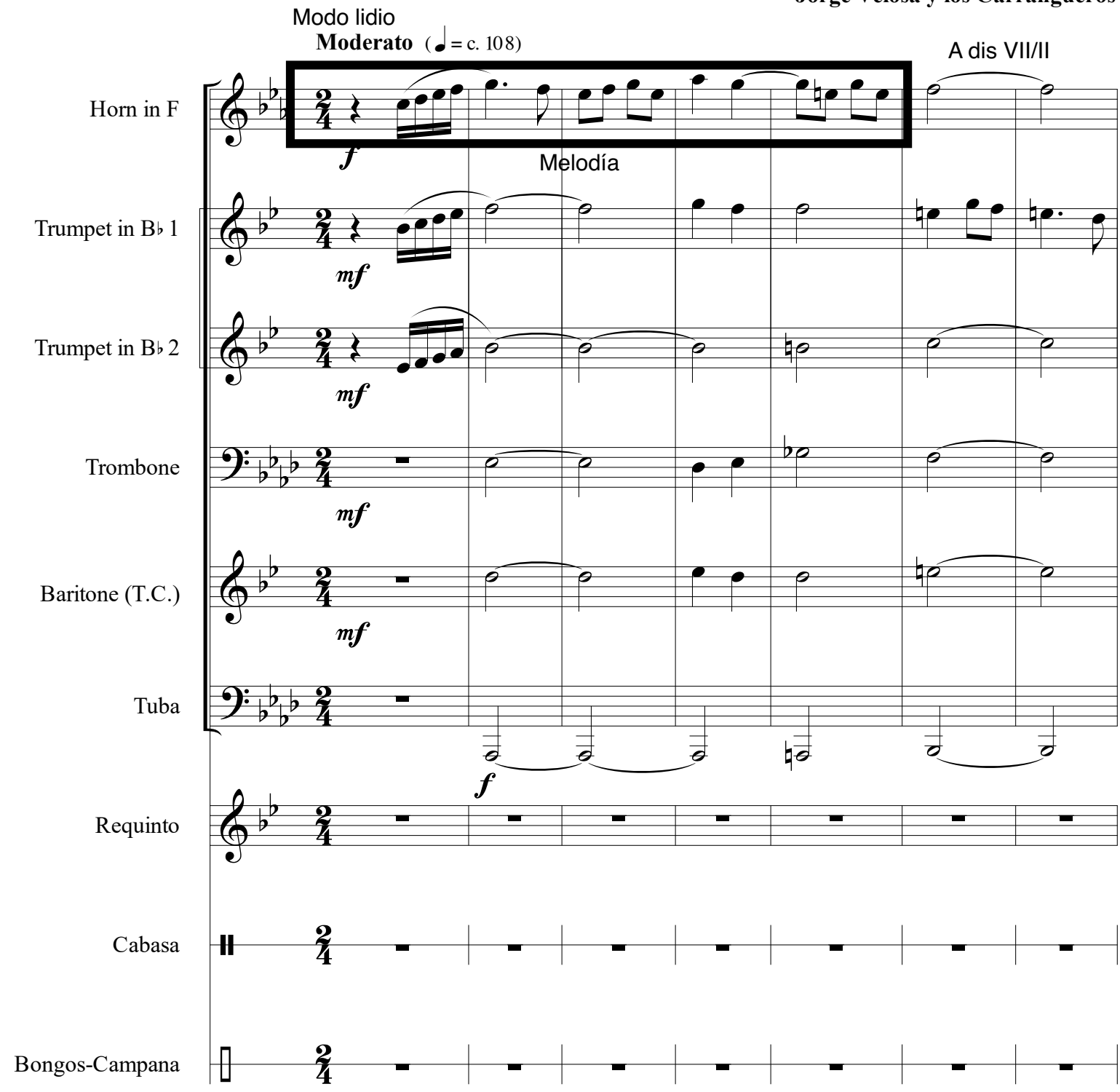

205
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
D.S. al Fine
205
Req.
205
Cab.
205
Bgos./Cam.

Score

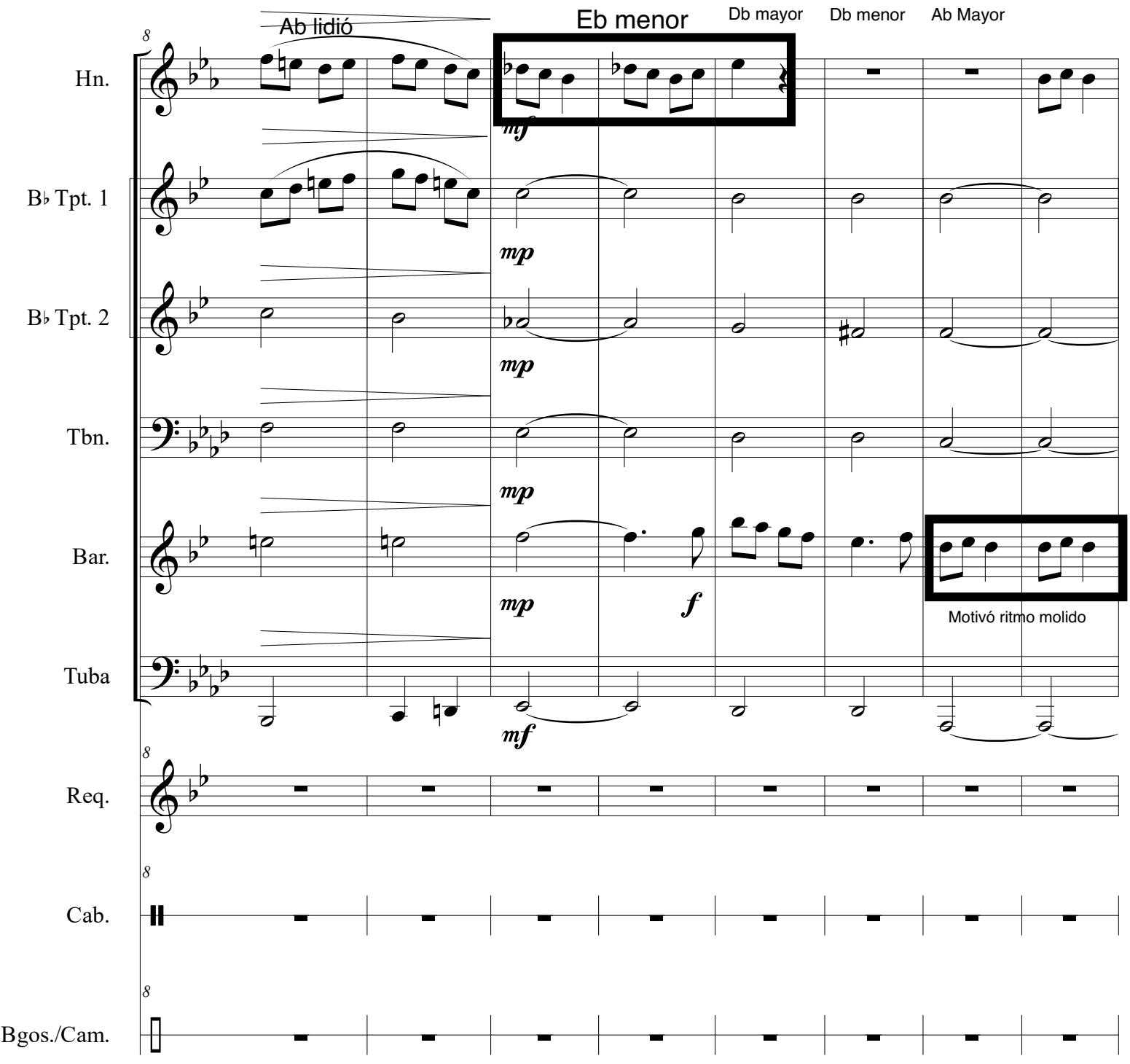
De Sabila es la Matica

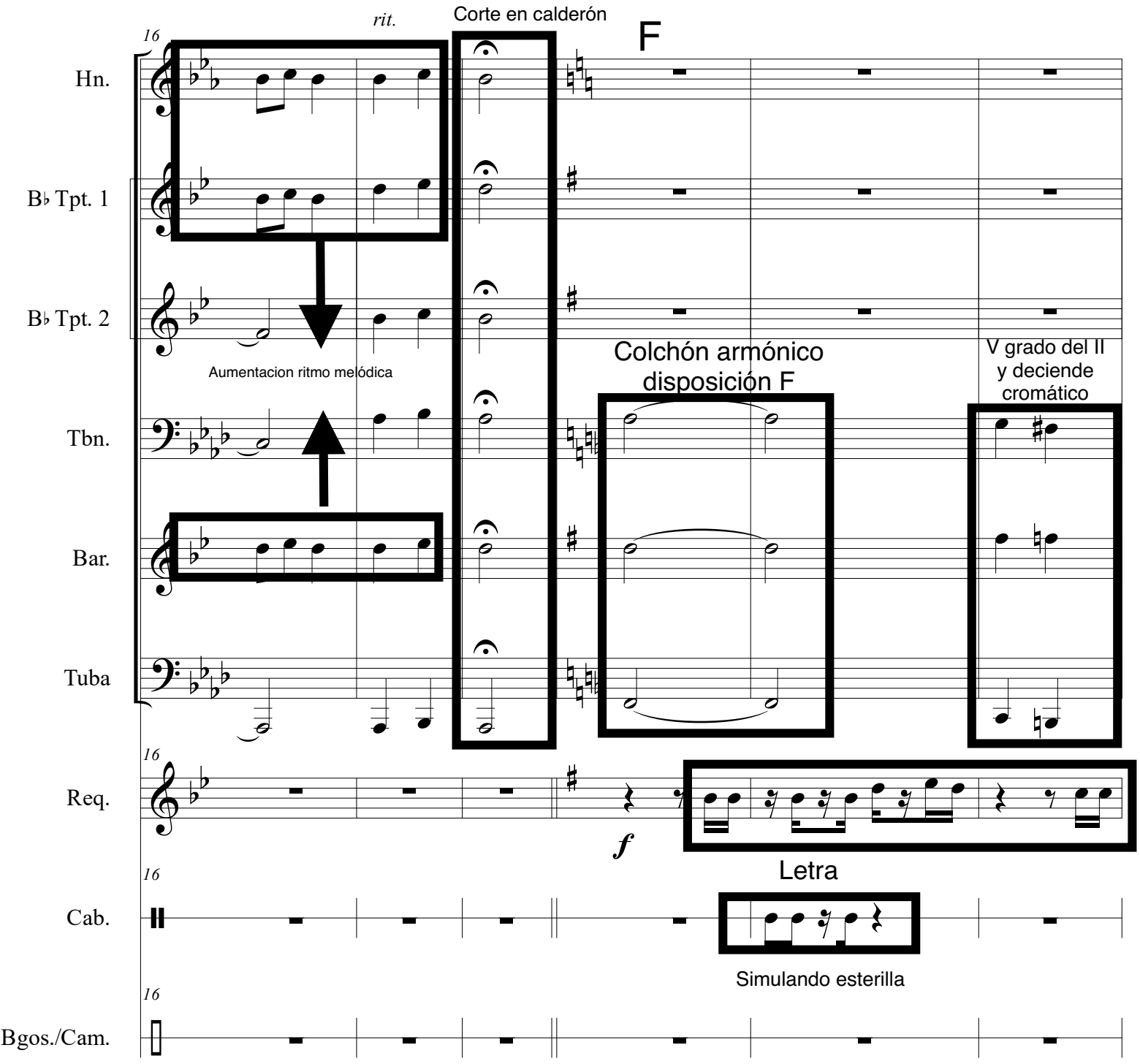
Metales Carrangueros

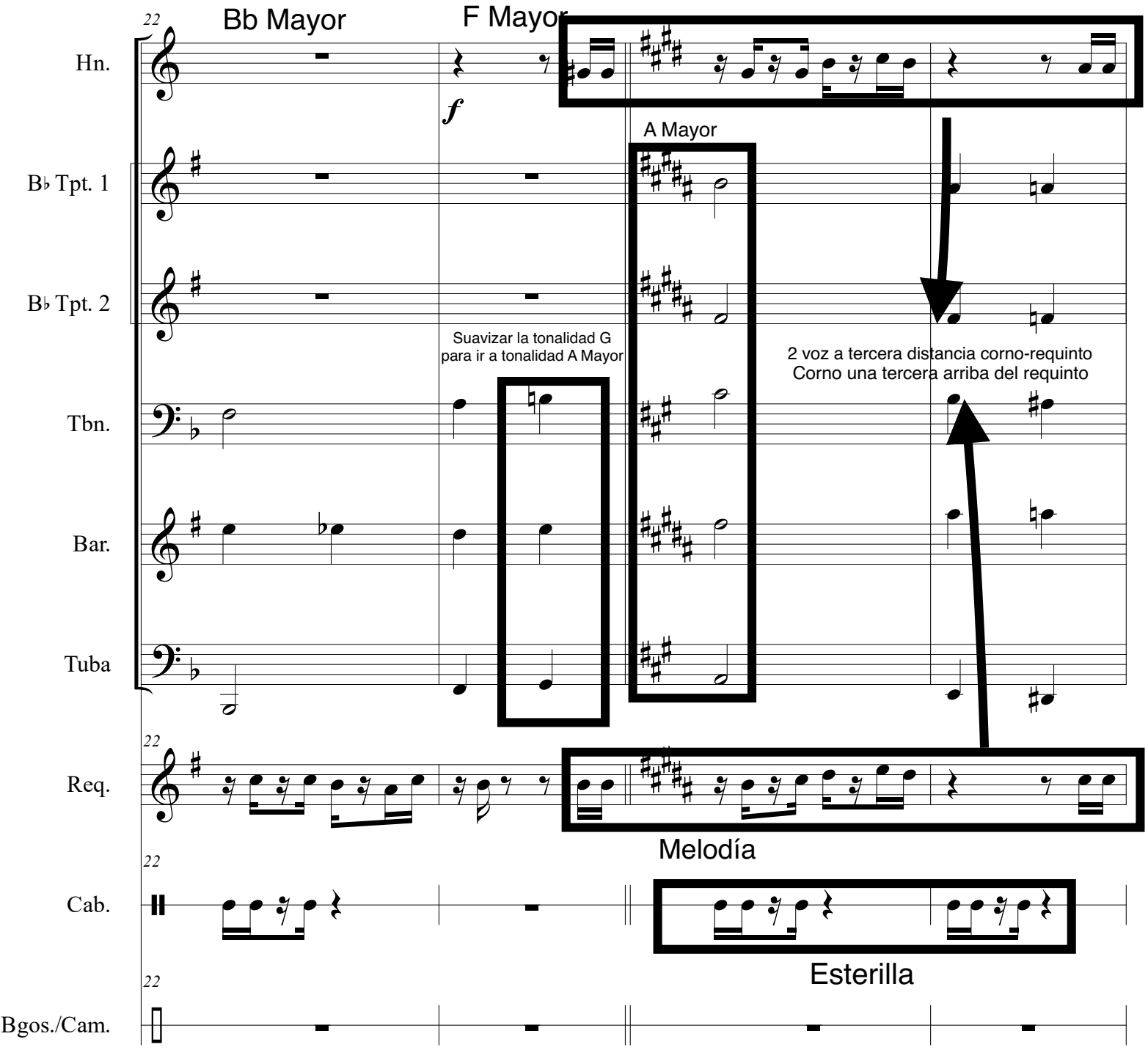
Jorge Velosa y los Carrangueros

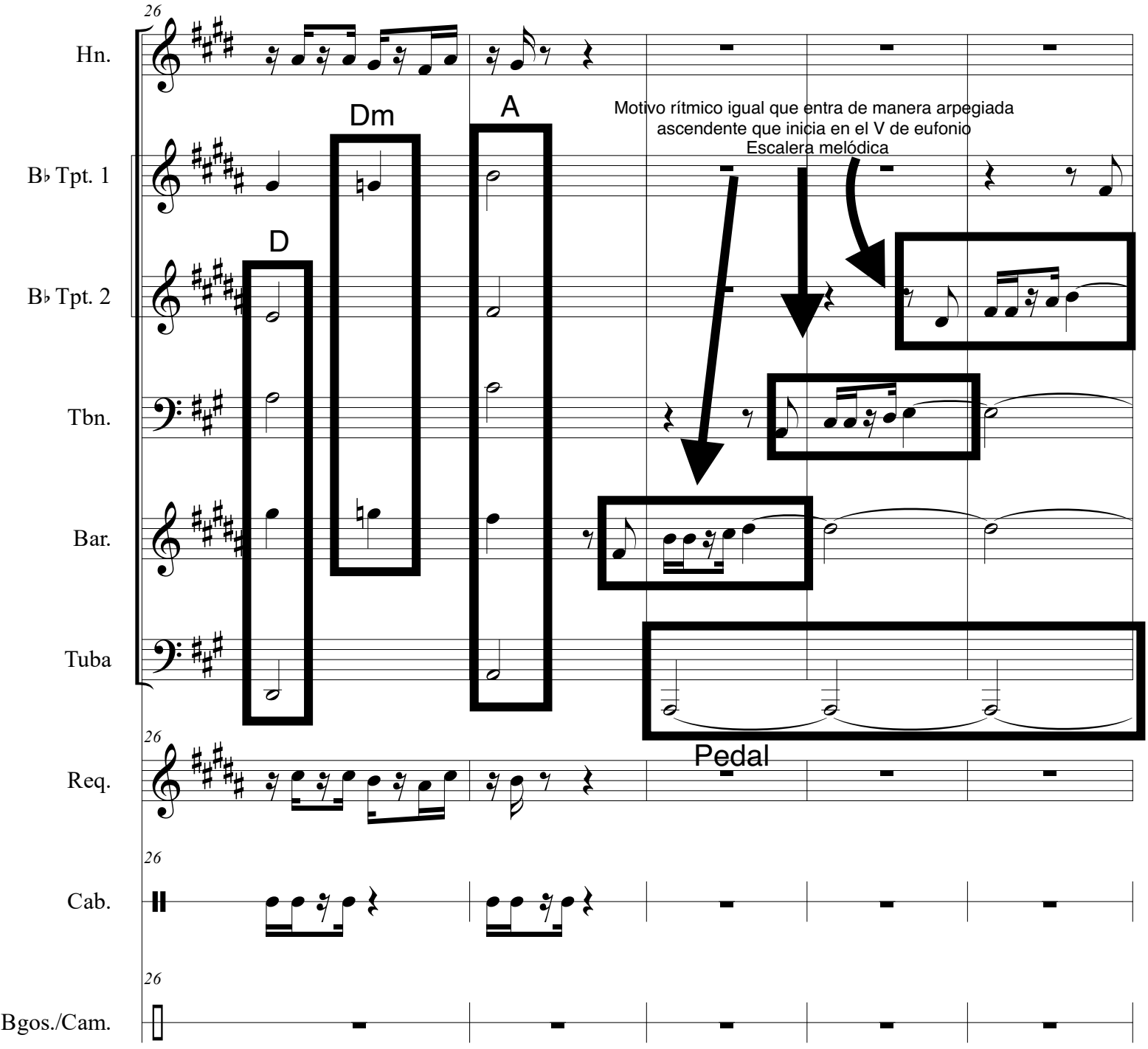


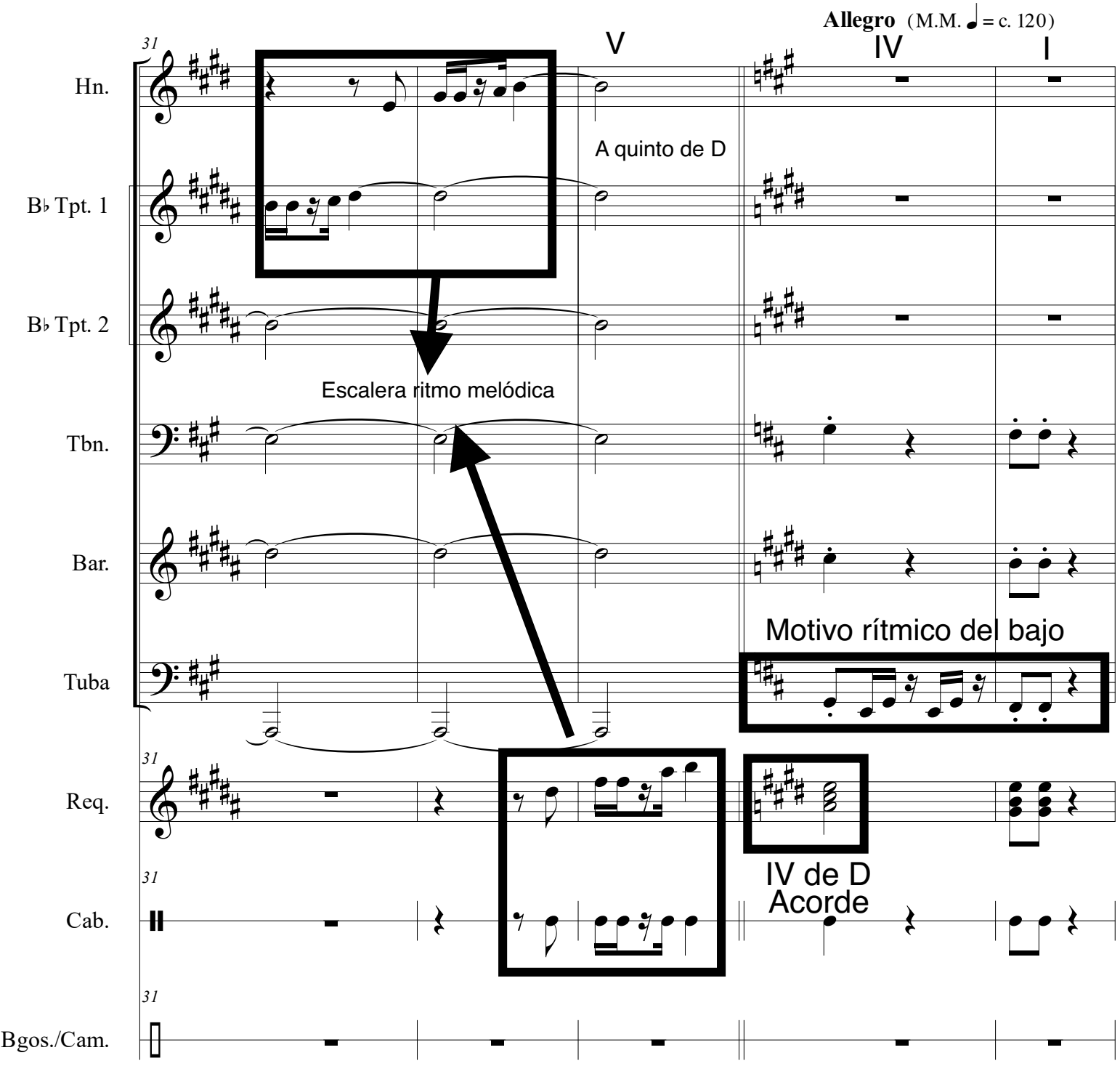
©2022

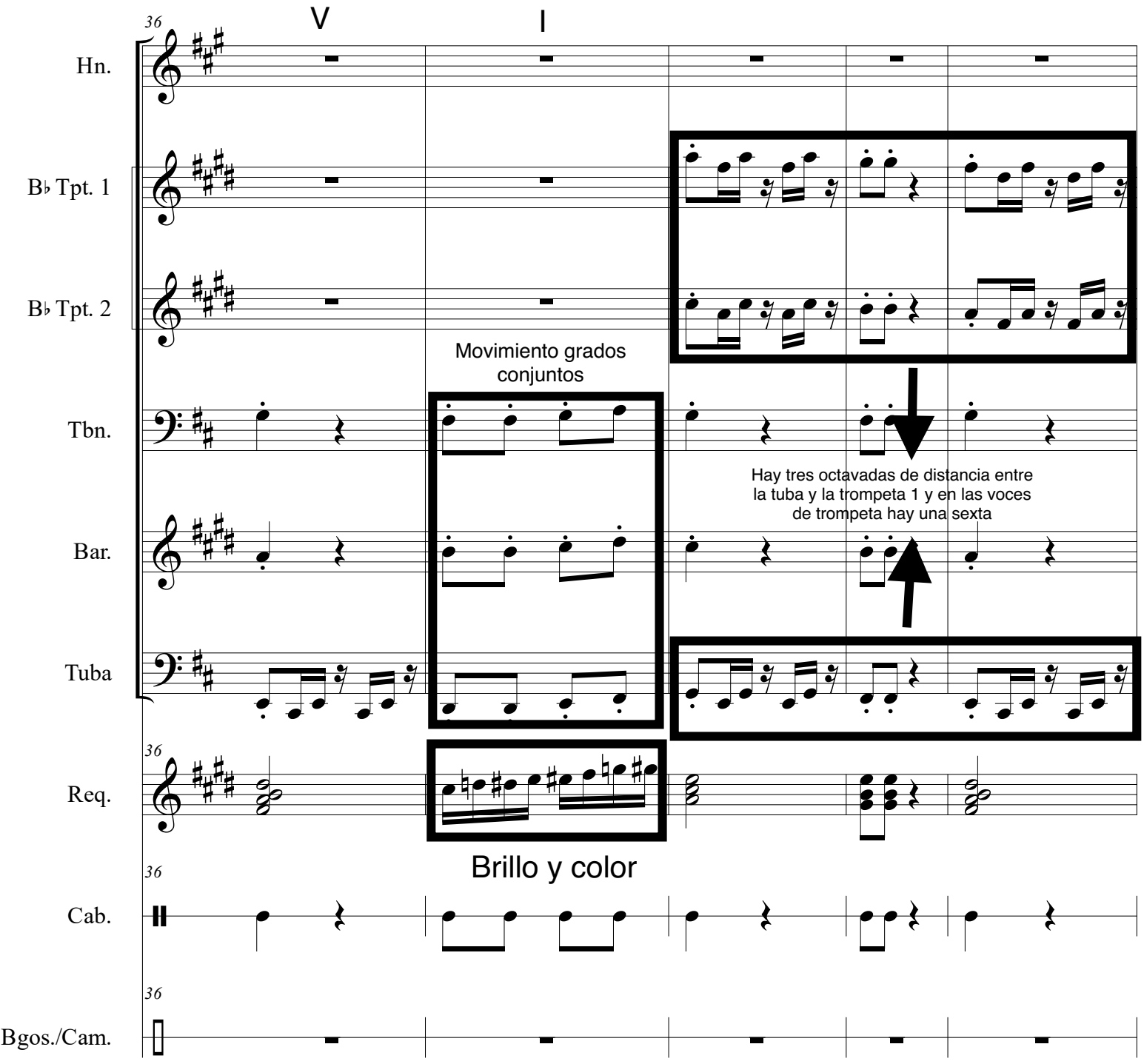

Ab lidió
Eb menor
Db mayor
Db menor
Ab Mayor
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Motivó ritmo molido
Req.
Cab.
Bgos./Cam.

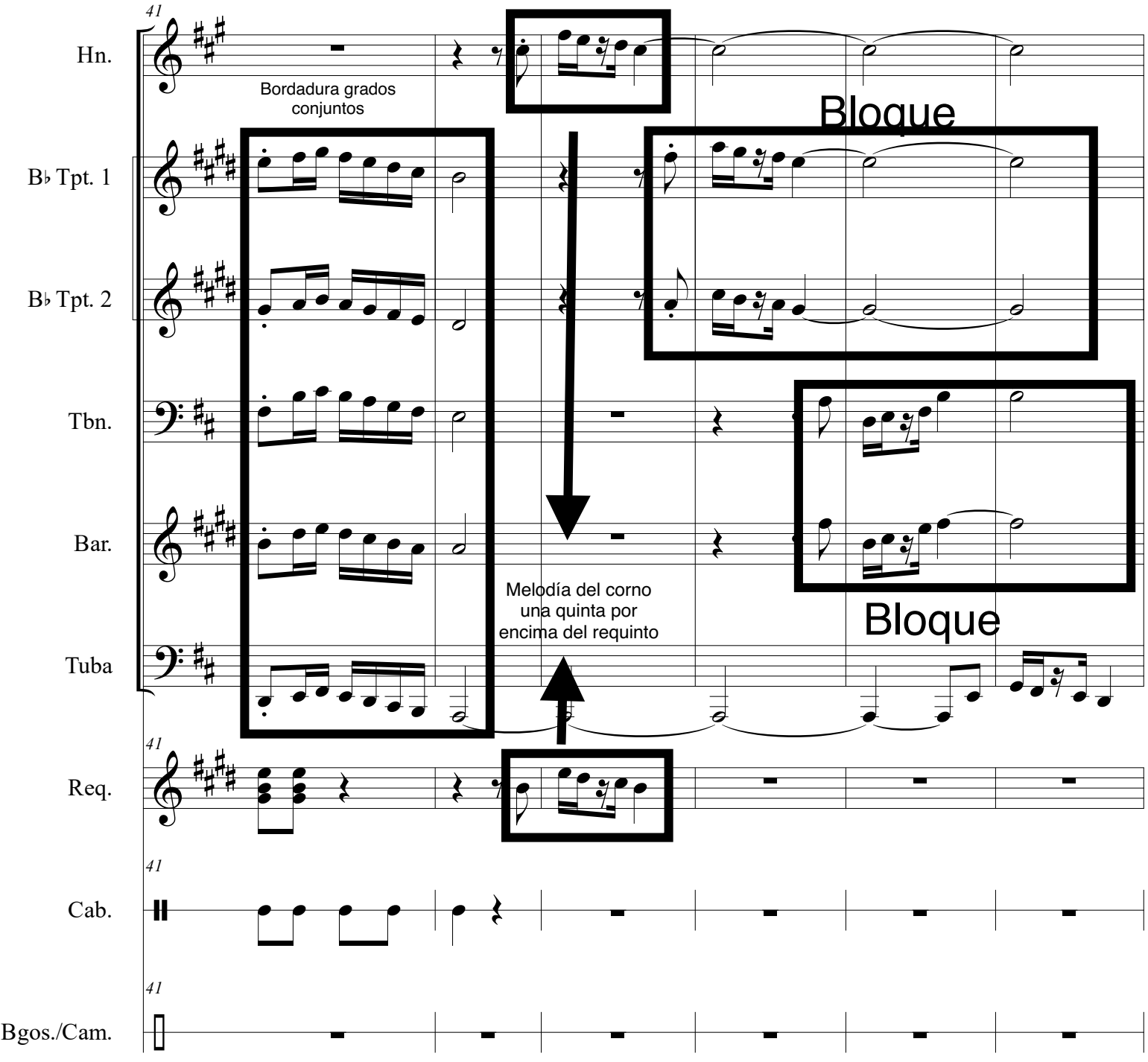

rit.
Corte en calderón
F
16
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Aumentacion ritmo melódica
Colchón armónico
disposición F
V grado del II
y deciende
cromático
Tbn.
Bar.
Tuba
16
Req.
f
16
Letra
Cab.
Simulando esterilla
16
Bgos./Cam.

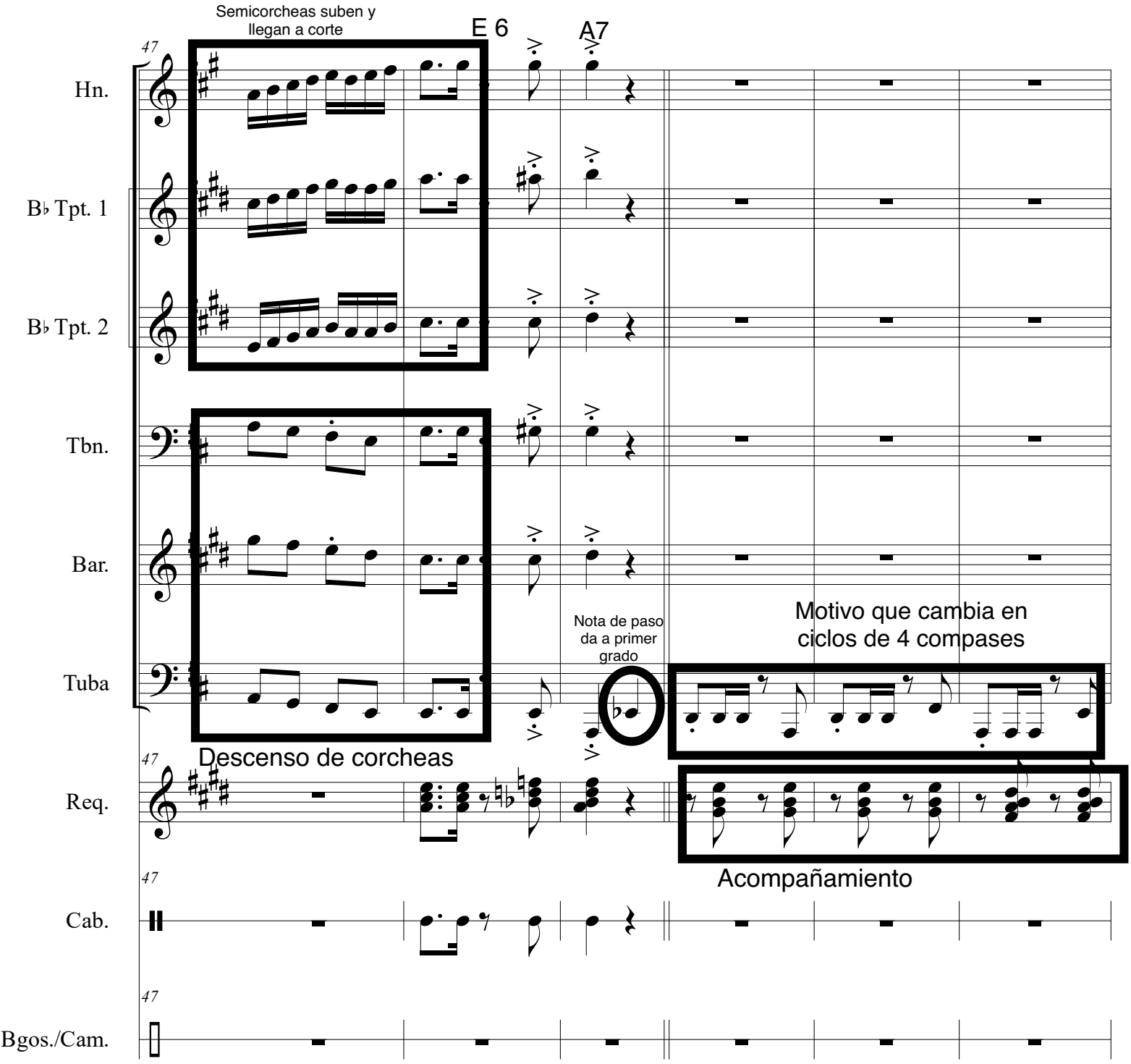

22
Bb Mayor
F Mayor
Hn.
f
A Mayor
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Suavizar la tonalidad G
para ir a tonalidad A Mayor
2 voz a tercera distancia corno-requinto
Corno una tercera arriba del requinto
Tbn.
Bar.
Tuba
22
Req.
Melodía
22
Cab.
Esterilla
22
Bgos./Cam.

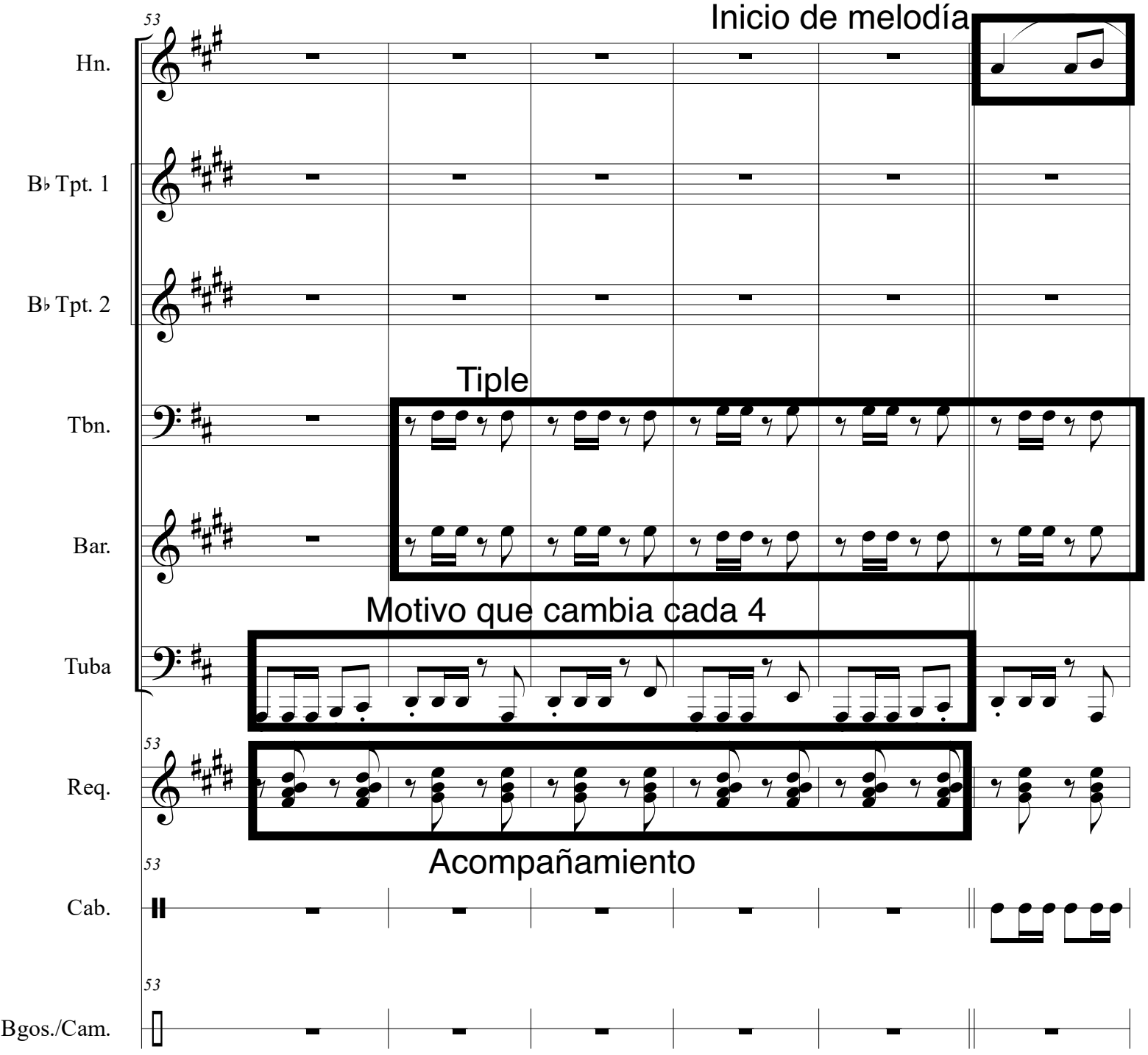

26
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Req.
Cab.
Bgos./Cam.
D
Dm
A
Motivo rítmico igual que entra de manera arpegiada
ascendente que inicia en el V de eufonio
Escalera melódica
Pedal

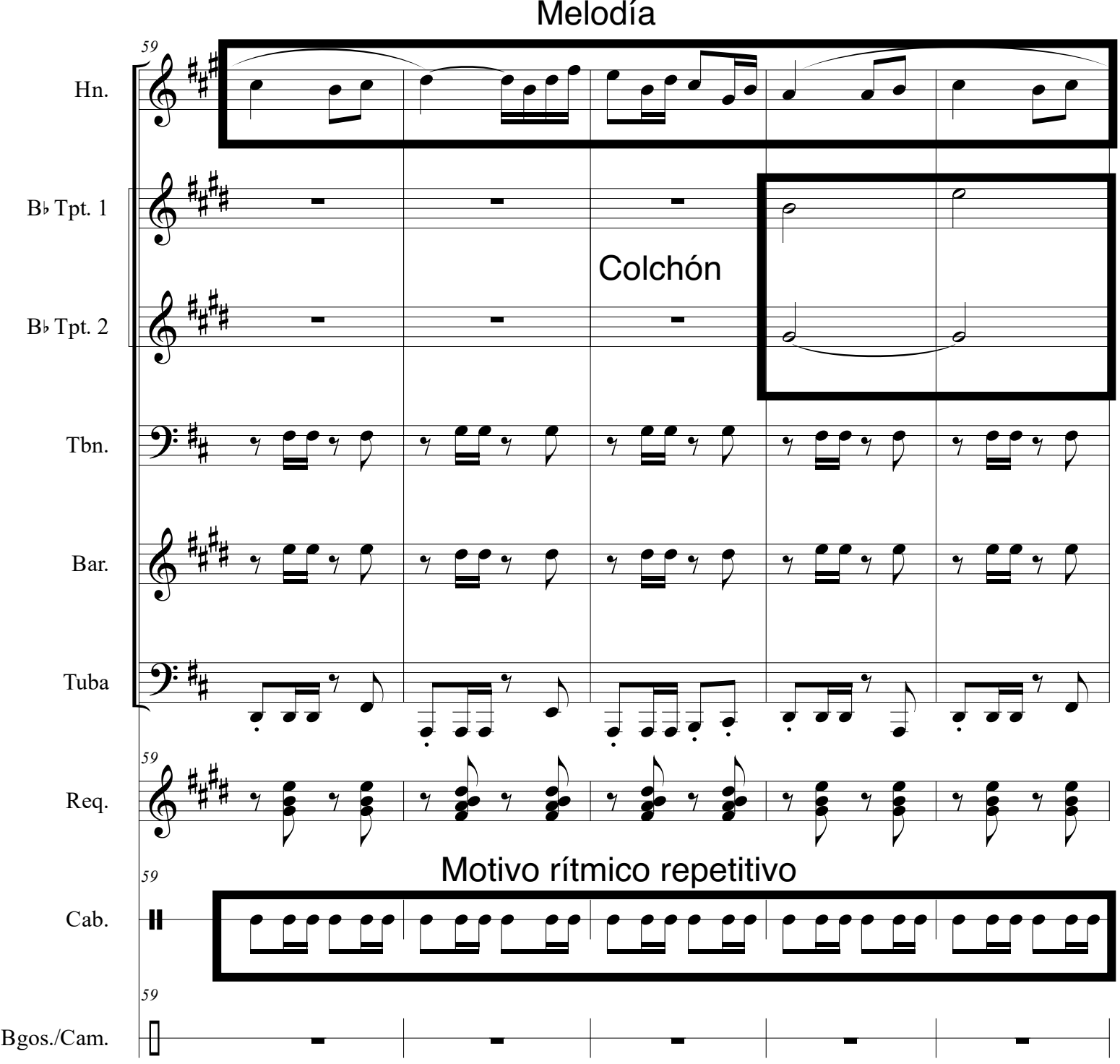

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)
V
IV
I
31
Hn.
A quinto de D
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Escalera ritmo melódica
Tbn.
Bar.
Motivo rítmico del bajo
Tuba
31
Req.
IV de D
Acorde
31
Cab.
31
Bgos./Cam.

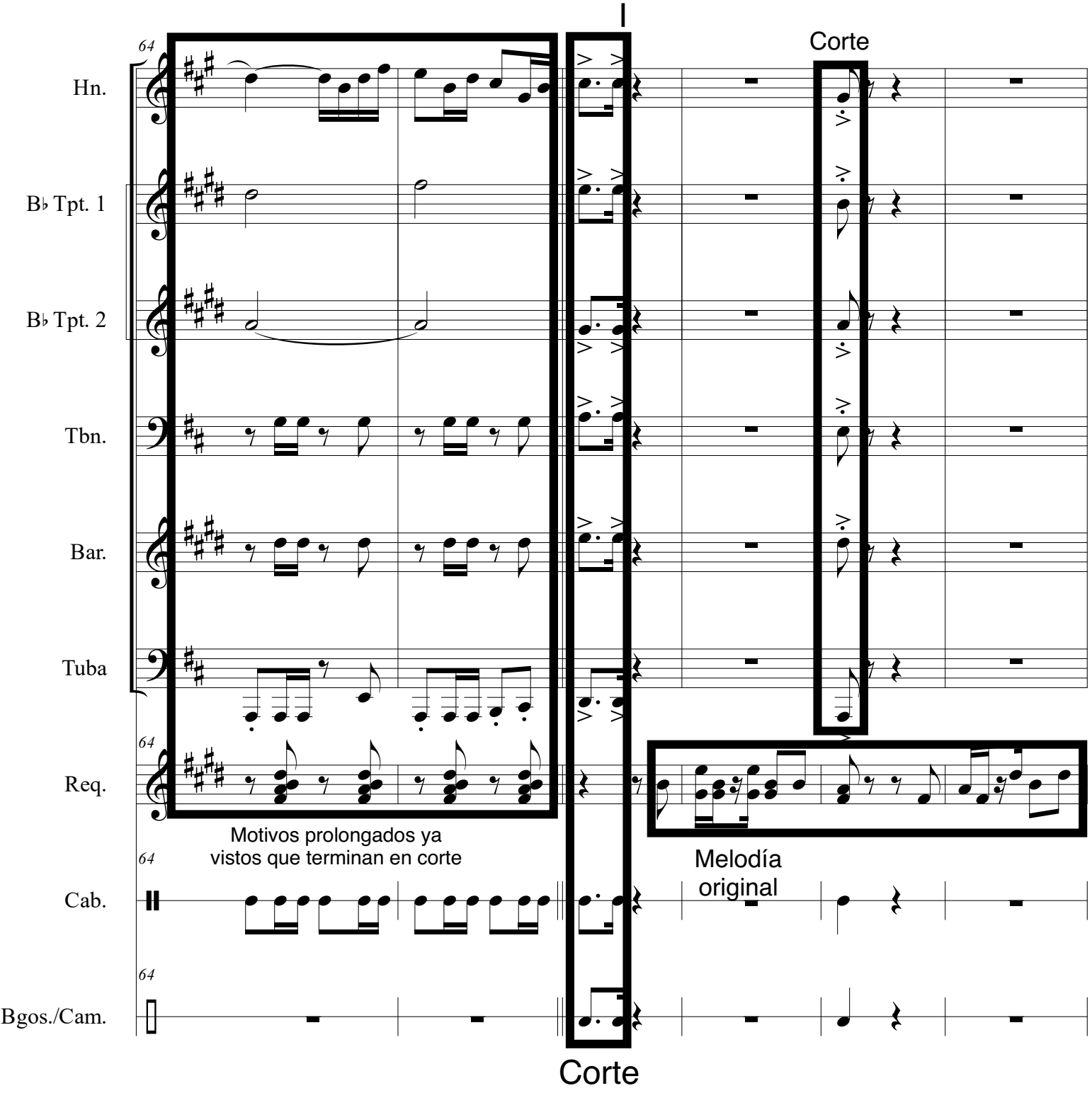

V
I
36
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Movimiento grados conjuntos
Tbn.
Hay tres octavadas de distancia entre la tuba y la trompeta 1 y en las voces de trompeta hay una sexta
Bar.
Tuba
36
Req.
36
Brillo y color
Cab.
36
Bgos./Cam.

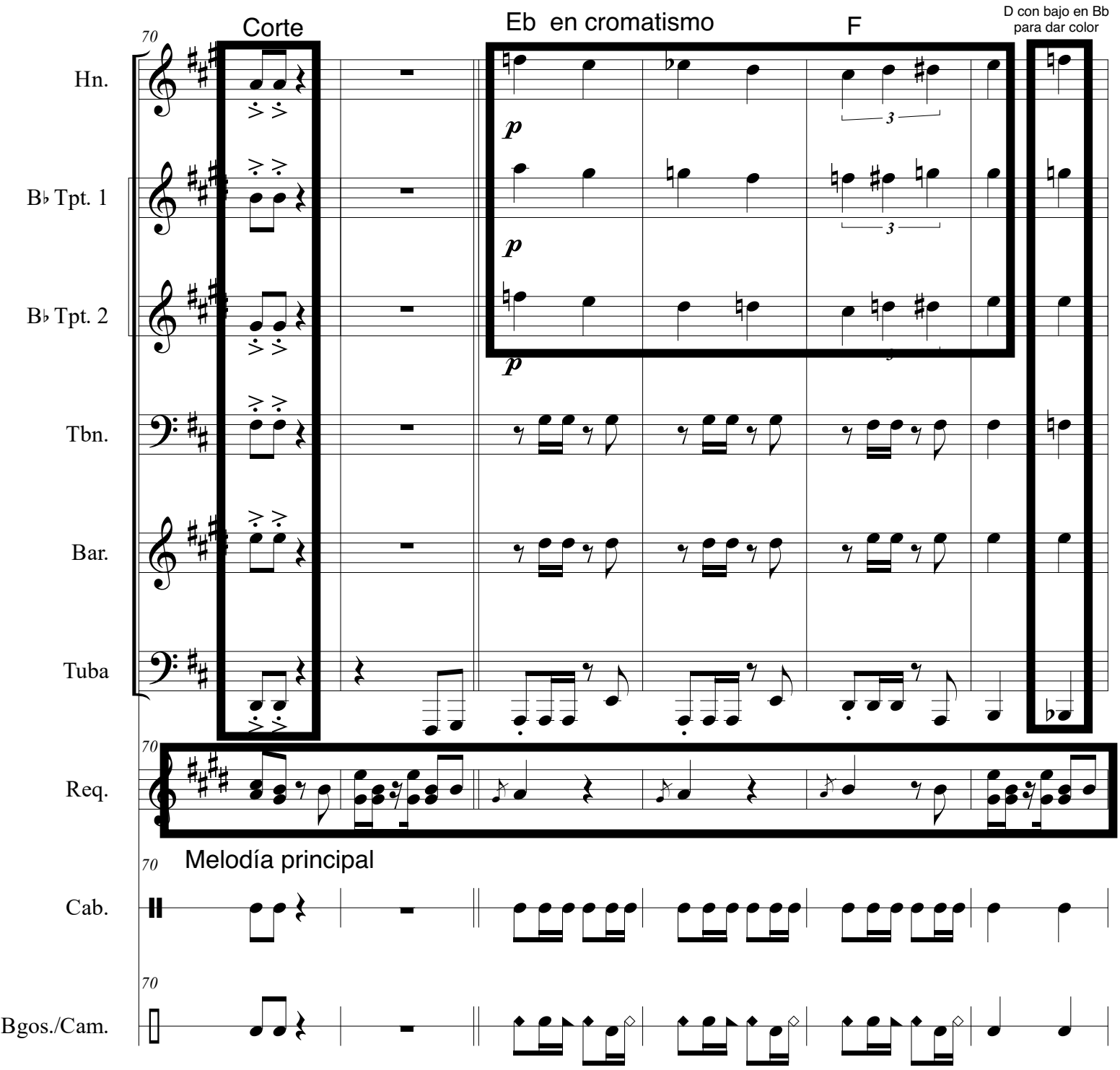

41
Hn.
Bordadura grados conjuntos
Bloque
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Melodía del corno una quinta por encima del requinto
Bloque
Tuba
41
Req.
41
Cab.
41
Bgos./Cam.

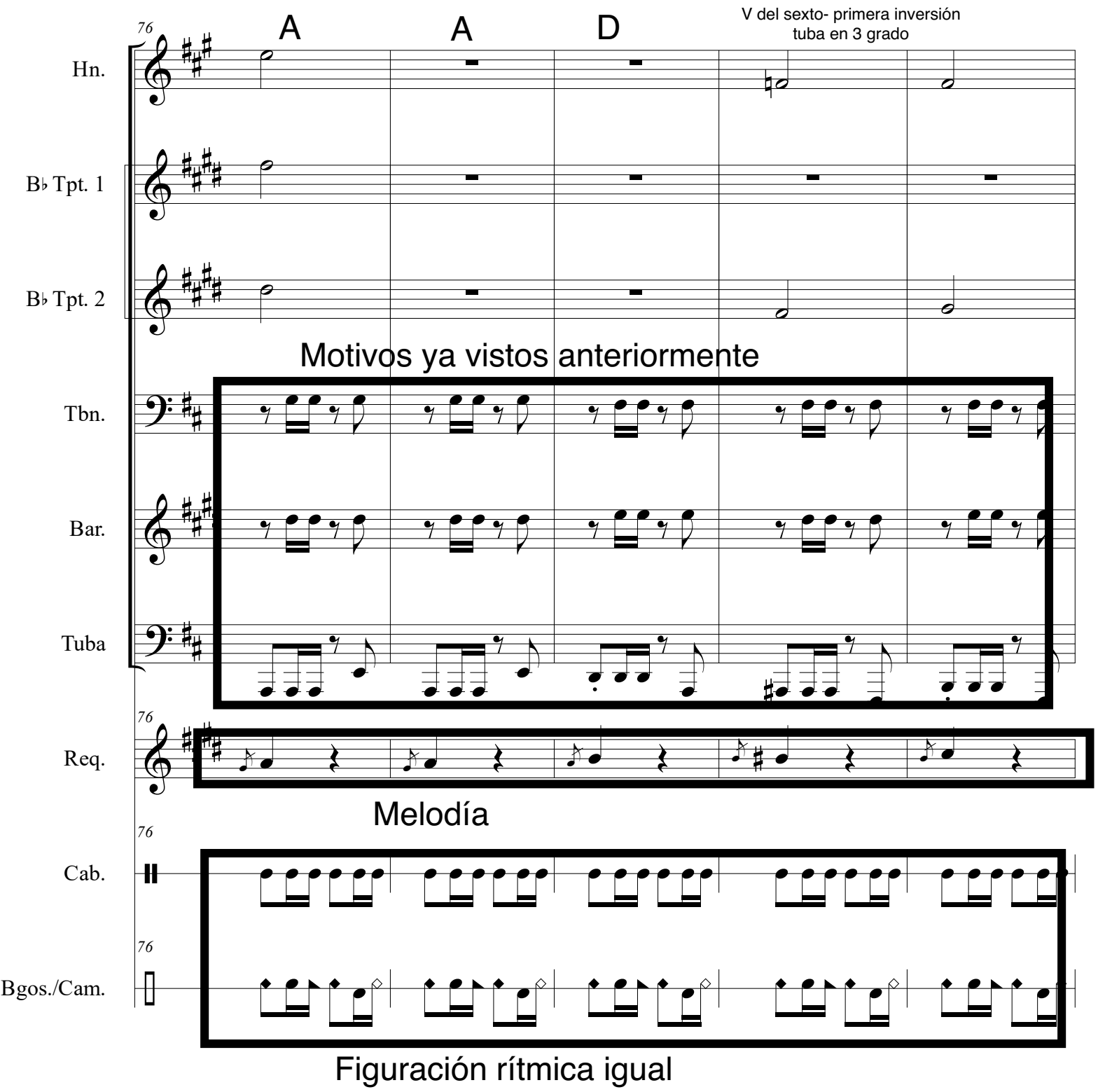

Semicorcheas suben y llegan a corte
E 6
A7
47
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Nota de paso da a primer grado
Motivo que cambia en ciclos de 4 compases
Descenso de corcheas
47
Req.
Acompañamiento
47
Cab.
47
Bgos./Cam.

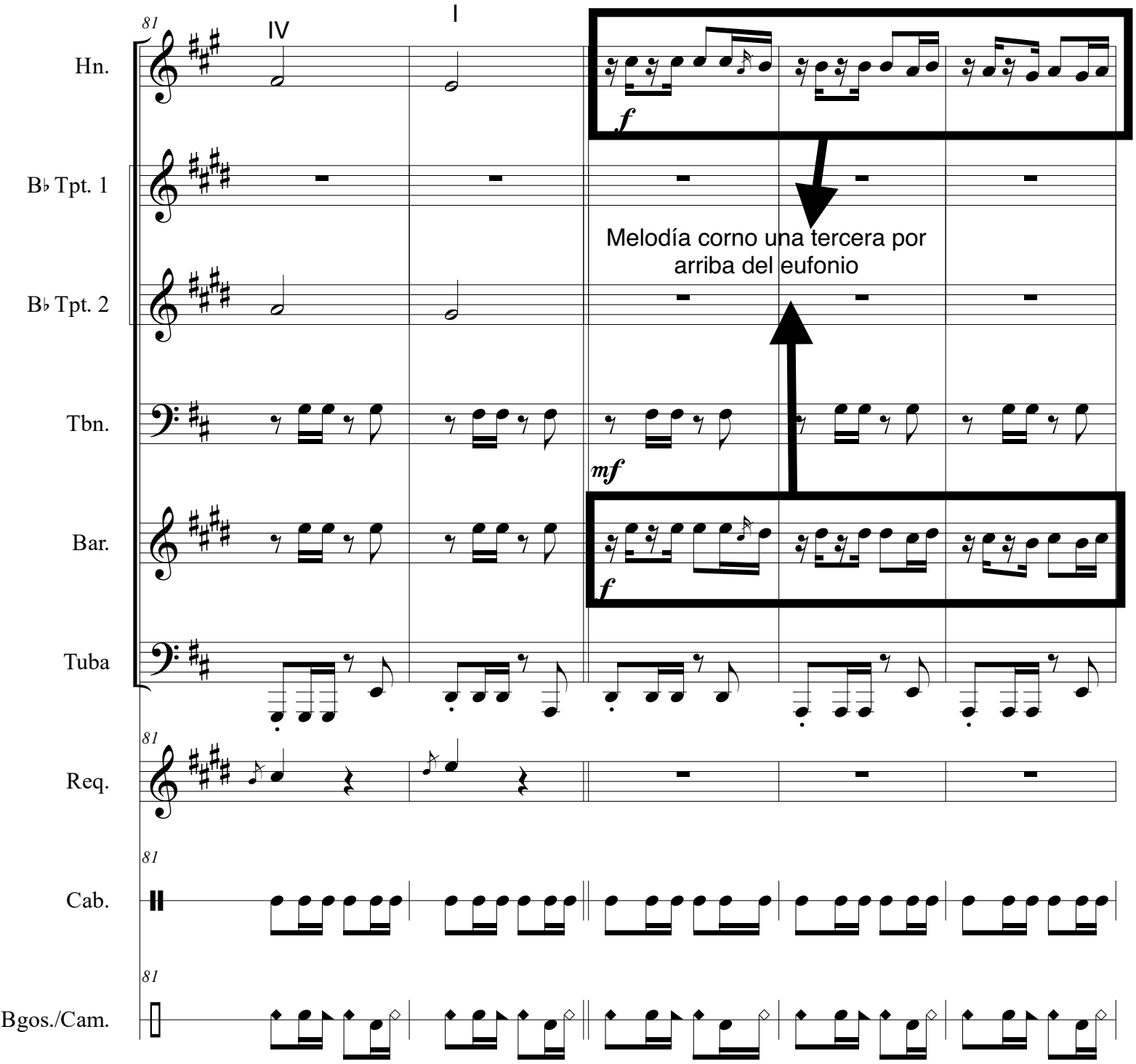

Inicio de melodía
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tiple
Tbn.
Bar.
Motivo que cambia cada 4
Tuba
53
Req.
53
Acompañamiento
Cab.
53
Bgos./Cam.


Melodía
59
Hn.
B♭ Tpt. 1
Colchón
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
59
Req.
Motivo rítmico repetitivo
59
Cab.
59
Bgos./Cam.

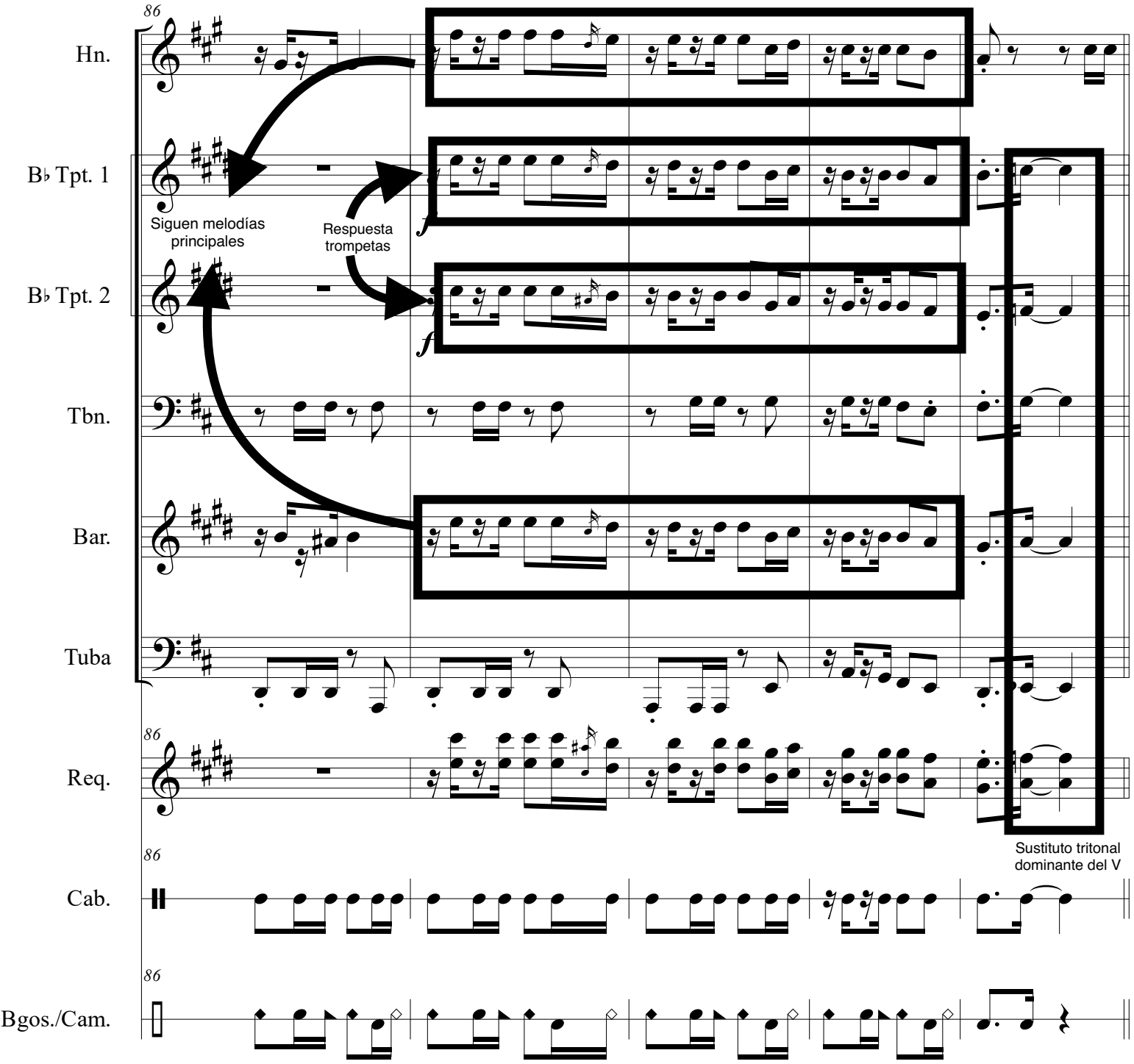

64
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
64
Req.
64
Cab.
64
Bgos./Cam.
Corte
Motivos prolongados ya
vistos que terminan en corte
Melodía
original
Corte

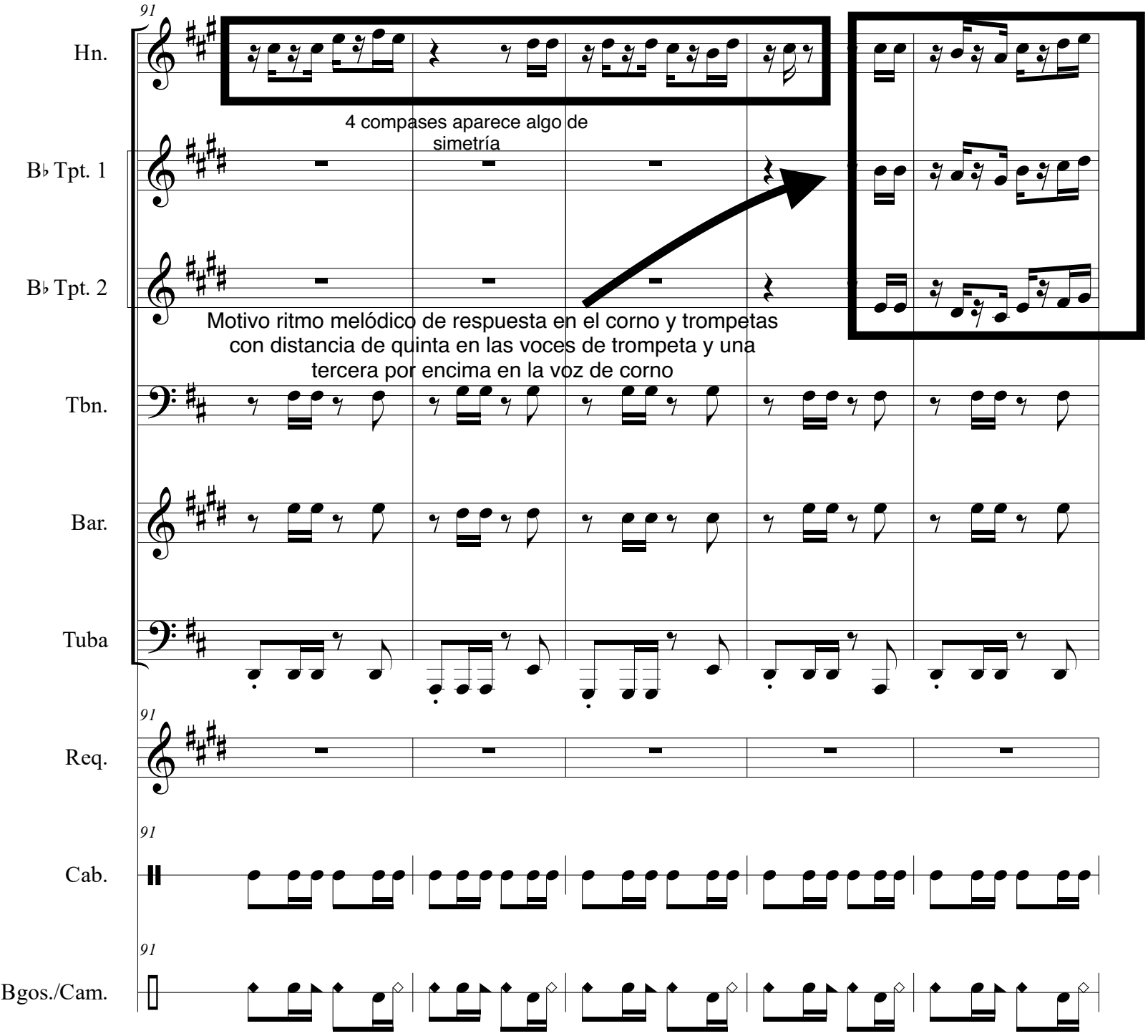

Corte
Eb en cromatismo
F
D con bajo en Bb
para dar color
70
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Req.
Melodía principal
Cab.
Bgos./Cam.
p
3


76
A
A
D
V del sexto- primera inversión
tuba en 3 grado
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Motivos ya vistos anteriormente
Tbn.
Bar.
Tuba
76
Req.
Melodía
76
Cab.
76
Bgos./Cam.
Figuración rítmica igual

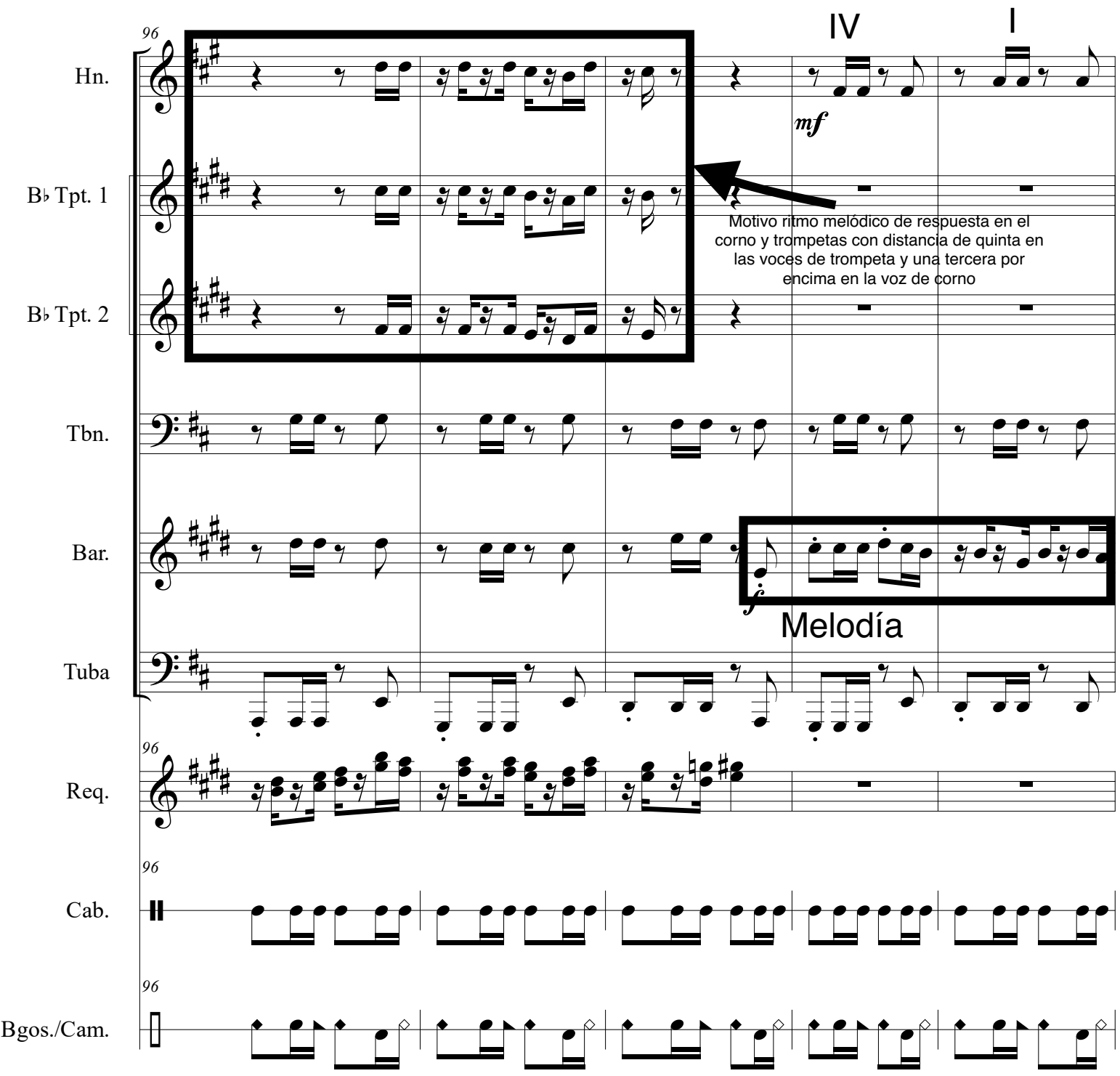


Nota: en los demás instrumentos siguen ritmos melódicos ya expuestos

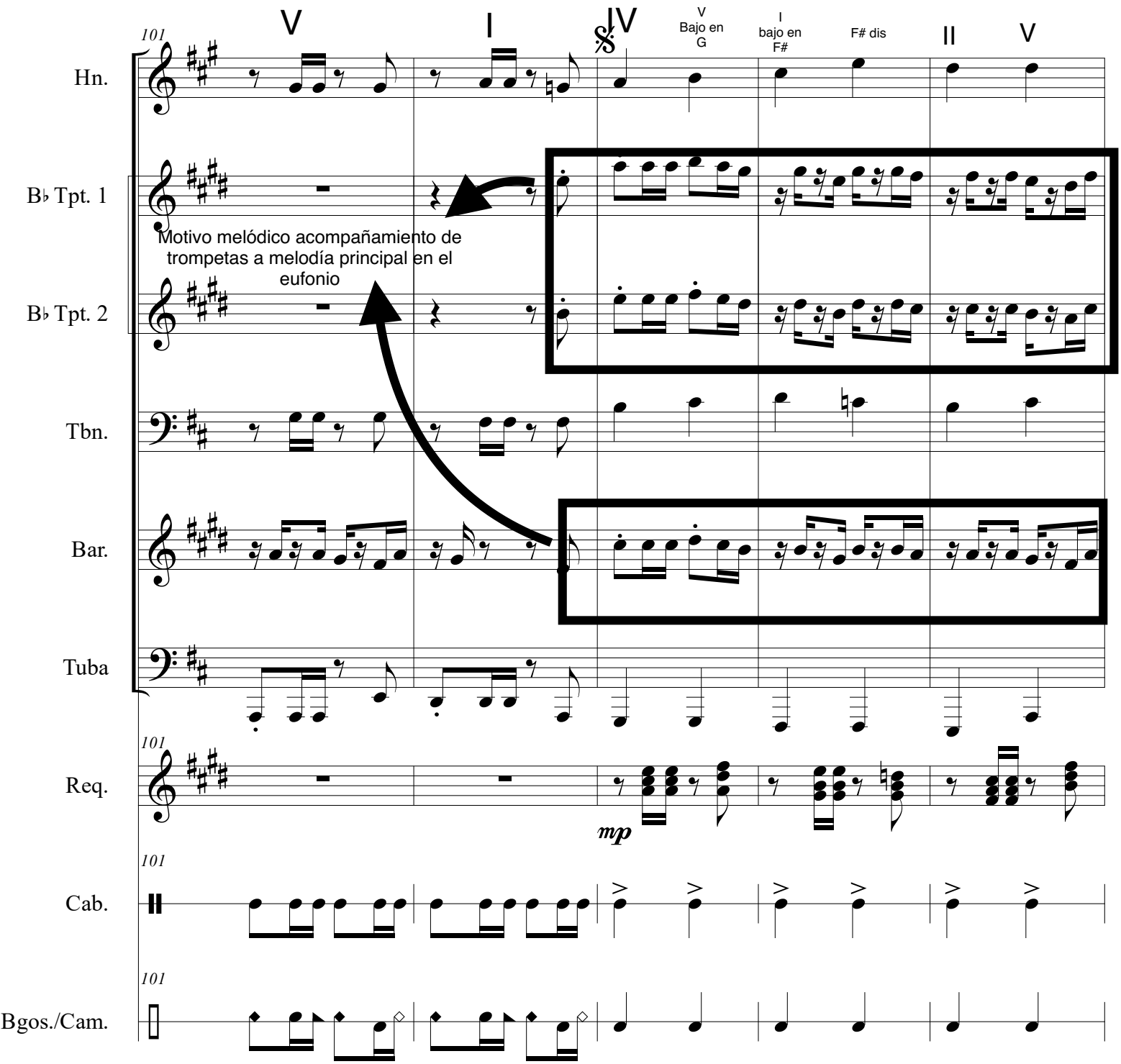

86
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Req.
Cab.
Bgos./Cam.
Siguen melodías principales
Respuesta trompetas
Sustituto tritonal dominante del V

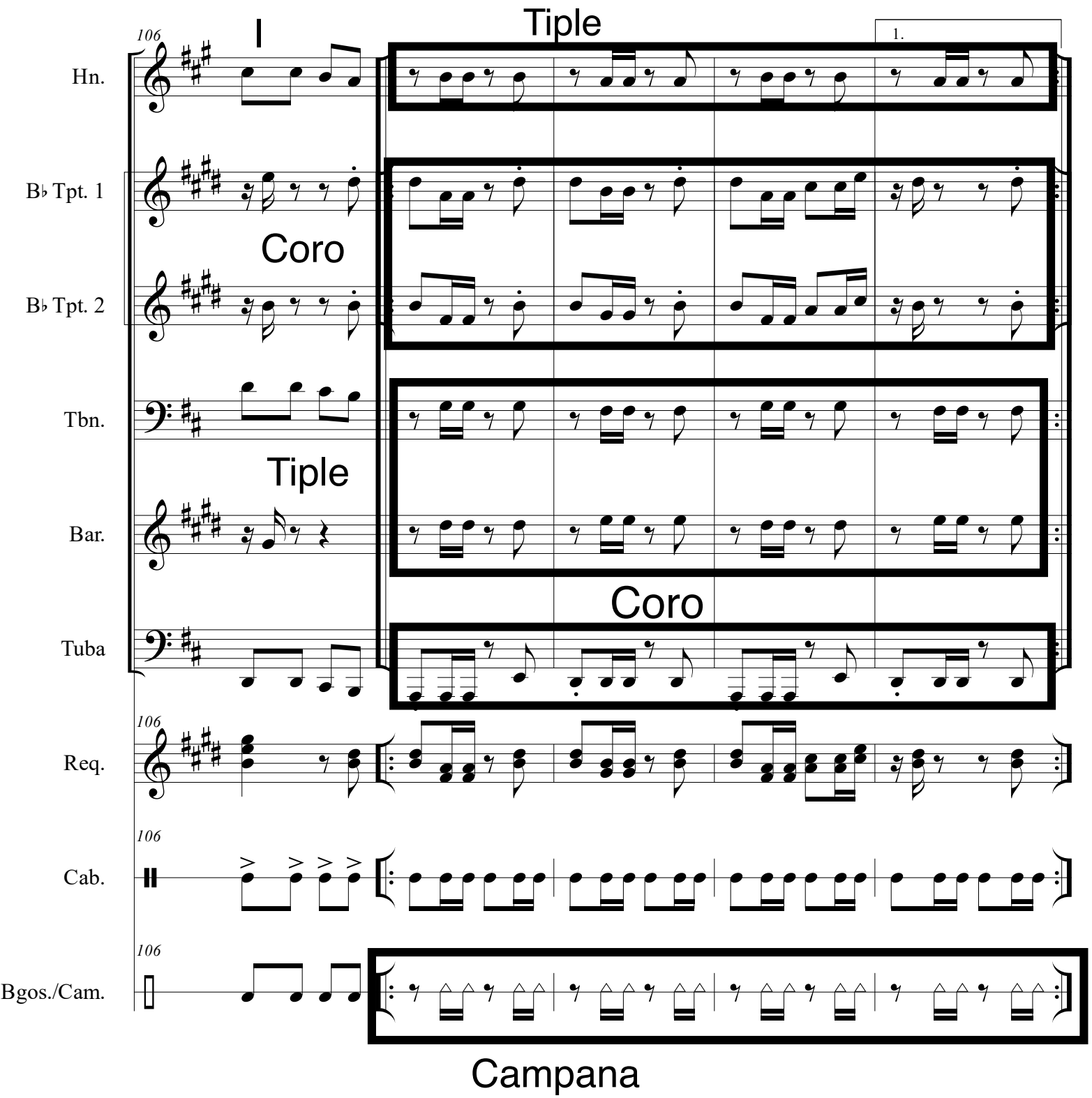


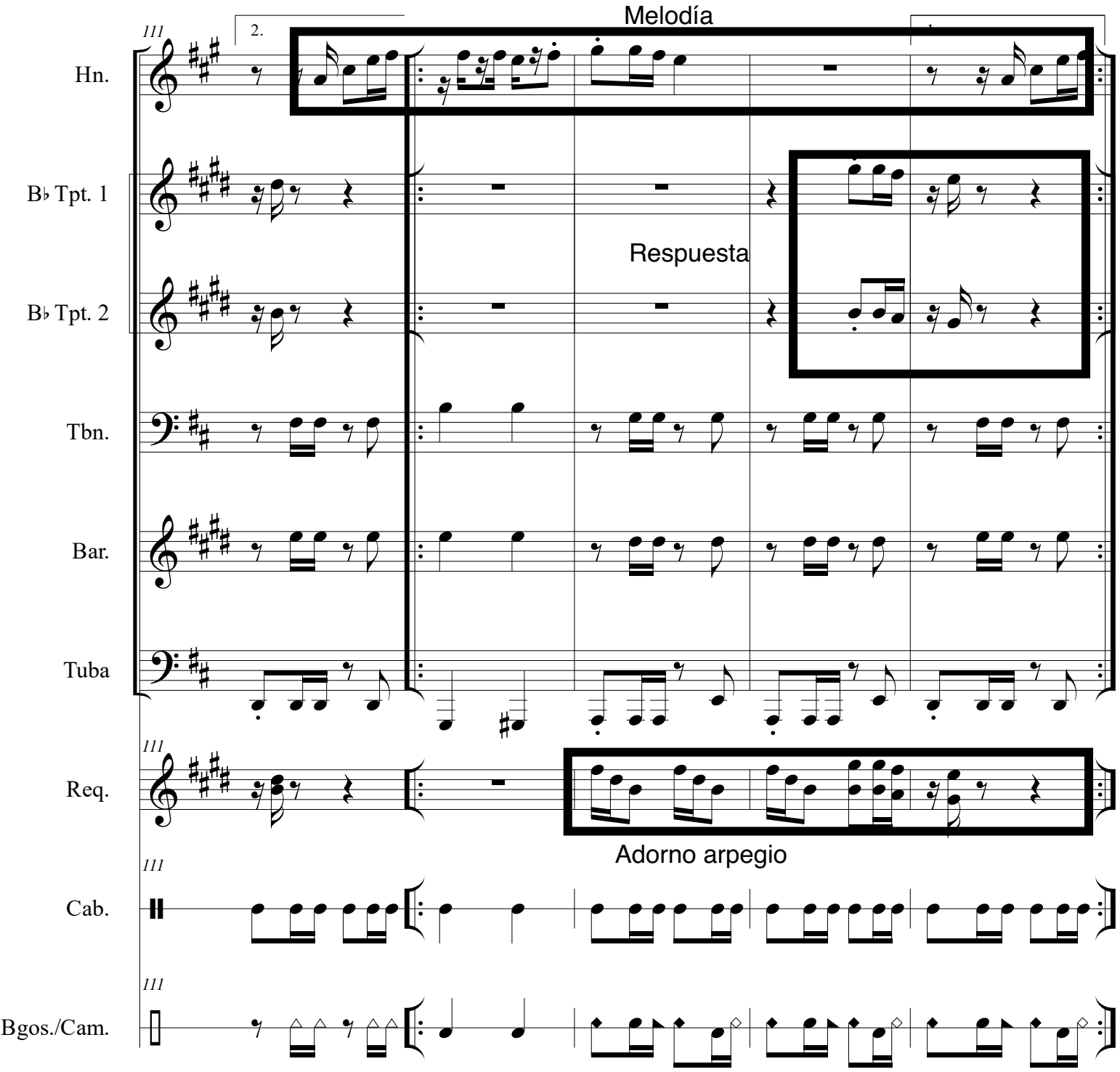
Nota: en las demás voces se mantiene figuración ya expuesta



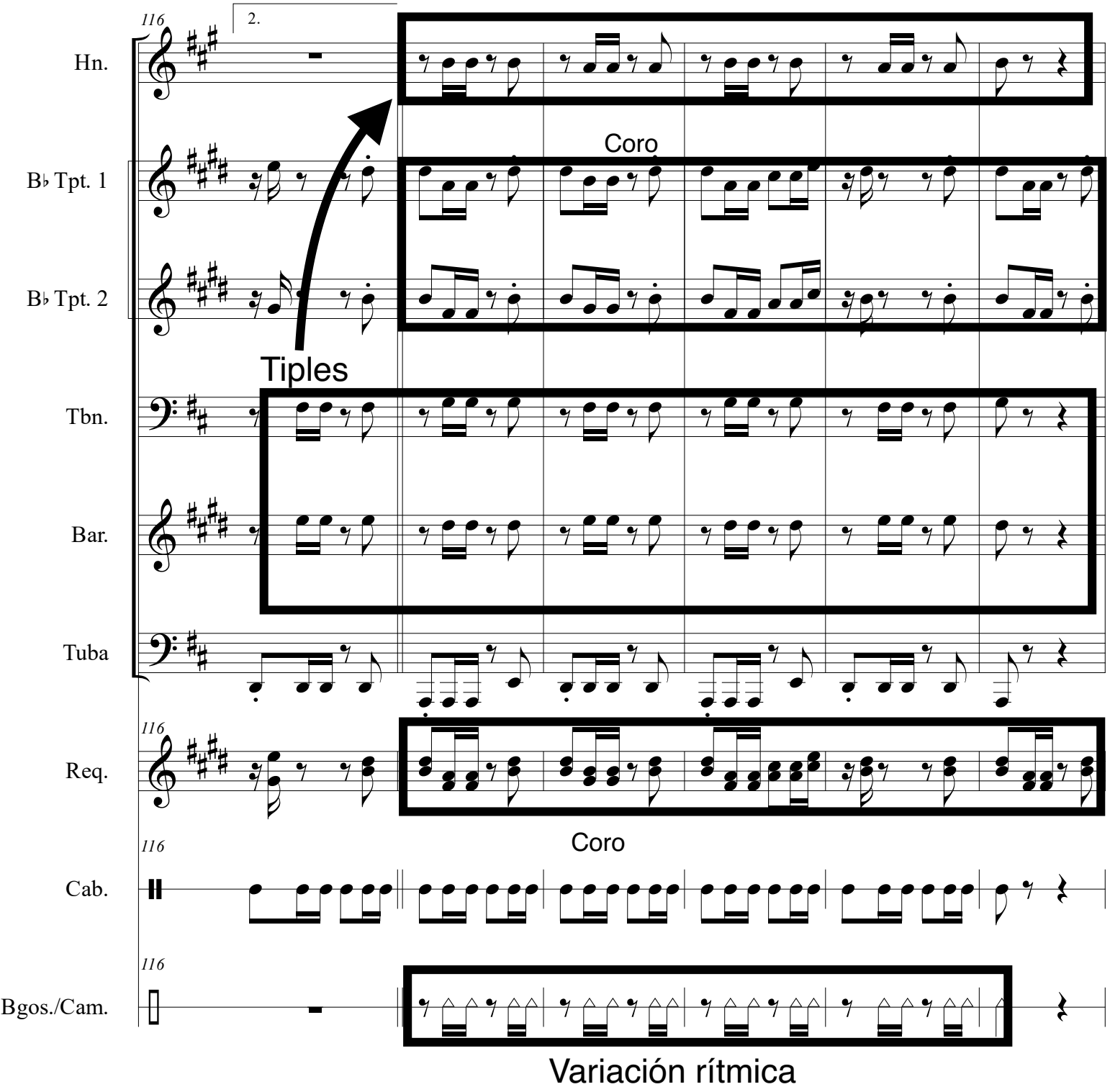
Nota: en las demás voces se mantiene figuración ya expuesta

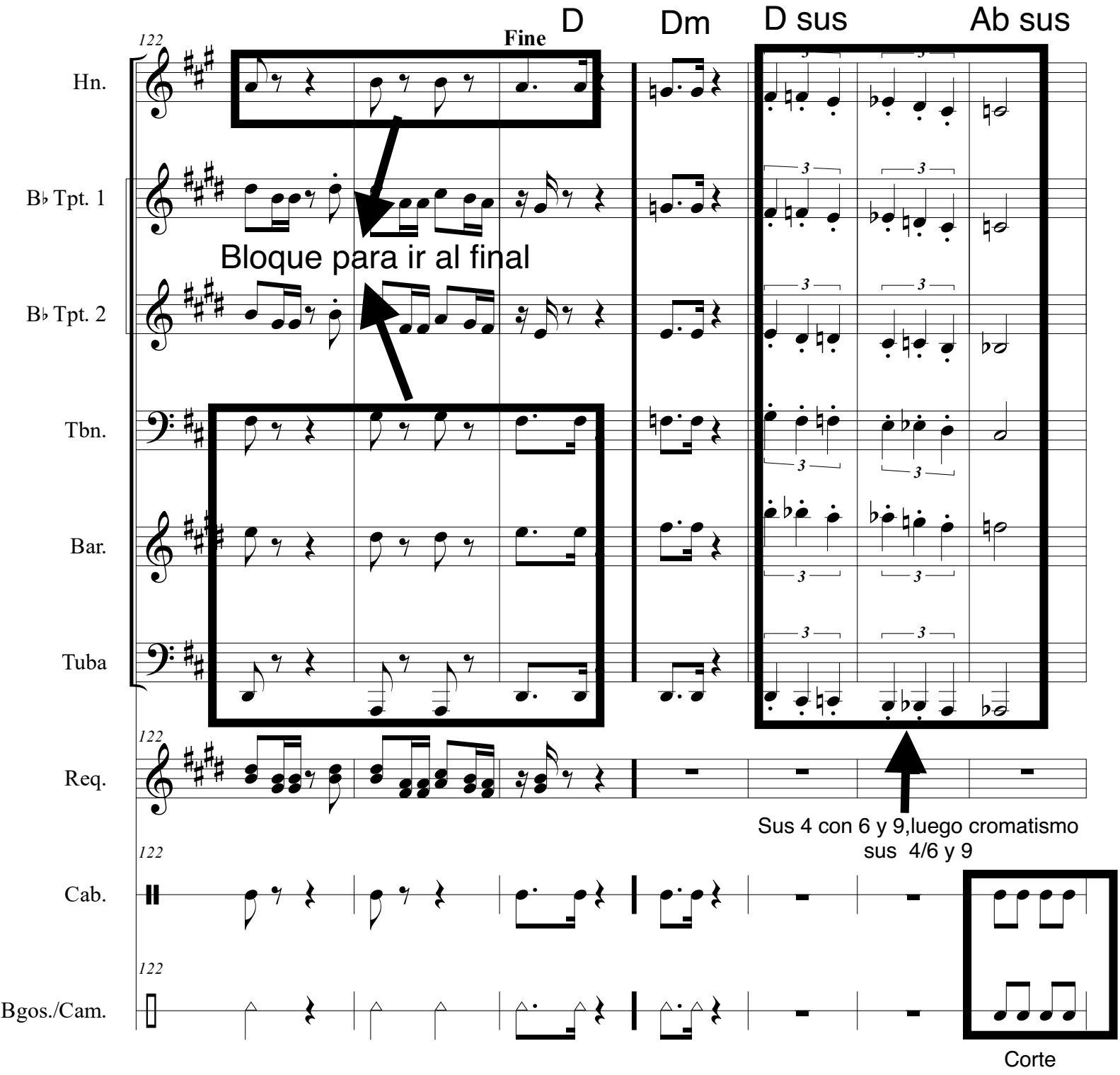

V
I
IV
V
Bajo en
G
I
bajo en
F#
F# dis
II
V
101
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Motivo melódico acompañamiento de trompetas a melodía principal en el eufonio
101
Req.
mp
101
Cab.
101
Bgos./Cam.

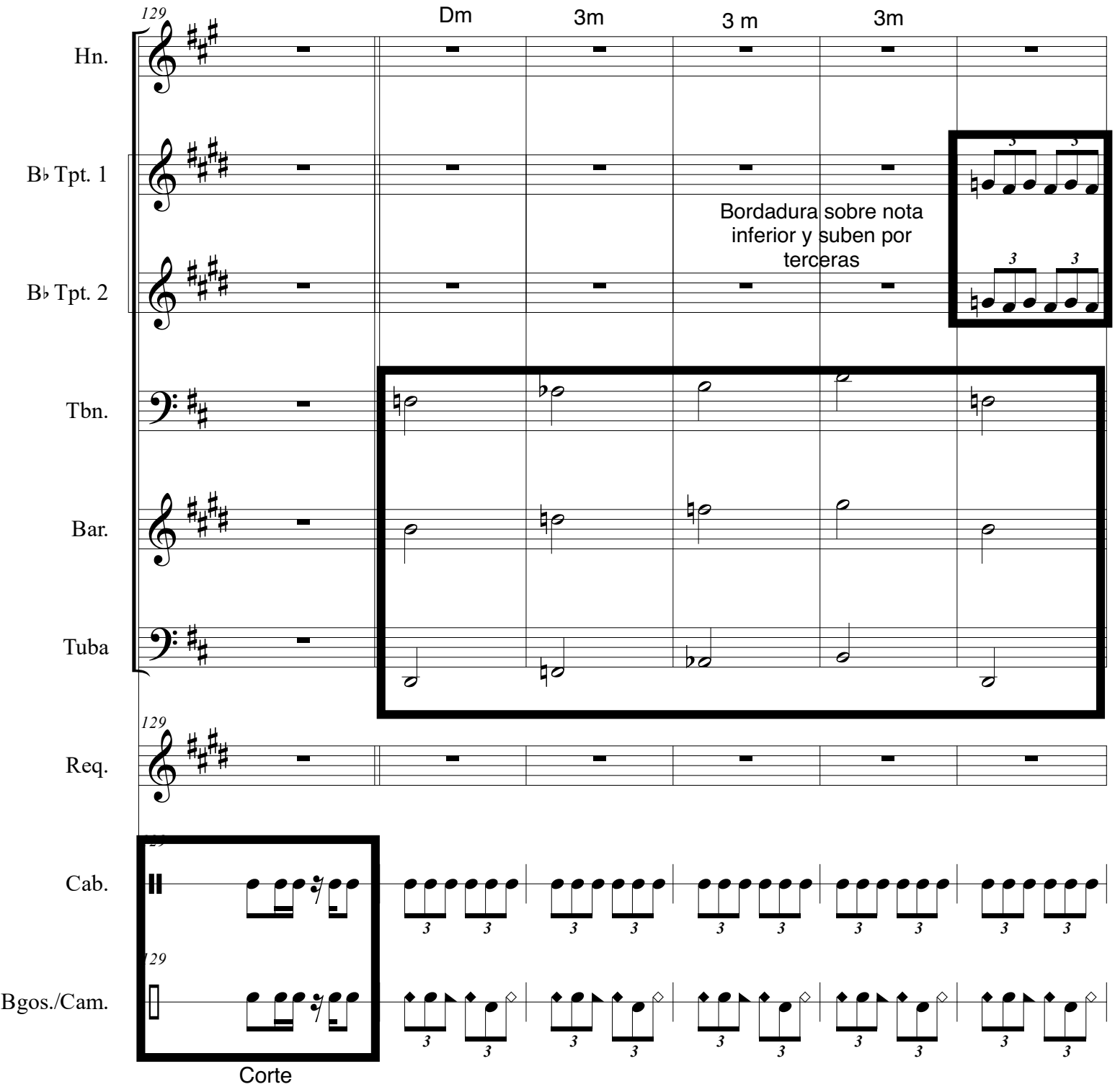

I
Tiple
1.
106
Hn.
B♭ Tpt. 1
Coro
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tiple
Bar.
Coro
Tuba
106
Req.
106
Cab.
106
Bgos./Cam.
Campana

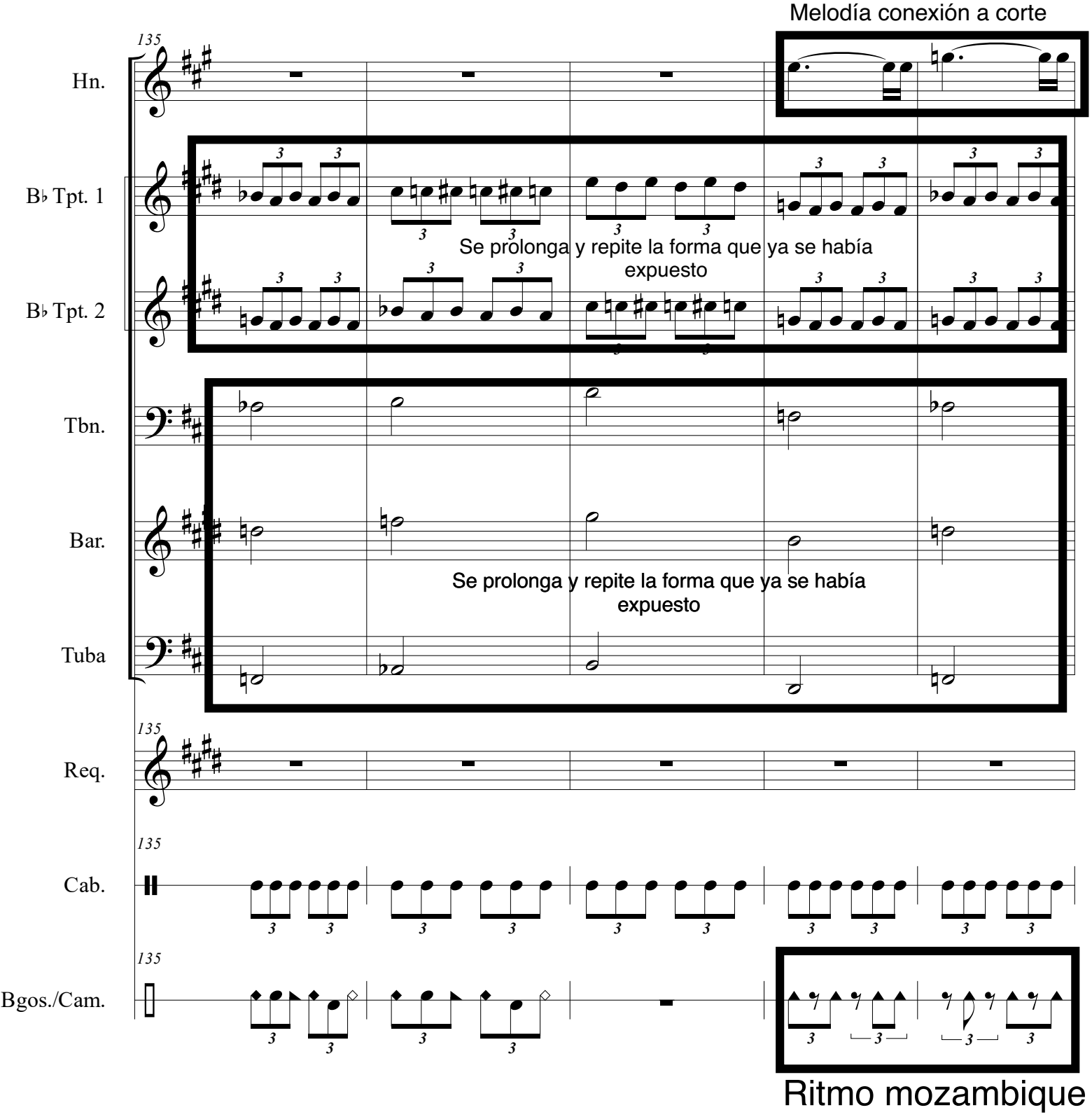


Nota: se tiene una forma de pregunta respuesta con la melodía del corno y trompetas

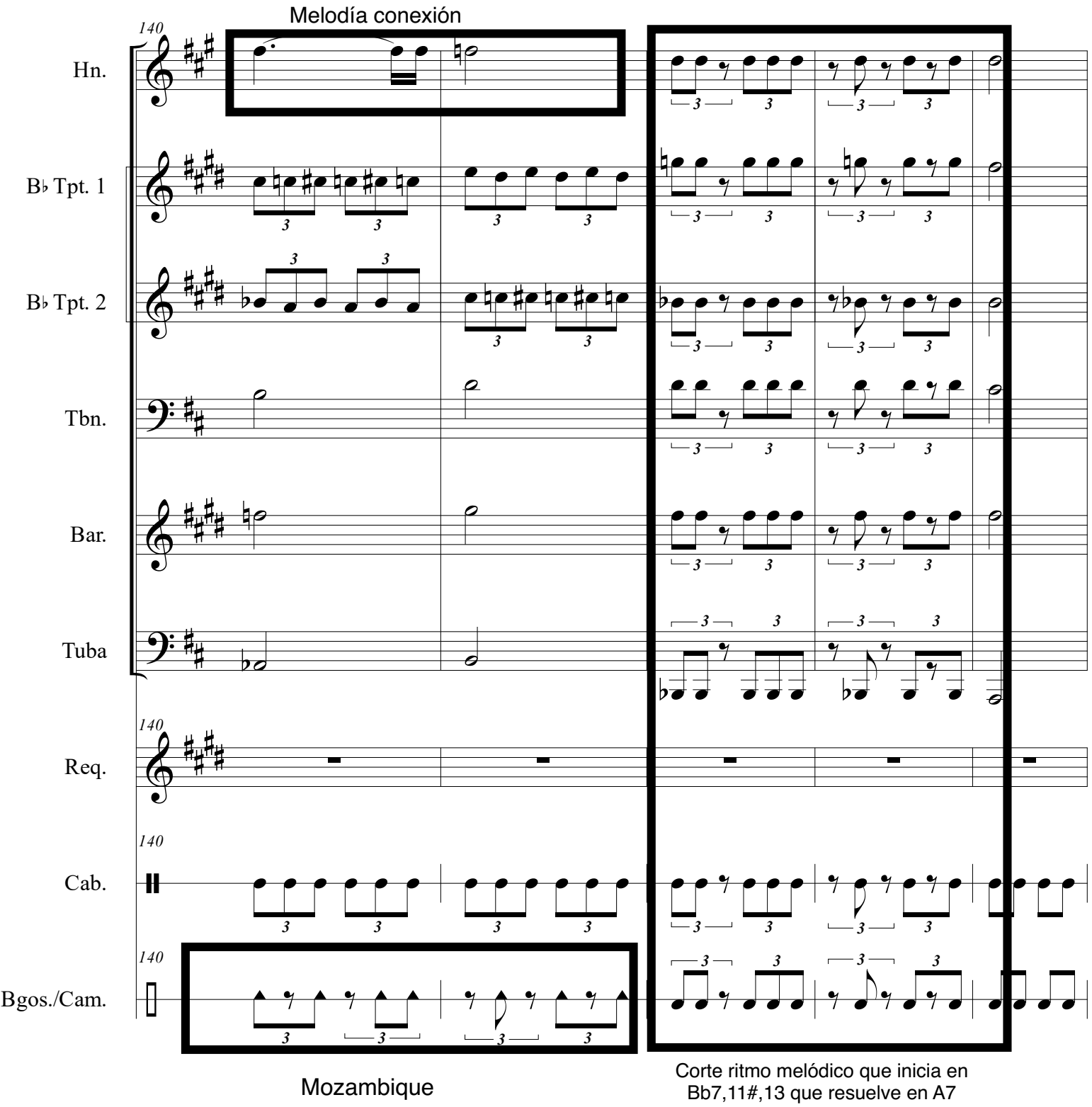

116
2.
Hn.
Coro
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tiples
Tbn.
Bar.
Tuba
116
Req.
Coro
116
Cab.
116
Bgos./Cam.
Variación rítmica

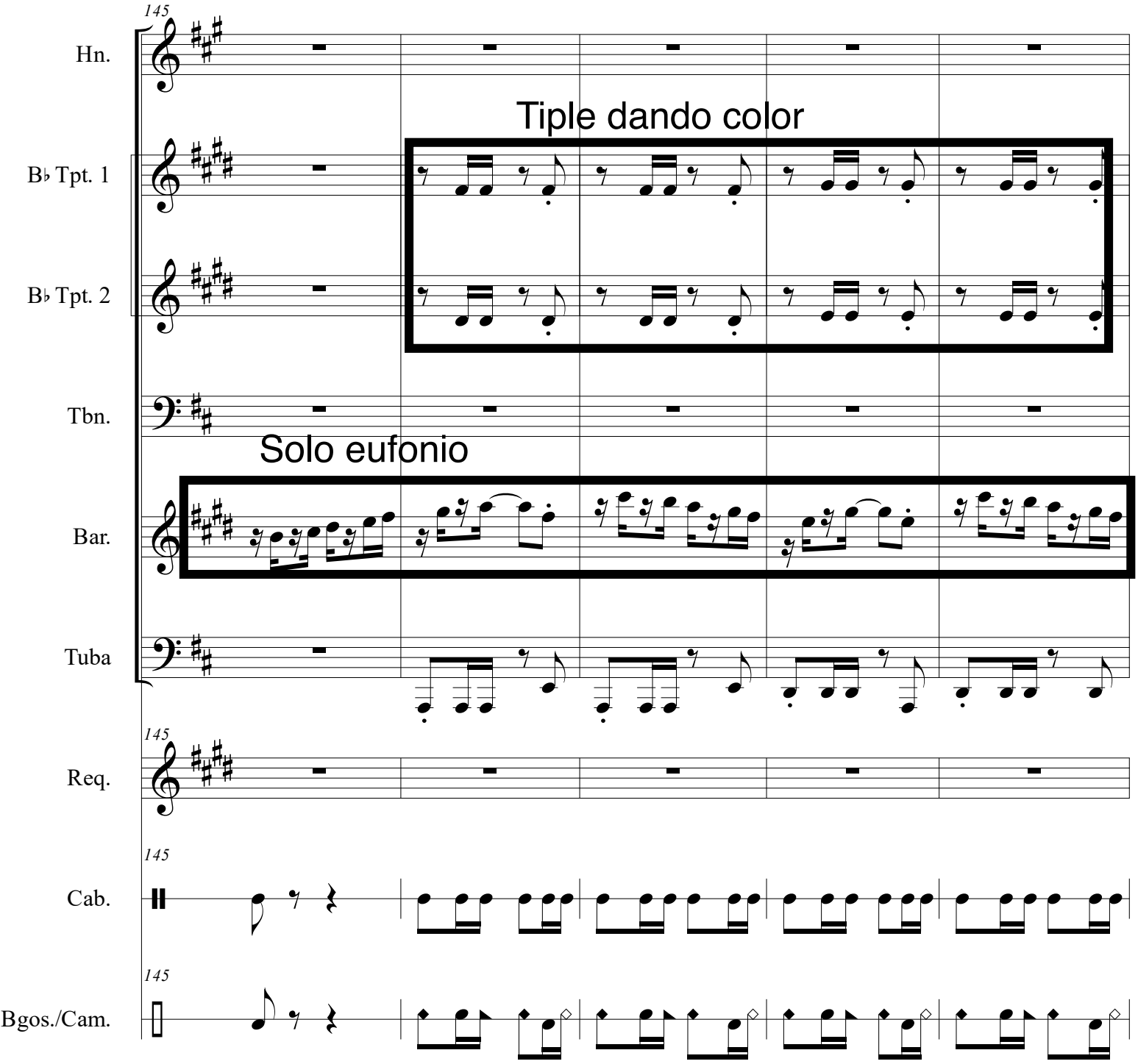

Fine
D
Dm
D sus
Ab sus
122
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Req.
Cab.
Bgos./Cam.
Bloque para ir al final
Sus 4 con 6 y 9,luego cromatismo
sus 4/6 y 9
Corte

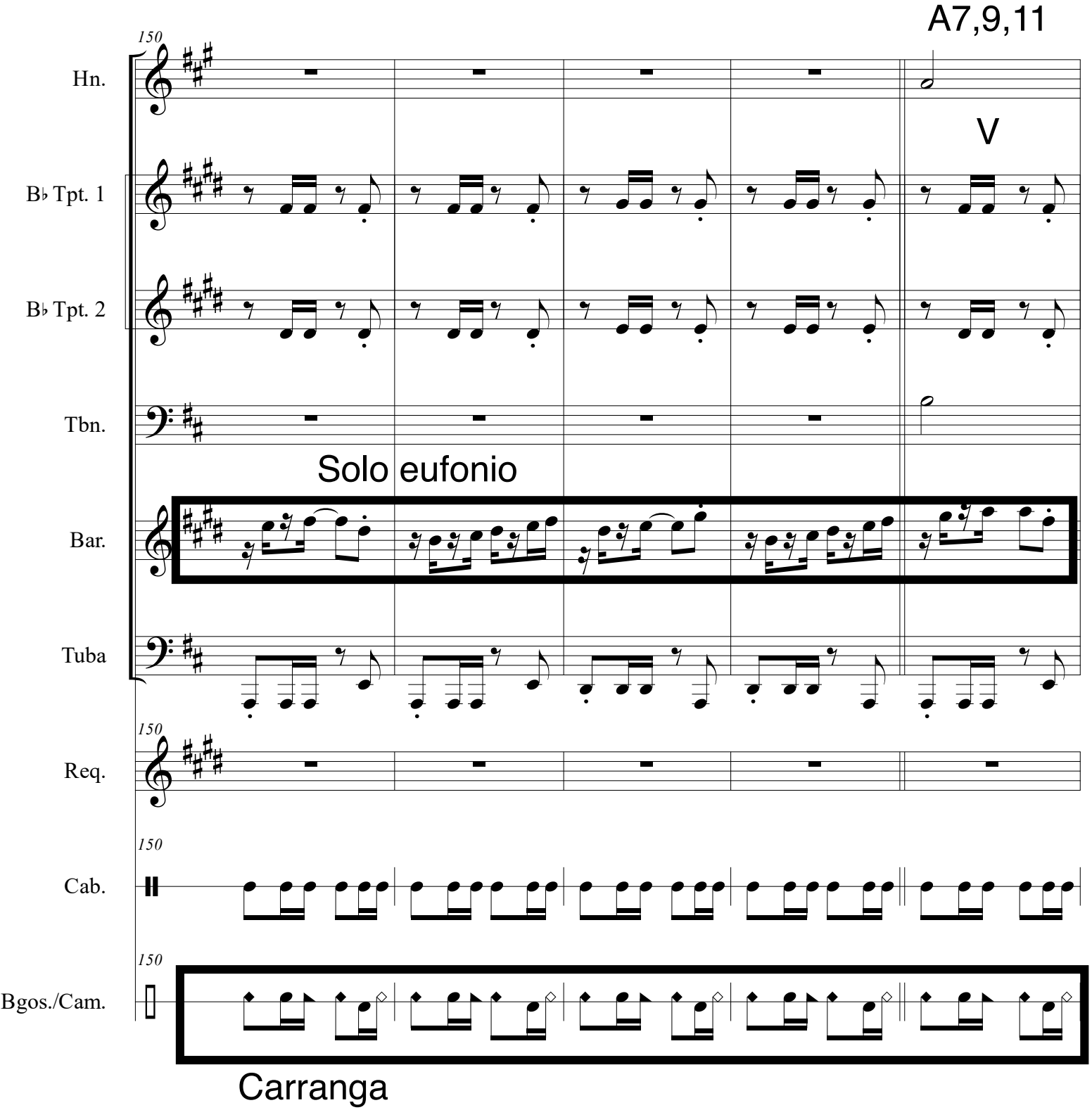

129
Dm
3m
3 m
3m
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Bordadura sobre nota inferior y suben por terceras
Tbn.
Bar.
Tuba
129
Req.
Cab.
129
Bgos./Cam.
Corte

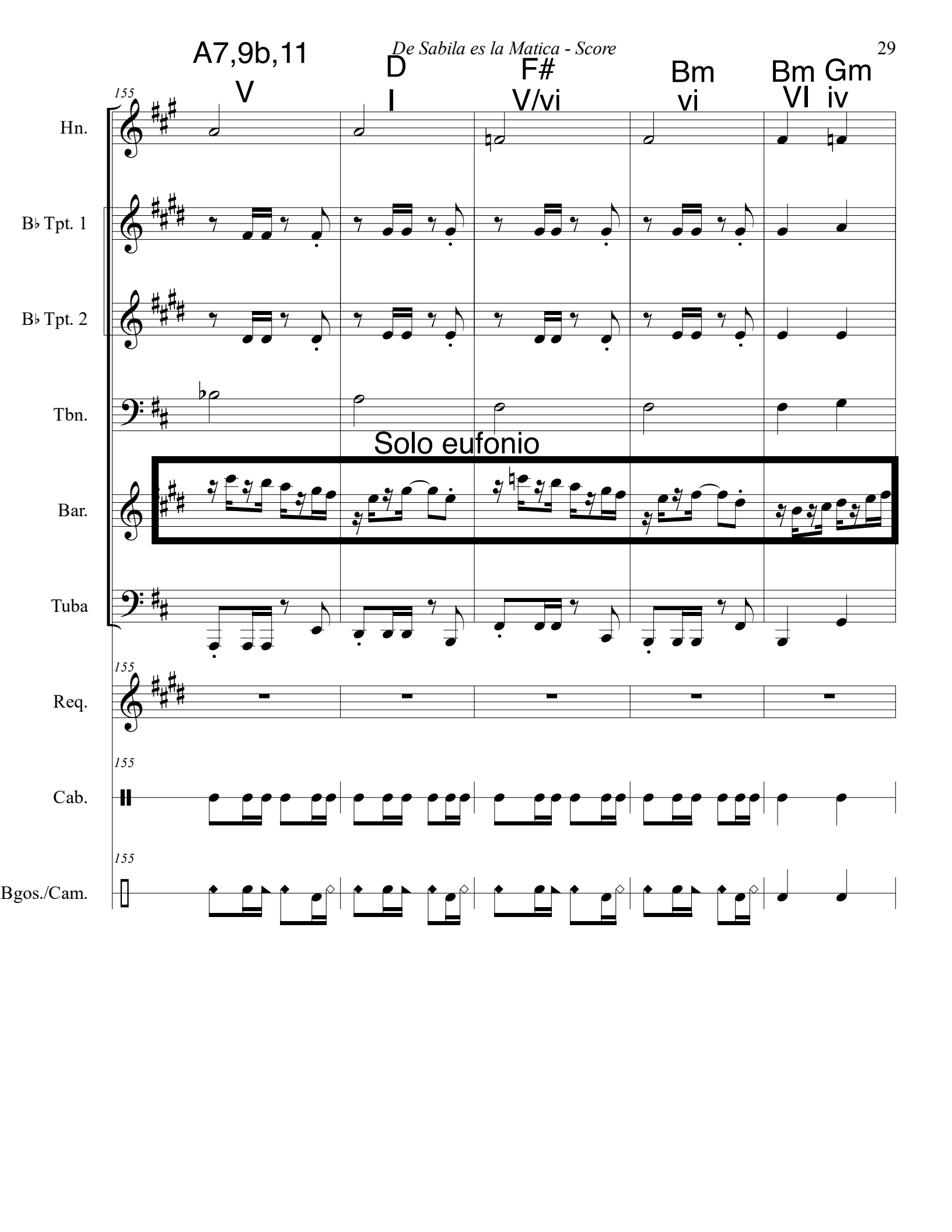


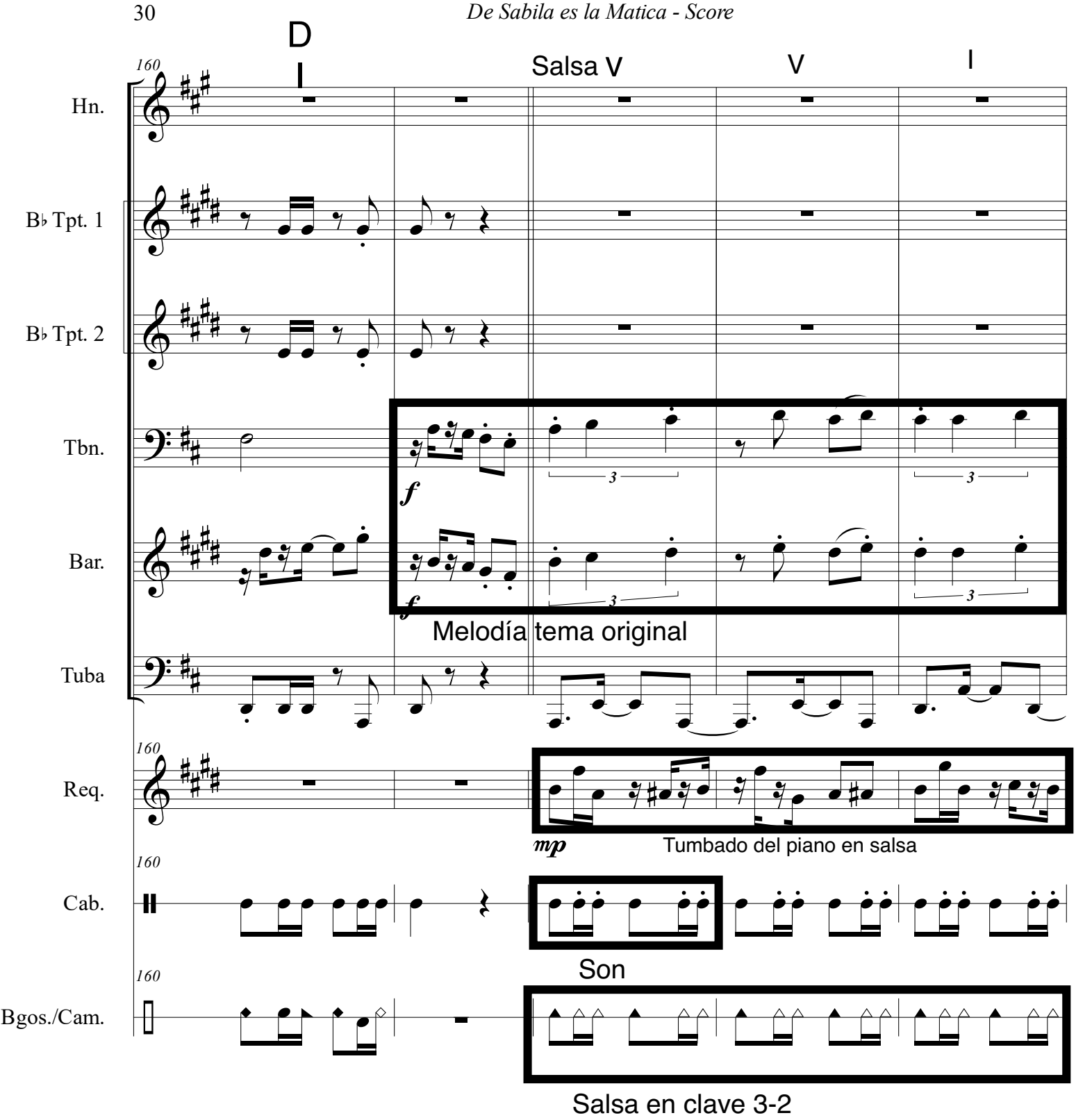
Nota: la forma de movimiento expuesta en las voces de trompetas, eufonio,trombón y tuba hacen función de puente

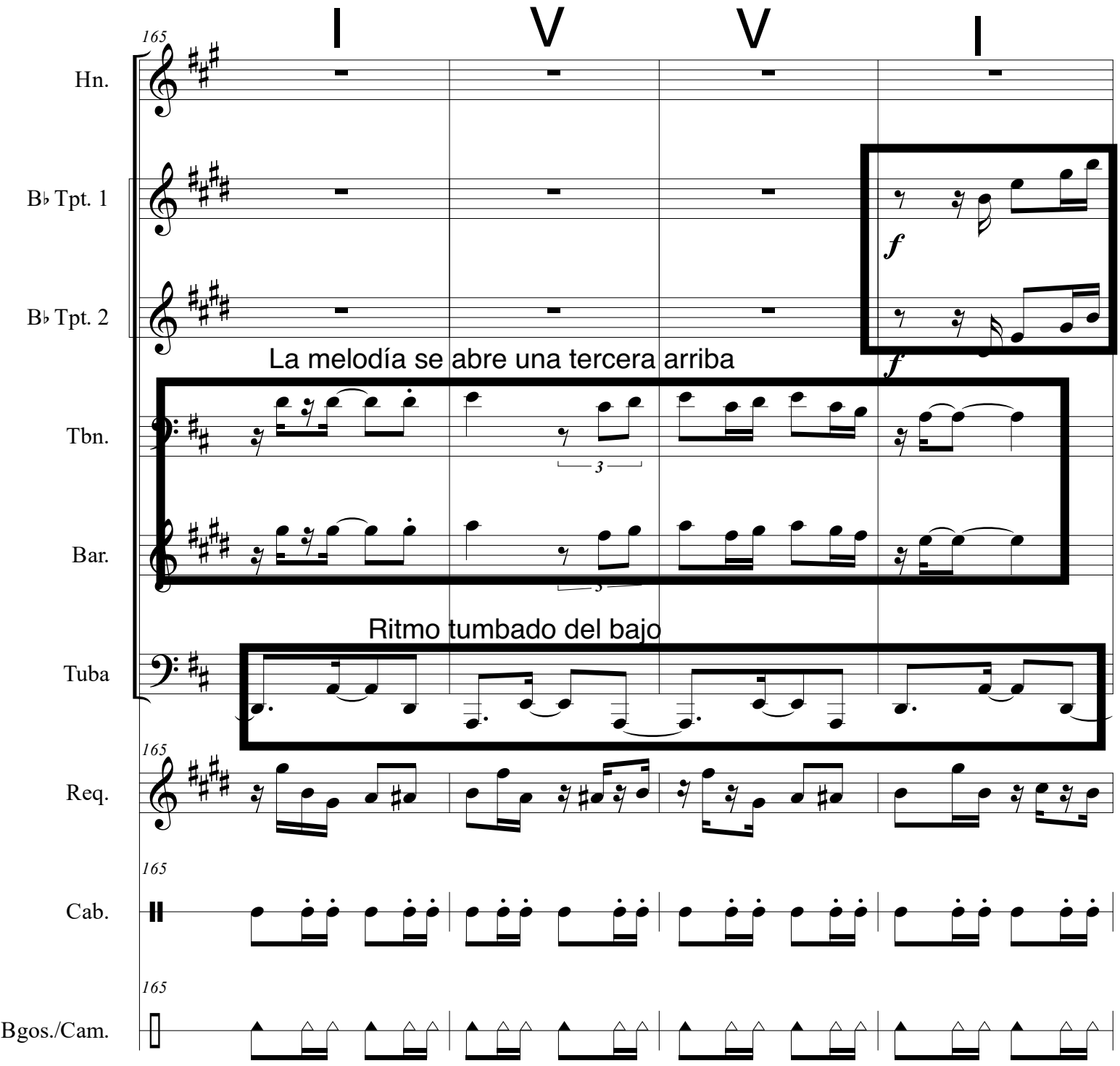

Melodía conexión
140
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Req.
Cab.
Bgos./Cam.
Mozambique
Corte ritmo melódico que inicia en
Bb7,11#,13 que resuelve en A7

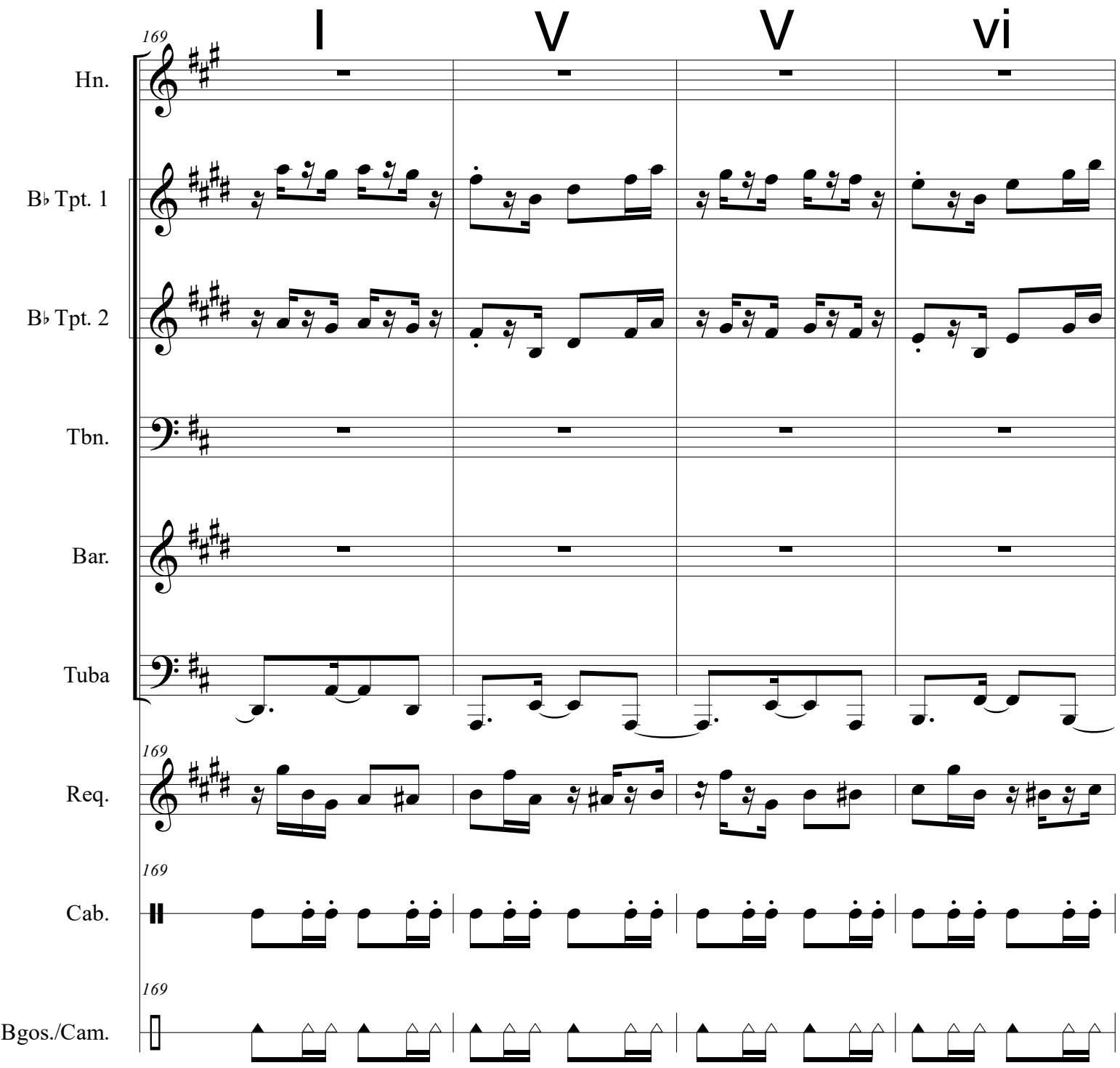

145
Hn.
Tiple dando color
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Solo eufonio
Bar.
Tuba
145
Req.
145
Cab.
145
Bgos./Cam.

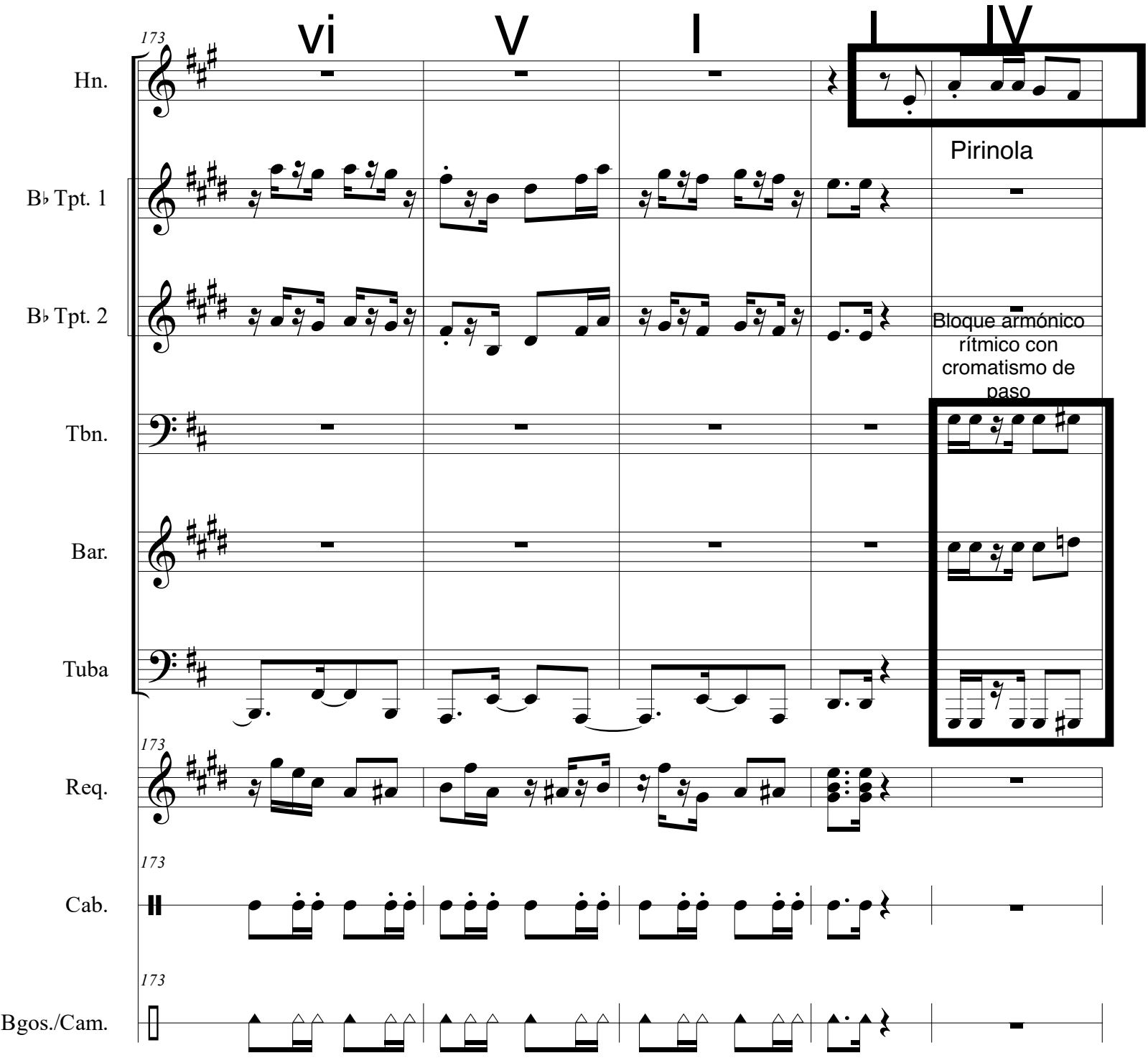

A7,9,11
150
Hn.
V
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Solo eufonio
Bar.
Tuba
150
Req.
150
Cab.
150
Bgos./Cam.
Carranga

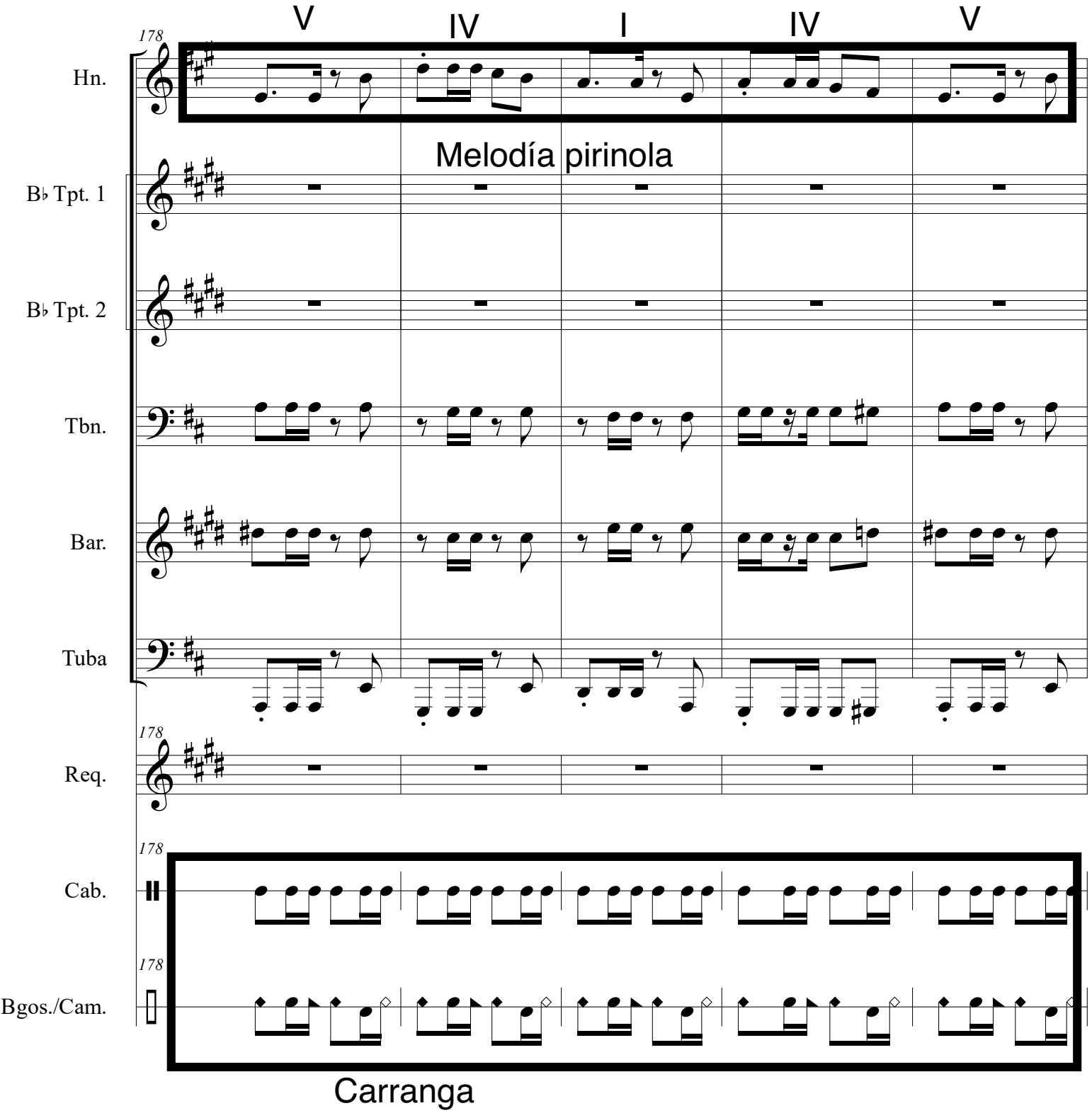

A7,9b,11
V
D
I
F#
V/vi
Bm
vi
Bm
VI
Gm
iv
155
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Solo eufonio
Bar.
Tuba
155
Req.
155
Cab.
155
Bgos./Cam.

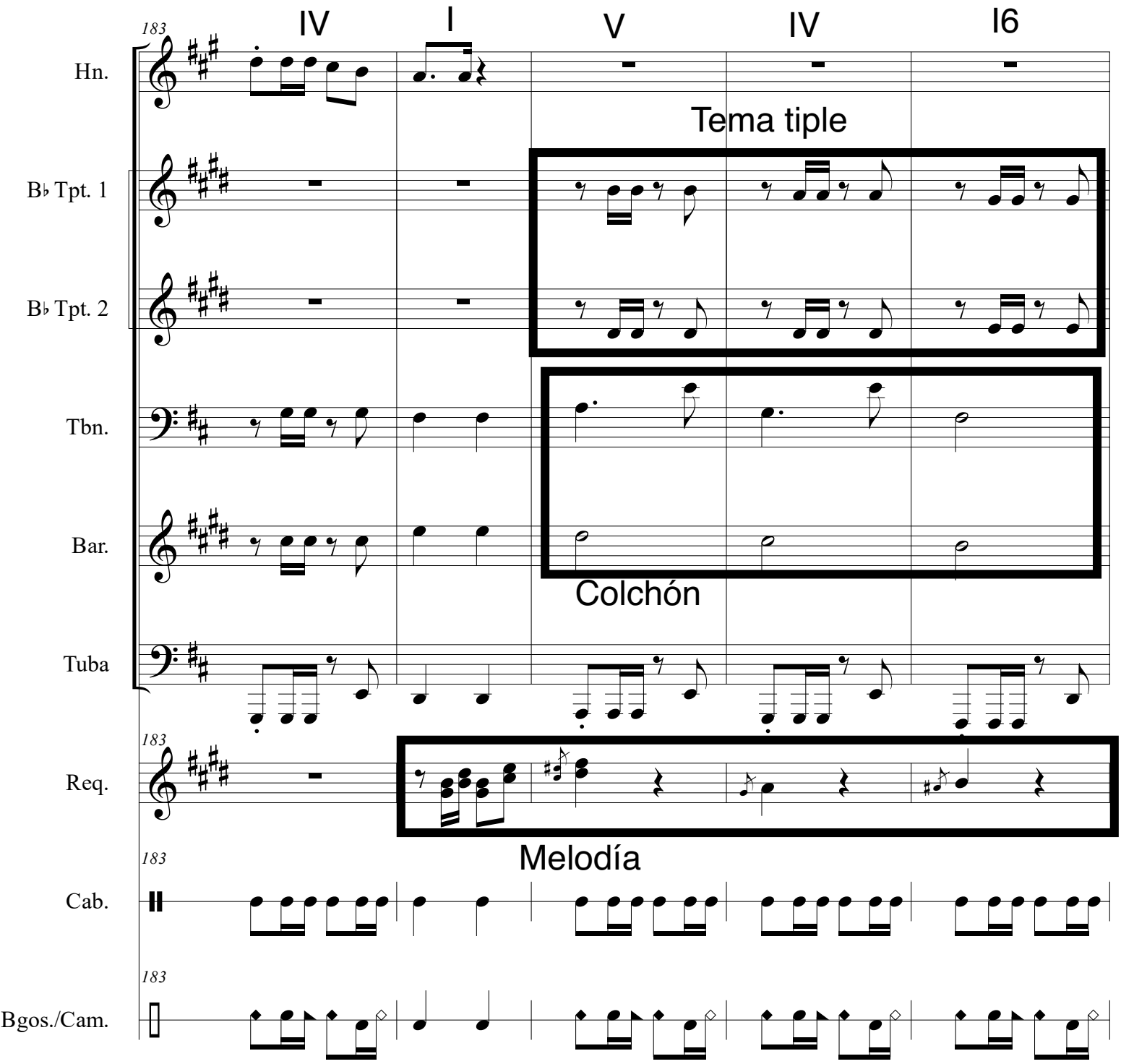

D
I
Salsa V
V
I
160
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
f
3
Melodía tema original
Req.
mp
Tumbado del piano en salsa
Cab.
Son
Bgos./Cam.
Salsa en clave 3-2

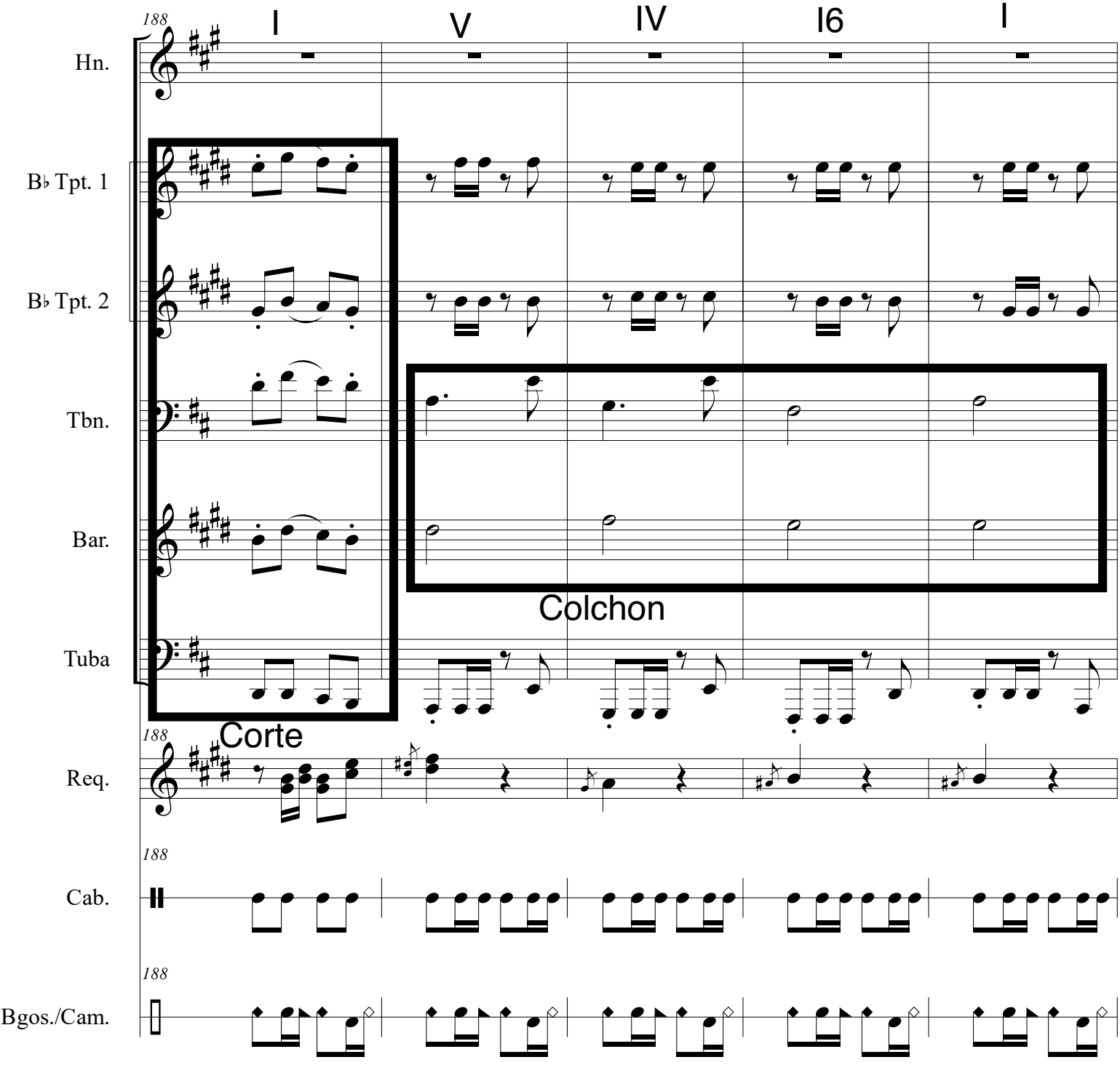

I
V
V
I
165
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
f
La melodía se abre una tercera arriba
Tbn.
Bar.
3
Ritmo tumbado del bajo
Tuba
165
Req.
165
Cab.
165
Bgos./Cam.

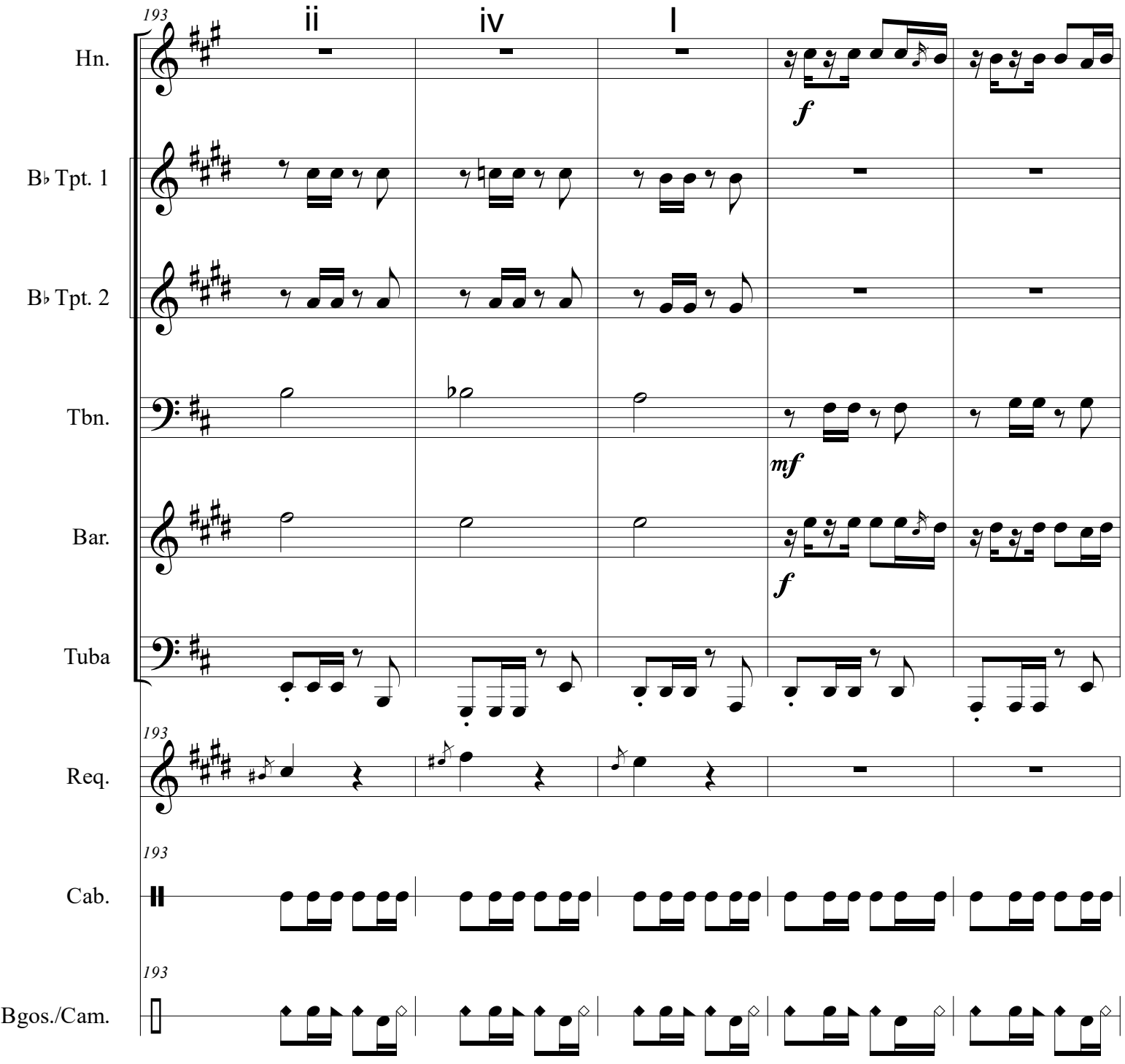

I
V
V
vi
169
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
169
Req.
169
Cab.
169
Bgos./Cam.

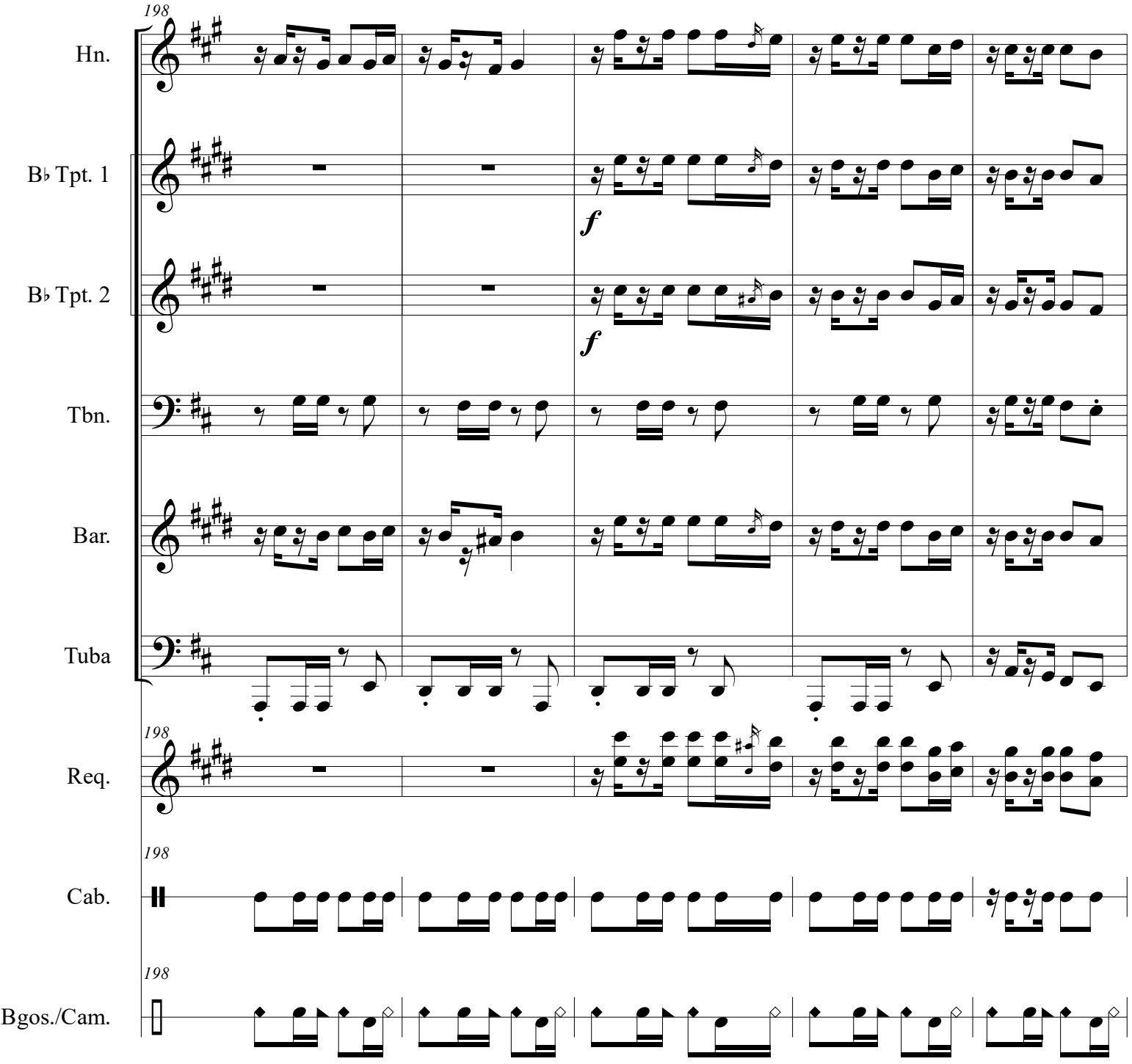

vi
V
I
I
IV
173
Hn.
Pirinola
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Bloque armónico rítmico con cromatismo de paso
Tbn.
Bar.
Tuba
173
Req.
173
Cab.
173
Bgos./Cam.

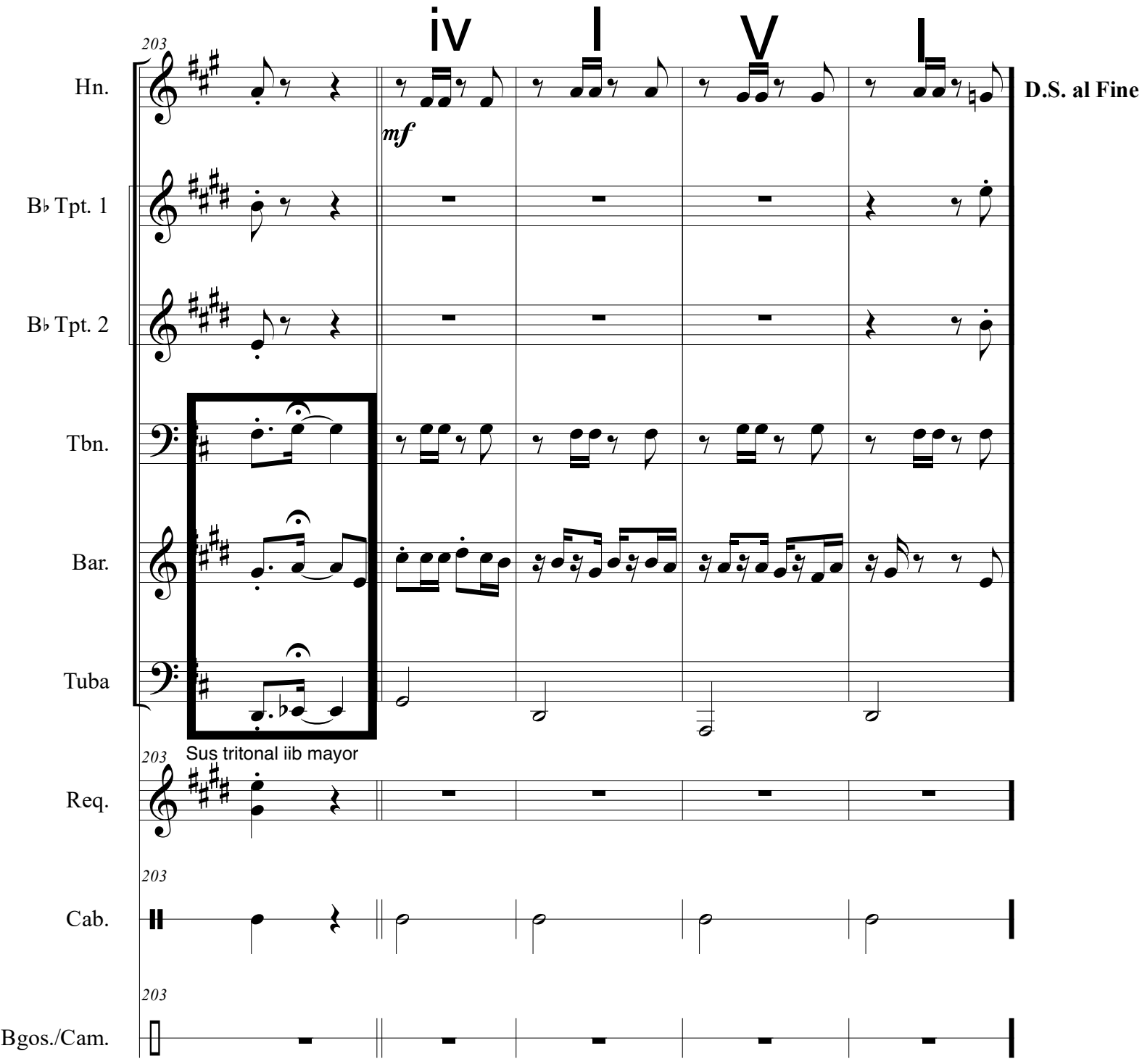

V
IV
I
IV
V
178
Hn.
Melodía pirinola
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
178
Req.
178
Cab.
178
Bgos./Cam.
Carranga


IV
I
V
IV
I6
183
Hn.
Tema tiple
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Colchón
Tuba
183
Req.
Melodía
183
Cab.
183
Bgos./Cam.


188
I
V
IV
I6
I
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Colchon
Tuba
188
Corte
Req.
188
Cab.
188
Bgos./Cam.


193
ii
iv
I
Hn.
f
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
mf
Bar.
f
Tuba
193
Req.
193
Cab.
193
Bgos./Cam.


198
Hn.
B♭ Tpt. 1
f
B♭ Tpt. 2
f
Tbn.
Bar.
Tuba
198
Req.
198
Cab.
198
Bgos./Cam.

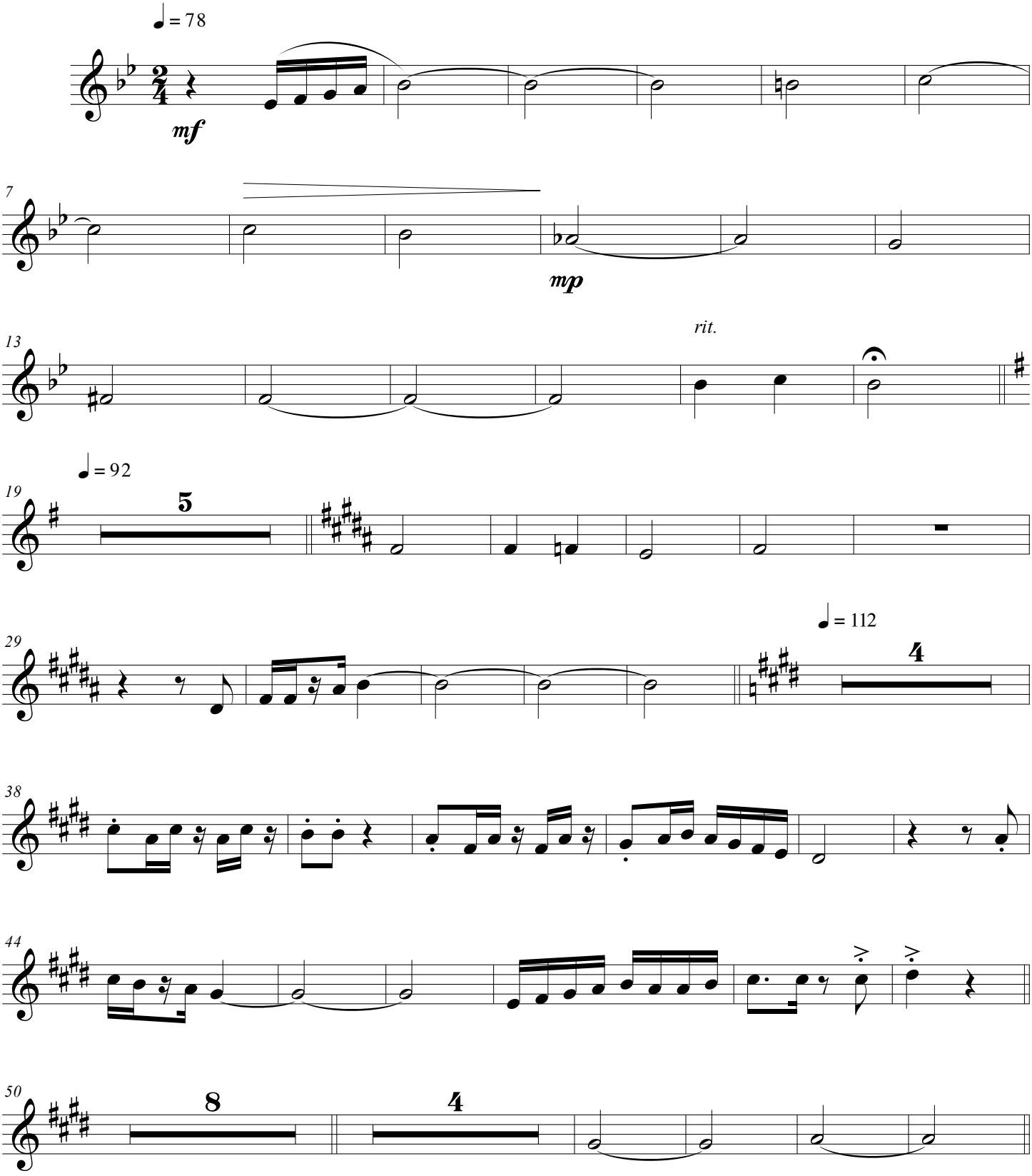

iv
I
V
I
203
Hn.
mf
D.S. al Fine
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba
Sus tritonal iib mayor
203
Req.
203
Cab.
203
Bgos./Cam.

Trumpet in B♭ 2

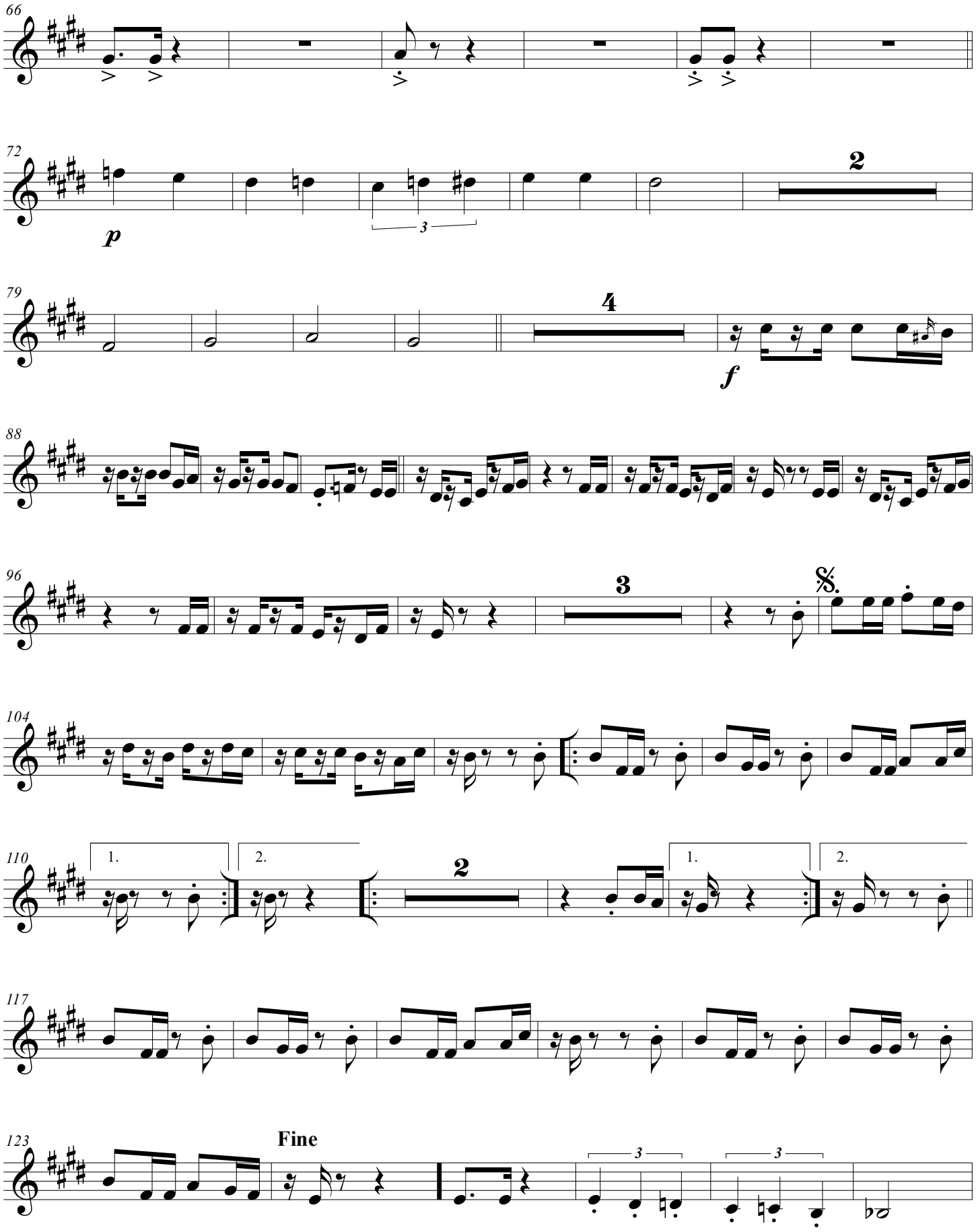
De Sabila es la Matica

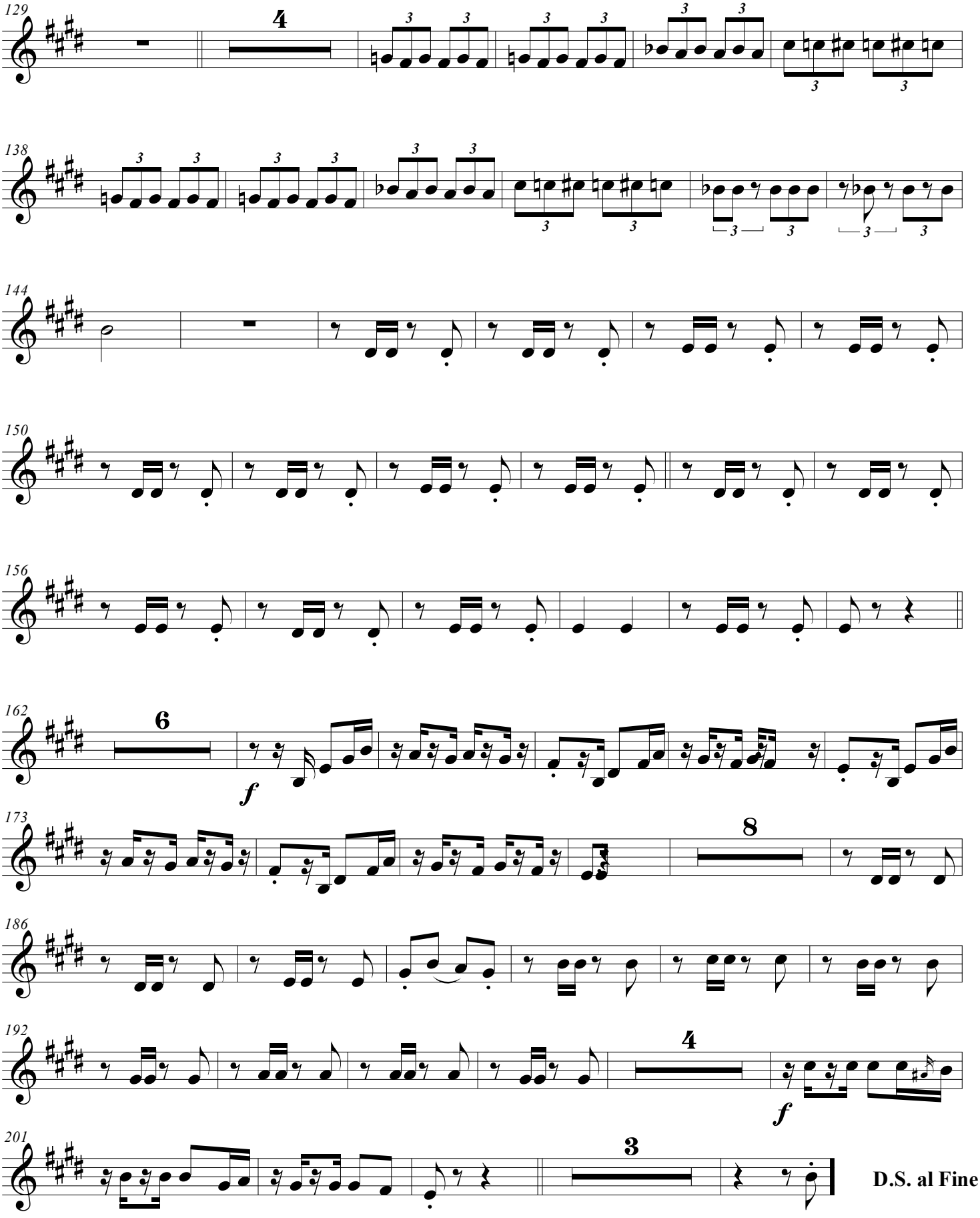
Sexteto de Metales

Grupo Velosa y los Carrangueros
Álbum: Harina de Otro Costal (1992)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023


66
72
p
2
3
79
4
f
88
96
3
𝄋.
104
110
1.
2.
2
1.
2.
117
123
Fine
3
3

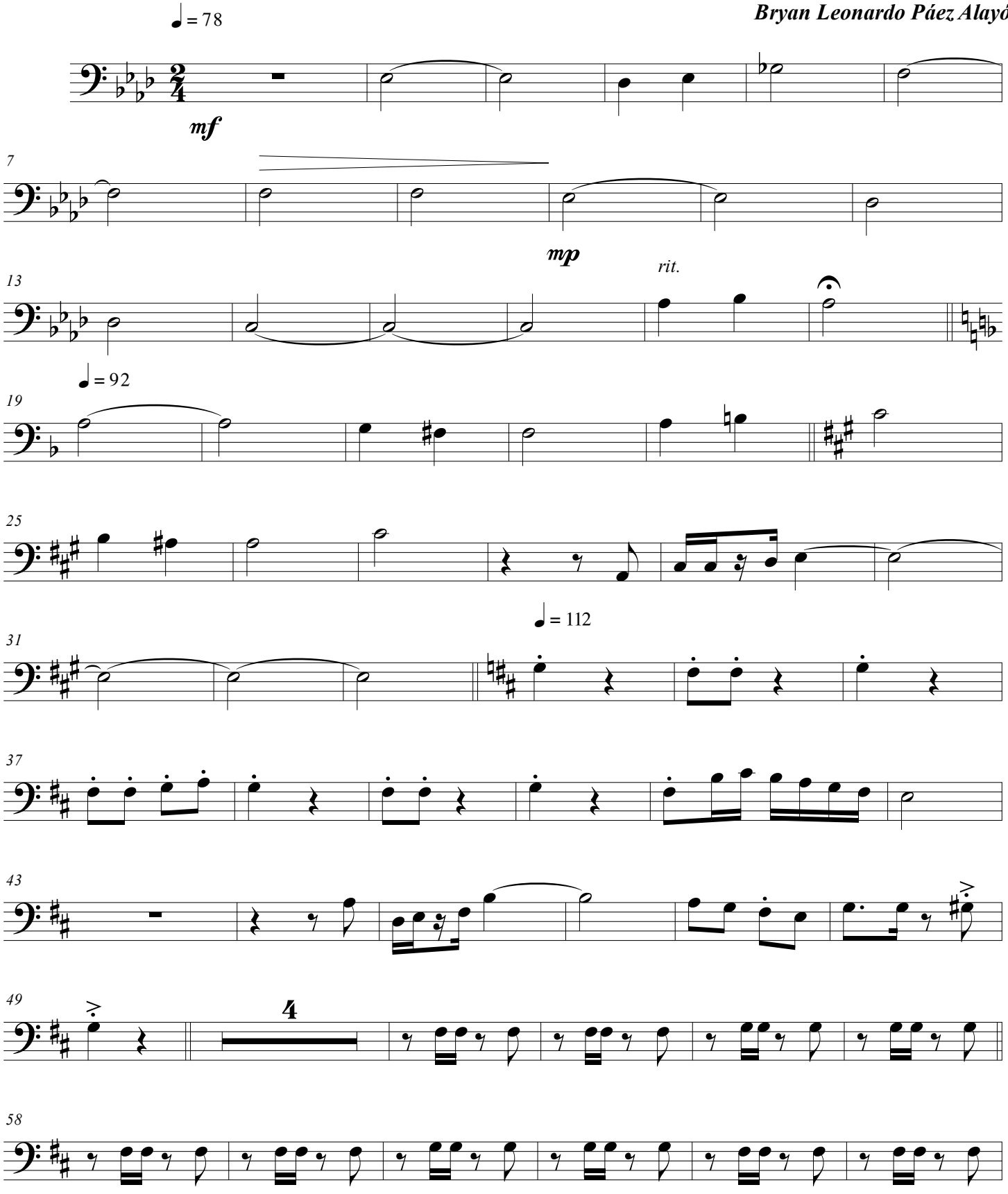

129
4
138
144
150
156
162
6
f
173
8
186
192
4
f
201
3
D.S. al Fine

De Sabila es la Matica

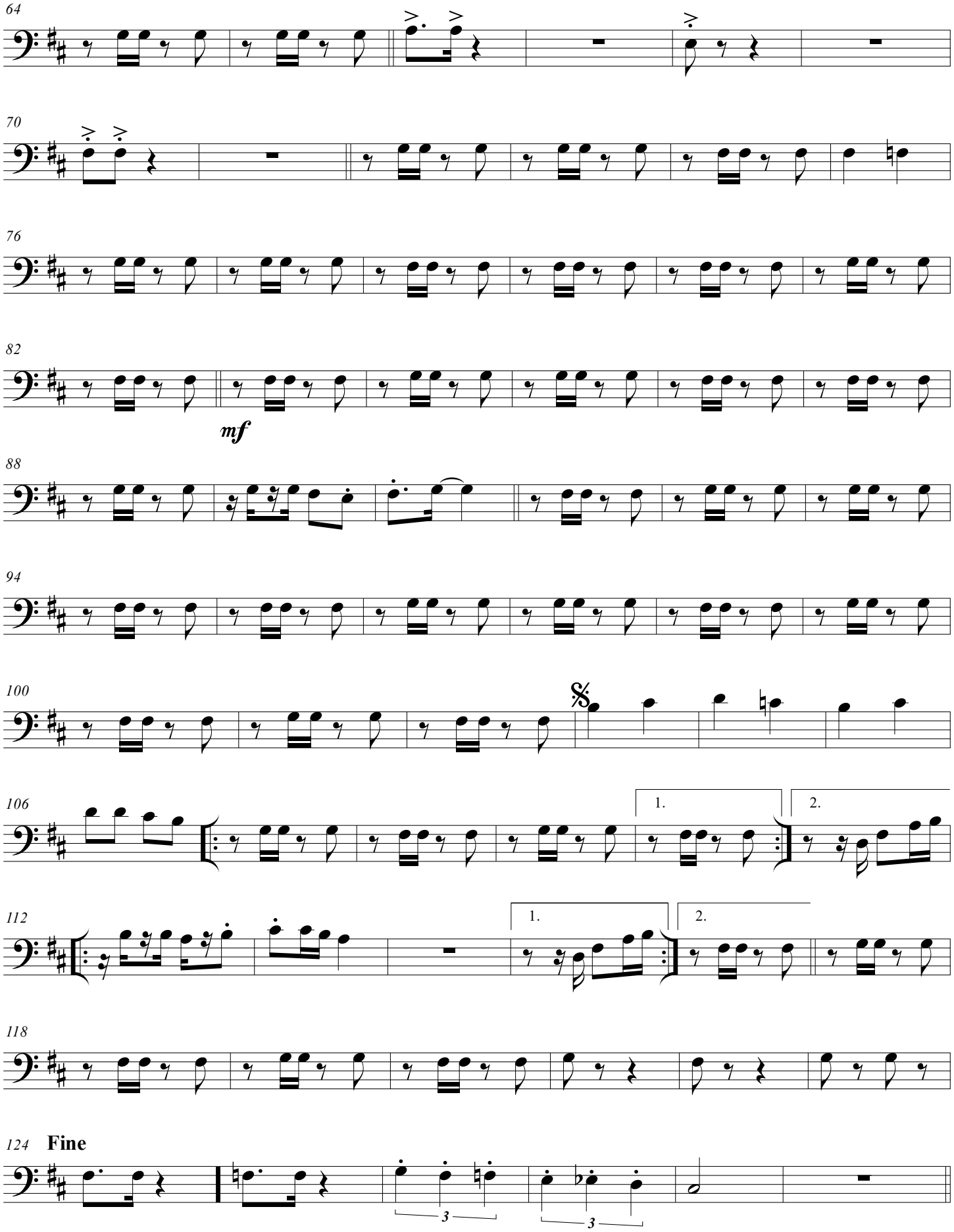
Sexteto de Metales

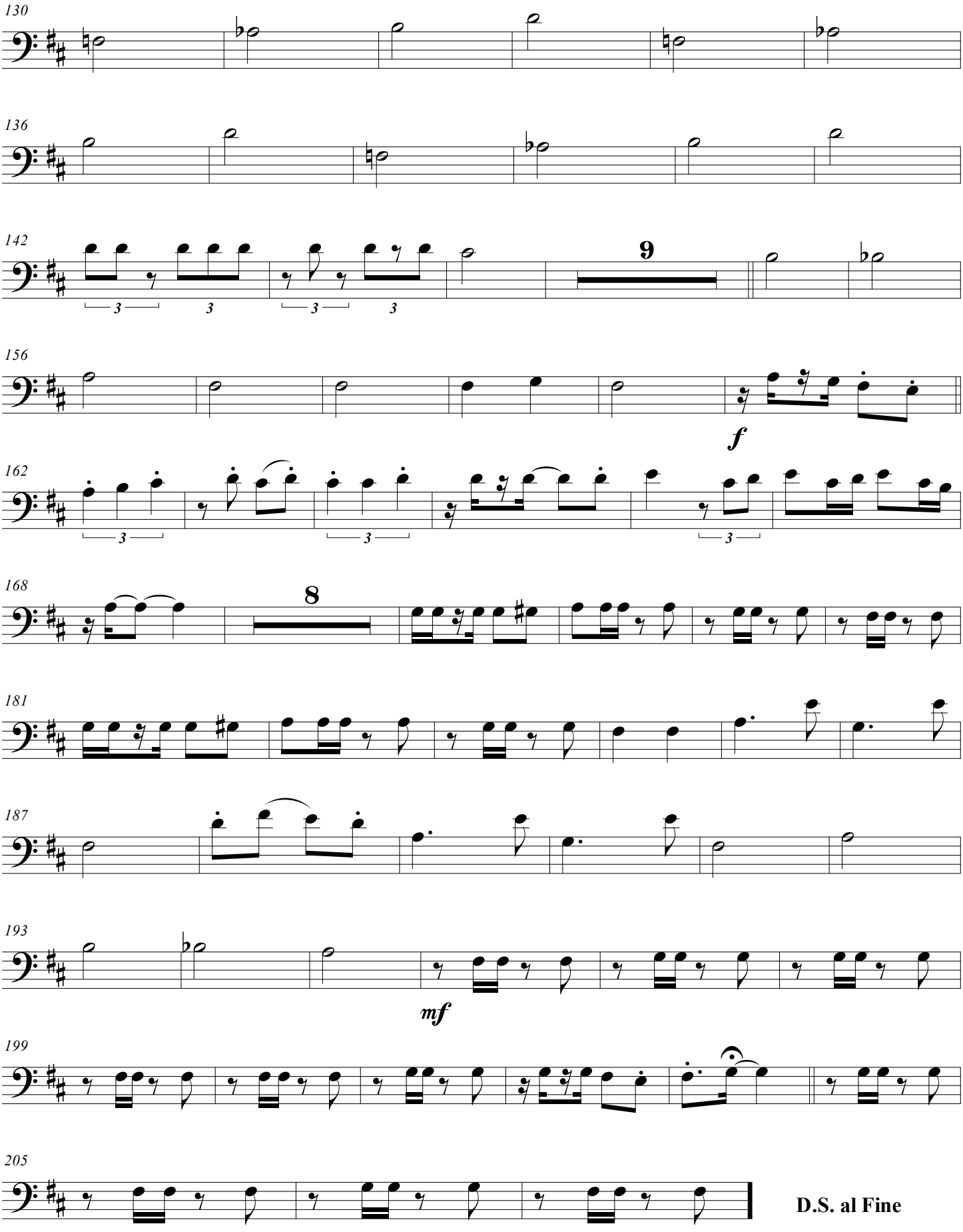
Trombone

Grupo Velosa y los Carrangueros
Álbum: Harina de Otro Costal (1992)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023


64
70
76
82
mf
88
94
100
106
1.
2.
112
1.
2.
118
124
Fine
3
3

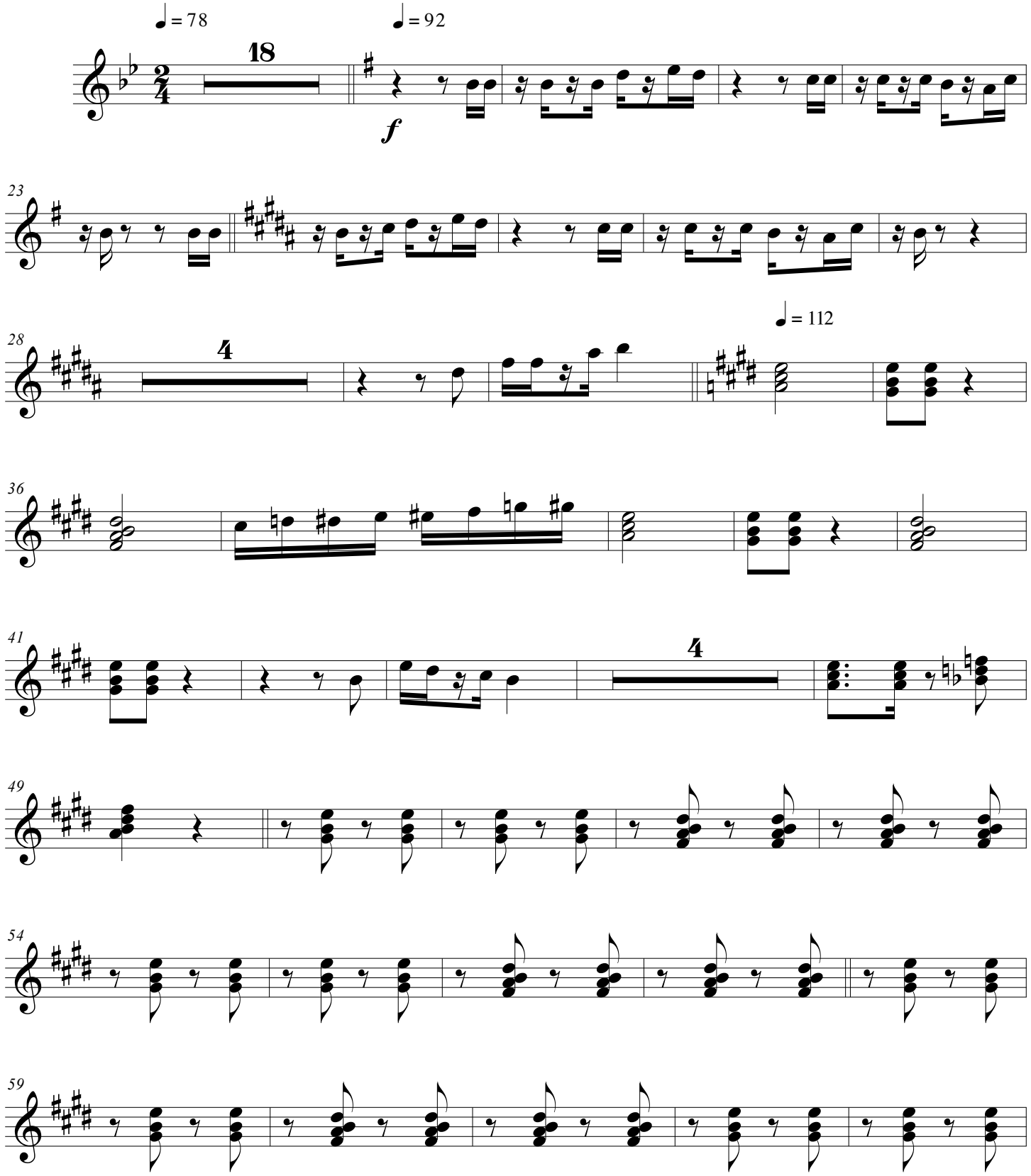

130
136
142
9
156
f
162
168
8
181
187
193
mf
199
205
D.S. al Fine

Requinto

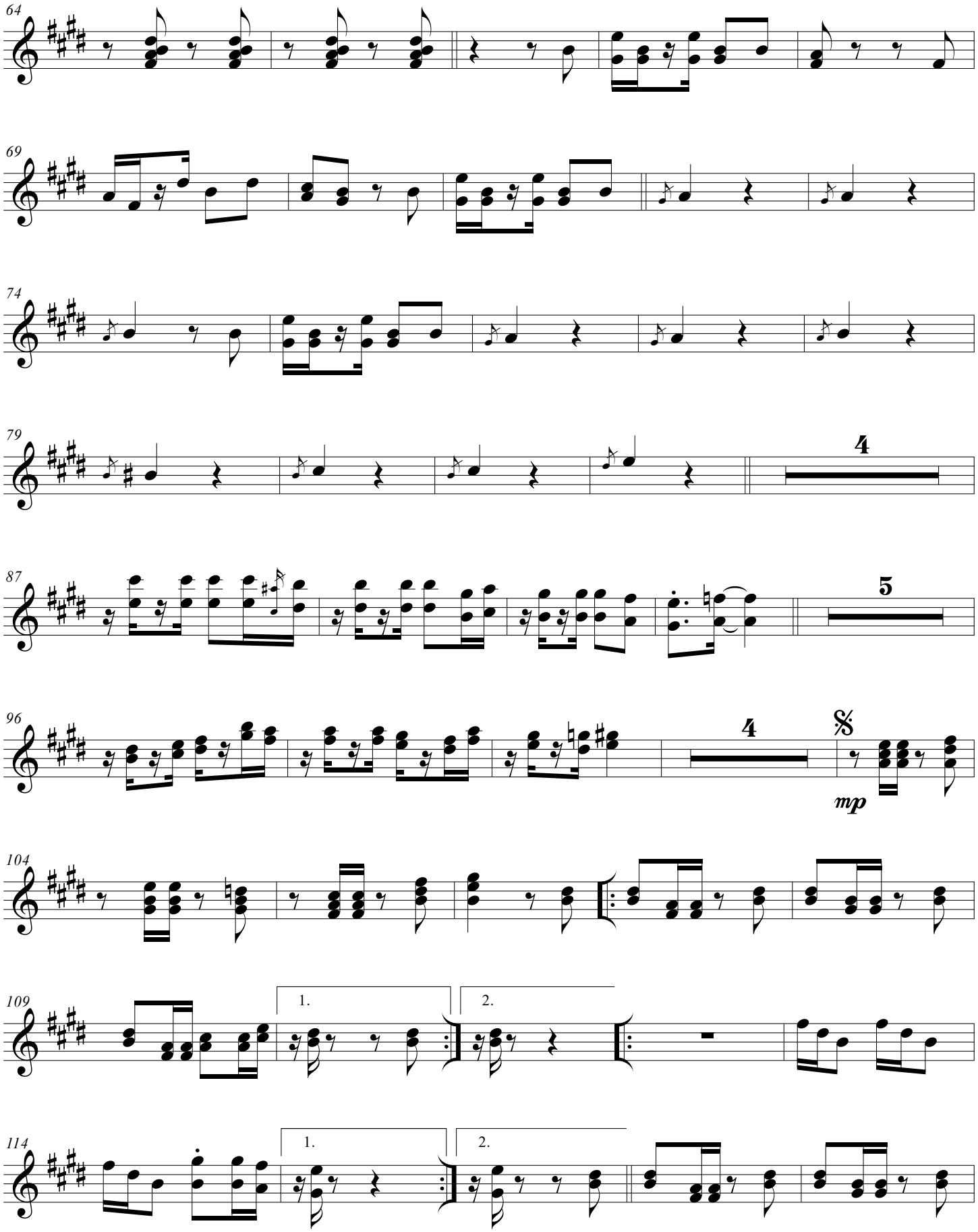
De Sabila es la Matica

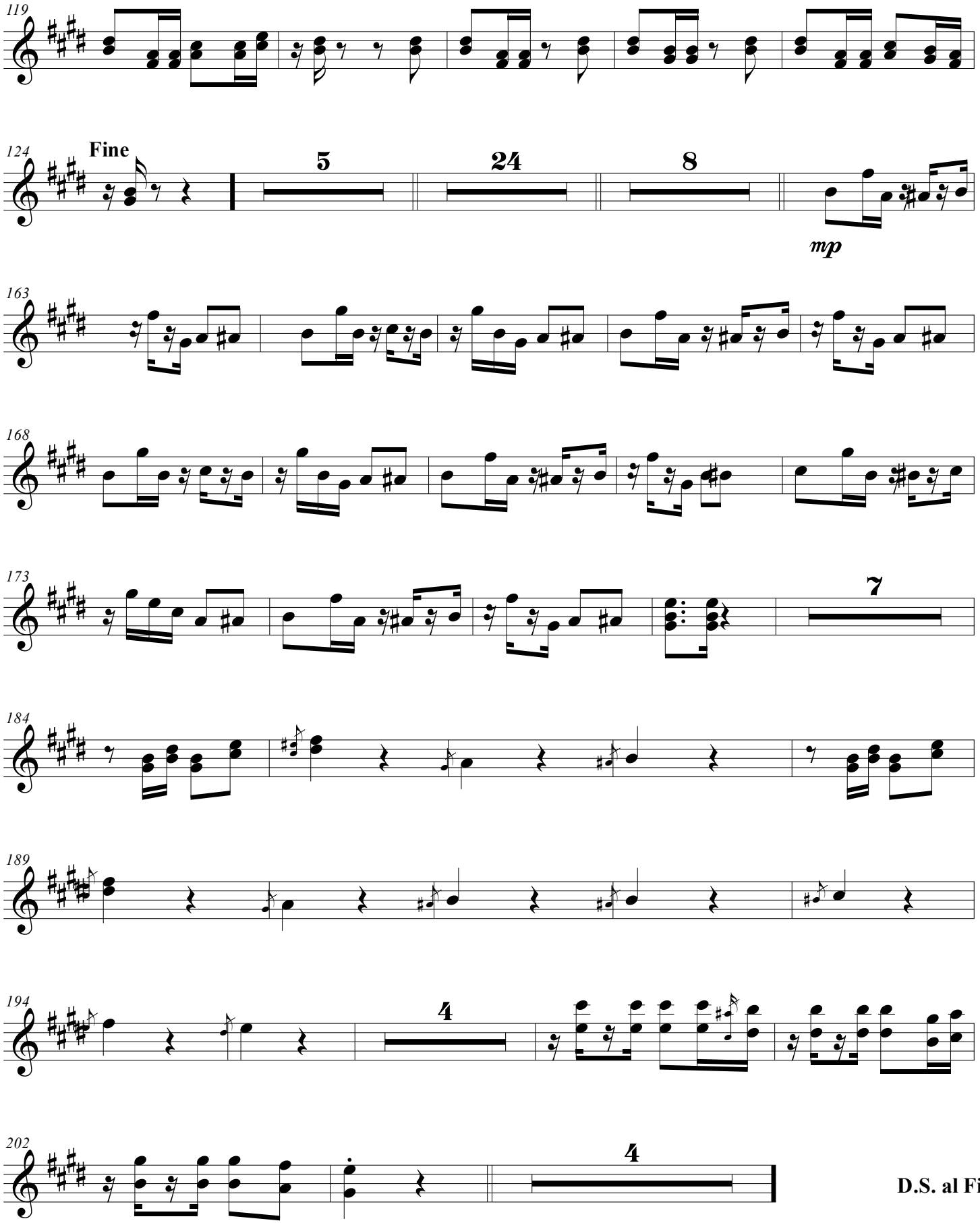
Sexteto de Metales

Grupo Velosa y los Carrangueros
Álbum: Harina de Otro Costal (1992)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023


64
69
74
79
4
87
5
96
4
mp
104
109
1.
2.
114
1.
2.

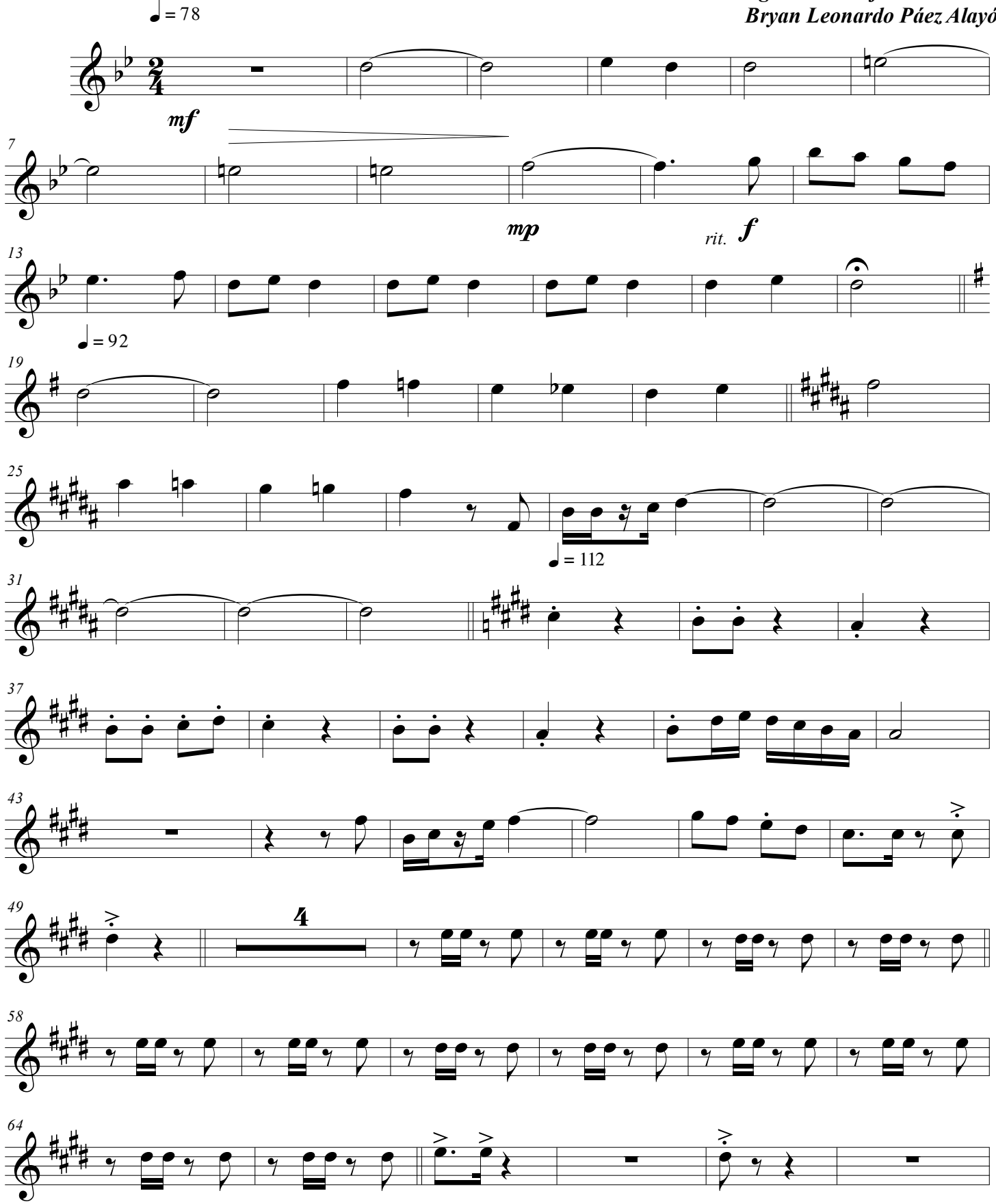

119
124
Fine
5
24
8
mp
163
168
173
7
184
189
194
4
202
4
D.S. al Fine

De Sabila es la Matica

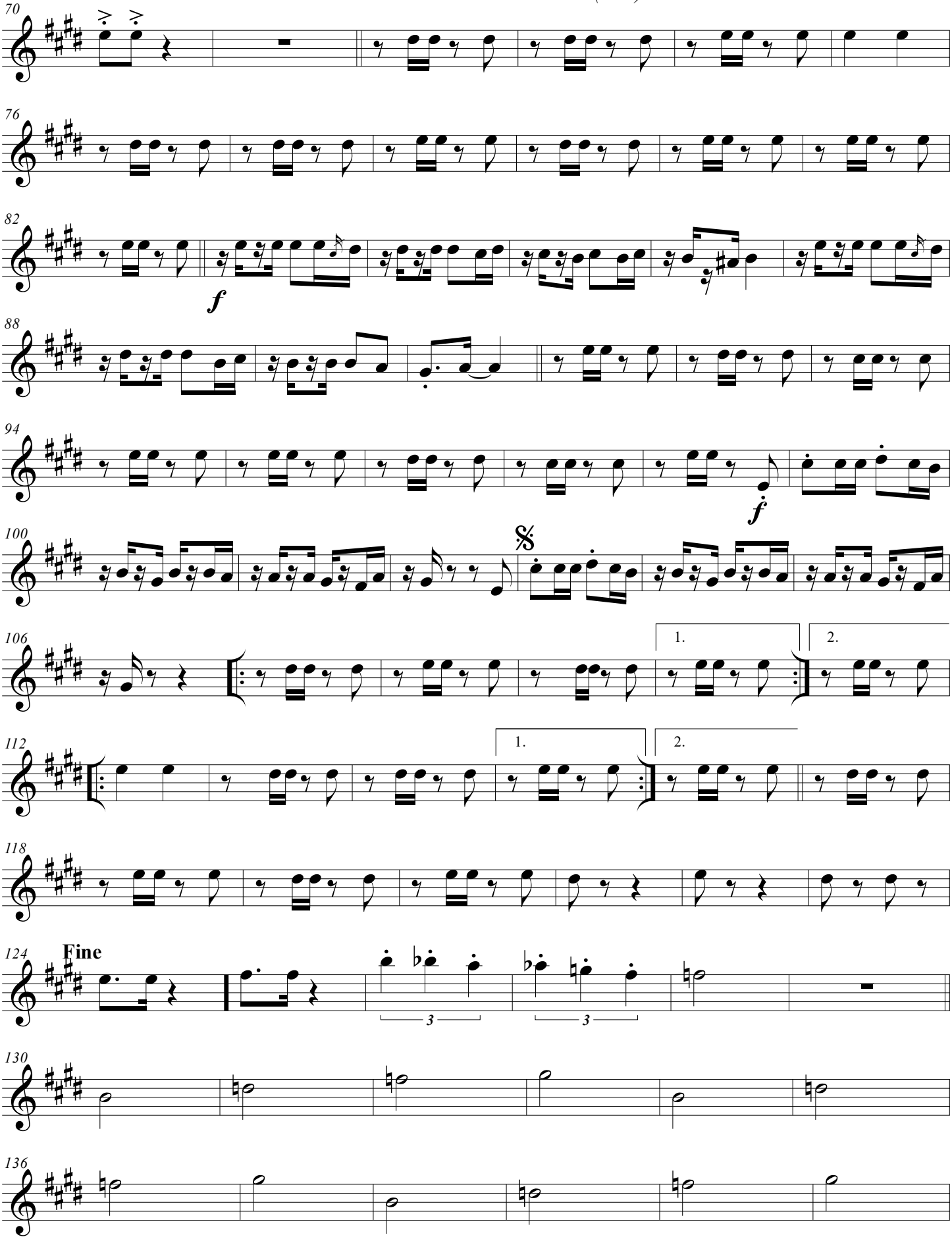
Sexteto de Metales

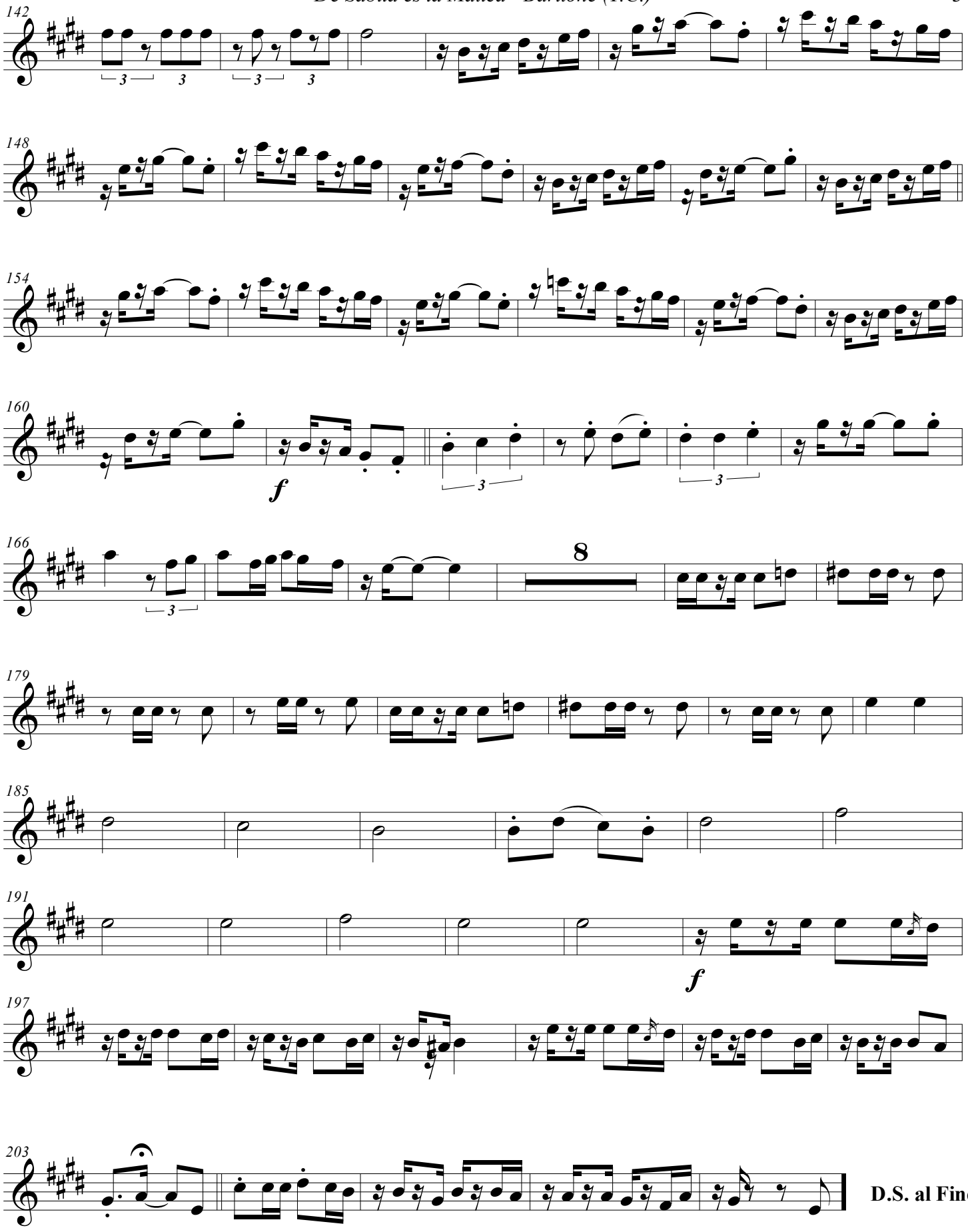
Baritone (T.C.)

Grupo Velosa y los Carrangueros
Álbum: Harina de Otro Costal (1992)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023


70
76
82
f
88
94
f
100
𝄋
106
1.
2.
112
1.
2.
118
124
Fine
3
3
130
136

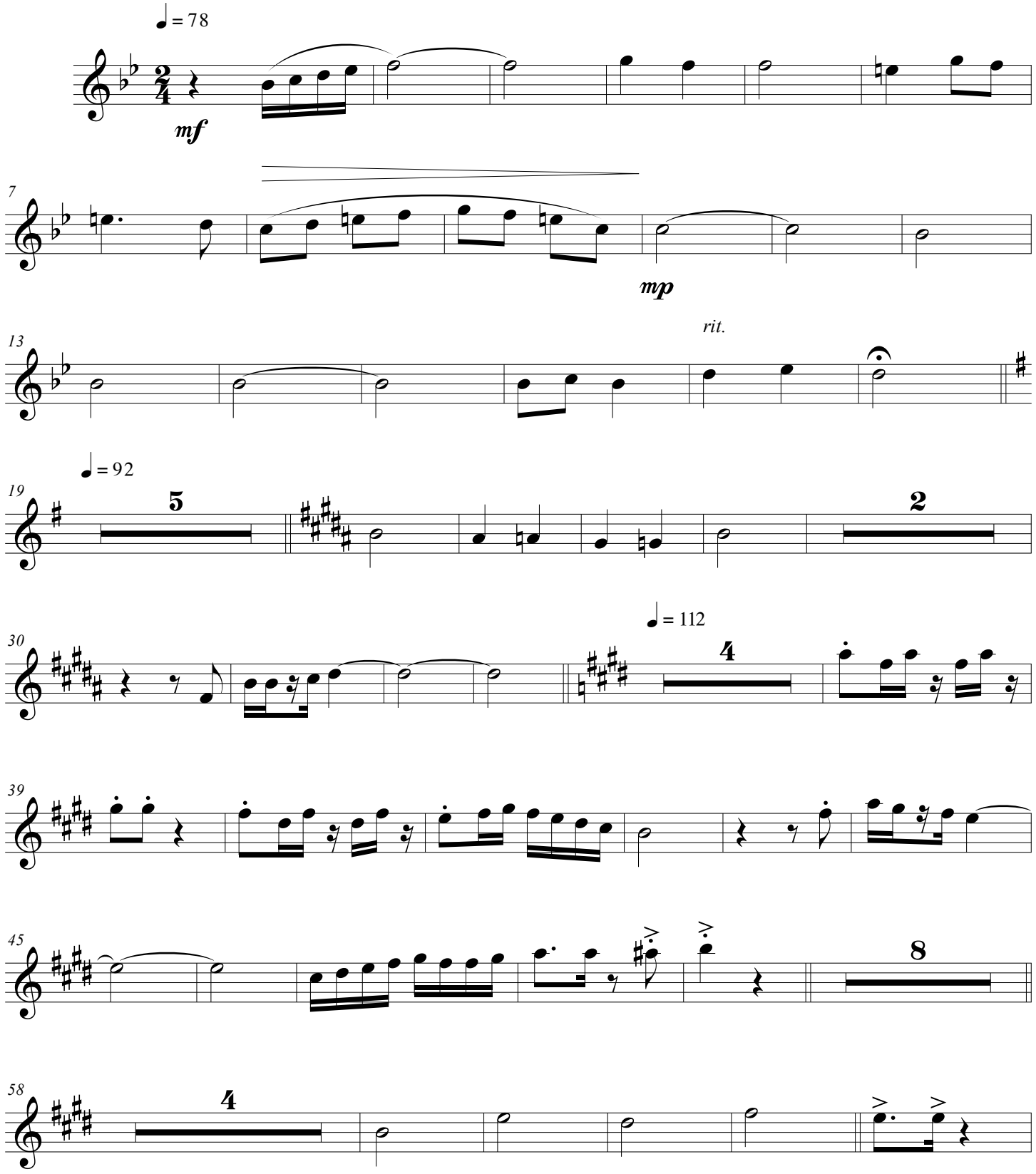

142
148
154
160
f
166
8
179
185
191
f
197
203
D.S. al Fine

Trumpet in B♭ 1

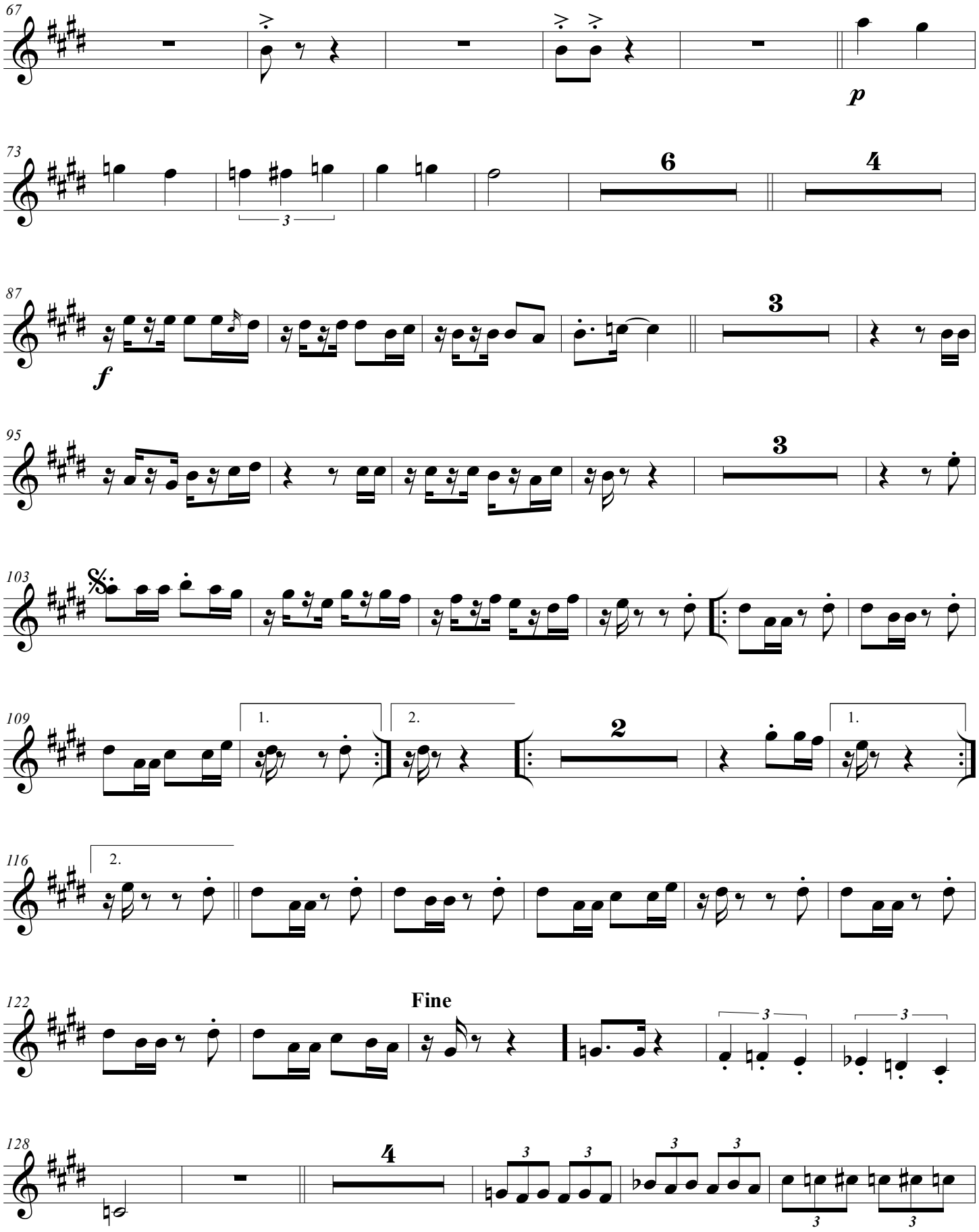
De Sabila es la Matica

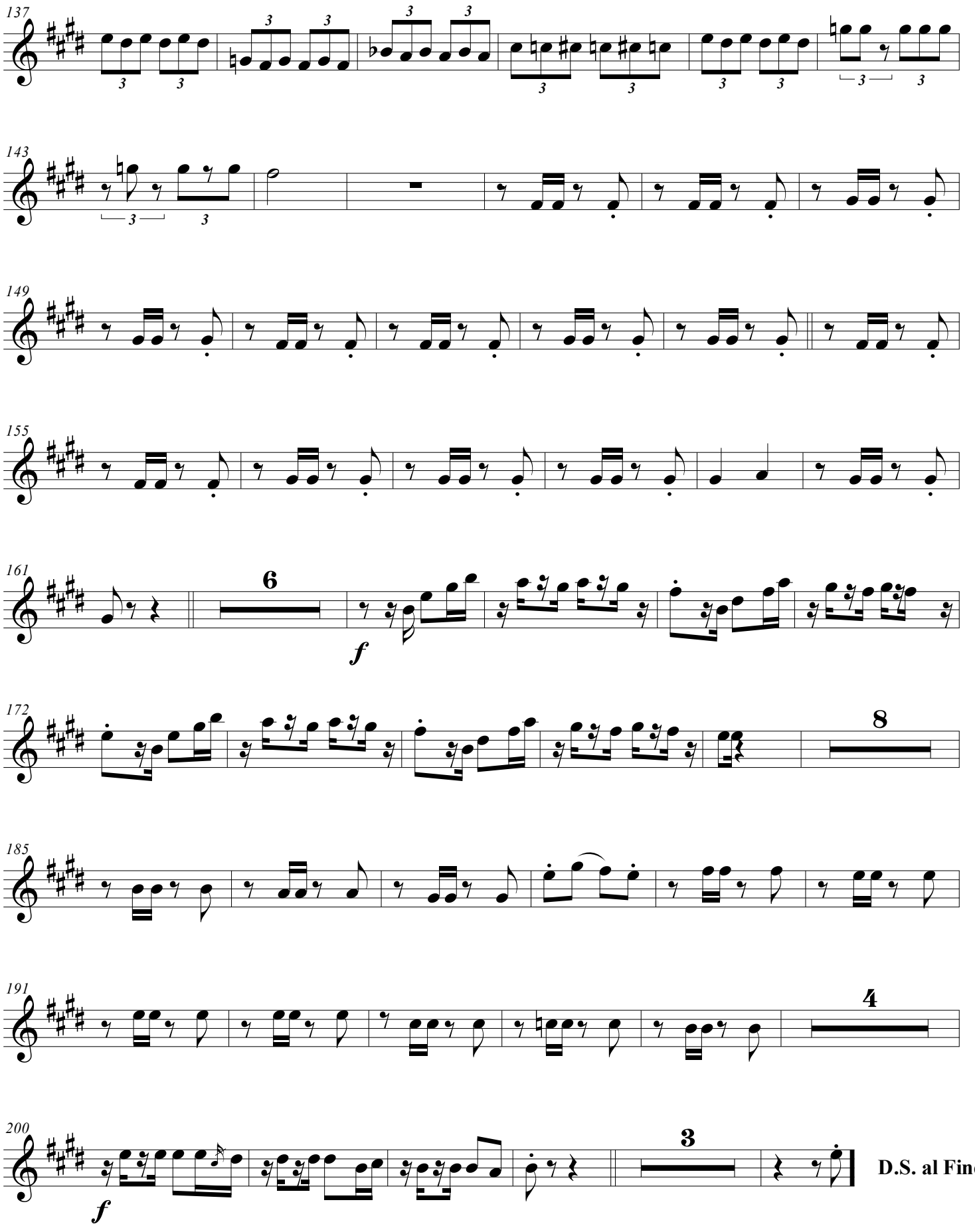
Sexteto de Metales

Grupo Velosa y los Carrangueros
Álbum: Harina de Otro Costal (1992)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023


67
p
73
6
4
87
f
3
95
3
103
109
1.
2.
2
1.
116
2.
122
Fine
3
3
128
4
3
3
3
3
3
3

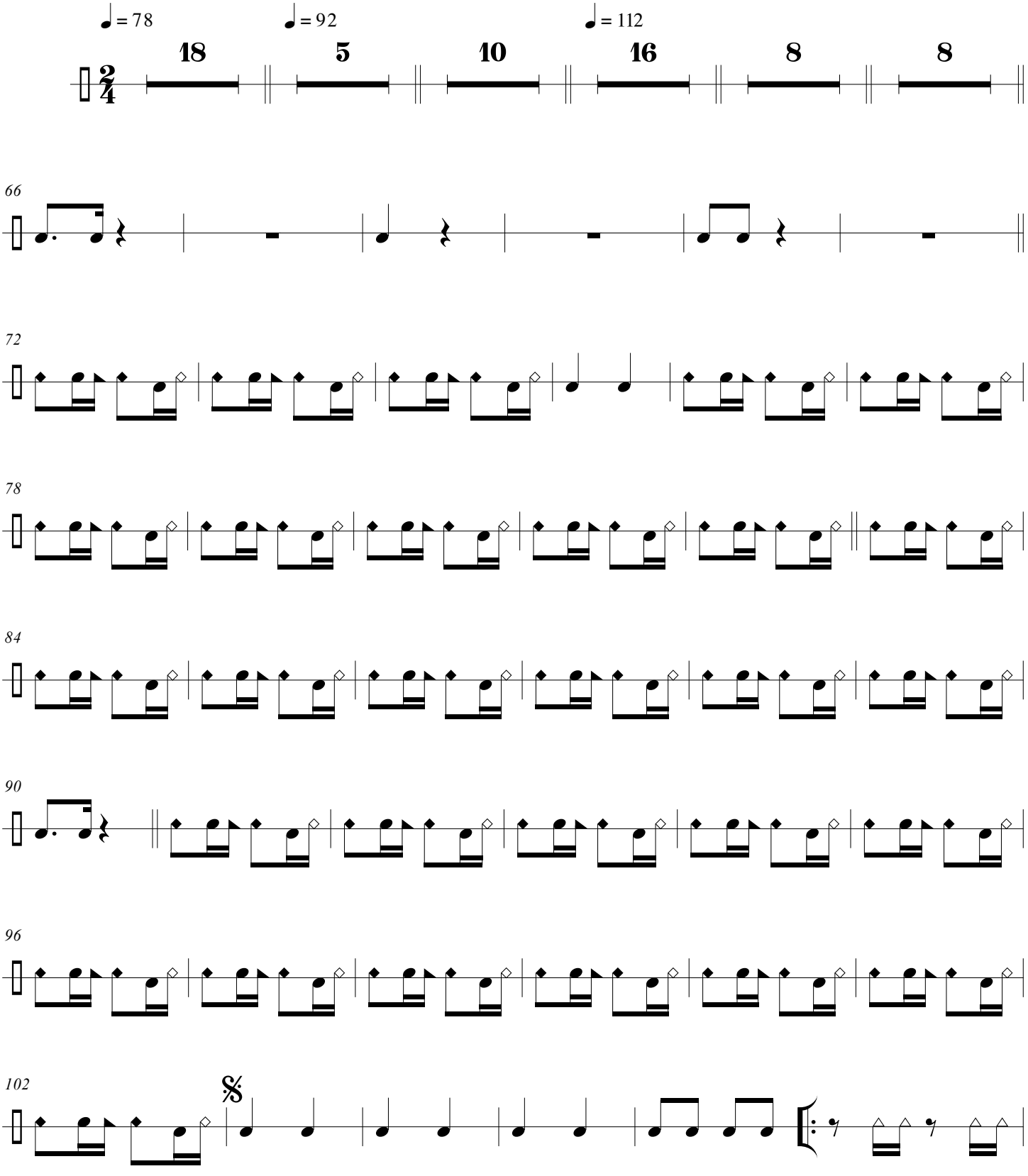

137
143
149
155
161
6
f
172
8
185
191
4
200
3
f
D.S. al Fine

De Sabila es la Matica

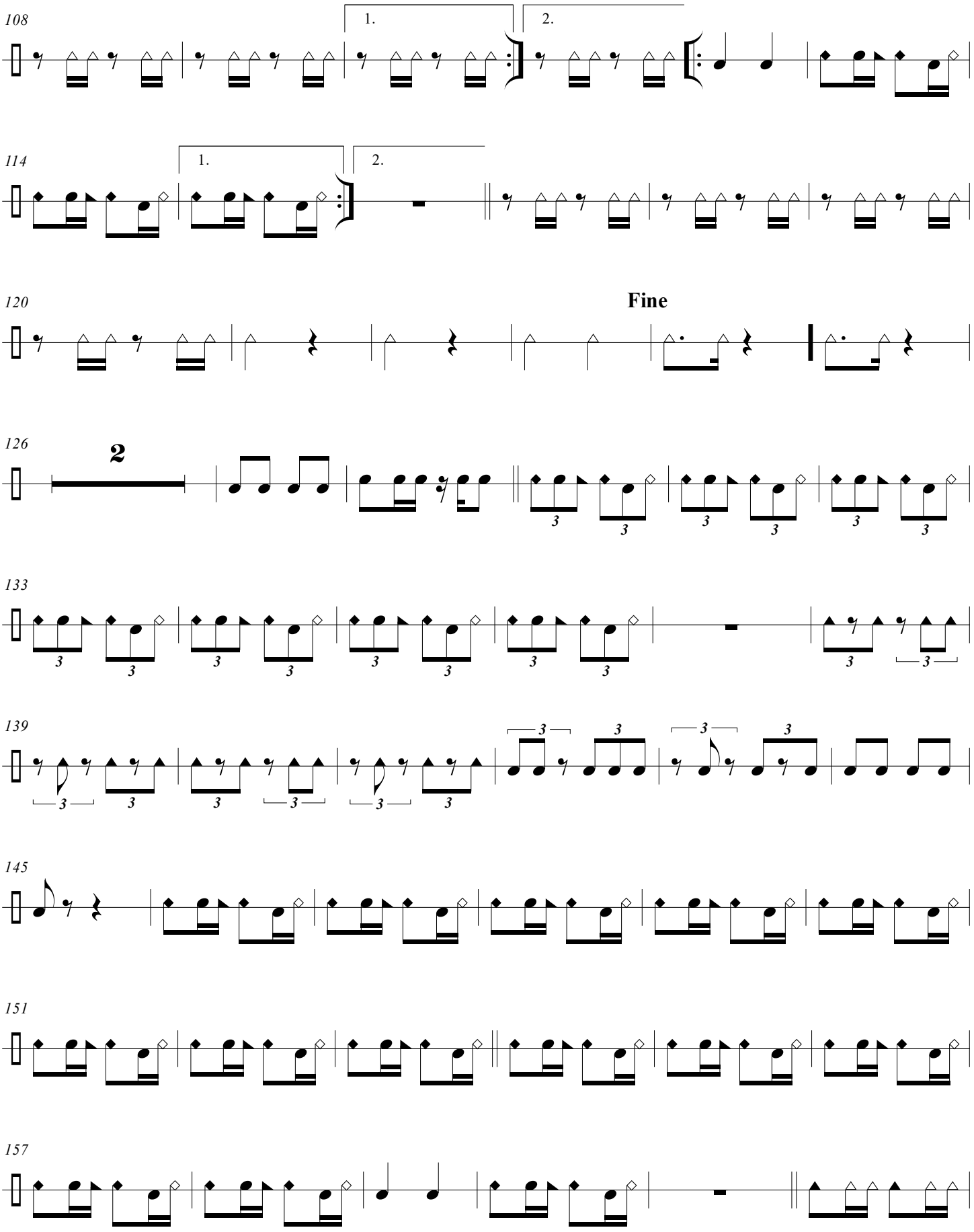
Bongos-Campana

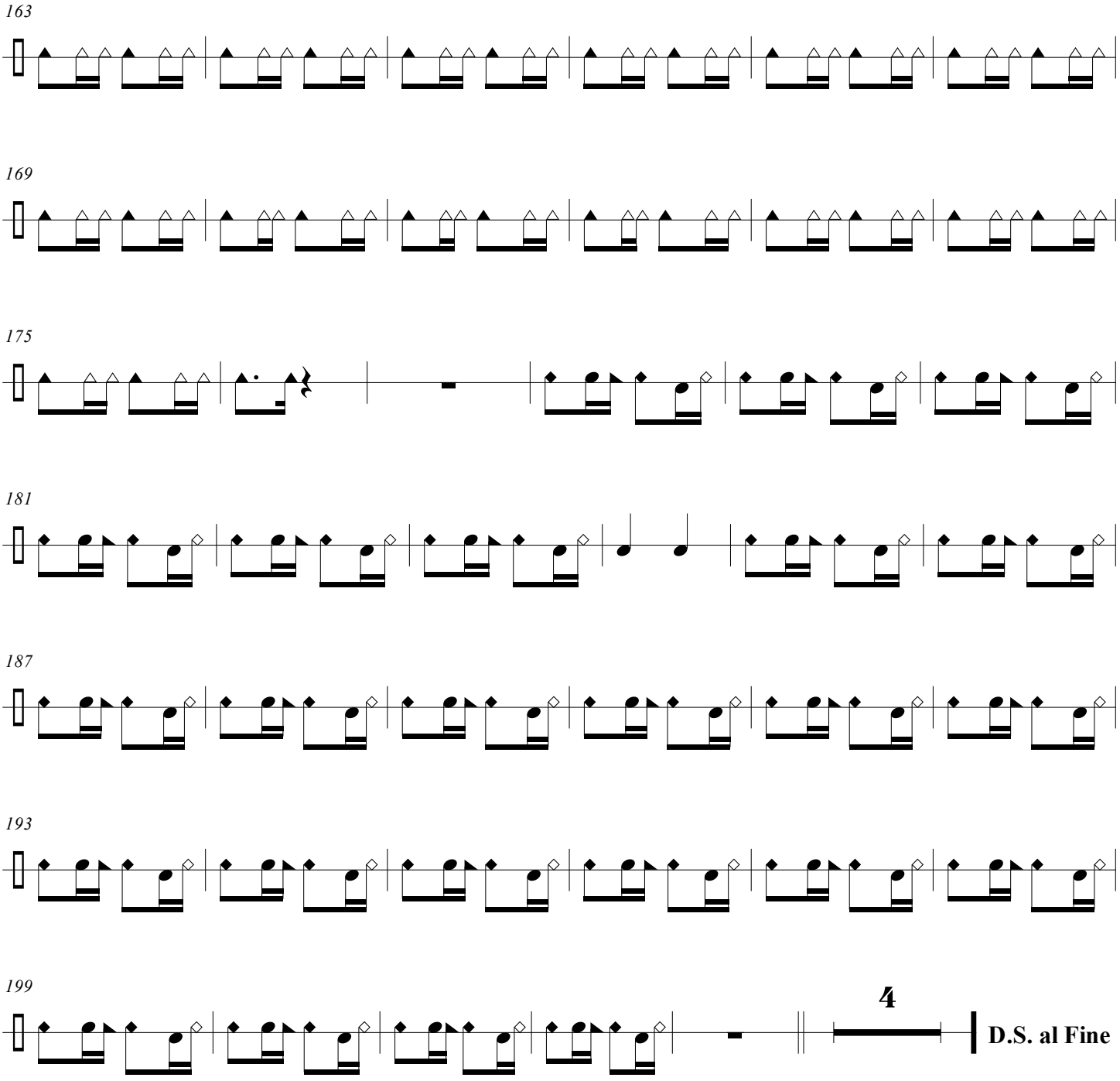
Sexteto de Metales

Grupo Velosa y los Carrangueros
Álbum: Harina de Otro Costal (1992)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023


108
1.
2.
114
1.
2.
120
Fine
126
2
133
139
145
151
157

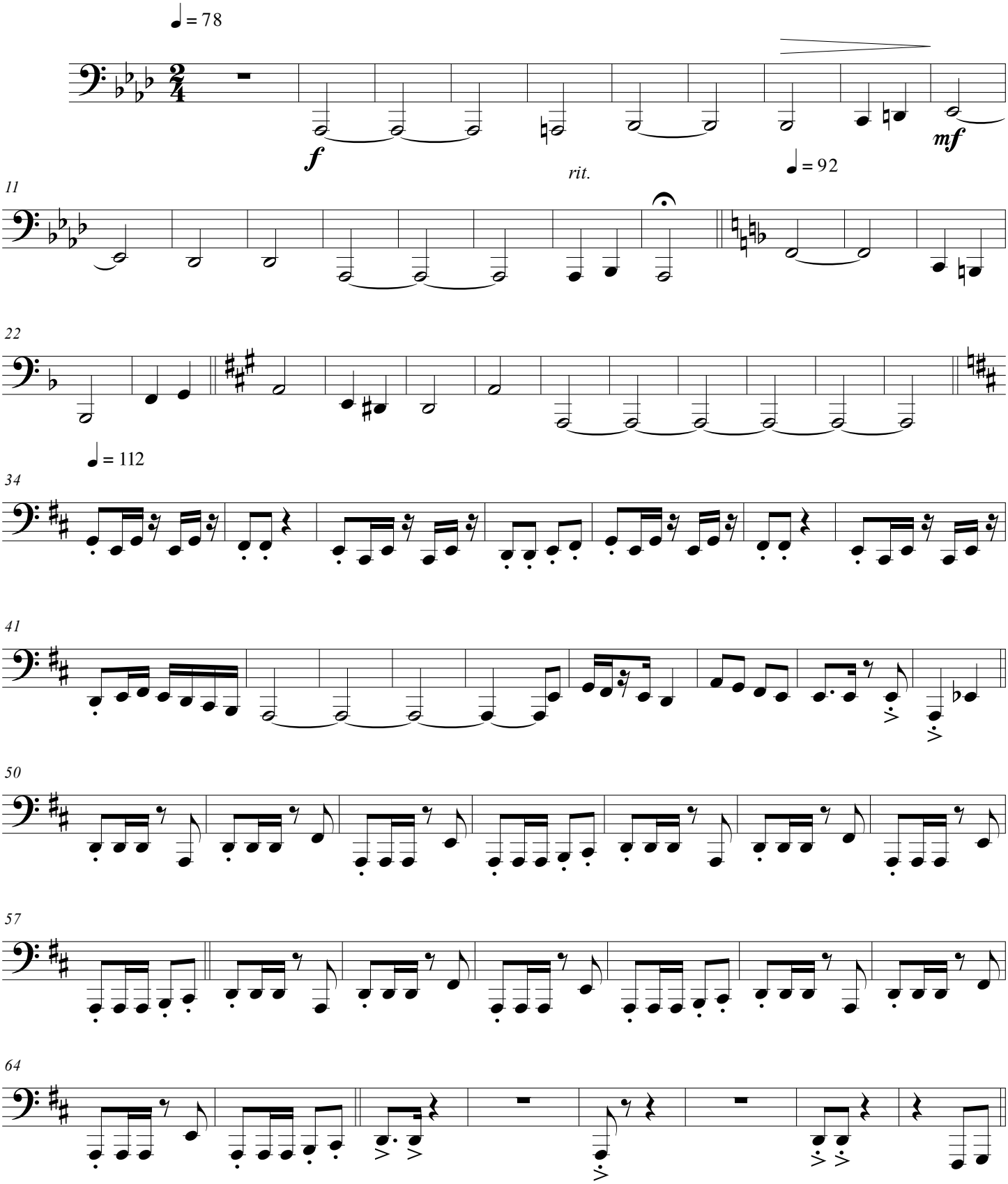

163
169
175
181
187
193
199
4
D.S. al Fine

De Sabila es la Matica

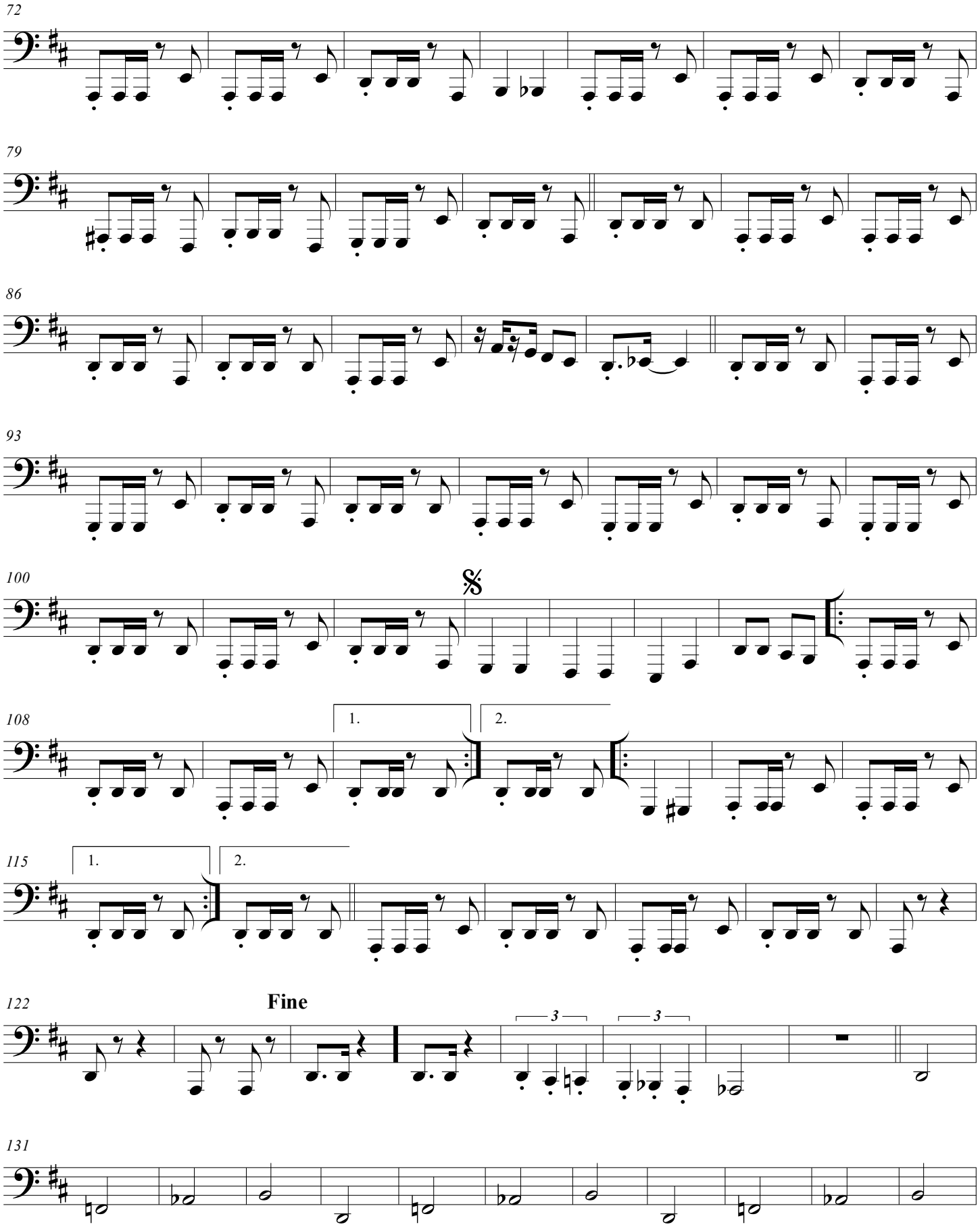
Sexteto de Metales

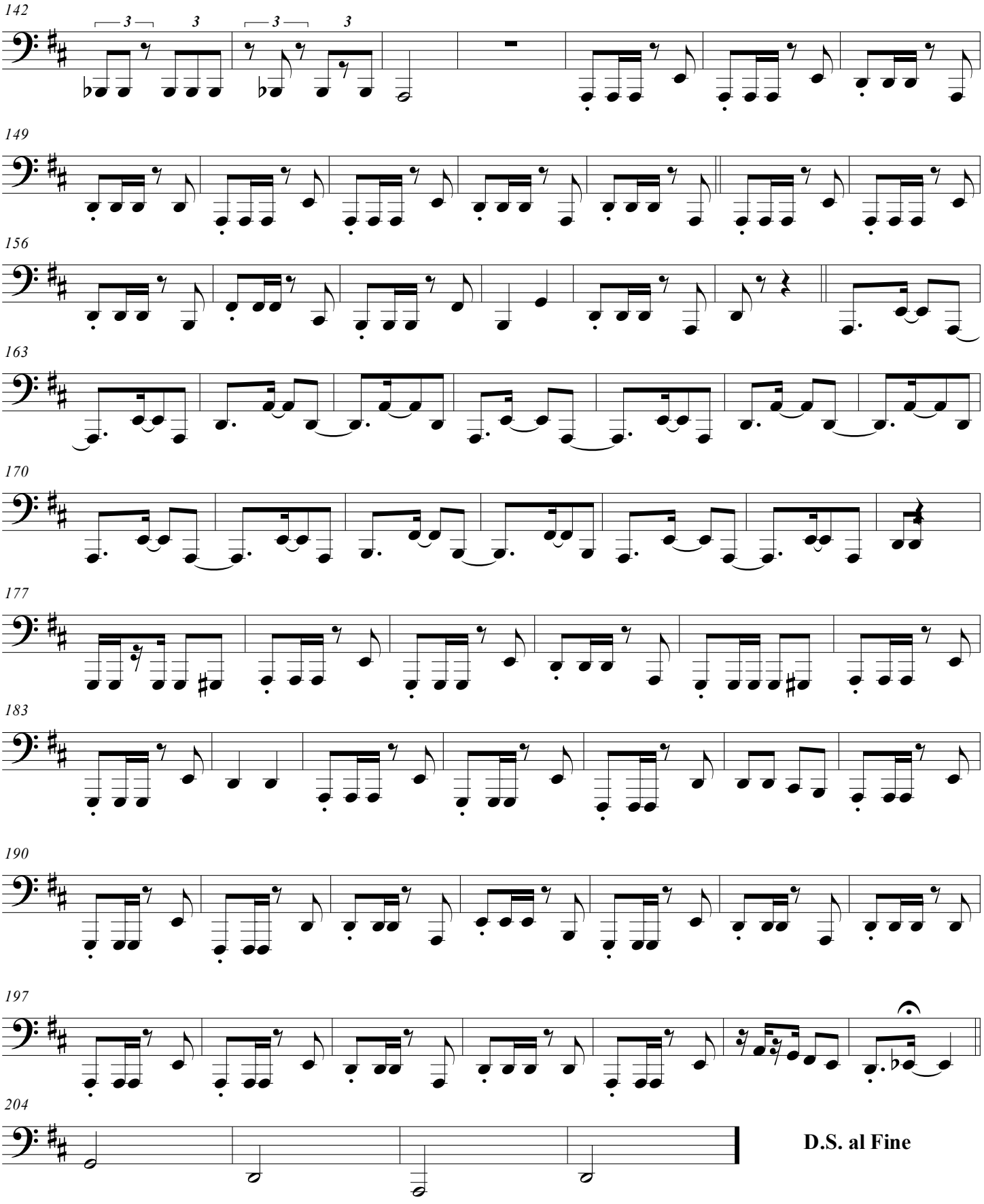
Tuba

Grupo Velosa y los Carrangueros
Álbum: Harina de Otro Costal (1992)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023


72
79
86
93
100
108
1.
2.
115
1.
2.
122
Fine
3
3
131

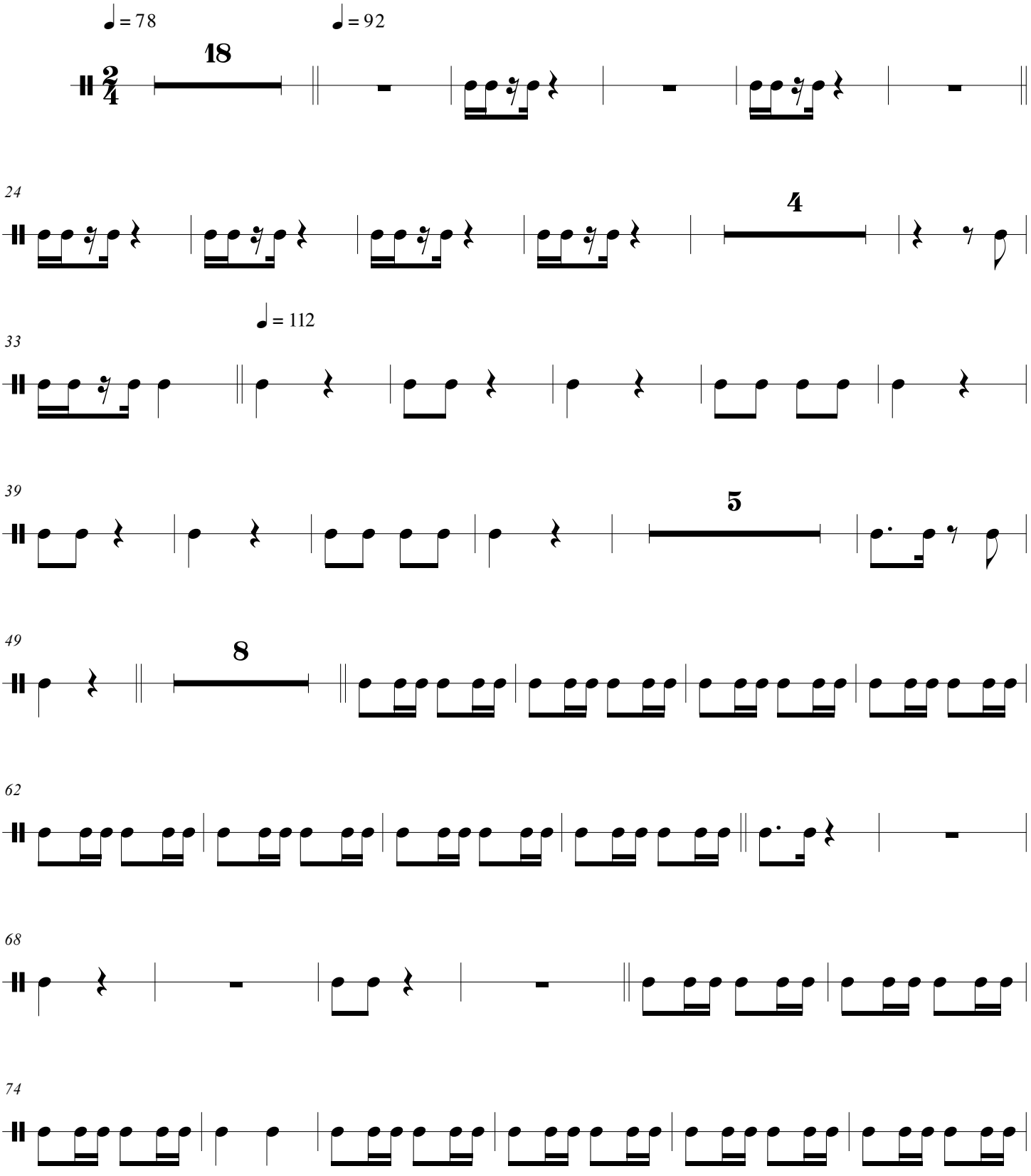

142
149
156
163
170
177
183
190
197
204
D.S. al Fine

De Sabila es la Matica

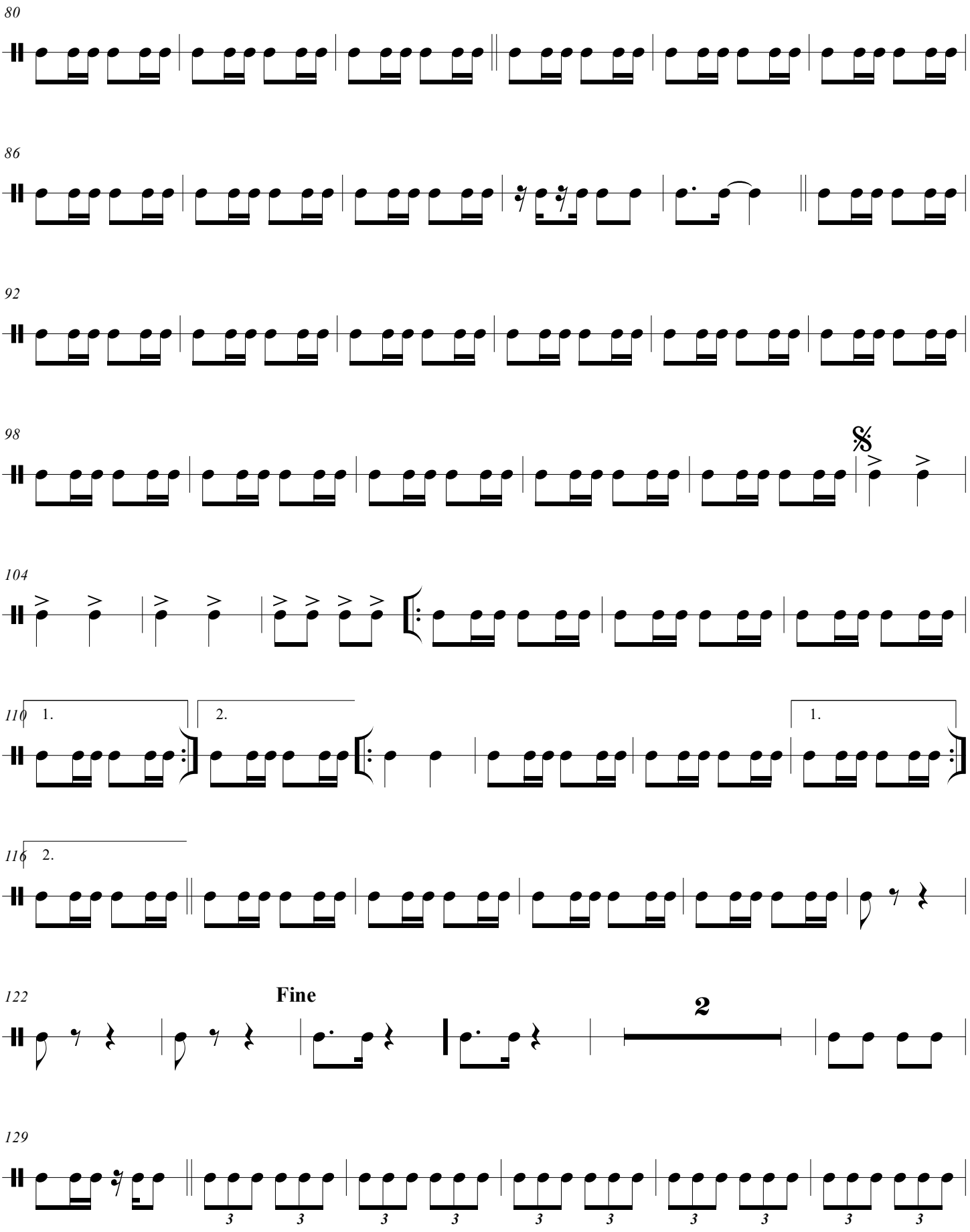
Sexteto de Metales

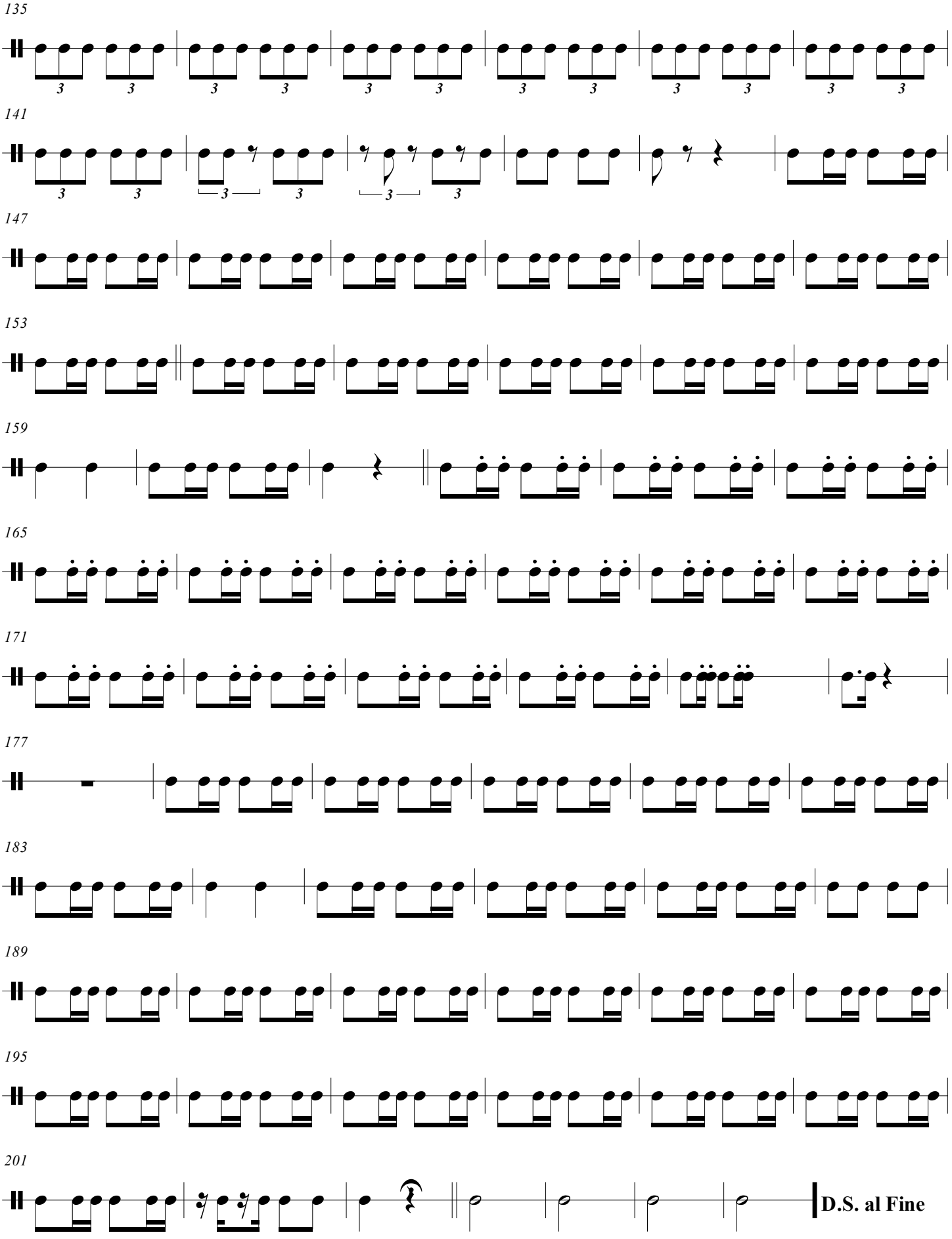
Cabasa

Grupo Velosa y los Carrangueros
Álbum: Harina de Otro Costal (1992)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023


80
86
92
98
104
110
1.
2.
1.
116
2.
122
Fine
2
129

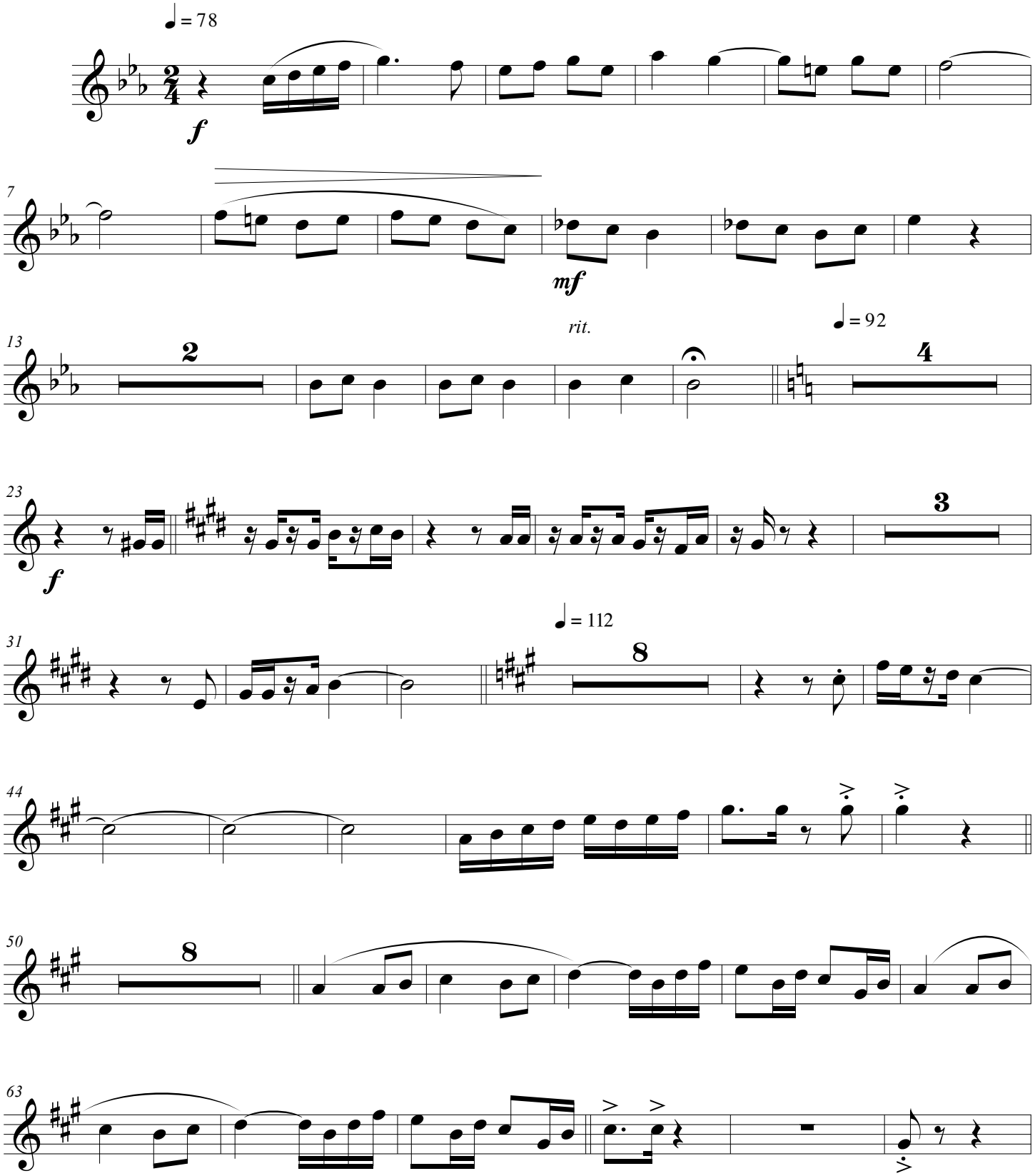

135
141
147
153
159
165
171
177
183
189
195
201
D.S. al Fine

De Sabila es la Matica

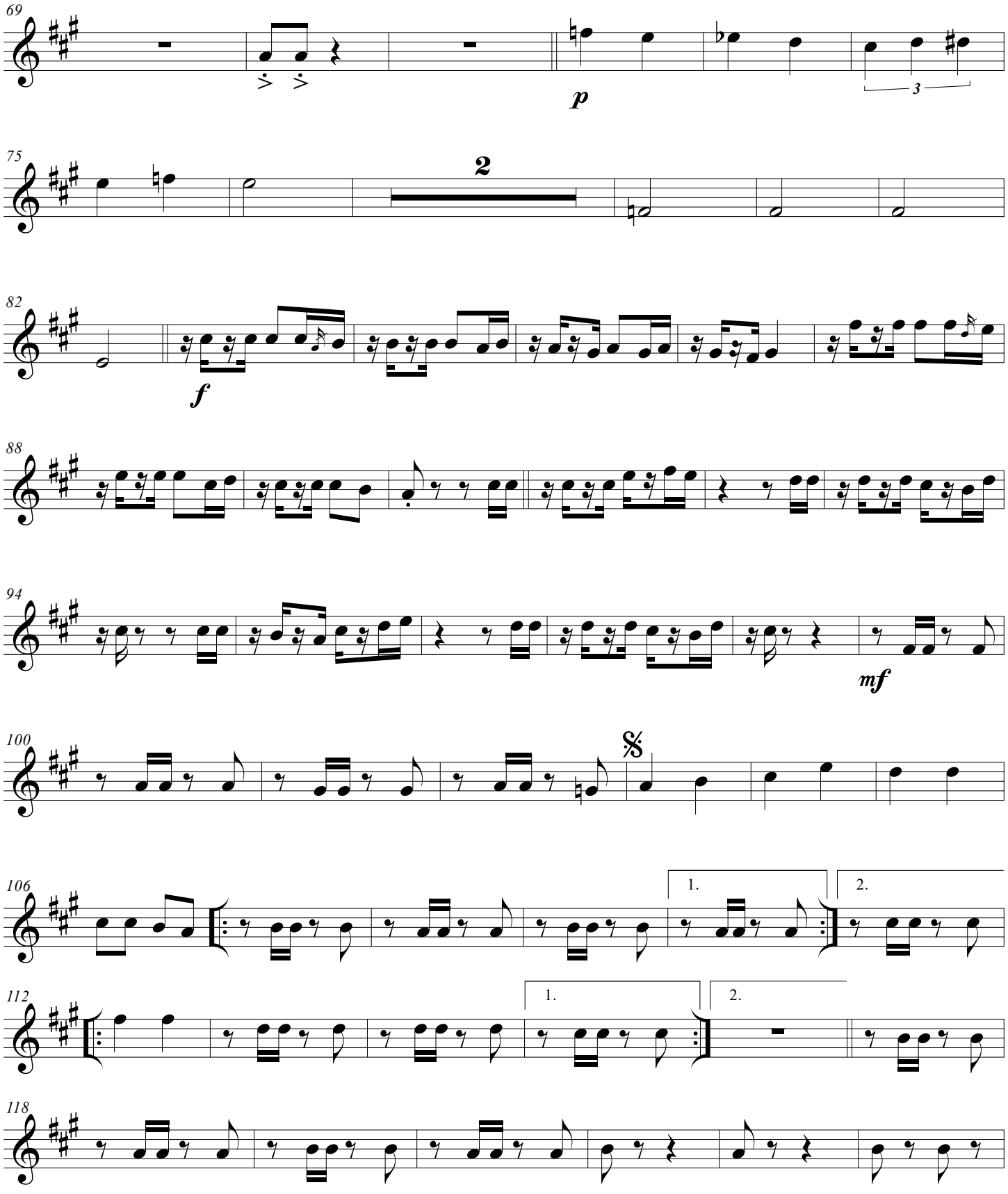
Sexteto de Metales

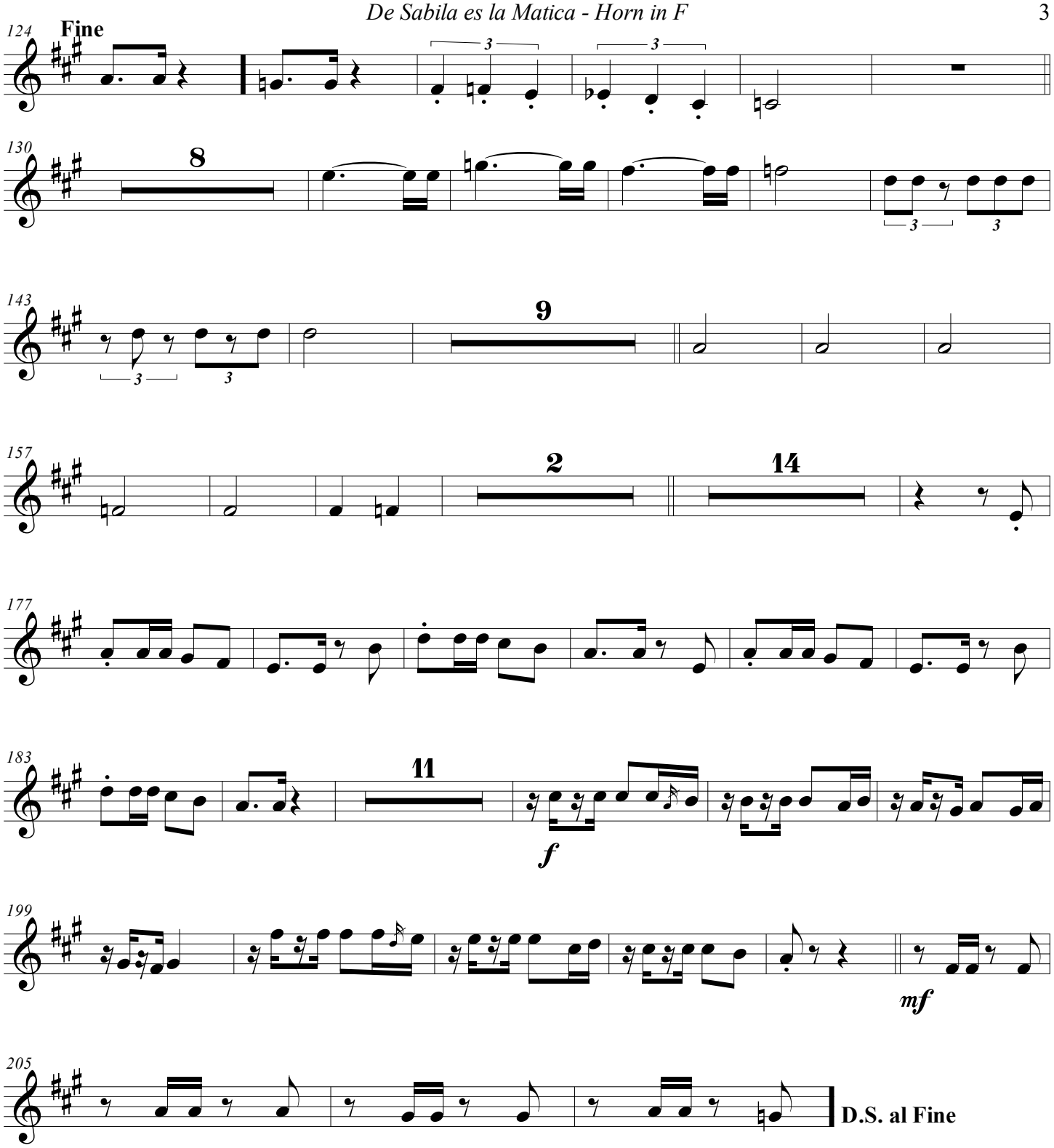
Horn in F

Grupo Velosa y los Carrangueros
Álbum: Harina de Otro Costal (1992)
Arreglos: Luis Alfredo Páez Alayón
Bryan Leonardo Páez Alayón



©2023


69
p
3
75
2
82
f
88
94
mf
100
106
1.
2.
112
1.
2.
118


124
Fine
3
3
130
8
3
3
143
3
3
9
157
2
14
177
183
11
f
199
mf
205
D.S. al Fine