

**“Las Perlas de Iguaque” una composición de tres piezas musicales con elementos rítmicos
de la música campesina de San Pedro de Iguaque**

Julián David Romero Romero

Asesor

Mg. David Alejandro Arboleda Ramírez

Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD
Escuela de Ciencias Sociales Artes y Humanidades ECSAH

Programa de Música

2025

Dedicatoria

Este proyecto de grado está dedicado principalmente a mi madre Yolanda Romero Guzmán y mi abuela Dora Lilia Guzmán de Romero, quienes me han brindado su apoyo incondicional durante mi carrera como músico profesional y en general durante toda mi vida. A mi abuelo Abel Antonio Romero Castro quien influyó en el desarrollo de mi personalidad inculcando valores esenciales como el respeto, la responsabilidad y la perseverancia. A mi compañera Paula Andrea Santamaría Reyes por creer en mí y apoyarme constantemente en todos mis proyectos artísticos, profesionales y personales.

Agradecimientos

Quiero agradecer a todas las personas que han sido parte fundamental de este proceso creativo.

A mi familia que siempre me ha apoyado y acompañado durante todas las etapas de mi vida y fundamentalmente en este proceso de formación profesional como músico.

Agradecimientos especiales a don José Pedronel Amado y Juan Ramón Amado por hacerme parte de su agrupación Los Hermanos Amado, por mostrarnos su música, sus diferentes dinámicas, experiencias y formas de componer sin ninguna pretensión diferente a la de compartir e intercambiar conocimientos.

A Juan Carlos Páez Acosta por motivarme en un principio a ingresar a la Universidad Nacimiento Abierta y a Distancia y apoyarme durante toda la carrera profesional.

A Daniel Antonio Peña Guerrero y Raúl Enrique Tuntaquimba Mesa por su colaboración en el desarrollo de la grabación de este proyecto musical.

Al maestro David Alejandro Arboleda Ramírez, quien desde su rol como asesor de grado no solamente resolvió todas mis inquietudes y necesidades para la culminación de este proyecto de investigación - creación, sino que influyó de manera positiva en el desarrollo de este trabajo a través de sus enseñanzas, consejos y sugerencias.

Finalmente agradezco a cada uno de los integrantes de mi agrupación musical Continental Folk por sus consejos, sus opiniones, sus observaciones y en general por todo el apoyo brindado.

Resumen

Las Perlas de Iguaque es un proyecto de investigación-creación enfocado en el análisis de los elementos rítmicos presentes en las músicas campesinas del departamento de Boyacá, puntualmente en la zona que rodea a la laguna de Iguaque. Identificando las principales características se llevará a cabo la creación de tres (3) temas instrumentales en los golpes de merengue papero, rumba jalada y guabina costumbrista, mostrando a fondo cada uno de los elementos musicales encontrados en la investigación. Para lo anterior se utiliza una ruta metodológica enfocada en el análisis cualitativo y dividida por cuatro fases principales a través de las cuales, se logra evidenciar componentes musicales propios de los aires ya mencionados. Cabe mencionar que por medio de este proceso investigativo y creativo se obtiene una mirada objetiva y clara sobre los aires elegidos, aumentando su valor y proporcionando herramientas de estudio sobre los mismos.

Palabras clave: ritmo, merengue papero, rumba jalada, guabina costumbrista, Hermanos Amado.

Abstract

Las Perlas de Iguaque is a research – creation Project focused on the analysis of the rhythmic elements present in the peasant music of the departamento of Boyacá Colombia, specifically in the área surrounding the Iguaque lagoon. Identifying the main characteristics, the creation of three (3) instrumental themes will be carried out in the beats of merengue paperero, rumba jalada and guabina costumbrista, showing in depth each of the musical elements found in the research. For this purpose, a methodological route focused on qualitative analysis is used and divided into four main phases through which it is possible to evidence musical components of the aforementioned airs. It is worth mentioning that through this investigative and creative process, an objective and clear look at the chosen airs is obtained, increasing their value and providing study tools on them.

Keywords: Rhythm, merengue paperero, rumba jalada, guabina, Hermanos Amado.

Contenido

| | |
|--|----|
| Introducción | 12 |
| Planteamiento Temático..... | 13 |
| Pregunta de investigación. | 15 |
| Justificación | 16 |
| Objetivos | 17 |
| Objetivo General..... | 17 |
| Objetivos Específicos..... | 17 |
| Marco Referencial..... | 18 |
| Antecedentes de Investigación..... | 18 |
| Internacionales | 18 |
| Nacionales..... | 19 |
| Local | 19 |
| Referentes Compositivos | 20 |
| El Merengue Papero..... | 20 |
| La Rumba Jalada..... | 22 |
| Guabina Costumbrista..... | 23 |
| Marco Teórico..... | 25 |
| El compás y sus clasificaciones | 27 |
| La Polirritmia | 28 |
| Sincopa..... | 28 |
| Hemiola..... | 29 |
| Formato típico de la música campesina - carranguera..... | 29 |
| Requinto Tiple | 29 |
| Tiple | 29 |
| Guitarra | 30 |
| Guacharaca..... | 30 |
| Diseño Metodológico..... | 31 |
| Enfoque, método y tipo de investigación..... | 31 |
| Fases de la investigación..... | 32 |
| Fase 1- Análisis de Referencias: | 32 |
| Fase 2- Organización: | 32 |
| Fase 3- Composición: | 32 |
| Fase 4- Grabación: | 32 |
| Proceso de Creación de la Obra | 33 |
| Primer Tema: La Perla de Iguaque | 33 |
| Morfología | 34 |
| A nivel rítmico | 36 |
| Segundo Tema: El Rumbón | 40 |
| Morfología | 41 |
| A nivel rítmico | 42 |
| Tercer Tema: Romerías de Romero | 47 |
| Morfología | 48 |

| | |
|-------------------------------------|----|
| A nivel rítmico | 50 |
| Plan de circulación y difusión..... | 57 |
| Conclusiones | 58 |
| Referencias Bibliográficas | 59 |
| Anexos | 63 |

Lista de figuras

| | | |
|------------------|--|----|
| Figura 1 | Esquema ritmo-armónico del merengue apasilla'o | 20 |
| Figura 2 | Esquema ritmo-armónico del merengue bambuqueado. | 21 |
| Figura 3 | Esquema ritmo armónico tema El Guacamayo Verde | 22 |
| Figura 4 | Score del tema La Espaldiada..... | 23 |
| Figura 5 | Esquema ritmo armónico tema Los Cuentos de mis Abuelos | 24 |
| Figura 6 | Esquema de la melodía inicial del tema | 37 |
| Figura 7 | Esquema de melodía y acompañamiento de la parte A..... | 38 |
| Figura 8 | Esquema de conversación melódica en la parte B. | 39 |
| Figura 9 | Esquema de contrapunto entre requinto y quenacho parte D..... | 39 |
| Figura 10 | Esquema patrones de acompañamiento rítmico en guacharaca y tiple | 43 |
| Figura 11 | Esquema de patrones rítmicos de guacharaca, tiple y guitarra..... | 44 |
| Figura 12 | Esquema de comparación rítmica entre melodía y acompañamiento | 44 |
| Figura 13 | Esquema de fragmentos ritmo melódicos de parte B | 45 |
| Figura 14 | Esquema de fragmento de parte C..... | 46 |
| Figura 15 | Esquema de variaciones en parte D..... | 47 |
| Figura 16 | Esquema de elementos en la introducción | 50 |
| Figura 17 | Esquema de patrones rítmicos parte A..... | 51 |
| Figura 18 | Esquema de patrones rítmicos y variaciones en parte B | 52 |
| Figura 19 | Esquema ritmo melódico de parte C | 53 |
| Figura 20 | Esquema ritmo melódico de parte D | 55 |
| Figura 21 | Esquema ritmo melódico de parte D | 55 |

| | |
|---|----|
| Figura 22 Esquema ritmo del puente modulante | 56 |
|---|----|

Lista de tablas

| | | |
|----------------|---|----|
| Tabla 1 | Formato Instrumental La Perla de Iguaque..... | 34 |
| Tabla 2 | Morfología tema La Perla de Iguaque | 35 |
| Tabla 3 | Formato instrumental El Rumbón..... | 40 |
| Tabla 4 | Morfología tema El Rumbón | 41 |
| Tabla 5 | Formato instrumental Romerías de Romero | 48 |
| Tabla 6 | Morfología tema Romerías de Romero..... | 49 |

Lista de anexos

| | | |
|----------------|---------------------------------|----|
| Anexo 1 | Audio y partituras de obra..... | 63 |
| Anexo 2 | Fotografías de grabación..... | 63 |
| Anexo 3 | Formato de consentimiento..... | 63 |
| Anexo 4 | Cronograma de actividades..... | 64 |

Introducción

Este proyecto se titula “Las Perlas de Iguaque” y está enmarcado dentro del eje temático de “*Tratamiento Rítmico*” de la línea de composición y arreglos. Pretende visualizar la riqueza musical que arroja los cerros de Iguaque en el departamento de Boyacá a través de procesos de investigación y composición utilizando una gran variedad de recursos rítmicos y melódicos que pertenecen a una tradición ancestral sólida y auténtica, que ha resistido a través de los años pasando de generación en generación. Con esta investigación se espera mostrar un estilo particular de composición de la música campesina -guasca- carranguera típica del altiplano Cundi-Boyacense, evidenciando elementos musicales que pueden ser de gran ayuda a la hora de enriquecer un proceso de creación. El producto final será un trabajo creativo compuesto por tres (3) temas musicales en donde se exponen los diferentes golpes y sub-ritmos con sus particularidades métricas y demás elementos que sean producto de la investigación.

Planteamiento Temático

“Las Perlas de Iguaque” brinda una mirada específica desde un punto de vista teórico acerca de las músicas tradicionales de San Pedro de Iguaque, aportando a su comprensión y su visualización.

La música tradicional de la región cundi- boyacense a pesar de tener gran relevancia en el espectro cultural del país, ha tenido que superar grandes problemáticas a lo largo de la historia, esto a causa del desbalance en los niveles de difusión desde los medios de comunicación en comparación con músicas de otras regiones.

Tal cual lo menciona Cárdenas (2020), la palabra “carranga” empieza a tener gran relevancia dentro de las músicas colombianas a partir de 1979 con Jorge Velosa, quien reivindica la música campesina de base, sin olvidar que antes del cantautor otros grupos ya interpretaban estos ritmos. Estas agrupaciones que se han mantenido por varias décadas y que son portadoras de saberes y tradiciones, utilizan otras formas de composición musical basados en elementos que merecen ser objeto de observación y análisis, ya que son particularidades que no han tenido el suficiente tiempo y espacio de discusión entre músicos y público en general.

Por otra parte, existe en la actualidad una tendencia de los músicos campesinos por abandonar sus formas innatas de composición y hasta sus formatos tradicionales, esto principalmente por el desconocimiento mismo de su propia riqueza cultural y por la misma influencia de la música comercial.

Muchos de estos músicos guardan la errónea idea de que su música está mal hecha, que es simple y requiere incluso introducir otros instrumentos que no son tradicionales para “sonar mejor”. Esto hace que la variedad de estilos, ritmos y formas de composición dentro del género

se reduzca en el afán por unificar para lograr mayor impacto o mayor difusión. Y como en general, las músicas tradicionales se caracterizan por la diversidad, la música campesina cundi-boyacense está llena de divisiones y sub divisiones de aires y golpes que dependen de su forma de ejecución, de su formato instrumental, la influencia de otros géneros y hasta las condiciones climáticas de los territorios donde se originan.

Los aires de Merengue Papero, Rumba Jalada y Guabina Costumbrista, son quizá los más representativos de una comunidad ubicada alrededor de la laguna de Iguaque, en Boyacá. Estos golpes se han dado a conocer en gran medida por la agrupación Los Hermanos y otras agrupaciones de la región. Sin embargo, no existen en la actualidad documentos teóricos o investigaciones minuciosas sobre estos ritmos y sus particularidades, lo que ayudaría no solamente a entender mucho mejor sus formas de ejecución sino a una mayor divulgación.

Si bien existen diferentes investigaciones y textos que hablan sobre las músicas campesinas y carrangueras, como es el caso de Paone (1999) con su trabajo de grado “La Música Carranguera” y Arias y Fuente (2022) con su libro “Transformación de la música carranguera en sus composiciones, destacan que desde su origen y evolución en el departamento de Boyacá” o incluso estudios musicales de un carácter mucho más académico como el de Villarreal (2013) con su trabajo de investigación “Sistematización de aspectos técnicos-interpretativos del requinto en la música carranguera: el caso de Delio Torres” no se encuentra información puntual sobre los aires musicales presentes en San Pedro de Iguaque .

Pregunta de investigación.

¿Cómo componer tres piezas musicales en los aires de Merengue Papero, Rumba Jalada y Guabina Costumbrista incorporando elementos rítmicos propios de estos estilos para formato tradicional de Tiple Requinto, Tiple, Guitarra y Guacharaca?

Justificación

El proyecto de investigación y creación “Las Perlas de Iguaque” se hace pertinente en la medida en que aportará a la solución de una problemática presente entre las músicas del género carranguero –campesino, que tiene que ver con el desconocimiento de algunos ritmos y golpes tradicionales que han existido en la región del alto Ricaurte desde hace décadas y que necesitan fortalecerse por medio del posicionamiento dentro de la música folclórica colombiana, a través de su observación y análisis desde una mirada académica y disciplinar.

Se busca atender lo expuesto por El Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes (2025). En el plan nacional de música para la convivencia 2025-34, tras instaurarse las mesas territoriales de música en el año 2023 con las que se identifican necesidades dentro de la línea de investigación - creación y documentación referente a la falta de procesos de indagación sobre músicas tradicionales y contemporáneas. A través de la incorporación de los elementos rítmicos de los aires de merengue papero, rumba jalada y guabina costumbrista en este proceso de composición se aporta al enriquecimiento y perduración de las tradiciones musicales.

Objetivos

Objetivo General

Componer tres (3) piezas musicales en aires de Merengue Papero, Rumba Jalada y Guabina Costumbrista incorporando elementos rítmicos propios de los estilos para formato tradicional de Tiple Requinto, Tiple, Guitarra y Guacharaca.

Objetivos Específicos

Identificar las características rítmicas que emplea la agrupación “Los Hermanos Amado” en sus composiciones por medio del contraste y la comparación con otras agrupaciones del género carranguero y campesino.

Categorizar los recursos rítmicos propios de las composiciones musicales en el género carranguero y campesino.

Aplicar los elementos rítmicos a las composiciones en aires de Merengue Papero, Rumba Jalada y Guabina Costumbrista destacando las características tradicionales y estilísticas de la música carranguera y campesina.

Marco Referencial

La música en el campo se convierte en la mayor herramienta de expresión para los campesinos y campesinas. Sin importar la región, la ubicación, la religión o la cultura, cada pueblo y comunidad aprovecha las músicas tradicionales y populares usándolas como medio para compartir sus sentires, narrar historias, manifestar inconformidades y transmitir mensajes de todo tipo.

Antecedentes de Investigación

Existen estudios significativos que dan cuenta de la relevancia de las músicas campesinas, su impacto y su trascendencia milenaria. En los siguientes apartados se mencionan los más destacados, iniciando por algunos ejemplos a nivel internacional y nacional hasta puntualizar información de las músicas campesinas que sustentan este trabajo de investigación - creación.

Internacionales

Samperino (2002) “Las cuadrillas del Mediterráneo: estabilidad y cambio en los territorios identitarios de las músicas de raíz campesina” traza una línea de distancia considerable entre las músicas campesinas y las músicas folklóricas de procedencia romántica, en el sur de Europa, especialmente en la península Ibérica. Así mismo se preocupa por explorar las variedades de ritmos y su estrecha relación con nuevas tendencias de la música popular en el mundo.

Nacionales

Delgado (2009) “Estado del arte en los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia” es un artículo que comienza por brindar definiciones de términos como “historia” y “música popular” pero más allá de esto, merece la pena ser tenido en cuenta para este proyecto de investigación y creación al enfocarse en la proyección de diferentes métodos de recolección de datos, estilos de escritura y diferentes formatos con los que se ha estudiado las músicas populares y campesinas en Colombia.

Paone (1999) “La Música Carranguera” puede considerarse como el primer estudio minucioso que se haya realizado en Colombia sobre las músicas campesinas y carrangueras. El autor delimita el género y lo subdivide por familias rítmicas, analizando sus posibles orígenes basados en otros ritmos extranjeros hasta su evolución. Presenta análisis importantes sobre los sistemas métricos, compases usados y algunas características que hacen diferencia entre unos golpes y otros, incluso llega a analizar la música carranguera en comparación con otras músicas campesinas andinas como la música Parrandera del Eje Cafetero y el Son Sureño Nariñense.

Local

Es importante mencionar a Hurtado (2018). “Adaptación de tres canciones del compositor Pedronel Amado Buitrago para requinto solista” quien puede ser pionero en cuanto a utilizar como referentes musicales a Los Hermanos Amado para su trabajo de adaptación, sin embargo este documento no se enfoca en el tratamiento rítmico que contienen las obras elegidas como objeto referente.

Referentes Compositivos

A la hora de realizar una composición musical, el elemento rítmico es fundamental y casi que principal, desde allí se empiezan a abarcar y a soportar los demás elementos que hagan parte del proceso compositivo.

El Merengue Papero

Para explicar mejor este ritmo se debe tener en cuenta primero que el merengue es un sub género de la música campesina presente en toda la región andina, que está compuesto principalmente por dos sistemas métricos basados en el pasillo y el bambuco, llamados así merengue apasilla'o y merengue bambuqueado. Ambos merengues se escriben a 3/4 aunque algunas frases rítmicas sobre todo el merengue bambuqueado son más fáciles de escribir y leer en 6/8. Es pertinente analizar los patrones rítmicos de acompañamiento tanto en el tiple como en la guitarra que en estos formatos hace las veces de bajo:

Merengue Apasilla'o:

Figura 1

Esquema ritmo-armónico del merengue apasilla'o



Fuente. Elaboración propia. Basado en Fundación Corazón Carranguero (2012) “Tipos de merengue carranguero”

Merengue Bambuquado:

Figura 2

Esquema ritmo-armónico del merengue bambuqueado.

The image displays two musical staves. The top staff is labeled 'Tiple' and the bottom staff is labeled 'Guitarra'. Both are in 3/4 time and B-flat major. The Tiple staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents, and the Guitarra staff shows a similar pattern with chords. Chords are indicated as F/C, C7, F, and C/G.

Fuente. Elaboración propia. Basado en Fundación Corazón Carranguero (2012) “Tipos de merengue carranguero”

Ahora bien, al observar las músicas de San Pedro de Iguaque en Boyacá, principalmente escuchando las composiciones del grupo Los Hermanos Amado y toda su dinastía, se puede evidenciar que existe otra variación del subgénero del merengue donde se mezclan estos dos sistemas. El merengue papero puede considerarse como un merengue bambuqueado con armonía adelantada, como es el caso del bambuco fiestero, pero va un poco más allá de este fenómeno. Las frases melódicas de este tipo de merengue son bambuqueadas efectivamente, tienen acentuación de merengue bambuqueado con un acompañamiento de merengue apasilla’o. A continuación se analiza un fragmento del tema El Guacamayo Verde:

Figura 3

Esquema ritmo armónico tema El Guacamayo Verde

The image shows a musical score for two instruments: Requinto and Tiple. The Requinto part is written in a treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 3/4 time signature. It features a melodic line with several measures of eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The Tiple part is written in a bass clef and provides a rhythmic accompaniment with chords, primarily using eighth and sixteenth notes. The score includes chord symbols such as Eb, Bb, F7, and Bb. The overall structure is a rhythmic and harmonic scheme for the theme 'El Guacamayo Verde'.

Fuente. Elaboración propia.

A simple vista parece una rítmica común de 3/4 pero al observar los acentos de la melodía, se puede llegar a pensar que bien esta corrida medio pulso, por ende se podría escribir mejor en 6/8, como bien se nombró anteriormente: “las frases melódicas son bambuqueadas” pero el problema sería escribir el acompañamiento, porque entonces todo el acompañamiento se desplazaría hacia el último tiempo del compás. Este es pues uno de los ritmos o golpes que más llama la atención de estas músicas campesinas y sobre el que se basa una de las composiciones de esta investigación.

La Rumba Jalada

Dentro de la rumba que es de corte binaria y se muestra como una fusión entre la rumba criolla (6/8) y el paseo vallenato (2/4 o 2/2), se encuentran en las músicas de San Pedro de Iguaque variables que dependen de diferentes factores como la velocidad, la temática o la estructura.

En cuanto a la rumba Jalada, posee algunas polirritmias importantes que la hacen ser al igual que el merengue papero, uno de los ritmos más representativos de la música de esta región. Su acompañamiento es casi que por completo binario pero las frases melódicas suelen ser atresilladas por lo que podrían considerarse más en un sistema ternario.

Se presenta un pequeño fragmento del tema titulado “La Espaldida” de los Hermanos Amado que sirve de ejemplo para entender mejor esta polirritmia de lo binario contra lo ternario.

Figura 4

Score del tema La Espaldiada

The image shows a musical score for the piece "La Espaldiada". It consists of four staves. The top staff is for the Requinto (Req.), showing a melodic line with triplet markings. The second staff is for the Tiple (Tipl.), showing a rhythmic accompaniment with chords. The third staff is for the Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), showing a rhythmic accompaniment with chords and red markings below the notes. The bottom staff is for the Guacha, showing a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Fuente. Elaboración propia.

Aquí se observa claramente como la melodía ejecutada en el requinto es totalmente atresillada mientras que todo el acompañamiento de guacharaca, guitarra y tiple está en sistema binario.

Guabina Costumbrista

El torbellino es quizá la expresión musical de corte más indígena que logró resistir a la colonización pero evidentemente sufrió transformaciones como todas las demás expresiones culturales ancestrales. Actualmente se le conoce como un ritmo que mantiene un círculo armónico

particular, en compás de 3/4 con el mismo sistema y acentuación del pasillo que se caracteriza por tener frases melódicas repetitivas.

Los músicos campesinos de Iguaque usan desde hace mucho tiempo este ritmo para acompañar sus cantas de guabina tal como lo hacen en Santander y otras partes de Boyacá, pero aquí surgió una particularidad y es el hecho de ya no solamente acompañar los cantos, sino de hacer torbellinos cantados. Posee una gran riqueza melódica con algunos desplazamiento rítmicos desde la acentuación y el alargue de frases, también usando superposiciones rítmicas, lo que le hace particular y diferente a otros torbellinos cantados compuestos por otras agrupaciones campesinas.

Figura 5

Esquema ritmo armónico tema Los Cuentos de mis Abuelos

The image shows a musical score for two instruments: Requinto and Tiple. The Requinto part is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 3/4. It features a melodic line with a blue arrow pointing to the second beat of the first measure, labeled "Segundo tiempo del compás". The Tiple part is written in a treble clef and provides a harmonic accompaniment with chords. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. Chords are labeled F, Bb, and C7.

Fuente. Elaboración propia.

Una particularidad rítmica que se observa en este ejemplo de guabina costumbrista y que también poseen la mayoría de merengues paperos, es que los motivos melódicos tienen a iniciar siempre en contra tiempo y en el tiempo más débil del compás, como se señala en la imagen.

Marco Teórico

Por medio de este apartado se establecen todas las bases teóricas del proyecto de composición desde los conceptos más relevantes a nivel general y específico, teniendo en cuenta el tratamiento rítmico como eje temático principal.

Desde la Prehistoria el ritmo ha sido un elemento significativo en la humanidad, considerando que el mismo movimiento del corazón a través de las pulsaciones constantes ya expresa un sentido rítmico particular. Así pues el ritmo aunque resulte difícil de definir, en la música puede considerarse como una sensación de movimiento con variables significativas a través de una línea de tiempo y tempo determinado, dicho elemento rítmico es la base de cualquier pieza musical e incluso presente en otras expresiones del arte como la danza, el teatro y la poesía.

Ahora bien, en el continente americano la música sufrió grandes transformaciones y mixturas producto de los procesos de colonización y mestizaje, pues como lo dice Ricardo (1992) “la música actual en Latinoamérica, como el resto de la cultura, está formada por elementos europeos, indígenas y africanos” en su mayoría elementos rítmicos que se han fusionado entre sí y que explican la riqueza y la complejidad de las músicas tradicionales del continente.

En el caso de la región andina, puntualmente lo que hoy se conoce como los departamentos de Cundinamarca y Boyacá, estos territorios fueron habitados inicialmente por comunidades indígenas muiscas con una cosmología enfocada en la adoración de los astros a través de la danza y la música de ritual, melodías cíclicas con ritmos repetitivos en semejanza a

los movimientos de la tierra alrededor del sol y los diferentes ciclos lunares desde los que se organizan las cosechas y se ordenaba del tiempo. Tras la conquista española y la colonización, las rítmicas europeas de 3/4 y 2/4 en conjunto con los instrumentos de cuerda pulsada y el piano pasan a ser protagonistas en el territorio, por lo que los nativos que en su gran mayoría también se convierten en mestizos, deben aprender a ejecutar estos nuevos instrumentos y a utilizar estas rítmicas extranjeras, el vals y las contradanzas se empiezan a fusionar involuntariamente con elementos indígenas y africanos, surgiendo ritmos como el pasillo, la rumba criolla, el bambuco y el torbellino. Aun así la música no era un privilegio del que se gozará en todos los eslabones sociales, haciendo que muchos de estos procesos ocurrieran bajo la oscuridad de la esclavitud y el sometimiento, es solo hasta consumada la independencia que muchas de estas músicas salen a la luz y van tomando fuerza en el país.

La imprenta fue quizá uno de los medios con mayor impacto en la sociedad colonial, a través de los cuales se lograba difundir piezas musicales provenientes de Europa por medio de las publicaciones en los periódicos de la época. Tal cual lo menciona Rodríguez (2012) “la música hizo presencia en varias de las publicaciones a lo largo del siglo XIX, mayormente a través de la partituras litografiadas destinadas a aficionados a tocar piano o a cantar”

Pero finalmente es la llegada de la radio lo que hace que el país consolide una música propia y dé lugar al surgimiento de muchos compositores y géneros nacionales. Como lo describe Paone (1999) “Si antes del siglo XX una canción popular necesitaba de varias décadas de difusión en vivo, ahora solo necesitaba unos días de difusión radial” este medio de comunicación hizo que las composiciones nacionales se difundieran de manera más directa y eficaz, pero también generó otros fenómenos interesantes que explican un poco la procedencias de nuevos géneros como la carranga.

Por ende, la música campesina de territorios como San Pedro de Iguaque es el resultado de muchos procesos sociales, políticos y culturales de la nación. De esto se desprenden muchos ritmos particulares con influencias de aquí y de allá, el merengue por ejemplo es un término que se usa para llamar el golpe ternario en la región, sin embargo es desde el vallenato que ya se empieza a hablar del merengue como uno de los cuatro aires principales. Lo mismo pasa con la Rumba que es el término dentro del que se encierran las músicas campesinas en compases binarios pero tienen así mismo segundas denominaciones como rumba paseada o guaracha, términos que indudablemente guardan relación con el paseo vallenato o la guaracha sabanera que a su vez proceda de la guaracha cubana.

Como resultado de tantas convergencias y mixturas culturales es que surgen particularidades en ritmos como el Merengue Papero, La Rumba Jalada y la Guabina Costumbrista, donde es común encontrar por ejemplo compases de $3/4$ con fraseos binarios o sincopados, con acompañamientos a $6/8$, cambios armónicos adelantados, amalgamas y compases de $2/4$ con fraseos ternarios, con superposiciones rítmicas y polirritmias en diferentes instrumentos.

El compás y sus clasificaciones

Para ahondar en un eje temático rítmico es preciso considerar ciertos conceptos básicos que son el punto de partida para la creación de un proyecto compositivo con dicho enfoque. El compás en su definición se expresa como una unidad de tiempo, a través de la cual se divide y se ordena la música en partes generalmente iguales, siendo éstos nombrados por medio de fraccionarios en donde el numerador indica el número de pulsos por compás mientras que el denominador marca la unidad de tiempo. Se pueden clasificar en simples y compuestos, teniendo

los primeros siempre una subdivisión binaria como es el caso del 3/4, 2/4, 4/4 etc., así como una subdivisión de pulsos ternaria en el caso de los segundos, en compases como el 6/8, 9/8, 12/8, etc. Los compases también se pueden clasificar en binarios y ternarios por el número de agrupaciones de pulsos, en donde se pueden encontrar compases con pulsos agrupados en dos y en cuatro siendo estos binarios, o compases agrupados en tres pulsos siendo por ende ternarios. Así se considera por ejemplo que un 6/8 es un compás binario compuesto ya que se compone por dos pulsos de negra con puntillo con una subdivisión ternaria al dividirse cada pulso en tres corcheas, mientras que un 3/4 sería un compás ternario simple ya que tiene tres pulsos de negra y su subdivisión será siempre de dos corcheas por pulso.

La Polirritmia

Según Honegger (1982) “La Polirritmia es la superposición de ritmos diferentes y, en particular, con desfase mutuo de acentos rítmicos”. Como su nombre lo indica, tiene que ver con la utilización de varios patrones rítmicos diferentes al mismo tiempo en una pieza musical, esto no solo desde la superposición de esquemas rítmicos simples sino llegando incluso a la unión de compás simples con compases compuestos o compases binarios y ternarios.

Sincopa

Las síncopas no se consideran un tipo de polirritmia, son alteraciones del movimiento regular del ritmo por medio de la acentuación de figuras en otros puntos del compás. Como lo manifiesta Feld (1984) “La síncopa ocurre entonces cuando las señales de la superficie son fuertemente contradictorias pero no lo suficiente o suficientemente recurrentes para anular el patrón inferido”, lo que confirma que con este recurso se altera la percepción de la naturaleza del compás sin perderlo completamente.

Hemiola

Ésta sí es considerada como un tipo de polirritmia, pues tiene que ver con la súper posición de un compás sobre otro por medio de la prolongación de una figura en duración desde un tiempo débil hacia un tiempo fuerte, uniéndolas incluso desde un compás hasta otro, lo que puede generar una sensación de cambio de métrica por unos instantes.

Formato típico de la música campesina - carranguera

Aunque existen diferentes formatos dentro de las músicas campesinas cundi-boyacenses, este proyecto compositivo se basa específicamente en el formato adoptado por las agrupaciones musicales tras el auge del término carranguero.

Requinto Tiple

Este instrumento es el encargado de ejecutar la mayoría de líneas melódicas por su registro agudo y su timbre característico, es considerado como un derivado del tiple por su misma organización en 12 cuerdas agrupadas por órdenes de a tres. La afinación del requinto tiple en este formato no es la que se utiliza comúnmente en la música andina colombiana (Afinación en Do, similar a la de la guitarra) sino que se usa la afinación de Si bemol, es decir un tono abajo de la guitarra. Así pues se organizan las cuerdas de abajo hacia arriba en Re, La, Fa, Do.

Tiple

Es el instrumento encargado del acompañamiento base, tiene un papel importante tanto a nivel rítmico como armónico, al tener en medio de sus segundos, terceros y cuartos órdenes

cuerdas entorchadas que octava la nota inmediatamente, hace que su tímbrica sea un poco más grave que el requinto y se ajuste muy bien a su papel dentro del formato. La afinación que se utiliza en la carranga generalmente es también la de Si bemol.

Guitarra

La guitarra en la música carranguera cumple una función muy significativa, es la que se encarga de los bajos aprovechando su registro más grave, por lo que tiene una responsabilidad tanto rítmica como armónica y melódica. Se usa la afinación tradicional de la guitarra que se hereda de Europa, de abajo hacia arriba: Mi, Si, Sol, Re, La y Mi. Aunque algunos intérpretes bajan esporádicamente optan por bajar la afinación de la última cuerda un tono, por lo que quedaría esta última cuerda en Re.

Guacharaca

Segundo lo afirma Álvarez (2017) “de origen indígena, es el instrumento que menos ha evolucionado. Su nombre se deriva de un ave - guacharao - cuyo canto se imita en su ejecución”. Es pues el único instrumento de percusión por lo menos en el formato más común, también se le denomina charrasca o güiro, está encargada puntualmente de la marcación rítmica de las piezas musicales. Se construye sobre una caña brava o caña fleca y se percute por medio de un trinche o cepillo contra el cuerpo del instrumento.

Diseño Metodológico

En cualquier tipo de investigación se debe crear una ruta específica para la recolección de datos y desarrollo de los objetivos, es importante delimitar qué tipo de investigación se va a realizar y con qué elementos se va a trabajar durante todo el proceso.

Enfoque, método y tipo de investigación.

De acuerdo al enfoque de este proyecto que en este caso es artístico musical y que cuenta específicamente con un eje temático rítmico, el tipo de investigación que más se ajusta es el cualitativo.

Teniendo como referencia la definición de Tamayo (2001) “la metodología cualitativa consiste en la construcción o generación de una teoría a partir de una serie de proposiciones extraídas de un cuerpo teórico que servirá de punto de partida al investigador” se emplea este tipo de metodología en este proyecto al no requerir de la recolección de datos de tipo numérico ni cuantitativo, en cambio se pretende formar un concepto propio sobre unas temáticas específicas a partir de la recolección de testimonios, datos históricos y observación de creaciones musicales de manera detallada. Así mismo se refuerzan dichos conceptos por medio de una composición con la que se logrará entender mejor los conceptos abordados, lo que indica a su vez que se utilizará el método de investigación-creación que permite a la imaginación ser el elemento conductor de la creatividad tal como lo menciona Daza (2014).

Fases de la investigación

Fase 1- Análisis de Referencias:

En esta fase se hará todo el proceso de investigación para analizar las técnicas de composición que utilizan los músicos de San Pedro de Iguaque a la hora de realizar sus canciones, específicamente se observará la música de la agrupación Los Hermanos Amado, en contraste con otras 3 agrupaciones musicales.

Fase 2- Organización:

Recolectada toda la información pertinente, se debe iniciar todo el proceso de organización y sistematización de datos por medio de tres matrices principales enfocadas al análisis documental, análisis de obras y entrevistas.

Fase 3- Composición:

Basándose en lo observado por el proceso de investigación de las músicas tradicionales de San Pedro de Iguaque y tomando como mayor referente a la agrupación los Hermanos Amado, se realizará un ejercicio de composición de 3 temas en ritmos de Merengue Papero, Rumba Jalada y Guabina Costumbrista, usando todos los elementos y técnicas de composición que se lograrán visibilizar en la primera y segunda fase.

Fase 4- Grabación:

Se hará posteriormente un proceso de registro legal y grabación de los tres (3) temas con el fin de obtener el registro del proceso de investigación-creación, esta grabación se realizará por canales y posteriormente se hará todo lo referente a la mezcla y la masterización.

Proceso de Creación de la Obra

Las perlas de Iguaque es una obra creada dentro del contexto de la música campesina cundi-boyacense. Está enfocada específicamente en el tratamiento rítmico teniendo como base características y elementos de los aires de Merengue Papero, Rumba Jalada y Guabina Costumbrista, propios de los grupos musicales de San Pedro de Iguaque, especialmente de la Familia Amado. Se tienen en cuenta las métricas usadas en estos aires musicales, sus tempos comunes, es decir las velocidades con que se ejecutan, las especificidades del ritmo armónico, las simetrías y asimetrías de los fraseos melódicos, los cambios dinámicos con relación al ritmo y todas las demás particularidades de su estilo.

El formato elegido es el típico carranguero conformado por Requinto Tiple en Si bemol, Tiple en Si bemol, Guitarra y Guacharaca. Adicionalmente se incorporan instrumentos de viento andinos como las Quenillas en Do, el Quenacho en Re, la Quena en Fa y un Rondador en Sol, esto con el propósito de ampliar las posibilidades de duración y tener más recursos rítmicos y melódicos, aunque evidentemente también esto hace que se enriquezca la obra desde un eje tímbrico.

Teniendo como base toda la información recolectada, comienza el proceso compositivo teniendo en cuenta todos los elementos rítmicos delimitados previamente, el formato instrumental y adicional a esto un componente armónico inclinado en mayor medida a sistemas modales.

Primer Tema: La Perla de Iguaque

Está basado completamente en el aire de merengue papero, tomando como referentes varias de las composiciones de Los Hermanos Amado entre las que se encuentran las canciones

“El guacamayo verde”, “La vuelta al pueblo” y “Mis sufrimientos”. El nombre de este primer tema da lugar a la denominación de todo el proyecto compositivo pues es a través de este aire donde se evidencian la mayoría de elementos rítmicos particulares de las músicas de San Pedro de Iguaque.

Tabla 1

Formato Instrumental La Perla de Iguaque

| Formato típico carranguero | Instrumentos adicionales |
|-----------------------------------|---------------------------------|
| Requinto tiple en Si bemol | Quenacho en Re |
| Tiple en Si bemol | Rondador en Sol |
| Guitarra | |
| Guacharaca | |

Nota. Fuente: Elaboración propia

Morfología

La estructura formal de este primer tema conserva a nivel general una semejanza con la forma sonata típica, sin embargo a nivel específico propone diferentes tipos de combinaciones y repeticiones entre partes.

Así pues se organiza toda la forma de este tema de la siguiente manera:

Tabla 2*Morfología tema La Perla de Iguaque*

| Tema | La perla de Iguaque | | | | | |
|------------------------|----------------------------|-----------------------------------|----------------------|----------------------|----------------------|--------------------|
| Compás | 3/4 | | | | | |
| Tempo | Negra 174 | | | | | |
| Duración máxima | 3:32 | | | | | |
| Tipo de armonía | Modal | | | | | |
| Modo usado | A Dórico | | | | | |
| Sección | Introducción | Exposición | | Desarrollo | Re exposición | |
| Partes | | A,B puente A', B, puente | | C, D, C | E,C, E, D' | |
| Por secciones | | | | | | |
| Introducción | Compás 1 al 18 | | | | | |
| Exposición | A | B | Puente | A' | B' | puente |
| | Compás 18 al 41 | Compás 42 al 51 | Compás 51 al 55 | Compás 56 al 74 | Compás 75 al 84 | Compás 84 al 88 |
| Desarrollo | C | | D | C | | |
| | Compás 88 al 95 | | Compás 95 al 115 | Compás 115 al 121 | | |
| Re exposición | E | C | E' | D | | |
| | Compás 122 al 138 | Compás 138 al 144 | Compás 144 al 160 | Compás 161 al 179 | | |

Nota. Fuente: elaboración propia

A nivel armónico, se implementa el sistema modal por lo que la composición de este tema está basada en el modo dórico, en la exposición se encuentran progresiones de Im - Vm

(Am - Em) y Im - IV - bVII - bIII (Am - D - G - C) en la parte A. En la parte B hay una modulación cercana al Vm por lo que el modo de E eólico pasa a ser protagonista y se utiliza un círculo de Im - bVII (Em - D). En el desarrollo se utiliza bVI - bVII (C - D) en la parte C y una progresión en la parte D de bIII sus 2 - bIII - Vm - bIII sus 2 - bIII - Im - bIII sus 2 - bIII bVII. (Gsus 2 - G - Bm - G sus 2 - G - Em - G sus 2 - G - D). Ya en la reexposición se encuentra una progresión en la parte E de bVII - Im que se repite y que remata las frases con el IVm, (D - Em - D - Em - Am), dicho remate sobre el cuarto grado menor se introduce con el fin de retornar al modo dórico, sobre el que se sustenta este tema. Luego se mantienen los mismos círculos armónicos de las partes que toma de otras secciones para incluirlas en esta última sección.

A nivel rítmico

Una de las particularidades del ritmo de merengue papero aparece en las frases melódicas, ya que inician con una figura rítmica ubicada en el segundo tiempo del compás, es decir en su tiempo más débil, e incluso en contratiempo. Así pues, la célula rítmica que estará presente en todo este primer tema, se expone desde la introducción por medio de una melodía que ejecuta el tiple y que posee justamente estas características anteriormente expuestas, inicia en el contratiempo del segundo tiempo del compás y siempre concluye en el primer tiempo del tercer compás. Al observar esto de manera consecutiva se logra percibir que las frases ritmo melódicas se agrupan por compases de a tres y no se a dos o de a cuatro como es común en muchas músicas populares.

Figura 6

Esquema de la melodía inicial del tema

Construcción de la melodía inicial del tema. El diagrama muestra una línea musical en solfa con un clave de tiple en Bb y una clave de sol. El tiempo es 3/4. Una flecha azul indica el inicio en el contratiempo del segundo tiempo del compás. Una 'p' indica un primer grupo de tres compases. Una línea roja indica la distribución de frases rítmicas y melódicas cada tres compases.

Fuente. Elaboración propia

La primera frase melódica la ejecuta el tiple iniciando en el contratiempo del segundo pulso del compás, en su repetición entra la guitarra con el objetivo de armonizar dicho fragmento melódico introductorio aprovechando su registro más grave por medio de los bajos y al mismo tiempo coloreando la melodía principal con intervalos de terceras.

En la sección de exposición del tema, inicia una parte A donde ingresan la mayoría de instrumentos a excepción del rondador. El requinto y el quenacho son los encargados de ejecutar la melodía mientras que el tiple y la guitarra tienen ya toda la carga armónica con unos patrones rítmicos de acompañamiento propios del aire de merengue papero. Así mismo la guacharaca refuerza el ritmo mediante un acompañamiento fijo.

Con el ingreso del acompañamiento armónico ya definido es posible distinguir de manera más fácil otra de las características rítmicas del aire de merengue papero:

Figura 7

Esquema de melodía y acompañamiento de la parte A

The image shows a musical score for a piece. The top staff is the melody, starting with a dynamic marking 'f'. The bottom two staves are the accompaniment, showing a rhythmic pattern of chords. Two red arrows point to the start of the accompaniment, labeled 'Cambio armónico a tiempo'.

Fuente. Elaboración propia

Aunque las frases melódicas inician en los tiempos débiles del compás y tienden a ser bambuqueadas, el ritmo armónico señala que el acompañamiento es apasilla'o siendo esta una de las características principales del aire de merengue papero.

El rondador ingresa en el segundo fragmento de esta parte A acompañando de manera intermitente la melodía principal que sigue siendo ejecutada por el requinto, mientras que la guitarra en su rol de bajo hace algunas variaciones rítmicas. En la parte B se presenta una conversación constante entre los tres instrumentos melódicos (requinto, quenacho y rondador), además de algunas variaciones rítmicas de la guitarra y la incorporación del tiple como instrumento melódico ocasionalmente.

Figura 8

Esquema de conversación melódica en la parte B.

Fuente. Elaboración propia

El puente que se utiliza para repetir A y B y para saltar a la nueva sección llamada Desarrollo, es ejecutada por el requinto, el tiple y la guitarra usando una textura cordal para dar descanso auditivo a la textura de melodía con acompañamiento. En la nueva sección aparecen otras particularidades, por ejemplo en la parte C el rondador es el único instrumento melódico, mientras que toda la parte D tiene una intención de manejar una mezcla de texturas, pues aunque la melodía con acompañamiento parecer ser el patrón común, hay un gesto significativo de polifonía con la presencia de contrapunto entre el quenacho y el requinto.

Figura 9

Esquema de contrapunto entre requinto y quenacho parte D.

Fuente. Elaboración propia

Al salir de esta sección se pasa a la re exposición denominada E, en donde se mezclan elementos ritmo-melódicos de la parte A con nuevos recursos, el requinto lleva la melodía principal, así mismo la guitarra por primera vez asume también un rol más melódico adornando la línea del requinto y el quenacho hace algunos apoyos melódicos ocasionales. Esta sección termina mezclando partes también pues ingresa nuevamente la parte C, vuelve a la parte E y culmina con la parte D que incluye en el contrapunto algunas acentuaciones desde el rondador.

Segundo Tema: El Rumbón

Este segundo tema incorpora elementos rítmicos del aire de la rumba jalada, propia de la región de San Pedro de Iguaque. Se toma como referencia principal la canción titulada “la espaldiada” de la agrupación Los Hermanos Amado y otras composiciones como “mi totumita pintada” y “no me le pegue al perro”.

Tabla 3

Formato instrumental El Rumbón

| Formato típico carranguero | Instrumentos adicionales |
|-----------------------------------|---------------------------------|
| Requinto tiple en Si bemol | Quenilla en Do 1 |
| Tiple en Si bemol | Quenilla en Do 2 |
| Guitarra | |
| Guacharaca | |

Nota. Fuente: elaboración propia

Morfología

La estructura de este segundo tema está conformada por tres secciones principales, produciendo un cambio en la forma típica de composición en estos aires musicales, al ser netamente instrumental se permite manejar líneas melódicas distintas para cada parte y hacer combinaciones organizadas de la siguiente manera:

Tabla 4

Morfología tema El Rumbón

| Tema | El Rumbon | | | |
|------------------------|---------------------|-------------------|-------------------|--|
| Compás | 2/4 | | | |
| Tempo | Negra 110 | | | |
| Duración máxima | 3:02 | | | |
| Tipo de armonía | Modal | | | |
| Modo usado | G Mixolidio | | | |
| Sección | Introducción | Exposición | Desarrollo | Re exposición |
| Partes | | A,B | C, puente 1 | D, puente2 D, puente 2 segunda parte de la A, puente 2 D, puente CODA |
| Por secciones | | | | |
| Introducción | Compás 1 al 12 | | | |
| Exposición | A | B | | |
| | Compás 12 al 33 | Compás 33 al 55 | | |
| Desarrollo | C | Puente 1 | | |

| Re exposición | Compás 56 al 76 | | | | Compás 76 al 80 | | | |
|--------------------------|-----------------------|-----------------------|------------------------|-------------------------|-------------------------|-------------------------|-------------------------|------------------------|
| | D | Puente 2 | D | Puente 2' | A' | Puente 2 | D | Puente CODA |
| | Compás 81 al 88 | Compás 89 al 92 | Compás 93 al 100 | Compás 101 al 105 | Compás 105 al 117 | Compás 118 al 121 | Compás 122 al 129 | Compás 130añ 136 |

Nota. Fuente: elaboración propia

Armónicamente este tema se basa en el modo mixolidio en principio, iniciando con una acentuación en el I7 (G7) y luego manejando una progresión de I7 - bVII y I7 - IV (G7 - F- C), este último círculo que pertenece a la parte A, pareciera tener un carácter tonal por la resolución que se da desde el tritono existente en el I7 hacia el IV, que visto desde otro centro podría ser bien una cadencia perfecta de V7 a I, sin embargo la progresión siempre concluye nuevamente en el I7, haciendo énfasis en el modo mixolidio.

Ya en la parte B de esta primera sección, la obra toma un rumbo hacia el modo A eólico, aunque sin cambiar la armadura, se maneja una progresión sencilla de Im - bVII (Am - G). La parte C de la obra contiene una progresión de bVI - bVII (F - G) con una llegada al Im, grado en el que se soporta el primer y todos los demás puentes. La parte D por último tiene un círculo armónico de bIII - bVI - Im (C -F - Am).

A nivel rítmico

La guacharaca aparece desde el primer compás de la introducción marcando la métrica y el patrón rítmico de acompañamiento propio del aire, así mismo el tiple entra en el contratiempo del segundo compás haciendo un efecto de glissando armónico que es usual en bastantes rumbas carrangueras y que corrobora el patrón de acompañamiento que tendrá todo el tema.

Figura 10

Esquema patrones de acompañamiento rítmico en guacharaca y tiple

The image shows a musical score for three instruments: Tiple en Bb, Guitarra, and Guacharaca. The Tiple part is circled in blue and labeled "Glissando armónico y acompañamiento rítmico". The Guacharaca part is bracketed in red and labeled "Patrón rítmico de acompañamiento en la guacharaca". The Guitarra part is empty. The score is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

Fuente. Elaboración propia

La célula rítmica de acompañamiento de la guacharaca que está compuesta por una corchea y dos semicorcheas es la columna vertebral de todo el tema. Más adelante se puede observar como el patrón de acompañamiento del tiple no es más que una variación de esta célula en donde ambas corcheas son los apagados, las primeras dos semicorcheas son golpes abiertos hacia arriba y hacia abajo y las dos últimas semicorcheas se convierten en una corchea para ser otro golpe hacia abajo. Así mismo ocurre con el patrón de acompañamiento de la guitarra aunque la diferencia es que aquí se manejan dos planos, mientras que el plano de abajo muestra la marcación del bajo por medio de un bajo principal sobre una negra, un silencio de corchea y un bajo auxiliar sobre una corchea a contra tiempo, el plano de arriba muestra el mismo silencio de corchea del tiple y las dos corcheas en golpe abierto. Esto se explica mejor en la siguiente figura:

Figura 11

Esquema de patrones rítmicos de guacharaca, tiple y guitarra

The image shows a musical score for three instruments: Tiple, Ac. Gtr., and Guacha. The Tiple part is in treble clef and has a red box around the first two measures labeled 'Espacio de corcheas' and a blue box around the last two measures labeled 'Semicorcheas reducidas a corcheas'. The Ac. Gtr. part is in treble clef and has a blue box around the last two measures labeled 'Semicorcheas'. The Guacha part is in bass clef and has a blue box around the last two measures labeled 'Semicorcheas'. The score is marked with '15' at the beginning of each line.

Fuente. Elaboración propia

Manteniendo como base rítmica este patrón de acompañamiento típico de la rumba carranguera, entra la línea melódica ejecutada por parte del requinto en la parte A utilizando el recurso más importante identificado en este proceso de investigación, que es la melodía atresillada dentro de un compás binario. Tal y como se observa en la siguiente figura:

Figura 12

Esquema de comparación rítmica entre melodía y acompañamiento

The image shows a musical score for two instruments: Req. and Tipl. The Req. part is in treble clef and has a melody with triplets. The Tipl. part is in treble clef and has a rhythmic accompaniment with triplets. The score is marked with '15' at the beginning of each line.

Fuente. Elaboración propia

En la figura anterior se puede observar el contraste rítmico entre la melodía y el acompañamiento. Bien podría tratarse incluso de dos géneros diferentes siendo ejecutados al mismo tiempo, el tiple marcando una rumba mientras que el requinto interpreta un bambuco. Sin embargo, con el mismo tema y constituyen una característica propia de las músicas campesinas

de San Pedro de Iguaque. En este aire típico en particular denominado la rumba jalada, los fragmentos melódicos tienen a ser atresillados casi que por completo mientras que el acompañamiento constantemente es binario y bien acentuado. La guitarra va marcando los bajos de manera binaria también, sin embargo hay algunos puntos en donde se le permite realizar pequeños apoyos melódicos con rítmicas ternarias. En la parte B de esta primera sección la responsabilidad melódica es tomada por las quenillas, lo que permite jugar en principio con figuras rítmicas de mayor duración aunque luego retorne al modelo de ejecución melódica con rítmica atresillada.

Figura 13

Esquema de fragmentos ritmo melódicos de parte B

Fuente. Elaboración propia

En este fragmento que cierra la parte B se muestran varias cosas. Primero se evidencia nuevamente el contraste entre una melodía atresillada siendo ejecutada por las quenillas en los dos primeros sistemas con el acompañamiento totalmente binario ejecutado por el tiple, la guitarra y la guacharaca en los sistemas de abajo. Así mismo se puede observar cómo ese mismo recurso ritmo melódicos de tresillos se utiliza para hacer algunos obligados como en el compás

52 y también se logra visualizar que los instrumentos de viento permiten extender la durabilidad de algunas notas cuando se le requiere tal cual ocurre en el compás 54 y 55.

La segunda sección llamada desarrollo, es donde aparecen variaciones rítmicas en el acompañamiento y otros recursos de discurso ritmo melódico como se verá a continuación:

Figura 14

Esquema de fragmento de parte C

The image shows a musical score for three instruments: Requinto (Req.), Tiple (Tipl.), and Acoustic Guitar (Ac. Gtr.). The Requinto part features a main melodic line (Línea melódica principal) circled in blue. The Tiple part provides accompaniment with rhythmic variations (Variación rítmica del acompañamiento) indicated by red arrows. The Acoustic Guitar part features a secondary melodic line (Línea melódica secundaria) circled in blue. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fuente. Elaboración propia

Se observa en principio una interacción melódica entre el requinto y la guitarra, posteriormente este recursos se desarrolla con el aprovechamiento de las dos quenillas incluso con un efecto de fuga por terceras entre la primera y la segunda respondiendo al requinto. Mientras tanto, en la parte C el tiple ejecuta unas variaciones rítmicas del acompañamiento que se notan muy bien al estar ubicadas justo cuando la melodía es ejecutada por los bajos de la guitarra.

El primer puente que aparece en el tema es ejecutado por el requinto con una melodía atresillada acompañada solo por la guacharaca. En la mitad del puente ingresa el tiple y la guitarra en un contratiempo simulando el gesto introductorio de adelantamiento del ritmo armónico. Luego aparece otro gesto rítmico particular en la re exposición, sobre la parte D el ritmo armónico cambia y la melodía es compartida por las quenás y el requinto en principio.

Figura 15*Esquema de variaciones en parte D*

The image shows a musical score for four instruments: Violin (Melodía 1), Requinto (Melodía 2), Trompa (Tipl), and Guitarra (A.c. Gtr.). The Violin and Requinto parts are circled in red and labeled 'Melodía 1' and 'Melodía 2' respectively. The Guitarra part has two blue circles highlighting specific changes: 'Variación del ritmo armónico' and 'Variación rítmica en los bajos'. The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and syncopation.

Fuente. Elaboración propia

En la parte D, se encuentra una variación del ritmo armónico ya que se está cambiando de acorde dentro del mismo compás, así mismo los bajos en la guitarra pasan de ser negra con silencio de corchea y corchea, a ser dos negras acentuando el cambio armónico dentro del compás. A nivel melódico el requinto y la quenilla 1 poseen la misma rítmica aunque tienen melodías independientes, más adelante ingresa la quenilla 2 y juntos instrumentos de viento ejecutan una melodía por tercetas totalmente independiente rítmicamente a la que sigue ejecutando el requinto. Esta parte cierra con un segundo puente que ahora si es acompañado en su totalidad solamente por la guacharaca. De ahí en adelante se incorporan frases de la parte A y se repite puente y parte D. Finalmente se cierra con una variación del puente 2 extendiéndose e incluyendo melodías independientes del requinto, la guitarra y las quenillas.

Tercer Tema: Romerías de Romero

Este último tema se basa en la manera de ejecutar el torbellino en San Pedro de Iguaque que cuenta con la particularidad de incorporar estrofas cantadas con secciones organizadas

simétricamente, lo que se conoce como guabina costumbrista o torbellino cantado, para lo que se toma como referencia canciones como “Los cuentos de mis abuelos”, “A mi capital” y “Mirando la china aquella”.

Tabla 5

Formato instrumental Romerías de Romero

| Formato típico carranguero | Instrumentos adicionales |
|-----------------------------------|---------------------------------|
| Requinto tiple en Si bemol | Quena en F |
| Tiple en Si bemol | |
| Guitarra | |
| Guacharaca | |

Nota. Fuente: Elaboración propia

Morfología

La guabina costumbrista tiene una forma específica compuesta por unos estribillos instrumentales que dan paso a cada estrofa, copiando el modelo de cantas de guabina tradicional en donde se ejecuta un fragmento melódico sobre determinadas vueltas del círculo armónico para preparar totalmente a las cantadoras. Sin embargo, al ser totalmente instrumental, este tercer tema al igual que toda la obra, a nivel formal contiene una organización más cercana a la de la sonata. Así pues, se organiza de la siguiente manera:

Tabla 6*Morfología tema Romerías de Romero*

| Tema | Romerías de Romero | | | |
|------------------------|---------------------------|-------------------|------------------------|----------------------|
| Compás | 3/4 | | | |
| Tempo | Negra 152 | | | |
| Duración máxima | 3:29 | | | |
| Tipo de armonía | Tonal | | | |
| Modo usado | F | | | |
| Sección | Introducción | Exposición | Desarrollo | Re exposición |
| Partes | | A,B, B' | C, D, puente modulante | D, C', B, B' |
| Por secciones | | | | |
| Introducción | Compás 1 al 10 | | | |
| Exposición | A | B | B' | |
| | Compás 10 al 15 | Compás 16 al 19 | Compás 20 al 23 | |
| Desarrollo | C | D | Puente modulante | |
| | Compás 24 al 45 | Compás 46 al 72 | Compás 73 al 89 | |
| Re exposición | E | C' | B | B' |
| | Compás 90 al 129 | Compás 130 al 149 | Compás 150 al 153 | Compás 154 al 157 |

Nota. Fuente: elaboración propia

Armónicamente se elige el sistema tonal, ya que una de las características del golpe de guabina costumbrista guarda total relevancia con el I - IV - V del torbellino tradicional. Se ejecuta entonces sobre la tonalidad de Fa Mayor, manteniendo como raíz el círculo típico (F, Bb, C7), aunque se hacen algunas variaciones como la progresión de las partes B y B' en donde no se

resuelve al F sino que se mantiene la tensión auditiva por medio de un IV - V7 (bB - C7). El puente modulante de la sección de desarrollo incorpora el modo de F menor aunque solo toma las notas de los grados I, II, V y bVI, esto con el propósito de crear cierta tensión. Este acorde se toma también como un préstamo modal para la siguiente tonalidad a la que se modula. La sección de reexposición contiene entonces el nuevo centro tonal de Bb Mayor en su parte E, luego retorna a la tonalidad original con la variación de la parte C y finaliza con el mismo gesto mixolidio de las partes B y B'.

A nivel rítmico

Al estar basado en el aire de guabina costumbrista, este tercer tema es totalmente ternario conservando la acentuación sobre el primer tiempo del sistema “apasilla’o”. Se inicia con una melodía por terceras paralelas ejecutada por el tiple a la que le precede un gesto canónico con la aparición del requinto y la guitarra. Dicha melodía posee en principio una rítmica simple compuesta por figuras de negra, sin embargo se utiliza la hemiola como elemento rítmico particular de esta introducción.

Figura 16

Esquema de elementos en la introducción

The musical score for the introduction is written for three instruments: Requinto Tiple en Bb, Tiple en Bb, and Guitarra. The key signature is Bb major and the time signature is 3/4. The Requinto and Tiple parts play a melodic line of parallel thirds, starting with a red bracket labeled 'FRASE INICIAL'. The Guitarra part provides a harmonic accompaniment, with blue arrows pointing to specific rhythmic patterns labeled 'Hemiolas'. A red bracket labeled 'CANON' spans the first few measures of the Requinto and Tiple parts.

Fuente. Elaboración propia

La primera hemiola se ubica en la melodía ejecutada por el tiple y se repite en el requinto considerando que son iguales pero en diferente ubicación por el gesto canónico. La melodía del tiple sin embargo concluye con otra hemiola entre el compás 4 y 5 aunque con una intención más armónica, justamente ésta queda ubicado debajo de la hemiola del canon en el requinto, aunque con la diferencia ornamental del trémulo. La guitarra también apoya por un instante la intención de la hemiola con la extensión de la duración del bajo que toca la nota Sol desde el tercer tiempo del compás hasta el primer tiempo del siguiente.

Posteriormente inicia la exposición del tema como tal recogiendo elementos rítmicos naturales del género que además son compartidos por el merengue papero.

Figura 17

Esquema de patrones rítmicos parte A.

The image shows a musical score for 'EXPOSICIÓN Parte A'. It consists of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The score is annotated with several labels and markings:

- EXPOSICIÓN Parte A**: Title at the top.
- Inicio de frase en contratiempo**: A blue oval highlights the first two measures of the second staff.
- Patrón de acompañamiento del tiple**: A blue oval highlights the first two measures of the third staff.
- Variación de acompañamiento en la guitarra**: A red oval highlights the first two measures of the third staff.
- Patrón de acompañamiento de la guacharaca**: A blue oval highlights the first two measures of the fourth staff.

Fuente. Elaboración propia

Se observa cómo la melodía principal ejecutada por el requinto, inicia en el contratiempo del segundo tiempo del compás al igual que ocurre en el merengue papero. También se evidencia que el patrón de acompañamiento del tiple y la guacharaca es casi que igual al del merengue aunque más adelante se mostrarán sus particularidades en este género de la guabina costumbrista.

De igual manera se presenta el patrón de acompañamiento de la guitarra que en principio se enfoca solo en la ejecución de la célula rítmica desde los bajos.

La parte B presenta dos variaciones rítmicas en la guitarra y la guacharaca además de dos patrones ritmo melódicos independientes en el tiple y en la quena.

Figura 18

Esquema de patrones rítmicos y variaciones en parte B

The image displays four musical staves. The first staff, titled 'Parte B Patrón Ritmo melódico 1', shows a melodic line with trills (tr) and a dynamic marking of *mf*. The second staff, titled 'Patrón Ritmo melódico 2', shows a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The third staff, titled 'Variación Rítmica 1', shows a rhythmic line with a dynamic marking of *mf*. The fourth staff, titled 'Variación Rítmica 2', shows a rhythmic line with a dynamic marking of *mf*.

Fuente. Elaboración propia

En esta parte B, aparece la quena en Fa con una línea melódica basada en el patrón rítmico básico de acompañamiento del golpe en la guitarra, aunque se incluye el trino como elemento ornamental diferencial. Por otro lado, en el tiple ejecuta una melodía con un ritmo sencillo y repetitivo formando otro esquema rítmico. La guitarra implementa otra variación de su mismo modelo de acompañamiento reemplazando la corchea a contra tiempo del segundo pulso por un silencio, así queda conformado el patrón por una negra haciendo el bajo principal, un silencio de negra y una última negra con el bajo auxiliar. En el torbellino típico boyacense y santandereano se utilizan varios instrumentos de percusión, particularmente la guacharaca en esta sección incluye la célula rítmica tradicional con que se ejecuta la carraca de burro, la cual consta

de una negra y cuatro corcheas con una acentuación importante sobre la primera corchea ubicada en el tiempo fuerte del segundo pulso del compás.

Para el caso de la parte B', se mantiene la línea ritmo melódica de la quena y se retoma la base rítmica de acompañamiento en el tiple, la guacharaca y la guitarra, añadiendo una nota pedal en el requinto con trino.

En el desarrollo del tema se empiezan a incluir otros elementos rítmicos particulares como se observa en la siguiente figura:

Figura 19

Esquema ritmo melódico de parte C

The figure shows a musical score for part C, consisting of four staves: Requinto (Req.), Tiple (Tipl.), Clarinet (Cl. Ctr.), and Quena. The Quena staff is divided into two melodic lines, 'Línea Melódica 1' and 'Línea Melódica 2', both highlighted in red. The Requinto staff features a trill pattern. The Tiple staff shows a rhythmic pattern of chords. The Clarinet staff has a bass line with harmonic changes indicated by blue arrows and the label 'Cambios Armónicos'.

Fuente. Elaboración propia.

Para la parte C, se incorpora una dinámica de interacción melódica entre la quena y el requinto, por medio de una especie de pregunta respuesta, ambos instrumentos tiene aquí un desarrollo melódico mayor desde las variaciones rítmicas. A su vez, la guitarra no ejecuta un solo patrón, sino que aprovecha que el círculo armónico es repetitivo para ejecutar diferentes cambios rítmicos por medio de los bajos, pero quizá lo más significativo que se puede observar

en esta sección es que aquí se presenta una de las características rítmicas más relevantes del golpe de guabina costumbrista, ésta tiene que ver con el ritmo armónico señalando los puntos en donde se realiza el cambio de acorde. Como se explica anteriormente, el torbellino se conforma por un círculo armónico repetitivo de I, IV, V, en donde el primero y el cuarto se ejecutan sobre el mismo compás, mientras que el quinto grado ocupa todo el siguiente compás. Lo particular aquí es que en su forma tradicional el tiempo destinado al primer y cuarto grado de dicha progresión, es exactamente el mismo, así que el cambio armónico entre estos dos acordes se ejecuta sobre el apagado del segundo pulso del compás, mientras que en la guabina costumbrista el cambio armónico se da sobre el tercer pulso del compás, por lo que el primer grado ocupados pulso y el cuarto grado pasa a ocupar un solo pulso. Tal como se señala en la Figura, este es el patrón rítmico de acompañamiento que se emplea para la mayor parte de la pieza.

Aunque las líneas melódicas de esta parte C están compartidas entre la quena y el requinto, más adelante es el requinto quién toma mayor protagonismo mientras que la quena empieza a ejecutar en algunos fragmentos frases más cortas adornando la melodía principal, es por ello que en la figura anterior se nombran como melodía 1 y 2 respectivamente.

A diferencia de lo anterior, en la parte D es la quena quién tiene mayor responsabilidad melódica y el requinto pasa a tener un papel secundario, adornando y acompañando la melodía principal con fragmentos ritmo-melódicos más cortos como se ve en la siguiente figura:

Figura 20

Esquema ritmo melódico de parte D

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Línea Melódica 1' and contains a melodic line with various ornaments and a trill. The bottom staff is labeled 'Línea Melódica 2' and 'Req', and contains a bass line with chords and rests. The score is marked with measure numbers 35 and 36.

Fuente. Elaboración propia

Se observa cómo la línea melódica 1 pasa a ser la correspondiente a la quena, mientras que la línea melódica 2 le pertenece ahora al requinto. Aquí se aprovecha mucho más el registro agudo del instrumento de viento así como algunos elementos ornamentales del requinto incluyendo el staccato. Esta parte D cierra con una variación rítmica pequeña:

Figura 21

Esquema ritmo melódico de parte D

The image shows two musical scores side-by-side. The left score is labeled 'CIERRE DE LA PARTE C' and the right score is labeled 'CIERRE DE LA PARTE D'. Both scores show a transition of melodic lines between the two instruments, with circled sections highlighting the changes. The right score includes dynamic markings like 'p' and 'f'.

Fuente. Elaboración propia

Se hace la comparación del gesto ritmo armónico con el que se cierran ambas partes, mostrando el desplazamiento de pulso que hay en la parte D y que no aparece en la parte C. Luego viene el puente modulante que contiene elementos rítmicos nuevos.

Figura 22*Esquema ritmo del puente modulante*

Fuente. Elaboración Propia

Esta sección inicia con la guacharaca ejecutando la variación utilizada anteriormente en la parte B, que se denomina en esta figura como célula rítmica 2. Luego entra la guitarra con la célula rítmica 1, que es una variación más de la marcación base en donde se reemplaza el silencio de corchea del segundo pulso del compás por otra corchea, posteriormente hay una variación rítmica de esa célula en donde la interpretación se divide en dos planos, logrando dar más duración a la primera nota por medio de la blanca con puntillo. La variación rítmica 2 hace que la guacharaca pase a marcar solamente el último pulso de cada compás. También hay una hemiola que ejecuta el tiple, esta vez más larga que la que se incluye en la introducción. Por último el requinto hace apoyos armónicos por medio de pedales con recursos ornamentales como el trino y algunos crescendos.

La parte E y C' en donde se re expone todo el tema, combina todos los elementos rítmicos manejados hasta ahora, incluyendo un fragmento en que el tiple hace algunas melodías principales que responde el requinto o la quena, así como el punto de mayor contenido melódico en donde tanto la quena como el requinto se mantienen haciendo melodías independientes al mismo tiempo. El tema finaliza con la parte B y la parte B' con repetición, esta última con una dinámica fuerte y un final poco predecible.

Plan de circulación y difusión

Con el propósito de fortalecer y ampliar el espectro de las músicas andinas colombianas por medio de la creación y difusión de este proyecto, se plantearon diferentes estrategias de circulación.

Una de las etapas finales estuvo conformada por todo el proceso de grabación por canales de las tres piezas musicales, en donde se realizaron todas las capturas, la mezcla y el master final, para posteriormente pasar a publicar las composiciones a través de las redes sociales y plataformas digitales contando con una campaña publicitaria previa.

Se incluyó también el ejercicio de difusión a través de la emisora de radio de la UNAD en el programa Escucharte Eventos, así como la promoción por medio de otros espacios independientes como La Voz de mi Barrio Bosa, Emisora Villa de Leyva Radio Online y Circulante por la 7 Bosa.

Finalmente se enviaron las partituras de los tres temas compuestos a los directores de dos escuelas de música de enfoque campesino y tradicional, cuyos planes de estudio tienen mucho que ver con los resultados sonoros de este proyecto; esto con el fin de que las obras sean incluidas dentro de sus montajes de repertorio. La primera es la escuela de músicas de la casa de la cultura de Sesquilé Cundinamarca en donde se adelantan procesos de formación en músicas carrangueras y campesinas en simultánea con instrumentos de vientos andinos. La segunda es la escuela de música de Toribio Cauca en donde también se manejan instrumentos y músicas andinas tanto del interior como del sur del país.

Conclusiones

Este proyecto de investigación - creación permitió comprender las principales características de las músicas campesinas de San Pedro de Iguaque desde un eje temático rítmico, abordando la exploración del formato tradicional de tiple requinto, tiple, guitarra y guacharaca en los aires de Merengue Pepero, Rumba Jalada y Guabina Costumbrista.

El análisis de los referentes permitió comprobar que el componente rítmico presente en las músicas campesinas de San Pedro de Iguaque es el factor diferencial de su estilo.

Actualmente se puede considerar que el género carranguero y campesino es uno de los más amplios dentro de las músicas tradicionales y populares del país, esto gracias a la gran variedad de estilos, formatos, sub géneros y de más variables rítmicas.

Incorporar elementos rítmicos propios de un estilo como el de las músicas campesinas de San Pedro de Iguaque en un proyecto de creación, exige un grado de responsabilidad considerable, teniendo en cuenta que son elementos que se han compartido por tradición oral y que sus portadores necesariamente se verán afectados positiva o negativamente con los resultados de la obra.

La composición de estas tres piezas musicales brinda una mirada más objetiva y teórica de las músicas tradicionales campesinas no solo de Boyacá sino particularmente de San Pedro de Iguaque, lo que se refuerza el compromiso que la UNAD tiene con todos los procesos comunitarios a nivel social y cultural, ya que proyectos como estos ponen en evidencia la riqueza invaluable de comunidades a través del arte.

Referencias Bibliográficas

- Álvarez Duarte, D. A. (2017). Cuatro estilos de tocar el tiple en la rumba y el merengue carranguero. <http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1572>
- Arias-Bermúdez, A. K., & Fuerte-Beltrán, L. N. (2022). Transformación de la música carranguera en sus composiciones, desde su origen y evolución en el departamento de Boyacá. *Cubun*, 1(2).<https://revistasdigitales.uniboyaca.edu.co/index.php/Cubun/article/view/711/632>
- Canal Trece Colombia. (2019) La Familia Amado: carrangueros de corazón/ vivir cantando <https://www.youtube.com/watch?v=2yn4sby2wxg&t=1278s>
- Cárdenas Cárdenas, O. A. (2020). La identidad del campesino boyacense en las canciones de Jorge Velosa. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja.
- Daza Cuartas, S. L. (2014). Investigación-creación un acercamiento a la investigación en las artes. Institución Universitaria Iberoamericana. <https://horizontespedagogicos.iberu.edu.co/article/view/339/303>
- Delgado, C. S. (2009). Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia. *Memoria y sociedad*, 13(26), 87-103. Universidad Javeriana de Colombia. file:///C:/Users/user/Downloads/adminpujojs,+26-6.pdf
- Feld, S. (1984). A generative theory of tonal music. Cambridge, Massachusetts.

file:///C:/Users/user/Documents/Libros/Folklore/ELBAMBUCOMSICANACIONALDECOLO
MBIA..pdf

Fundación Corazón Carranguero (05 de Julio de 2012). Tipos de Merngue Carranguero. Video
Tutorial. <https://www.youtube.com/watch?v=wq8CUuJPau0>

Honegger, M. (1982). Science de la musique: technique, formes, instruments. (*No
Title*).[https://search.worldcat.org/es/title/Science-de-la-musique-:-formes-technique-
instruments/oclc/3033496](https://search.worldcat.org/es/title/Science-de-la-musique-:-formes-technique-instruments/oclc/3033496)

[https://repositorio.uptc.edu.co/server/api/core/bitstreams/71257f40-d1c9-4930-9390-
3c31e32f39af/content](https://repositorio.uptc.edu.co/server/api/core/bitstreams/71257f40-d1c9-4930-9390-3c31e32f39af/content)

<https://repository.udistrital.edu.co/items/bb1c4d04-98c8-4cc3-a0f9-113c91ab78ea>

https://www.academia.edu/3408904/A_generative_theory_of_tonal_music

Hurtado Mesa, J.P. (2018). Adaptación de tres canciones del compositor Pedro Nel Amado
Buitrago para requinto solista. (Doctoral dissertation).Universidad de Cundinamarca,
Zipaquirá. [https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/server/api/core/bitstreams/6fb9379f-
69fd-49a3-8779-13742f77cbd7/content](https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/server/api/core/bitstreams/6fb9379f-69fd-49a3-8779-13742f77cbd7/content)

Los Hermanos Amado. (2014) LOS HERMANOS AMADO - Guacamayo verde
<https://www.youtube.com/watch?v=vMwyrez05BE>

Los Hermanos Amado. (2021) A Mi Capital <https://www.youtube.com/watch?v=5kaxHHbqCu0>

Los Hermanos Amado. (2021) La Vuelta al Pueblo
<https://www.youtube.com/watch?v=bnkJg9rSNCw>

Los Hermanos Amado. (2021) Los Cuentos de Mis Abuelos

<https://www.youtube.com/watch?v=cBx6AnH5Wec>

Los Hermanos Amado. (2021) Mi Totuma Pintada

<https://www.youtube.com/watch?v=p3PeishOXgQ>

Los Hermanos Amado. (2021) Mirando la China Aquella

<https://www.youtube.com/watch?v=jzwDOxObGY8>

Los Hermanos Amado. (2021) Mis Sufrimientos

<https://www.youtube.com/watch?v=xmVSKUTaV20>

Los Hermanos Amado. (2021) No Me Le Peguen al Perro

<https://www.youtube.com/watch?v=BuwEz7bYh8>

Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes. (2025). Plan Nacional de Música para la convivencia - Dirección de Artes, Grupo de Música. Bogotá, Colombia.

<https://www.prensajuridica.com/A-PI-EDICION-34-2025/MinCulturas%20Plan%20Nacional%20de%20M%C3%BAsica%202025-2035.pdf>

Paone, R. (1999). La Música Carranguera. Trabajo de grado inédito de Estudios de Música,

Escuela Popular de Arte, Medellín. <https://avamusica.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/06/la-musica-carranguera-renato-paone-tesis-11.pdf>

Ricardo, R. S. (1992) América y Europa: encuentro de dos mundos. Editorial pueblo y

educación. https://books.google.com.co/books/about/Am%C3%A9rica_y_Europa.html?id=HhIoAQAAMAAJ&redir_esc=y

Rodríguez Melo, M. (2012) El Bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo. Universidad de los Andes.

Samperio, M. L. (2002). Las cuadrillas del mediterráneo: estabilidad y cambio en los territorios identitarios de las músicas de raíz campesina. *Música oral del Sur*, (5), 53-65.

<https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/76>

Tamayo, M (2001). El proceso de la investigación científica. Editorial Limusa

<https://es.scribd.com/document/367282371/Tamayo-El-Proceso-de-La-Investigacion-COMPLETO>

Villarreal Otero, M. (2013) Sistematización de aspectos técnicos-interpretativos del requinto en la música carranguera: el caso de Delio Torres. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.

Yever Rivera Cárdenas. (2023) La Espaldiada La familia Amado

<https://www.youtube.com/watch?v=IqgGRF7N6OA>

Anexos

Anexo 1

Audio y partituras de obra

https://drive.google.com/drive/folders/IP9rjmsCbBd7DNjm_gWgWwDyzHgSNj_V?usp=sharing

Nota. Enlace carpeta Google Drive

Anexo 2

Fotografías de grabación

<https://drive.google.com/drive/folders/1LwWNNQmmMEunR1ZfmJIYUH6DQ8V5m-bN?usp=sharing>

Nota. Enlace carpeta Google Drive

Anexo 3

Formato de consentimiento

<https://drive.google.com/file/d/12jWXxMVBZTb6vwsxCtizumnsYZweAhcK/view?usp=sharing>

Nota. Enlace carpeta Google Drive

Anexo 4

Cronograma de actividades

| ACTIVIDAD | MES 1 | MES 2 | MES 3 | MES 4 | MES 5 | MES 6 | MES 7 | MES 8 | MES 9 | MES 10 | MES 11 | MES 12 |
|--|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|--------|--------|--------|
| Fase 1 Análisis de referencias | | | | | | | | | | | | |
| Análisis del tema “El Guacamayo Verde” | X | | | | | | | | | | | |
| Análisis del tema “La Espaldiada” | X | | | | | | | | | | | |
| Análisis del tema “Los Cuentos de mis Abuelos” | X | | | | | | | | | | | |
| Realización de la entrevista a Pedronel Amado | | X | | | | | | | | | | |
| Fase 2 Organización | | | | | | | | | | | | |
| Elaboración de documento escrito con el resumen detallado del análisis de las tres obras elegidas | | | X | | | | | | | | | |
| Organización de la información recolectada por medio de la entrevista | | | | X | | | | | | | | |
| Fase 3 Composición | | | | | | | | | | | | |
| Composición de los tres temas musicales basándose en los elementos rítmicos encontrados durante el proceso de análisis | | | | | X | X | X | | | | | |
| Fase 4 Grabación | | | | | | | | | | | | |
| Realización de capturas por canales de los tres temas musicales compuestos | | | | | | | | X | X | | | |

| | | | | | | | | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|---|--|--|
| Realización de la mezcla de los tres temas musicales compuestos | | | | | | | | | | X | | |
| Realización de la masterización de los tres temas musicales compuestos | | | | | | | | | | X | | |

Nota. Elaboración propia