

Jorge Velosa “Coral”: 4 Arreglos para Coro SATB

Autor: Edwin Giovanni Becerra Duitama

Tutor: Cristian Alexis Rúa Vergara

Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD

Escuela de Ciencias Sociales Artes Y Humanidades (ECSAH)

Programa de Música

Duitama - Boyacá

2022

Resumen

El coro, como conjunto instrumental, aprovecha la versatilidad de las voces humanas para crear sonoridades características y únicas. Es un vehículo de construcción de comunidad y ha estado presente a lo largo de la historia de la música.

La música “tradicional” boyacense (carranguera) no es un huésped habitual del mundo coral, bien sea porque no hay difusión de este estilo musical o, sencillamente, porque no hay tantos arreglos de estas músicas para coros y, aunque esto por sí mismo, no es algo negativo para la música, puede ser una fuente potencial de obras que sean cantadas por un coro. La música carranguera, nacida en los años 70 gracias al maestro Jorge Velosa (quien es su máximo exponente), resume la cultura de la región cundiboyacense y se convierte en un potencial enriquecedor de los repertorios de grandes formatos como coros y orquestas.

Teniendo en cuenta lo anterior, se propone la creación de 4 arreglos corales para coro a cuatro voces (SATB) de obras del maestro Velosa, buscando nuevas sonoridades, como un sencillo homenaje a su aporte a la música colombiana, con el fin de promover esta música en otros ambientes y de ampliar el repertorio coral para este formato con música que presenta bastantes posibilidades en su montaje y disfrute al cantar en coro.

Palabras Clave: Arreglos, Música Carranguera, Coro, SATB.

Abstract

The choir, as instrumental group, takes advantage over the versatility of the human voices to create unique and characteristic sounds. It is a vehicle to construct community, and this has been present through the history of the music.

The “Boyacense” folk music, called “Carranguera” it is not a guest among the choir’s world because there is not a broadcast of this musical style or, simply, there are not many musical arrangements for this mentioned music to choirs; this fact itself is not negative to the music, instead, it is a potential source to produce an innovative work to be sung by choir. The “carranguera” music was born during the seventies thanks to the Master Jorge Velosa (who is its highest representative), this music genre summarizes the culture of the “Cundiboyacense” region (central region of Colombia), and it becomes into a rich source to great repertoires and formats that can be made up to choirs and orchestras.

Having in mind these facts, it is proposed the creation of 4 choir’s arrangements to a 4 voces choir (SATB) based on the work by the Master Velosa, by this, it is searched the birth of new sounds and give a humble homage to his contribution to the Colombian Music, with the aims to promote this music in other environments and wide the choirs ‘repertoire to this format, based over a kind of music that shows several possibilities to its production and the joy to be sung by a choir.

Keywords: Arrangements, Carranguera Music, Choir, SATB

ÍNDICE

Resumen.....	2
Abstract.....	3
Introducción.....	7
Justificación.....	9
Objetivos.....	11
Planteamiento Temático.....	12
La música carranguera.....	14
Etimología de la palabra “carranguera”.....	14
Origen del ritmo carranguero.....	14
Torbellino.....	15
Guabina.....	15
Pasillo.....	15
Rumba.....	15
Merengue.....	15
Los ritmos carrangueros.....	16
Merengue carranguero.....	16
Merengue joropiado.....	16
Rumba carranguera.....	16
Características de la música carranguera.....	16

La instrumentación y morfología	18
La carranga coral	19
Los arreglos corales	21
Lo que se entenderá por arreglo musical.....	21
Los arreglos corales.....	22
Tipos de voces humanas adultas.....	22
Tipos de coros.....	23
Breve historia de los coros SATB.	24
Apuntes de armonía aplicada a los arreglos corales.	26
Sugerencias de ubicación de las voces.	32
Arreglos de música folclórica y tradicional.	33
La importancia del coro en la construcción de lo social y la conservación de la música tradicional	35
Desarrollo metodológico.....	37
Presentación y Análisis de los arreglos elaborados	40
El rey pobre.	40
Las Diabluras.....	47
La Cucharita	52
Las Diez Pulguitas.....	56
Proceso de creación de la obra	61

Conclusiones	63
Referentes Bibliográficos.....	65

Introducción

La música carranguera hace parte de la idiosincrasia de los departamentos de Cundinamarca, Boyacá y los Santanderes, es una música que evolucionó de ritmos más tradicionales como la guabina, el torbellino, la rumba o el bambuco y dio origen en los años 70's y 80's del siglo XX a este nuevo género bajo la tutela del maestro Jorge Velosa Ruiz. Desde ese momento se han compuesto innumerables obras de música carranguera y el nacimiento de numerosos grupos que se dedican a mantener vivas las tradiciones de la música carranguera.

Esta música ha sido parte de la vida de los habitantes de estas regiones del país y de la idiosincrasia de los departamentos en los que está presente de manera mayoritaria, hace parte de sus fiestas, de sus celebraciones y del espíritu que acompaña a estos pueblos. Por tanto, se puede afirmar que, al menos para estos departamentos en Colombia, esta música es muy importante y representativa y muchos de los habitantes de estas regiones se sienten identificados con los géneros carrangueros.

Desde la experiencia como director coral, habiendo participado en diferentes eventos (tales como el V encuentro de Coros Infantiles y Juveniles El Canto nos une, Medellín-2017; el XIII Encuentro de Coros Infantiles y Juveniles, Buga-Valle-2018; el XIII Encuentro Internacional de Coros Gustavo Gómez Ardila, Bucaramanga-2019; entre otros), nace la inquietud de incursionar con esta música (en formato coral) para representar al departamento de Boyacá en eventos posteriores. Sin embargo, no hay muchos arreglos de este tipo de música para coros “tradicionales” SATB. Por eso, en este trabajo se propone al mundo musical y, particularmente al mundo coral, 4 arreglos de música carranguera para coro mixto a cuatro voces que se espera sean cantados por los coros del país y del mundo.

Estos arreglos se han basado en modificar un poco la armonía original de las obras escogidas, para darles una sonoridad que, sin alejarse de esta, le dé un sello especial para qué, como arreglos, tengan un sello particular y sean atractivos para su montaje en conciertos y eventos musicales.

En la primera parte de este trabajo se encontrarán las generalidades de la música carranguera, hablando de la etimología de la palabra “carranguera”, el origen del ritmo, los ritmos actuales de la música carranguera y las características de este tipo de músicas. En la segunda parte, se encontrarán las generalidades de los arreglos corales, lo que se entenderá por arreglo musical, los tipos de voces humanas, tipos de coros y una breve historia de los coros para dar realce al conjunto instrumental para el que están destinados los arreglos presentados. En la tercera parte se encontrará un apartado sobre la importancia del coro en el desarrollo del tejido social. En la cuarta parte, se expone el desarrollo metodológico de este proyecto y, finalmente, en la quinta parte, se hace la presentación y análisis de los 4 arreglos musicales que se ponen a disposición del público coral.

Justificación

La música carranguera, aunque se puede decir que es de reciente aparición (apenas en los años 70), refleja dentro de sus letras, los valores del campesinado colombiano, tales como el trabajo honesto y responsable; el amor y cuidado por el medio ambiente; las luchas por las injusticias y el abandono estatal; y, también, cuenta anécdotas y cosas curiosas que pasan en el trasegar del campo cundiboyacense. En su formato original (Guitarra, Requinto, Guacharaca, Tiple) esta música se escucha principalmente en las fiestas de los pueblos o en bailes típicos de la región, luego de jornadas de trabajo y acompañada de fiesta, bebida y alegría. (Paone, 1999)

Dentro de los repertorios corales, tradicionalmente no se encuentran muchas obras de música carranguera y, aunque no es malo en sí mismo, puede haber un gran potencial en la creación de arreglos con este tipo de música. Sí hay, por ejemplo, en uno de los referentes de este trabajo, muchos y variados arreglos de las músicas de las costas para ser interpretados por coros a 4 voces, también se encuentran arreglos de bambucos, valeses y pasillos, por ejemplo, los arreglos del maestro Gustavo Gómez Ardila, entre otros. Así, uno de los intereses que se tiene con este trabajo es poder ofrecer esta música y los valores que ella lleva anejos en otros espacios donde tradicionalmente no es escuchada, ya que, aunque otros han hecho incursiones en escenarios sinfónicos o corales (Sociedad Coral de Boyacá, Coro de la UPTC y el mismo maestro Jorge Veloza con sus arreglos sinfónicos), es importante ofrecer repertorio que, puedan usar los coros en formato SATB y que, al final, ayudarán a aumentar los repertorios de las corales y a llevar las letras y valores musicales carrangueros a otros ambientes, tales como festivales corales, entre otros.

También, se pretende buscar nuevas sonoridades que vayan más allá de los instrumentos propios de la música carranguera (guitarra, tiple, requinto, guacharaca) y proponer arreglos

vocales que, en coro, pueden ofrecer sonoridades distintas que ayuden a no perder la esencia de la música carranguera, pero con la exploración propia que permiten las voces humanas.

En tercer lugar, se pretende ampliar el impacto de la música carranguera y ayudar en su difusión en otros espacios, ya que, si se ofrecen estos repertorios a los coros, esta música puede ser escuchada y valorada en espacios como festivales corales a nivel nacional e internacional, ofreciendo alternativas al repertorio usado por los coros.

Finalmente, se pretende presentar la tradición cundiboyacense a través de su música, en un formato en el que no es tradicional presentar música carranguera. De tal modo, en este trabajo se aporta al repertorio de la música coral colombiana a través de los arreglos de música carranguera boyacense del maestro Jorge Velosa.

Objetivos

Objetivo General:

Escribir 4 arreglos para coro SATB, explorando nuevas sonoridades, basado en las obras del maestro Jorge Velosa, para incluir en el repertorio de la música coral colombiana.

Objetivos Específicos:

Seleccionar las obras del maestro Jorge Velosa que se van a arreglar teniendo en cuenta los gustos del arreglista y la popularidad de las canciones.

Transcribir las melodías originales de las obras del maestro Jorge Velosa que se van a arreglar.

Describir las características generales de la música carranguera, de la música coral y de los arreglos corales.

Analizar los arreglos corales de las 4 obras del maestro Jorge Velosa.

Planteamiento Temático

Dentro del recorrido artístico como cantante de coro y director, participante en varios eventos corales a nivel nacional, no es común, y se podría decir que es muy poca, la presencia de música carranguera en formato coral, esta premisa es tomada como una de las razones por las cuales se ha decidido explorar en este campo. Así mismo, muchos directores han manifestado la inquietud de, “siendo coros boyacenses, sería muy interesante que interpretaran música de su región. Hay un gran potencial en ese tipo de música, sumada al ámbito coral”. Algunos coros, como la sociedad coral de Boyacá, ha hecho interpretaciones de música carranguera creada por su director, para respetar la identidad de la tierra y para llevar esta música a los diversos eventos a nivel nacional e internacional.

En la música carranguera, desde su nacimiento e, incluso hoy día, ha predominado el formato tradicional (guitarra, tiple, requinto, guacharaca), los grupos más populares y los compositores de esta música siguen este formato para conservar lo que se ha construido a lo largo del tiempo; sin embargo, algunos artistas han hecho propuestas novedosas teniendo como base la música carranguera, por ejemplo, agrupaciones como Velo de Oza, San Miguelito o los Rolling Ruanas han incluido al formato tradicional sonidos y ritmos del rock (guitarra eléctrica, batería).

Del mismo modo, el mismo maestro Jorge Velosa ha hecho una propuesta sinfónica carranguera, junto con la Sinfónica Nacional de Colombia, haciendo arreglos de 16 de sus canciones, siendo este un formato innovador y, por supuesto, nunca visto. Este antecedente permite pensar que es posible explorar nuevas sonoridades dentro de la música carranguera, en el caso de este trabajo, desde las características de un coro a cuatro voces.

La música carranguera tiene unas características propias en cuanto a su estilo y sonoridad, como se verá más adelante. Al pensar en la música carranguera adaptada y arreglada para coro a cuatro voces, se puede especular que este permite la exploración en los montajes y el espectáculo que daría un coro en un concierto de música carranguera coral, ya que podrían permitir juegos vocales, coreografías vistosas, interacción con el público, entre otras cosas. No obstante, los arreglos de música carranguera para coro son escasos y de esta certeza nace la inquietud de contribuir al enriquecimiento del repertorio coral con este estilo de música y ayudar a difundir la música carranguera en diversos ambientes diferentes a los tradicionales y populares. De tal modo, en este trabajo se intentará responder a la pregunta, ¿cómo buscar nuevas sonoridades en la música carranguera mediante la escritura de arreglos corales para coro SATB, basados en la música de Jorge Velosa?

La música carranguera

La música carranguera ha acompañado las fiestas de los pueblos a lo largo del territorio nacional, contando historias de valores campesinos, respeto al medio ambiente, crítica política y social, entre otras; y, también, ha sido llevada a otros niveles musicales, como la fusión con el rock o los ensambles sinfónicos. Es preciso saber de dónde surge esta música, cuáles son sus características importantes, sus ritmos y representantes, para luego, proponer arreglos corales para 4 voces humanas de este género representativo de la región cundiboyacense de Colombia.

Etimología de la palabra “carranguera”

La palabra “Carranguera”, tiene su origen en un regionalismo: “Carranga”, esta palabra hace referencia “al animal muerto por enfermedad, accidente, vejez o muerte natural (no sacrificio) y el cual los dueños para no perderlo completamente y a pesar del riesgo higiénico que esto representaba, lo vendían para hacer embutidos en los muchos sitios de compra de Carranga que existían en la región Cundiboyacense” (Paone, 1999, p. 63). Quienes comerciaban con este producto recibían el nombre de “Carrangueros” término que luego será acuñado por agrupaciones representativas de este género musical. Se dice que el uso de este término para denominar estas músicas se debe a que Jorge Velosa quería rescatar la música campesina que él creía muerta.

Origen del ritmo carranguero

“El desarrollo cultural y musical de la música llamada de carranga o carranguera — fenómeno de base campesina que se hace visible en la década de los 80 a través del aporte de Jorge Velosa y los Carrangueros de Ráquira— tiene como importante antecedente al merengue andino” (MinCultura, 2008, p.12). Sin embargo, algunos afirman que la música carranguera

surgió en los años 70 (Martinez, 2014), para lo que no hay duda, es que nació en el departamento de Boyacá (Colombia).

Como se dijo, la persona que dio el impulso mayor al nacimiento de este género fue el médico veterinario Jorge Velosa Ruiz y su grupo; “estos músicos mezclaron sonidos tradicionales de la región andina como: la guabina, torbellino y pasillo, junto al merengue clásico y la rumba” (Arias y Fuerte, 2022, p. 5), dando origen a lo que conocemos como música carranguera. No es el propósito ahondar en cada uno de estos géneros, pero si se presentará una pequeña generalidad para comprender su influencia en la “nueva música”.

Torbellino. Es un ritmo presente en Santander, sus letras son basadas en coplas y rimas, se interpreta con requinto, tiple y guacharaca. (Sánchez, 2016)

Guabina. Es un canto campesino, basado en coplas de la vida cotidiana, es una derivación del torbellino que, en ocasiones, incluye la guitarra en su instrumentación. (Sánchez, 2016)

Pasillo. Nace como adaptación del Vals austriaco, en Colombia se la agregó la bandola a este género. (Sánchez, 2016)

Rumba. Es derivada de la rumba cubana, sin embargo, también era una forma de denominar a los bambucos de la época, dando origen a la rumba fiestera que está escrita en $\frac{3}{4}$ o $\frac{6}{8}$. (Sánchez, 2016)

Merengue. Tiene sus orígenes en el merengue caribeño, con las características de la costa norte colombiana y el uso del acordeón (merengue vallenato), la carranguera toma este ritmo para dar origen a uno de sus ritmos característicos: el merengue carranguero. (Sánchez, 2016)

Los ritmos carrangueros

Como se dijo antes, los ritmos característicos de la música carranguera son el merengue y la rumba. Se pueden distribuir de la siguiente manera según Sánchez (2016):

Merengue carranguero. Es un merengue anacrúsico; se ejecuta en $6/8$ o $3/4$. La guitarra se encarga de marcar el bajo con acento en el segundo y tercer tiempo. El tiple también acentúa el segundo y el tercer tiempo. La guacharaca mantiene el acompañamiento rítmico en $6/8$.

Merengue joropiado. Es un merengue tético, en el que el acento va en el tercer y cuarto tiempo, se asemeja a algunos estilos de pasillo. “Los músicos carrangueros ponen a sus merengues denominaciones según la línea melódica o su acompañamiento generando subgéneros como: merengue jalao, merengue corrido, etc. Si tiene alguna semejanza con otros géneros, adopta el nombre de estos; ejemplos: merengue apasillado, merengue bambuquiado, etc.” (Sánchez, 2016, p. 20)

Rumba carranguera. Tiene una marcación a $2/4$, tiene sus bases en la rumba criolla por eso, en ocasiones llega a confundirse.

Características de la música carranguera

Dentro de este apartado se verán algunas características de esta música siguiendo el texto de Martínez (2014). En cuanto a la sonoridad, cada instrumento da unas características especiales, tal como el timbre; por ejemplo, en el merengue a $3/4$ el tiple se acentúa en la segunda corchea del segundo tiempo, pero en el $6/8$ se acentúa el tercer pulso del primer tiempo, por su parte, en la rumba ($2/4$), el tiple tiene un apagado en la última corchea del segundo tiempo.

Si pasamos a la guitarra, en el merengue a $6/8$ la guitarra cambia de acorde y lleva el acento antes del primer tiempo; en el merengue a $3/4$, cambia de acorde en el primer tiempo; en la rumba carranguera, por su parte, el cambio de acorde se hace en el primer tiempo o antes del mismo.

En cuanto a la sonoridad de las voces, se tiene una voz principal, acompañada en ocasiones con voces en intervalos de terceras o sextas, los grupos más hábiles hacen acompañamiento a tres o cuatro voces paralelas (Torres, 2010).

La métrica de la música carranguera, como ya se dijo, por lo general está en $6/8$ o $3/4$ en el merengue y $2/4$ para la rumba; hay canciones en las cuales se da la amalgama de compases pasando de $3/4$ a $6/8$ y viceversa.

En cuanto al tempo, se caracteriza por ser rápido. El merengue carranguero se maneja un rango de negra 120-150 (esto significa el número de pulsos por minuto) para los $3/4$ y para las de $6/8$ la negra con puntillo 90-120; en la rumba carranguera se trabaja con un rango de negra 110-130.

La melodía de la carranga no supera los intervalos de sexta, son melodías que se manejan a través de grados conjuntos y terceras, sin embargo, puede haber cambios teniendo en cuenta el ritmo y la letra.

En cuanto al texto, se caracteriza por hablar de la vivencia del campesino. Las letras, en general, se basan en experiencias personales plasmadas en las letras, en las canciones “se reflejan los condicionamientos morales, económicos, religiosos, poéticos de esta cultura” (Torres, 2010, Citado por Martínez, 2014, p. 46). Sus letras, además de ser vivencias, puede ser de doble sentido, románticas y divertidas.

En cuanto a la armonía, se puede decir que es sencilla, generalmente se mueve en el grado de tónica, subdominante y dominante, no es costumbre usar acordes con agregaciones, excepto la séptima en el quinto grado. Sus cadencias son perfectas, plagales o rotas; algunas obras tienen modulaciones a la relativa menor. A veces también se usa el sexto grado como acorde de paso entre el I y el V grado. Es común la permanencia en un acorde durante muchos compases entre 8 y 9 en el merengue y 4 en la rumba (Franco, 2005).

En cuanto a la estructura y la forma, encontramos que predomina una forma sencilla A-B, generalmente siendo A la estrofa y B la parte contrastante o coro. De corriente, se encuentra una introducción instrumental en donde sobresale el requinto, luego la estrofa en donde entra la voz principal, la estrofa ayuda a resaltar el texto (Paone, 1999) seguido del coro, en donde se usan las demás voces del grupo, también se encuentra un interludio que suele ser la misma introducción instrumental; esta estructura, aunque es comúnmente encontrada, no sigue una norma general cambiando algunos aspectos de esta.

La instrumentación y morfología

La instrumentación básica de la música carranguera tiene el tiple en Bb, requinto de tiple en Bb, guitarra y guacharaca; también está presente la voz humana como solista y en los coros de algunas canciones. No obstante, también están presentes otros instrumentos, por ejemplo, Jorge Velosa usa la armónica en algunos de sus temas y el bajo eléctrico también está presente en algunas interpretaciones. También, algunos grupos agregan “quiribillos, batería, acordeón, teclado y caja o tambora” (Martínez, 2014, p. 40).

Si se hiciera una estructura de la música carranguera se podría encontrar lo siguiente (Sánchez, 2016):

- Base rítmico-percutiva: guacharaca
- Base rítmico-armónica: tiple en Bb, guitarra.
- Melodía: requinto, armónica.
- Voces: solista, coros.
- Improvisación: guacharaca, bajo de la guitarra.
- Musica-texto: formas octosílabas, hexasílabas, endecasílabas.
- Danza: los géneros son danzados.

La carranga coral

En cuanto a la música carranguera coral no es muy común encontrar este género musical en los coros. Se destacan los montajes que ha hecho la Sociedad Coral de Boyacá de temas como “La Gallina Mellicera” del maestro Jorge Velosa con arreglo coral del maestro Fabio Mesa (director de la Sociedad Coral), de este arreglo se destacan la introducción original hecha a base onomatopeyas, la armonía en bloque, la distribución de la melodía en la mayoría de las voces y el respeto que se tiene por la armonía original.

De la misma manera se puede destacar el montaje hechos por la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, del tema “Julia, Julia” del maestro Velosa, en versión coral del maestro Nicolás Prada; en este arreglo se presenta una introducción original a base de onomatopeyas, la adaptación de la parte instrumental original a las voces humanas, la distribución de la melodía en la mayoría de las voces, el uso de onomatopeyas como la guacharaca en algunas partes del arreglo, el respeto de la armonía original y el uso de interludios originales entre parte y parte.

Finalmente, encontramos como ejemplo la obra “Canto a mi vereda” en esta interpretación coral que hace la maestra Maritza Saavedra, de este arreglo se destaca el uso del acompañamiento de la pista instrumental haciendo que se respete la armonía original, la armonía de las voces va en bloque, hay presencia de partes solistas, aunque la melodía se reparte en la mayoría de las voces, en algunas partes se usa la letra de la canción con diferente ritmo para adornar la melodía principal, de los tres arreglos presentados es el más cercano a la obra original.

También, se encuentran algunas tesis de grado (pregrado), por ejemplo, la de Cordero (2005) en las que se usan los arreglos corales para la enseñanza de la música y se producen algunos arreglos corales, sobre todo de obras del maestro Velosa. Por ejemplo, se presenta el arreglo de las 10 pulguitas, para coro SMB requinto y guitarra, la melodía la lleva todo el tiempo la voz de Soprano, la Mezzo marca el tiempo fuerte con la onomatopeya de un instrumento de cuerda (poin), el barítono marca también el tiempo fuerte y, en ocasiones, hace una segunda voz a la melodía principal.

También se presenta el arreglo de “El Marranito”, en este arreglo la melodía se reparte entre el Barítono y la Soprano, cuando la melodía la tiene el Barítono, las voces femeninas hacen armonía en bloque, respetando los acordes originales; cuando la melodía la tiene la Soprano, la Mezzo hace un unísono y el Barítono hace las veces del bajo. Los arreglos de este trabajo están pensados para la educación musical de adolescentes.

Pero, aunque hay algunos trabajos en este sentido, se hace necesario presentar más repertorio, con la exploración de las nuevas sonoridades, armonías extendidas, onomatopeyas y demás recursos encontrados en los arreglos presentados anteriormente.

Los arreglos corales

Como este trabajo versa sobre la creación de arreglos corales, es preciso dedicar un tiempo a comprender lo que se entenderá por arreglo y algunas especificidades de los arreglos corales.

Lo que se entenderá por arreglo musical

Siguiendo a Ramírez (2020) un arreglo es la intervención musical de una idea previa, teniendo en cuenta, al menos, tres factores:

Con el primer factor (Grado de transformación), entendemos que una Intervención o arreglo musical, puede abarcar desde una Transferencia Instrumental (en donde a la información musical abstracta se le asigna fuentes sonoras e instrumentales) o una Adaptación a un formato instrumental (en donde a la información musical no solo se le asignan fuentes sonoras, también se compone material nuevo en función del nuevo formato instrumental.), en las cuales se conserva en un alto porcentaje la idea proveniente de la Composición. Hasta una Intervención compositiva (en donde la idea musical original, es apenas reconocible y se ha compuesto la mayoría del material musical resultante).

Con el segundo factor (Categoría del discurso sonoro que fue intervenido), entendemos que el ejercicio del Arreglista puede hacerse desde una intervención Armónica, Rítmica o Estructural, Orquestal, Interpretativa, Melódica o de sucesión de sonidos. El estudio de los Arreglos Musicales se ha enfatizado en las posibilidades de intervención armónica, y en menor caso de la Instrumentación, sin embargo, estas transformaciones pueden hacerse desde cualquiera de las categorías antes mencionadas.

Y, con el tercer factor (Intereses y necesidades del arreglista), se entiende que la música puede ser llevada a diferentes momentos, espacios y culturas en donde puede o no, ser común el tipo de música arreglada.

Los arreglos corales

El coro es un conjunto instrumental versátil, que permite explorar con sonoridades, estilos y formas que la diversidad de las voces humanas puede permitir. Construir un arreglo para un coro conlleva conocer algunos aspectos importantes a la hora de llegar al producto final, con el fin de que sea un producto de calidad y digno de ser escuchado. En este apartado se tendrán en cuenta estos aspectos fundamentales:



Figura 1. Clasificación de las voces humanas

Tipos de voces humanas adultas. Las voces humanas, para el canto, se pueden clasificar de la siguiente manera teniendo en cuenta la tesitura, entendida como la capacidad de cantar una nota cómodamente sin lastimar la laringe (figura 1).

Este conocimiento es preciso a la hora de escribir los arreglos, para no exceder los “límites” que tiene cada voz y poder construir arreglos coherentes y “bien escritos”.

Tipos de coros. Los coros pueden clasificarse de la siguiente manera, teniendo en cuenta la mezcla de las voces, a continuación, se verán los tipos de coros más comunes, sin limitación para hacer otras combinaciones de voces:

Coro de voces blancas: conformado por voces femeninas o infantiles, se escriben las partes en clave de sol, es un coro que puede cantar desde unísonos hasta 6 voces, se suele usar una armonía cerrada por la limitación que dan las voces iguales, se pueden escribir obras que prescindan del bajo sin afectar la sonoridad. Este coro podría tener las siguientes, y otras, distribuciones: SA, SMA, SSAA, etc.

Coro de voces oscuras: suele escribirse en clave de Fa o Sol (con octava baja) según el tipo de voz, puede ser un coro de 4 voces gracias a la versatilidad de la voz masculina con los agudos, al tener bajo se suele usar la fundamental ahí, se puede emular un coro clásico SATB, en un registro más grave, sin embargo, faltaría la sonoridad y comodidad de los agudos femeninos, las posibles distribuciones pueden ser: TB, TBrB, TTBBrB, etc.

Coro mixto a cuatro voces: es el coro más tradicional y clásico, las voces femeninas se escriben en clave de sol, el tenor en clave de sol octava abajo y los bajos en clave de fa, suele ser el coro más presente en el ámbito coral, la mayoría de los arreglos están escritos para este tipo de coros, la distribución es SATB.

Coro mixto a más de 4 voces: puede dar más posibilidades de duplicar, triplicar o hacer agregaciones a los acordes, amplía la posibilidad de hacer contrapuntos u otros adornos, sus armonías pueden variar de cerradas a abiertas, sin embargo, al ser tantas voces, podría complicarse a la hora de cantar los arreglos, la distribución podría ser SSCCTTBB y sus variantes.

Breve historia de los coros SATB. Se puede decir que el canto es algo que está presente en las culturas desde el mismo momento en que el ser humano tiene uso de razón, pero interesa en este momento hacer un breve recorrido por la consolidación del coro como lo conocemos. En este proceso, recuperaremos lo escrito por el maestro Guillermo Navarro Lorca (2020) sobre la historia de los coros.

Hay que recordar que el canto “organizado” surge en la Edad Media con una influencia grande de la iglesia católica ya que, aunque existían cantos en cada pueblo, es la iglesia la que, por primera vez, sistematiza la escritura del canto, dando origen al canto gregoriano que se usaba principalmente en la liturgia asociada a la iglesia, aunque también se usaba el canto en coro en las grandes cortes de los reyes medievales y las casas de los señores feudales. “El coro era el espacio físico donde se sentaban los monjes (o religiosos) a cantar en la iglesia. Además, a la entrada de este espacio había un cuadro ornamentado con la inscripción «Hic est Chorus» («Aquí está el coro», o «Este es el coro»)” (Navarro, 2020, p. 2.).

Por tanto, la palabra coro nos designa el lugar físico donde se realizaba el canto colectivo, pero también al colectivo que lo ocupaba. Este coro no está especializado en música: sólo cantaba las obras más fáciles del Canto Gregoriano. Para las obras más difíciles contaban con un pequeño grupo de monjes o religiosos especializados en música y canto, llamados Schola Cantorum o Chantres, tarea a la que se dedicaban por completo como un trabajo diario. Aquí nace, por fin, nuestro concepto de coro, tal y como lo conocemos en la actualidad, como agrupación de personas que se juntan para cantar con un objetivo común, dirigidos por un Caput Scholae, Sochantre o maestro de los cantores. (Navarro, 2020, p. 2)

Esta primera forma de canto colectivo generalmente se hacía a una sola voz, a capella, o acompañada del órgano. Con la evolución de la música en otros ambientes, también el canto colectivo evolucionó a la polifonía, en los siglos XI a XIV, en la época del Renacimiento. Uno de los representantes más importantes de este desarrollo coral es Giovanni Pierluigi da Palestrina, compositor italiano, maestro de capilla (músico principal) de la catedral de San Agapito, su obra se centró en la creación de cantos para la liturgia en polifonía, aunque también algunas de sus obras fueron de carácter profano.

Luego, el Barroco como movimiento cultural, aportó a la música coral el nacimiento de la ópera (con puesta en escena) y los oratorios (sin puesta en escena), los compositores de esta época se preocuparon por limitar el coro a un número sensato de voces (entre 2 y 4) ya que en el período anterior incluso llegaba a más de 10 voces. También, en esta época se hace muy importante el matrimonio entre la orquesta y el coro, en esta época, tuvo bastante auge el contrapunto como manera de composición musical y esto no fue ajeno a la música coral. Uno de los compositores más prominentes de este período e importante para la música coral fue Johan Sebastian Bach, quien compuso alrededor de 300 obras para coro.

Durante el clasicismo musical, la armonía fue teniendo más importancia que el contrapunto y las obras corales de esta época se caracterizan por el cuidado de la armonía, sigue el desarrollo de la ópera como una de las formas representativas del canto coral, se destacan las obras de Mozart, Haydn, Gluck, entre otros.

Durante el Romanticismo, surgen y se desarrollan diversos espacios corales tales como los coros de cámara, que estaban pensados para lugares más privados. Para estos coros, principalmente masculinos, compusieron músicos como Mendelssohn, Brahms, Bruckner, Schumann, entre otros; también tuvieron auge los oratorios con compositores como

Mendelssohn, Berlioz, Bruckner y Brahms, entre otros. La ópera también tuvo su puesto en esta época con compositores como Wagner, Verdi, Mascagni y Músorgski, entre otros. Finalmente, el canto sinfónico coral, también tuvo un desarrollo en esta época con compositores como Mahler, Beethoven.

Apuntes de armonía aplicada a los arreglos corales. En general, se aplican todas las normas y teorías de la armonía y las normas de la conducción de voces, teniendo en cuenta la capacidad de las voces humanas y su tesitura. En este apartado se verán algunas nociones a tener en cuenta en la elaboración de arreglos:

En primer lugar, hay que recordar los tipos de movimiento armónico así: Paralelo (cuando dos notas se mueven en la misma dirección), Contrario (cuando dos notas se mueven en dirección opuesta la una de la otra); Oblicuo (Una nota se mantiene y la otra se mueve en cualquier dirección); Mixto (combinación de las anteriores). (Archila, 2017) En un coro a 4 voces, se sugiere que mientras las voces agudas se muevan en una dirección, el bajo haga movimiento contrario, para evitar que todas las voces se muevan en la misma dirección.

Otro aspecto que se quiere tener en cuenta en este momento es el de los enlaces de acordes, siguiendo los aportes de George Thaddeus Jones en su libro de *Teoría Musical*, cuando el bajo tiene la fundamental del acorde y cuando hay primera inversión del acorde. La elaboración del cuadro es del maestro Carlos Archila (2017).

⇐ OPCIONES	Cuando el bajo hace movimiento de Unísono/8^a.	Cuando el bajo hace movimiento de 4^a-5^a.	Cuando el bajo hace movimiento de 2^a-7^a.	Cuando el bajo hace movimiento de 3^a-6^a.
	A	B	C	D
1	<p>*Mantiene posición abierta o cerrada del acorde.</p> <p>*Puede moverse dentro de la posición original</p>	<p>*Mantiene nota común</p> <p>*Las otras 2 voces se mueven por grado conjunto a la nota más cercana del acorde.</p>	<p>*Movimiento contrario al bajo en las 3 voces superiores hacia las notas más cercanas del acorde.</p>	<p>*Dos notas comunes</p> <p>*La voz restante se mueve por grado conjunto hacia la nota más cercana del acorde</p>
2	<p>*Cambia posición abierta a cerrada de acorde</p>	<p>*No mantiene nota común</p> <p>*Las 3 voces superiores se mueven en movimiento similar</p>	<p>*Una de las voces superiores se mueve en 3^a paralela con el bajo</p> <p>*Las 2 voces restantes hacen mov. contrario al bajo</p>	<p>*Duplica la 3^a. en el segundo acorde</p> <p>*Se pueden mantener las dos notas comunes, solo una o ninguna</p> <p><u>PRECAUCIÓN:</u></p>

			*Provoca doble 3ª. en el segundo acorde	Pueden producirse 5ªs paralelas en este procedimiento
3	<u>Excepción:</u> *Inflexión Cromática de la 3ª. manteniendo principios anteriores *Si la 3ª. alterada se da entre diferentes voces se llama <i>Falsa</i> <i>Relación</i>	*La 3ª. y 5ª. del primer acorde van a la tónica del segundo *La 5ª. del segundo acorde se omite *Se triplica la fundamental	*Una de las voces superiores se mueve en 3ª. paralela con el bajo *Las 2 voces restantes saltan hacia notas del acorde en mov. contrario al bajo *El salto de 3ª. puede hacer una nota de paso	<u>Excepción:</u> *Inflexión Cromática de una nota del acorde manteniendo principios del D1 *Se puede dar entre tríadas mayores, entre tríadas menores o entre tríadas con <i>Falsa</i> <i>Relación.</i>
4		*La 3ª. del primer acorde salta a la 3ª. del segundo acorde *Mantiene nota común	<u>Excepción:</u> *En la progresión IV-V no se debe duplicar la sensible.	

		*La voz restante se mueve por grado conjunto		
--	--	--	--	--

Tabla 1. Opciones para enlaces de acordes.

1. En acordes sucesivos mayores: se duplica la soprano en una voz interior para reforzar la soprano del primer acorde y se duplica otra voz que no sea la soprano en el segundo acorde.		
2. En acordes sucesivos menores: se duplican la soprano y el bajo de manera que se puede duplicar la tónica, la 3ª. o la 5ª.		
Grados Primarios I, IV, V	Duplicar una nota de la tríada en el siguiente orden preferencial	3. Soprano 4. Bajo 5. Contralto 6. Tenor
Grados Secundarios II, III, VI, VII	Duplicar una nota de la tríada en el siguiente orden preferencial	1. 3ª. 2. Fundamental
	Excepción	El VII por ser disminuido y poseer la sensible de la tonalidad, no duplica la fundamental sino la 5ª.

Tabla 2. Enlace de acordes de primera inversión.

- En tercer lugar, siguiendo a Archila (2017) se pueden tener en cuenta las 5 formas de contrapunto según su ritmo:

a) 1ª.especie ó Simple (nota contra nota)

- b) 2ª.especie (2 notas contra 1)
- c) 3ª.especie (4 notas contra 1)
- d) 4ª. Suspendido o Sincopado (2ª. melodía en tiempos débiles)
- e) 5ª. Contrapunto Florido (mezcla de los anteriores)

También se pueden tener en cuenta el contrapunto según su movimiento (Archila, 2017):

- a) Doble, Triple, Cuádruple etc. Las voces permutan sus melodías entre sí, sin alterar la armonía y técnicas aplicadas en su ubicación original. Se llama doble cuando son 2 voces las que permutan, Triple cuando participan 3, etc. Además, puede ser de los siguientes tipos: A la octava ambas melodías conservan la misma nota y línea melódica original; A la doceava la melodía pasa a ser 2ª.voz a una 12ª.o 5ª. compuesta de la altura original; A la décima la melodía pasa a ser la 2ª.voz a una 10ª.o 3ª. compuesta de la altura original.
 - b) Alla diritta: Cuando los movimientos melódicos se dan por grado conjunto.
 - c) Saltando: Cuando los movimientos melódicos ejecutan saltos
 - d) D'un solo paso: (Ostinatto) Melodía o Ritmo repetitivo contra la emisión de un tema.
 - e) Alla mente: Improvisación sobre un tema dado, que se realiza sin escribirse.
 - f) Retrógrado: Llamado Cancrizans (cangrejo); la melodía original se ejecuta al revés.
 - g) Mov. Inverso: La segunda melodía ejecuta movimientos opuestos al tema dado.
- En cuarto lugar, se pueden tener en cuenta algunas consideraciones sobre las notas ajenas al acorde, (Archila, 2017):

- a) Nota de paso: Se aborda y abandona por grado conjunto y en la misma dirección, generalmente va entre terceras.
- b) Bordadura: Se aborda y abandona por grado conjunto en direcciones opuestas, Nota Cambiatta: variante de las notas vecinas, bordeando a la nota propia del acorde.
- c) Apoyatura: Se aborda por salto y se resuelve por grado conjunto, exige una resolución.
- d) Nota de Escape: Se aborda por grado conjunto y se resuelve por salto.
- e) Pedal: Se mantiene durante varios acordes sucesivos, realmente solo pertenece al primero y al último de la serie en la cual suena.
- f) Nota de Anticipación: Nota que se anticipa a su propio acorde, suena en uno cuando realmente pertenece al siguiente acorde.
- g) Nota de Retardo o Suspensión: Práctica barroca opuesta a la nota de anticipación, la nota continúa sonando cuando su acorde ya ha sido abandonado. Se mantiene ligado durante el cambio de armonía y se resuelve por grado conjunto. Sus casos son:

* De una 4ª. -> 3ª. con respecto al bajo * De una 9ª. -> 8ª. con respecto al bajo

* De una 7ª. -> 6ª. con respecto al bajo * De una 2ª. -> 1ª. con respecto al bajo

Ornamentación de Notas de Retardo o Suspendidas

- Resolución anticipada Se divide última nota de manera que suene dos veces la resolución de la nota en suspensión, de las cuales la primera está anticipada.
- Nota vecina inferior Similar a la anterior, pero agrega una nota inferior a la resolución.

- Salto de 3^a. a la nota vecina inferior a la resolución Bordea la resolución con la anticipación y la 3^a. inferior antes de resolver.
- Salto de 5^a. hacia un intervalo consonante inferior similar a la anterior, pero en vez de descender una 3^a. desciende una 5^a. y luego asciende una cuarta para resolver.
- División rítmica en cadencias Cada voz en diferente ritmo provoca varias suspensiones.

Sugerencias de ubicación de las voces. Aunque el arreglista es libre de ubicar las melodías y los adornos, en las voces que su inspiración considere, en este momento se quiere dejar algunas sugerencias dadas por Archila (2017):

Melodía. Como la melodía se anotó antes del cifrado, según el inciso 1) del presente tema, debemos proceder a colocar el resto de las voces en el siguiente orden recomendado, y auxiliándose del cifrado que se colocó anteriormente según el inciso 3) del mismo tema. Esto es solo una recomendación, ya que a veces la intuición y la genialidad del compositor obligan a romper ese orden para proceder a anotar ideas que surgen en la mente del compositor para cualquier registro y sección de la obra.

Bajo. En base al cifrado anotado, tomando en cuenta que de preferencia debe llevar las fundamentales. Debe armonizar con la melodía, no importando si está en la soprano o en otro registro. En acordes disminuidos cualquiera de las notas puede ser la fundamental. Si es necesario ponerle una nota que no sea la fundamental debe cuidarse que la armonía del acorde se conserve y duplicar en orden de preferencia: la fundamental, la 5^a., triplicar la fundamental y entonces duplicar la 3^a.

Soprano. Cuando no hay melodía en la soprano, se procede a colocar sus notas después del bajo y junto con el tenor o posterior al mismo. No debe olvidar que melodía no necesariamente

significa registro de sopranos y que el tenor tiene atributos similares a los de la soprano para interpretar melodías, por lo que es recomendable asignar la melodía en diferentes registros de manera que se promueva una mayor variedad en la construcción de la obra.

Tenor. Después de la soprano es la voz más melódica, por lo que debe colocarse después de la melodía y el bajo, cuidando de sacar provecho a esa cualidad solística propia del registro. Hay que recordar que, aunque el tenor interprete notas del mismo nombre, en realidad suena una octava baja en relación con los registros femeninos, lo cual generalmente lo ubica una sexta debajo de la soprano o de la melodía. Para que un tenor realice un traslape de voces con la soprano o la contralto tendría que interpretar notas de su registro más agudo o falsete, contra las notas más bajas que puedan interpretar el registro femenino.

Contralto. Es la voz menos melódica pues casi siempre se ubican en ella las notas de relleno que complementan la armonía del resto de voces. Esto la hace la voz más difícil de interpretar y a la vez la más importante pues interpreta las notas menos lógicas, pero no por ello menos importantes. Debe cuidarse mucho la sonoridad de la contralto puesto que se tiende a oscurecer el registro más de la cuenta al ubicarlo en notas demasiado bajas. Ello significa que no se deba explotar y aprovechar ese bello timbre oscuro que tienen las contraltos en sus registros más graves para proveer determinados efectos a la composición.

Arreglos de música folclórica y tradicional. Dentro de los múltiples arreglistas que se pueden encontrar en la música folclórica y tradicional en este trabajo se destacan 3, dos colombianos y un extranjero.

Alberto Carbonell Jimeno (1932- 2018). Su obra se basa, generalmente, en arreglos de las costas colombianas. Para este trabajo, este arreglista es importante, ya que privilegia la armonía

en bloque y la homofonía; el respeto por la armonía original de las obras; aunque la melodía, en la mayoría de los casos la lleva la soprano, tiene arreglos como el de “La Llorona Loca” en donde hace juegos con todas las voces a modo de pregunta y respuesta; también tiene una característica y es que usa notas largas tanto en las introducciones como en los finales, recurso que también usa en algunos acompañamientos a la melodía principal.

Gustavo Yepes (1945-). Dentro del trabajo de este arreglista se presentan numerosas obras de música andina colombiana. Para este trabajo se destacan las siguientes características: El respeto por la armonía original de las canciones; el reparto de la melodía en varias voces, no siempre la soprano es la que tiene la melodía principal; los juegos rítmicos, modificar el ritmo de la letra para hacer segundas voces y adornar la melodía.

Edgar González Salzmán (1972-). Sus arreglos se basan en música tradicional mexicana. Para este trabajo se destaca el uso que hace el arreglista de introducciones originales que salen del campo melódico original y que generan un contraste con la melodía principal de la obra; también la repartición de la melodía en todas las voces del coro, haciendo que cada voz tenga protagonismo en cada parte de la obra; aunque respeta la armonía tradicional, se caracteriza por el uso de armonía extendida, el uso de acordes de 7ma, 9na, giros armónicos como II-V-I, sustitución de acordes, entre otros, de manera que hace que la armonía de las obras aumente y tenga otro tipo de sonoridades; también se destaca el uso de onomatopeyas y juegos rítmicos.

La importancia del coro en la construcción de lo social y la conservación de la música tradicional

Hasta el momento se ha hablado de aspectos generales de la música carranguera y aspectos técnicos concernientes a los arreglos corales, ahora es preciso hablar acerca de la importancia del coro en la construcción social y en la conservación de estas músicas que, aunque son relativamente jóvenes, se han convertido en parte de la identidad y la cultura de las tierras cundiboyacenses y santandereanas e, incluso, reconocidas a nivel nacional.

En palabras de Chlopecki (2011), el coro es una herramienta de integración social que posibilita la interacción de individuos procedentes de los más diversos lugares, pero que comparten el interés común de cantar y, al hacerlo, se van creando lazos de escucha, comprensión, apoyo, trabajo en equipo y demás valores y virtudes que pueden hacer de la sociedad un lugar de compartir entre todos sin intereses dañinos.

Sumado a lo anterior, Chlopecki (2011) también recuerda lo importante de construir arreglos propios para cada coro, teniendo en cuenta su estructura, su cultura, su idiosincrasia y también, teniendo en cuenta las músicas de cada territorio. Sobre esto, vale la pena decir que, aunque el repertorio coral es bastante variado, muchas veces no se encuentran arreglos que se acomoden a las condiciones técnicas y a las posibilidades vocales del coro, así mismo, pocas veces se encuentran arreglos de música del territorio. Por esto, la construcción de arreglos teniendo en cuenta estos dos temas (capacidad del coro y música del territorio) se hace, no solo necesaria, sino también obligatoria para los directores corales y arreglistas del género coral.

La actividad del arreglista es muy importante a la hora de la apropiación de los repertorios tradicionales y de acercar a las personas a las músicas propias del territorio, máxime cuando en el mundo global escuchamos música de todos los rincones del planeta, es importante rescatar las raíces de la música de cada región y acercarla a las personas que quieren cantar en un coro. “De esta manera la actividad del arreglador coral contribuye a recrear y mantener el conglomerado de canciones que la comunidad ha hecho propias, convirtiéndose en un elemento de anclaje del repertorio” (Chlopecki, 2011, p. 4). Los arreglos corales de la música “tradicional”, pueden dar la sensación de que “nuestra música” es cantada por todos, dando un viso de identidad y apropiación de la cultura y del territorio, aportando a la construcción de lo social.

Desarrollo metodológico

Entendiendo las ideas musicales del compositor, se crearán 4 arreglos corales para coro SATB de obras de música carranguera. Para esto, se usarán las diferentes técnicas arreglísticas y de intervención compositiva aprendidas a lo largo del proceso formativo.

Se tendrán en cuenta, los recursos arreglísticos de músicos que han dedicado su vida a hacer arreglos de música tradicional, tales como los maestros colombianos Alberto Carbonell (arreglos de música de la región caribe colombiana), Gustavo Yepes (música de la región andina) o el maestro mexicano Edgar G. Salzmán (música tradicional mexicana), cuyos recursos ya se han comentado en un apartado anterior.

Durante este trabajo se siguió el siguiente proceso metodológico que ayudó a obtener el resultado final del trabajo:

En primer lugar, fue importante la lectura y escucha del material concerniente a la música carranguera para poder proceder a la elección de las obras que se proponen como nuevos arreglos de música carranguera coral, como quedó evidenciado en la justificación y en el marco teórico, la música carranguera tiene una especial importancia, no solo para la región cundiboyacense, sino también para las demás regiones del país, por tanto, fue importante la escogencia de las obras, decantando esta decisión por las obras, quizá, más representativas del género y del compositor escogido: “El Rey Pobre”, “La Cucharita”, “Las Diabluras” y “Las Diez Pulguitas”.

En cuanto a las melodías, se hizo uso de las transcripciones de Cordero (2005) de la obra “Las Diez Pulguitas”, la transcripción de “La Cucharita” presentada por el Ministerio de Cultura

en su libro “Colombia Canta” (2010), “Las diabluras” se transcribió del original del álbum “Una historia carranguera” (2000) y “El rey pobre” se transcribió del original del álbum “Patiboliando” (2002), presentes en la plataforma Spotify.

En segundo lugar, se hizo el análisis de las obras originales para definir en qué tonalidad se realizarían los arreglos, teniendo en cuenta la tesitura de las voces y las diferentes técnicas a emplear. Uno de los objetivos era buscar nuevas sonoridades de las obras a través de técnicas conocidas como sustituciones tritonales, armonía extendida, contrapunto, onomatopeyas, entre otras, para esto fue importante tener en cuenta la tonalidad para no traspasar los extremos vocales y que sean obras fáciles de cantar y de poner en escena.

Dentro de este análisis se encontraron los siguientes aspectos armónicos y morfológicos:

OBRA	TONALIDAD	PARTES	PROGRESIÓN ARMÓNICA
El rey pobre	C	Intro instrumental	C-G-C-G-C-G-Am-G-C
		Estrofa	C-G-C-G-C
		Coro	C-G-Am-G-C
		Intermedio instrumental	Am-F-Am-C-G-C
		Esta estructura se repite 4 veces.	
Las diabluras	F (El arreglo se hizo en G)	Estrofa (coro)	F-C-F-Bb-F-C-F
		Intermedio instrumental	F-C (x12)-F
		Esta estructura se repite por tres veces, al final no se hace el intermedio.	
La cucharita	G	Intro instrumental	G-D-G-D-G-/C-G-D-G/-D-G-D-G G

		Estrofa	G-D-G (X2)
		Coro	G-D-G-D-G
		Se repite por 4 veces.	
Las 10 pulguitas	C	Intro instrumental	C-G-C-G-C-F-G-C-F-G-C
		Intro vocal	/C-G-C/-/F-G-C/
		Estrofa	C-G-C (x5)
		Se repite esta estructura dos veces.	

Así, después de un proceso de escritura, escucha y reescritura, se presentan a la comunidad coral los 4 arreglos corales de Jorge Velosa.

Presentación y Análisis de los arreglos elaborados

El rey pobre.

Originalmente la obra está escrita en tonalidad de G mayor, para el arreglo que se presenta, se ha hecho en C mayor para la comodidad en la distribución de las voces.

En primer lugar, presento una introducción original en los compases 1-6 (primer tiempo). Como uno de los propósitos de estos arreglos pasa por intervenir la armonía, la introducción comienza con un Cmaj7, en el compás 3 pasa al 5 grado, sin embargo, durante estos compases la conducción de las voces va formando algunos acordes que hacen parte de la tonalidad, sin embargo, es en el compás 3 donde se siente el cambio a la dominante.

mf *espressivo*

Tum Es - ta his - to - ria yo les ven - go a con - tar, u - na his -
 Tum plim plim plim plim plim plim plim plim plim plim plim plim

Tum Es - ta his - to - ria yo les ven - go a con - tar, u - na his -
 Tum plim plim plim plim plim plim plim plim plim plim plim plim

Tum Es - ta his - to - ria yo les ven - go a con - tar, u - na his -
 Tum plim plim plim plim plim plim plim plim plim plim plim plim

Tu - um tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum
 Tum plim plim plim plim plim plim plim plim plim plim plim plim

Figura 2. Rey Pobre, compases 1-3

7

S
tic - rra yo me sien - to co - mo, un rey, un rey po - bre pe - ro, al fin y, al ca - bo
guar - dias un pe - rri - to y, un ra - tón, mis mu - ra - llas un ci - mien - to y, un no -

A
tic - rra yo me sien - to co - mo, un rey, un rey po - bre pe - ro, al fin y, al ca - bo
guar - dias un pe - rri - to y, un ra - tón, mis mu - ra - llas un ci - mien - to y, un no -

T
8
tic - rra yo me sien - to co - mo, un rey, un rey po - bre pe - ro, al fin y, al ca - bo
guar - dias un pe - rri - to y, un ra - tón, mis mu - ra - llas un ci - mien - to y, un no -

B
tic - rra yo soy un rey, po - bre rey po - bre rey y, al ca - bo soy un rey.
un pe rri to y, un ra tón, mis mu ra - llas un ci - mien - to y, un no - gal.

10

S
p
rey. To - do lo que al -
gal. Las a - las del

A
rey. *p*
gal. Las a - las del

T
mf
8
rey. Mi cas - ti - llo, es un ran - chi - to de, em - ba - rrar, y mi
gal. Las a - las del co ra - zón. Por to - do, e - so yo me

B
p
tum tum tum tum tum tum To - o - o - do lo que al -
Las a las del co ra zón. Por to - do, e - so yo

Figura 4. Rey Pobre, compases 7-13

Desde el final del compás 10 y hasta el comienzo del compás 14, la melodía pasa a la voz del tenor. Aquí el arreglo se basa en que las 3 voces restantes armonicen en bloque la melodía con algunos momentos en que el bajo acompaña con el arpeggio del acorde que corresponde en cada momento. El compás 10 comienza con Cmaj7, hasta encontrar la dominante (G7) en el compás 12, hasta el primer tiempo del compás 13, con un sustituto tritonal (Db7) al final del compás 13 para llegar de nuevo al Cmaj7 como reposo en el compás 14.

Al final del compás 14, en lo que corresponde al coro, la melodía pasa de nuevo a la soprano, la alto hace un acompañamiento homofónico en intervalos de sexta, mientras que el tenor y el bajo hacen un acompañamiento rítmico armónico, hasta el primer tiempo del compás 18, donde todas las voces terminan en un acorde de Am7. En el primer tiempo del compás 16 encontramos la dominante (G7). Luego, encontramos enriquecimiento armónico en los compases 7 y 18, con acordes como Dm7 o Bm7b5, para darle una sonoridad diferente a esta parte de la estrofa, para llegar, como se dijo antes, al compás 18 a un Am7, a manera de cadencia rota. En los compases 18 a 22, las tres voces superiores cantan en homofonía, mientras que el bajo vuelve a acompañar mediante arpeggio, comienza al final del compás 18 con C, para llegar al compás 20 al 5to grado (G), en el 21 el cuarto grado (F) y llegar al primer tiempo del compás 22, de nuevo al Am7.

Figura 5. Rey Pobre, compases 15-24

Para terminar esta primera sección, al final del compás 22, la soprano sigue llevando la melodía, pero en este momento, las tres voces restantes hacen un acompañamiento rítmico melódico en una suerte de contratiempo para darle otro estilo a esta parte. En el compás 23 encontramos Cmaj7, en el 24 la dominante (G7) para finalizar con una progresión II-V-I (Dm7-G7-Cmaj7) en el compás 25 y 26.

The musical score for 'Rey Pobre' (Figura 6) covers measures 25 to 30. It is written for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Spanish and describe a poor king and his queen. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The lyrics are:
 S: tro - no u - na pie - dra de_a - mo - lar. Es mi rei - na la be - lle - za_e mi mu -
 A: pie - dra de_a - mo - lar. Es mi rei - na la be - lle - za_e mi mu -
 T: pie - dra de_a - mo - lar. Es mi rei - na la be - lle - za_e mi mu -
 B: pie - dra de_a - mo - lar. Po - bre rey, mi rei - na_es mi mu - jer,
 S: jer, dos chi - ni - tos mi prin - ce - sa_y mi_e - de - cán,
 A: jer, dos chi - ni - tos mi prin - ce - sa_y mi_e - de - cán,
 T: jer, dos chi - ni - tos mi prin - ce - sa_y mi_e - de - cán, es mi
 B: po - bre rey, po - bre rey po - bre rey e - de - cán, tum tum tum tum tum tum
 cer - me_u na_i lu - sión, Que los sue - ños sue - ños son. Tum plim plim plim plim plim

Figura 6. Rey Pobre, compases 25-30

En la segunda estrofa, al final del compás 26, las tres voces superiores regresan a homofonía, mientras el bajo hace acompañamiento de arpeggio. Encontramos Cmaj7 hasta llegar al compás 28 a la dominante (G7) para retornar a la tónica en el compás 30 (Cmaj7). Al final del compás 30, la melodía pasa al tenor, mientras que las voces superiores hacen armonía en bloque, junto con el bajo que en ocasiones retorna al acompañamiento de arpeggio. La dominante regresa en el compás 32 (G7) y la tónica en el compás 34, luego de la sustitución tritonal del último tiempo del compás 33.

Para el coro, al final del compás 34, encontramos a las voces femeninas cantando en intervalos de sexta, con el tenor haciendo un adorno rítmico armónico y el bajo acompañando en arpeggio hasta el compás 38. En cuanto a la armonía, se hacen unos cambios, aunque comienza en tónica, en el compás 36 no se usa la dominante sino se sustituye por el 3er grado, para darle una sonoridad diferente (Em7), al final de este compás el uso de Fmaj, la aparición del Bm7b5 en el compás 37 para buscar una sonoridad de suspenso antes de llegar al compás 38 en el semi reposo del Am7.

The image displays a musical score for the song "Rey Pobre" across two systems of staves. The first system covers measures 31 to 34, and the second system covers measures 37 to 40. Each system includes four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with a piano accompaniment line. The lyrics are written below the vocal staves. Dynamics such as *mf* are indicated. The score shows complex harmonic and rhythmic patterns, including arpeggiated bass lines and homophonic vocal textures.

Figura 7. Rey Pobre, compases 31-42

Al final del compás 38 las tres voces superiores vuelven a la homofonía en Cmaj7, mientras el bajo continúa en su acompañamiento de arpeggio. En el compás 40 encontramos de nuevo la dominante (G7), en el compás 41, el cuarto grado (F) y en el 42 un semireposo con Am7, con la repetición final de este verso, siguiendo las mismas características anteriormente descritas, con la diferencia que en compás 46 llegamos al reposo en Cmaj7, sin embargo, al no ser el final de la obra, se buscó, al dejar la tercera del acorde en la soprano que diera la sensación de inconclusión, para dar inicio a la repetición, al final del compás 46, con el movimiento diatónico que llega al compás 1 en reposo total, usando la introducción ahora como intermedio y repitiendo lo analizado hasta este momento.

Al final, después de la repetición, en el compás 49, no termina con el Cmaj7 del compás 49, sino con un Am7 como semireposo y para dar paso a la conclusión (compuesta para este arreglo) desde el final del compás 49 al 51 con una progresión IVmaj7-V7-Imaj9 (Fmaj7-G7-Cmaj9).

The image displays a musical score for the song "Rey Pobre" across two systems of staves. The first system covers measures 43 to 46, and the second system covers measures 49 to 51. Each system includes four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are written below the vocal staves. The score includes musical notation with notes, rests, and dynamics such as "ritardando".

System 1 (Measures 43-46):

- Measure 43:** Lyrics: "ce - tro el ca - bo de mi, a - za - dón, es mi tro - no u - na pic - dra de, a - mo -".
- Measure 44:** Lyrics: "ce - tro el ca - bo de mi, a - za - dón, es mi tro - no u - na pic - dra de, a - mo -".
- Measure 45:** Lyrics: "ce - tro el ca - bo de mi, a - za - dón, es mi tro - no u - na pic - dra de, a - mo -".
- Measure 46:** Lyrics: "ce - tro el ca - bo de mi, a - za - dón po - bre rey po - bre rey po - bre, a - mo -".

System 2 (Measures 49-51):

- Measure 49:** Lyrics: "lar. tum tum tum dón, es mi tro - no u - na pic - dra de, a - mo -".
- Measure 50:** Lyrics: "lar. tum tum tum dón, es mi tro - no u - na pic - dra de, a - mo -".
- Measure 51:** Lyrics: "lar. tum tum tum mi, a - za - dón po - bre rey po - bre rey po - bre, a - mo -".

The score also includes a "ritardando" marking above the vocal staves in the second system.

Figura 8. Rey Pobre, compases 31-42

Las Diabluras

La obra originalmente está escrita en F, para el arreglo se ha puesto en tonalidad de G. El arreglo comienza en los compases 1-5 con una introducción original, comenzando con Gmaj7, las voces hacen un movimiento rítmico armónico, llegando al compás 3 a la dominante (D7) y retornando a la tónica (Gmaj7) en el compás 5.

Al final del compás 5, el tenor toma la melodía con un acompañamiento del bajo con un arpeggio que marca el acorde de tónica (G). En el compás 9 entran todas las voces, las voces superiores hacen homofonía acompañando a la melodía del tenor para desembocar en la dominante en el compás 13 (D7), el bajo continúa acompañando con arpeggio cada uno de estos compases.

The image displays a musical score for the piece "Las diabluras" by Carranga, arranged by Edwin Giovanni Becerra Duitama. The score is in G major and 3/4 time. It features vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-5, and the second system covers measures 9-13. The lyrics are in Spanish and include phrases like "y o - tro día - blo que pa - sa - ba di - jo que día - blos pa - ca - pa -" and "tum - plim plim plim plim plim plim plim plim plim plim". The score includes dynamic markings such as *mp* and *mf*.

Figura 9. Las diabluras, compases 1-16

Durante los compases 14, 15 y 16, se hace un juego armónico con diferentes modos del acorde D, D7 en el compás 14, Dm7 en el 15 y D^o7 en el 15, esto para hacer una preparación al segundo verso de la estrofa y dar una sonoridad diferente a este intermedio, por su parte, el bajo acompaña con el arpeggio que se ha querido poner en este arreglo (3 negras por compás).

Desde el final del compás 16 y hasta el compás 24, la melodía la toma la Alto, mientras que la soprano hace movimientos rítmico armónicos, el tenor se mueve homófonamente con la Alto y el bajo hace un acompañamiento rítmico marcando el primer tiempo, pero también dando la sensación de contratiempo en algunos compases, las voces confluyen en el compás 24 para encontrar de nuevo la tónica (Gmaj7).

El compás 25 reafirma la tónica, en el compás 26 se hace un cambio de modo (a modo menor) de la tónica para darle un cambio de sonoridad a este momento de la obra pasando a Gm7 y regresando a tónica mayor en el compás 27, donde la melodía pasa a la soprano (hasta el compás 35), la voz de Alto y tenor hacen acompañamiento homofónico y el bajo acompaña con arpeggio, para llegar al compás 35 al 4to grado (Cmaj7).

The image displays two systems of a musical score for 'Las diabluras'. Each system includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are written below the vocal staves. The first system covers measures 17-24, and the second system covers measures 25-32. The score is in 3/4 time and G major. The lyrics are:
 System 1:
 S: día - blo día - blo día - blo tum
 A: bí - ble - en - ge - nis - ta - do - di - jo que - voy - a na - ber a la
 T: bí - ble - en - ge - nis - ta - do - di - jo que - voy - a na - ber a la
 B: tum blo tum blo tum blo tum tum tum
 System 2:
 S: di - ablo día - blo día - blo tum
 A: me - per - fue - la - día - blo - la - día - blo - de - to - mo - ge - pí - m pí - m
 T: me - per - fue - la - día - blo - la - día - blo - de - to - mo - ge - pí - m pí - m
 B: tum tum tum blo tum
 System 3:
 S: tum tum tum tum tum la - día - blo a -
 A: tum - do - pe - pí - d - ge - to - yo no fui no me en - pí - co - per - que -
 T: tum - do - pe - pí - d - ge - to - yo no fui no me en - pí - co - per - que -
 B: tum - do - pe - pí - d - ge - to - yo no fui no me en - pí - co - per - que -
 System 4:
 S: tum - do - pe - pí - d - ge - to - yo no fui no me en - pí - co - per - que -
 T: tum - do - pe - pí - d - ge - to - yo no fui no me en - pí - co - per - que -
 B: tum - do - pe - pí - d - ge - to - yo no fui no me en - pí - co - per - que -

Figura 10. Las diabluras, compases 17-32

Los compases 36, 37 y 38, repiten el recurso de hacer cambio de modo en el acorde así, compás 36 Cmaj7, compás 38 Cm7 y compás 39 de nuevo Cmaj7, jugando con estas sonoridades y dando una sensación de pausa en estas partes intermedias de la estrofa, para llegar al coro desde el final del compás 38 y hasta el compás 45 con repetición. En esta sección, la armonía pasa del 4to grado a la tónica, y prepara la repetición en el compás 46 con la dominante del cuarto grado (G7) para dar otra vuelta a este tema y llegar al reposo en el compás 49 en tónica (Gmaj7). Desde aquí vamos a la coda, para cantar la segunda estrofa con el mismo análisis hecho hasta el momento.

The image shows a musical score for 'Las diabluras' from measures 33 to 49. It is written for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in G major and 3/4 time. The lyrics are in Spanish. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and articulation like *acc* (accents). There are two first endings marked with '1' and '2'. The score concludes with the instruction 'D.S. al Co'.

Figura 11. Las diabluras, compases 33-49

Desde el compás 51 al inicio del compás 82 se presenta un intermedio musical que está presente en la obra original (hecha por el requinto), en este arreglo las voces juegan a manera de preguntas y respuestas con un texto acorde a la obra y se hace la imitación del requinto armonizado por intervalos de 3ª entre la soprano y la alto, la soprano y el tenor y el tenor y el bajo, mientras las demás voces que no van paralelas siguen el juego con arpeggio o acompañamiento rítmico.

Figure 11 shows a musical score for four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is divided into two systems, measures 49-56 and 57-65. The title is "D.S. al Coda". The lyrics are in Spanish. The piano part features a characteristic arpeggiated pattern.

Figura 11. Las diabluras, compases 49-65

En el final del compás 82 se retoma el tema de la introducción para llegar a la tercera estrofa, donde la melodía la retoma el tenor y las voces de soprano y alto ayudan a armonizar homofónicamente y el bajo retoma el arpegio característico de este arreglo. Esta primera parte de la tercera estrofa llega hasta el compás 94 encontrando la dominante (G7).

Figure 12 shows a musical score for four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is divided into two systems, measures 81-94 and 95-97. The lyrics are in Spanish. The piano part features a characteristic arpeggiated pattern.

Figura 12. Las diabluras, compases 81-97

De nuevo se hace el “juego modal” de pasar de Mayor a menor y luego a acorde disminuido otra vez en los compases 95, 96 y 97 para darle una pausa a la obra. Al final del compás 97 la alto retoma la melodía acompañada homofónicamente por el tenor en acorde de dominante,

mientras que la soprano hace adornos rítmicos y el bajo acompaña en una especie de contratiempo hasta el compás 105, llegando de nuevo a tónica.

En los compases 106, 107 y 108 tenemos de nuevo la pausa con el cambio modal de Gmaj7 a Gm7 y a Gmaj7. Al final del compás 108 la soprano retoma la melodía, acompañada en bloque por la alto y el tenor y el bajo haciendo el arpeggio hasta el inicio del compás 116 donde se llega al 4to grado (Cmaj7). En los compases 117, 118 y 119 también está el juego modal característico de este arreglo, para terminar con la parte del coro desde el compás 120 en 4to grado, con la soprano llevando la melodía, el tenor haciendo homofonía armonizando la primera voz, la alto haciendo movimiento rítmico de acompañamiento y el bajo marcando el primer tiempo de cada compás, para llegar a la tónica en el compás 127 con la repetición hasta el primer tiempo del compás 130 para terminar con una variación del intermedio en los compases 130 a 138, finalizando con una tensión de sustituto tritonal (Ab7) para llegar al reposo final Gmaj7.

The figure displays three systems of musical notation for the song "Las diabluras", covering measures 121 through 138. Each system includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Spanish and include phrases such as "Se que men-do cuan-dá-el", "día-blo me mi-ró", and "Y el cuen-to se-ca-ca-bá, es-tá-ho". The notation shows complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The score is presented in a standard musical notation style with treble and bass clefs.

Figura 13. Las diabluras, compases 121-138

La Cucharita

La obra original está escrita en G. Tiene una introducción contrastante puesto que está escrita en tonalidad menor y con figuras rítmicas que la hacen más lenta que el tema de la canción. La melodía de esta introducción, que va desde el compás 1 al 8, la lleva el tenor. La progresión que se usa es Im7, V7, Im7, IVm7, V7, Im7, V7, para preparar la entrada del tema en tonalidad mayor. Las voces que no llevan la melodía van armonizando en bloque a la melodía.

En el compás 10 comienza el tema, la melodía la tiene la soprano, mientras que la alto y el tenor hacen un juego rítmico que acompaña a la melodía y la armoniza, mientras que el bajo hace arpeggio, pero la mayor parte del tiempo se une a las dos voces que están armonizando con el ritmo. En el compás 13 se llega la dominante y se hace un contraste entre el D7, el Eb7 y el D7. Esto lo hice para generar un contraste fuerte y un cambio armónico brusco que nos saque de la zona de confort, se justifica desde la sustitución tritonal.

The image displays a musical score for the song "La Cucharita" by Merengue Carranguero, composed by Jorge Veloz and arranged by Edwin Giovanni Becerra Duitama. The score is presented in three systems, corresponding to measures 1-8, 9-17, and 18-24. Each system includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves. The score is in G major and 4/4 time. The first system (measures 1-8) shows the introduction with the Tenor carrying the melody. The second system (measures 9-17) shows the main theme starting with the Soprano carrying the melody. The third system (measures 18-24) continues the theme. The score includes lyrics in Spanish and musical notation for all parts.

Figura 14. La cucharita, compases 1-24

En el compás 14 continúa la melodía con la soprano y las demás voces haciendo el acompañamiento rítmico-armónico para llegar al reposo en el compás 17, luego, del compás 18

al 25 la melodía la toma el tenor y las demás voces hacen acompañamiento rítmico-armónico, con el bajo haciendo arpeggio. La armonía de esta sección está en Gmaj7 D7 Gmaj7, con un movimiento contrastante de sustitución tritonal en el compás 23, haciendo un movimiento de Ab (sustituto de F#)-Bm7-Gmaj7.

La siguiente sección desde el compás 26 al 33, se hace un arreglo de la parte instrumental de la canción, la melodía la tiene la soprano (en la primera parte se compuso una letra para esta melodía) las voces superiores van en homofonía armonizando esta parte con el 4to grado (Cmaj7), en una progresión IV-I-V-I-V7 y el bajo haciendo un movimiento rítmico que adorna la melodía, luego, en esta misma sección, en el compás 34, la melodía sigue en la soprano, pero ahora se intercambian las voces masculinas, el bajo ayudando en la armonía en bloque con las voces superiores y el tenor haciendo el adorno rítmico, con la misma armonía hasta el compás

41.

Figura 15. La cucharita, compases 25-48

En este mismo compás 41 inicia el coro. La melodía la tiene el tenor y las demás voces ayudan con armonización en bloque hasta el compás 49. La particularidad de esta sección es que se sustituye el Gmaj7 por el Em7 haciendo una progresión III-V-III-V-I.

En el compás 50 comienza la segunda estrofa (que tiene la misma armonización y arreglo que la tercera). En la primera repetición de la segunda estrofa, la melodía la tiene la voz de soprano, la alto hace un arreglo por intervalos de tercera mientras que el bajo hace arpeggio, el tenor en este momento acompaña haciendo el sonido de la guacharaca con la voz (diciendo la palabra Cu-ch-ra). También resaltar en este momento que se usa la tonalidad menor en la estrofa para darle una sonoridad diferente a la de la primera estrofa, todo esto hasta el compás 57.

Figura 16. La cucharita, compases 49-65

Desde el compás 58 al 65, la melodía la toma el tenor, acompañado por la alto y el bajo, mientras que la soprano toma la guacharaca (diciendo la palabra Cu-ch-ra). La armonía es la misma que se hizo en la sección anterior.

Al final del compás 65 comienza la sección del coro, la melodía la toma la soprano armonizada por intervalos de 3ª con la alto y el tenor y bajo haciendo arpeggios, en el compás 69 la melodía la retoma el tenor acompañado de arpeggios realizados por las demás voces. Luego de esta sección se repite desde el compás 50 con la tercera estrofa.

Al final, se retoma el mismo arreglo de la primera estrofa (compases 14 a 25), complementando con la primera parte del arreglo de la parte instrumental (compases 26 a 32) y terminando con el coro (compases 65 a 73), esta sección equivale a los compases 83 a 105. Se repiten, para terminar, los compases 91 a 105 y termina la obra con un Gmaj7 y Gmaj9.

The musical score for 'La cucharita' (compases 89-107) is presented in two systems. The first system (measures 89-93) shows the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and their lyrics. The second system (measures 94-107) continues the vocal parts and includes a first and second ending for the Soprano part. The score is written in G major and 8/8 time.

System 1 (Measures 89-93):

- Soprano (S):** bo - ni - ta pa que pen-sar *mp* Y me fui pa' Bo-go - tá y la cu-cha-ri - ta se me per-
- Alto (A):** bo - ni - ta pa que pen-sar *mp* Y me fui pa' Bo-go - tá y la cu-cha-ri - ta se me per-
- Tenor (T):** - ta pa que pen-sar *mp* Y me fui pa' Bo-go - tá y la cu-cha-ri - ta se me per-
- Bass (B):** bo - ni - ta pa que pen-sar Tum Tum Tum Tum tum Tum tum

System 2 (Measures 94-107):

- Soprano (S):** *f* dió la cu-cha-ri - ta se me per - dió la cu-cha-ri - ta se per-dió La cu-cha-ri
- Alto (A):** dió la cu-cha-ri - ta se me per - dió la cu-cha-ri - ta se me per-más
- Tenor (T):** dió la cu-cha-ri - ta se me per - dió la cu-cha-ri - ta se per-dió más
- Bass (B):** tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum más

System 3 (Measures 104-107):

- Soprano (S):** dió se per - dió se per - dió se per - dió
- Alto (A):** dió La cu-cha-ri - ta se me per - ta se me per - dió
- Tenor (T):** dió Se me per - Se me per - dió
- Bass (B):** dió se per - dió se per - dió se per - dió

Figura 17. La cucharita, compases 89-107

Las Diez Pulguitas

La obra está arreglada A, es una rumba carranguera en 2/4. Comienza la voz del bajo sola, para llegar al compás dos al cuarto grado Dmaj7, luego en el compás 4 llega a la tónica (Amaj7), en el compás 6 a la dominante (E7), para finalizar esta primera sección en los compases 7-8 con el movimiento IV-V-I (Dmaj7-E7-Amaj7), el compás 9 es una preparación con dominante del IV (A7) para la repetición. Esta sección que llamaremos introducción se repite más adelante en la obra.

Figura 18. Las 10 pulguitas, compases 1-16

En los compases 10 a 20 se presenta el tema principal de la obra con la armonía original (I-V-I), la melodía la lleva la voz de la soprano mientras que la alto y el tenor hacen adornos a manera de repeticiones y el bajo va marcando los acordes en cada compás. Terminada la presentación del tema, retomamos la sección que llamamos “introducción” en los compases 21 a 30 con repetición.

Figura 18. Las 10 pulguitas, compases 17-32

En los compases 31 a 38, se presenta un intermedio musical en que la soprano simula al requinto en una melodía aguda, el tenor acompaña de manera homofónica a la soprano, mientras que la alto hace respuestas rítmicas a algunas partes de la melodía y el bajo va marcando los acordes en cada compás.

Figura 19. Las 10 pulguitas, compases 33-48

Como la melodía presentada en el tema se repite 10 veces, cada vez se ha hecho de una manera diferente el arreglo así:

La primera vez (compases 39-46), la melodía la tiene la Alto, la soprano hace una segunda voz a una tercera de distancia, mientras que el bajo y el tenor hacen acompañamiento rítmico-armónico, la armonía de todos los versos es I-V-I.

En la segunda vez (compases 47-54) la melodía la toma el tenor, la soprano y la alto hacen adornos rítmico-armónicos mientras que el bajo va marcando el acorde de cada compás.

En la tercera vez (compases 55-62) la melodía la toma la soprano, mientras que la alto le hace una segunda voz abajo a una distancia de tercera y el bajo y el tenor, llevando el mismo ritmo, van acentuando el acorde de cada compás.

En la cuarta repetición (compases 63-70) la melodía la toma el tenor, el bajo le hace una segunda voz homofónica y la soprano y la alto hacen acompañamiento rítmico-armónico con la armonía de cada verso (I-V-I).

En la quinta repetición (Compases 71-78) la melodía la retoma la soprano, mientras que el tenor es quien ahora le hace la segunda voz arriba, a una distancia de tercera, mientras que la alto y el bajo hacen el acompañamiento rítmico-armónico.

Luego aparece un intermedio musical que es una variación de la introducción, aquí, el bajo tiene la melodía y la soprano le responde, mientras que la alto y el tenor hacen armonía en bloque complementando el acorde de cada compás, este intermedio se repite dos veces

(compases 80-88), en seguida retomamos el motivo de imitación del requinto en los compases 89-96)

Retomamos el tema en la sexta repetición (Compases 97-104), en donde la alto tiene la melodía, la soprano y el tenor van armonizando en bloque y el bajo va marcando y complementando el acorde en cada compás.

En la séptima repetición (compases 105-112), la melodía la tiene el tenor con una segunda voz que hace el bajo, la soprano y la alto van armonizando en bloque, marcando cada acorde.

La octava repetición (compases 113-120) tiene como protagonista a la soprano, con una segunda voz abajo que hace la alto, el bajo y el tenor van marcando en un movimiento rítmico cada acorde.

Para la novena, y penúltima, repetición (compases 121-128) las tres voces superiores hacen homofonía, con la melodía en la contralto y el bajo marcando cada acorde.

Finalmente, la décima repetición (compases 129-136) tiene como protagonista al bajo, que lleva la melodía, el tenor le hace una segunda voz arriba y la soprano y la alto van armonizando en bloque, para terminar de manera homofónica en el compás 136.

The image shows a musical score for 'Las 10 pulguitas' in G major, 4/4 time. It is divided into two systems of four staves each (Soprano, Alto, Tenor, Bass).
 System 1 (Measures 121-128):
 - Soprano: las dos que yo te - ni - a... u - na se fue pa' la lu - na... no
 - Alto: las dos que yo te - ni - a... u - na se fue pa' la lu - na... no
 - Tenor: las dos que yo te - ni - a... u - na se fue pa' la lu - na... no
 - Bass: tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum
 System 2 (Measures 129-136):
 - Soprano: me que-da si - no u - na... no me que-da si - no u - na...
 - Alto: me que-da si - no u - na... no me que-da si - no u - na...
 - Tenor: me que-da si - no u - na... no me que-da si - no u - na... Y
 - Bass: tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum Y
 The lyrics for measures 129-136 are: tum tum tum me que - de so - li - to... la u - na que te - ni - a... se mar - chò con un pul - gui - to... aho - ra me que - de so - li - to... aho - ra me que - de so - li - to... ra me que - de so - li - to... aho - ra me que - de so - li - to...

Figura 20. Las 10 pulguitas, compases 121-136

Para terminar, hay tres secciones. Una mezcla de la introducción y la variación de la introducción, en los compases 137-152, y el final con la imitación del requinto en los compases 153 a 160, duplicando el tiempo en los tres últimos compases para terminar en una progresión IV-V-I (Dmaj7-E7-Amaj7).

Proceso de creación de la obra

Para la creación de los arreglos se siguieron los siguientes pasos:

1. Análisis de las obras originales. En este paso se analizó la armonía original, la melodía, instrumentación y demás aspectos de la obra para definir la tonalidad en la que se realizaría el arreglo.
2. Transcripción de la melodía. En este paso se hizo la escucha y transcripción de las melodías en el programa de edición de partituras.
3. Distribución de la melodía en las cuatro voces. Para darle protagonismo a cada cuerda en diferentes momentos del arreglo, se hizo la distribución de la melodía principal en todas las voces, esto para evitar la tentación de que una sola voz lleve la melodía principal y que todas tengan, en algún momento, protagonismo.
4. Escritura de la armonía original en notas largas. Luego de distribuir la melodía se hace la escritura de la armonía original en notas largas, es decir, de duración de todo el compás. Esto permite una adecuada conducción de las voces y una distribución del acorde teniendo en cuenta la posición de la melodía y su importancia en el acorde.
5. Cambios de la armonía mediante las diversas técnicas. Teniendo como base la armonía original, se enriqueció la armonía usando sustituciones tritonales; armonía extendida; progresiones II, V, I; modulaciones; préstamos modales, etc.
6. Cambios rítmico-melódico. Aunque aparezca como un paso aparte, se hizo a la par del anterior, dando movimiento a las voces con notas de paso, bordaduras, contrapuntos y figuras rítmicas no necesariamente iguales al ritmo de la melodía original, pero respetando la armonía precedente.

7. Onomatopeyas. En cada obra se presentan momentos de onomatopeyas, simulando los instrumentos típicos de la música carranguera, que ya quedaron ilustrados más arriba.

8. Creación de introducciones y puentes. Cada obra tiene una parte de creación original del arreglista, para darle un sello particular al arreglo. Estas partes pueden ser escritas en otra tonalidad, modalidad o ritmo, el objetivo de estas partes es dar un momento de contraste al arreglo.

9. Escucha del arreglo y modificación. En la medida que se iba escribiendo cada arreglo se iban haciendo modificaciones de acuerdo a los intereses auditivos del arreglista.

Conclusiones

1. El maestro Jorge Velosa es una gran influencia para la cultura y tradición de los pueblos de la región cundiboyacense y los Santanderes, es el pionero de la llamada música carranguera, su obra inspiró a otros compositores y agrupaciones a explorar en este mundo de “nueva” música que contara lo cotidiano de las gentes de estos pueblos. Su obra cuenta con casi 20 álbumes de estudio, con obras representativas y que hacen parte del imaginario colectivo de estos pueblos. Escoger las obras para presentar los arreglos no fue tarea sencilla, fueron elegidas por gusto personal y por la popularidad de estas.

2. La música carranguera se presenta como una propuesta nacida entre los años 70's y 80's del siglo XX, con unas características particulares como su instrumentación (Guitarra, tiple, requinto, guacharaca) y una armonía base, mayoritariamente, en tonalidad mayor y progresiones sencillas I-V-I con inclusión, en ocasiones, de la subdominante. En su formato original presenta, generalmente, introducciones instrumentales con el requinto como protagonista y la guacharaca como percusión principal, Velosa incluye en algunas versiones de sus canciones la armónica como instrumento que refuerza las melodías de las introducciones.

3. El coro como conjunto instrumental permite explorar variadas opciones en la adaptación y arreglos musicales, la versatilidad de las voces humanas permite desde la imitación de sonidos que naturalmente no son producidos por la voz humana, hasta diferentes juegos de voces y colores que sólo se pueden producir con las voces humanas.

4. Dentro de los arreglos presentados, se hizo uso de diferentes recursos arreglísticos, usados por otros arreglistas que pretenden presentar la música carranguera con sonoridades que, aunque no se alejen de la original, si presenten algo novedoso a los directores corales y coristas que se acerquen a estos arreglos.

5. Dentro de los recursos que se usaron en estos arreglos se pueden contar los siguientes: composición de introducciones originales y contrastantes de los temas originales, uso de armonía extendida (acordes de 7ma, 9na, dim, etc), sustituciones tritonales, progresiones II-V-I, uso de onomatopeyas y juegos de voces, sustitución rítmica para adornar la melodía principal, distribución de la melodía en todas las voces para que -en su momento- todas tengan protagonismo, entre otros que fueron analizados en su apartado.

6. Los arreglos presentados, exploran nuevas sonoridades gracias a la armonía extendida, esto permite a los oyentes escuchar este tipo de música con acordes que no están en las armonías originales pero que, gracias a la teoría musical, pueden ser usados para modificar la estructura armónica de una música, que, en su base, usa progresiones sencillas.

7. Finalmente, se espera que la presentación de estos arreglos sirva para que los directores corales encuentren repertorio nuevo y representativo de la región cundiboyacense que puede tener bastante potencial en sus montajes gracias a las posibilidades coreográficas y de interacción con el público que esta música presenta.

Referentes Bibliográficos

- Arias, A. y Fuerte, L. (2022) Transformación de la música carranguera en sus composiciones, desde su origen y evolución en el departamento de Boyacá. 18 p.
- Carbonell, A. (2002) Arreglos corales de música del caribe colombiano.
- Cordero, E. (2005) Tesis de Educación Musical. Universidad Pedagógica Nacional: características musicales del grupo “Velosa y los Carrangueros” entre 1998 y 2003. 250p.
- Dobbins, B. (1986) Jazz Arranging and Composing: A linear approach. Rottenburg, Germany Advanced Music, Veronika Gruber GmbH. 151 p.
- Franco, L. (2005) Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos, Cartilla de iniciación musical. Plan nacional de música para la convivencia. Ministerio de Cultura República de Colombia: Bogotá. 52 p
- Martínez, M. (2014) Adaptaciones y arreglos de música carranguera para cuarteto de clarinetes. Tesis de pregrado. 165 p.
- Mincultura. (2004) Viva quien toca. Cartilla de iniciación musical. 54 p.
- Moreno, L. (1997) TE - 07473 Tesis de Educación Musical. Universidad Pedagógica Nacional: “Los Aires Carrangueros”. 78 p.
- Muñoz, E. (1990) El merengue Cundiboyacense: Orígenes, Transformaciones y contextos. En A contratiempo, No. 7, pp. 23-35.
- Paone, R. (1999) La música carranguera (Monografía para finalizar estudios en música), Escuela popular de arte, Programa de música, Medellín, Colombia. 180 p.
- Salzmann, E. (2018) México se canta en coro. 79 p.

Sánchez, F. (2016) Cercanías entre la tradición y la academia. Creación de músicas campesinas para el documental "Toda la vida al campo". Tesis de pregrado. 132 p.

Serna, J. (2013) TO - 15772 Tesis de Educación Musical. Universidad Pedagógica Nacional: "Las Narrativas Cantadas de la Carranga". 135 p.

Yepes; G. (1987) Arreglos corales de música de la región andina colombiana. 130 p.