

**Ciclo de tres canciones para coro mixto del género carranguero, basadas en los ritmos
merengue bambuqueado, rumba carranguera y merengue apasillado**

Natalia Peñaloza Roa

Asesor

John Alejandro Martínez Casanova

Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades - ECSAH

Programa de Música

Junio 2022

Agradecimientos

Quiero agradecer al maestro John Alejandro Martínez por su compromiso y valiosa asesoría.

De igual forma a mi esposo Jorge Cano, por su apoyo incondicional en este proceso.

También quiero agradecer a mi padre José Peñaloza por su soporte.

Por último agradecer a todos los docentes del programa de música por sus aportes a mi proceso académico a lo largo de la carrera.

*Somos hablares, historias
copla, canto y poesía
eso es lo que pregonamos,
eso es la carranguería:
un abrazo musical
un pacto por la alegría
dicho en palabras mayores
somos un canto a la vida...
Jorge Velosa*

Resumen

La carranga es una expresión de tradición oral musical innata del campesino, que se ha transmitido de generación en generación; sus letras hablan de la cotidianidad y el contexto que viven, como una forma en la que se relacionan con la vida, con el campo, con la religión, con la política, con los animales, con todo, además por supuesto de la riqueza rítmica que contiene. Este trabajo de investigación - creación pretende en primera instancia, establecer un acercamiento con las características musicales de la carranga para incorporarlas al formato coral, acoplándose en la composición de un ciclo de tres canciones para coro mixto.

La metodología empleada consistió en la recopilación de información por medio de la entrevista y el análisis musical de partituras y canciones. Las temáticas de estudio e investigación se relacionan con el tratamiento rítmico, tímbrico y morfológico del género; melódico y tímbrico del coro; y armónico inherente a los dos. El resultado de la investigación fue la creación de un ciclo de tres canciones corales del género carranguero, empleando sus tres ritmos principales que son, el merengue bambuqueado, rumba carranguera y merengue apasillado.

Palabras Clave: Canción, Género Carranga, Composición, Coro, Música Popular

Abstract

The carranga is an expression of the peasant's innate oral musical tradition, which has been transmitted from generation to generation; its lyrics speak of everyday life and the context they live in, as a way in which they relate to life, to the countryside, with religion, with politics, with animals, with everything, besides, of course, the rhythmic richness it contains. This research-creation work intends, in the first instance, to establish an approach with the musical characteristics of the carranga to incorporate them into the choral format, coupling them in the composition of a cycle of three songs for mixed choir.

The methodology used consisted of collecting information through interviews and musical analysis of scores and songs. The themes of study and research are related to the rhythmic, timbre and morphological treatment of the genre; melodic and timbre of the choir; and harmonic inherent to the two. The result of the investigation was the creation of a cycle of three choral songs of the carranguero genre, using its three main rhythms that are, the merengue bambuqueado, rumba carranguera and merengue apasillado.

Keywords: Song, Carranga Genre, Composition, Chorus, Folk Music

Contenido

Introducción	12
Planteamiento temático	14
Justificación	16
Objetivos	20
Objetivo general	20
Objetivos específicos	20
Marco teórico	21
La carranga	21
Tratamiento melódico y armónico	22
Tratamiento tímbrico y textura	25
Tratamiento morfológico	25
El merengue carranguero o bambuqueado	27
La rumba carranguera	28
El merengue apasillado o joropiado	29
El coro	29
Clasificación de las voces	30
Coro mixto	31
Técnicas y herramientas en la composición coral para coro mixto	32
Conducción de voces.	32

	6
Estructura Motívica.	33
Análisis coral: J. S. Bach. coral de la cantata nº 1 BWV 1.	33
Referente compositivo del coro en el género carranga – entrevista maestro Mauricio Lozano Riveros	37
Arreglo para coro de Mauricio Lozano, canto a mi vereda	37
Rumba carranguera para formato coral de Mauricio Lozano Riveros, vamos a celebrar	40
Desarrollo metodológico	42
Enfoque, técnicas e instrumentos de recolección de la información	42
Análisis SMART	43
Proceso de creación del ciclo de tres canciones para coro mixto del género carranguero	44
Proceso de la composición del ciclo de tres canciones para coro mixto del género carranguero	46
Vocación carupana – merengue joropeado o apasillado	47
La hacienda del Hato – rumba carranguera	50
El complejo de guerrero – merengue bambuqueado	53
La literatura campesina: las coplas	57
Plan de circulación - exhibición	58
Conclusiones	59
Referencias bibliográficas	62

Anexos

65

Lista de tablas

Tabla 1. A mí querida novia, Rumba de Velosa y los Carrangueros: Tonalidad Bb

Tabla 2. El corazón remitente, merengue apasillado de Velosa y los hermanos Torres

Tabla 3. La pasilladora, de Velosa y los Carrangueros: Tonalidad F

Tabla 4. Yo también soy un Boyaco, merengue de Velosa y los hermanos Torres: Tonalidad F

Tabla 5. Merengue Mi Carlinita, El pueblo canta

Tabla 6. Rumba: Fragmento de Ausente Palomita

Tabla 7. Rangos cómodos y máximos de la clasificación vocal

Tabla 8. Letra *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, en español *Cuán hermoso brilla la estrella matutina*

Lista de figuras

Figura 1. Adorno especial merengue carranguero

Figura 2. Fragmento: Acompañamiento de tiple merengue carranguero 3/4

Figura 3. Fragmento: Acompañamiento de tiple merengue carranguero 6/8

Figura 4. Célula rítmica merengue carranguero

Figura 5. La célula rítmica original de la rumba carranguera

Figura 6. Fragmento: Acompañamiento de tiple rumba carranguera

Figura 7. Célula rítmica merengue apasillado

Figura 8. Distribución acorde de Do Mayor

Figura 9. Conducción de voces acorde de Do Mayor

Figura 10. Figuras y motivos rítmicos principales coral de la cantata n° 1 BWV 1 de Bach

Figura 11. Motivo rítmico 1: Canto a mi vereda

Figura 12. Motivo rítmico 2: Canto a mi vereda

Figura 13. Motivo rítmico 3: Canto a mi vereda

Figura 14. Motivo rítmico 4: Canto a mi vereda

Figura 15. Motivo rítmico 1 tiple y guitarra: Vamos a celebrar

Figura 16. Motivo rítmico 2 coro: Vamos a celebrar

Figura 17. Motivo rítmico del merengue apasillado en el tiple: Canción del ciclo coral

Figura 18. Motivo rítmico del merengue apasillado en la guitarra: Canción del ciclo coral

Figura 19. Motivo rítmico del merengue apasillado en la guacharaca: Canción del ciclo coral

Figura 20. Motivo rítmico del merengue apasillado en las voces

Figura 21. Motivo rítmico de la rumba carranguera en el tiple: Canción del ciclo coral

Figura 22. Motivo rítmico de la de la rumba carranguera en la guitarra: Canción del ciclo coral

Figura 23. Motivo rítmico de la de la rumba carranguera en la guacharaca: Canción del ciclo coral

Figura 24. Motivos rítmicos de la de la rumba carranguera en las voces

Figura 25. Motivo rítmico del merengue carranguero en el tiple: Canción del ciclo coral

Figura 26. Motivo rítmico de la melodía principal entra siempre en antecompás

Figura 27. Ritmo tradicional del merengue carranguero en la Guacharaca: Canción del ciclo coral

Figura 28. Motivos rítmicos del merengue carranguero en las voces

Lista de anexos

Anexo 1. Consentimiento informado maestro Mauricio Lozano Riveros

Anexo 2. Entrevista semiestructurada

Anexo 3. Letra merengue bambuqueado, el complejo de guerrero

Anexo 4. Letra rumba carranguera, la hacienda del Hato

Anexo 5. Letra merengue apasillado, vocación carupana

Introducción

La cultura humana está representada en las expresiones e interrelaciones que tienen los individuos con ellos mismos, con la sociedad y con el entorno, por medio de diferentes lenguajes, para el caso de esta investigación creación, la música. El género carranguero, es una expresión de tradición oral musical innata del campesino, que se ha transmitido de generación en generación, sus letras hablan de la cotidianidad y el contexto que viven, como una forma en la que se relacionan con la vida, con el campo, con la religión, con la política, con los animales, con todo, además por supuesto de la riqueza rítmica que contiene.

Este trabajo de investigación – creación, pretende establecer un acercamiento con las características musicales de la carranga para incorporarlas al formato coral, acoplándolas en la composición de un ciclo de tres canciones para coro mixto. Las temáticas de estudio e investigación, por tanto, se relacionan principalmente con el tratamiento rítmico, basándose en los tres ritmos básicos del género, que son el merengue bambuqueado, rumba carranguera y merengue apasillado.

Adicionalmente la presente investigación contiene una recopilación de información de referentes compositivos, información discográfica y partituras, que permiten analizar los elementos musicales básicos del merengue bambuqueado, apasillado y la rumba carranguera, como insumo para la composición del ciclo de canciones en formato coral. De igual forma, se genera un espacio de acercamiento con músicos instrumentistas y compositores influyentes en el género, para recopilar información sobre los elementos musicales de la carranga que puedan incorporarse al formato coral, para lo cual se hace un registro audiovisual de una entrevista al maestro Mauricio Lozano Riveros, compositor, tiplista y director Bogotano, reconocido por su

labor en el ámbito de la música popular colombiana y el medio coral, destacándose de igual forma en la música académica.

A lo largo de todo el escrito, se presenta en orden, el planteamiento temático, la justificación, los objetivos bajo los cuales se desarrolló la investigación - creación, el marco teórico, el referente compositivo del coro en el género carranga, a partir de la entrevista al maestro Mauricio Lozano Riveros, el desarrollo metodológico, todo el proceso de creación del ciclo de tres canciones para coro mixto del género carranguero y unas conclusiones finales.

Planteamiento temático

Para dar una contextualización de los antecedentes del repertorio coral del género carranga, se relacionan a continuación dos precedentes importantes. El primero de ellos es el proyecto investigativo del año 2020 llamado “las versiones corales para voces iguales y mixtas de las obras del compositor Jorge Velosa”, de la Universidad de Cundinamarca, cuya investigadora principal es la maestra Enerith Núñez Pardo, con el objeto investigativo de resaltar la obra del compositor como ícono nacional de la música carranguera, realizando quince arreglos musicales en formato para voces iguales y mixtas, seleccionando fragmentos melódicos y aportando desde elementos musicales como la armonía, el contrapunto y el ritmo.

En cuanto a composiciones del género pensadas originalmente para formato coral, se encuentran algunas obras del maestro Mauricio Lozano Riveros como la “rumba internética”, la rumba “Vamos a celebrar”, el merengue “la Chivita” ó el merengue “Quédate con nosotros”, entre otros, con letras de la maestra María Olga Piñeros y el padre Luis Guillermo Sarasa, S.J. A su vez, dentro de la producción de su autoría, se aprecian diversos arreglos y adaptaciones del maestro Jorge Velosa, con canciones como “canto a mi vereda”.

Este género emerge culturalmente de la idiosincrasia campesina, con unas particularidades rítmicas que la caracterizan y que han sido abordadas en el coro por medio de arreglos y adaptaciones; sin embargo no existe mucha información, al menos publicada, de música original carranguera para este formato. Es por eso, que con esta investigación – creación, se intentó tomar las particularidades rítmicas de la música carranguera, creando unas composiciones en formato coral, teniendo en cuenta la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo incorporar las características musicales de la carranga como género nativo instrumental,

teniendo en cuenta principalmente el componente rítmico del merengue bambuqueado, rumba carranguera y merengue apasillado, en la composición de un ciclo de tres canciones corales para coro mixto?

El tratamiento central en el que se enfoca la investigación – creación por tanto, es el rítmico, como elemento fundamental que da la fuerza característica a todo género popular colombiano, siendo la carranga, una amalgama de ritmos indígenas y españoles dentro de los cuales está el merengue vallenato, la rumba criolla, el paseo llanero, el pasillo, el bambuco, entre otros, que a su vez son la base de otros géneros y subgéneros. En este trabajo se abordarán tres ritmos de la carranga, que son el merengue carranguero o bambuqueado, merengue apasillado o joropiado y la rumba carranguera.

A su vez, otro de los temas centrales de la investigación, es que la música carranguera se caracteriza por ser nativa instrumental, de manera que el formato está compuesto por la guitarra, el tiple, el requinto y la guacharaca, además de otros instrumentos como la armónica y las carracas o quijada de vaca. En cuanto al papel que desempeñan las voces, se encuentra el cantante solista que a su vez interpreta la guacharaca o la riolina y pequeños coros responsoriales que interpretan los instrumentistas. Es por esto que, para la composición del ciclo coral, se consideran aspectos como el timbre de los instrumentos, incorporados en forma de onomatopeyas en ciertas secciones de las canciones.

Justificación

Los dos temas centrales que abarca esta investigación – creación, son la música carranguera y el formato coral, en el que se incorporan las características musicales de este género, pretendiendo dar un aporte disciplinar en el campo de la investigación de las músicas tradicionales, adaptadas a diferentes formatos. Por un lado, los ritmos campesinos se constituyen en una de las fuentes principales de la cultura de nuestro país, por lo que se les debe dar el valor que merecen en contextos académicos, teniendo en cuenta la reducida bibliografía que se encuentra disponible, sobre las particularidades sonoras para su composición o adaptación. Por otra parte, está la importancia de la práctica coral como formadora de identidad, pertenencia a un grupo y agente de transformación y cohesión social (Isaza, 2019).

La intencionalidad artística, se centra en la composición de piezas corales del género carranguero, por medio de las cuales se da respuesta a la pregunta problema de la creación de obra musical mediante el ejercicio compositivo. Con el mismo, se intenta dar un aporte a los modelos compositivos de la carranga para formato coral, en los que se tienen en cuenta sus elementos musicales propios como la forma, estilos, patrones melódicos, rítmicos, armónicos, entre otros.

A su vez, esta investigación – creación, ofrece la oportunidad de aportar al conocimiento cultural, ambiental, social e histórico del municipio de Carmen de Carupa, pues las tres composiciones corales, producto de este trabajo, relatan en sus letras algunas temáticas propias del territorio, que se exteriorizan por medio de la música. Asimismo el municipio se convierte en objeto de estudio también, siendo el escenario cotidiano en el que convergen tradiciones, geografía, modos de interrelación en la comunidad y cultura.

La investigación - creación desde la experiencia de la autora, es de gran relevancia personal y profesional, pues ofrece la oportunidad de poner en práctica la experiencia como cantante lírica del Coro de la Ópera de Colombia, como creadora y formadora del coro municipal de Carmen de Carupa, como habitante del municipio y como compositora formada en la Universidad Nacional Abierta y a Distancia.

Para la música en general, esta investigación – creación es un encuentro entre las músicas campesinas tradicionales y la música académica occidental, que se han abordado de diversas formas. La primera es enseñada y aprendida por transmisión y tradición oral, mientras que la otra se centra en el aprendizaje de la partitura y la técnica.

Según las memorias del Encuentro sobre Músicas Populares y Tradicionales en la Educación Universitaria, de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, “otra ruta de escisión entre las músicas es la clásica dicotomía mente-cuerpo” en la que el cuerpo es instrumento también que danza con la música, mientras que en las músicas académicas subyace una pelea por el control del cuerpo como “un obstáculo que impide el tránsito entre las ideas y los resultados en el auditorio” (2018, p.12).

Respecto a esta ruptura entre cuerpo y mente, se incluyen en las piezas compositivas de la presente investigación – creación, elementos que reconcilian esta usual dicotomía, pues en la partitura se relacionan acciones corporales que permiten insertar elementos musicales de la corporalidad, para acentuar el ritmo de la carranga como género tradicional.

La segunda división que se plantea en las Memorias del Encuentro Sobre Músicas Populares y Tradicionales en la Educación Universitaria de la Universidad Distrital, es el carácter local y universal, pues “expresiones del tipo grandes maestros de la música universal,

antes muy frecuentes, dejan ver que se asumían los valores europeos como universales, o en proceso de universalización” (2018, p.12), mientras que en las músicas locales “habitan manifestaciones musicales que no tienen ínfulas de universalizarse, músicas que se reconocen como locales y que participan de un discurso de identidad regional o nacional” (2018, p.13).

Esta investigación – creación, da relevancia al carácter local de las músicas tradicionales campesinas, a partir de la incorporación de algunos elementos de la música académica, tal como lo hicieron muchos compositores colombianos a lo largo de los siglos XIX y XX como José Alejandro Morales, Blas Emilio Atehortúa, Antonio María Valencia, entre muchos y muchas otras, que han aportado desde la música académica al enriquecimiento armónico, tímbrico y melódico, de los ritmos populares colombianos como el pasillo, bambuco, joropo, currulao, entre otros de cada una de las regiones de Colombia.

En ese sentido, la atención frente al carácter local, giró en torno al municipio de Carmen de Carupa Cundinamarca, ubicado en el altiplano cundiboyacense provincia del Valle de Ubaté. Carmen de Carupa, al año 2022, tiene 214 años de historia formal, pues se toma el 20 de Julio de 1808 como fecha de su fundación en los documentos históricos. Es el municipio más alto del departamento de Cundinamarca y ocupa el doceavo lugar a nivel nacional, por lo que la característica fundamental en cuanto a vestuario de sus habitantes, es la ruana para guardarse de las heladas temperaturas (Alcaldía Municipal de Carmen de Carupa Cundinamarca, 2016).

Estas y otras características propias del territorio, son exploradas por medio del elemento de las letras en forma de copla, otra particularidad de la música carranguera, que permite hacer un aporte a la cultura del municipio, abordando el género desde dos miradas, por un lado, desde otros puntos de vista musicales como el formato coral y la música académica, y por otro lado,

incentivar a las nuevas generaciones a explorar la creación, pero también a mantener el interés y el gusto por este género que los identifica como naturales y partícipes del territorio.

La música carranguera a nivel compositivo, no ha explorado de manera sustancial el formato coral, por lo que se aporta con el presente trabajo, una nueva perspectiva sonora desde la nueva textura que pueden aportar las voces, así como la mezcla de armonías que no son tradicionales en estas músicas. De igual forma, uno de los resultados son las partituras de las tres composiciones, elemento fundamental de la música occidental.

Para la Universidad, el trabajo de investigación - creación puede abrir diferentes posibilidades, una de ellas es involucrar de mayor manera al programa en el aporte compositivo a la música desde el formato coral y los temas relacionados con la voz como un instrumento más, pues en la actualidad los resultados académicos e investigativos están concentrados en los formatos instrumentales. En ese sentido, podría ser un incentivo para abrir quizás una cátedra con énfasis vocal que aporte a la diversificación en la oferta del programa y el empleo de estas tímbricas que aporta la voz en la composición musical.

Objetivos

Objetivo general

Componer un ciclo de tres canciones para coro mixto del género carranguero, incorporando las características rítmicas del merengue bambuqueado, rumba carranguera y merengue apasillado.

Objetivos específicos

Recopilar y analizar los elementos musicales básicos del merengue bambuqueado, apasillado y la rumba carranguera, como insumo para la composición del ciclo de canciones en formato coral.

Generar un espacio de acercamiento con músicos instrumentistas y compositores influyentes en el género, para recopilar información sobre los elementos musicales de la carranga que puedan incorporarse al formato coral.

Incorporar los elementos musicales recopilados y analizados, de los tres ritmos carrangueros seleccionados, en la composición del ciclo coral.

Marco teórico

La carranga

La carranga “es una nueva identidad de la región cundiboyacense conformada por un nuevo estilo musical que hace parte de la nueva generación del folclor Colombiano. Es la forma de ejecutar los dos ritmos que la componen, el Merengue y la Rumba” (Paone, 1999, p.25). Es un género musical colombiano nacido por y para los campesinos, en el que se unen diferentes ritmos del mestizaje como el pasillo, el bambuco, torbellino, la guabina, entre otros.

El desarrollo cultural y musical de la llamada 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. Esta música se configuró a partir de las resonancias con el merengue vallenato de cuerdas, difundido por las nacientes radios locales en el centro del país, y gracias a los intercambios e influencias generados por el comercio y movilización a través del río Magdalena; allí se destacan las versiones aún vigentes de intérpretes y creadores como Guillermo Buitrago y Julio Bovea (Sánchez, 2017, p.18).

No se puede hablar de este género musical colombiano sin nombrar a Jorge Velosa, quien dio nombre a las músicas campesinas con el trabajo que desarrolló con su grupo *Los Carrangueros de Ráquira*. “El nombre del grupo Carrangueros, se hizo con el fin de que llamara la atención, que fuera sonoro, un poco rebelde ante los nombres usados hasta el momento, dicho nombre toma fuerza con una composición de Velosa llamada el Carranguero” (Poveda & Rojas, 2019). Temas como *la cucharita o la china que yo tenía*, se han convertido en la representación del campesino colombiano, pues a través del género carranguero, se expresan los simbolismos de

los habitantes en los municipios, sus historias, sus exigencias a modo de protesta, su cotidianidad.

Tratamiento melódico y armónico

Armónicamente hablando, las canciones del género se encuentran inscritas dentro de la tonalidad, empleando acordes de segundo y sexto grado, para desarrollar la armonía y dar diferentes manejos interpretativos, en este aspecto es la guitarra y el tiple los que llevan el acompañamiento. En cuanto a la melodía, es el requinto y la voz los que la ejecutan en función del mensaje de las letras y su intencionalidad. Respecto al componente rítmico es la guacharaca la que lo lleva señalando tiempos fuertes y semifuertes, marcando los diversos estilos rítmicos en su mayoría en dinámica allegro.

La música carranguera funciona bajo el sistema tonal empleando estructuras armónicas como los grados tónica, subdominante y dominante para afirmarla, enriqueciendo con acordes de II_m y VI_m como de paso en tonalidades mayores. Los acordes séptima se emplean desde la dominante, aplicando generalmente cadencias perfectas. Un ejemplo de progresión común en el merengue carranguero es el empleo de los siguientes grados: primero (I) – cuarto menor (IV_m) – segundo menor (II_m) – quinto siete (V7) – primero (I).

Una característica hallada por Garzón, es que “las canciones con letras o contenidos románticos incluían en sus progresiones armónicas, más acordes y más grados de las escalas”, en un intento por dar color a esas emociones, añadiendo grados como el tercero menor (III_m) y sexto (VI) a las progresiones. Un ejemplo son las progresiones de la canción *Margarita la bonita* de *Velosa y los Carrangueros*, en la cual se encuentra la siguiente: D – B_m – F_{#m} – G – D – E_m – G – A7 – D (2017, p.44).

Melódicamente hablando, el requinto, la armónica y la voz cumplen el papel melódico en el formato carranguero. El tiple ejecuta motivos melódicos a una cuerda o a dos, conduciendo melódicamente intervalos de terceras o sextas, arpeggios de séptima, octavas cambiando de registro y grados conjuntos. Las notas de la melodía generalmente son del acorde, a veces notas de paso, avanzando por grados conjuntos y cromatismos ascendentes o descendentes. Los silencios se ubican de acuerdo con la célula rítmica del merengue joropiado o apasillado, carranguero o el de la rumba carranguera (Álvarez, 2017).

A continuación se registran cinco tablas con las progresiones empleadas en cinco canciones diferentes:

Tabla 1.

A mí querida novia, Rumba de Velosa y los Carrangueros: Tonalidad Bb

V7 - I	F7 -
	Bb
V9 - I6	F9 -
	Bb6
V7 - I6	F7 -
	Bb6

Elaboración propia con base en (Álvarez 2017)

Tabla 2.

El corazón remitente, merengue apasillado de Velosa y los hermanos Torres

I - IV - C+ - V7	G - C - Acorde cromático de paso de la subdominante a la dominante - D7
I - I6 - I - I6 - I - IIm6(b5) - V7 - IIm6(b5) - V7 - V7 - I	G - G6 - G - G6 - G - Am6(5b) - D7 - Am6(5b) - D7 - D7 - G
	Se extiende el uso de la tónica añadiendo la 6, así como el uso del

	IIm6(b5) con la dominante
V7/IV – IV – susV9/I – I – V7/IIm – IIm6(b5) – V7 – I – I6	G7/C – C – F#9 – G – E7 – Am6(5b) – D7 – G – G6 Dominantes secundarias y dominante sustituta de G (F#9)
Elaboración propia con base en (Álvarez 2017)	

Tabla 3.

La pasilladora, de Velosa y los Carrangueros: Tonalidad F

I – Isus4+ - Isus4 – V7 – VIIIm7(b5) – IIm6 – VII° - I	F – Fsus4+ - Fsus4 – C7 – Em7(b5) – Gm6 – E° – F Se emplean acordes suspendidos con la 4ta justa y aumentada, se sustituye el acorde de dominante por el VIIIm7(b5), IIm6 y VII°.
Elaboración propia con base en (Álvarez 2017)	

Tabla 4.

Yo también soy un Boyaco, merengue de Velosa y los hermanos Torres: Tonalidad F

IV – IIm6 – I – Isus4+ - Isus4 – V7 – VIIIm7(b5) – V7 – IIm(4) - I	Bb – Gm6 – F – Fsus4+ - Fsus4 – C7 – Em7(b5) – C7 – Gm(4) - F Se emplea el acorde de tónica suspendido con 4ta justa y aumentada; dentro de los acordes que cumplen el papel de dominante están E°, Em7(b5), C7; y los acordes con papel de subdominante Gm, Gm6, Bb. Estos acordes se construyen para facilitar el surgimiento de la melodía.
Elaboración propia con base en (Álvarez 2017)	

Un adorno especial practicado comúnmente en la música carranguera, es el siguiente
glissando de semitono en un merengue carranguero.

Figura 1

Adorno especial merengue carranguero



(Álvarez 2017)

Tratamiento tímbrico y textura

La organología del género la componen el requinto, tiple, guitarra, guacharaca y voz que se unen para interpretar los diversos estilos musicales como son la rumba, rumba criolla, rumba carranguera, merengue y merengue carranguero. Generalmente la estructura musical la determina la forma de canción popular “en la cual las estrofas son métricamente iguales con una sola melodía en repetición y un coro que se repite cada dos o más estrofas” (Garzón, 2017).

Tratamiento morfológico

Tradicionalmente las canciones del género constan de una introducción instrumental, una parte A que es cantada con letras en estilo de copla o en rimas asonantes, le sigue un intermedio que puede repetir la introducción ó generar contraste mediante la incorporación de una nueva línea melódica o alguna modulación, y finalmente una última sección en la que se concluye con variaciones ya sea del intro o del intermedio (Garzón, 2017, p.40).

La estructura musical de la música carranguera es la canción popular, y tiene las siguientes características: estrofas iguales métricamente con una sola melodía que se repite, un coro que cada dos o más estrofas vuelve, puede también tener una forma libre dependiendo de la elección del compositor. Su forma general incluye una introducción, en la cual el requinto o la armónica inician con la melodía principal; luego la parte A, que contiene la primera estrofa con

frases asonantes ó en forma de copla; posteriormente la parte B, en la que ingresa el coro en intervalos de tercera o sexta, a manera de arpegios o duplicando la voz por quintas u octavas, normalmente contiene una o dos frases de cuatro compases con repetición. En el interludio, se repite la misma melodía de la introducción con algunas variaciones o presenta un nuevo material melódico para dar contraste; para el final de la pieza o coda, se presenta una variación conclusiva del material de la introducción o del interludio. Otra herramienta para finalizar es el *fade out* en el que se va disminuyendo paulatinamente el volumen de la canción hasta desaparecer (Garzón, 2017, p.39).

Álvarez analiza estructuralmente algunas canciones del género, a continuación se presentan dos tablas con las características y el análisis morfológico de un merengue y una rumba carranguera (2017, p.117).

Tabla 5.

Merengue *Mi Carlinita*, El pueblo canta

Introducción	Introducción es instrumental
AB	A estrofa cantada
Introducción	B precoro y coro, variantes rítmicos
ABCB	armónicas
Final	C otra estrofa cantada
	Final instrumental

Elaboración propia con base en (Álvarez, 2017, p.117)

Tabla 6.

Rumba: Fragmento de *Ausente Palomita*

Preludio
Introducción

Estrofa A
 Segunda parte de la introducción B
 Estrofa A
 Interludio

Elaboración propia con base en (Álvarez, 2017, p.120)

El merengue carranguero o bambuqueado

De acuerdo con Garzón, este ritmo puede ser interpretado tanto en 3/4 como en 6/8. “La interpretación del tiple en métrica 3/4 tiene la característica de que el cambio armónico se da en el primer tiempo o tiempo fuerte y se produce un acento en la segunda corchea del segundo tiempo al momento de acompañar” (Paone, 2011, citado en Garzón, 2017, p.41). Se presenta en la siguiente figura, el ejemplo visual en notas de un fragmento de acompañamiento en el tiple.

Figura 2

Fragmento: Acompañamiento de tiple merengue carranguero 3/4

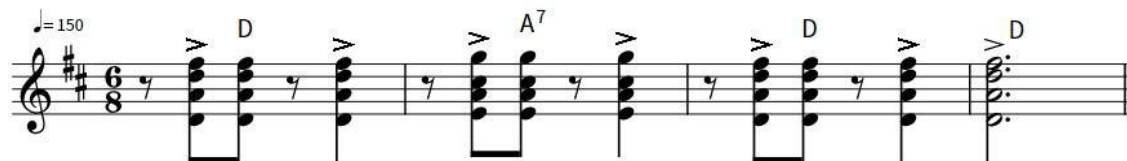


(Garzón, 2017)

Por otro lado, “en 6/8 el cambio armónico se produce en el apagado o silencio de corchea del primer tiempo y los acentos se dan en la segunda corchea del primer tiempo en la negra del segundo tiempo” (Garzón, 2017, p.42). En la figura que sigue, se presenta un fragmento de acompañamiento del tiple en 6/8.

Figura 3

Fragmento: Acompañamiento de tiple merengue carranguero 6/8



(Garzón, 2017, p.42)

De acuerdo con la información suministrada en la entrevista al maestro Mauricio Lozano Riveros, el Merengue Carranguero tiene conexión con el merengue del Caribe, con células rítmicas muy similares a las del bambuco. Algunos ejemplos son las canciones, *la cucharita*, *la Yerbamora* y *la rumba de los animales* de Jorge Velosa. A continuación se presenta una figura con la célula rítmica básica del merengue carranguero:

Figura 4

Célula rítmica merengue carranguero



Elaboración propia con base en información suministrada en la Entrevista al maestro Mauricio Lozano

La rumba carranguera

Según el maestro Mauricio Lozano, en entrevista para esta investigación, la rumba carranguera viene de la rumba criolla original, escrita por Emilio Sierra y por Milciades Garavito, que era escrita en compas de 2/4, no de 6/8 como se escucha a partir de las interpretaciones del maestro Jorge Ariza, y que se volvieron un referente en todo el país, en 6/8 muy bambuqueado.

Figura 5

La célula rítmica original de la rumba carranguera



Elaboración propia con base en información suministrada en la Entrevista al maestro Mauricio Lozano

De acuerdo con Garzón, en la rumba carranguera el tiple tiene un apagado en el silencio del segundo tiempo. A continuación se presenta un fragmento de acompañamiento para este ritmo con los acentos en el tiempo débil de la segunda negra (2017, p.42).

Figura 6

Fragmento: Acompañamiento de tiple rumba carranguera



(Garzón, 2017, p.42)

El merengue apasillado o joropiado

Con base en la entrevista desarrollada en esta investigación – creación, el merengue apasillado o joropiado, viene de los esquemas del joropo y del pasaje, similares a los del pasillo. Un ejemplo de este ritmo es la canción de Jorge Velosa llamada *Soldadito de la patria*. En la siguiente figura se presenta una célula rítmica básica de este tipo de merengue,

Figura 7

Célula rítmica merengue apasillado



Elaboración propia con base en información suministrada en la Entrevista al maestro Mauricio Lozano

El coro

El coro puede definirse como una combinación de voces que forman un solo sonido uniforme. “Directores y cantantes siempre están buscando formas de producir una mejor mezcla

coral. La producción de vocales y consonantes, ritmo, el timbre incluido el uso de falsete y la distribución de los cantantes, son algunas de las estrategias que son consideradas” (Davids & LaTour, 2021, p.214), en el formato coral.

La técnica vocal se trata de enseñar a cantar correctamente, es decir, erradicar todo lo que pueda entorpecer el desarrollo técnico del cantante (contracciones, emisión incorrecta, entre otros), desarrollar capacidades y habilidades vocales necesarias para el canto (posición y disposición corporal, amplitud interna, movilidad de la musculatura en la articulación, igualdad de registros, afinación), y oír adecuadamente (es imposible la ejercitación vocal sin el control auditivo, tanto del cantor como del director) (Vite, 2013, p.45).

Desde la experiencia personal de la autora de esta investigación - creación, la técnica vocal es uno de los pilares fundamentales en la técnica coral, pues se requiere conocer individualmente a cada corista y sus dificultades a fin de poder ayudarlo, advirtiéndole la sonoridad correcta de la cuerda completa. Teniendo en cuenta las facultades y potencialidades del coro, tesitura y registro se puede componer dividiendo las voces en las cuerdas de soprano y alto, tenor y bajo, seleccionando un repertorio que se adecúe en términos de tonalidad y acompañamiento.

Clasificación de las voces

Para Julia Davids y Stephen LaTour, en su libro *Vocal Technique*, la clasificación de las voces es de gran importancia para la música clásica y algunos estilos de la misma. El primer indicador de clasificación vocal es el rango entre la nota más baja y más alta que un individuo puede cantar. Otros factores como el timbre de la voz, los llamados pasaggios, la tesitura o tonos

más cómodas, el tipo de cuerpo y el peso y flexibilidad del cantante también son de gran importancia a la hora de determinar la clasificación (2021, p.177).

Estos autores presentan una tabla en la que relacionan los tonos más cómodos y tonos promedio para los cantantes corales y tonos máximos, a los que llegan generalmente los cantantes profesionales, todo ello asociado a cada una de la clasificación de las voces. A continuación se presenta la tabla:

Tabla 7.

Rangos cómodos y máximos de la clasificación vocal

Clasificación Vocal	Notas cómodas	Notas máximas (Promedio cantantes corales)	Notas máximas (Cantantes profesionales)
Soprano	D4-G5	A3-B5	G3-D6*
Alto	A3-C5	G3- F5	E3-A5
Tenor	E3-G4-flat	C3-A4	C3-C5**
Bajo	A2-D4	F2-F4	E2-F4

Nota: Rango máximo de la voz profesional (Titze, 2000, citado en, Davids & LaTour, 2021). * Las sopranos clásicas coloratura, cantan por encima de este tono en el registro de silbidos al igual que algunos cantantes de estilo contemporáneo. ** En el teatro musical y algunos otros estilos contemporáneos, los tenores pueden tener que cantar de D5 en voz de cabeza e incluso tonos más altos en falsete (ibid., p.179).

Coro mixto

El coro mixto es el formato clásico compuesto por cuatro cuerdas principales que son en orden ascendente, teniendo en cuenta la clasificación vocal, el barítono, el tenor, la contralto y la soprano. El primero generalmente se escribe en clave de fa, pues es la voz que llega a los tonos más bajos del rango humano, y las demás voces en clave de sol, quedando de la siguiente manera, SATB. De igual forma, cada una de estas voces puede distribuirse en divisi para los fines pertinentes de los compositores y la música, para el caso de esta investigación, se emplean

voces blancas que son voces infantiles, incluyéndolas en la línea de la soprano, quedando la distribución de la siguiente forma, S1S2CTB (Becerra, 2022, p.24).

Técnicas y herramientas en la composición coral para coro mixto

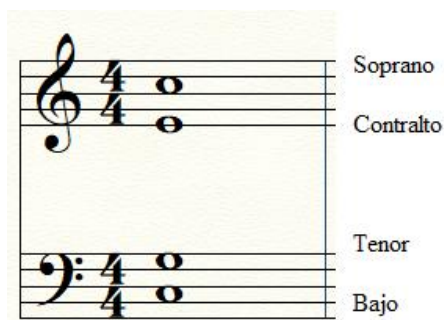
Conducción de voces. De acuerdo con Walter Piston, existen dos reglas prácticas para enlazar acordes y por tanto conducir las voces. La primera de ellas es “si dos triadas tienen una o más notas en común, estas notas comunes se repiten normalmente en la misma voz, y la voz o voces restantes se mueven a las notas más cercanas del segundo acorde” (ibíd. p.24). Respecto a la segunda regla práctica, Piston indica que “si las dos triadas no tienen notas en común, las tres voces superiores se mueven en dirección opuesta al movimiento del bajo, pero siempre hacia las posiciones disponibles más cercanas. No obstante el mismo autor indica que también debe tener en cuenta el interés musical “adicional que se puede obtener incumpliendo las reglas” (1995, p.25).

Según la web conferencia de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD, sobre tonalidad, desarrollada por el maestro Jorge Alvarado, la conducción de voces es “el encadenamiento correcto de acordes para conseguir una buena armonía”. De igual forma, los posibles enlaces entre acordes en estado fundamental se pueden clasificar en tres grupos, el primero de ellos es el movimiento de fundamentales de cuarta o quinta, el segundo es movimiento de fundamentales de tercera o sexta y el tercero es movimiento de fundamentales de segunda (o de séptima) (2020, p.9).

En la siguiente figura se presenta un acorde de do mayor en el que el bajo está asignado a la fundamental, la soprano la duplica, la contralto hace la tercera y el tenor la quinta del acorde.

Figura 8

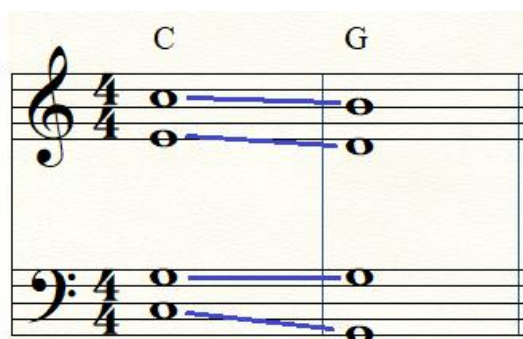
Distribución acorde de Do Mayor



Tomado de web conferencia Unad (Alvarado, 2020, p.9)

Figura 9

Conducción de voces acorde de Do Mayor



Elaboración propia con base en web conferencia Unad (Alvarado, 2020, p.9)

Estructura Motívica. En la composición del ciclo de canciones del género carranguero se emplea este principio, entendiéndose como “las frases que están formadas por unidades melódicas más pequeñas, denominadas motivos” (Piston, 1998, p.51). Los motivos pueden ser de tipo rítmico y melódico, en los cuales pueden variar para dar mayor variación a la obra, y puede ser aplicada la aumentación disminución o inversión, dependiendo del propósito del compositor.

Análisis coral: J. S. Bach. coral de la cantata n° 1 BWV 1. Como parte de las herramientas para la composición del ciclo de canciones para coro mixto del género carranguero, se desarrolla un análisis SMART, en el que se analiza el sonido, melodía, armonía, ritmo y texto

de la obra. En lo que respecta al sonido, esta cantata es un coral a cuatro voces, soprano, alto, tenor y bajo con textura homofónica. En cuanto a las dinámicas, se presentan calderones al finalizar las frases en cada una de las cadencias, cambiando la agógica de las frases.

Melódicamente hablando, se evidencia un modo diatónico mayor, cuyo rango de la soprano va de un F4 a F5; el de la contralto va de C4 a D5; el del tenor va de F3 a D4; y el del bajo va de F2 a C4 (Harnoncourt, 2021).

En la primera sección todas las voces cumplen una función armónica en la tonalidad de Fa mayor, cada uno de los calderones siempre retorna a la tonalidad, estamos en Fa mayor en el segundo en dominante, todos los calderones siempre hacen una cadencia hacia fa, solamente hay un calderón que cae en la dominante (Harnoncourt, 2021).

En la segunda Sección, la soprano, después del clímax en el compás número doce, justo con las palabras *deiner warte ich*, va descendiendo por grados conjuntos. Al finalizar la última cadencia la alto resuelve la sensible y el tenor, los primeros cinco compases de la segunda sección, cumple una función de acompañamiento con la nota pedal do (acordes cadenciales o resolutivos, una melodía entre fa mayor y dominante, que da una sensación de final). Esta es una herramienta denominada *recto tono*, que se toma desde el Medioevo y luego lo hereda el renacimiento y el barroco, como un recurso compositivo en el que el tenor hace una nota pedal que generalmente es la dominante (la quinta de la tónica), se emplea inicialmente en marchas fúnebres, con esa nota final que da la sensación de que ya se está finalizando algo. Bach en este coral, utiliza el recurso en las palabras *amen*, lo que da la impresión de que el tenor de manera subliminal, recuerda que hay algo tácito que indica que se está acabando la obra. De igual manera, el bajo hace un acompañamiento con motivos de corcheas, moviéndose más rítmicamente, que las líneas superiores.

Al tener un contorno melódico diatónico y no tener grandes saltos, este coral puede ser cantando por un coro en un nivel básico. La soprano ejecuta quintas, terceras, grados conjuntos, unísono y octavas. La alto efectúa unísonos, terceras, cuartas, grados conjuntos y melismas breves en las cadencias. El tenor hace unísonos, terceras, octavas, grados conjuntos, cuartas, quintas, finalizando la segunda sección con un melisma breve en la cadencia. El bajo interpreta grados conjuntos, terceras, cuartas, quintas y cromatismo terminando la sección. El clímax de la sección del coral se encuentra en la mitad de la segunda sección con la nota más aguda de la soprano, en la palabra *deiner*.

Armónicamente hablando la tonalidad en la que se desarrolla el coral es Fa mayor, cuya estructura armónica en la primera sección de la primera frase, es tónica (I) – dominante seis (V6) – tónica (I) – sexta (VI) – tónica seis (I6) – subdominante (IV) – tónica (I), finalizando con cadencia plagal (típica de la música religiosa de Bach). En la segunda frase se encuentran la tónica (I) – subdominante (IV) – séptima aumentada seis tres (VII+63) – tónica seis cinco (I65) – dominante cinco (V5) – sexta seis (VI6) – segunda cinco sin tercera (II5) – finalizando en semicadencia en do mayor con la dominante (V). En la tercera frase se encuentra la tónica cinco (I5) – subdominante cinco (IV5) – tercera seis (III6); subdominante seis cinco (IV65) – tónica cinco (I5) – dominante cinco cuatro suspendida (V54 sus) – dominante siete (V7) – finalizando con cadencia conclusiva perfecta en tónica (I) (Harnoncourt, 2021).

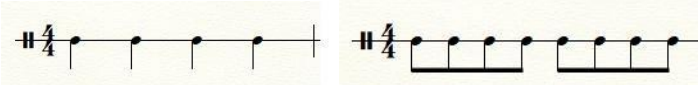
La estructura armónica de la segunda sección primera frase, es dominante seis (V6) – tónica (I) – dominante cinco (V5) – finalizando con cadencia perfecta en tónica (I). En la segunda frase hay tónica cinco (I5) – dominante cinco (V5) – tónica cinco (V5) – dominante (V) – tónica seis (I6) – segunda (II) – sexta cinco (VI5) – segunda seis (II6) – dominante (V) – finalizando con cadencia perfecta en la tónica sin tercera (I). La tercera frase incrementa la


densidad armónica con la sexta cinco (VI5) – tercera cinco (III5) – subdominante cinco (IV5) – tónica cinco (I5) – segunda siete (II7) – sexta (VI) – quinto del quinto seis cinco (V/V65) – dominante cinco (V5) – finalizando nuevamente con cadencia perfecta en tónica (I) (Harnoncourt, 2021).

El lenguaje armónico es la homofonía y el ritmo armónico es de negra en la primera sección de la primera y segunda frase. En la tercera frase incrementa la densidad rítmica y armónica, incluyendo acorde suspendido de la dominante. El texto también determina el tiempo andante, con métrica de 4/4. El tempo no está indicado en la partitura, por lo que los elementos rítmicos y armónicos de negra y corchea, podrían determinar un tempo andante.

Figura 10

Figuras y motivos rítmicos principales coral de la cantata n° 1 BWV 1 de Bach

Primera Sección: 

Segunda Sección: 

En cuanto a la estructura de frase y densidad rítmica, el coral está dividido en dos secciones. La primera de seis compases y tres frases 2+2+2; la segunda de ocho compases y cuatro frases 1+1+3+3, las dos primeras de un compás (Harnoncourt, 2021).

El idioma del texto del coral, está en alemán y se llama “Wie schön leuchtet der Morgenstern” o “Cuán hermoso brilla la estrella matutina” de Philipp Nicolai 1599. Fue escrito para la fiesta religiosa de la Anunciación. A continuación se presenta la letra original y su respectiva traducción al español.

Tabla 8.

Letra *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, en español *Cuán hermoso brilla la estrella matutina*

Alemán	Español
Wie bin ich doch so herzlich froh, Dass mein Schatz ist das A und O, Der Anfang und das Ende; Er wird mich doch zu seinem Preis Aufnehmen in das Paradeis, Des klopfe ich in die Hände. Amen! Amen!	Cuán profundamente feliz soy porque mi tesoro es el Alfa y la Omega, el principio y el fin. Para alabarlo me llevará al paraíso, y mis manos aplauden. ¡Amén, amén!
Komm, du schöne Freudenkrone, bleib nicht lange, Deiner wart ich mit Verlangen.	Ven, hermosa corona de alegría, no tardes, te espero con ansia.

Elaboración propia, letra tomada de (Bach cantata Website: <https://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV1-Spa7.htm>)

Referente compositivo del coro en el género carranga – entrevista maestro Mauricio

Lozano Riveros

Para generar un espacio de acercamiento con músicos instrumentistas y compositores influyentes en el género, se entrevista al maestro Mauricio Lozano Riveros, músico y compositor de notable relevancia en el mundo de la música académica, las músicas campesinas y el trabajo coral en Colombia, con el fin de recopilar información sobre los elementos musicales de la carranga que puedan incorporarse al formato coral. Después de la misma, muy amablemente comparte algunas partituras de sus arreglos y composiciones corales del género, las cuales se analizan estructuralmente a continuación:

Arreglo para coro de Mauricio Lozano, canto a mi vereda

Es un merengue bambaqueado de Velosa y los Carrangueros, cuya estructura inicia con una introducción instrumental, una parte A con la primera estrofa, parte B segunda estrofa,

interludio, nuevamente parte A, B, interludio, A, B, interludio, A, B y final. En cuanto al tratamiento melódico – armónico se puede precisar lo siguiente: la pieza coral está en un lenguaje tonal en Re (D) mayor, con progresiones armónicas de tónica, subdominante, tónica y dominante siete.

Se distribuyen las notas de los acordes en cada una de las cuerdas del coro, soprano, alto, tenor y bajo, conduciendo a partir de la melodía y el acorde, empleando también notas de paso dentro de la escala diatónica. La versión original contiene secciones en las que el coro responde al solista a manera de eco. Este elemento es incorporado al arreglo coral dejando la melodía solista en las cuerdas de sopranos, altos y la respuesta en las cuerdas de tenor y bajo.

En el tratamiento de la textura y el timbre, se encuentra que es una pieza homofónica a cuatro voces, soprano, alto, tenor y bajo (SATB). Respecto al ritmo, es una rumba carranguera, uno de los tres ritmos básicos de la carranga que viene de la rumba criolla original escrita por Emilio Sierra y Milciades Garavito, escrita en compás de 2/4.

Este arreglo para coro se encuentra en un ritmo de 6/8 en el estilo merengue bambuqueado. A continuación se muestran cuatro motivos rítmicos de la pieza, con base en las partituras compartidas en la entrevista al maestro Mauricio Lozano.

Figura 11

Motivo rítmico 1: Canto a mi vereda



Elaboración propia

Figura 12

Motivo rítmico 2: Canto a mi vereda



Elaboración propia

Figura 13

Motivo rítmico 3: Canto a mi vereda



Elaboración propia

Figura 14

Motivo rítmico 4: Canto a mi vereda



Elaboración propia

Dentro de las consideraciones extra musicales está la letra escrita en forma de copla asonante.

Rumba carranguera para formato coral de Mauricio Lozano Riveros, vamos a celebrar

En el tratamiento estructural, la canción inicia con un intro, parte A, interludio, parte B, interludio, parte B y final. En el tratamiento melódico y armónico, el lenguaje tonal en el que se desarrolla la canción, es en sol (G) mayor. Las progresiones armónicas son tónica, dominante, tónica, dominante, subdominante, tónica y dominante siete. Se distribuyen las notas de los acordes en cada una de las cuerdas del coro, soprano, alto, tenor y bajo, conduciendo a partir de la melodía y el acorde, empleando también notas de paso diatónicas. El tiple duplica la melodía principal que llevan las sopranos.

La textura es homofónica en el coro con acompañamiento de tiple, guitarra y guacharaca, con pequeñas preguntas en las voces femeninas y respuestas en las voces masculinas en la parte B. Esta es una pieza escrita en el estilo de rumba carranguera a 2/4, en el que el motivo rítmico del tiple y el coro es igual en corcheas y semicorcheas. A continuación se presentan los motivos rítmicos principales encontrados en las partituras que se compartieron en la entrevista con motivo de la presente investigación.

Figura 15

Motivo rítmico 1 tiple y guitarra: Vamos a celebrar

The image shows a musical score for two instruments: Tiple and Guitarra. The score is in 2/4 time and is in the key of G major (one sharp). The tempo is marked as quarter note = 106. The Tiple part consists of a melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The Guitarra part consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The score is written on two staves, with the Tiple staff on top and the Guitarra staff on the bottom.

Extracto partitura compartida en la entrevista con el maestro Mauricio Lozano

Figura 16

Motivo rítmico 2 coro: Vamos a celebrar

The image displays a musical score for the song 'Vamos a celebrar'. It consists of four staves. The top two staves are vocal parts, both with lyrics 'Va - moc to - dos'. The third staff is a piano accompaniment with the lyrics 'Va - moc'. The bottom staff is a bass line with the lyrics 'Va - moc'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is simple and rhythmic, with a consistent pattern of quarter notes and eighth notes.

Extracto de partitura compartida en la entrevista con el maestro Mauricio Lozano

Teniendo en cuenta las consideraciones interpretativas, el tempo de la canción es de negra a 106 RPM. En cuanto a consideraciones extra musicales está la letra escrita por el padre Luis Guillermo Sarasa, S.J.

Desarrollo metodológico

Enfoque, técnicas e instrumentos de recolección de la información

La presente investigación – creación, se basa en la investigación documental y el enfoque cualitativo por medio de la entrevista semiestructurada. La primera a partir del análisis auditivo, de partituras, trabajos académicos y teóricos, con el fin de cumplir con el primer objetivo específico de recopilar y analizar los elementos musicales básicos del merengue bambuqueado, apasillado y la rumba carranguera, como insumo para la composición del ciclo de canciones en formato coral.

Respecto al enfoque cualitativo, se tiene que estos métodos,

Ponen su énfasis no en descubrir grandes normas sociales ni tendencias cuantificables, sino en indagar a fondo las motivaciones, ilusiones y significados de las acciones de actores individuales. No quieren obtener cantidades, sino el sentido de experiencias humanas. Prefieren una descripción y comprensión interpretativa de la conducta dentro del marco de referencia del propio individuo, grupo o cultura investigada. Por este motivo, es el conjunto de estrategias metodológicas más usado en investigación artística (Knowles y Cole 2008, citado en López & San Cristóbal, 2014).

De manera que el método empleado en esta investigación, es la entrevista, entendiéndose como “una interacción verbal cara a cara constituida por preguntas y respuestas orientadas a una temática u objetivos específicos” (ibíd., p.115). En este caso la entrevista se clasifica como semiestructurada, pues se desarrolla a partir de un guión básico que va modificándose a lo largo de encuentro, que se efectuó de manera virtual. Este enfoque investigativo contribuyó al cumplimiento del segundo objetivo específico, sobre generar un espacio de acercamiento con

músicos instrumentistas y compositores influyentes en el género, para recopilar información sobre los elementos musicales de la carranga que puedan incorporarse al formato coral.

Análisis SMART

Para realizar los análisis de la investigación documental de material auditivo y de partituras, se emplea una herramienta que propone el maestro Alejandro Zuleta (2006), en su libro *Dirección de Coros Infantiles y Juveniles*, en la que “el ordenamiento mismo de los elementos obedece solamente a una mnemotecnia que utiliza la palabra inglesa SMART (inteligente): Sonido, Melodía, Armonía, Ritmo y Texto” (ibíd. p.9). Esta es una forma de análisis basada en *Guidelines for Style Analysis* de Jan La Rue.

Incorporar los elementos musicales recopilados y analizados, de los tres ritmos carrangueros seleccionados, en la composición del ciclo coral.

Proceso de creación del ciclo de tres canciones para coro mixto del género carranguero

Para este trabajo de investigación - creación se plantearon cinco fases. La primera fue la recopilación de información y antecedentes; la segunda es la entrevista al maestro Mauricio Lozano Riveros en registro de video; la tercera corresponde al análisis de la información recabada para la construcción de los referentes compositivos, incluyendo el análisis musical de partituras y canciones; la cuarta incluye la composición del ciclo de tres canciones corales del género carranguero; y la quinta hace referencia a la consolidación del proyecto final escrito.

En la fase uno el proceso inicia con la exploración por medio del motor de búsqueda google académico empleando palabras clave como “carranga”, “características musicales” y “coro”. Se encontraron 20 documentos y una conferencia en video. Después de leer, escuchar y depurar la información se seleccionaron dos archivos académicos correspondientes a dos proyectos de grado de la Universidad de Cundinamarca y la Pedagógica Nacional, relacionados con las características interpretativas de la música carranguera y con los estilos de tocar tiple en la rumba y el merengue carranguero, las dos del año 2017.

Para la segunda fase se realizó una entrevista al maestro Mauricio Lozano Riveros, teniendo en cuenta su trayectoria como compositor de música colombiana para formato coral, incluyendo el género de la carranga, además de su trabajo de asesoría en el Plan Departamental de Coros de Cundinamarca. Después de la entrevista, el maestro comparte algunas obras corales que incluyen piezas originales carrangueras y un arreglo de un merengue carranguero de Jorge Velosa. Posteriormente se hace un análisis musical de este material.

Otros antecedentes del repertorio para coro del género hallados, son una conferencia organizada por el Banco de la República de Colombia sobre “las versiones corales para voces

iguales y mixtas de las obras del compositor Jorge Velosa” en el marco de un proyecto de investigación del año 2020 de la Universidad de Cundinamarca que busca resaltar la obra del compositor Jorge Velosa realizando quince arreglos musicales en este formato. Así mismo se tiene otro antecedente con el trabajo que realiza la sociedad coral de Boyacá como agrupación polifónica que interpreta varios géneros colombianos y por supuesto música carranguera en diferentes adaptaciones y arreglos.

Después del proceso de depuración de la información encontrada en internet y la entrevista, se procede a seleccionar los datos más relevantes para el presente trabajo de investigación - creación, eligiendo los ritmos básicos de la carranga para emplear en las composiciones, estos son el merengue carranguero o bambuqueado, la rumba carranguera y el merengue joropiado o apasillado. Con la fase tres se toma toda esta evidencia para construir los referentes compositivos, teniendo en cuenta elementos del análisis SMART relacionados con el género carranguero y el formato coral. Se incluye un análisis coral de la cantata n° 1 BWV 1 de Bach, elementos que se emplean en la composición de la tercera canción del ciclo.

La fase cuatro incluye la composición del ciclo de tres canciones corales del género carranga aplicando los elementos rítmicos encontrados durante el análisis de la información. La fase final número cinco trata sobre la consolidación del trabajo escrito de la presente investigación – creación.

A continuación se presenta el desarrollo de cada una de las canciones corales compuestas, detallando el proceso de creación y la consecución del resultado sonoro de la investigación.

Proceso de la composición del ciclo de tres canciones para coro mixto del género carranguero

El propósito central de esta investigación, fue la creación de un ciclo de tres canciones para coro mixto, basadas en los ritmos merengue bambuqueado, rumba carranguera y merengue apasillado. El ciclo está compuesto para ejecutarse como una obra completa que ejecuta un coro mixto, en el que se emplean unos elementos comunes a las tres piezas, como el tratamiento morfológico común de las canciones carrangueras; el tratamiento tímbrico y textural del acompañamiento tradicional sin requinto, la homofonía y polifonía de las voces; así como las consideraciones extra musicales que se representan en el contenido programático de las letras.

Las etapas compositivas del ciclo, inician siempre con la escritura de las letras, a partir de la observación activa del contexto del municipio de Carmen de Carupa. Posteriormente empieza una experimentación melódica con la voz, intentando cantar la letra compuesta anteriormente, teniendo en cuenta el ritmo seleccionado para componer cada pieza y ajustando melódica y rítmicamente a cada sílaba en este proceso de juego, para luego escribirlo en la partitura. Cuando se logra construir por lo menos el motivo o motivos principales, se aplican los elementos armónicos en el piano, acompañando y cantando la melodía con la letra compuestas. Este último proceso incluyó experimentación con elementos de la modalidad, acordes extendidos, escalas pentatónicas, entre otros componentes armónicos y melódicos. Luego de tener la melodía y armonía deseada, inicia el proceso de construcción y conducción de voces para cada una de las cuerdas del coro, acoplando las células rítmicas de la carranga en las voces, con sílabas como “blim, bum o la”. Finalmente, se agrega el acompañamiento tradicional de la carranga, sin requinto, empleando los mismos motivos rítmicos que ejecutan las voces, y añadiéndolos en las secciones deseadas de la partitura. Este acompañamiento se incluye con el propósito de no perder

de alguna manera, el impulso rítmico natural que dan estos instrumentos típicos (guitarra, tiple y guacharaca) de la carranga.

La primera canción tiene el nombre de *Vocación Carupana*, es un merengue apasillado; la segunda se llama *La Hacienda del Hato*, compuesta en el ritmo de rumba carranguera; y finalmente *El Complejo de Guerrero*, es un merengue bambuqueado con el que finaliza el ciclo. A continuación se presenta el proceso que se surtió para obtener al resultado sonoro deseado en cada una de las piezas corales.

Vocación carupana – merengue joropeado o apasillado

La primera canción, es un merengue apasillado llamado *Vocación Carupana*, en la cual se emplean algunos elementos del análisis de la cantata número uno de J. S. Bach, manejando una homofonía a dos voces (sopranos y altos), que sonoramente transmite una estructura sólida a nivel rítmico y melódico, utilizando cadencias plagales y auténticas para finalizar las frases. Posteriormente en las secciones A, B e interludios se incorporan las células rítmicas tradicionales en textura homofónica. La parte B es a capella por lo que se emplea la voz de la cuerda alto para ejecutar onomatopeyas con las sílabas la, la, y reforzar el ritmo que en un principio ejecutaba la guitarra.

En cuanto al contenido programático, la letra habla sobre la vocación territorial del municipio de Carmen de Carupa Cundinamarca, con letras en forma de copla asonante y consonante, octosílabos y heptasílabos. Se habla de la flor de piedra, que sería la traducción al español de la palabra muisca *Carupa*; se nombra a *Chegua*, que es un lugar turístico representativo del municipio y básicamente es un cerro al que se puede llegar caminando, en el cual se ubica un santuario a la Virgen del Carmen. Se señalan también aspectos como los

servicios ambientales, el agua, los ecosistemas, los productos locales, entre otros aspectos, que forman parte de la vocación territorial de este municipio.

Esta es una pieza coral a dos voces, sopranos y altos, formado una distribución SA, con una textura homofónica. En cuanto a la dinámica, se emplean calderones al finalizar la idea musical, en las cadencias, cambiando la agógica de las frases. Melódicamente hablando está en modo diatónico mayor, con un rango de la soprano de D4 a E5, y de la contralto de C4 a D5. El contorno melódico diatónico lo puede cantar un coro con un nivel básico porque no tiene grandes saltos, la soprano interpreta grados conjuntos, terceras, unísono y sextas, mientras que la alto hace unísonos, grados conjuntos y cuartas.

Armónicamente hablando, las tonalidades en las que se mueve la canción, son Eb mayor y G mayor. Se emplea en la estructura armónica frases cadenciales como la plagal de subdominante y tónica en fundamental; cadencia autentica imperfecta, que termina en la dominante V y tónica 6; cadencia plagal, subdominante y tónica 6; cadencia plagal, II grado con función de subdominante y tónica en fundamental. Se repite armónicamente la primera, segunda y tercera cadencia para finalizar con una cadencia auténtica perfecta.

Rítmicamente, la pieza tiene una métrica de 4/4 en la sección de introducción, posteriormente pasa a una métrica de 3/4, característica del merengue joropiado o apasillado en el género carranguero. Sigue un tempo de negra con 80bpm en la sección de intro y 160bpm en el resto de la canción. Las figuras y motivos rítmicos principales son los siguientes:

Figura 17

Motivo rítmico del merengue apasillado en el tiple: Canción del ciclo coral



Elaboración propia

Figura 18

Motivo rítmico del merengue apasillado en la guitarra: Canción del ciclo coral



Elaboración propia

Figura 19

Motivo rítmico del merengue apasillado en la guacharaca: Canción del ciclo coral



Elaboración propia

Figura 20

Motivo rítmico del merengue apasillado en las voces



Elaboración propia

Se emplea el idioma español en la letra, escribiéndola en forma de octosílabos y heptasílabos, en un lenguaje coloquial, al igual que las otras dos canciones. La temática se asocia con la vocación territorial del municipio de Carmen de Carupa Cundinamarca. Es una letra original y escrita para la composición musical con base en los intereses personales de la autora. Se emplea el recurso de la onomatopeya con “la, la” en la voz de las altos.

La hacienda del Hato – rumba carranguera

La segunda canción, es una rumba carranguera llamada *La hacienda del Hato* que, así como la anterior pieza, inicia con la escritura de la letra en forma octosilábica, sobre una construcción arquitectónica de la época de la colonia ubicada en el municipio, y que hace parte de la historia de Carmen de Carupa. En el intro y la sección A se emplea el mismo acompañamiento tradicional de la anterior canción, tiple, guitarra y guacharaca. El coro entra en B con textura polifónica y secciones homofónicas, los patrones rítmicos se conducen en el tiple y la guitarra y se utiliza un lenguaje tonal en E mayor.

El contenido programático de la letra, se asocia con la protección y valor cultural de una casa de más de 300 años de antigüedad, ubicada en la vereda del Hato, del municipio de Carmen de Carupa Cundinamarca. En esta pieza, se habla acerca de la memoria colectiva y el patrimonio arquitectónico del territorio, nombrando el contexto histórico que representa esta construcción, desde territorios muiscas, resguardo de generales, hasta ser un espacio en el que se suscitaron reuniones entre los partidos tradicionales de la historia de Colombia.

Es una canción coral a cuatro voces, soprano 1 (voces blancas), soprano 2 (mujeres), alto (mujeres y voces blancas), bajo (hombres), formado una distribución SSAB. Al igual que en la primera pieza, el acompañamiento es el tradicional sin requinto, empleado el tiple, la guitarra y

la guacharaca. La textura es homofónica y polifónica, empleando la aumentación de textura en las voces e instrumentos.

En términos melódicos el modo que se emplea es el diatónico mayor, con un rango de las soprano 1 de B3 a D#5, soprano 2 de B3 a D#5; alto de G3 a B4; y bajo de C2 a B3. El contorno melódico es diatónico con algunas secciones en las que aparecen pequeños cromatismos. La cuerda de la soprano interpreta cuartas, segundas y terceras; la contralto unísono, terceras y cuartas y el bajo grados conjuntos, segundas, terceras.

En términos armónicos la tonalidad que se sigue a lo largo de la pieza es E mayor, con una estructura armónica en la que en la introducción se emplean acordes de tónica 6, tónica maj7, dominante 7, segundo menor, subdominante, sexto menor, al finalizar el intro acordes de paso cromático para volver a la tónica (D#dim7 – D#m7b5). La parte A incluye acordes de novena aplicados en algunas secciones a la dominante, partes en las cuales se suprime la séptima. La parte B, a parte de los acordes anteriores, emplea acordes de dominantes secundarias (V/V; V/IV).

En términos rítmicos, la métrica de la canción es de 2/4 característica de la rumba carranguera en el género. El tempo que sigue es de negra con 120bpm, y las figuras y motivos rítmicos principales se relacionan en las siguientes figuras:

Figura 21

Motivo rítmico de la rumba carranguera en el tiple: Canción del ciclo coral



Elaboración propia

Figura 22

Motivo rítmico de la de la rumba carranguera en la guitarra: Canción del ciclo coral



Elaboración propia

Figura 23

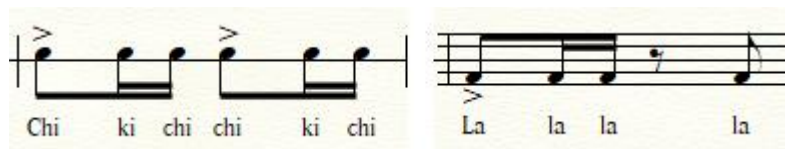
Motivo rítmico de la de la rumba carranguera en la guacharaca: Canción del ciclo coral



Elaboración propia

Figura 24

Motivos rítmicos de la de la rumba carranguera en las voces



Elaboración propia

Se emplea la aumentación textural de las voces y los instrumentos en las secciones de interludio. La forma de la canción está compuesta por una introducción, una parte A, parte B, un interludio instrumental y de nuevo la parte A y B con final.

Se emplea el español para componer la letra, escrita en forma de copla octosilábica con un lenguaje coloquial. La temática se relaciona con la protección arquitectónica de la *Hacienda del Hato*, ubicada en el municipio de Carmen de Carupa Cundinamarca. Es una letra original y escrita para la composición musical con base en los intereses personales de la autora. Se emplea el recurso de la onomatopeya en las voces masculinas a modo imitativo de la guacharaca en la parte B.

El complejo de guerrero – merengue bambuqueado

Se inicia la composición de la primera canción como un bambuco, aprovechando las similitudes que existen con el subgénero merengue bambuqueado, para después agregar los patrones rítmicos en el tiple y la guitarra y convertirlo al género. Esta pieza se llama *El complejo de Guerrero* y se inicia el proceso creativo con la escritura de la letra en forma de copla asonante, relacionada con la protección de los páramos de Carmen de Carupa, dos principalmente, *Guargua* y *Laguna Verde*, que hacen parte del complejo de páramos conocido como el Complejo de Guerrero.

Respecto al contenido programático de la letra, se habla sobre la protección de los páramos del municipio de Carmen de Carupa, con letras en forma de copla asonante y consonante. El complejo de guerrero, es un complejo del cual hacen parte, una serie de páramos que se ubican en Cundinamarca, dos de ellos son el páramo del Guargua y la Laguna verde, que se ubican territorialmente en el municipio. Por tanto, se relacionan palabras como frailejón, las montañas, los osos, venados y tigrillos, que hacen parte de estos sistemas de vida.

Morfológicamente hablando, la canción tiene una forma Intro, A, B, Interludio, A, B, final, empleando en la parte A una textura de acompañamiento tradicional sin requinto, es decir

tiple, guitarra y guacharaca, junto con la textura polifónica de la soprano, alto y barítono (SAB). En la sección B ya no se encuentra el acompañamiento tradicional y las voces son las encargadas de llevar el ritmo, melodía y armonía. Esta es una pieza a 6/8 con un tempo de 160, en un lenguaje tonal de D mayor con modulación a B mayor en la cual se emplean onomatopeyas tanto en la introducción como en la B para imitar sonidos de agua e instrumentos, para equilibrar el desbalance generado al eliminar los instrumentos en la parte B.

Esta es una pieza coral a cuatro voces, soprano 1 (voces blancas), soprano 2 (mujeres), alto (mujeres y voces blancas), bajo (hombres), formado una distribución SSAB. Tiene un acompañamiento tradicional del género carranguero sin requinto, que es el tiple, guitarra y guacharaca. La textura es homofónica y las dinámicas que se emplean son el *staccato* al iniciar la sección A en las sopranos 1, *Crescendos*, *decrescendos*, y *marcato* en algunas secciones.

Melódicamente hablando, la canción se encuentra en modo diatónico mayor, con un rango de las sopranos 1 de C4 a F#5, sopranos 2 de B3 a C5, altos de B3 a G4 y bajos de A#2 a B3. En la primera sección todas las voces cumplen una función armónica en la tonalidad. En cuanto a la segunda sección la soprano después del clímax (compás 57) va descendiendo por grados conjuntos; la alto resuelve la sensible al finalizar la última cadencia; el tenor los primeros cinco compases de la segunda sección, cumple una función de acompañamiento con la nota pedal do; y el bajo hace un acompañamiento con motivos de corcheas.

En cuanto al contorno melódico, las sopranos interpretan quintas, terceras, grados conjuntos, unísono y octavas. La contralto hace unísonos, terceras, cuartas, grados conjuntos; segunda sección, grados conjuntos, terceras, melisma breve en las cadencias; el tenor realiza unísonos, terceras, octavas, grados conjuntos, segundas, cuartas, quintas, finalizando la segunda

sección con un melisma breve en la cadencia; el bajo interpreta terceras, grados conjuntos, cuartas, quintas, segundas, cuartas, quintas y cromatismos terminando la segunda sección.

Armónicamente hablando, se emplean las tonalidades de D mayor y B mayor, con una estructura armónica, en la cual en la introducción se emplea un lenguaje armónico de tónica, dominante menor (préstamo modal), dominante del cuarto grado, subdominante, un acorde de paso cromático, dominante y tónica. La parte A sigue una estructura armónica más simple al inicio con tónica, de nuevo el quinto menor como préstamo modal, subdominante, segundo menor 7, dominante, subdominante, tónica maj7. Iniciando nuevamente este ciclo de acordes incluyendo otro acorde cromático de paso para modular a B pentatónica mayor en la parte B. La parte B inicia con la tónica maj7, sexta menor, segunda suspendido 4 y tónica. Se repite este mismo ciclo de acordes, incluyendo un acorde de préstamo modal mixolidio.

Rítmicamente la pieza tiene una métrica de 6/8 característica del bambuco y del merengue bambuqueado en la Carranga, siguiendo un tempo de negra con 160bpm, en la cual las figuras y motivos rítmicos principales son:

Figura 25

Motivo rítmico del merengue carranguero en el tiple: Canción del ciclo coral



Elaboración propia

Figura 26

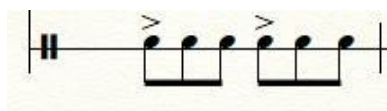
Motivo rítmico de la melodía principal entra siempre en antecompás



Elaboración propia

Figura 27

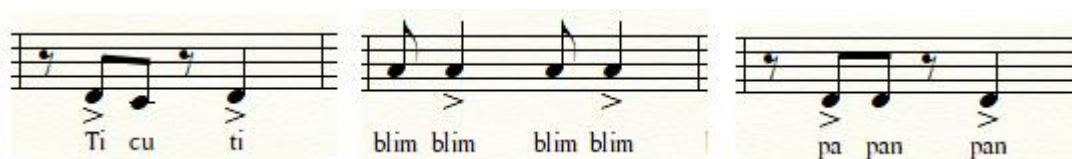
Ritmo tradicional del merengue carranguero en la Guacharaca: Canción del ciclo coral



Elaboración propia

Figura 28

Motivos rítmicos del merengue carranguero en las voces



Elaboración propia

Respecto a la densidad rítmica, el clímax rítmico coincide con el melódico y se da en la parte B de la obra, compás 33, con el apoyo armónico y rítmico de todas las voces sin acompañamiento instrumental. La forma de la obra está compuesta por una introducción, una parte A, parte B, un interludio instrumental y de nuevo la parte A y B con final, con una forma.

El idioma que se emplea es el español, con letra escrita en forma de coplas asonantes y consonantes, octosílabas y heptasílabos, con un lenguaje coloquial. La temática de la letra se

relaciona con la protección de los páramos del municipio de Carmen de Carupa Cundinamarca. Es una letra original y escrita para la composición musical con base en los intereses personales de la autora.

Se emplea el recurso de la onomatopeya en las voces blancas del intro de la canción, imitando gotas de agua con el vocablo ‘ticu’. La parte A transcurre con un acompañamiento y el texto inicia a contar una historia empleando una tesitura media. En la parte B las voces emplean de nuevo la onomatopeya para imitar los instrumentos de acompañamiento con los vocablos ‘blim, bum’. Las voces blancas siguen contando la historia y llegan al clímax con la nota más aguda de la canción que nombra la palabra animales, gritando la condición de hermandad que debe existir con ellos. Ya para finalizar se emplea el recurso de *fade out* o *morendo*, en el que se plantea una disputa en términos de intensidad del sonido entre la palabra frailejón y carbón.

La literatura campesina: las coplas

En Colombia existe una literatura campesina enmarcada en una tradición hispánica medieval y renacentista que se transmite oralmente y que cuenta con un importante valor artístico y patrimonial dentro de cada una de las regiones culturales en donde aparece.¹ Es una literatura en donde la figura de autor o autora pierde relevancia, una literatura que vive en constante transformación por su carácter oral, lo que implica además que las obras se adapten al contexto regional a partir de variaciones que responden a un sistema de identidades territoriales (Freja, 2021).

Las letras de cada una de las canciones compuestas, tienen las características de la literatura campesina, por cuanto se relacionan con el territorio, con lo local. Del mismo modo, se emplean rimas asonantes y consonantes, en cuanto a las primeras, se trata de sílabas que

coinciden en vocales y consonantes al finalizar las frases, un ejemplo de ello es el que se puede leer a continuación:

La hacienda cuenta su historia y existiendo va mostrando,

Que la vida es un suspiro y las obras van quedando,

También se emplean rimas asonantes, en las que, al contrario de las consonantes, solo coinciden las vocales como se muestra en el ejemplo que sigue:

Páramos carupanos, nuestro hogar es agua viva,

Las plantas los animales, nuestros hermanos de vida.

A su vez, la forma de las coplas se dispone estructuralmente en forma de versos octosílabos y heptasílabos como se muestra en los siguientes apartes de la tercera canción del ciclo *Vocación Carupana*:

Arremánguese la ruana, más bien póngase a bailar,

Pues los productos locales, ya comienzan a brindar,

Plan de circulación - exhibición

Plan de circulación: Aplicación a estímulos de las organizaciones públicas para financiación como el Ministerio de Cultura.

Conclusiones

La riqueza rítmica de las músicas tradicionales colombianas como la carranga, es un reflejo de la historia, una representación de todo lo que es la sociedad en su pluralidad, sus colores, sabores, idiomas, cultura, etc. Esta investigación – creación, plasmó en el ciclo de las tres canciones corales, estos ritmos característicos del género carranguero, merengue apasillado, carranguero y rumba carranguera en el formato coral.

Se efectuó un proceso de recopilación y análisis de los elementos musicales básicos de estos ritmos, por medio de discografía, partituras y revisión documental. Teniendo en cuenta que uno de los aspectos diferenciadores entre la música occidental o académica con la tradicional, es la partitura, este proceso no fue sencillo, pues estas músicas se aprenden y se componen por tradición oral y desde los contextos locales y regionales que se suscitan en los territorios.

Para complementar toda la información que pudiese servir de referente compositivo, se propició un espacio de acercamiento con músicos instrumentistas y compositores influyentes en el género, por lo que se generaron puentes de comunicación con varios músicos tanto de la academia como de los territorios. Finalmente se da la oportunidad de entrevistar al maestro Mauricio Lozano Riveros, músico académico, profesor universitario, director coral y compositor, quien ha tenido un acercamiento amplio con las músicas campesinas, entre otros géneros colombianos, así como con el formato coral.

Este encuentro fue bastante enriquecedor y aportó de manera significativa al desarrollo del presente trabajo de investigación – creación, pues complementó toda la información ya recabada en los documentos y análisis de discografía. De igual forma, se pudo tener acceso a

partituras, las cuales pudieron ser analizadas y empleadas como referentes compositivos para la posterior creación del ciclo.

Después del proceso de depuración de toda la información, finalmente se incorporaron estas células rítmicas características de los ritmos elegidos, en el ciclo de canciones corales del género carranga, reuniendo también otros elementos importantes del formato coral, enriqueciendo las armonías y las texturas de algunos pasajes de las piezas e intentando no perder el espíritu del género.

De igual manera, se escriben y contextualizan las letras del ciclo de canciones, con base en las temáticas propias de Carmen de Carupa Cundinamarca, con temas como la protección del Páramo del Guargua, la reivindicación de la Hacienda del Hato y la vocación territorial del municipio, enmarcando ese papel social de lo local que cumple la música carranguera, el género de los campesinos cundiboyacenses por excelencia.

Finalmente, como en todo proceso de investigación, se presentó una dificultad en cuanto a la eliminación total del formato instrumental de acompañamiento tradicional de la carranga. En un principio se intentó eliminarlo completamente, acoplado los elementos rítmicos en las voces; no obstante, teniendo en cuenta que el propósito compositivo se centró en no perder el ímpetu del ritmo carranguero, este propósito no se logró totalmente, pues se tuvo que incorporar el formato instrumental, a pesar de que en varias secciones de las piezas, la textura homofónica y polifónica de las voces se desarrolló sin el acompañamiento, observando que perdía de cierta manera, la fuerza de la carranga, por lo que finalmente la decisión compositiva fue dejar el formato instrumental en ciertas secciones del ciclo. Este es un tema que podría ser abordado en

futuras investigaciones – creaciones, quizás en proyectos de estudios superiores al nivel de pregrado.

Referencias bibliográficas

- Alcaldía Municipal de Carmen de Carupa Cundinamarca. (2016). *Plan de Desarrollo "Por un Futuro Mejor 2016-2019"*.
http://www.mamacoca.org/docs_de_base/Ambienta/Carupa/plan-de-desarrollo-carmen-de-carupa-2016-2019.pdf
- Alvarado, J. (2020). *Web conferencia: La tonalidad*. <https://xdocs.pub/doc/web-2-armonia-8-5-x8qd3g26wqow>
- Álvarez, D. A. (2017). *Cuatro estilos de tocar el tiple en la rumba y el merengue carranguero*.
<http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1572>
- Banrep Cultural Neiva. (2020). *Conferencia: Obras del compositor Jorge Velosa: versiones corales para voces iguales y mixtas*. <https://youtu.be/vg6IDfxJ6U4>
- Becerra, E. (2022). *Jorge veloz coral: 4 arreglos para coro SATB*.
<https://repository.unad.edu.co/handle/10596/48631>
- Davids, J., & LaTour, S. (2021). *Vocal Technique*. Long Grove, Illinois: Waveland.
- Facultad de Artes ASAB. (2018). *Encuentro sobre músicas populares y tradicionales en la educación universitaria*. <http://fasab.udistrital.edu.co:8080/documents/98864/5f64a65e-fb14-40a7-8221-483023e13baa>
- Freja, A. F. (2021). *La literatura campesina en medio de la guerra y su papel en la construcción de paz en Colombia: el caso de la carranga*.
<https://colombianistas.site/ojs/index.php/rec/article/view/152>

- Garzón, J. A. (2017). *Características interpretativas de la música carranguera*.
<http://renatopaonemusic.com/wp-content/uploads/2019/01/20-Characterísticas-interpretativas-de-la-m%C3%BAsica-carranguera-Jose-A-Garz%C3%B3n.pdf>
- Harnoncourt, N. (2021). *J. S. Bach: Cantata n° 1 BWV 1. Coral. Análisis Cadencias y fórmulas cadenciales*. <https://youtu.be/CyCiLUzMxZI>
- Isaza, S. (2019). *La música como medio de transformación social: estudio de caso de la corporación rural laboratorio del espíritu en el municipio de El Retiro – Antioquia*.
<https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/13831>
- López, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona: Esmuc.
- Paone, R. (1999). *La música carranguera*. <https://renatopaonemusic.com/wp-content/uploads/2018/05/LA-MUSICA-CARRANGUERA-TESIS-RENATO-PAONE.pdf>
- Piston, W. (1995). *Armonía*. New York: Labor.
- Piston, W. (1998). *Contrapunto*. New York: Span.
- Poveda, L. K., & Rojas, D. (2019). *La Carranga: un ritmo autóctono y representativo de Boyacá*. Uniminuto Radio: <https://www.uniminutoradio.com.co/la-carranga-un-ritmo-autoctono-y-representativo-de-boyaca/>
- Rincón, A. D., Hernández, K. P., & Rojas, K. L. (2019). *Rehabilitación de la hacienda “El Hato”: Una estrategia para la activación de un sector deprimido en Carmen de Carupa, undinamarca*. <https://repository.ugc.edu.co/handle/11396/5157>

Sánchez, F. A. (2017). *Cercanías entre la tradición y la academia. Creación de músicas campesinas para el documental "Toda la vida al campo.*

<https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/5639>

Tabares, L. E., & Vélez, L. (2018). *Práctica Coral como mediación didáctica para el aprendizaje musical en el nivel preescolar.*

<http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/omp/index.php/catalog/catalog/book/77>

Vite, P. A. (2013). *Guía didáctica metodológica para el trabajo coral a dos voces.*

<https://docplayer.es/71132802-Licenciatura-en-instruccion-musical.html>

Zuelta, A. (2006). *Dirección de coros infantiles y juveniles.* Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.

Zuleta, A. (2004). *Programa básico de dirección de coros infantiles.* Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.

Anexos

Anexo 1. Consentimiento informado maestro Mauricio Lozano Riveros

CONSENTIMIENTO INFORMADO MAESTRO MAURICIO LOZANO RIVEROS

CONSENTIMIENTO INFORMADO

Yo, mayor edad, identificado con cedula de ciudadanía número, he sido informado acerca de la investigación – creación - Ciclo de tres canciones para coro mixto del género carranguero, basadas en los ritmos merengue bambuqueado, rumba carranguera y merengue apasillado -, el cual se hace con fines educativos y formativos para la Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD, en la cual participo de manera voluntaria.

USO Y CONFIDENCIALIDAD DE LOS DATOS

Todo el análisis y tratamiento de la información, incluyendo cualquier tipo reportes como grabación de audio, video o escrito, son confidenciales y no serán divulgados ni entregados a ninguna otra institución o individuo sin su consentimiento.

Entrevistado

Investigadora

Firma

Firma

Anexo 2. Entrevista semiestructurada

Buenas tardes maestro, quiero agradecerle que aceptara esta entrevista para mi proyecto de grado. Me gustaría iniciar con un pequeño debate con un objetivo académico para poder entender si se puede ó no se puede componer música coral original del género carranga, sin recurrir a hacer adaptaciones.

Teniendo en cuenta que la música carranga es una expresión de tradición oral musical innata del campesino que se ha transmitido de generación en generación, tomando como reseña sus letras que hablan de la cotidianidad que vive el campesino colombiano. Quisiera saber si al intentar componer para un coro alteraríamos las características autóctonas propias de la música carranguera.

Preguntas

1. Para comenzar esta entrevista quisiera maestro Mauricio, que nos hiciera una reseña de su trabajo dentro de la música campesina denominada carranga, sobre todo resaltando su labor dentro del mundo coral.
2. ¿Existe un antecedente en cuanto a composiciones originales para coro del género carranga? Teniendo en cuenta que el formato de las músicas campesinas es nativo instrumental
3. Sabemos que las músicas campesinas centran su atención musical en dos componentes principales, uno es el timbre de los instrumentos, que da la guitarra, el tiple, el requinto, la guacharaca y la voz con sus particularidades campesinas, ese es el formato básico; el segundo componente es el ritmo y sus diferentes estilos. En cuanto al coro tenemos a su vez dos componentes, uno es el melódico y el otro es el tímbrico de las voces, sopranos, altos, tenores, barítonos, además de la armonía que es inherente a la carranga y también al coro con la polifonía. Entonces la pregunta es ¿Es posible conciliar los componentes característicos de la carranga y del coro para crear música original coral del género sin

alterar la esencia de las músicas campesinas? ¿Y que a su vez sea entendido como música carranguera coral por los músicos y por el público?

4. Quisiera maestro exponerle mi punto de vista ó mi sentir con respecto a cómo veo ó como siento la música carranguera, es decir, a partir de mi interés en el género y realizando una pequeña investigación, he encontrado que no existen muchas partituras e información musical al respecto, pues el género nace de la expresión del campesino y ellos transmiten por tradición oral e imitación. Es por esto que me gustaría saber, desde su experiencia, si puedo encontrar partituras de las músicas campesinas de compositores o músicos que se dediquen a hacer transcripciones del género.
5. Me gustaría que nos contara sobre cuáles son los diferentes ritmos en las músicas campesinas (en el caso de mi proyecto centré la atención en el merengue bambuqueado, la rumba y el merengue apasillado o joropeado). Quizás un pequeño ejemplo instrumental si fuera posible que usted nos compartiera, y qué células rítmicas podríamos emplear para adaptar ó componer música coral.
6. ¿Es posible emplear esta composición que hice, bambuco y convertirlo en carranga?

Video Entrevista: <https://youtu.be/ZO7xOXf3zP0>

Anexo 3. Letra merengue apasillado, *vocación carupana*

Vocación Carupana

Somos el coro Flor de piedra,

Que con gusto cantarán a usted,

Rimas, coplas y canciones, a sus oídos llegarán,

Esta canción le contará, maravillas que encontrará,

En nuestro Carmen de Carupa, si decide visitar.

Conoce la Flor de piedra, te invitamos de verdad,

Por un sendero natural, a Chegua podrá llegar,

Conoce la Flor de piedra, te invitamos de verdad,

Agricultura y paisajes, vocación municipal.

Es el suelo carupano territorio cultural,

Que cobija tradiciones y hasta pan artesanal,

La agricultura es vocación y en sus paisajes verán,

La hermosura'e sus colores, matices disfrutarán.

Las hilanderas del lugar, con gusto a busté le harán,

Ruanas, guantes, gorros, buzos, bufandas y mucho más,

Así lana es el material, que servirá pa' guardar,

De los fríos carupanos, calorcito corporal.

Arremánguese la ruana, más bien póngase a bailar,
Pues los productos locales, ya comienzan a brindar,
Papa, quinua y arequipe, con tamales a probar,
Y ya el centro de la plaza, se comienza a llenar.

Los servicios ambientales, vocación territorial,
El agua y ecosistemas, quebraditas sin parar,
Los jueves son día 'e mercao, ya comienzan a llegar,
De Santuario, Alto de Mesa 'y, demás veredas vendrán.

Anexo 4. Letra rumba carranguera, *la hacienda del Hato***La Hacienda del Hato**

En la vereda del Hato, aquí en Carmen de Carupa,
Una hacienda muy antigua, de la colonia es testigo,
Son más de trescientos años, de memoria colectiva,
Patrimonio Carupano, arquitectura nativa.

La hacienda cuenta su historia y existiendo va mostrando,
Que la vida es un suspiro y las obras van quedando,
Desde territorios muiscas, resguardo de generales,
Reuniones entre partidos, nuestra historia memorable.

Anexo 5. Letra merengue bambuqueado, *El complejo de guerrero*

El Complejo de Guerrero

Es el páramo del Guargua un refugio natural,
Donde el agua cristalina surge como un raudal.
Misterioso en las montañas, el guerrero está luchando,
Del silencio y la crueldad de los seres humanos.

Páramos carupanos, nuestro hogar es agua viva,
Las plantas los animales, nuestros hermanos de vida.
Se consciente de tus actos, del verdadero valor,
El rey es el frailejón, no el dinero ó el carbón.

Deja huella aquí en la tierra, no te nubles con maldad,
Que en tu paso por la vida dejes, integridad,
Es hogar de zorros, osos, venaditos y tigrillos,
La laguna verde páramo, nuestro tesoro.