

**TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS MORFOLÓGICO DE LOS AIRES MUSICALES
CAMPEÑINOS EN LAS VEREDAS DE CASIANO, GUAYANAS (ALTOS DE
MANTILLA) Y AGUABLANCA DEL MUNICIPIO DE FLORIDABLANCA
SANTANDER.**

JULIO CÉSAR GALLARDO CADENA

OSCAR LEONARDO CARREÑO NIÑO

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES
BUCARAMANGA
2010**

**TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS MORFOLÓGICO DE LOS AIRES MUSICALES
CAMPELINOS EN LAS VEREDAS DE CASIANO, GUAYANAS (ALTOS DE
MANTILLA) Y AGUABLANCA DEL MUNICIPIO DE FLORIDABLANCA
SANTANDER.**

JULIO CÉSAR GALLARDO CADENA

OSCAR LEONARDO CARREÑO

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de:
Licenciado en Música.**

DIRECTOR:

JHON JAIRO CLARO AREVALO

Licenciado en Música

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE HUMANIDADES
ESCUELA DE MÚSICA
BUCARAMANGA
2010**

DEDICATORIA

A mi Padre Oliverio Gallardo Suarez, mi eterno compañero.

JULIO CÉSAR GALLARDO CADENA

A Dios, a mi familia, a mis maestros...a los músicos con los que he tenido la oportunidad de tocar, la oportunidad de materializar lo que siempre quise hacer.

OSCAR LEONARDO CARREÑO NIÑO

AGRADECIMIENTOS

- A los músicos de las veredas de Floridablanca que nos abrieron las puertas de sus casas para conocer un poco más de su arte.
- A Marelbis Velásquez y Natalia Rueda por hacernos parte del documental que dio inicio a este trabajo.
- Al maestro John Jairo Claro por su conocimiento y aportes.
- A la asociación de músicos de Floridablanca por invitarnos cada domingo fuera del festival para escucharlos en acción.
- A todos nuestros maestros por sus invaluable aportes a lo largo de la carrera.
- A nuestros amigos quienes prestaron casas y oídos.
- A nuestros padres por su apoyo y paciencia.

CONTENIDO

INTRODUCCION	13
JUSTIFICACION	16
OBJETIVO GENERAL	17
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	17
1. 1. MUSICA CARRANGUERA	17
1. MUSICA CARRANGUERA	18
1.1 MARCO HISTÓRICO	18
2. MARCO CONCEPTUAL	20
2.1 CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LOS AIRES MUSICALES CAMPELINOS	22
2.1.1 Rumba Carranguera	23
2.1.2 Merengue Carranguero	24
2.2 ORGANIZACIÓN DE LA MÚSICA CARRANGUERA.	27
2.3 ORGANOLOGÍA MUSICAL DE LOS AIRES CAMPELINOS	28
2.3.1 El requinto	28
2.3.2 El Tiple	29
2.3.3 Guitarra	29
2.3.4 Guacharaca	30
2.3.5 Maracas	31
3. PROCESO METODOLÓGICO	33
3.1 MARCO TEÓRICO	33
3.2 ETAPAS METODOLÓGICAS	34
3.2.1 Estudio de la Población	35
3.2.2 Visitas	37
3.2.3 Entrevistas	39
4. ANÁLISIS MORFOLÓGICO	45
4.1 TIERRA QUE ME VIO NACER.	45

4.2 CUIDEMOS EL AGUA	48
4.3 EL SUSTENTO	52
4.4 LA LABRANZA	55
4.5 POR QUÉ	61
4.6 FORMATO TÍPICO.	64
4.7 VARIANTE UNO	65
4.8 VARIANTE DOS.	65
4.9 VARIANTE TRES.	66
CONCLUSIONES	68
RECOMENDACIÓN	69
BIBLIOGRAFIA	70

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Mapa de Floridablanca.	21
Figura 2. Tabla. Características generales de los Aires musicales	22
Figura 3. Patrón Rítmico de la Rumba Carranguera.	24
Figura 4. Patrón Rítmico del merengue Carranguero.	26
Figura 5. Cuadro organizacional de la música Carranguera.	27
Figura 6. El Requinto.	28
Figura 7. Tiple.	29
Figura 8. La Guitarra.	30
Figura 9. La Guacharaca.	31
Figura 10. Las Maracas.	32
Figura 11. Fotografía 1. Rondas preliminares.	34
Figura 12 Fotografía 2. Final del IX Festival de música Carranguera parque principal de Floridablanca.	37
Figura 13 Fotografía 3. IX Festival de música campesina.	38
Figura 14. Fotografía 4. Grupos de música campesina de Floridablanca	38
Figura 15. Fotografía 5. Visita al Club Carranguero “Mi Ranchito Barrio La Trinidad”	39
Figura 16. Partitura 1. Melodía principal de Tierra que me vio nacer.	46
Figura 17. Partitura 2. Estrofa de Tierra que me vio nacer.	46
Figura 18. Partitura 3. Coro de Tierra que me vio nacer.	47
Figura 19. Partitura 4. Tema Tierra que me vio nacer.	47
Figura 20. Partitura 5. Introducción de Cuidemos el Agua.	48
Figura 21. Partitura 6. Estrofa Cuidemos el Agua.	50
Figura 22. Partitura 7. Coro Cuidemos el Agua.	50

Figura 23. Partitura 8. Tema Cuidemos el Agua.	51
Figura 24. Partitura 9. Introducción El Sustento.	52
Figura 25. Partitura 10. Estrofa el sustento	53
Figura 26. Partitura 11. Coro El Sustento	54
Figura 28. Partitura 13. Introducción La Labranza.	56
Figura 29. Partitura 14. Estrofa La Labranza.	57
Figura 30. Partitura 15. Coro La Labranza.	58
Figura 31. Partitura 16. Tema La Labranza	59
Figura 32. Partitura 17. Introducción Por qué.	61
Figura 33. Partitura 18. Estrofa Por qué.	62
Figura 34. Partitura 19. Coro Por qué.	62
Figura 35. Partitura 20. Tema Por qué.	63
Figura 36. Fotografía 6. Guitarra Requinto.	64
Figura 37. Fotografía 7. Presentación en el club Carranguero “Mi Ranchito”	67

RESUMEN

TÍTULO: TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS MORFOLÓGICO DE LOS AIRES MUSICALES CAMPESINOS EN LAS VEREDAS DE CASIANO, GUAYANAS (ALTOS DE MANTILLA) Y AGUABLANCA DEL MUNICIPIO DE FLORIDABLANCA SANTANDER.*

AUTORES: JULIO CÉSAR GALLARDO CADENA, OSCAR LEONARDO CARREÑO NIÑO.**

PALABRAS CLAVES: MÚSICA CARRANGUERA, MERENGUE CARRANGUERO, RUMBA CARRANGUERA, FESTIVAL.

DESCRIPCIÓN

En esta investigación se recogen y transcriben algunas muestras de los dos aires musicales campesinos más usuales en las veredas de Casiano, (Guayanas) Altos de Mantilla y Aguablanca del municipio de Floridablanca Santander, exponiendo sus similitudes y características más comunes y diferenciadoras entre estos. Metodológicamente la investigación se realizó de manera práctica con visitas a las veredas en cuestión, entrevistas a los músicos campesinos, recolección de testimonios de los habitantes de la comunidad, grabaciones de estos aires y con una referencia bibliográfica sobre el género en otras regiones del país como referente y punto de partida, específicamente del altiplano Cundiboyacense, ya que se hace necesaria una reseña histórica sobre el género.

Gran parte de la llamada música campesina presenta por supuesto imborrables huellas de influencias que han afectado directamente su evolución y expansión por todo Colombia, los músicos de esta zona han adoptado este género llamado carranguero para expresar su diario vivir, se muestra aquí cómo el municipio de Floridablanca ha sido una región cuya interrelación entre culturas (indígena y europea) y en distintos momentos históricos, ha configurado un crisol étnico y cultural autóctono; su manifestación está dada por los aires musicales campesinos Rumba y Merengue, en conjunto con la riqueza instrumental la cual es nutrida constantemente por estos músicos, hacen de este territorio un espacio de importancia folclórica antropológica y cultural. Así mismo este trabajo sirve como ayuda pedagógica en el aspecto metodológico a instituciones, investigadores, docentes en música, y demás que deseen realizar un montaje musical de tipo académico.

* Proyecto de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes, Licenciatura en música
Director: John Jairo Claro Arévalo, Licenciado en Música

ABSTRACT

TITLE: MORPHOLOGICAL ANALYSIS OF THE FARMERS' MUSICAL GENRES AT THE VEREDAS OF CASIANO, GUAYANAS (ALTOS DE MANTILLA) AND AGUABLANCA, AT THE MUNICIPALITY OF FLORIDABLANCA, SANTANDER.*

AUTHORS: JULIO CÉSAR GALLARDO CADENA, OSCAR LEONARDO CARREÑO**

KEY WORDS: carrangueros music, carranguero merengue, rumba carranguera, festival.

DESCRIPTION

In this research, some farmers musical samples were collected and transcribed at the veredas of Casiano (Guayanas), Altos de Mantilla and Aguablanca at Floridablanca, Santander, exposing their common similarities and characteristics and distinguishing features. This research used as its method visits to the mentioned regions, interviews with county music performers, collecting testimony from community residents, recording musical works and with bibliographic references about specific genre at other regions of Colombia, since it is necessary to have an historical review. Most of the called "country music" reflects indelible marks of influences that have directly affected the evolution and expansion around Colombia. Musicians from these regions have adopted this genre called "carranguero" to express their daily life. We here show the municipality of Floridablanca has been a region where interlacing of cultures (European-indigenous) haven given rise to an ethnic and cultural melting pot. Its manifestation is shown through farmers musical works- rumba and merengue- as well as in their instrumental richness which is constantly being enriched by these musicians. Likewise, this research serves as teaching aid in institutions and schools, researchers, music teachers and to make any musical montage of academic nature.

* Proyecto de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes, Licenciatura en música
Director: John Jairo Claro Arévalo, Licenciado en Música

INTRODUCCION

El municipio de Floridablanca con una población de 252.267 habitantes entre el área rural y urbana cuenta con un gran número de músicos campesinos de todas las edades, casi todos ellos diletantes.

Conscientes de la realidad social que vive el campo en Colombia, espacios como los que ofrece la alcaldía de Floridablanca son bienvenidos tanto por músicos como por oyentes, ya que es este el único medio por el cual los campesinos pueden manifestar lo que pasa en su hábitat.

Ante estas manifestaciones surge la necesidad de iniciar un trabajo investigativo que reúna tanto las expresiones autóctonas como los cambios que esta música presenta en la región.

Este tipo de encuentros abre caminos y acerca a la población en torno a la música a la vez que estimula el interés del Floridablanqueño por saber y escuchar su realidad social.

JUSTIFICACION

La aparición cada vez más visible de distintas manifestaciones musicales a nivel popular ha desencadenado un desarrollo notable en la forma como los músicos campesinos interpretan los distintos ritmos heredados de generación en generación, expuestos estos a diversas variaciones en su estructura, que por mínimas que parezcan, afectan y crean una identidad única en cada uno de los escenarios en que se desarrolla.

Estas nuevas interpretaciones y apreciaciones de la música popular terminan propiciando en si otra forma de escucharla y sentirla; al ir adoptando tantas transformaciones termina siendo un distintivo cultural de la región, creando de esta manera la necesidad de una sustentación teórica y de un registro escrito de estas nuevas formas.

Tanto las alineaciones organológicas como el tratamiento armónico y melódico de los ritmos campesinos son trastocados de su apariencia tradicional; el empirismo sigue brindando espontaneidad, sin embargo al no haber un registro escrito de las nuevas características que ellos han adoptado para esta música continúa latente la posibilidad de su desaparición.

El propósito de este proyecto es dar inicio a la recolección escrita de las diferentes variantes morfológicas y organológicas de la música campesina en las veredas de Floridablanca, para hacer un aporte a su preservación y registrar estas posibles readecuaciones que adquieran con el tiempo

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Transcribir y analizar los patrones rítmicos que identifican los dos aires musicales campesinos más comunes en las veredas: Casiano, Aguablanca y Altos de Mantilla del municipio de Floridablanca como un aporte a la preservación y divulgación de estas manifestaciones folclóricas.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Identificar las características que se presentan en la rumba y el merengue carranguero en la zona rural de Floridablanca.
- Recopilar algunas manifestaciones autóctonas que suceden en la zona rural del municipio de Floridablanca.
- Divulgar la música compuesta por los campesinos de las veredas del municipio de Floridablanca.

1. MUSICA CARRANGUERA

1.1 MARCO HISTÓRICO

En la historia que rodea o antecede a este proyecto hay que remontarse a la época tras la colonización, cuando las poblaciones precolombinas entraron en la etapa de aculturación que poco a poco fue dando paso al presente híbrido de costumbres, una sociedad que conserva rasgos de las diferentes razas que se mezclaron en este proceso y que entre muchas cosas produjeron un lenguaje musical especial, tan variado como personal y que cuenta muy bien su historia, sus anhelos y su necesidad de expresar.

En este llamado proceso de aculturación es visible la influencia de las tres razas o culturas que se han mezclado no solamente en esta región de Floridablanca sino en todo el país y gran parte de Latinoamérica; estas son: la indígena, la europea y la africana.

Entre los hallazgos históricos a resaltar se encuentran los descritos por GUERRERO y MARTINEZ : " Los Guanes utilizaban instrumentos percutidos, estos datan del siglo XI o XII... soplaban caracoles, flautas de carrizo o hueso, ocarinas de barro y zampoñas para emitir diversos sonidos...los hombres y mujeres Guanes labraban la tierra e incluso la regaban con acequias, produciendo maíz, frijol, yuca, ají, arracacha, coca, algodón y fique...de cosas como estas se derivan sus preparaciones alimenticias" ¹

En estos y otros documentos históricos aparece información acerca de cómo se dio este proceso y como la aculturación de la raza primitivamente asentada en estas tierras fue dando paso a una nueva raza llamada mestiza y posteriormente a este tipo de idiosincrasia que hoy encontramos en la zona rural de esta región llamada: Campesinado. Esta mezcla sin embargo se dio de una forma casi invisible, es decir, la población indígena como tal desapareció en cuestión de aproximadamente 100 años posterior a la colonia, el mestizaje se dio debido a los indígenas que fueron a trabajar a las fincas de españoles y alemanes. Como dice COLMENARES ² citando al cronista Oviedo, en el año de 1763 tan solo

¹ GUERRERO RINCON, Amado Antonio y MARTINEZ GARNICA, Armando. La provincia de Guanentá (orígenes de sus poblamientos urbanos). p.22.

² COLMENARES, Germán. Historia Económica y social de Colombia.

quedaban unos pocos indígenas en Curití, Bucaramanga, Rionegro y el municipio de Guane.

Esta nueva raza mestiza pronto pobló de manera autónoma la zona rural que antes se constituía en zonas netamente Guanes como las veredas que componen el municipio de Floridablanca; y a pesar que la población indígena pura ya no existía, había en este mestizaje un gran legado de la cultura de este pueblo primitivo, por ejemplo sus costumbres culinarias y sus manifestaciones musicales, organológicas y por supuesto, el canto y la manera natural en que se hilan el sentimiento con la melodía.

2. MARCO CONCEPTUAL

Las músicas populares comparten algunas características comunes. En palabras de Javier Ocampo López : ¹ estas Transitan de generación en generación, se perpetúan mediante la tradición oral; son colectivas, se constituyen patrimonio de un determinado pueblo que las canta, las baila, las vive; son vernáculas, contienen narrativas ligadas a las costumbres y tradiciones de los pueblos en las que emergen; son autóctonas, se originan a partir del conjunto de circunstancias (sociales, históricas , políticas , religiosas , ideológicas , económicas...) de los lugares en que cobran vigencia; son tradicionales, por cuanto se transmiten y permanecen como manifestación de supervivencia y como continuidad entre el pasado y el presente; tienen origen anónimo (no la obra en particular “sino el conjunto del sistema tonal , rítmico y armónico en que se articula”).

Nadie puede por ejemplo desentrañar la génesis de las primeras composiciones musicales (bambucos, torbellinos, pasillos, cumbias, guabinas, etc.), porque son producto de la transculturación, de la fusión, de diferentes estilos y ritmos que en épocas y lugares determinados permiten al ser humano plasmar su modo de ser en el mundo.

Como un punto de partida se hace necesario una reseña histórica de la música Carranguera, esto debido principalmente a que los músicos de esta región actualmente han adoptado este género para expresar su diario vivir.

La música carranguera es un derivado de diferentes ritmos campesinos que han venido de distintas regiones del altiplano, allí se encuentran la guabina, el torbellino, el merengue boyacense y la rumba, en una definición más exacta de cómo esta mezcla apareció, se catalizó y comenzó a llamarse música carranguera. PAONE en su tesis asegura:

“En la década de los setenta y ante la inconformidad política de los estudiantes, surge en la universidad Nacional de Bogotá un movimiento estudiantil que alcanza cierto grado de importancia en la vida nacional. Al interior de este movimiento se genera un malestar frente al discurso, a la expresión hablada, y como solución se comienza a hacer canciones, imitaciones de temas generalmente de intérpretes y compositores chilenos, venezolanos, cubanos y argentinos. Con un formato de conjunto de merengue boyacense (Requinto de tiple, Tiple, Guitarra y guacharaca, pero haciendo énfasis en la utilización un poco olvidada del requinto de tiple) hacen música involucrando además del merengue,

¹ OCAMPO, Javier. (1976) Música y Folclor de Colombia, Plaza y Janes.

la rumba criolla, desaparecida casi por completo. Le impregnan un estilo más vivaz, más ágil y alegre con un carácter para ser bailado”¹.

Es a finales de los años 70 que este grupo de universitarios decide dar vida a este nuevo género con esta identidad de música protesta, aligerando un poco los ritmos tradicionales e introduciendo a la palestra musical el sonido del tiple requinto; al grupo le llamaron los “Carrangueros de Raquira” y con este nombre, indirectamente le estaban dando el nombre al género: La Carranga.

Actualmente su crecimiento masivo ha llegado a la mayoría del territorio nacional y ha calado tanto en la vida diaria del campesino de todas las regiones, que no han dudado en adoptarlo como suyo. En el departamento de Santander el movimiento carranguero se ha acomodado muy fácil; en este tiempo es difícil distinguir un género específico entre los grupos campesinos, quienes tocan un poco de carranga, un poco de norteña.

UBICACIÓN GEOGRÁFICA DE LAS VEREDAS MOTIVO DE ESTUDIO¹

Figura 1. Mapa de Floridablanca.



¹ Floridablanca SIG. POT. OFICINA ASESORA DE PLANEACION
http://www.floridablancasig.com/mapaspot/fldrural.php?Limite_municipal=1

2.1 CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LOS AIRES MUSICALES CAMPELINOS

Figura 2. Tabla. Características generales de los Aires musicales Campesinos.

CARACTERÍSTICAS	RUMBA CARRANGUERA	MERENGUE CARRANGUERO
FORMATO TÍPICO	Tiple, Requinto de Tiple, Guitarra, Guacharaca y Voz.	
INSTRUMENTACIÓN VARIANTE UNO	Guitarra acompañante, Tiple, Guitarra Bajo, Guacharaca y Voz.	
INSTRUMENTACIÓN FORMATO DOS		Guitarra acompañante, Guitarra requinto, Guitarra bajo, Guacharaca y Voz.
INSTRUMENTACIÓN FORMATO TRES	Guitarra acompañante, Guitarra puntera, Maracas, Guacharaca y Voz	
MÉTRICAS	Dos Cuartos 2/4	Tres Cuartos 3/4
FORMA	<p>La forma más usada en la interpretación carranguera es:</p> <p>INTRODUCCION (A, B y C)-PARTE A- PARTE A'- INTERLUDIO (B y C)- PARTE A'' (repite)</p> <p>La introducción puede variar entre 16 y 32 compases donde se exponen los motivos principales del tema musical que normalmente son 2 o 3 y se pueden titular A, B y C seguido se expone el primer tema, tema A, a cargo de la voz líder quien generalmente toca la guacharaca, luego viene la repetición de este tema por parte del coro que es interpretado por los demás integrantes del grupo, seguido de un interludio en el cual se utilizan motivos expuestos en la introducción ya sean B o C. Esta forma generalmente repite todo el tema y termina repitiendo muchas veces el coro y en decrescendo.</p>	
DISTRIBUCIÓN VOCAL	Las voces se distribuyen generalmente así: A la melodía principal se le agregan en el coro o repetición de una misma estrofa una segunda voz	

	que por lo general es una tercera o una sexta por debajo o por encima de la melodía.
TEMATICAS	Por lo general las letras de las canciones de este género musical abarcan la cotidianidad de la vida en el campo con sus tristezas (el deterioro del ecosistema, la muerte de un ser querido, la pérdida de la cosecha etc....) y alegrías (el nacimiento de un ser, las fiestas del pueblo, el matrimonio del familiar etc....)
CIRCULO ARMÓNICO	TONICA o I GRADO, SUBDOMINANTE o IV GRADO Y DOMINANTE o V GRADO con algunas variaciones en contados casos (en ocasiones se utiliza SUBMEDIANTE o II GRADO. También se agrega séptima menor en el acorde de IV Y V grado) utilizando la armonía tradicional.
TONALIDADES	De las características encontradas se observa que los temas son compuestos en tonalidades mayores.
RECURSOS TÉCNICOS	Los requintistas de Tiple o Guitarra utilizan plectro para que las melodías tengan una sonoridad más brillante. En ocasiones utilizan el capodastro para suplir el desconocimiento de otras posiciones o simplemente para facilitar su ejecución. Por razones tímbricas el guacharaquero tiende a quebrar verticalmente la guacharaca

2.1.1 Rumba Carranguera. Lo que actualmente se conoce como rumba dentro del género carranguero dista en muchas cosas de la rumba criolla, principalmente en el compás, de nuevo se encuentran diferentes definiciones, como por ejemplo que es un bambuco más ligero, llamado también fiestero.

Según las diferentes fuentes la rumba Carranguera prácticamente nace como un ritmo totalmenteailable, según PAONE¹: "La rumba Carranguera presenta también elementos del Corrido Mejicano lo cual no debe sorprendernos ya que la influencia de la música Carrilera o guasca es considerable" 1.

Aunque en la escritura es poco evidente el cambio, al escuchar las rumbas Carrangueras se puede captar cierto aire de corrido en la ejecución del tiple.

¹PAONE, Renato, Monografía para finalizar los estudios de Música, Medellín, Escuela popular de arte, 1999, p.81

Entre algunos de los músicos campesinos de Floridablanca, no se da excepción en este aspecto, de esta manera se pueden encontrar agrupaciones que a la par con la música carranguera, interpretan corridos norteños y temas con marcada influencia mexicana.

A continuación se muestra una figura que describe en partitura el patrón rítmico de la rumba carranguera.

Figura 3. Patrón Rítmico de la Rumba Carranguera.

Rumba Carranguera

Tiple

Guitarra

Güacharaca

2.1.2 Merengue Carranguero. Con una marcada influencia del pasillo, toma también elementos del género vallenato, los cuales expone la guitarra en los bajos, según PAONE¹ : toma la ejecución a 6/8 de la guacharaca del merengue vallenato y se mezcla con las cuerdas típicas del altiplano cundiboyacense.

“A mediados del siglo XX se populariza a gran escala el vallenato y con él, el merengue vallenato difundido en toda Colombia por discos fuentes. A partir de ese momento cada región comienza a apropiarse del merengue y a interpretarlo a su manera, lo mezclan, lo acomodan a su forma de sentir, de tocar, de cantar y bailar. Comienzan a surgir expresiones musicales nuevas como el merengue cundiboyacense que hace lo mismo pero con elementos de la guabina, torbellino y pasillo”¹.

¹ PAONE, Renato, Monografía para finalizar los estudios de Música, Medellín, Escuela popular de arte, 1999,

La melodía es hecha solo por cordófonos de traste, no se presentan aerófonos en esta región (Floridablanca), los merengues registrados son de carácter instrumental vocal, voz principal: presentación del tema melódico textual.

Acompañamiento rítmico armónico: a cargo de tiple, o guitarra, o ambos, patrón rítmico de rasgueo (carácter repetitivo) Guitarra lo presenta como acorde-bajo, cuando es el tiple quien acompaña rítmicamente la guitarra desarrolla un bajo melódico que llaman marcante.

La base rítmica percutida está a cargo de la guacharaca o raspa según la región, se encuentra presente en casi todas las manifestaciones de música carranguera, en esta región se presenta el caso de las maracas como apoyo rítmico paralelo con la raspa (guacharaca) en contados casos.

Los instrumentos melódicos en este formato utilizan el plectro (requinto, tiple y guitarra requinto), incluso la guitarra marcante en algunas ocasiones lo utiliza también.


Dentro del mismo ritmo del merengue carranguero son reconocidas algunas variantes, las cuales en su mayoría presentan pequeños cambios al ritmo original o en algunos casos fusiones del merengue con otros ritmos; algunos de ellos son: merengue Apasillao, Arriao, Bambuquiao, Carranguero, Fiestero, Interiorano, Joropito, Merelao, Orientano, Redovado, Reynoso, Sentimental, etc.

A continuación se incluye una figura que representa el patrón rítmico tradicional en el merengue carranguero con influencia del pasillo, interpretado en Boyacá.


Figura 4. Patrón Rítmico del merengue Carranguero.

**Merengue carranguero
con influencia del pasillo**

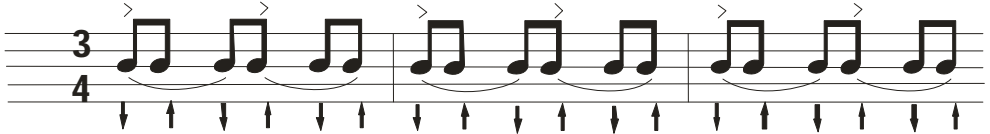
Tiple



Guitarra



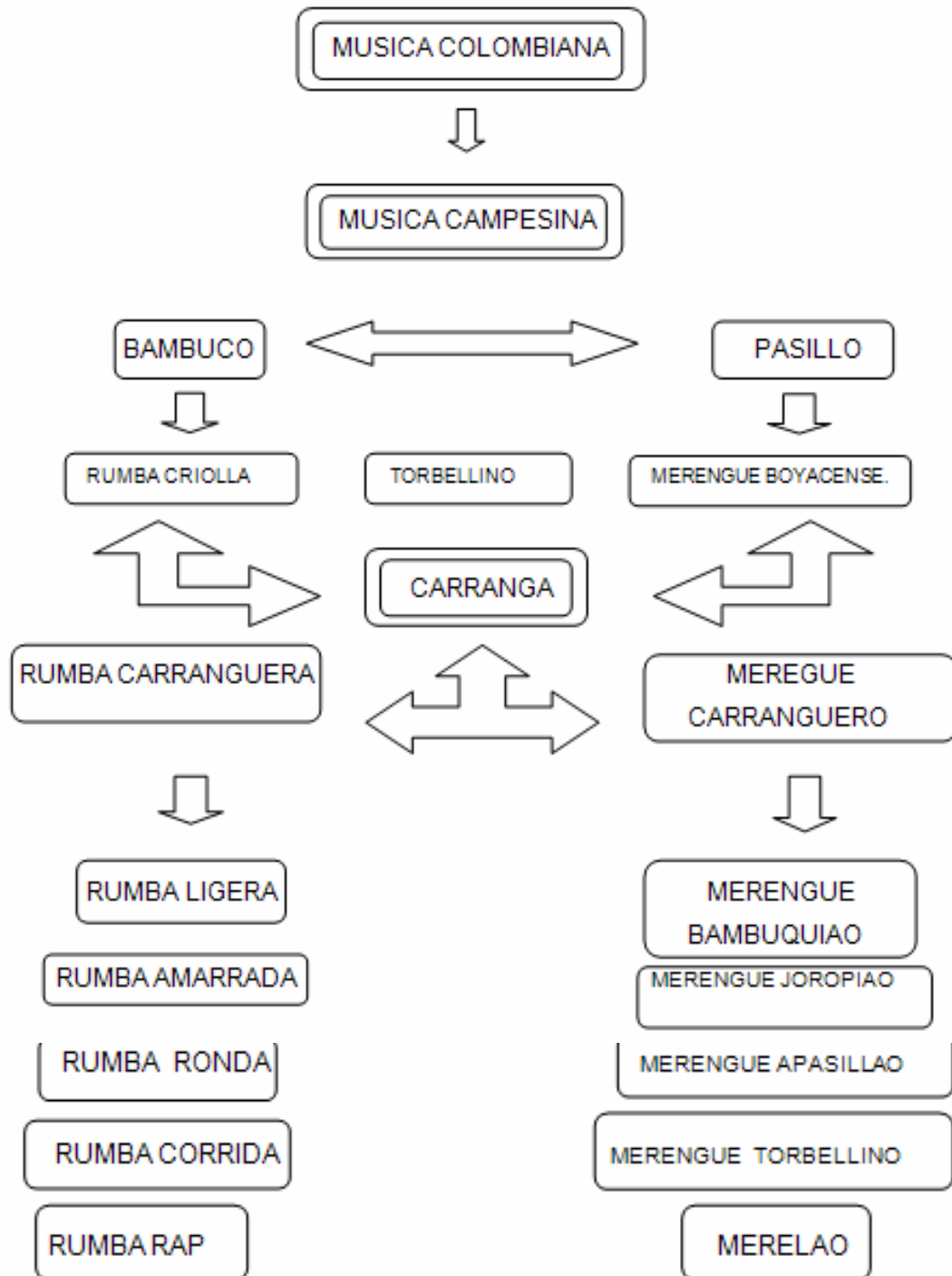
Güacharaca



The figure displays three musical staves for the Carranguero Merengue rhythm. The top staff is for the Tiple, the middle for the Guitarra, and the bottom for the Güacharaca. All are in 3/4 time. The Tiple and Guitarra parts consist of quarter notes with eighth rests. The Güacharaca part consists of eighth notes with accents, and a drum pattern of down and up strokes is shown below it.

2.2 ORGANIZACIÓN DE LA MÚSICA CARRANGUERA.

Figura 5. Cuadro organizacional de la música Carranguera.



2.3 ORGANOLOGÍA MUSICAL DE LOS AIRES CAMPESINOS

A continuación se darán a conocer los instrumentos que integran el formato tradicional de la música carranguera y sus roles dentro de la misma.

2.3.1 El requinto. Es un instrumento de cuerda de función principalmente melódica, en las agrupaciones de música campesina es el encargado de introducir los temas, realiza pequeños interludios o intermedios y dibujos melódicos alrededor del tema principal, también refuerza la base rítmica del tiple.

Por lo general su afinación es igual a la del tiple: E, B, G, D. su caja armónica es más pequeña, así obtiene un sonido más penetrante y brillante, su diapasón es más largo, lo cual le da más posibilidades de digitación.

Figura 6. El Requinto.



2.3.2 El Tiple. Es un instrumento de cuerda de función ritmo-armónico, en las agrupaciones de música campesina se encarga de mantener el ritmo por medio de un acompañamiento armónico, en ocasiones realiza melodías, ya que su posibilidades tímbricas y su sonido brillante se lo permiten.

Algunos tiples se afinan en Si bemol, pero por lo general los encontrados en Floridablanca en su mayoría son afinados de Do mayor.

Figura 7. Tiple.



2.3.3 Guitarra. Es un instrumento de cuerda con la función de soporte ritmo-armónico, en las agrupaciones de música campesina es el encargado de los bajos, en ocasiones también de hacer algunos rasgueos alternando con el tiple.

Sus cuerdas están afinadas de agudo a grave así: E, B, G, D, A, E, su caja armónica es más grande que la del tiple, así obtiene un sonido más redondo y mayor proyección de volumen.

Figura 8. La Guitarra.



2.3.4 Guacharaca. Instrumento de madera de forma cilíndrica con una parte dentada que le da su sonido característico, se ejecuta frotando su cuerpo con un trinche. En la música carranguera es el encargado de llevar la base rítmica, sus ejecutantes a veces se desprenden de la métrica para hacer pequeñas variaciones en el instrumento.

Figura 9. La Guacharaca.



2.3.5 Maracas. Instrumento de percusión que se sacude para obtener su sonido, siendo este instrumento más representativo de otros géneros musicales; se presenta en la música carranguera de Floridablanca solo de manera ocasional. Su rol, al igual que la guacharaca, es mantener y enriquecer la base rítmica.

Figura 10. Las Maracas.



3. PROCESO METODOLÓGICO

3.1 MARCO TEÓRICO

El campo está vivo, sin duda es una de las motivaciones para desarrollar este proyecto.

Durante décadas la música popular campesina ha sido como un león durmiente, una de las corrientes musicales que se ha movido por un medio muy subterráneo llegando a parecer en nuestros ambientes citadinos más como una leyenda de lo que debió ser, o como un artículo relegado a la radio AM, pero nunca como una realidad viviente; sin embargo a pocos kilómetros de la ciudad de Bucaramanga, en las faldas del Picacho, las distintas veredas del municipio de Floridablanca siguen siendo centros de campesinado, delimitados por cientos de fincas que aún trabajan la labranza como lo aprendieron de sus padres, y como lo vivieron en otros tiempos, después de sus labores se reúnen con motivo de compartir su música. Los une la necesidad de expresar, no importa la edad ni el parentesco; esta nueva visión de lo que representa la música para el campesino, tan diferente a como se interpreta en las ciudades, a pesar de la cercanía a nuestro entorno, motiva de inmediato la necesidad de conocer más sobre este proceso y desarrollar posteriormente un proyecto investigativo más detallado y práctico en torno a este fenómeno.

Gran parte de la llamada música campesina presenta por supuesto imborrables huellas de influencias que han afectado directamente su evolución y expansión por todo Colombia; en el área de investigación (las veredas de Floridablanca) es reconocible la herencia de una zona que, por ser desde la época precolombina de mucho tránsito comercial, integró las afluencias culturales de españoles, indígenas y un poco menos de los afro descendientes.

La ubicación estratégica de Floridablanca y en general de toda la zona de dominio Guane en la Colombia prehispánica (la unión de la tres cordilleras) convertían esta zona en un paso frecuente de encuentro entre Guanes, Yariguies, Chitareros y Motilones. En los grandes viajes los indígenas que venían a lavar oro en Río Frío o Río de Oro así como los que iban de paso hacia otras regiones debían enfrentarse al cruce del cañón del Chicamocha; los cantos de las diferentes tribus se fueron quedando aquí mezclados entre los guanes, quienes mantenían el asentamiento en lo que hoy se conoce como la Mesa de los Santos, Bucaramanga y Floridablanca.

La posterior influencia sería por supuesto la española, de carácter tanto organológico como rítmico, entrelazando los cantos indígenas con algunos ritmos

Europeos; el resultado de estos aparece posteriormente en zonas como Cundinamarca, Boyacá y los Santanderes.

Con el paso del tiempo la zona sigue siendo de una ruralidad un poco asediada por la ciudad y sus afanes, sin embargo los campesinos que allí han recibido el legado de la música como compañero de su vida aparte de su trabajo en el campo han conservado rasgos tangibles de esas influencias que han sonado en esta zona desde hace años y aún siguen incorporando otras influencias como es el caso de la música mexicana.

En este proceso de materialización de las agrupaciones de origen totalmente campesino en las veredas mencionadas, cabe resaltar la importancia de la creación del festival de música campesina de Floridablanca, el cual ha funcionado como motor y motivador a este surgimiento de tal diversidad de agrupaciones, así como estilos de interpretación, un festival que aún tiene el perfil de ser un poco desconocido, de bajo presupuesto y publicación, pero que para esta población de músicos campesinos representa la ventana más propicia para la divulgación de este arte.

Esto y la interpretación de sus aires en otras latitudes han moldeando aun más la forma de concebirse aquí la música.

Figura 11. Fotografía 1. Rondas preliminares.



3.2 ETAPAS METODOLÓGICAS

El soporte de este trabajo es de carácter investigativo, el cual sirvió para tener una visión general sobre los aires musicales campesinos en los andes colombianos.

El foco principal donde se realizó este trabajo fueron las veredas de Casiano, Guayanas (Altos de Mantilla) y Aguablanca del municipio de Floridablanca, lugares donde se inició la documentación necesaria para dicha propuesta.

3.2.1 Estudio de la Población. En el municipio de Floridablanca la música Campesina se produce en las veredas enclavadas en la montaña, allí diariamente convergen las labores del campo y los sonidos de las cuerdas; jornaleros, transportadores de alimento, agricultores y otros más al terminar su hacer se convierten en músicos tan naturales como el alimento que producen.

En sus canciones hablan de esos trabajos, de su vereda, de su municipio y de todo lo que pasa entre ríos y montañas, su diario acontecer.

Comparten su música con los suyos, animan ceremonias, son quitapesares, enamoran, denuncian, lloran y juegan al son de torbellinos y guabinas, merengues y rumbas. Para los campesinos de esta región, todos estos aires han logrado converger en un solo género (música carranguera); género musical que, como veremos más adelante, ha sido el resultado de una paulatina mutación de los tradicionales aires campesinos no solo de esta región de Santander, sino de todo el altiplano colombiano.

La música que hoy se describe como campesina en las veredas de Floridablanca ha llegado hasta ellos no solo por una herencia natural y por una temática de letras que oportunamente ha reflejado la identidad de la vida y cotidianidad del campesino, sino también por las posibilidades organológicas o de formato instrumental al cual ha tenido acceso este sector de la población. Según PAONE¹ en Boyacá el merengue es tocado con los mismos instrumentos del torbellino y la guabina de Vélez, (Santander); este merengue se caracteriza por un elemento instrumental, la guacharaca. Su formato lo conforman, tiple, guitarra, requinto de tiple y guacharaca o raspa, aunque en Floridablanca se presentan otros idiófonos solo de manera ocasional. Al estar entre montañas, el campesino aprende a expresar de forma especial lo que vive, la vida entre el cultivo, el contacto con la naturaleza, sus relaciones sociales, y el olvido en general del ciudadano común que subvalora su trabajo y su estilo de vida por considerarlo tal vez simple y poco sofisticado, aíslan al campesino que no encuentra otra forma de expresión que la que consigue por medio de su música. Es por esto que aprovechan cualquier oportunidad para poder expresarse, pues no es simplemente una herramienta de preservación de su identidad y costumbres, sino también una forma de hacerse escuchar, cosa que en otros escenarios resulta difícil.

¹ PAONE, Renato. MUSICA CARRENGUERA, .8MONOGRAFIA PARA FINALIZAR ESTUDIOS DE MUSICA) 1999. <http://www.scribd.com/doc/17597057/La-Musica-Carranguera-Renato-Paone-Tesis>

Los tecnicismos y convencionalismos estéticos no caben aquí, al igual que sus ropas, su hablar y sus construcciones, su música es de un origen primario, la música ha llegado a ellos heredada, la necesidad de mantener vigente tal costumbre es lo que los ha movido principalmente, han contado con la posibilidad de recibir talleres de formación musical y a través de los festivales, comparar su trabajo con el de las demás agrupaciones de la región, para así pulir su música tanto en sus temáticas y letras como en su composición, forma y estructura musical. Sin embargo su principal motor siempre ha sido el de mantener en vigencia sus costumbres sin otra ambición que no sea la de preservar un espacio de expresión, buena compañía y ofrecer la música a las necesidades sociales de los demás habitantes de la región. Continúan reuniéndose periódicamente para hacer sonar sus instrumentos al son de sus pesares y alegrías, adornando con sonidos las montañas de Floridablanca.

A la hora de hacer música no tienen en cuenta si es merengue o rumba, a veces ni la perfecta afinación de los instrumentos, solo necesitan saber qué tema es; sus temáticas abarcan la violencia, los ríos contaminados, el matrimonio de turno, el vecino, así la música fluye. Manos callosas que han trabajado la tierra se doman a la hora de hacer música, dedican un momento al final del día para el encuentro, al calor de un guarapo o una chicha; reciben este legado hijos y nietos, en ocasiones tocando en la misma agrupación se entregan el testimonio de la preservación de una costumbre fundamental para la vida social de la población campesina, una costumbre que continuará y tal vez cambiará pero no desaparecerá mientras exista vida en el campo y la necesidad de decir algo.

Figura 12 Fotografía 2. Final del IX Festival de música Carranguera parque principal de Floridablanca.



3.2.2 Visitas. Ante la escasa información bibliográfica obtenida sobre los Aires musicales campesinos en esta zona, se realizaron viajes con el fin de recopilar información directamente de los cultores en su sitio.

Para establecer las bases rítmicas se asistió a las eliminatorias y final del IX festival de música campesina realizado en dichas veredas de Floridablanca, las cuales se lograron recopilar y seleccionar bajo el nombre de cada aire: rumba y merengue.

Posteriormente se hicieron visitas a algunas de estas agrupaciones en sus casas o sitios de ensayo para hacer un registro de su música.

También se asistió a los encuentros musicales que se realizan cada domingo en el club folclórico carranguero “Mi Ranchito”, ubicado en el barrio La Trinidad, en los que se presentan periódicamente los cerca de 32 grupos que conforman la asociación de músicos de Floridablanca.

Figura 13 Fotografía 3. IX Festival de música campesina.



Figura 14. Fotografía 4. Grupos de música campesina de Floridablanca



Figura 15. Fotografía 5. Visita al Club Carranguero “Mi Ranchito Barrio La Trinidad”



3.2.3 Entrevistas. Se realizaron estas entrevistas con el fin de recolectar Información de la población en general y de los grupos en particular. Sobre este punto se quiso saber de qué manera se iniciaron los campesinos en la música y cómo el resto de la población recibía este tipo de manifestación, por último cuál era la experiencia o resultado de este proceso por parte de toda la comunidad.

Primera entrevista

Grupo: Los Tigres del 22

Lugar: Vereda Aguablanca

Fecha: 15 de octubre de 2006

Cristian Esparza, Director del grupo Los Tigres del 22.

“A ver, yo represento a Aguablanca km 22, la última vereda que tiene el municipio de Floridablanca sobre la vía a Cúcuta, pertenezco a la asociación de músicos de Floridablanca, fui fundador de la asociación de músicos de Floridablanca, y gracias a Dios he participado en los 9 festivales; estamos celebrando el noveno festival de música campesina y gracias a la administración municipal que nos ha apoyado, porque administraciones anteriores nos quitaron los recursos, en esta oportunidad, en esta administración el doctor Jairo Ulloa se ha dado de cuenta que ayudarle al civismo y al folclor y a la música campesina no es ningún delito, el

nos ha dado una gran ayuda al civismo, al folclor, a la música campesina en especial.

César Gallardo: hablando de eso, ¿usted ha tenido muchas participaciones en festivales durante la administración de señor Ulloa?

Cristian Esparza: si, tres festivales, tres años, el año pasado pues logramos quedar segundos en nuestra categoría y ganar la canción inédita, somos actuales campeones de la canción inédita.

César Gallardo: ¿Las canciones que usted interpreta con el grupo son todas inéditas?

Cristian Esparza: La mayoría si son inéditas, si.

César Gallardo: ¿Quién las hace, usted?

Cristian Esparza: Si.

César Gallardo: ¿Y las letras de donde las toma?

Cristian Esparza: Pues las he hecho, se la he hecho... la canción con la que gané el año pasado se llama tierra que me vio nacer, se la he hecho a la vereda de Aguablanca, mi vereda, al municipio de Floridablanca y a Santander.

César Gallardo: ¿El instrumento que usted interpreta?

Cristian Esparza: Guitarra.

César Gallardo: ¿Y que instrumentos tiene en el grupo?

Cristian Esparza: Tenemos maracas, guacharaca...

César Gallardo: ¿Maracas?

Cristian Esparza: Si

César Gallardo: No he visto ningún grupo con maracas

Cristian Esparza: No, somos los únicos que tenemos.

César Gallardo: ¿tiene mujeres en el grupo?

Cristian Esparza: No, no, tengo un compañero de... compañero de trabajo, fuimos compañeros de trabajo 10 años en una empresa, formamos el grupo hace unos 25 años, como músicos, como grupo formamos el grupo hace unos 25 años y pues hemos logrado estar en muchos municipios de Santander y de Colombia, he logrado llevar el civismo y el folclor de ASOMUFLOR, de la asociación de músicos de acá de este municipio hasta la alta Guajira, hasta el Cauca, las cinco provincias de este sector.

César Gallardo: ¿y cuando usted sale con su música a otros lados, cómo recibe la música de aquí la gente de otros lugares?

Cristian Esparza: No, bien, eso si nos han recibido bien, eso si en los municipios, en cualquier otro municipio, en la provincia de García Rovira, en la de Soto Norte, en la de Guanentá, en todas las provincias ha sido excelente, pues en los 25 años que llevo como músico la música nunca me ha defraudado.

César Gallardo: Usted me dice que estaba trabajando en una empresa; ¿se dedica de tiempo completo a la música, o qué otra cosa hace?

Cristian Esparza: No, no, no, nosotros nunca hemos vivido de la música, él todavía trabaja en la empresa, el otro compañero maneja un camión del campo, yo tengo mi finca, en el campo nosotros nunca hemos vivido de la música, la tenemos

pa' cuando nos invitan a los festivales o que nos contratan para hacer serenatas campesinas o cualquier evento.

César Gallardo: ¿y en qué momento ensayan, cuando se reúnen?

Cristian Esparza: Pues nosotros nunca nos reunimos porque es que no nos queda tiempo, y vivimos dispersos, vivimos en distintos sitios.

César Gallardo: ¿Cómo es la relación del baile con la música en su provincia?

Cristian Esparza: Ah!, eso si es lindísimo, si, si porque nosotros pues gracias a Dios la música de nosotros, esto, ha gustado, es distinta a la música carranguera si, nosotros la música es distinta, la música es campesina, es distinta a la carranguera porque nosotros la hacemos con guitarra, maraca, guacharaca, es diferente, pienso que tenemos repertorio diferente a los 22 grupos que hay acá, es un estilo diferente.

César Gallardo: ¿ustedes son el único grupo en su categoría?

Cristian Esparza: no, tenemos seis grupos aproximadamente, hoy vamos a estar solamente nosotros del campo, en la categoría B.

César Gallardo: ¿y el repertorio de hoy que géneros trae?

Cristian Esparza: Nosotros tenemos hoy merengue, música guasca, típica campesina.

A continuación se transcribe una entrevista informal a cada uno de los integrantes del grupo Los Tigres del 22.

Nombre: Cupertino Mayorga

Edad: 50 años

Ocupación: Granjero, toca las maracas.

César Gallardo: ¿Qué instrumento toca?

Cupertino Mayorga: Yo toco maracas y guitarra también

César Gallardo: ¿Lugar de residencia?

Cupertino Mayorga: Yo vivo allí del kilómetro pa' arriba de La Corcova, ahí cerquita a la granja trabajo yo.

César Gallardo: Hábleme un poco del premio que ganaron el año pasado.

Cupertino Mayorga: Bueno, el año pasado, ¿qué fue que nos ganamos? Ah, la otra, la canción inédita ganamos en Florida.

César Gallardo: ¿Cómo se llamaba el festival?

Cupertino Mayorga: El mismo festival este.

César Gallardo: ¿cómo fue el proceso de ustedes, del arreglo musical, de la letra?

Cupertino Mayorga: Pues aquí el compañero es el que hace los arreglos, y a nosotros después nos dice los coros y ya, nosotros después agarramos ahí.

César Gallardo: ¿La letra la hacen en conjunto?

Cupertino Mayorga: No, él la hace y después nos dice como.

César Gallardo: ¿La profesión suya?

Cupertino Mayorga: Yo trabajo ahí en una granja avícola de La Corcova para arriba.

César Gallardo: ¿Y ha viajado alguna vez con el grupo?

Cupertino Mayorga: Si, claro, yo he viajado con el grupo cuando nos toca por ahí ir a tocar.

César Gallardo: ¿Quién le enseñó la música?

Cupertino Mayorga: Pues yo también, o sea, yo mirando desde pequeñito por ahí. Mirando aprendí, mis hermanos eran músicos y ellos dejaban las guitarras por ahí y yo las bajaba y me ponía a darle, pero yo mirando, mirando los otros grupos.

César Gallardo: ¿usted prestó servicio?

Cupertino Mayorga: No señor.

César Gallardo: ¿Tiene finca propia?

Cupertino Mayorga: tengo una casita pequeña ahí en La Corcova, una ranchita pequeña.

César Gallardo: ¿siempre han estado los cuatro o han cambiado de músicos?

Cupertino Mayorga: Siempre hemos estado.

César Gallardo: ¿Hace cuánto tienen el grupo?

Cupertino Mayorga: Hace cuánto?... como 25 años.

Nombre: Gilberto Llanes

Edad: 43 años

Ocupación: Conductor y Tiplista.

César Gallardo: ¿Dónde vive?

Gilberto Llanes: En Bucaramanga ahorita, en el barrio Candiles.

César Gallardo: ¿Sabe leer y escribir?

Gilberto Llanes: Sí señor.

César Gallardo: ¿Ha viajado también con el grupo?

Gilberto Llanes: Si he viajado, si.

César Gallardo: ¿Toca guitarra?

Gilberto Llanes: Si, toco guitarra también y acompaño.

César Gallardo: ¿Tiene casa propia?

Gilberto Llanes: No, no tengo casa propia.

César Gallardo: ¿Quién lo inicio en la música?

Gilberto Llanes: Con él, con Cristian, hace 20, 25 años., antes cuando tenía por ahí unos 16 años aprendí a tocar, pero yo tocaba por ahí solo, no en grupo.

César Gallardo: ¿Dónde se conocieron?

Gilberto Llanes: Aquí en La Corcova.

César Gallardo: ¿En qué actividad, en la finca?

Gilberto Llanes: En la finca si, y compañeros de trabajo.

César Gallardo: ¿Usted qué profesión tiene?

Gilberto Llanes: Conductor; antes en el campo pero ahora, pues, tengo un camioncito, transporte cebolla del páramo a Bucaramanga.

César Gallardo: ¿Toca algún otro instrumento?
Gilberto Llanes: Tiple por ahí.
César Gallardo: ¿Sabe de notas o toca de oído?
Gilberto Llanes: De oído.
César Gallardo: ¿Sabe de notas?
Gilberto Llanes: Si, sé de notas y oído.
César Gallardo: ¿Siempre han tenido el mismo nombre en el grupo?
Gilberto Llanes: Si, siempre.

Nombre: Oscar Javier Esparza
Edad: 18 años
Ocupación: Agricultor, Estudiante y guacharaquero

César Gallardo: ¿Cuándo se inició en la música?
Oscar Javier: Pues yo la verdad, desde que tenía 6 años de edad, empecé a tener conocimiento, mi papá llegaba de trabajar, y pues la curiosidad de escucharlo cantar, el llegaba a ensayar todas las tardes con la guitarra.
César Gallardo: ¿Qué instrumentos hay en su casa?
Oscar Javier: Hay guitarras, hay maracas y una guacharaca.
César Gallardo: ¿A qué se dedica?
Oscar Javier: Agricultura.
César Gallardo: ¿Estudia?
Oscar Javier: Sí señor, valido el bachillerato.
César Gallardo: ¿O sea que usted sabe leer?
Oscar Javier: Sí señor.
César Gallardo: ¿Y ha viajado con el grupo bastante?
Oscar Javier: Si, he conocido bastante tierra con el grupo
César Gallardo: ¿Cómo era ese proceso de usted como niño acompañándolos a las reuniones, no se les perdía?
Oscar Javier: No, pues la verdad yo no me les perdía, pegadito ahí, si acaso me iba a jugar un rato y volvía, tocábamos en las tiendas, en las tarimas, así.
César Gallardo: ¿Y su instrumento era pequeño?
Oscar Javier: Si, era pequeño, era una calabaza.
César Gallardo: ¿Tiene hermanos?
Oscar Javier: Una hermana y un hermano.
César Gallardo: ¿Y están vinculados a la música?
Oscar Javier: No, pues mi hermana sí. Antes cantaba y tocaba guitarra pero empezó a estudiar y se le fue olvidando.
César Gallardo: ¿Cómo se ve en el futuro, con el grupo o haciendo cosas solo?
Oscar Javier: No, pues yo, si Dios quiere me quedo con el grupo.
César Gallardo: ¿Usted compone también como su papá?
Oscar Javier: No, él es el que compone los discos y yo le ayudo a ensayarlos y seguimos ahí.

César Gallardo: ¿Su mamá qué le dice?

Oscar Javier: No pues, mi mamá no me dice nada, a veces se disgusta cuando llegamos tarde, pero a veces, que duramos 2 o 3 días dando serenatas.

César Gallardo: ¿En su vereda hay más músicos de su edad?

Oscar Javier: Primos, todos somos familia. Una prima pequeña de 10 años, toca en Los Patiamarillos.

Segunda entrevista

Grupo: José Díaz y Su Requito Perolero

Lugar: Vereda Casiano

Fecha: 22 de octubre de 2006

José Díaz y Su Requito Perolero director.

Empecé cuando jovencito por medio de una tabla, yo empecé a tocar en una tabla, después empecé a tocar en un tiple, y la música la aprendí solista, solo, solo, nadie me enseñó, solamente Dios del cielo que es el único que... Dios del cielo, y en la tierra mía hay muchas mujeres que también interpretan la música, lo que es los quiribillos, lo que es la charrasca, lo que es el tiple, hay muchas mujeres de esas, eh... bueno, también grabé un Cd, grabé un Cd solo, dos no más, el resto me toco hacerlo solo, las composiciones todas mías, tengo por ahí unas 30 o 40 composiciones mías, por eso **no** toqué ninguna de nadie, también le cuento que en el 2000 fui a representar a Cartagena a la reina nacional de Santander con la música folklórica.

Pues yo le agradezco al señor alcalde de Floridablanca, y a la casa de la cultura, y a la doctora... no sé el nombre, y a Ramiro Acevedo, por ayudarnos en este programa a sacar la música adelante, si sacamos la música adelante pues así también progresamos y si todos los funcionarios que hubieran hicieran estos eventos como los hace el señor alcalde de Floridablanca, Santander sería la capital folclórica de Colombia.

1.1.1. Recopilación. Dentro del proceso de recolección se transcribieron versiones de la rumba y el merengue, estas transcripciones conllevaron al análisis de la forma de estas versiones interpretadas por los músicos campesinos, así como melodías principales, a su vez se analizaron los patrones rítmicos de los instrumentos para establecer qué características presentan.

Estos patrones debidamente copiados fueron interpretados por varios músicos para verificar que lo escrito fuese similar al patrón rítmico de cada aire.

4. ANÁLISIS MORFOLÓGICO

4.1 TIERRA QUE ME VIO NACER.

Este tema está en tonalidad de sol Mayor y en compás de 3/4 en ritmo de Merengue Campesino, compuesto por Cristian Esparza. Morfológicamente se encuentra una estructura muy común en la música popular. Contiene una introducción, parte A (estrofa, la cual cambia de texto en sus repeticiones) y el coro. Cada una de estas partes está conformada por 24 compases.

La primera sección llamada Introducción, se desarrolla en un motivo rítmico de dos compases al cual le sigue una repetición del mismo patrón pero con notas diferentes. Estos cuatro compases son el antecedente seguido por otros cuatro que funcionan como consecuente (formando así un periodo de 8 compases). Otro periodo de 8 compases le sigue a este periodo para formar la introducción de 16 compases.

El primer periodo se mueve armónicamente de la siguiente manera I- -V-I- V. El segundo periodo inicia en el IV grado, posteriormente se mueve de la siguiente manera IV- I –V- I- IV- I- V- I, este periodo presenta como es lógico una variación en las notas, mas no en el motivo rítmico.

En la siguiente sección llamada parte A (estrofa, llamada así por ser la parte cantada), se presentan las primeras diferencias entre la estructura tradicional del merengue Carranguero y la interpretada por esta agrupación de Floridablanca; aunque armónicamente la progresión de esta sección es idéntica a la del primer periodo de la introducción, se presenta una variación en la forma en que encaja la frase en los tiempos del compás.

Aunque no está consignado en la partitura, a menudo en la parte de la estrofa la agrupación efectúa algunos compases de silencio en la melodía entre periodo y periodo, alargando de esta manera la forma de la estrofa a 10 compases, una estructura poco convencional, pero que funciona para ellos.

La siguiente sección llamada Coro, actúa sobre la progresión armónica: IV- I –V- I- IV- I- V- I, éste si se comporta igual en cuanto al número de compases. Sin embargo varía la forma de encajar la frase en los compases, es decir la frase no comienza en anacrusa como en la frase del periodo sino en el primer tiempo del compás, después, en la mitad de la frase hace una pequeña variación al motivo original; por lo demás, está conformado por los mismos ocho compases con repetición, es decir esta sección es de 16 compases.

La sección que se define como Intermedio es instrumental y viene siempre después del coro; funciona como un recordatorio de la introducción pero se diferencia de este porque no tiene repetición de los motivos, es decir, toca una sola vez el primero motivo (8 compases) y una vez el segundo motivo (8 compases), para un total de 16 compases en esta sección.

Figura 16. Partitura 1. Melodía principal de Tierra que me vio nacer.

[C#11 AUG51]

Requinto

5

9

Figura 17. Partitura 2. Estrofa de Tierra que me vio nacer.
Estrofa

13

18

Figura 18. Partitura 3. Coro de Tierra que me vio nacer.

Coro

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a repeat sign at the beginning and a double bar line at the end. Below this staff is a horizontal line with the word "CORO" centered underneath. The bottom staff is also a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It starts with a measure number "22" above the first note. The melody continues from the previous staff, ending with a double bar line and repeat dots.

Figura 19. Partitura 4. Tema Tierra que me vio nacer.

TIERRA QUE ME VIO NACER
Score Merengue Los tigrillos del 22 [Arranger]

The image shows a musical score for a merengue piece. It consists of six staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first staff is labeled "Requinto" and contains an "INTRO" section. The second staff also contains an "INTRO" section. The third staff contains the "ESTROFA" (verse) section. The fourth staff contains the "CORO" (chorus) section. The fifth and sixth staves continue the melody. The score ends with a double bar line and repeat dots.

TIERRA QUE ME VIO NACER

Yo cumpuse en mi vereda este bonito merengue
Que lo diga todo el pueblo que lo diga toa la gente
Que es una de mis canciones
Que se escucha en todo el campo
Y a todos los campesinos los estamos alegrando

CORO

Aguablanca tierra hermosa
que un día me vio nacer
cerca de la capital de Santander (bis)

Y que viva nuestra tierra donde cultivamos flores
Que con tiples y guitarras
Alegramos los señores

Es una de mis canciones que se escucha en todo el campo
Y a todos los campesinos
Los estamos alegrando

4.2 CUIDEMOS EL AGUA

Aunque la rumba a diferencia del Merengue va en compás de 2/4, su estructura morfológica es parecida, esta en tonalidad de Sol mayor. Es compuesta en conjunto por el grupo. En este caso específico la forma o estructura morfológica de la canción ha sido acomodada al gusto de los músicos campesinos .

La sección denominada Introducción no encuentra ninguna diferencia con la tradicional, es instrumental y se compone de ocho compases que corresponden al primer periodo, con un antecedente y un consecuente de cuatro compases cada uno. Estos ocho compases se repiten para completar los 16 compases de esta sección.

Figura 20. Partitura 5. Introducción de Cuidemos el Agua.

El segundo periodo presenta una variación en el motivo que se mueve sobre el IV grado para dar inicio a las estrofas, no se efectúa repetición del segundo periodo de la introducción, sino que de una vez se pasa a la estrofa, dejando este periodo de solo 8 compases, para un total de 24 compases en la introducción.

En esta canción la Estrofa se encuentra muy apegada a los patrones de la forma tradicional, el motivo original se mantiene de una forma idéntica a la introducción y se establecen claras las frases del antecedente, consecuente y los periodos de ocho compases con su respectiva repetición.

Figura 21. Partitura 6. Estrofa Cuidemos el Agua.

Estrofa

Musical score for the verse of 'Cuidemos el Agua'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves. The first staff shows a melodic line with a repeat sign at the beginning and is accompanied by chords G, G, and G. Below this staff is the label 'VOZ' with a horizontal line indicating the vocal line. The second staff starts at measure 22 and is accompanied by chords D, D, D, D, and G.

La sección Coro se desarrolla como es costumbre sobre el segundo periodo de la introducción, involucrando en su progresión el IV grado; en este coro se presenta una variación en el motivo rítmico original, por lo demás la sección se maneja igual al segundo periodo de la introducción, cuatro compases antecedentes y cuatro consecuentes, para un total de ocho compases con repetición, es decir, esta sección es de 16 compases.

Figura 22. Partitura 7. Coro Cuidemos el Agua.

Coro

Musical score for the chorus of 'Cuidemos el Agua'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves. The first staff starts at measure 22 and is accompanied by chords D, D, D, D, G, and G. Below this staff is the label 'CORO'. The second staff starts at measure 28 and is accompanied by chords C, C, G, G, and D. The third staff starts at measure 33 and is accompanied by chords D and G.

En lo que se denomina Intermedio se encuentran variaciones importantes a la forma tradicional, pues en ésta, el intermedio siguiente del coro se hace generalmente sobre la parte B o segundo periodo de la introducción, sin embargo en esta canción no sucede así, pues en el intermedio se repite la introducción completa con sus dos partes A y B y con sus respectivas repeticiones para un total de 32 compases. Esto hace a este periodo el doble de largo de lo que tradicionalmente es, además de esto presenta importantes variaciones en el ritmo y las frases del segundo periodo antes de volver a la estrofa. Consecutivamente se repiten estrofa, coro, intermedio hasta el final del tema en donde el intermedio sólo se hace sobre el segundo periodo de la introducción sin repetirlo, es decir termina con 8 compases instrumentales, algo poco común.

Esta es la descripción de las secciones de esta Rumba, ahora veremos como se distribuyen estas secciones en el tema.

Figura 23. Partitura 8. Tema Cuidemos el Agua.

CUIDEMOS EL AGUA
 rumba carranguera AIRES DE GARCIA ROVIRA

Requinto

ESTROFA

4.3 EL SUSTENTO

Merengue en tonalidad de Fa mayor, en compás de 3/4, compuesto por el grupo, Sabor De Mi Tierra; se presenta una introducción bastante extensa comparada con otras canciones, y además cuenta con un número de compases poco común (44), con frases de cuatro compases (antecedente), con respuesta de igual número (consecuente).

Figura 24. Partitura 9. Introducción El Sustento.

. Introducción.

The musical score for the introduction of 'El Sustento' is written in F major and 3/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (F major), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. Chords F and C are indicated above the staff. The second staff is labeled 'intro' and contains measures 7-13. The third staff contains measures 14-19, with chords C, F, and B^b indicated. The fourth staff contains measures 20-25, with chords F, C, and F indicated. The fifth staff contains measures 26-32, with chords C, F, C, and F indicated. The sixth staff contains measures 33-38, with chords C, F, and C indicated. The seventh staff contains measures 39-44, with chords F, C, and F indicated. The piece ends with a whole rest in the final measure.

LA ESTROFA CORRESPONDE A UNA PEQUEÑA PARTE EN COMPARACIÓN CON LA INTRODUCCIÓN Y SE MUEVE POR EL MISMO CÍRCULO ARMÓNICO DE LA PRIMERA PARTE DE ÉSTA: I-V-I. I.V-I. ES DE RESALTAR LA PARTICULARIDAD DE LOS DOS COMPASES DE SILENCIO QUE SE DEJAN ENTRE LA ESTROFA Y EL CORO.

Figura 25. Partitura 10. Estrofa el sustento
ESTROFA

The musical score consists of six staves of music in a single system, all in a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music is written in a 4/4 time signature. The first staff begins at measure 46 and ends at measure 51, with chord symbols F and C. The second staff begins at measure 52 and ends at measure 58, with the word 'ESTROFA' above the first measure and chord symbols F and F. The third staff begins at measure 59 and ends at measure 64, with chord symbols C and F. The fourth staff begins at measure 65 and ends at measure 70, with chord symbols Bb and F. The fifth staff begins at measure 71 and ends at measure 76, with chord symbols C, F, Bb, and F. The sixth staff begins at measure 78 and ends at measure 83, with chord symbols C and F. The score concludes with a double bar line at the end of the sixth staff.

El Coro se presenta igual a la segunda parte de la introducción, involucrando el IV grado, comprendido por dos periodos de 8 compases que contienen sus respectivos antecedente y consecuente, preservando la simetría tradicional.

Figura 26. Partitura 11. Coro El Sustento

Coro

Musical score for the Coro of 'El Sustento'. It consists of three staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. Chords Bb and F are indicated above the staff. The second staff begins at measure 71, with a treble clef and a key signature of one flat. It continues the melody with various note values and rests. Chords C, F, Bb, and F are indicated above the staff. The third staff begins at measure 78, continuing the melody. Chords C and F are indicated above the staff. The system ends with a double bar line.

Figura 27. Partitura 12. Tema El Sustento

Musical score for the Tema of 'El Sustento'. The score is titled 'EL SUSTENTO' with a subtitle '[Subtitle]'. It is for a Requinto instrument. The score is in 3/4 time and has a key signature of one flat. The score is divided into sections: 'intro' (measures 1-6), 'ESTROFA' (measures 7-46), and 'ESTROFA' (measures 47-52). The score is written on a single system with a treble clef. The melody consists of eighth and quarter notes, often beamed together. Chords F, C, Bb, and C are indicated above the staff. The score is attributed to [Composer] and [Arranger].

2 EL SUSTENTO

52 F

59 C F

65 B^b F

71 C F B^b F

78 C F

4.4 LA LABRANZA

MERENGUE EN TONALIDAD SI BEMOL MAYOR, EN COMPÁS DE 3/4, COMPUESTO POR INTEGRACIÓN CAMPESINA; LA INTRODUCCIÓN EN ESTA CANCIÓN SE PRESENTA DE UNA FORMA ESPECIAL, COMENZANDO CON UN MOTIVO SENCILLO DE DOS COMPASES QUE SE REPITEN Y ASÍ DAR PASO A UNA GRAN SECCIÓN DE 24 COMPASES QUE COMPONEN LA INTRODUCCIÓN INSTRUMENTAL. UNA INTRODUCCIÓN BASTANTE EXTENSA.

Figura 28. Partitura 13. Introducción La Labranza.

The musical score is written for a Requinto in 3/4 time. It begins with a Requinto line consisting of four measures: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter rest. This four-measure phrase is repeated nine times. The score is divided into sections: a VAMP section (measures 5-14) and an INTRO section (measures 15-24). Chords Bb and F are indicated above the staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

LA ESTROFA LA CONFORMAN 16 COMPASES QUE SE REPITEN, FORMANDO UNA SECCIÓN DE 36, COMO SIEMPRE SE ENCUENTRAN ALLÍ FRASES DE 4 COMPASES QUE FUNCIONAN COMO ANTECEDENTE Y CONSECUENTE (PREGUNTA / RESPUESTA), EN UNA FORMA QUE CONTINÚA GUARDANDO TOTALMENTE LA SIMETRÍA.

Figura 29. Partitura 14. Estrofa La Labranza.

2

30

F

35

B^b

40

F

45

B^b

COMO ES COSTUMBRE EN LA SECCIÓN CORO, EL PASO ARMÓNICO SE EFECTÚA SOBRE EL IV -I-V-I. ESTA SECCIÓN TAMBIÉN CONSERVA LA SIMETRÍA DE LAS FRASES DE CUATRO COMPASES, Y SE COMPLETAN 16 COMPASES, CON DOS PERIODOS DE 8.

Figura 30. Partitura 15. Coro La Labranza.

The image displays a musical score for a choir, consisting of four staves of music. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 50, 55, and 60 indicated at the beginning of their respective staves. The music features a melodic line with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Chord symbols are placed above the staves: E^b above the first staff, B^b above the second staff, F above the third staff, and B^b above the fourth staff. The score concludes with a double bar line at the end of the fourth staff.

Figura 31. Partitura 16. Tema La Labranza

LA LABRANZA

Merengue Integracion Campesina
[Arranger]

Requinto

The musical score is written for Requinto in 3/4 time, B-flat major. It consists of six staves of music. The first staff is the introduction, marked with a B-flat chord and a repeat sign. The second staff is the first measure of the VAMP section, marked with a B-flat chord and a measure rest. The third staff is the first measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The fourth staff is the second measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The fifth staff is the third measure of the INTRO section, marked with an F chord. The sixth staff is the fourth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The seventh staff is the fifth measure of the INTRO section, marked with an F chord. The eighth staff is the sixth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The ninth staff is the seventh measure of the INTRO section, marked with an F chord. The tenth staff is the eighth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The eleventh staff is the ninth measure of the INTRO section, marked with an F chord. The twelfth staff is the tenth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The thirteenth staff is the eleventh measure of the INTRO section, marked with an F chord. The fourteenth staff is the twelfth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The fifteenth staff is the thirteenth measure of the INTRO section, marked with an F chord. The sixteenth staff is the fourteenth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The seventeenth staff is the fifteenth measure of the INTRO section, marked with an F chord. The eighteenth staff is the sixteenth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The nineteenth staff is the seventeenth measure of the INTRO section, marked with an F chord. The twentieth staff is the eighteenth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The twenty-first staff is the nineteenth measure of the INTRO section, marked with an F chord. The twenty-second staff is the twentieth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The twenty-third staff is the twenty-first measure of the INTRO section, marked with an F chord. The twenty-fourth staff is the twenty-second measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The twenty-fifth staff is the twenty-third measure of the INTRO section, marked with an F chord. The twenty-sixth staff is the twenty-fourth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The twenty-seventh staff is the twenty-fifth measure of the INTRO section, marked with an F chord. The twenty-eighth staff is the twenty-sixth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The twenty-ninth staff is the twenty-seventh measure of the INTRO section, marked with an F chord. The thirtieth staff is the twenty-eighth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The thirty-first staff is the twenty-ninth measure of the INTRO section, marked with an F chord. The thirty-second staff is the thirtieth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The thirty-third staff is the thirty-first measure of the INTRO section, marked with an F chord. The thirty-fourth staff is the thirty-second measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The thirty-fifth staff is the thirty-third measure of the INTRO section, marked with an F chord. The thirty-sixth staff is the thirty-fourth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The thirty-seventh staff is the thirty-fifth measure of the INTRO section, marked with an F chord. The thirty-eighth staff is the thirty-sixth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The thirty-ninth staff is the thirty-seventh measure of the INTRO section, marked with an F chord. The fortieth staff is the thirty-eighth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The forty-first staff is the thirty-ninth measure of the INTRO section, marked with an F chord. The forty-second staff is the fortieth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The forty-third staff is the forty-first measure of the INTRO section, marked with an F chord. The forty-fourth staff is the forty-second measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The forty-fifth staff is the forty-third measure of the INTRO section, marked with an F chord. The forty-sixth staff is the forty-fourth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The forty-seventh staff is the forty-fifth measure of the INTRO section, marked with an F chord. The forty-eighth staff is the forty-sixth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The forty-ninth staff is the forty-seventh measure of the INTRO section, marked with an F chord. The fiftieth staff is the forty-eighth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The fifty-first staff is the forty-ninth measure of the INTRO section, marked with an F chord. The fifty-second staff is the fiftieth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The fifty-third staff is the fifty-first measure of the INTRO section, marked with an F chord. The fifty-fourth staff is the fifty-second measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The fifty-fifth staff is the fifty-third measure of the INTRO section, marked with an F chord. The fifty-sixth staff is the fifty-fourth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The fifty-seventh staff is the fifty-fifth measure of the INTRO section, marked with an F chord. The fifty-eighth staff is the fifty-sixth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The fifty-ninth staff is the fifty-seventh measure of the INTRO section, marked with an F chord. The sixtieth staff is the fifty-eighth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The sixty-first staff is the fifty-ninth measure of the INTRO section, marked with an F chord. The sixty-second staff is the sixtieth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The sixty-third staff is the sixty-first measure of the INTRO section, marked with an F chord. The sixty-fourth staff is the sixty-second measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The sixty-fifth staff is the sixty-third measure of the INTRO section, marked with an F chord. The sixty-sixth staff is the sixty-fourth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The sixty-seventh staff is the sixty-fifth measure of the INTRO section, marked with an F chord. The sixty-eighth staff is the sixty-sixth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The sixty-ninth staff is the sixty-seventh measure of the INTRO section, marked with an F chord. The seventieth staff is the sixty-eighth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The seventy-first staff is the sixty-ninth measure of the INTRO section, marked with an F chord. The seventy-second staff is the seventieth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The seventy-third staff is the seventy-first measure of the INTRO section, marked with an F chord. The seventy-fourth staff is the seventy-second measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The seventy-fifth staff is the seventy-third measure of the INTRO section, marked with an F chord. The seventy-sixth staff is the seventy-fourth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The seventy-seventh staff is the seventy-fifth measure of the INTRO section, marked with an F chord. The seventy-eighth staff is the seventy-sixth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The seventy-ninth staff is the seventy-seventh measure of the INTRO section, marked with an F chord. The eightieth staff is the seventy-eighth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The eighty-first staff is the seventy-ninth measure of the INTRO section, marked with an F chord. The eighty-second staff is the eightieth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The eighty-third staff is the eighty-first measure of the INTRO section, marked with an F chord. The eighty-fourth staff is the eighty-second measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The eighty-fifth staff is the eighty-third measure of the INTRO section, marked with an F chord. The eighty-sixth staff is the eighty-fourth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The eighty-seventh staff is the eighty-fifth measure of the INTRO section, marked with an F chord. The eighty-eighth staff is the eighty-sixth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The eighty-ninth staff is the eighty-seventh measure of the INTRO section, marked with an F chord. The ninetieth staff is the eighty-eighth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The ninety-first staff is the eighty-ninth measure of the INTRO section, marked with an F chord. The ninety-second staff is the ninety measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The ninety-third staff is the ninety-first measure of the INTRO section, marked with an F chord. The ninety-fourth staff is the ninety-second measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The ninety-fifth staff is the ninety-third measure of the INTRO section, marked with an F chord. The ninety-sixth staff is the ninety-fourth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The ninety-seventh staff is the ninety-fifth measure of the INTRO section, marked with an F chord. The ninety-eighth staff is the ninety-sixth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The ninety-ninth staff is the ninety-seventh measure of the INTRO section, marked with an F chord. The hundredth staff is the ninety-eighth measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord. The hundred and first staff is the ninety-ninth measure of the INTRO section, marked with an F chord. The hundred and second staff is the hundred measure of the INTRO section, marked with a B-flat chord.

La labranza

2

30

4.5 POR QUÉ

EN ESTE MERENGUE DE LA AGRUPACIÓN SABOR DE MI TIERRA, COMPUESTO EN TONALIDAD DE FA MAYOR Y EN COMPÁS DE 3/4, LA ASIMETRÍA ES CARACTERÍSTICA DESDE LA MISMA INTRODUCCIÓN, EN DONDE LAS FRASES SE CONFORMAN DE 10 Y 11 COMPASES, ALGO POCO COMÚN; SIN EMBARGO MANTENIENDO LAS FRASES LO MÁS FLUIDAS POSIBLES, VALGA DECIR QUE SE HAN TOMADO EN CUENTA LOS COMPASES EN SILENCIO QUE DAN RESPIRO ENTRE FRASE Y FRASE.

Figura 32. Partitura 17. Introducción Por qué.

. INTRODUCCIÓN

The musical score for the introduction of 'Por qué' is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It consists of four lines of music. The first line starts with a double bar line and a repeat sign, followed by a quarter rest, a quarter note Bb, and a half note G. The second line is labeled 'INTRO' and contains 6 measures. The third line starts at measure 7 and contains 6 measures. The fourth line starts at measure 13 and contains 7 measures. The piece ends with a double bar line and repeat sign at the end of the fourth line.

La estrofa continúa con la estructura de diez compases, en este tipo de secciones es fácil notar las dos frases de 5 compases que conforman cada una un periodo y que a su vez funcionan como una pregunta -respuesta (o antecedente-consecuente); la sección tiene repetición, por lo cual termina siendo de 20 compases,

Figura 33. Partitura 18. Estrofa Por qué.

Estrofa

The musical score for 'Estrofa Por qué' consists of two staves. The first staff is a piano introduction in G major, starting with a whole rest followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff is a vocal line starting at measure 25, also in G major. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note A4. The melody continues with eighth notes: B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The piece concludes at measure 31 with a quarter note G4 and a double bar line.

La sección denominada Coro se mueve de la misma manera que la segunda parte de la introducción, con un total de 11 compases; a pesar de sus compases impares es posible reconocer las frases concluyentes que a su vez preparan de nuevo la intervención de un intermedio instrumental que es igual a la introducción, de esta manera se prepara para continuar con las estrofas, como en los otros temas, esta sección de coro también se mueve sobre el IV grado, IV-I-V-I.

Figura 34. Partitura 19. Coro Por qué.

The musical score for 'Coro Por qué' consists of two staves. The first staff is a piano introduction in G major, starting with a whole rest followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff is a vocal line starting at measure 37, also in G major. It begins with a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note A4. The melody continues with eighth notes: B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The piece concludes at measure 43 with a quarter note G4 and a double bar line.

Figura 35. Partitura 20. Tema Por qué.

Por qué
Merengue SABOR DE MI TIERRA

Requinto

7 INTRO F

13 B^b F

19 C F

25 C ESTROFA

31 F B^b

37 F CORO C F

FORMATO INSTRUMENTAL

En las agrupaciones motivo del análisis existe gran variedad en el formato instrumental, pero siempre tratando de conservar la sonoridad del formato tradicional o típico. Se describen aquí las variantes existentes y sus capacidades tímbricas.

Figura 36. Fotografía 6. Guitarra Requinto.



4.6 FORMATO TÍPICO.

Guitarra acompañante o marcante (bajo), tiple acompañante, tiple requinto, Guacharaca, voz.

Guitarra acompañante o marcante (bajo): cuando se habla de guitarra marcante se refiere a la guitarra convencional con cuerdas de nylon y afinación en Do, pero cuyo papel es definido únicamente para hacer el bajo de los acordes, permitiendo una mayor movilidad rítmica, apoyando más el registro bajo y enriqueciendo no solamente la estructura armónica del formato sino aportando una variedad tímbrica de contraste con los elementos percutidos de la guacharaca y con los picos agudos de los demás instrumentos, la textura de este formato se amplía, pues el papel de mayor movilidad ya no es solamente el de registros altos.

El acompañamiento rítmico percetivo lo hace la guacharaca o raspa, un elemento vital en todos los formatos de este tipo de música campesina, la guacharaca se encuentra clasificada como un instrumento idiófono de ejecución raspado o friccionado, en el formato de la música carranguera es generalmente el encargado de mantener el soporte rítmico reforzando el ataque o golpe del tiple acompañante.

El tiple interviene en este formato como encargado del acompañamiento rítmico armónico, el recurso de la pulsación o ataque es un patrón rítmico que se repite constantemente, al producirse el rasgueo no solo por la sonoridad de las cuerdas metálicas sino por el efecto que da cuando se pulsan las tres de un orden al tiempo, el color y brillo que imprime este instrumento resalta considerablemente a la guitarra y es protagonista mientras dure su ejecución.

En este formato que se ha denominado típico en la música carranguera es de vital importancia el papel del Tiple requinto, que en este caso hace la melodía principal, y dibuja adornos que acompañan o responde a las líneas melódicas de la voz. Al igual que el tiple, el requinto se resalta por su capacidad tímbrica y especialmente brillante, describiendo con claridad las introducciones, intermedios, fraseos y adornos. Es pulsado con un plectro o púa para proyectar más su volumen.

4.7 VARIANTE UNO

Guitarra acompañante, Tiple, Guitarra bajo, Guacharaca y Voz)

En esta primera variación del formato, encontramos el remplazo del tiple por el de la guitarra como instrumento acompañante, este nuevo formato presenta la acción de dos guitarras, sin embargo cada una de ellas tiene un rol diferente, la guitarra que funciona como remplazo del tiple acompañante realiza la base rítmico armónica con los respectivos golpes según el aire que se toca y la guitarra bajo sigue cumpliendo su función armónica y rítmica llevando el movimiento del bajo.

El tiple pasa a realizar la función melódica que generalmente cumple el requinto ya que su capacidad tímbrica brillante se lo permite.

4.8 VARIANTE DOS.

Guitarra acompañante, Guitarra Requinto, Guitarra bajo, Guacharaca y voz.

En este nuevo formato el remplazo de los tiples es evidente, el tiple acompañante pasa a ser remplazado por una guitarra convencional, mientras que el tiple requinto es remplazado por la guitarra requinto en el papel melódico. La guitarra requinto que aparece en este formato, ha ganado gran popularidad en los aires de música campesina, pues su especial sonoridad así como su potencia (que aunque no alcanza a ser como la del tiple requinto) es similar a la hora de la interpretación de las líneas melódicas y los intermedios.

4.9 VARIANTE TRES.

Guitarra Acompañante, Guitarra Puntera, Maracas, Guacharaca, Voz.

Se incluye esta variación dentro de los formatos instrumentales, especialmente por ser el usado por (Los tigres del 22), una agrupación con la cual se entabló una especial cercanía y por ser de su autoría uno de los temas analizados morfológicamente y transcritos para el proyecto.

Este es un formato que se encuentra balanceado, ya que abarca los diferentes elementos predominantes en el formato típico; la guitarra acompañante en este caso, hace el soporte rítmico armónico al tiempo que se encarga de marcar los bajos y la guitarra puntera ejecuta las introducciones e intermedios, manteniendo su presencia aguda; también funciona como soporte armónico de acompañamiento cuando la melodía se encuentra en la voz.

En algunos formatos la guacharaca presenta más variaciones en el material con que están hechos (metal, madera o calabaza) que en el remplazo del instrumento; en este formato encontramos las maracas como refuerzo rítmico.

Las maracas han incursionado en este formato mas por la influencia de agrupaciones de boleros o rancheras que por la música carranguera como tal, en este caso no ha llegado a suprimir la guacharaca sino a reforzarla, de esta manera la base rítmica se enriquece tímbricamente por el sacudir de la semilla y permite movimientos y variaciones en la base tradicional que sin perderse proporcionan un colchón de posibilidades en la subdivisión que en el caso de la guacharaca por su necesidad de mantener tempos y acentos le resultaría complicado.

Figura 37. Fotografía 7. Presentación en el club Carranguero “Mi Ranchito”



CONCLUSIONES

Las versiones interpretadas por los músicos campesinos de las veredas de Floridablanca presentan variaciones adecuadas a su gusto tanto en la forma como en algunas células rítmicas, esto lo hacen sujetos únicamente a su gusto personal y su particular forma de ver la estética de las canciones.

La estructura morfológica de las canciones compuestas e interpretadas por los músicos campesinos de las veredas de Floridablanca mantienen una lógica de acuerdo a lo que han escuchado en los intérpretes más populares del género carranguero como Jorge Velosa o el Tocayo Vargas, sin embargo no dudan en utilizar las variaciones que a su gusto se acomodan sin tener en cuenta que en algunos casos se separan de las estructuras tradicionales.

Las variaciones encontradas en la morfología y organología de este género obedecen más a la necesidad de suplir vacíos que a la intención misma de hacer nuevos aportes. Estos aportes entran de manera indirecta a hacer parte del género.

RECOMENDACIÓN

SOLUCIÓN DE CONTINUIDAD

Al desarrollar este proyecto puesta la mira totalmente en conseguir los objetivos trazados, se presenta la necesidad de proponer una solución de continuidad, la cual debe tomar las bases establecidas para dicha perpetuación, consignadas en este trabajo.

Hasta ahora lo aplicado aquí es solo la cuota inicial de toda las posibilidades en el área investigativa y de documentación que se hubiese querido abarcar y que se presenta hoy como una necesidad tangible, teniendo en cuenta lo vasto del territorio y la diversidad que en él se encuentra, es necesario dejar la puerta abierta ante la posibilidad de una continuidad que conserve dichas directrices y amplíe el espectro del conocimiento de la música campesina en las veredas de Floridablanca.

Como ha quedado claramente consignado, este trabajo se ha limitado a la observación directa en tan solo un par de agrupaciones ubicadas en tres de las ocho veredas que componen la zona rural del municipio de Floridablanca, veredas que acogen gran cantidad de agrupaciones de este formato y por lo tanto en la posibilidad de más variantes de los aires aquí analizados.

Es por esto que al incluir esta "solución de continuidad" se le da a este proyecto el status de primera etapa en algo que podría comprender muchas, y al mismo tiempo se insta a los diferentes organismos que encuentren en esta solución de continuidad una puerta para prestar una valiosa colaboración al trabajo de documentación de situaciones socioculturales vivas y tangibles como es el fenómeno de la música campesina en las veredas de Floridablanca; se alerta entonces a casas y secretarías de Cultura, Alcaldía, Gobernación, Investigadores, folclorólogos, docentes y estudiantes de Música, Historia, o Comunicación social para que en la medida de sus posibilidades continúen con este proceso valioso e indispensable, asegurándoles que sin duda les quedará siempre una inmensa satisfacción y un asombro especial al ver las diferentes manifestaciones musicales que se desarrollan alrededor y que muchas veces no se conocen o aprecian como debiera.

BIBLIOGRAFÍA

ABADIA MORALES, Guillermo. La música folclórica Colombiana. Compendio Folclórico Colombiano.

ARETZ, Isabel. Raices Europeas de la música folclórica de Venezuela.

BERNAL, Manuel. Del Bambuco de los Bambucos.

CORDERO GOMEZ, Edward. Características musicales del grupo Velosa y los Carrangueros. Autor del RAE:NEG 03 07 06.

DIRK, Koorn. Sobre la Guabina Veleña y el Torbellino.

MAZUERMA M. Lubin. Origenes Históricos de Bambuco y Músicos Vallecaucanos.

MORENO TORRES, Luis Ernesto. Los Aires Carrangueros, Organización y Análisis. Biblioteca Facultada de Bellas Artes , Universidad Pedagógica Nacional, Numero TAR 0102.

MUÑOZ ÑAÑEZ, Elizabeth. El Merengue Andino Nororiental. Trabajo de Gardo, Univerdad de Popayan.

OBREGON, Elkin. Art, La Rumba Carranguera, El Mundo Semanal.

OCAMPO LOPEZ, Javier. Musica y Folklore de Colombia.

PAONE, Renato. info@renatopaonemusic.com

PARDO TOVAR, Andrés. La Cultura Musical en Colombia. Historia Extensa de Colombia.

PERDONO ESCOBAR, José Ignacio. Historia de la Música en Colombia. 3ED.

PINZON URREA, Jesus. La Música Andina, Urbana y Campesina.

VELOSA RUIZ, Jorge. Entrevista mistrato Risaralda . Marzo 1998.

VELOSA RUIZ, Jorge. La Cucharita y no sé qué más.

ZAPATA OLIVELLA, Delia. El mestizaje características del Folclore Colombiano.