UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Entre Teclas y Carranga: Transcripción y Adaptación de Tres Canciones del Compositor Jorge Velosa en Formato para Piano y Voz

César Augusto Buitrago Ríos

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes - Conservatorio de Música
Maestría en Interpretación y Pedagogía Instrumental
Bogotá D.C, Colombia
2025

Entre Teclas y Carranga: Transcripción y Adaptación de Tres Canciones del Compositor Jorge Velosa en Formato para Piano y Voz

César Augusto Buitrago Ríos

Trabajo de investigación presentado como requisito parcial para optar al título de:

Magister en Interpretación y Pedagogía Instrumental

Director:

William Mac MacClure

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes - Conservatorio de Música

Maestría en Interpretación y Pedagogía Instrumental

Bogotá D.C, Colombia

2025

Como dijo el caminante, en su largo caminar
todo cabe en un bolsillo sabiéndolo acomodar
Y si el bolsillo es Colombia, Todos cabemos en paz

Jorge Velosa Ruiz

Dedicado a mis padres y mis ancestros, personas trabajadoras de orgulloso origen boyacense.

Agradecimientos

Agradezco profundamente al maestro William Mac MaCclure, por compartir su sabiduría y calidez humana, por ser guía y fuente invaluable de conocimiento a lo largo de este camino de formación. Su generosidad y pasión por la música han dejado una huella imborrable en mi proceso. A la maestra Lila Castañeda, por su apoyo decidido en la estructuración y puesta en marcha de este proyecto, y por su confianza constante. A la maestra Claudia Mejía, quien fue un pilar académico y emocional en los momentos decisivos de mi vida académica; sin su acompañamiento, este trabajo no habría sido posible. A la Universidad Nacional de Colombia, por abrirme sus puertas y brindarme un espacio de aprendizaje y autoconocimiento. Ha sido siempre un referente de excelencia en mi vida, y haber sido parte de su comunidad representa un honor profundo. A los maestros Roberto Rubio, Blanca Bernal y Eliecer Arenas, por sus enseñanzas, inspiración y compromiso a lo largo del proceso formativo. A mi familia, a mis padres y a mi pareja, por su amor y apoyo incondicional, por sostenerme en cada paso de esta travesía. Pero por encima de todo a Dios, por su absoluta generosidad al permitirme cumplir este sueño.

Resumen

Entre Teclas y Carranga: Transcripción y Adaptación de Tres Canciones del Compositor Jorge Velosa en Formato para Piano y Voz

Las músicas campesinas representan un patrimonio importante en la riqueza cultural del país, en ellas se plasma la idiosincrasia de sus gentes, sus tradiciones y sus historias; son una fuente de memoria oral muy valiosa en la identidad cultural de una nación.

El siguiente trabajo, documenta el proceso mediante el cual, se transcribieron y adaptaron tres canciones de música campesina, del autor Jorge Velosa y los Carrangueros de Ráquira, en un formato para piano y voz como un humilde homenaje desde la academia, a un artista de gran trayectoria y relevancia en la reciente historia musical y cultural de la región Cundiboyacense Colombiana.

Palabras clave: Piano, Jorge Velosa, Patrimonio, Música Campesina, Cundiboyacense, Colombia.

Abstract

Between Keys and Carranga: Adaptation of Three Songs by Jorge Velosa for Voice and Piano

Traditional folk music represents an essential part of Colombia's cultural richness. It reflects the idiosyncrasies, traditions, and stories of its people, serving as a valuable oral memory that strengthens national identity.

This project documents the process through which three songs of campesino music by Jorge Velosa and Los Carrangueros de Ráquira were transcribed and adapted into a format for piano and voice, as a humble tribute from academia to an artist of great significance in the recent musical and cultural history of the Cundiboyacense region of Colombia.

Keywords: Piano, Jorge Velosa, Cultural Heritage, Traditional Folk Music, Cundiboyacense, Colombia.

Tabla de contenido

Tabla de figuras…… 10

1.Preliminares…… 11

1.1. Planteamiento del problema

1.2. Objetivo general

1.3. Objetivos específicos

2. Marco referencial……13

2.1. Antecedentes de investigación…….……13

2.2. Música carranguera e identidad campesina……...16

2.2.1. Jorge Velosa y Los Carrangueros de Ráquira

2.2.2. Origen del término: carranga

2.2.3. Programa Canta el pueblo y la consolidación del proyecto carranguero

2.2.4. Territorio, mestizaje e instrumentos musicales

2.3. Aspectos musicales de la música carranguera……...…...21

2.3.1. Instrumentación

2.3.2. Ritmos de la música carranguera

2.3.3. Armonía usada en la música carranguera

2.3.4. Generalidades respecto a la forma

3. Metodología ..... …27

3.1 Enfoque metodológico

3.2 Descripción general del proceso

3.3 Herramientas y Recursos utilizados

3.4 Reflexiones sobre el proceso

4. Traducir el territorio: música carranguera al piano 31

4.1 Criterios generales de transcripción y adaptación ..... …….31

4.2.1 El rey pobre 32

4.2.1.1 Autor e intérprete original

4.2.1.2 Motivación para la selección

4.2.1.3 Versión utilizada para la transcripción

4.2.1.4 Decisiones de transcripción

4.2.1.5 Organización formal

4.2.1.6 Partes instrumentales conservadas

4.2.1.7 Ritmo y métrica

4.2.1.8 Aspectos desafiantes y consideraciones importantes

4.2.1.9 Adaptación para piano y voz

4.2.1.10 Tratamiento armónico

4.2.2 La pirinola 36

4.2.2.1 Autor e intérprete original

4.2.2.2 Motivación para la selección

4.2.2.3 Decisiones de transcripción

4.2.2.4 Organización formal

4.2.2.5 Partes instrumentales conservadas

4.2.2.6 Ritmo y métrica

4.2.2.7 Aspectos desafiantes y consideraciones importantes

4.2.2.8 Adaptación para piano y voz

4.2.2.9 Tratamiento armónico

4.2.3 La china que yo tenía 39

4.2.3.1 Autor e intérprete original

4.2.3.2 Motivación para la selección

4.2.3.3 Decisiones de transcripción

4.2.3.4 Organización formal

4.2.3.5 Partes instrumentales conservadas

4.2.3.6 Ritmo y métrica

4.2.3.7 Aspectos desafiantes y consideraciones importantes

4.2.3.8 Adaptación para piano y voz

4.2.3.9 Tratamiento armónico

5. Conclusiones del proceso de transcripción y adaptación 42

6. Referencias bibliográficas 43

7. Anexos: Partituras Finales de *Entre teclas* ***y carranga*** 45

Tabla de Figuras

Figura	Título	Página
1	Boleta Madison Square Garden, Nueva York. Tomado de *El pueblo canta* (2020).	21
2	Ejecución de la guacharaca en el merengue y en la rumba carranguera. Tomado de Garzón (2017).	25
3	*El rey pobre*. Elaboración propia (2025).	34
4	Fragmento de *La pirinola*. Elaboración propia (2025).	38
5	Fragmento de *La china que yo tenía*. Elaboración propia (2025).	41

1. Preliminares

1.1 Planteamiento del Problema

El piano es un instrumento particularmente versátil y ha sido usado para tocar infinidad de músicas en todo el mundo. En Colombia, su participación en las músicas tradicionales de nuestras regiones ha sido más bien limitada, especialmente después de la década de 1950. Aunque una buena cantidad de compositores, intérpretes y arreglistas han venido realizando valiosos trabajos de acercamiento a las músicas de distintas regiones del país desde la perspectiva pianística y la formación académica, en la música de la región cundiboyacense, sin embargo, la participación del piano se encuentra bastante relegada.

Jorge Velosa y Los Carrangueros de Ráquira marcaron una revolución cultural a finales de los años 70 y comienzos de los 80, cuando recorrieron el país con su música campesina, recordándole a una sociedad que tradicionalmente ha valorado más las manifestaciones culturales externas, la riqueza del campo y la importancia de sus gentes, sus costumbres y sus expresiones artísticas. La contribución de estas músicas a la cultura colombiana, así como su valor histórico en la construcción de identidad, solo puede comprenderse a fondo si se estudian y se interpretan desde diversas perspectivas, incluyendo la artística. Por ello, desde el ámbito académico, aún queda mucho por hacer y muchos territorios sonoros por explorar.

Este proyecto surge también desde una motivación profundamente personal. Vengo de una familia con raíces campesinas: mis padres y abuelos vivieron buena parte de su vida

en el campo, y desde niño he tenido contacto directo con ese mundo. Conozco el municipio de Ráquira, Boyacá —cuna de Jorge Velosa—, porque mi padre también nació allí, lo cual me ha permitido conocer la región, su gente y su cultura desde una cercanía afectiva y vivencial. Esta conexión emocional fue decisiva a la hora de elegir el repertorio, y reafirma mi interés por contribuir a la preservación y difusión de este legado.

Además, este trabajo representa una continuación de un proceso creativo que ya había iniciado en una etapa anterior, con el proyecto titulado “Tres piezas de música carranguera para piano a cuatro manos” (2020), en el que abordé una primera aproximación a la adaptación pianística de este repertorio. En esta nueva propuesta, el énfasis se traslada al formato de piano y voz, abriendo nuevas posibilidades expresivas y poniendo especial atención al valor del texto cantado como vehículo de identidad y memoria pues en este primer intento sentí que esto, que para mi es lo mas importante se quedó de lado.

Por estas razones considero oportuno enriquecer el repertorio pianístico mediante adaptaciones de músicas campesinas en formatos no tradicionales. De aquí la formulación de este proyecto de investigación-creación a través de la siguiente pregunta:

¿Cómo adaptar canciones de música carranguera en formatos de instrumentos no tradicionales en los que se incluya el piano como acompañante o solista, conservando la sonoridad característica?

1.2. Objetivo general

Adaptar música carranguera en formatos de instrumentos no tradicionales en los que se incluya al piano como acompañante o solista, conservando la sonoridad y la esencia de esta música.

1.3. Objetivos específicos

- Investigar el origen de la música carranguera y el impacto cultural que tuvo en las comunidades de la región Cundiboyacense, con el fin de entender mejor el contexto socio cultural en el que floreció.
- Adaptar musicalmente tres piezas en formato para piano y voz conservando en lo posible elementos típicos de la sonoridad de la música tradicional carranguera.

2. Marco referencial

2.1 Antecedentes de Investigación

La música campesina ha sido abordada anteriormente por varios autores desde perspectivas distintas y diferentes campos del saber. Hay trabajos que realizan acercamientos a partir de lo sociológico, antropológico y literario, así como también desde lo puramente musical en la academia.

Para la elaboración de este trabajo se buscaron referencias de autores que abordaran la música folclórica o campesina desde la perspectiva puramente pianística, pero también investigaciones alrededor de la música carranguera desde otros campos del saber, como el sociológico y el literario, que permitieran contextualizar más profundamente los orígenes y particularidades socioculturales de esta música, entendiendo su esencia y su importancia dentro de la tradición de la región cundiboyacense en la que floreció.

Desde lo pianístico, encontramos el trabajo A cuatro manos. Folclor colombiano en el piano, fruto de una colaboración entre los músicos Michelle Leygue Andrade, Germán

Darío Pérez Salazar, Miyer Garvin Goenaga y Rogelio Alberto García Henao, publicada en el año 2020 por la Editorial de la Universidad Pedagógica Nacional, dentro de su colección Artes para la educación. Esta obra recopila música folclórica y popular colombiana, abordando varios de los ritmos más representativos del país y adaptándolos para ser interpretados a cuatro manos en el piano. Su enfoque pedagógico, que incluye una contextualización y análisis musical de cada ritmo, fue una guía importante para este trabajo.

De esta misma colección se encuentra el libro Estudios de música colombiana para piano, realizado por Fabio Ernesto Martínez Navas y publicado en 2020. Esta obra reúne estudios originales para piano que exploran diversos ritmos del folclor nacional, aportando ejemplos útiles para el desarrollo técnico en ambas manos y destacando patrones rítmicos característicos de cada estilo. Fue un referente clave para explorar las posibilidades de acompañamiento en el piano y enriquecer la escritura del acompañamiento en este trabajo.

Por otra parte, el trabajo de Alexander Pastrana Soto (Apropiación de elementos del rajaleña a una propuesta musical desde la perspectiva de un pianista de jazz, 2019) constituye una interesante propuesta de análisis y creación, en la que el autor estudia el ritmo del rajaleña y genera composiciones propias a partir de su fusión con el lenguaje del jazz. La claridad metodológica y el enfoque creativo de este proyecto resultaron inspiradores para pensar rutas posibles de adaptación del lenguaje folclórico a otros formatos.

Asimismo, el trabajo de Nicole Ocampo Hernández (Las músicas campesinas carrangueras en la construcción de un territorio, 2014), realizado para la Maestría en Patrimonio Cultural y Territorio, ofrece una visión amplia de las relaciones entre territorio, música y memoria oral en la región del Alto Ricaurte. A través de entrevistas a músicos tradicionales y del análisis de festivales y repertorios, la autora muestra cómo la música

carranguera actúa como vehículo cultural que condensa y transmite formas de vida, saberes, lenguajes y cosmovisiones propias de la ruralidad boyacense.

En esta misma línea, el ensayo de Adrián Farid Freja de la Hoz (La literatura campesina en medio de la guerra y su papel en la construcción de paz en Colombia: el caso de la carranga, 2021), publicado en la Revista de Estudios Colombianos, resalta el papel de la música y sus letras como medio de construcción de memoria colectiva y como herramienta de resistencia cultural. El valor literario y simbólico de las coplas y canciones carrangueras aparece aquí como un patrimonio discursivo que ha ayudado a sostener y visibilizar la identidad campesina en contextos de conflicto.

Complementariamente, el análisis de Garzón (2017) sobre los elementos melódicos, rítmicos y formales de la música carranguera aportó herramientas específicas para comprender y organizar la transcripción desde criterios técnicos propios del género. Su lectura permitió identificar cómo se articulan los patrones rítmicos tradicionales y qué aspectos se deben conservar o adaptar al trasladarlos a un nuevo formato instrumental. Además, la entrevista realizada por Deysa Rayo a Jorge Velosa en 2016 proporciona un testimonio directo sobre la vida del artista y el proceso de conformación de Los Carrangueros de Ráquira. En esta conversación, Velosa relata cómo surgió el proyecto, las motivaciones detrás de su creación y el impacto que tuvo en la cultura musical colombiana. Este recurso audiovisual enriquece la comprensión del contexto histórico y social en el que se desarrolló la carranga, ofreciendo una perspectiva personal y profunda del legado de Velosa.

Por otra parte, el documental Canta el pueblo (Canal Trece, 2020) fue clave para conocer de forma directa la historia de Jorge Velosa y el surgimiento del movimiento carranguero. A través de entrevistas, imágenes de archivo y testimonios de sus protagonistas, esta obra aporta una mirada cercana al proceso artístico, político y social

que acompañó la consolidación de la carranga como expresión musical popular y símbolo de identidad campesina.

2.2 Música carranguera e identidad campesina

2.2.1 Jorge Velosa y Los Carrangueros de Ráquira.

Como con cualquier otra música, el conocimiento del contexto sociocultural en la que surge, nos ofrece una perspectiva más amplia para su entendimiento y nos ayuda a comprender mejor sus referentes técnicos, estéticos e históricos, pudiéndose traducir esto en una mejor interpretación.

Al indagar sobre los orígenes de la carranga, como se conoce al género de música que popularizo Jorge Velosa y los carrangueros de Ráquira hacia finales de los años 70's, se puede observar que, como en muchos fenómenos artísticos, surgió como fruto de una conjunción excepcional de personas, lugares y momentos históricos. Según Jorge Velosa (Rayo,2016), es oriundo de Ráquira, departamento de Boyacá, donde vivió la primera parte de su infancia entre cultivos, animales, coplas y música campesina. Posteriormente, fue trasladado a Bogotá donde terminó el bachillerato. Allí, en medio de dificultades iniciales a raíz de las burlas de sus compañeros por su acento y cultura campesina aprendió a abrirse un camino a través del uso de la palabra, pues tanto él como sus profesores, notaron una habilidad natural en el uso del lenguaje, siendo el preferido en cuanto evento se requiriera en los actos culturales, recitando poesías y coplas; lo que le permitió sobresalir y ganarse el respeto de sus compañeros con el tiempo. Velosa ingresó a estudiar veterinaria a la Universidad Nacional de Colombia, tal vez influido por su amor a los animales y al campo del cual provenía, sin embargo, como él mismo lo indica, a mitad de la carrera se dio cuenta que nunca ejercería, pues su mente y su corazón

estaban puestos ya en la música, las coplas, las letras y el Folclor. Es por estos mismos años, en que el maestro Guillermo Abadía, folclorólogo colombiano prominente, impartía cursos en la universidad Nacional, siendo estos semilleros artísticos influyentes en la juventud de este entonces y que por su puesto influyeron en el maestro Velosa, pues lo menciona puntualmente al contar la historia de su vida: "Conocí al maestro Abadía en la universidad y él me ayudo mucho a encausarme por el folclor, con un poquito más de seriedad, pero de seriedad como algo para practicar, vivir, estudiar y demás…." (Rayo, 2016). Por otra parte, en Latinoamérica se vivía un auge de la canción social que se valía también de elementos del folclor de sus regiones tanto en el uso del lenguaje como por la inclusión de instrumentos tradicionales de las voces de representantes como Mercedes Sosa, Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Víctor Jara, entre otros. Según el Programa contando un cuento, *"La Lora Proletaria, de Jorge Velosa"* Producido por la Radio Nacional de Colombia en 2023, Velosa compone y graba sus primeras canciones en un casette, que se empieza a copiar y a difundir entre los estudiantes, una de estas canciones era *"La lora proletaria",* primer éxito dentro de la sociedad estudiantil de izquierda de la época, canción de protesta social en la que al ritmo de una rumba campesina acompañada de Guitarra, Velosa canta con acento y la jerga típica del campesino cundiboyacense, una metáfora alrededor de la lucha revolucionaria de obreros y campesinos. La canción se popularizó rápidamente dentro de las juventudes socialistas y le empezó a dar reconocimiento dentro de la comunidad de la época, siendo incluso interpretada en manifestaciones estudiantiles y sindicales como canción de protesta. En el mismo programa nos narran el hecho de que posteriormente Jorge Velosa conformaría un grupo de música indígena y latinoamericana llamado Sayuna, que posteriormente se convertiría en Canta Libre.

Después de esto, como se narra en el documental Canta el pueblo (2020), Jorge Velosa escucha la convocatoria que hizo la Radio Furatena para participar en la primera

versión del concurso: *"La guitarra de plata campesina"* y convoca a Javier Moreno, Javier Apraez y Ramiro Zambrano, músicos con cierta trayectoria dentro de los círculos estudiantiles de la época que frecuentaban la taberna Arte y Cerveza donde eventualmente se presentaba Canta Libre.

Como narra Velosa (Rayo,2016) se presentaron al concurso bajo el nombre de "Los Hermanos Rodríguez" y gracias a su calidad musical y la natural habilidad de Velosa con las coplas, los declararon fuera de concurso. Posteriormente, Jorge le propuso al director de la radio un espacio para un programa de difusión de música y manifestaciones culturales campesinas, quien aceptó al ver la capacidad de Velosa y su grupo.
La radio era el principal medio de comunicación masiva en la región del altiplano cundiboyacense y Radiofuratena se encontraba bien consolidada en la audiencia de los habitantes de la región, lo que representó una oportunidad importante para la consolidación del proyecto carranguero. Velosa decide llamar este programa: "Canta el pueblo" e iniciaba con la siguiente copla que encarna muy bien lo que buscaba con su intención artística:

"Canta el pueblo porque tiene muchas cosas que cantar,
Viva el que se hecha una canta, viva el canto popular" (Velosa s.f)

2.2.2 Origen del término: Carranga.

Como ilustra Paone (1999) "El término carranga es un regionalismo, se refiere al animal muerto por enfermedad, accidente, vejez o muerte natural (no sacrificio) y el cual los dueños, para no perderlo completamente […] lo vendían para hacer embutidos en los muchos sitios de compra de carranga que existían en la región Cundiboyacense, en especial en el municipio de Ubaté, apodado 'capital mundial de la Carranguería'" (p. 63).

Agregando más adelante que “El término carranga es solo un símbolo convencional ya que solo adquiere significado para los habitantes de una región, los cuales han ya experimentado el proceso social de la carranga […]. En un contexto social diferente al Cundiboyacense, el término adquiere muy poca simbología” (p. 64).

Estas condiciones sociales y territoriales se reflejan en el estilo de Jorge Velosa, quien recupera con humor e inteligencia el habla, las prácticas y los oficios del campo. En su canción El Carranguero, describe así la experiencia de comerciar un animal muerto:

> Señores voy a contarles tratando de ser sincero
> Y en la que yo me metí por andar de carranguero
> Y no es que sea oficio malo porque yo he visto que es bueno
> Lo que pasa es que hay que ser avispao y no pendejo.
> (…)
> Lo negociamos a oscuras sin ver el color fatal
> Color que por el camino de rojo pasó a morado
> Y un olorcito señor como de perro mojado.
> (…)
>
> Nos fuimos buscando un cliente y hasta en los pueblos vecinos
> Y ya estábamos dispuestos ya a tirarlo por el camino
> Y en eso de la 1, regresamos nuevamente
> Al pueblo donde un carrango, dicen que nunca se pierde.
> (…)
>
> Y así se va terminando la historia que comencé
> Porque el loco se hizo cargo y en verdad no sé por qué

Lo cierto fue que perdimos mucho más de por mitad

Pero había que realizarlo ya como diera lugar.

(Velosa s.f.)

2.2.3 Programa *Canta el Pueblo* y la consolidación del proyecto carranguero.

El programa *Canta el pueblo* fue fundamental en el fortalecimiento de la propuesta de Velosa con sus compañeros (Deysa Rayo, 2016), pronto se dieron cuenta que debían componer más canciones y fue por esta época que nacieron algunas icónicas como: “La Cucharita”, “La Pirinola”, “La China que yo Tenía” o “Julia, Julia, Julia”.

La música entonces que inicialmente pertenecía a Los Hermanos Rodríguez, empezó a ser conocida por los oyentes como música carranguera, esto los llevo a autodenominarse luego como “Los carrangueros de Ráquira”.

Como se menciona en el documental *Canta el Pueblo* (2020) bajo este nombre, graban el primer disco en Bogotá que sería distribuido en algunas emisoras del país para su difusión. En relativo poco tiempo, lograron lo que hoy se podría llamar un fenómeno viral en el país, siendo invitados a programas radiales y televisivos e incluso terminaría llevándolos a ser uno de los primeros artistas colombianos en lograr un escenario como el Madison Square Garden, donde fueron invitados en 1981 en el marco del “Hispanic Day” a presentarse junto a otros artistas como: Astor Piazzolla, Miguel Bosé, Camilo Sesto, Roberto Carlos, Tito Puente entre otros.

Es así, que de repente los campesinos tuvieron una visibilidad que nunca antes se había logrado de otra manera en la sociedad y Jorge usó su música y sus palabras como instrumento para la dignificación del ser campesino, para transmitir a lo largo de su carrera, palabras de paz, de cuidado al medio ambiente y a la tradición cultural campesina plasmada en sus costumbres y manifestaciones artísticas.

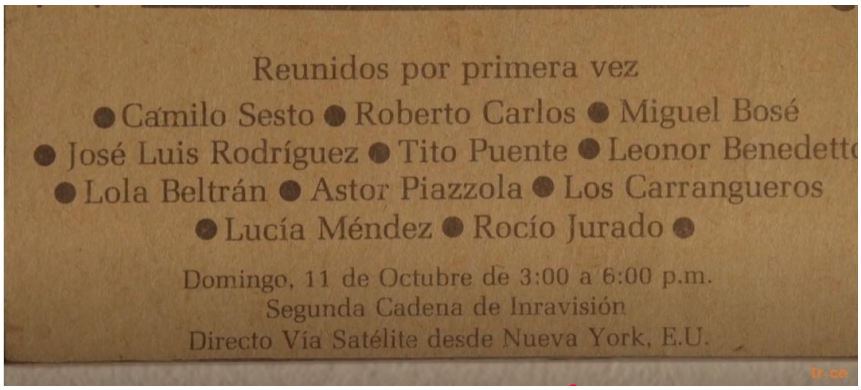


Figura 1

Boleta Madison Square Garden, Nueva York.

Tomado de *El pueblo canta* (2020)

2.2.4. Territorio, mestizaje e instrumentos musicales.

Como señala Paone (1999), La región a la cual pertenecen y en donde toman lugar las músicas campesinas carrangueras comprende principalmente los departamentos de Cundinamarca, Boyacá y Santander.

Por otra parte, Ocampo (2016) añade que estos:

"departamentos han sido reconocidos históricamente por su vocación agrícola y pecuaria, aunque más recientemente se han dinamizado con mayor intensidad otras actividades como la minería. Dichas formas de relación con el territorio han hecho que en estos departamentos la población sea mayoritariamente campesina, lo que, sumado a sus condiciones geográficas, ha permitido que estas tierras se caractericen por los modos de vida similares de sus habitantes, constituyendo así un complejo cultural y patrimonial distintivo" (p. 14); así mismo también señala que "la música campesina es un ingrediente principal que algunos autores consideran íntimamente derivado de las dinámicas de

mestizaje generadas en este territorio, el cual fue ocupado por los muiscas durante la época prehispánica” (p. 25).

Respecto a los instrumentos musicales Ocampo (2016), menciona que este mestizaje se expresa en la combinación de instrumentos de origen indígena, como la guacharaca, con instrumentos de herencia española como la guitarra, el tiple y el requinto, y en elementos poéticos como las coplas, que se constituyen en el pilar de la memoria oral en esta región.

Vemos entonces que las músicas campesinas de las que nace la música carranguera es un fenómeno mestizo que inició a desarrollarse con el proceso colonial y su mezcla cultural con los pueblos nativos de origen Muisca que habitaban estas zonas.

La música que hoy se conoce como carranguera, antes de Jorge Velosa se conocía con otros nombres como música campesina o música guasca. Ocampo (2016) añade también que, en términos generales, los músicos de la región de Ricaurte, Santander, que entrevistó; concuerdan con que, a finales de los setenta, había una buena cantidad de grupos haciendo merengue campesino, que luego pasaría a conocerse como merengue carranguero. Sin embargo, mencionan que no había una conciencia clara de lo que estaba pasando, no tenían un nombre para su música más allá de la importancia de estarla haciendo y es Velosa quien decide nombrarla como carranga y grabar un disco que le abrió las puertas en las emisoras radiales y en los programas de televisión. En este panorama, la música carranguera no solo representa una expresión sonora de la ruralidad, sino que se consolida como símbolo de resistencia cultural, memoria colectiva y revalorización del ser campesino en el altiplano cundiboyacense.

2.3 Aspectos Musicales de la Música Carranguera

2.3.1 Instrumentación.

Como se mencionó anteriormente, la música carranguera surge de las tradiciones campesinas de la región cundiboyacense. En cuanto a la instrumentación, Velosa y Los Carrangueros establecieron un formato que ha prevalecido a lo largo del tiempo. Al respecto, Fonseca (2024) señala:

> "La música carranguera en la actualidad tiene un formato constituido fundamentalmente por cuatro (4) instrumentos: tiple, tiple requinto, guitarra y guacharaca."

Cabe resaltar, sin embargo, que este formato puede variar. Paone (2019) explica:

> "En algunas ocasiones también se usa la dulzaina o riolina, difundida con cierta importancia en el departamento de Boyacá (…) Actualmente se encuentran grupos que han hecho sus propios cambios, como el de la guitarra por el bajo eléctrico, que es el cambio que más comúnmente se presenta; algunos otros grupos han implementado los teclados, la batería, el acordeón y hasta la guitarra eléctrica, pero han vuelto a la instrumentación básica porque el público no ha recibido bien este experimento" (p. 75–76).

2.3.2 Ritmos de la Música Carranguera:

A nivel rítmico (Buitrago,2022), la música carranguera se puede dividir en dos tipos: La rumba carranguera de ritmo binario y el merengue carranguero que es ternario. Sin embargo, ambos tienen variaciones de acuerdo a las particularidades de interpretación, ejecución o por similitudes sonoras con músicas de otras regiones.

En este sentido, Paone (1999) propone la siguiente clasificación:

> Merengue carranguero: merengue joropia'o, merengue apasillado, merengue corrido, merengue jalao, merengue buitragueño.
>
> Rumba carranguera: rumba corrida, rumba jalada, rumba bambuqueada, rumba joropiada.(p. 81).

Como menciona Garzón (2017), en el formato carranguero la guacharaca cumple un papel fundamental como guía rítmica, marcando los tiempos fuertes y las subdivisiones internas del compás. Es el instrumento que regula las dinámicas de la interpretación y sostiene el tempo mediante patrones rítmicos previamente definidos, según el estilo musical. Su sonido brillante y penetrante se logra al frotar un trinche metálico contra una superficie de madera con ranuras, y generalmente es ejecutada por el mismo vocalista del grupo.

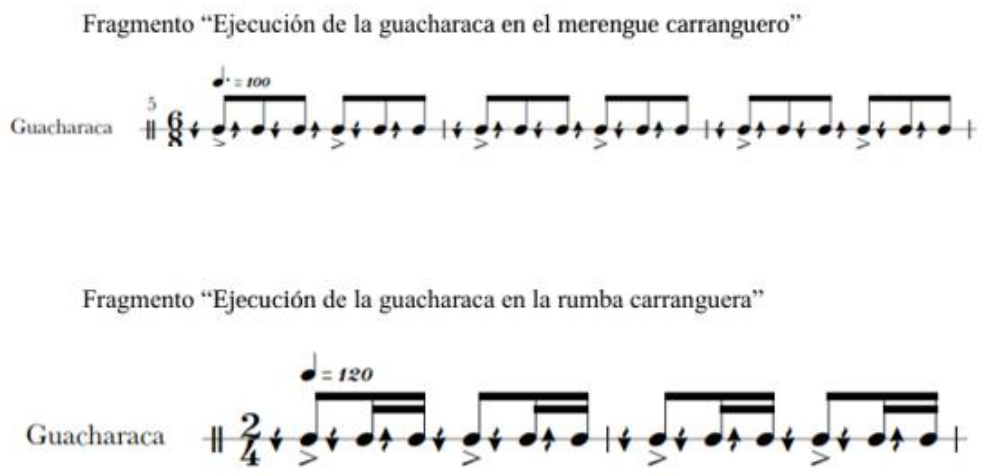


Figura 2. Ejecución de la guacharaca en el merengue y en la rumba carranguera. Tomado de Garzón (2017)

2.3.3 Armonía Usada en la Música Carranguera

Según Garzón (2017), a nivel armónico, la música carranguera funciona bajo el sistema tonal, utilizando los modos jónicos (mayor) y eólico (menor), permitiendo una amplia gama de posibilidades tonales, usa generalmente las funciones tonales de I, IV y V grado siendo estos grados estables proporcionando mayor peso y afirmación en la tonalidad. Eventualmente, se puede enriquecer armónicamente incluyendo el IIm grado y el VIm como acordes de paso en la tonalidad mayor, con los que se obtienen encadenamientos armónicos más complejos. Los acordes de séptima se usan generalmente, en la resolución de dominante siete a tónica formando candencias perfectas. También nos menciona que las canciones con letras de contenidos románticos, podían incluir sustituciones de acordes usando el tercer grado menor y el sexto grado mayor generando otro tipo de tensiones que permiten cierto sentimentalismo en las obras.

2.3.4 Generalidades Respecto a la Forma.

En cuanto a la estructura de las canciones, Garzón (2017) menciona que se deriva de la música dramática, cuya forma musical es la canción popular en la cual las estrofas son métricamente iguales con una melodía repetitiva pero que van cambiando de letra se intercalan con un coro o estribillo que mantiene un mismo texto. Esta forma musical también se conoce como “Lied” en alemán o canción al español”. Martínez (2014) añade que:

> “La estructura y forma que predomina es la forma lied, más específico el lied estrófico ya que se caracteriza por tener partes A y B, siendo la parte A la estrofa y la parte B la contrastante. La parte A puede variar en A’ o A’’. (…) la parte A es la estrofa y la parte B es el coro o estribillo” (Pg.50)”

Según Buitrago (2020), en las canciones carrangueras, generalmente se presenta una introducción a cargo del requinto, seguida de una estrofa cantada con acompañamiento y de un interludio instrumental que puede usar la misma melodía de la introducción, con desarrollos o variaciones.

3. Metodología

3.1 Enfoque metodológico.

Este proyecto se desarrolla en el marco de la investigación-creación, entendida como un proceso en el que la práctica artística no solo es el objeto de estudio, sino también un medio para producir conocimiento. Siguiendo a López-Cano (2016), la creación musical implica formas de pensamiento y reflexión que no se reducen a la técnica o a la teoría, sino que emergen del hacer, del ensayo y del descubrimiento sonoro. Desde esta perspectiva, la transcripción, adaptación y análisis de tres canciones del repertorio carranguero se plantea como un proceso activo de exploración estética, cultural y expresiva, en el que se integran saberes técnicos, estilísticos, simbólicos y personales.

La metodología combina la escucha activa, el análisis musical, la interpretación desde el piano y la reflexión escrita como herramientas que se retroalimentan entre sí. Esta aproximación busca no solo traducir un repertorio a un nuevo formato (piano y voz), sino también profundizar en su dimensión poética, simbólica y social, resignificando sus contenidos en un contexto contemporáneo y académico.

3.2 Descripción general del proceso

El desarrollo de este trabajo se organizó en tres etapas principales: la transcripción de las canciones seleccionadas, la adaptación de estas al formato de piano y voz y la escritura del texto reflexivo que acompaña el proceso. Cada una de estas fases implicó una serie de decisiones musicales, estéticas y metodológicas que se retroalimentaron de forma constante.

En una primera etapa, se seleccionaron tres obras representativas del repertorio carranguero, con el fin de trabajar sobre materiales que tuvieran relevancia tanto musical como simbólica en relación con la identidad campesina. Estas piezas fueron transcritas inicialmente para piano a cuatro manos, conservando el carácter rítmico, melódico y estilístico del repertorio original.

La segunda fase consistió en la adaptación de las mismas canciones al formato de piano y voz, con el objetivo de destacar el componente textual y permitir un diálogo más íntimo entre la música y la palabra. Esta etapa implicó el análisis del texto cantado, la reorganización de elementos armónicos y rítmicos, y la toma de decisiones interpretativas.

Finalmente, se construyó un texto reflexivo que acompaña el trabajo creativo, articulando elementos teóricos, culturales y personales que permitieron contextualizar y profundizar en la experiencia vivida.

3.3 Herramientas y recursos utilizados

El presente trabajo se construyó a partir de una serie de herramientas tanto teóricas como prácticas, que permitieron el desarrollo del proceso de transcripción, análisis y adaptación del repertorio seleccionado. Desde el punto de vista técnico-musical, se emplearon grabaciones originales de las canciones carrangueras como insumo principal para la transcripción. Estas audiciones se realizaron de manera reiterada, identificando detalles melódicos, armónicos, rítmicos y formales, con el objetivo de preservar el carácter original de las obras en su adaptación al piano.

Para la elaboración de las partituras se utilizó el software *Finale*, que permitió organizar las ideas musicales de forma clara, editable y reproducible. El piano se convirtió también en un recurso central, no solo como instrumento de interpretación, sino como

herramienta de verificación sonora, permitiendo contrastar las decisiones tomadas con respecto al estilo carranguero.

En cuanto a los recursos conceptuales, fueron fundamentales varias fuentes académicas que abordaron la música folclórica colombiana desde una perspectiva pianística. El libro A Cuatro Manos. Folclor colombiano en el piano (Leygue Andrade, Pérez Salazar, Goenaga & García Henao, 2020), ofreció un modelo metodológico valioso, especialmente por su enfoque pedagógico y el análisis detallado de distintos ritmos tradicionales del país adaptados al piano. Igualmente, el trabajo de Martínez Navas (2020), Estudios de música colombiana para piano, fue una fuente clave para explorar variaciones rítmicas y formas de acompañamiento desde la mano izquierda, que enriquecieron los arreglos propuestos.

Otros trabajos aportaron metodologías aplicadas a la transformación creativa del folclor, como la propuesta de Pastrana Soto (2019), que explora la apropiación del rajaleña desde una perspectiva jazzística, brindando ideas sobre cómo abordar ritmos tradicionales desde lenguajes modernos. En el ámbito socio-cultural, se integraron los estudios de Ocampo Hernández (2014), Paone (1999) y Freja de la Hoz (2021), que permitieron contextualizar históricamente el repertorio carranguero, profundizar en sus raíces campesinas, y destacar su relevancia como portador de memoria oral, resistencia cultural y construcción simbólica del territorio.

En conjunto, estos recursos sirvieron como base para fundamentar y nutrir las decisiones creativas tomadas a lo largo del proceso, permitiendo un diálogo entre tradición y reinterpretación, entre análisis técnico y sensibilidad artística.

3.4 Reflexiones sobre el proceso

El desarrollo de este trabajo artístico implicó no solo un ejercicio técnico de transcripción y adaptación musical, sino también un proceso profundo de escucha, observación y diálogo con una tradición sonora cargada de sentido cultural y emocional. Abordar el repertorio carranguero desde el piano y la voz supuso enfrentarse a retos estéticos y musicales, pero también a una serie de preguntas sobre la fidelidad, la reinterpretación y el papel del artista como mediador entre lo tradicional y lo contemporáneo.

Uno de los aprendizajes más significativos fue comprender que el trabajo con músicas de tradición oral exige una sensibilidad especial hacia el contexto que las origina. La riqueza de las coplas, la vitalidad rítmica de los acompañamientos y el carácter humorístico y poético de las canciones carrangueras se convirtieron en guías fundamentales a la hora de tomar decisiones musicales. Adaptar este lenguaje al piano implicó negociar entre lo que se podía conservar y lo que debía transformarse para respetar la esencia del estilo sin caer en una mera imitación.

El proceso también permitió explorar el valor expresivo de la voz como vehículo de significado, reconociendo el papel central del texto en la música campesina. Trabajar sobre el contenido narrativo y poético de las canciones abrió nuevas formas de conexión con el repertorio, enriqueciendo la experiencia interpretativa y resaltando el potencial comunicativo del arreglo vocal.

Finalmente, esta experiencia reafirmó el valor de la investigación-creación como camino legítimo para la producción de conocimiento. La práctica artística, lejos de ser un simple medio, se reveló como un espacio de reflexión, donde el hacer se entrelaza con el pensar y donde la memoria colectiva se reactualiza a través de los sonidos y la palabra.

4. Traducir el territorio: música carranguera al piano

4.1 Criterios generales de transcripción y adaptación

Este apartado presenta los lineamientos generales que guiaron el proceso de transcripción y adaptación de tres canciones del repertorio carranguero al formato de piano y voz. El propósito fue conservar la identidad rítmica, melódica y poética de las obras originales, al tiempo que se exploraban nuevas posibilidades sonoras y expresivas propias del lenguaje pianístico.

Las canciones seleccionadas, provenientes de la tradición musical campesina cundiboyacense, fueron elegidas por su riqueza textual, su valor cultural y su potencial musical en términos de ritmo, armonía y forma. La transcripción se realizó a partir de grabaciones existentes, mediante escucha activa y análisis detallado de los acompañamientos instrumentales, especialmente los patrones rítmicos del tiple y la guitarra, que fueron trasladados al piano como base del acompañamiento.

En cuanto al tratamiento melódico, se escucharon y tomaron como referencia las melodías del requinto, instrumento solista característico del estilo carranguero. Estas líneas fueron incorporadas en las partes instrumentales y también como refuerzo melódico de la voz, y se adaptaron para ser ejecutadas por la mano derecha del piano, conservando así su carácter ornamentado y su función de diálogo dentro del discurso musical.

En la adaptación para piano y voz, se buscaron recursos que permitieran conservar el carácter del estilo carranguero, respetando las estructuras formales, la métrica del canto y la relación entre música y texto. Se tomaron decisiones específicas sobre la disposición

de la melodía, el uso de funciones tonales básicas, las variaciones rítmicas y el tratamiento dinámico del acompañamiento. La intención no fue imitar literalmente el formato tradicional, sino traducirlo creativamente al lenguaje del piano, manteniendo su esencia y resaltando su dimensión narrativa y expresiva.

4.2.1 El rey pobre

4.2.1.1 Autor e intérprete original

Jorge Velosa

Álbum: Patiboliando (2002)

4.2.1.2 Motivación para la selección

Elegí esta canción por su profundo valor simbólico y personal. Representa el estilo de vida de mis ancestros, quienes vivieron gran parte de su vida en el campo, y me permitió conectar con esas raíces desde mi infancia. Además, su riqueza poética ha sido destacada por Freja de la Hoz (2021), quien señala que El rey pobre retoma la idea de un romance del Romancero espiritual publicado en 1612, escrito por el poeta místico José de Valdivielso. Velosa traslada esta imagen al mundo campesino, presentando al campesino como un “rey pobre”, dueño de su entorno y su dignidad, aunque falto de bienes materiales. La canción ofrece una mirada crítica sobre la situación socioeconómica del campesino, valiéndose del humor y la metáfora.

|

4.2.1.3 Versión utilizada para la transcripción

La transcripción se basó en la versión incluida en el álbum Patiboliando (2002) de Jorge Velosa y Los Carrangueros, por su claridad sonora y fidelidad al estilo tradicional.

4.2.1.4 Decisiones de transcripción

La adaptación respetó las estructuras formales, la métrica del canto y la relación entre música y texto. Se trasladaron los patrones rítmicos del tiple y la guitarra a la mano izquierda del piano, y se incorporaron fragmentos melódicos del requinto en la mano derecha, tanto en secciones instrumentales como en refuerzos de la melodía vocal.

4.2.1.5 Organización formal

La estructura de la canción fue respetada en su totalidad, dada su lógica narrativa y musical. Se compone de:

Intro / Estrofa / Coro / Interludio / Estrofa / Coro / **:|** Coda.

4.2.1.6 Partes instrumentales conservadas

Se conservaron las introducciones y los interludios propios del requinto, trasladándolos al piano. Estos aportan momentos de transición, comentario musical y reforzamiento del discurso expresivo.

4.2.1.7 Ritmo y métrica

Aunque el merengue carranguero suele escribirse en 6/8, se optó para esta canción por una métrica de 3/8, lo cual permitió mayor claridad rítmica en la escritura, facilitando la marcación de los acentos y subdivisiones propias del estilo campesino.

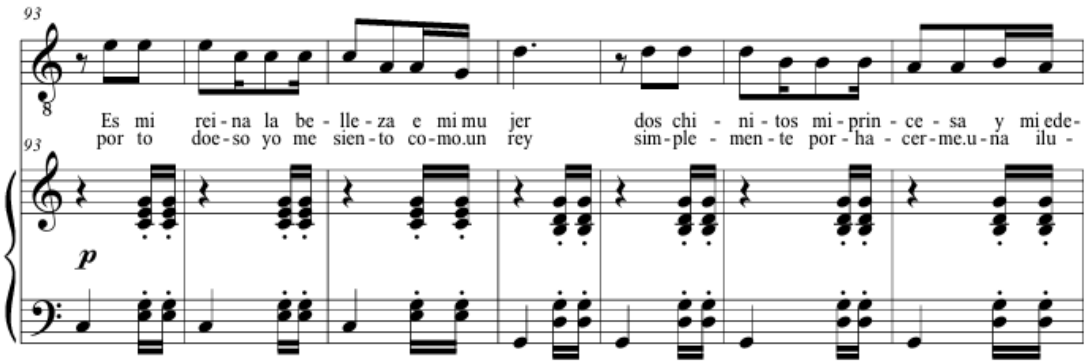


Figura 3 El rey pobre. Elaboración propia (2025).

4.2.1.8 Aspectos desafiantes y consideraciones importantes

Uno de los mayores retos fue lograr la independencia rítmica entre ambas manos. Fue fundamental estudiar y practicar el solfeo rítmico por separado para cada mano antes de integrarlas, asegurando una interpretación coordinada, clara y fiel al espíritu del acompañamiento original. Además, se cuidó no sobrecargar la textura pianística, permitiendo a la voz conservar su expresividad y protagonismo.

4.2.1.9 Adaptación para piano y voz

La adaptación se planteó como una traducción sonora que buscó respetar la esencia del estilo carranguero sin replicarlo literalmente. Se utilizaron recursos pianísticos como variaciones rítmicas, dinámicas contrastantes y articulaciones expresivas para mantener la identidad del género en el nuevo formato.

La mano izquierda asumió el rol de base rítmica, trasladando al piano los patrones característicos del tiple y la guitarra. La mano derecha integró fragmentos melódicos del requinto, especialmente en introducciones, interludios y refuerzos de la línea vocal. Estos aportes melódicos enriquecieron la interpretación, aportando color y brillo sin interferir con la voz.

En cuanto al texto, se cuidó la dicción original de Velosa, los acentos expresivos y las pausas para resaltar las metáforas y el contenido simbólico. La idea con la interpretación vocal es que busque transmitir el tono irónico, esperanzador y reflexivo que propone Velosa, acentuando el contraste entre precariedad y dignidad en la figura del campesino.

4.2.1.10 Tratamiento armónico

La canción está escrita en Do mayor. Durante la introducción, las estrofas y los estribillos, se alternan las funciones tonales I (Do mayor) y V (Sol mayor). En el interludio se introducen IV (Fa mayor) y VIm (La menor), lo cual aporta un color armónico más introspectivo y dramático, enriqueciendo el discurso musical sin alejarse del estilo carranguero.

4.2.2 La pirinola

4.2.2.1 Autor e intérprete original

Los Carrangueros de Ráquira

Álbum: Carrangueros de Ráquira (1980)

4.2.2.2 Motivación para la selección

Elegí esta canción por su riqueza en elementos rítmicos y sonoros, que permiten un trabajo profundo a nivel musical. Además, su letra se vale de una jerga campesina muy marcada, lo cual contribuye a la conservación del patrimonio oral de la región. En ella, Jorge Velosa plasma magistralmente su estilo irónico, mordaz y cómico, ofreciendo una historia popular cargada de humor y picardía.

4.2.2.3 Decisiones de transcripción

Se conservó la forma original de la canción y se adaptaron los elementos rítmicos y armónicos a la mano izquierda del piano, buscando emular el acompañamiento de la guitarra y el tiple. Melódicamente, al igual que en la canción anterior, se transcribieron las líneas del requinto para la mano derecha, integrándolas en la línea instrumental o como refuerzo melódico. Se procuró conservar la dicción de la versión original interpretada por Velosa, respetando su particularidad fonética y expresiva como parte esencial de la identidad musical de la obra.

4.2.2.4 Organización formal

La forma musical de la canción fue mantenida sin alteraciones. La estructura general es: |: Intro / Estrofa / Coro / Intro / Estrofa / Coro :**||:**Coro:**|**

4.2.2.5 Partes instrumentales conservadas

Se conservaron la introducción, los motivos melódicos y los breves interludios presentes en la versión original, adaptados al piano. Sin embargo, se omitió el patrón rítmico de la guacharaca, ya que su articulación no pudo trasladarse de forma efectiva al instrumento sin interferir con el acompañamiento armónico.

4.2.2.6 Ritmo y métrica

La canción está escrita en ritmo ternario, con compás de 6/8, lo que le otorga un movimiento ágil y saltarín característico del estilo.

4.2.2.7 Aspectos desafiantes y consideraciones importantes

Uno de los retos más importantes fue lograr la coordinación entre los patrones rítmicos, armónicos y melódicos de ambas manos. Se priorizó la claridad interpretativa por encima de la literalidad de ciertos elementos, lo que implicó omitir algunas conducciones del bajo presentes en la versión original, ya que añadían un nivel de complejidad excesivo que podía saturar la textura del acompañamiento pianístico.

4.2.2.8 Adaptación para piano y voz

En lo musical, se buscó mantener la sonoridad característica del estilo carranguero, respetando su métrica, forma y acentos, y adaptándolos al formato de piano y voz.

La mano izquierda asumió los patrones rítmico-armónicos del tiple y la guitarra, cuidando especialmente el acento típico que marca el tiple, esencial para la identidad del estilo. La mano derecha retomó motivos del requinto, utilizándolos tanto en las introducciones como en pasajes de refuerzo melódico.

A nivel vocal, se conservó la dicción original para preservar el tono humorístico y expresivo del texto. Respecto a lo interpretativo, se buscó respetar los acentos textuales y la métrica oral, manteniendo el carácter narrativo y costumbrista de la obra.

4.2.2.9 Tratamiento armónico

La canción se encuentra en Re mayor. Armoniza principalmente con las funciones tonales básicas del sistema mayor:

I (Re mayor), V (La mayor) y IV (Sol mayor), que le otorgan una sonoridad estable y alegre, acorde con el carácter humorístico de la canción.

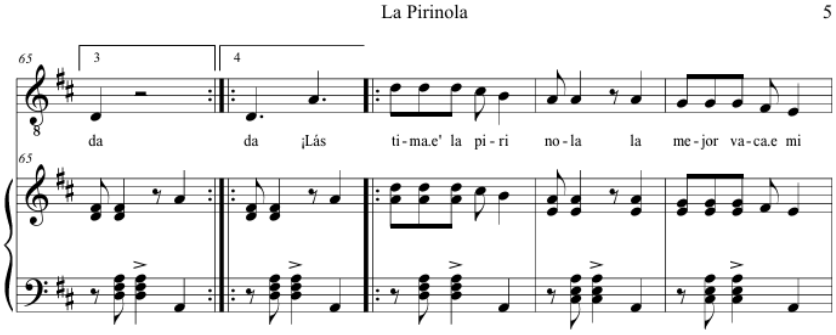


Figura 4 Fragmento de *La pirinola.* Elaboración propia (2025)

|

4.2.3 La china que yo tenía

4.2.3.1 Autor e intérprete original

Los Carrangueros de Ráquira (1980)

4.2.3.2 Motivación para la selección

Elegí esta canción porque su letra funciona como una metáfora crítica del contexto social colombiano hacia finales de los años setenta y comienzos de los ochenta. A pesar de que gran parte de la población provenía de raíces campesinas, no existía una conciencia clara sobre el valor cultural de esas tradiciones. Jorge Velosa fue uno de los primeros artistas en visibilizar y dignificar esa identidad, logrando que prácticas y expresiones que antes eran motivo de vergüenza —sobre todo en los sectores favorecidos— comenzaran a ser reconocidas como un patrimonio vivo y valioso de la nación.

4.2.3.3 Decisiones de transcripción

Al igual que con las piezas anteriores, se decidió omitir el papel de la guacharaca, dado que su textura rítmica no pudo trasladarse de forma efectiva al piano. Se conservó la forma estructural de la obra y la dicción original de Velosa en la interpretación vocal, con el fin de mantener su autenticidad expresiva y lingüística.

4.2.3.4 Organización formal

La estructura musical de la canción es la siguiente:

Introducción – Estrofa – Estribillo – Introducción – Estrofa – Estribillo (bis) – Estribillo final

4.2.3.5 Partes instrumentales conservadas

Se conservaron las líneas melódicas del requinto, adaptadas para la mano derecha del piano. Estas fueron complementadas con el uso de intervalos de sexta en algunas secciones, con el fin de enriquecer la textura melódica y brindar mayor color armónico.

4.2.3.6 Ritmo y métrica

La canción se encuentra en compás de 6/8, con ritmo ternario característico de muchos merengues carrangueros.

4.2.3.7 Aspectos desafiantes y consideraciones importantes

Uno de los desafíos más notables fue lograr la coordinación entre los patrones rítmico-armónicos de la mano izquierda y las melodías del requinto en la mano derecha. Al igual que en las otras transcripciones, se decidió omitir algunas conducciones del bajo que aparecen en la versión original para evitar sobrecargar la interpretación y mantener claridad sonora en el piano.

4.2.3.8 Adaptación para piano y voz

En esta adaptación se buscó mantener, dentro de lo posible, la sonoridad característica del estilo carranguero en el formato de piano y voz. La mano izquierda reproduce los patrones rítmico-armónicos del tiple, teniendo en cuenta los acentos típicos del estilo. La mano derecha, por su parte, interpreta las melodías del requinto, que en esta ocasión fueron enriquecidas con el uso ocasional de sextas, cuartas y variaciones en el registro, lo que aportó brillo y contraste a la línea melódica del piano. A nivel vocal, se mantuvo el fraseo y la dicción original, respetando el carácter narrativo, costumbrista y humorístico del texto.

4.2.3.9 Tratamiento armónico

La canción se encuentra en Fa mayor. Su armonización se basa principalmente en las funciones tonales de I (Fa mayor) y V (Do mayor), otorgándole una sonoridad clara y afirmativa que complementa el carácter popular y directo de la obra.

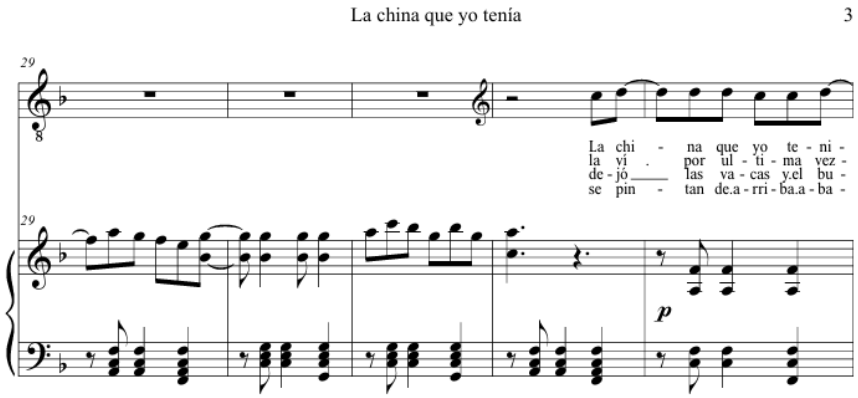


Figura 5 Fragmento de *La china que yo tenía..* Elaboración propia (2025)

5. Conclusiones del proceso de transcripción y adaptación

Este trabajo de transcripción y adaptación fue, ante todo, una experiencia de aprendizaje. Escoger tres canciones del repertorio carranguero y llevarlas al formato de piano y voz me permitió conocer más de cerca no solo la música, sino también la cultura campesina que la sostiene.

Desde el inicio supe que no se trataba de copiar literalmente lo que escuchaba, sino de encontrar una forma de hacerlo sonar en el piano sin que perdiera su carácter. En ese camino hubo decisiones difíciles, especialmente al trasladar los patrones rítmicos del tiple y la guitarra, o al adaptar las melodías del requinto. También hubo momentos de descubrimiento, cuando encontré que ciertos gestos del piano podían dialogar con el lenguaje carranguero y proponer algo nuevo sin alejarse del origen.

Cada canción fue un reto distinto y también una forma de rendir homenaje a las raíces que me inspiran. Me interesaba que las letras se entendieran, que los acentos estuvieran en su sitio, que el piano no ocultara la voz sino que la acompañara y la hiciera brillar.

Más allá del resultado, siento que este proceso me ayudó a acercarme a la música campesina con más respeto y conciencia. Adaptar estas canciones fue también una manera de agradecer lo que esta tradición ha sembrado en mi vida, y de aportar, desde mi oficio como músico, una pequeña forma de preservarla y compartirla.

6. Referencias bibliográficas

Buitrago Ríos, C. A. (2020). Tres piezas de música carranguera, para piano a cuatro manos [Trabajo de grado, Universidad Antonio Nariño]. Universidad Antonio Nariño.

Canal Trece. (2020). Canta el pueblo [Documental]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=az8Vv0clabM

Fonseca Espinosa, N. A. (2024). Dos adaptaciones de música carranguera para cuarteto de cuerdas frotadas [Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia]. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

Freja de la Hoz, 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. Revista de Estudios Colombianos, (57), 31–38.

Garzón Cano, J. A. (2017). Características interpretativas de la música carranguera [Trabajo de grado, Universidad de Cundinamarca]. Universidad de Cundinamarca.

Leygue Andrade, M., Pérez Salazar, G. D., Goenaga, M. G., & García Henao, R. A. (2020). A cuatro manos: Folclor colombiano en el piano. Universidad Pedagógica Nacional.

López-Cano, R. (2016). Musicalidad, investigación artística y creación musical. UAM Ediciones.

Martínez Navas, F. E. (2020). Estudios de música colombiana para piano. Universidad Pedagógica Nacional.

Ocampo Hernández, N. (2014). Las músicas campesinas carrangueras en la construcción de un territorio: Experiencias sonoras como portadoras de memoria oral en el Alto Ricaurte, Boyacá [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana]. Pontificia Universidad Javeriana.

Paone, R. (1999). La música carranguera [Monografía de pregrado, Escuela Popular de Arte]. Escuela Popular de Arte.

Pastrana Soto, A. (2019). Apropiación de elementos del rajaleña a una propuesta musical desde la perspectiva de un pianista de jazz [Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana]. Pontificia Universidad Javeriana.

Radio Nacional de Colombia. (2024). Un cuento para contar | "La lora proletaria" de Jorge Velosa [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=51QPoEj0l_M

Rayo, D. (2016, 9 de mayo). Entrevista a Jorge Velosa [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Tv2Sp6cPUwk

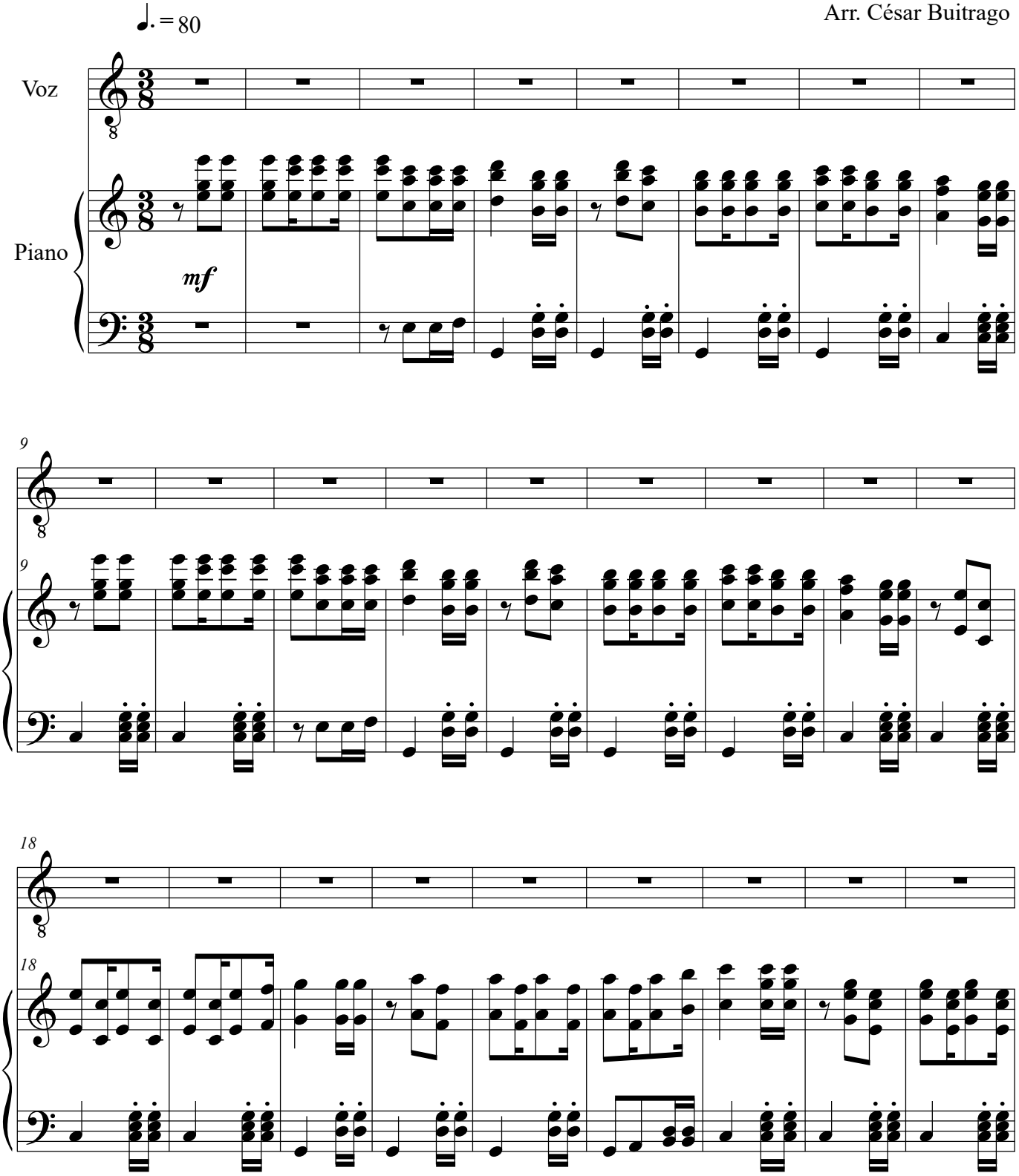
|

7. Anexos: Partituras Finales de Entre Teclas y Carranga: Transcripción y adaptación de tres canciones del compositor Jorge Velosa en formato para piano y voz

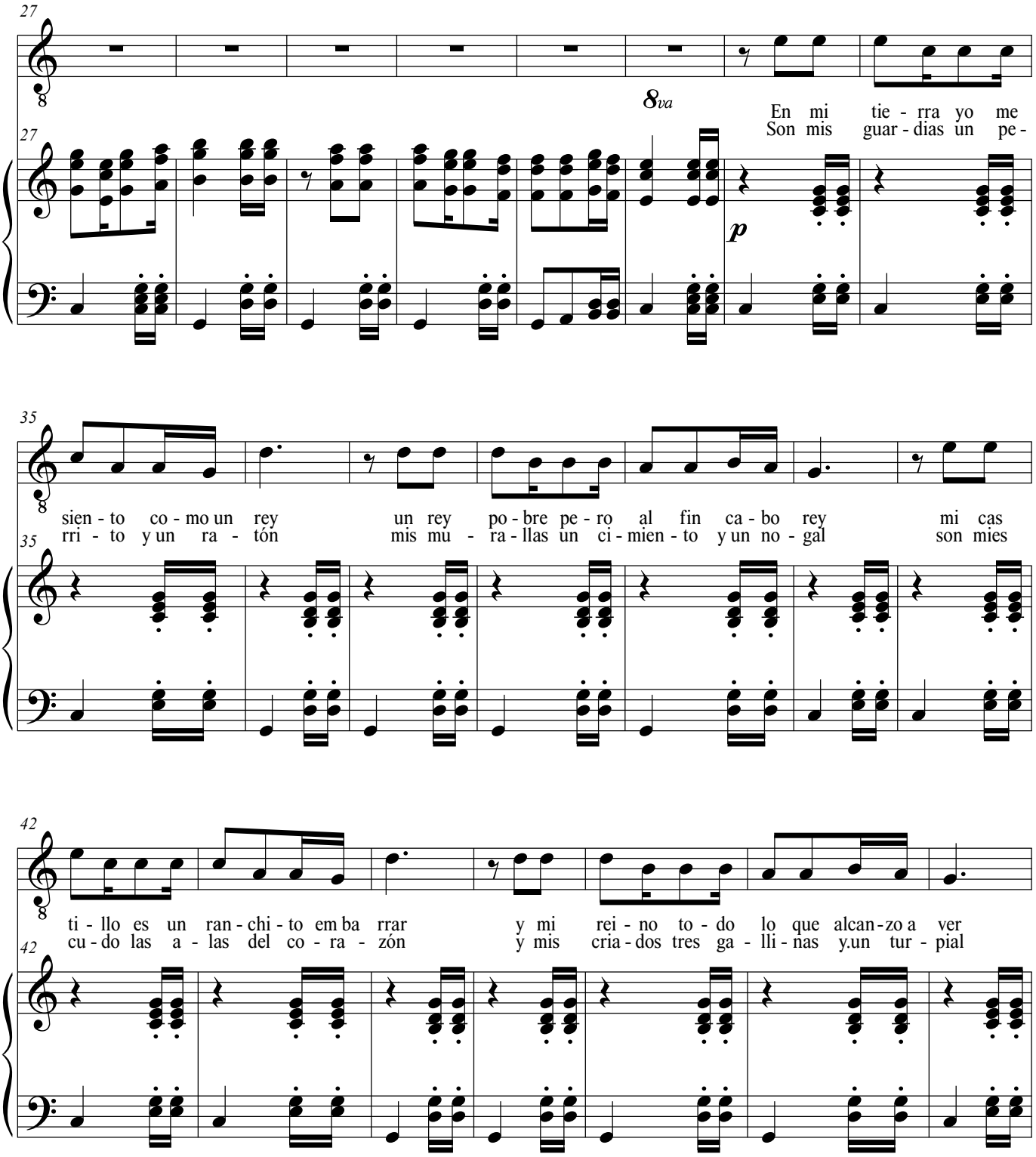
El Rey Pobre

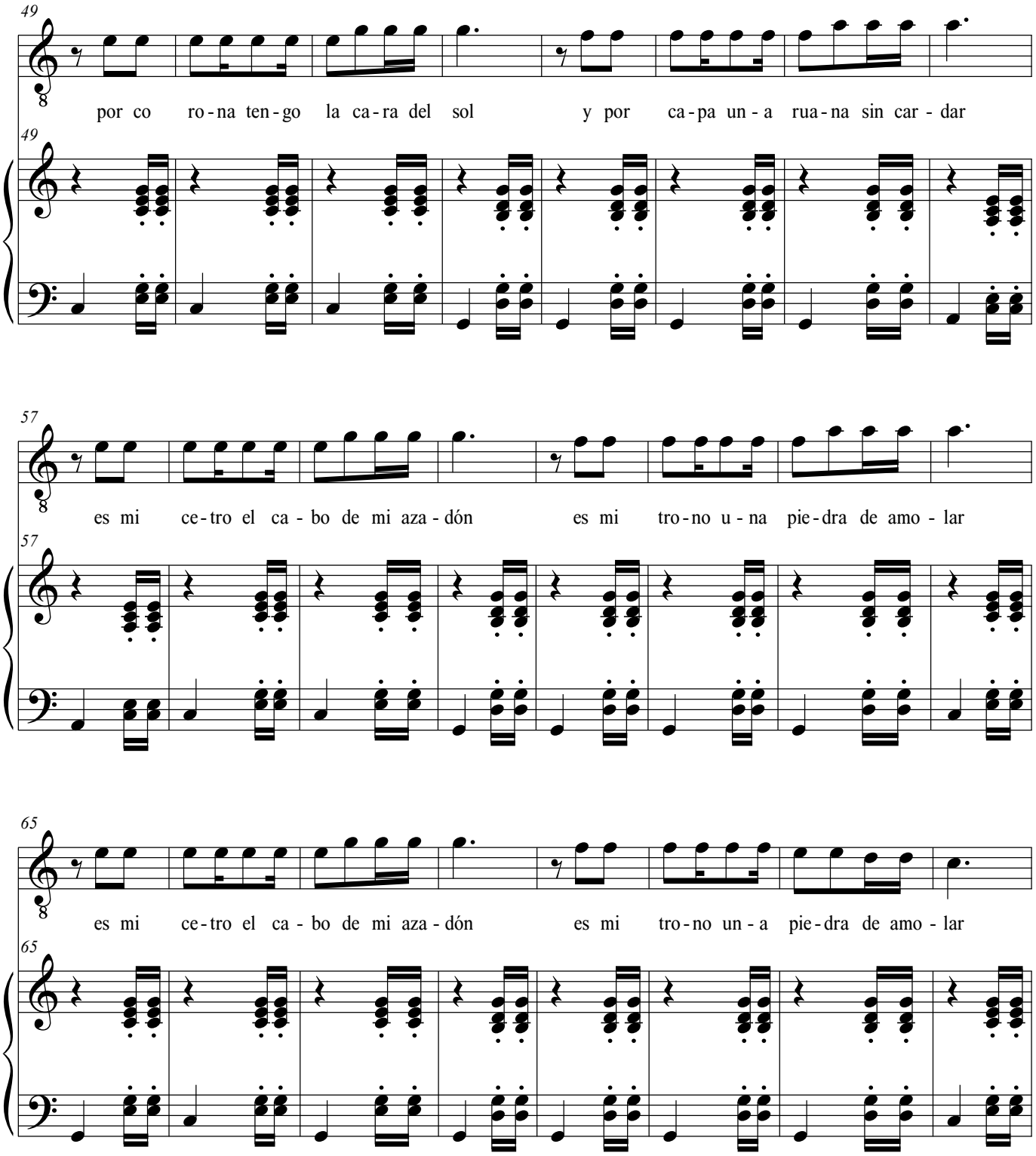
Jorge Velosa

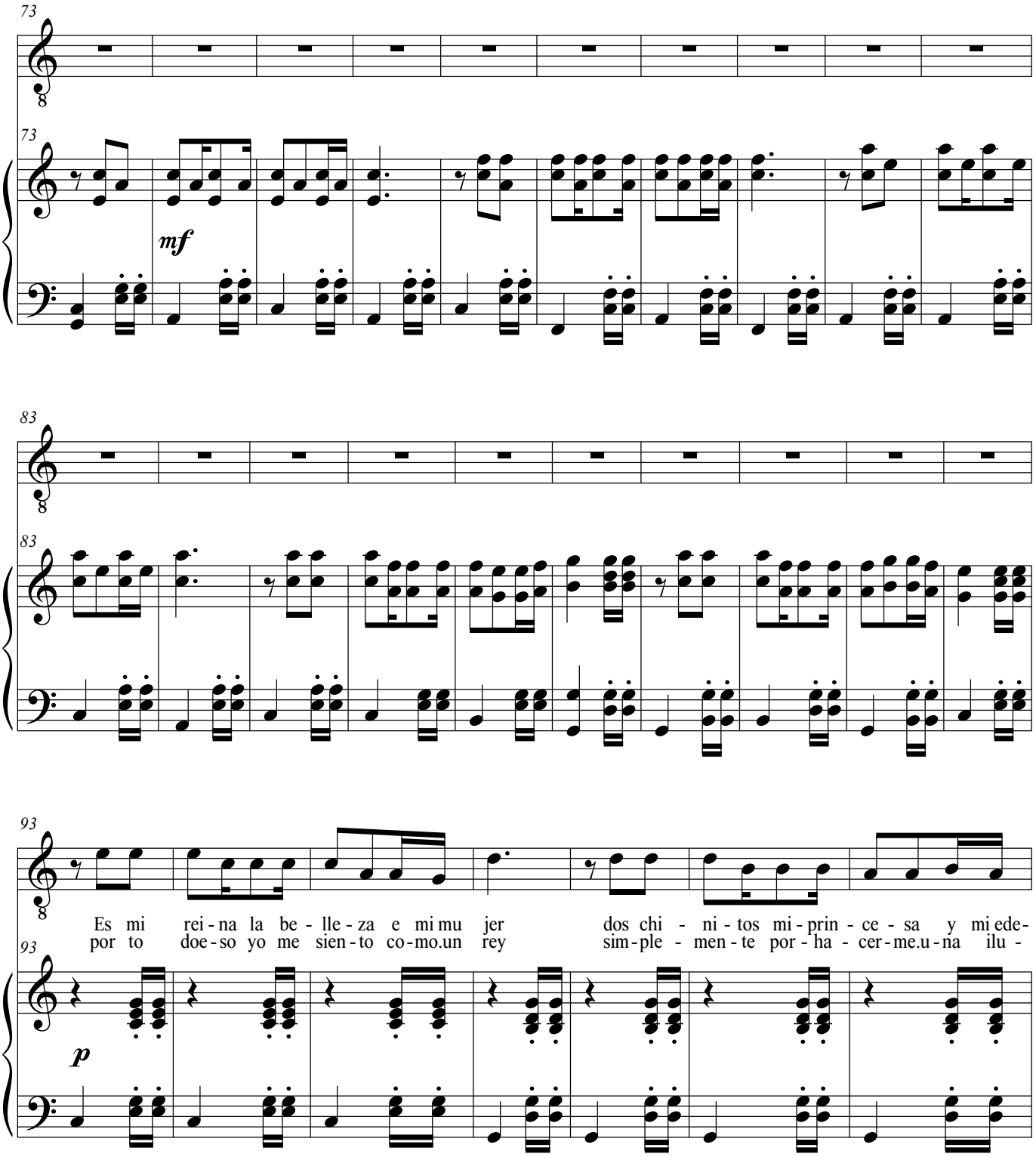
Arr. César Buitrago

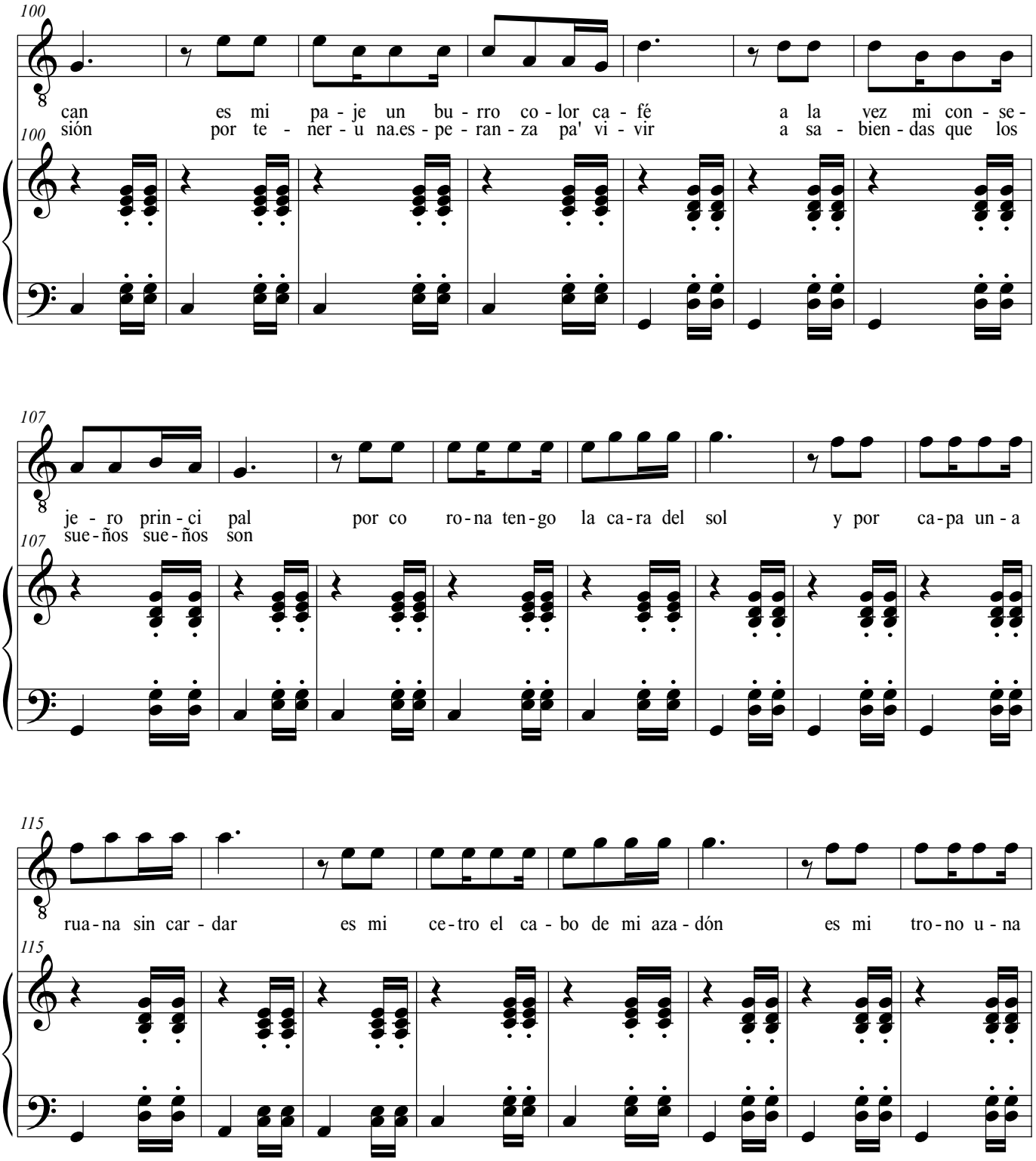


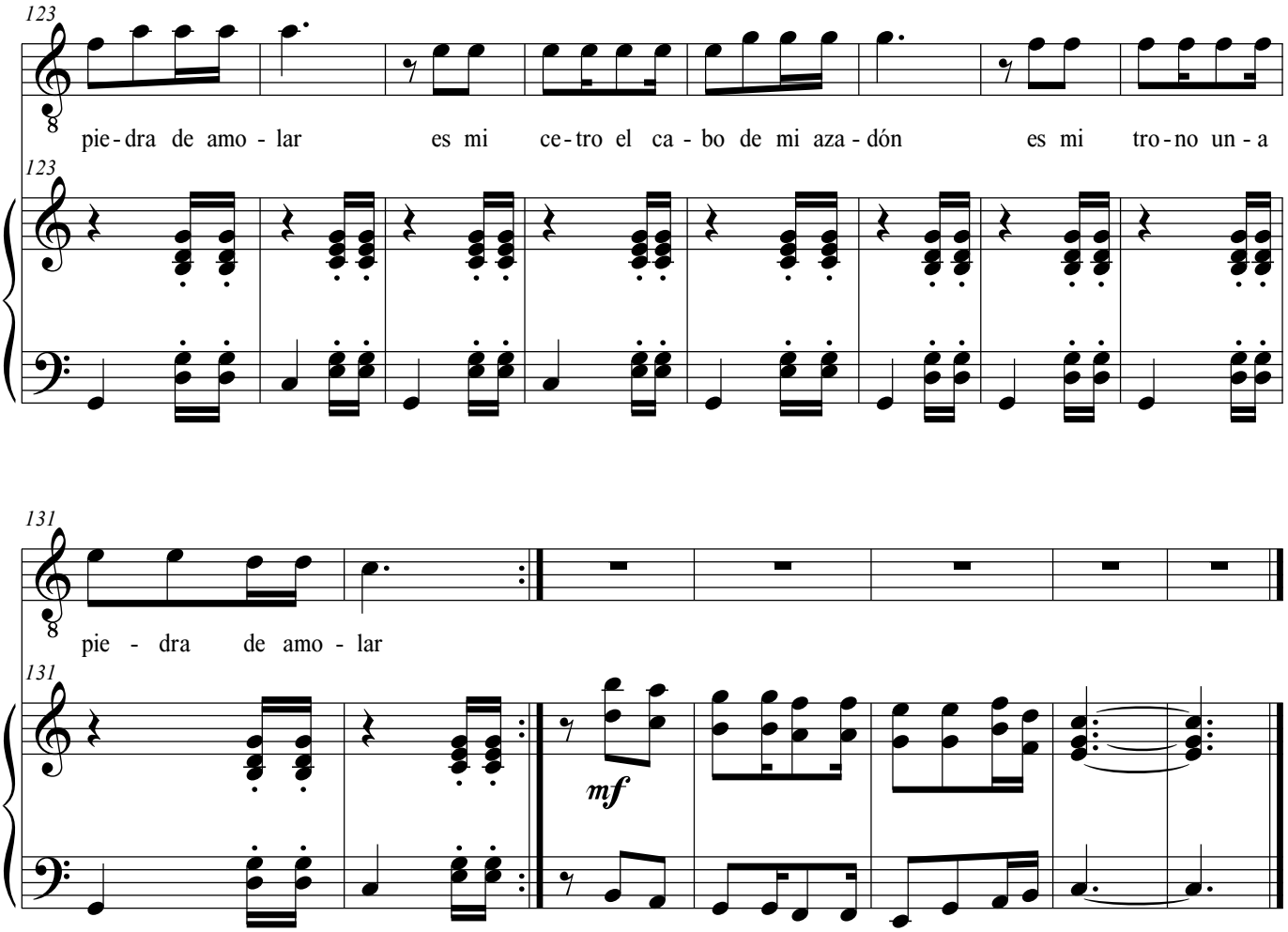
©


27
8va
En mi tie - rra yo me
Son mis guar - dias un pe -
p
35
sien - to co - mo un rey un rey po - bre pe - ro al fin ca - bo rey mi cas
rri - to y un ra - tón mis mu - ra - llas un ci - mien - to y un no - gal son mies
42
ti - llo es un ran - chi - to em ba rrar y mi rei - no to - do lo que alcan - zo a ver
cu - do las a - las del co - ra - zón y mis cria - dos tres ga - lli - nas y.un tur - pial


49
por co ro-na ten-go la ca-ra del sol y por ca-pa un-a rua-na sin car-dar
57
es mi ce-tro el ca-bo de mi aza-dón es mi tro-no u-na pie-dra de amo-lar
65
es mi ce-tro el ca-bo de mi aza-dón es mi tro-no un-a pie-dra de amo-lar


73
mf
83
93
Es mi rei-na la be-lle-za e mi mu jer dos chi-ni-tos mi-prin-ce-sa y mi ede-
por to doe-so yo me sien-to co-mo.un rey sim-ple-men-te por-ha-cer-me.u-na ilu-
p

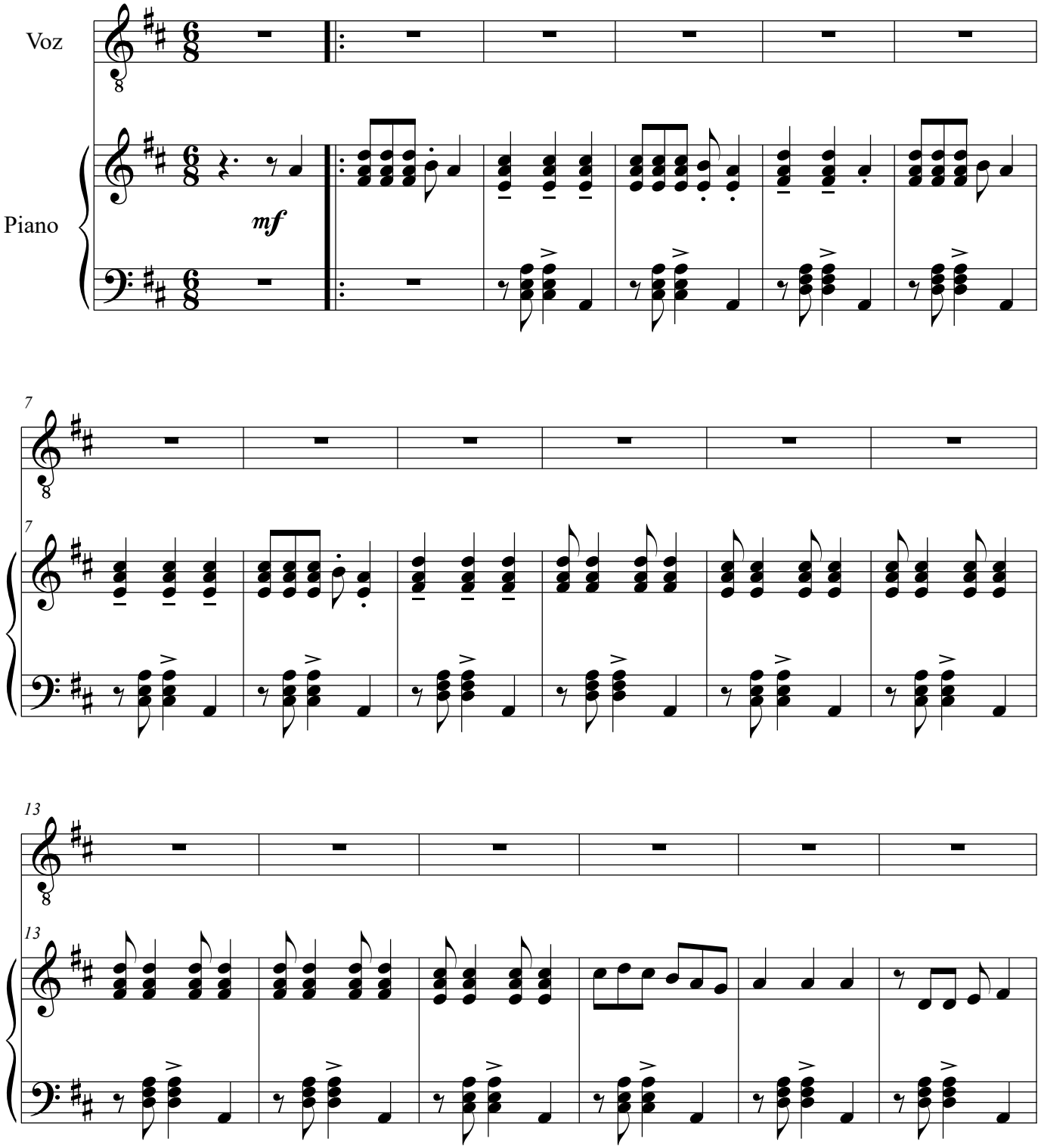

100
can es mi pa - je un bu - rro co - lor ca - fé a la vez mi con - se -
sión por te - ner - u na.es - pe - ran - za pa' vi - vir a sa - bien - das que los
107
je - ro prin - ci pal por co ro - na ten - go la ca - ra del sol y por ca - pa un - a
sue - ños sue - ños son
115
rua - na sin car - dar es mi ce - tro el ca - bo de mi aza - dón es mi tro - no u - na


123
pie-dra de amo - lar es mi ce-tro el ca - bo de mi aza - dón es mi tro-no un - a
123
131
pie - dra de amo - lar
131
mf

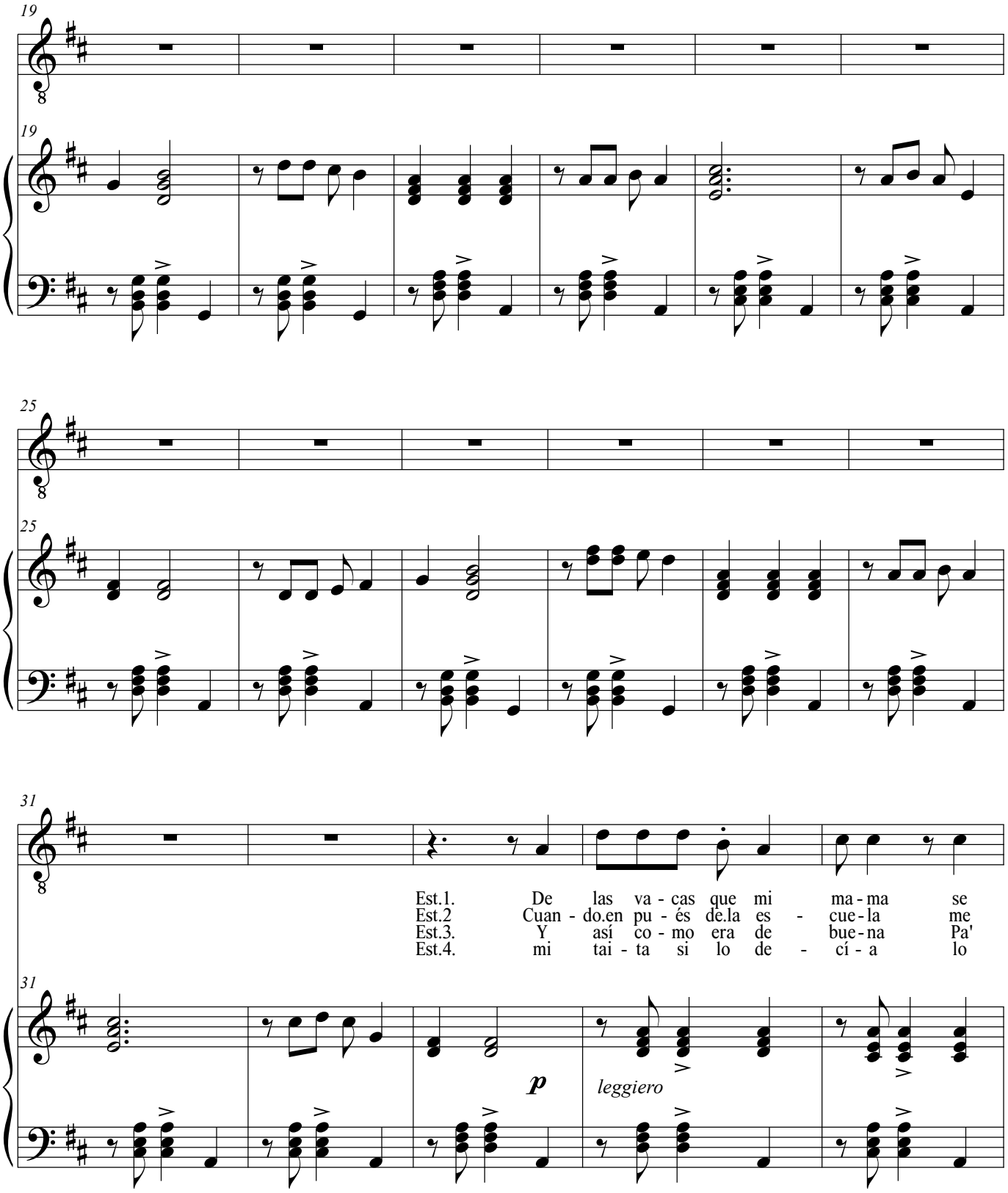
La Pirinola

Jorge Velosa

Arr César Buitrago



©


19
19
25
25
31
31
Est.1. De las va - cas que mi ma - ma se
Est.2 Cuan - do.en pu - és de.la es - cue - la me
Est.3. Y así co - mo era de bue - na Pa'
Est.4. mi tai - ta si lo de - cí - a lo
p
leggiero

36

dió las ma - ñas de criar Tal vez fue la pi ri no la la
to - ca - ba a.ir apar - tar me he - chaba mi ma - iz tos - ta do pa´
dar le - che.a to - tuma das tam - bién a - si era da - ñi - na de
re - pe - tia - a cada nada que lo que era - esa be - rrion - da i -

36

40

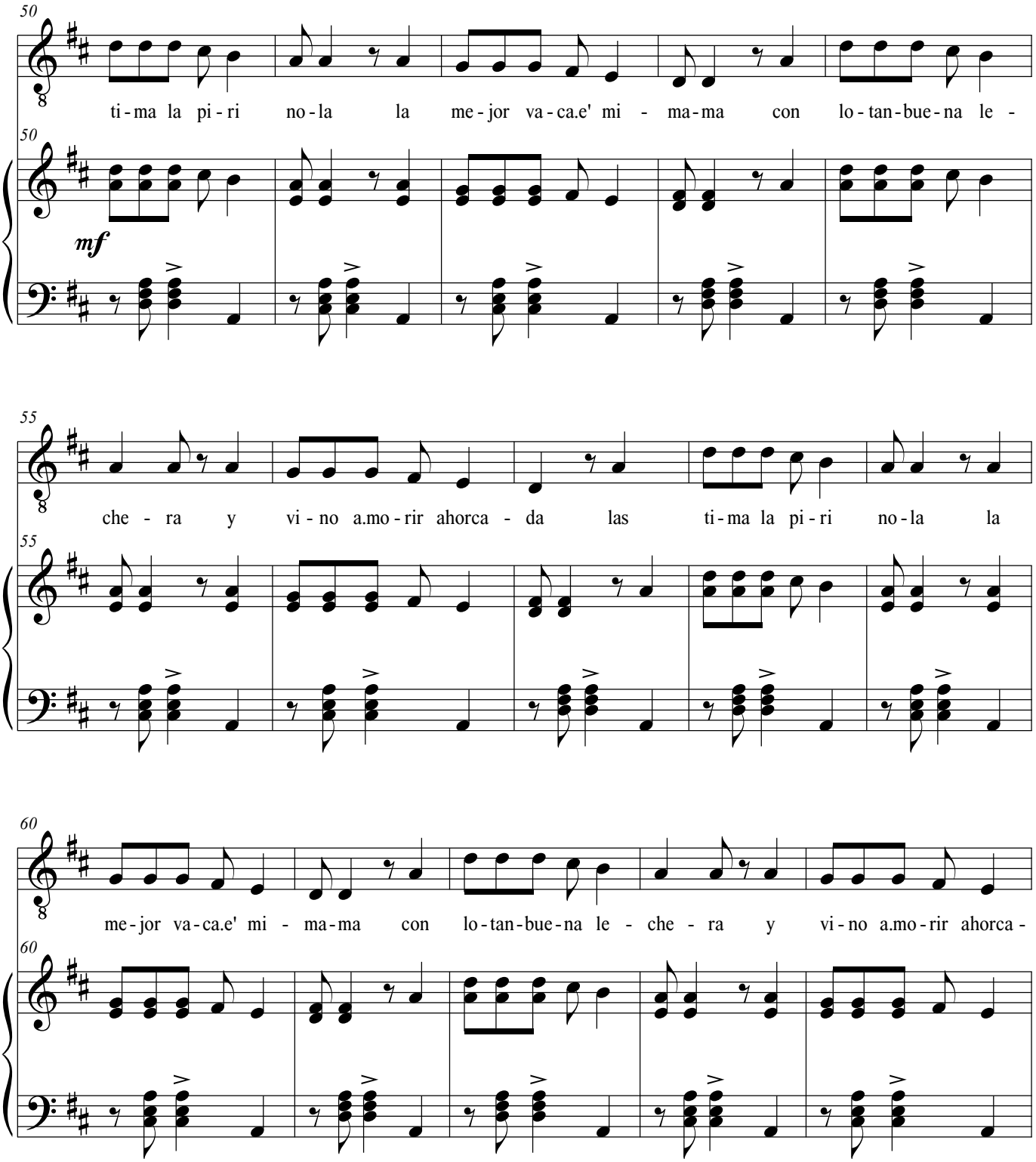
mejor pa - ra or - de ñar Tan to que re - cién na - ci - da un - a po - ra - dota
con le - che.a - co - mo dar y co - mo la pi - ri - no - la er - a man - si - ri - qui -
ma - ño - sa.y de fre - gada mi tai - ta le.ha - cía de to - do has - ta la ca - chi - ma -
ba.a ter - mi - nar ahor - cada y así fue que una ma - ña - na la va - ca no.a - ma - ne

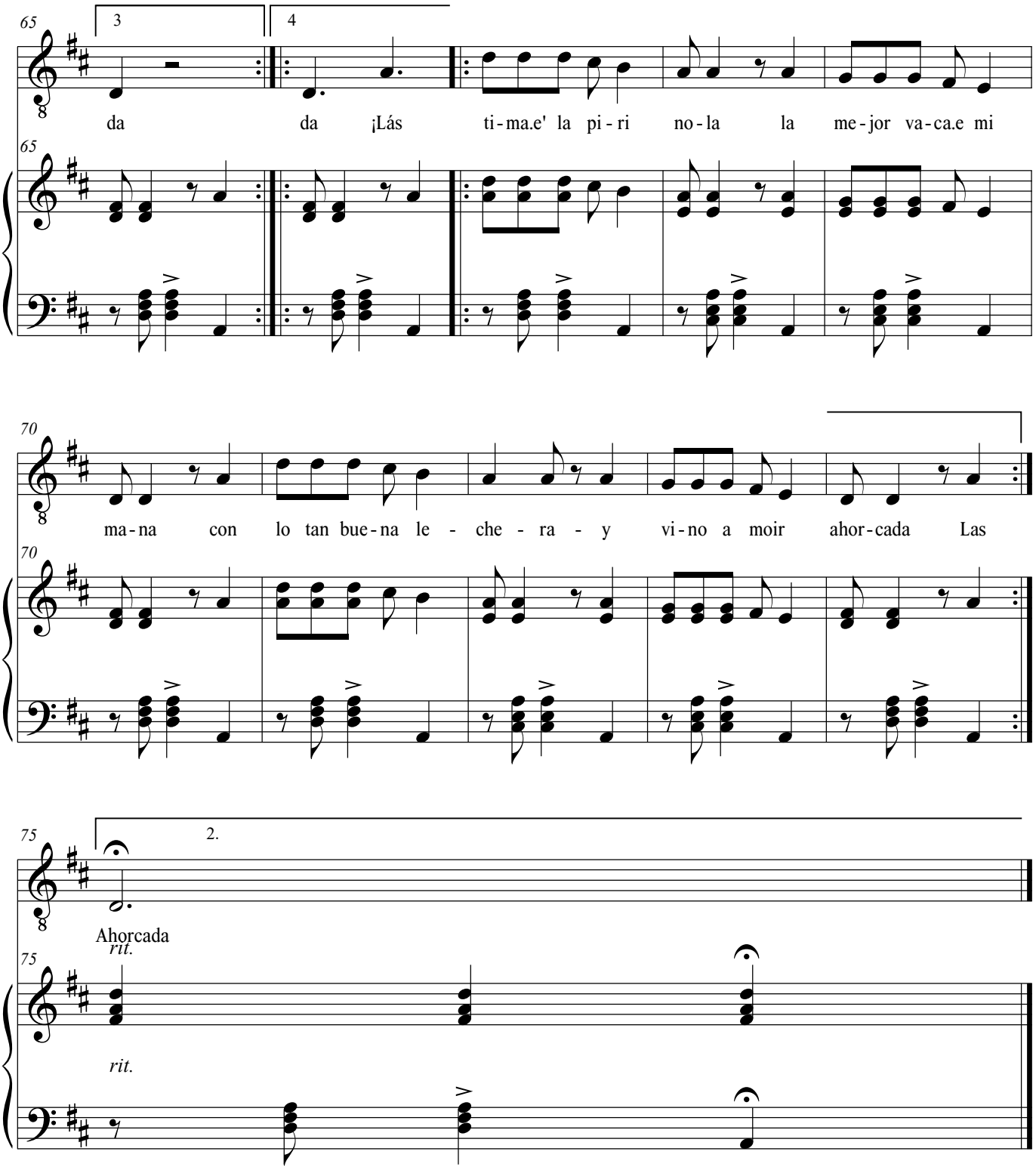
40

45

da - ba ca - si sus - vein - te bo - te - llas en la to - tu - ma me dia - na Lás
ti - ca yo me le hacia por - de - bajo y.le echa - ba - su.es cu - rri - di - ta
nia - ba pe - ro esa va - ca ser - pien - te con na - da se le ata - ja - ba
ció - tal co - mo di - jo mi tai - ta la pi - ri - no - la se.ahor cóoo

45

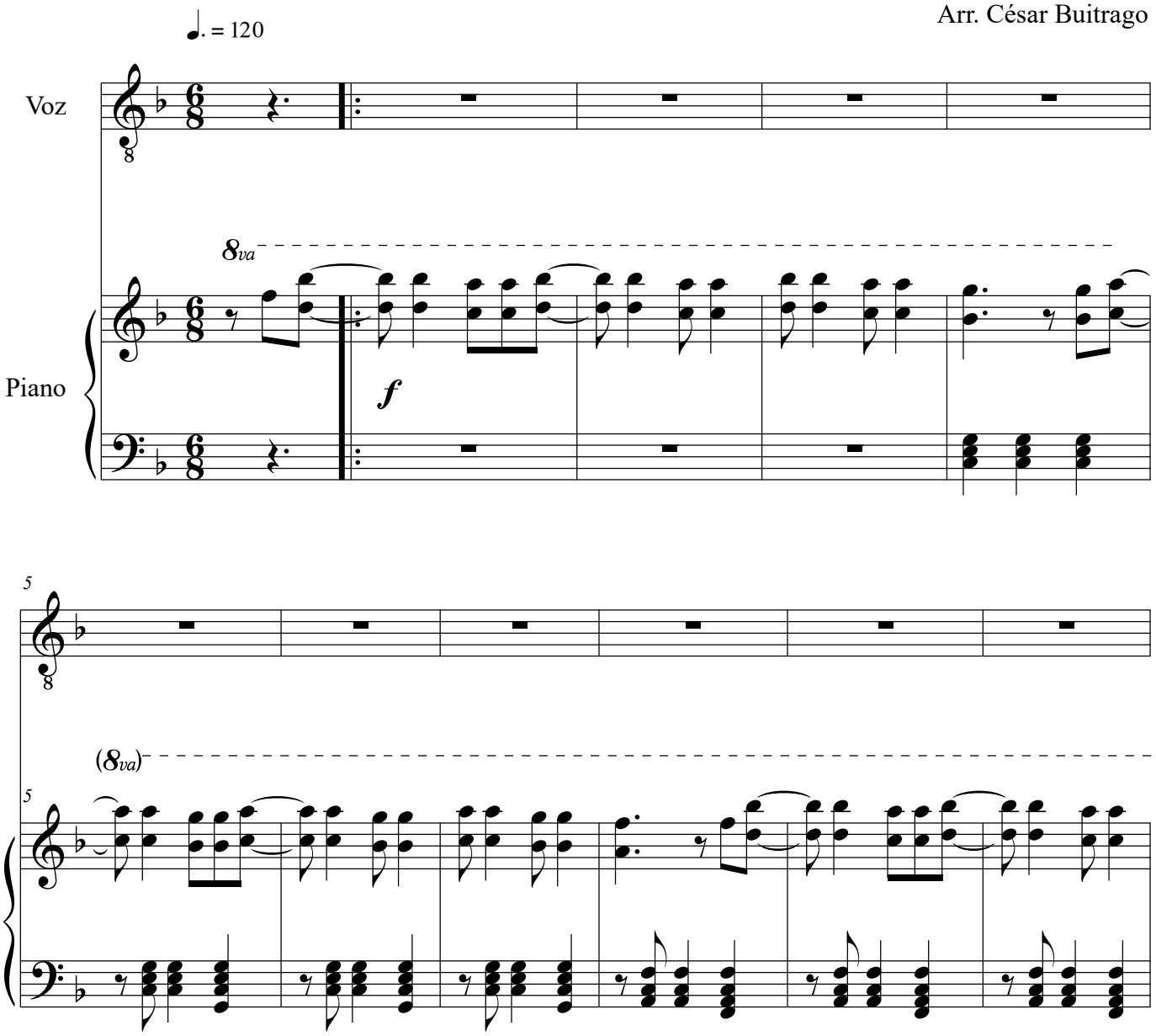

50
ti-ma la pi-ri no-la la me-jor va-ca.e' mi - ma-ma con lo-tan-bue-na le -
mf
55
che - ra y vi-no a.mo-rir ahorca - da las ti-ma la pi-ri no-la la
60
me-jor va-ca.e' mi - ma-ma con lo-tan-bue-na le - che - ra y vi-no a.mo-rir ahorca -


65
3
4
da da ¡Lás ti-ma.e' la pi-ri no-la la me-jor va-ca.e mi
70
ma-na con lo tan bue-na le - che - ra - y vi-no a moir ahor-cada Las
75
2.
Ahorcada
rit.
rit.

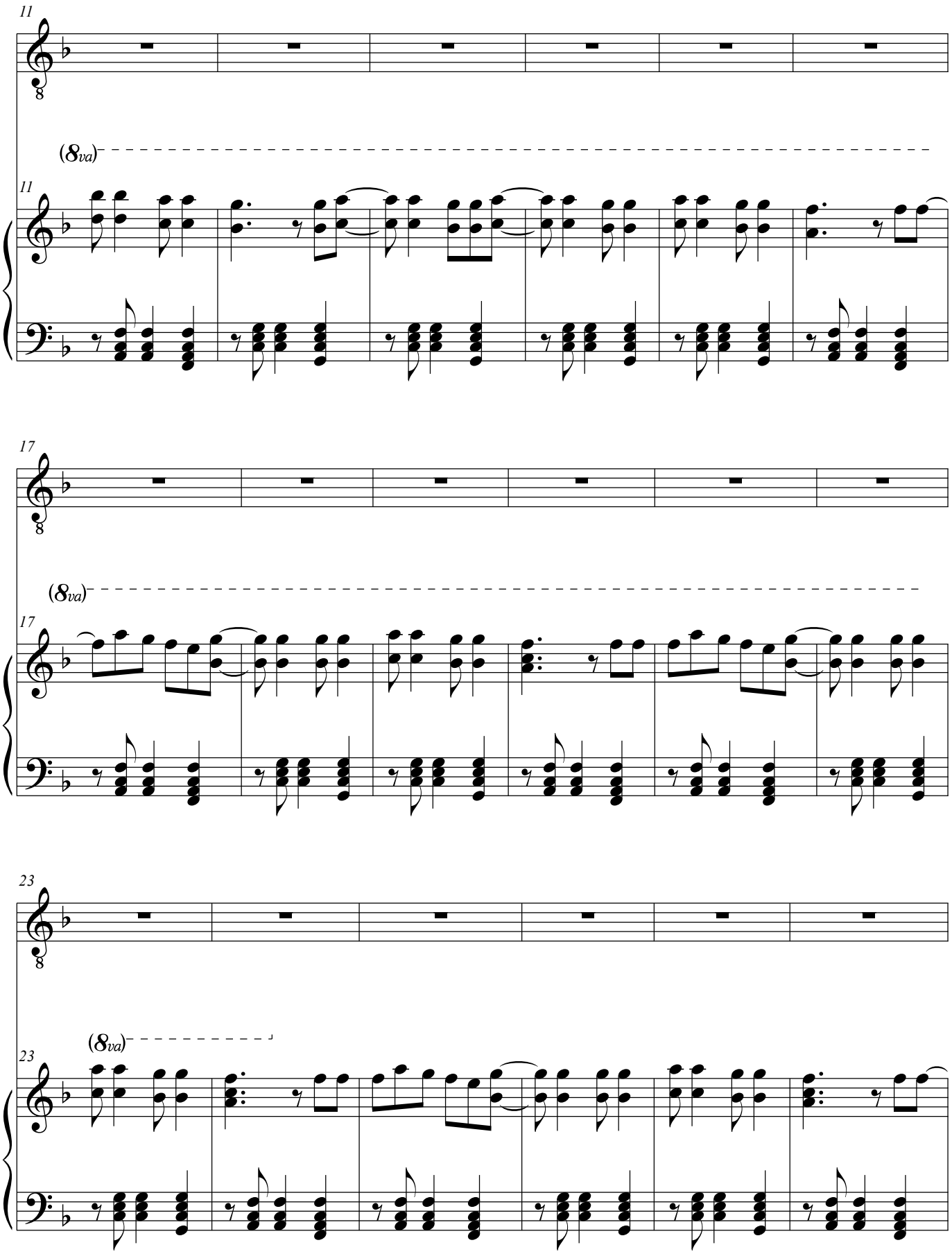
La china que yo tenía

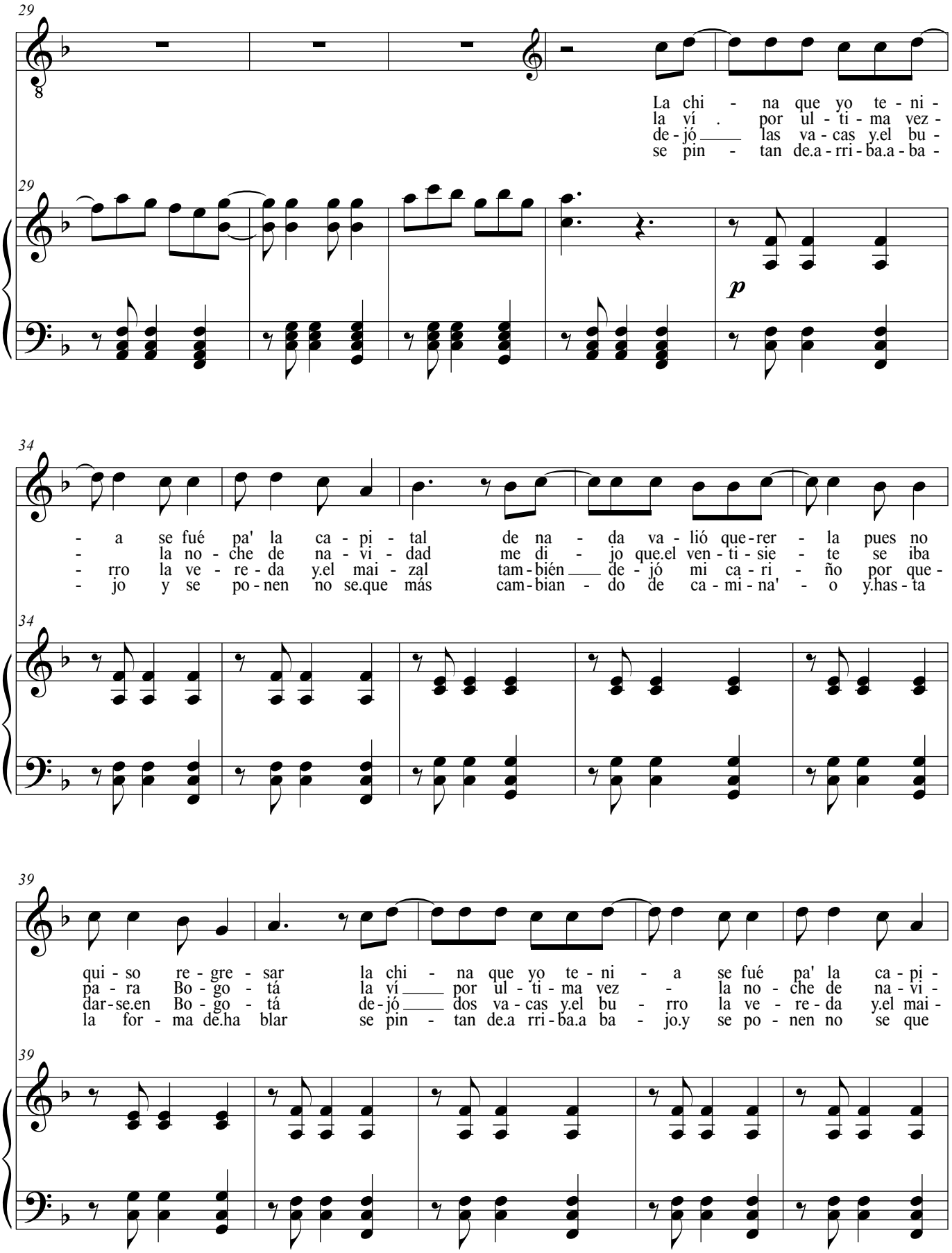
Jorge Velosa

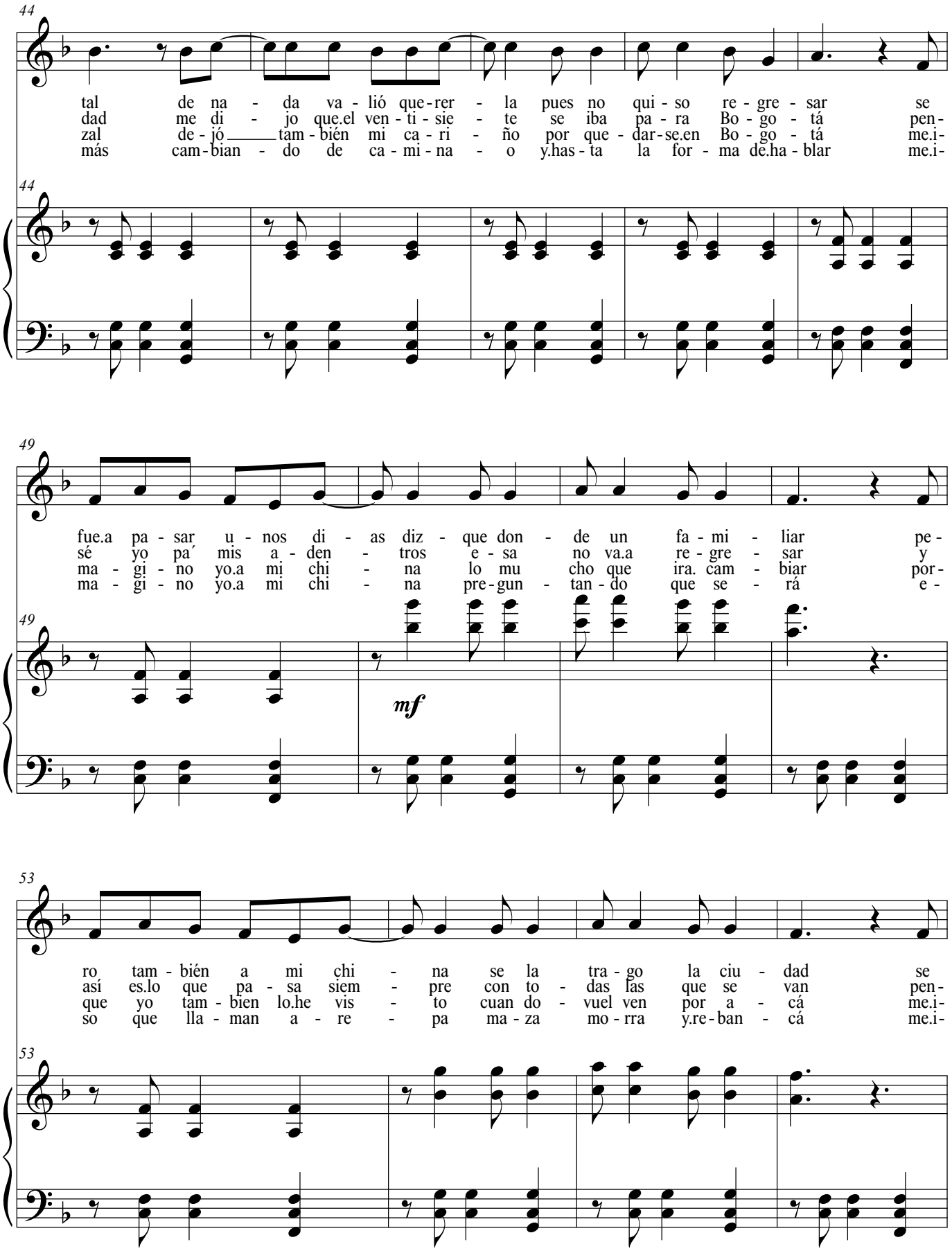
Arr. César Buitrago

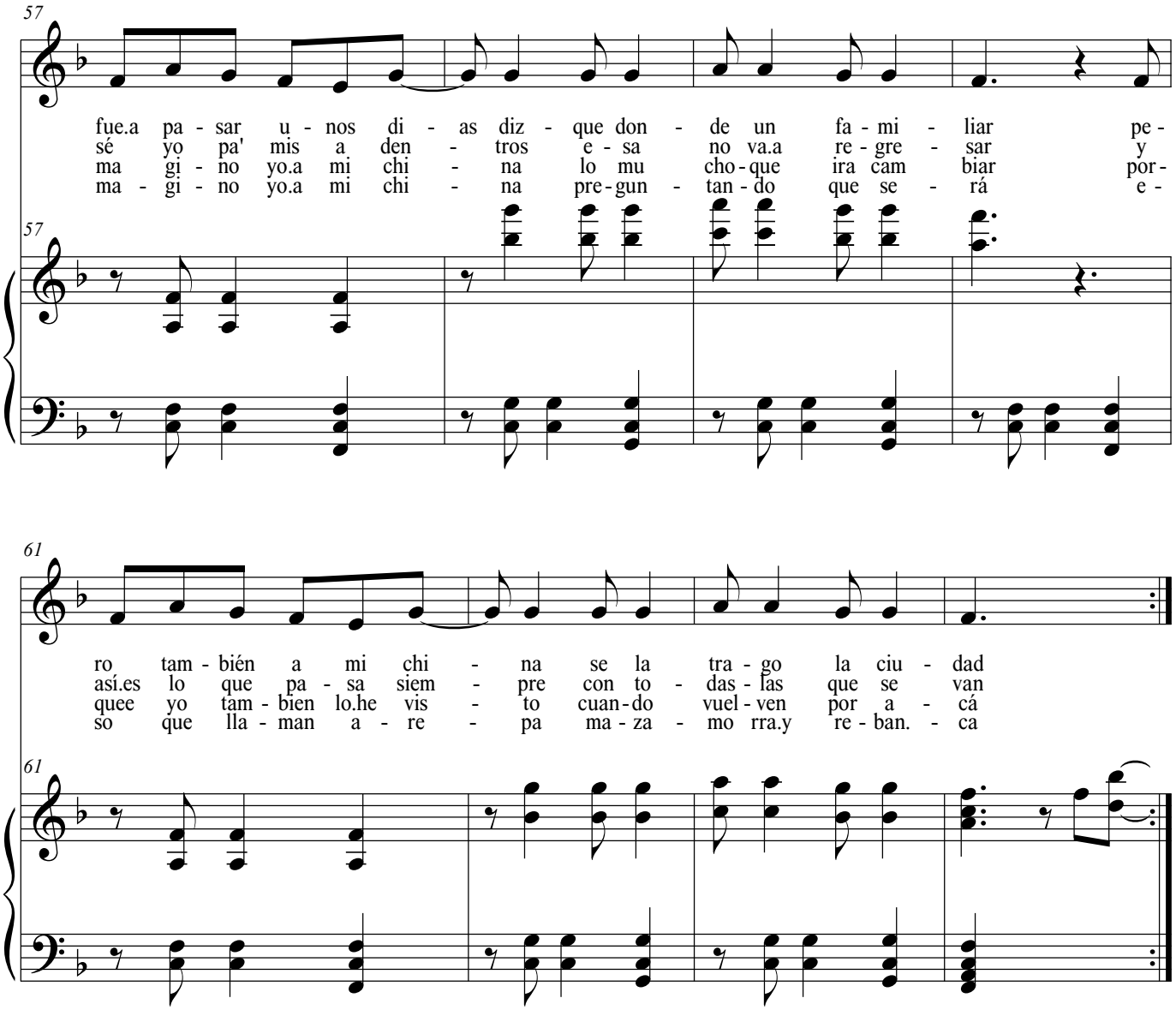


©


11
(8va)
11
17
(8va)
17
23
(8va)
23


29
La chi - na que yo te - ni -
la ví . por ul - ti - ma vez -
de - jó ___ las va - cas y.el bu -
se pin - tan de.a - rri - ba.a - ba -
p
34
- a se fué pa' la ca - pi - tal de na - da va - lió que - rer - la pues no
- la no - che de na - vi - dad me di - jo que.el ven - ti - sie - te se iba
- rro la ve - re - da y.el mai - zal tam - bién ___ de - jó mi ca - ri - ño por que -
- jo y se po - nen no se.que más cam - bian - do de ca - mi - na' - o y.has - ta
39
qui - so re - gre - sar la chi - na que yo te - ni - a se fué pa' la ca - pi -
pa - ra Bo - go - tá la ví ___ por ul - ti - ma vez - la no - che de na - vi -
dar - se.en Bo - go - tá de - jó ___ dos va - cas y.el bu - rro la ve - re - da y.el mai -
la for - ma de.ha blar se pin - tan de.a rri - ba.a ba - jo.y se po - nen no se que


44
tal de na - da va - lió que - rer - la pues no qui - so re - gre - sar se
dad me di - jo que.el ven - ti - sie - te se iba pa - ra Bo - go - tá pen-
zal de - jó tam - bién mi ca - ri - ño por que - dar - se.en Bo - go - tá me.i-
más cam - bian - do de ca - mi - na - o y.has - ta la for - ma de.ha - blar me.i-
44
49
fue.a pa - sar u - nos di - as diz - que don - de un fa - mi - liar pe-
sé yo pa´ mis a - den - tros e - sa no va.a re - gre - sar y
ma - gi - no yo.a mi chi - na lo mu cho que ira. cam - biar por-
ma - gi - no yo.a mi chi - na pre - gun - tan - do que se - rá e -
49
mf
53
ro tam - bién a mi chi - na se la tra - go la ciu - dad se
así es.lo que pa - sa siem - pre con to - das las que se van pen-
que yo tam - bien lo.he vis - to cuan do - vuel ven por a - cá me.i-
so que lla - man a - re - pa ma - za mo - rra y.re - ban - cá me.i-
53


57
fue.a pa - sar u - nos di - as diz - que don - de un fa - mi - liar pe -
sé yo pa' mis a den - tros e - sa no va.a re - gre - sar y
ma gi - no yo.a mi chi - na lo mu cho - que ira cam biar por -
ma - gi - no yo.a mi chi - na pre - gun - tan - do que se - rá e -
57
61
ro tam - bién a mi chi - na se la tra - go la ciu - dad
así.es lo que pa - sa siem - pre con to - das - las que se van
quee yo tam - bien lo.he vis - to cuan - do vuel - ven por a - cá
so que lla - man a - re - pa ma - za - mo rra.y re - ban. - ca
61