UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

PRÁCTICA INTUITIVA EN EL ESTUDIO DE REPERTORIOS CANTADOS

ANA MARIA ULLOA REYES

Bogotá D.C.
Abril de 2011

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

Proyecto de Trabajo de Grado

PRÁCTICA INTUITIVA EN EL ESTUDIO DE REPERTORIOS CANTADOS

Modalidad:
INTERPRETACIÓN

ANA MARIA ULLOA REYES
Código 20021098018

Tutora:

EDNA ROCIO MÉNDEZ PINZÓN

Bogotá D.C.
Abril de 2011

CONTENIDO

Página

1. AGRADECIMIENTOS..... 5
2. INTRODUCCIÓN..... 6
3. OBJETIVOS ESPECÍFICOS..... 7
4. METODOLOGÍA..... 8
   4.1 PRÁCTICA INTUITIVA.....8
   4.2 LA FORMACIÓN DE UN INTÉRPRETE-CANTANTE... 12
   4.3 EL REPERTORIO EN LA PRÁCTICA INTUITIVA.....14
5. REPERTORIO DEL RECITAL..... 18
   5.1 DESCRIPCIÓN DEL REPERTORIO..... 19
   5.2 REPERTORIO DE COSTA ATLÁNTICA..... 20
   5.3 AGUACERO DE MAYO..... 20
      5.3.1 Letra y formato instrumental..... 21
      5.3.2 Forma..... 22
      5.3.3 Trascripción melódica..... 23
      5.3.4 Descripción melódica..... 24
      5.3.5 Descripción técnico interpretativa 24
   5.4 LA IGUANA..... 25
      5.4.1 Letra y formato instrumental..... 26
      5.4.2 Forma..... 27
      5.4.3 Trascripción melódica..... 27
      5.4.4 Descripción melódica..... 27
      5.4.5 Descripción técnico interpretativa..... 28
   5.5 YO QUIERO CANTAR ASÍ..... 28
      5.5.1 Letra y formato instrumental..... 29
      5.5.2 Forma..... 33
      5.5.3 Trascripción melódica..... 33
      5.5.4 Descripción melódica..... 34

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS

5.5 Descripción técnico interpretativa..... 35
5.6 REPERTORIO LLANERO..... 35
5.7 ENTRÓ EL INVIERNO..... 36
5.7.1 Letra y formato instrumental..... 36
5.7.2 Forma..... 37
5.7.3 Trascripción melódica..... 38
5.7.4 Descripción melódica y armónica..... 38
5.7.5 Descripción técnico interpretativa..... 39
5.8 ENTREVERAO..... 40
5.8.1 Letra y formato instrumental..... 42
5.8.2 Trascripción melódica..... 43
5.8.3 Forma..... 45
5.8.4 Descripción melódica y armónica..... 47
5.8.5 Descripción técnico interpretativa..... 48
5.9 CORRAL DE ORDEÑO..... 49
5.9.1 Letra y formato instrumental..... 50
5.9.2 Forma..... 51
5.9.3 Trascripción melódica..... 51
5.9.4 Descripción melódica y armónica..... 52
5.9.5 Descripción técnico interpretativa..... 52
6. COMPONENTES TÉCNICOS..... 53
6.1 Componentes de cuerpo..... 53
6.2 Componentes de transición..... 58
6.3 Componentes de sonido..... 60
7. CONCLUSIONES..... 63
8. BIBLIOGRAFÍA..... 65
9. DISCOGRAFÍA..... 66

AGRADECIMIENTOS

A mi tutora de grado Rocío Méndez,
Mi esposo David montes,
a la comunidad académica
que me acompañó en este proceso,
Mi familia y a Dios y la vida.

2. INTRODUCCIÓN

En los procesos de formación de un instrumentista intervienen experiencias diferentes y complejas que se dan desde varios ámbitos y vías, es decir, no son procesos lineales totalmente definibles e identificables, por lo que tal vez, la perspectiva de un proceso de aprendizaje único con procedimientos iguales para cada estudiante deba ser diferente. El proyecto LA PRÁCTICA INTUITIVA EN EL ESTUDIO DE REPERTORIOS CANTADOS se ocupa de mostrar algunas complejidades de la formación para el canto y el estudio de los repertorios, partiendo por preguntar cómo se vincula la formación propuesta en la academia con la propuesta personal del estudiante intérprete.

Un ámbito académico posee características muy importantes en el desarrollo por niveles de algunas músicas para la formación y titulación de un intérprete y las posibilidades musicales concebidas desde un universo cultural documentado a nivel histórico, estético, pedagógico...etc. En muchos casos el conocimiento de aspectos técnicos e interpretativos se concentra solo en estos tipos de músicas y escuelas que algunas veces limitan al estudiante para abordar otros repertorios de otros contextos, que si bien se unen al universo musical como tal, no son explorados con el mismo interés. Esto es reforzado por el hecho de que los procesos de enseñanza y aprendizaje generalmente no se preguntan sobre el sentido de la práctica intuitiva, ni contemplan procesos de investigación a pesar de que sí es un recurso que utilizan para los tipos de música que trabajan de manera convencional.

uno de los momentos que llevó a Ana María a indagar acerca de los procesos de formación en el canto, fue cuando al abordar un repertorio de su interés, las pautas o guías de trabajo concebidas por el maestro, se quedaron limitadas para que se desarrollaran en el aula, sin embargo se consideró que siempre estuvieron ahí, solo que no se reflexionó al respecto para aplicarlas haciendo una observación contextual de ese repertorio en cuestión y relacionándolo con los contextos reales a los cuales se enfrentaba profesor y estudiante en ese entonces. Fue así como la decisión de involucrarse más a un espacio y medio social diferente al de la academia, abrió las posibilidades de conectar la formación que se tenía trazada por la academia con las posibilidades sonoras e interpretativas de la voz en tipos de música "no academizada".

Esto quiere decir que cuando el estudiante se interesa por un repertorio en particular entra en conflicto para poder emprender ese camino. Lo que se observa es que los currículos para la formación profesional de los cantantes plantean unos logros desde el énfasis del instrumento, pero este es sólo uno de los aspectos que el estudiante debe contemplar en su formación profesional. Al respecto, la metodología que se aplica para el seguimiento del aspirante a grado suele diferenciar entre la evaluación final de los desarrollos específicos del área y el resultado de su proyecto de grado, es decir, hay claridad en el medio académico de que el estudiante debe dar cuenta de los logros en su

énfasis, pero que este resultado es sólo un componente de su proyección profesional.

El proyecto de grado LA PRÁCTICA INTUITIVA EN EL ESTUDIO DE REPERTORIOS CANTADOS propone la indagación en el aula, donde se vean afectados los estudiantes y los profesores de manera activa y cooperativa, para que se llegue a un crecimiento en los contenidos formativos. Se proponen vías de trabajo sobre las cuales abordar el estudio de un repertorio específico y características asociadas al área, como bases de trabajo para el profesor y para los estudiantes. El repertorio escogido para la sustentación del trabajo de grado tiene en cuenta las exigencias específicas que formula el programa formativo del Proyecto Curricular y propone un camino al estudiante y al profesor por la particularidad de las músicas que aborda.

La base del trabajo será la noción "práctica intuitiva", una observación dirigida que actúa como medio o herramienta para la formación del intérprete, y que parte por considerar este proceso como una experiencia de vida para maestro y estudiante. Es decir, una observación de los procesos de aprendizaje a partir de la experiencia de los individuos y simultáneamente se propone dar cuenta de los distintos elementos posibles de trabajo para construir un espacio de conocimiento en el campo de la música.

3. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Dar cuenta de los distintos elementos posibles de trabajo a partir de la noción "practica intuitiva" y evidenciar su trabajo en el campo musical.
- Proponer una indagación en el aula donde se vean afectados los estudiantes y los profesores de manera activa y cooperativa, para que se llegue a un crecimiento en los contenidos formativos.
- Elaborar un escrito que señale las estrategias para abordar un repertorio específico y las características asociadas al área de canto.
- Montar un recital que soporte el desarrollo de la propuesta.

El estudio del canto desde la perspectiva de la **práctica intuitiva** propone que el proceso formativo del instrumentista se fundamente en la indagación constante en la que se toma el cuerpo y su relación con el instrumento como centro de la búsqueda, pero relacionado con el ámbito en el que desarrolla su práctica. Este estudio, ve el proceso formativo como una experiencia única: en primer lugar, la exploración permanente de las posibilidades de la voz desde las exigencias del instrumento articuladas a las inquietudes particulares del

estudiante; en segundo lugar, el estudio de los contextos musicales de los repertorios que se abordan en el proceso formativo; en tercer lugar, el aporte de herramientas para dar continuidad al proceso investigativo a lo largo del ejercicio profesional. Con lo anterior se propone hacer una observación de sí mismo como objeto de estudio escogiendo una vía entre las posibles y decidiendo como la realizará.

4. METODOLOGÍA DESDE LA PRÁCTICA INTUITIVA

Para el desarrollo de esta propuesta, se abordarán unas líneas de trabajo a partir de la noción "practica intuitiva" que posibiliten la observación del proceso técnico en el canto, la relación del profesor y estudiante en el ámbito académico con el fin de enriquecer ambos lugares y su campo de acción desde distintas habilidades profesionales y laborales, haciendo consignas por escrito y escogiendo un repertorio cuya descripción sea un aporte de análisis y haga parte del proceso de estudio del mismo. Al final se realizará el montaje de un recital que dé muestra de este proceso.

4.1 PRÁCTICA INTUITIVA

La práctica intuitiva, para el caso particular del cantante, se refiere al proceso de formación a partir de evidenciar una experiencia que construye un acto de creación y se desata en el uso de recuerdos, imágenes, sensaciones, emociones etc.; e incide en las acciones sobre el cuerpo del cantante, la selección y estudio de los repertorios y su puesta en escena. Esto incluye una mirada al cuerpo afectado por la técnica, así como el trabajo no predecible que se pueda desatar en la relación profesor estudiante, la performancia interpretativa y el estudio de los repertorios que se abordan.

En el concepto "**práctica**" intervienen:

1) La relación entre cierta "homogeneidad" en lo que una sociedad, un grupo social o un medio social en particular hace (y la manera en que lo hace), y la "libertad" con la que las personas actúan en ese conjunto de procedimientos[1]; esta relación, para el caso particular del cantante, se da al interior de cada uno de los medios donde actúa y en la conexión entre esos medios en los que se desenvuelve simultáneamente.

2) Esta relación se desarrolla articulada a las teorías sobre el canto y sus ejecutores, las relaciones que se establecen entre los que están

[1] Foucault la explica como la relación entre el "aspecto tecnológico" de una sociedad y el "juego estratégico" de cada individuo. Tomado de MICHEL FOUCAULT: SUJETO E HISTORIA, artículo de Edgardo Castro. Revista "Tópicos" No. 14, versión On-line, enero a diciembre de 2006. www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1666-485X2006000100008&script=sci_arttext.

involucrados en ese hacer y las valoraciones que los sujetos construyen sobre ese hacer.

3) Estas relaciones y valoraciones corresponden a un tiempo y espacio singular: quien estudia una realidad le da unos límites de acuerdo con las dinámicas de esa realidad y estas dependen de la perspectiva desde la cual la observa.

En cuanto a la intuición, para los propósitos de este trabajo, se entiende como la observación dirigida a un fenómeno complejo, en este caso el canto, por su relación con otros. Esta relación se entiende como extensión en el tiempo y en el espacio, es decir, tiene una historia que se actualiza constantemente y construye relaciones con otros hechos que se dan simultáneamente. La perspectiva con la que se aborda el estudio de las músicas y repertorios cantados es relacional, aunque en algunas ocasiones es necesario hacer uso de las herramientas analíticas. Aunque se estudian repertorios ya conocidos y de amplia circulación, cada proceso de estudio construye una relación nueva, por lo tanto, es un acto de creación.[2]

La intuición podría relacionarse a un nivel estético, teniendo en cuenta la diversidad de géneros musicales con aspectos estilísticos coloquialmente dichos como: viaje, sabor, vuelo, goce etc.; Aspecto que se relaciona intuitivamente en el canto y que no tiene una definición más que la de no guardar una precisión matemática sino de dialogar en un contexto, con sus personajes y la acción.

En este trabajo de grado, la intuición se concibe como noción y proceso que se instala tanto en la acción cotidiana como en la construcción del conocimiento desde la ciencia, la metafísica, la filosofía, y en el arte en la creación[3]. En algunas reflexiones acerca de la intuición, se llega al punto de lo que no se puede definir ni medir, pero que su resultado tiene precisión, a veces es meramente experiencial y otras instintivo. Al respecto se define la intuición desde el campo de la psicología, como el evento emocional y repentino ante una situación donde la persona reacciona de cierta forma que no puede ser explicable o verbalizada[4].

Otra acepción es el evento que tiene como antesala a la "experiencia" que una persona posea. Esta definición planteada por Descartes también contiene una

[2] Basado en la visión de GILLES DELUEZE: MEMORIA Y VIDA, sobre el planteamiento de HENRY BERGSON acerca de la intuición como método y la experiencia relacionada a la memoria y la duración. Editorial Altaya S A. 1994, Musitu, 15. 08023 Barcelona.

[3] Basado en la visión de GILLES DELUEZE: MEMORIA Y VIDA, sobre el planteamiento de HENRY BERGSON acerca de la intuición como método y la experiencia relacionada a la memoria y la duración Editorial Altaya S.A. 1994, Musitu, 15. 08023 Barcelona.

[4] Tomado de ROBIN M. HOGART: EDUCAR LA INTUICIÓN, se concibe la intuición como herramienta de aprendizaje, a partir de un análisis y laboratorio científico de las acciones y situaciones del ser humano. Editorial Paidos. 2002. Barcelona.

visión científica, donde "el conocimiento previo" o llamado también Serendipia, es tomada como un estudio racional, que permite un mejor seguimiento a los procesos de la intuición. En este sentido propone la intuición como "Acto de la mente por el cual vemos de forma inmediata, con claridad y distinción, la verdad de una proposición."[5] Un acto simple que ofrece evidencia presente y es básica o fundamental, está comparada con la deducción a la cual se afirma que es mejor, ya que la deducción está acompañada de un cierto movimiento o sucesión de la mente, la cual parece exigir la presencia de la memoria, el recuerdo o eventos vividos. Podría decirse que la deducción es una sucesión de intuiciones.[6] Es decir que la afirmación inicial de Descartes (el conocimiento previo) terminaría siendo dirigida a "la deducción" que coincide desde la perspectiva planteada en este trabajo con el proceso intuitivo del canto.

Directamente relacionado al canto, podemos decir que no siempre hay precisión en la enseñanza y aprendizaje desde el punto anatómico y su funcionamiento. De hecho, muchas veces hay que valerse de herramientas intangibles en su contenido para poder entender el proceso de estudio en el canto, como el uso de imágenes, sensaciones las cuales pueden estar expuestas a la expresión de carácter, colores, acciones en el movimiento corporal y lo que llamamos experiencia de vida en un contexto social específico. En el canto podemos lograr un sonido característico con solo escucharlo y reproducirlo, ese proceso estaría basado en un tipo de memoria. Podemos lograr ese mismo sonido a partir de una imagen real o una invención de algún estado. Por ejemplo: el lanzarse a un abismo, o correr más rápido de lo que nuestro cuerpo puede realizar. Estas y muchas más acciones son herramientas de trabajo las cuales no están escritas en algún método y su escogencia y desarrollo dependen de la percepción del individuo. Directamente con el repertorio de este trabajo, las herramientas se desarrollan desde la experiencia construida por un contexto cultural, de la imitación sonora, el uso de sensaciones e imágenes de alguna acción específica y el uso de herramientas conscientemente tomadas desde el funcionamiento anatómico.

Con lo anterior se plantea un proceso que se concibe como una **experiencia**: quien emprende un proceso de formación se adentra en la relación que se establece entre el saber que estudia, su extensión o desenvolvimiento e instalación en el campo que se estudia, las "pautas" que establecen las sociedades para su ejercicio, y las valoraciones y opciones de desarrollo que construyen quienes hacen parte de esa experiencia. La experiencia amplía el sentido de la **técnica**, entendida como el recurso que permite a los individuos y grupos direccionar, producir y administrar el empleo de los medios que conducen a la realización de unos fines esenciales para la vida; en este

[5] Tomado de RENÉ DESCARTES: HISTORIA DE LA FILOSOFÍA Volumen 2: FILOSOFÍA MEDIEVAL Y MODERNA, acerca de la intuición. Javier Echegoyen Olleta. Editorial Edinumen.

[6] Tomado de RENÉ DESCARTES: HISTORIA DE LA FILOSOFÍA Volumen 2: FILOSOFÍA MEDIEVAL Y MODERNA, acerca de la intuición y la deducción. Javier Echegoyen Olleta. Editorial Edinumen.

sentido, es tan importante el proceso como el resultado, es decir, adquiere relevancia la manera como se disponen los medios (la invención y la creación) sobre el conjunto de actos que se establecen como necesarios para lograr un determinado fin[7]. Por otra parte, la finalidad debe estar articulada necesariamente con la vida, con darle calidad a la existencia.

Estas consideraciones son muy importantes para la pedagogía del canto: el proceso no puede reducirse a la repetición de pautas, métodos, ejercicios o rutinas (que por lo general se reiteran de una persona a otra y se mantienen en el tiempo), y que la finalidad no debe ser una motivación artificiosa o impuesta. Al ser un proceso en el que el estudiante arriesga su formación profesional como músico - instrumentista, es necesario que se haga una reflexión sobre el hecho pedagógico que se da en la relación profesor – estudiante. Esta necesidad se tiene tan clara en el medio académico que se ha establecido para la formación profesional del instrumentista la relación uno a uno (un estudiante con un profesor), lo que sugiere que el proceso se diferencia radicalmente del que se da en otras asignaturas.

Al interior de este hecho, en todo proceso formativo hay un encuentro entre la propuesta formativa y la experiencia y expectativa previa del estudiante. Este encuentro tiene grados diferentes de asimetría dependiendo de las diferencias entre las miradas de estudiantes, profesores y todas las demás personas que se vinculan al proceso educativo. Sin embargo, esta distancia se da entre ciertos límites ya que, por lo general, quien ingresa a un programa de formación profesional universitario tiene afinidad con las exigencias e intereses de la institución[8].

---

[7] Técnica significa originariamente arte entendido como el modo de hacer una cosa o el procedimiento. En este sentido se distingue del método, con el cual es frecuentemente confundida. Desde esta perspectiva, la técnica es uno de los medios por los cuales la experiencia construye saber. Para Splengler la técnica es la táctica de la vida, por consiguiente, la técnica resulta incomprensible si no está articulada a la vida. La técnica lo penetra todo en la vida del hombre: no se limita a la producción y empleo de los recursos para la subsistencia material de la vida sino que alcanza a cada una de las acciones humanas. Ortega y Gasset establece una jerarquización de la técnica en relación con tres estadios diferenciados de la sociedad; aunque la propuesta del trabajo de grado se distancia de la mirada desarrollista de este autor, valora el lugar que da a la invención y la creación como motor de la técnica.

[8] Este último aspecto se quiere resaltar el lugar de las instituciones educativas o academias en el conjunto de las prácticas sociales del canto: articulan las acciones de maestros, estudiantes y directivas al logro de las capacidades que permitan el "buen desempeño" profesional del egresado en el medio, contribuyendo al desarrollo del campo; los planes de área, las metodologías, los métodos impresos, rutinas y repertorios establecidos, entre otros, son el despliegue de los mecanismos que se elaboran para ese propósito. Este conjunto de procedimientos (o tecnología) inicia con la prueba de ingreso.

En este conjunto, los aportes de los estudiantes pueden convertirse en preguntas para el desarrollo curricular. El ámbito académico universitario requiere de ciertos grados de conflicto que, tomados de manera positiva, son un reto a la construcción de conocimiento. Lo negativo sería pensar que ese conflicto pueda debilitar el programa; lo positivo es que éste fortalezca a la comunidad académica. Comprendido así, es pertinente para el desarrollo académico contar con lo construido por el estudiante.

El reto de esta relación asimétrica es lograr que en el desarrollo del proceso de estudio no se busque un ajuste del estudiante a una propuesta formativa estipulada, sino que las partes puedan concertar, ganar y potenciar sus propuestas, lo que incluye no sólo al estudiante y al profesor sino a la institución como canal que facilita estos espacios. Este proceso experimental no desdibuja ni desconoce la proyección construida por los proyectos curriculares; por el contrario, se soporta sobre la fortaleza conceptual del área: cómo se concibe el intérprete - cantante, su sentido para el medio académico y en general para la sociedad, los círculos sociales con los cuales se vincula la propuesta formativa, los principios que establece y las posibilidades que abre, las líneas y trabajos investigativos con los que se articula, las variantes metodológicas que propone, los sistemas de evaluación que responden a esta lógica y los posibles campos de acción del egresado, entre otros.

4.2 LA FORMACIÓN DE UN INTÉRPRETE-CANTANTE

Con base en lo expuesto, la formación de un cantante es un proceso de indagación constante que, tomando como centro las modificaciones del cuerpo y sus desarrollos específicos y especializados en relación con la voz, logra aproximarse integralmente a los diferentes componentes del saber que aborda y los medios en los que desarrolla su práctica. Este proceso puede intensificarse hasta constituirse en una investigación rigurosa en la que los procedimientos a través de los cuales se interviene el cuerpo como creador de la voz, se construyen a partir de los resultados que va arrojando el estudio.

Visto el proceso de formación del cantante como parte del conjunto de las prácticas sociales, el estudiante se adentrará en comprender lo que valida, invalida o desconoce el medio académico y todo medio social que aborda a través de su formación. Profundizará en las valoraciones y las relaciones que se construyen en el campo artístico y los medios que permiten perpetuar esas prácticas. Finalmente, podrá identificar las articulaciones que esto tiene con su propia formación y tejerá otras opciones de acuerdo con lo que va leyendo de su propio proceso formativo.

Para esto, podrá basarse en: a) el estudio y/o elaboración de reflexiones sobre el hacer y la enseñanza del canto, y el "deber ser" que se infiere de las propuestas formativas; b) los saberes, prácticas y sentidos que sobre el canto se dan en los contextos que aborda el estudiante a través de su estudio; c) las opciones que se abren al estudiante como resultado de su pesquisa.

La relación indagación – formación es un proceso que no se agota, sin embargo, en el hecho pedagógico es necesario establecerle unos límites de acuerdo con la realidad que se aborda, la perspectiva de estudio desde la cual se observa y los objetivos del programa formativo. Esta experiencia debe aportar a:

1. La exploración de las posibilidades de la voz desde el reconocimiento de la tensión entre las exigencias del campo y las inquietudes particulares del estudiante.

2. El estudio de los contextos musicales en los que se crearon los repertorios que se abordan en el proceso formativo.

3. La ampliación de la acción profesional del estudiante y egresado.

4. Ampliación de las vías de aproximación y presencia de otras músicas y modalidades del canto en el contexto académico.

5. El aporte de herramientas para dar continuidad al proceso investigativo a lo largo del ejercicio profesional.

De esta forma, se propone:

1. Una investigación transversal a todos los procesos formativos.

Esta se propone de dos maneras: en primer lugar, como desarrollo de procesos de indagación al interior de las actividades de clase; en segundo lugar, propiciando que los trabajos de investigación de los profesores y grupos de investigación se inserten en los procesos formativos. Respecto a lo segundo, se conoce de la aplicación que han tenido algunos trabajos de investigación de los grupos al interior del las áreas, pero poco se sabe sobre las posibilidades de incidencia en otras áreas.

2. Hacer un estudio de las posibles líneas de estudio al interior del área de instrumento.

Esto se refiere a que se pueda organizar esas búsquedas que se van perfilando entre los estudiantes a través del desarrollo del área. De esto puede surgir, por ejemplo, las siguientes líneas: pedagogía del canto (didáctica del canto, diseño de materiales de apoyo a la formación, herramientas para procesos de iniciación al canto, metodologías de trabajo con niños, etc), dirección de grupos vocales (formación de grupos vocales, diseño de ejercicios para el desarrollo auditivo armónico, adaptación de obras y arreglos para el estudio de grupos vocales en iniciación, arreglos para coros en iniciación, entre otros), interpretación (grupal, solista, intérprete en repertorios específicos, intérprete-autor, performancia de la interpretación o intérprete en la escena, etc.), investigación en el canto, por empezar.

3. Las electivas intrinsecas responderían a las necesidades que se observan del desarrollo del área y se articularían a las líneas que se vayan estableciendo.

Esto aportaría a que la oferta de electivas de respuesta a las inquietudes y potencialidades de los estudiantes y profesores, y se cursen no desde la perspectiva del requisito sino de la motivación profesional. Por otra parte, la electiva se pone al servicio de la flexibilidad académica. Allí es donde han estado siempre las electivas

4. Prácticas profesionalizantes.

En este punto se propone que se facilite espacios de práctica para los estudiantes donde se den paralelamente aportes a la formación académica y al beneficio social.

4.3 EL REPERTORIO EN LA PRÁCTICA INTUITIVA

Desde la perspectiva de la práctica intuitiva, el repertorio es el resultado de un proceso de exploración. Este puede conectarse con un período particular de la producción musical, un intérprete, un compositor, un medio musical concreto o una búsqueda sonora particular; sea cual sea el criterio conector, el estudio del repertorio conlleva una indagación en la cual los desarrollos exigidos a la voz por éste, inciden y modifican el cuerpo.

Cuando se propone que el repertorio sea estudiado en conexión con los fenómenos socio-culturales con los que se articula, no se piensa exclusivamente en la posibilidad de profundizar en el conocimiento de unas formas musicales para hacer más precisa la interpretación o más afín con la sonoridad "original"; también se abre a la posibilidad de que el estudiante construya a partir de este conocimiento nuevos modos de abordar el canto en ese contexto.

En cuanto al presente trabajo de grado, el repertorio se conecta con las músicas que en el medio investigativo se han denominado como populares de tradición y dentro de este amplio espectro, se inclina por las músicas vinculadas con la tradición local o regional de Colombia, haciendo énfasis en dos contextos regionales de Colombia. Los textos de los temas que componen el repertorio tienen directa relación con el diario vivir, costumbres y lenguaje humano. En estos contextos, uno de los elementos especialmente notorios es la relación entre el habla cotidiana y el canto; el origen campesino de la sonoridad y la expresión en el habla y su transición hacia el canto elaborado se da con "naturalidad": el habla deviene canto y en ocasiones, parece desdibujarse la frontera entre los dos.

La escogencia del repertorio pasa por un estudio de referentes musicales, como los cantantes de los cuales se toma las versiones, las características sonoras de sus voces, la trayectoria profesional o artística, la propuesta interpretativa y la experiencia musical en la que se inscriben. Otro aspecto son las prácticas que sobre ese saber se conocen a través de las investigaciones y

la observación directa de los actores y eventos en los que se expresan. Esto da posibilidades de entender de manera amplia cómo estas prácticas inciden en la manera como se aprende y enseña el canto. Esta indagación particular se articuló con las exigencias del pensum de formación, cuidando que los temas seleccionados para el recital no desconozcan las exigencias técnicas del programa formativo.

El recital que se presentará en la sustentación del trabajo de grado PRÁCTICA INTUITIVA EN EL ESTUDIO DE REPERTORIOS CANTADOS abordará géneros musicales de los Llanos Orientales y la Costa Atlántica. Es importante señalar esto porque la interpretación supone el manejo de todos los elementos constitutivos del género musical: el cantante debe poder discriminar los componentes de la precisión y el desarrollo rítmico, la clave o unidad mínima que cohesiona la métrica, la expresión de estos en los timbres del formato instrumental, la relación de esta base con el desarrollo rítmico de la melodía, las entradas y cierres, el complejo armónico, entre otros.

Paralelamente, el estudio técnico del repertorio del canto se dirigirá a tres aspectos:

a) El movimiento melódico: su actividad, densidad, plano, registro, extensión, intervalos, etc.

b) La sonoridad: potencia y mecanismo de proyección de la voz.

c) Las habilidades exigidas en relación con la interpretación, entre otros, la improvisación, *vibratos*, *rubatos*, cambios de velocidad.

A nivel técnico, la música de la Costa Atlántica se caracteriza por la potencia y proyección en la voz, una sonoridad brillante que melódicamente no tiene características de agilidad o gran densidad rítmica o melódica. El manejo del *vibrato* en esta música se hace presente en las notas largas, aunque no todas las veces. Este *vibrato* es más notorio, amplio y libre en su ejecución en voces de edad avanzada. Sus melodías tienden a los registros agudos y el trabajo sobre el mecanismo de pecho. Para su interpretación se hace necesario el conocimiento del habla por su incidencia directa con la sonoridad del canto.

En cuanto al repertorio de esta zona que hace parte del recital, fue escogido por los resultados del análisis melódico. Para aprovechar los aspectos interpretativos observados y articularlos a los parámetros técnicos de la academia, se incluyeron tanto temas de tendencia estilística a la tradición regional en el canto, como temas de tendencias más contemporáneas; los primeros por la exigencia técnico-interpretativa de la voz (sonoridad e improvisación), los segundos buscando mayor complejidad en el movimiento melódico (giros, intervalos, densidad, registro).

Otro de los aspectos a tener en cuenta son las versiones en relación con los intérpretes. Se estudiaron y recrearon las versiones de Petrona Martínez y Totó La Momposina.

Petrona Martínez, cantaora desde niña, criada por sus tías quienes le heredaron el canto y papel relevante de éste en la comunidad, con textos cuyas temáticas corresponden al diario trabajo que tiene un campesino. Petrona se ha convertido en una de las mayores representantes del canto de Bullerengue; para el trabajo de grado es valioso considerar su música y su forma de cantar por la manera como se da en la vida de esta cantaora, y la referencia tradicional de su región y raizal de su repertorio.[9]

Por otro lado, una parte de los repertorios más elaborados en el aspecto melódico se tomaron de las versiones de Totó La Momposina, una cantaora que expresó siempre el interés de llevar su canto hacia una experiencia más académica. Totó La Momposina aprendió a cantar y bailar en su región (Talaigua-Magdalena) y amplió su conocimiento sobre los ritmos musicales recorriendo varios territorios de la Costa Atlántica. En Francia estudió danza y en Cuba se documentó sobre el Bolero. Esto le ha posibilitado el reconocimiento como intérprete en la música de la Costa Atlántica y un punto de referencia para quienes escuchan y cantan esta música.

En cuanto a Diana Hernández conocida como María Mulata, su trayectoria parte de la formación musical en el núcleo familiar y su relación con la música andina del centro del país. Más adelante ingresa al medio universitario para formarse como músico y cantante titulado. Su experiencia con la música de la Costa Atlántica parte de la investigación y su estudio directo en el canto con cantadoras representativas de la región. En su interpretación se observan elementos propios de la formación académica como lo es la búsqueda de la afinación temperada.[10]

En cuanto a la Música Llanera, las características en la voz son: potencia, proyección, mucho brillo, uso del mecanismo de pecho y, en algunas ocasiones, uso del mecanismo de cabeza. El *vibrato* de esta música depende del estilo. Si el estilo es criollo, este *vibrato* se presenta al final de una nota larga, casi como si fuera una semejanza al *trémolo*. En cambio si el estilo es "académico o urbano", este vibrato es más libre y se presenta casi todo el tiempo. En comparación con los desarrollos propuestos en lo académico, el canto llanero es exigente en los patrones rítmicos, armónicos y melódicos: su movimiento melódico es activo y exige al cantante conocer los componentes musicales (ciclos ritmo-armónicos) que definen sus golpes. Los fraseos rítmicos

---

[9] Construcción biográfica a partir de la publicación digital en la página web de la biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/martinez-petrona.htm. Búsqueda realizada el 12 de Mayo de 2010.

10 Construcción biográfica a partir de la página web de la cantante. www.prensamariamulata.blogspot.com y www.myspace.com/mariamulata. Búsqueda realizada el 12 de Mayo de 2010.

de esta música son un poco impredecibles, debido a la tendencia libre en su interpretación.

En cuanto a las versiones, se han escogido cantantes cuya trayectoria hace que sean representativos de esta música, aplicando los mismos criterios de escogencia para el repertorio de Costa Atlántica. Nancy Vargas se desempeña en el canto recio de la música Llanera, una forma de cantar que involucra fuerza, carácter y habilidad para la improvisación. Es de las más destacadas en su categoría por la sonoridad criolla o campesina de su voz, siendo empírica en su formación musical. Ha sido reconocida como ganadora de varios festivales en Colombia y Venezuela y se ha convertido en uno de los referèntes de los jóvenes intérpretes de la música Llanera.[11]

Lilia Vera es una cantante venezolana reconocida a nivel latinoamericano por su trayectoria vocal y la temática política y social abordada en sus canciones. Su aprendizaje vocal estuvo en manos de maestras reconocidas a nivel latinoamericano por su labor y desarrollo en el ámbito coral. Desde muy pequeña se desempeñó como cantante y con el apoyo de la comunidad educativa realizó la grabación de sus dos primeras producciones; desde entonces las temáticas de sus canciones fueron la gente, el pueblo y sus fundadores[12].

Con una experiencia similar en cuanto al estudio de la voz cantada y un desarrollo más cercano a la sonoridad campesina, se abordó el trabajo de Raúl González. Raúl "Numerao" González es tolimense de nacimiento; se destacó desde muy joven por tener una voz potente y por participar en eventos colegiales. Inicia sus estudios de técnica vocal con los maestros Ramón Calzadilla, Patricia Cuberos y Silvia Moscovitch Seguidamente, ingresa al Plan Experimental Piloto de Estudios en Músicas Caribe Iberoamericanas de La Academia Luis A. Calvo[13]. Por las características tímbricas de su voz, entra rápidamente a participar en festivales de música llanera a nivel nacional e internacional, aprehende la cultura musical de la región llanera y se destaca como ganador de varios de estos festivales en Colombia y Venezuela. Raúl ha dedicado su vida artística a esta música cantando en distintos lugares del mundo y representando al país. Hoy en día se desempeña también como docente.

---

11 Construcción biográfica a partir de la página web de la cantante. www.myspace.com/nancyvargas. Búsqueda realizada el 12 de Mayo de 2010.

12 Construcción biográfica a partir del blog en línea www.venezuelademo.com/musicos/artistas/lilia-vera.pdf. Búsqueda realizada el 22 de Mayo de 2010.

13 La Academia Luis A. Calvo era para entonces una de las pocas escuelas del distrito aún existentes. Como dependencia del Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT) posibilitó el desarrollo paralelo de programas de formación en músicas "populares y tradicionales" de Colombia. Uno de sus proyectos de formación fue el Plan Piloto Experimental de Estudios en Músicas Caribe Latinoamericanas, en cuyo seno se crearía el programa de formación profesional en música de la Academia Superior de Artes de Bogotá. La Academia Luis A. Calvo actualmente es uno de los proyectos de extensión de la Facultad de Artes ASAB y desarrolla programas de formación en música con énfasis en músicas populares para niños, jóvenes y adultos.

5. REPERTORIO DEL RECITAL

- **Aguacero de Mayo**

Porro tradicional de Soplaviento
Versión: *Sonia Bazanta "Totó la Momposina"*
Fuente Discográfica: *"Totó La Momposina-Cantadora".1983-1998.*
Productor Fonográfico: *MTM Música Talento y Mercadeo.1983-1998.*
Licencia: A.S.P.I.C.-Francia.

- **La Iguana**

Puya de Petrona Martínez
Versión: *Petrona Martínez*
Fuente discográfica: *"La Vida Vale la Pena"*
Grabado en *Estudios Abril y Abril. Bogotá-Colombia. Febrero de 2004.*

- **Yo Quiero Cantar Así**

Chalupa con textos adaptados y musicalizados por Diana Hernández y Leonardo Gómez
Versión: *Diana Hernández- María Mulata.*
Fuente Discográfica: *"María Mulata - Itinerario de Tambores - Serie Cantaoras II"*
Junio 2004- Junio 2006
Producción Independiente: *La Soga al Cuello.*

- **Entró el Invierno**

Pasaje con música de Nancy Vargas y Letra de Rigoberto Martínez.
Versión: *Nancy Vargas*
Fuente Discográfica: *Plegaria Por mi Tierra. 2001 y*
"Nancy Vargas- EXITOSMP3".2009
Producción Independiente: *Nancy Vargas.*
Grabado en: *OHM Estudios de Grabación. Barquisimeto-Venezuela.2009*

- **Entreverao**

Entreverao de Rafael Salazar y Juan Jayaro
Versión: *Lilia Vera*
Fuente Discográfica: *"Lilia Vera-Vol 5" 1983.*

- **Corral de Ordeño**
  Letra y Música: *Simón Díaz*
  Versión: *Raúl "Numerao" González.*
  Fuente Discográfica: *Raúl "Numerao" González. Música Recia del Llano.*
  Producción Independiente: *Raúl González.1989-2004*
  Grabado en: *Requena Estudios. Caracas-Venezuela. 1989.*
  Estudio privado en New Yérsey-New York. 2004

A continuación se describe de manera breve los aspectos relevantes de la voz en desarrollo del repertorio. Esta señala aspectos concretos a los que se ha llegado luego de proceso largo de estudio de esta música conectado a los desarrollos de la voz.

5.1 DESCRIPCIÓN DEL REPERTORIO DEL RECITAL

Es necesario hacer una reflexión de los procesos por los cuales se escogieron estas canciones. La relación con los coros de esta música se convierte en un diálogo que potencia la sonoridad vocal, el momento de expresión y de improvisación. De la misma forma se contempla el ensamble con todos los elementos aleatorios, como el baile, los tambores, "la fiesta" o el motivo de congregación. Por otra parte, una acción ya consciente y mecanizada del canto a partir de las características sonoras y herramientas como la ampliación del paladar, la ubicación del sonido en resonancia, el apoyo y la respiración son aspectos técnicos trabajados en el instrumento en una enseñanza convencional académica. Uno de los recursos que se propone para estimular la búsqueda intuitiva del sonido y la apropiación de recursos técnicos como por ejemplo el desarrollo de la amplitud vocal, es la generación de imágenes no unívocas como la de que el sonido se reparte de manera horizontal como si chocara con la nuca y este rebotara hacia arriba por la parte posterior del cráneo y la parte frontal de este. A veces sirve también ubicar el sonido a la altura media de la cabeza, lo cual hace que se pueda escuchar uno mismo con más intensidad. Pero para llegar a entender este proceso, fue necesario incluir acciones expresivas del habla, como el grito o como el llamado en la lejanía. El imitar una vendedor ambulante gritando "lleve, lleve, lleve el repuesto" "Repuesto para la olla exprés" "Tamales, tamales". Así la relación de estos ejercicios conduce al uso de la vocal [e] como primer fonema que permite con facilidad emitir la sonoridad característica para esta música.

A medida que la práctica en el canto se va realizando con más intensidad sobre los repertorios de este trabajo, el desarrollo de la sonoridad se hace más característico. Pero también fue necesario hacer un ejercicio de escucha sobre el habla regional, acentos e inflexiones en el lenguaje que aportan al estudio más cercanía con el mismo. Omisiones de la [s, r] y la creación de fonemas combinados en la sonoridad como [o] cuya sonoridad se mezcla con la [u].

El baile es un complemento muy importante para el canto, porque evidencia las emociones y el carácter que puede tener la música en su interpretación y lo que está significa para una sociedad.

5.2 REPERTORIO DE COSTA ATLÁNTICA

Abordar la música de la Costa Atlántica es adentrarse en la relación entre el tambor, la voz y el baile. En esta cultura la voz cantada acompaña la elaboración de una olla de barro, el lavar de la ropa, la caminata, la siembra, el arrullo del niño, el rito de un difunto. El canto en estas actividades, hechas ya tradición, se une al tambor para armar un complejo sonoro que en la actualidad identifica una cultura, una comunidad.

Hay algunos procedimientos que se pueden identificar a partir de la relación entre la voz cantada, la voz hablada, el tambor y el baile; uno de ellos es que mientras la voz hace versos cortos improvisados, el tambolero repica acompañando a la cantadora dando impulso rítmico y agógico al tema. Hay que tener en cuenta la función de la voz hablada en esta música: anima con gritos y palabras exclamadas a que el tambor y la pareja de baile den continuidad y emoción a la canción. Otra acción es que mientras el tambor repica, la pareja de baile obedece al repique como un llamado, y se acerca al tambolero, animándolo a tocar. La relación entre tambor, voz y baile es un conjunto de acciones que tienen un arraigo cultural.

Por último, el concepto musical de armonía no corresponde a las dinámicas de la relación entre las líneas melódicas de esta música. Tradicionalmente las melodías corresponden más a una lógica modal que a una tonal. Al respecto, es la cantadora quien define en qué relación de alturas se interpreta el tema. El movimiento paralelo de las voces del coro a octavas o unísono es uno de los elementos de la construcción cultural más reiterativos.

5.3 AGUACERO DE MAYO

PORRO TRADICIONAL DE SOPLAVIENTO
VERSIÓN DE TOTÓ LA MOMPOSINA

Los versos que componen este tema no tienen una relación temática directa entre sí, aunque todas tienen que ver con vivencias de los habitantes de esta región:

5.3.1 Letra

Aguacero 'e mayo déjalo caer (bis)
Aguacero 'e Mayo déjalo caer (bis)

Bonita tu casa e palma, (bis)
bonita su varazón (bis)

bonita la que está adentro
que me parte el corazón (bis)

Aguacero 'e mayo déjalo caer (bis)
Aguacero 'e Mayo déjalo caer (bis)

Mañana cuando me vaya, (bis)
quién se acordará de mí, (bis)
solamente la tinaja
por el agua que bebí (bis)

Aguacero 'e mayo déjalo caer (bis)
Aguacero 'e Mayo déjalo caer (bis)

A levántate catano (bis)
son las cinco e la mañana (bis)
a levántate temprano
que es Totó la que te llama (bis)

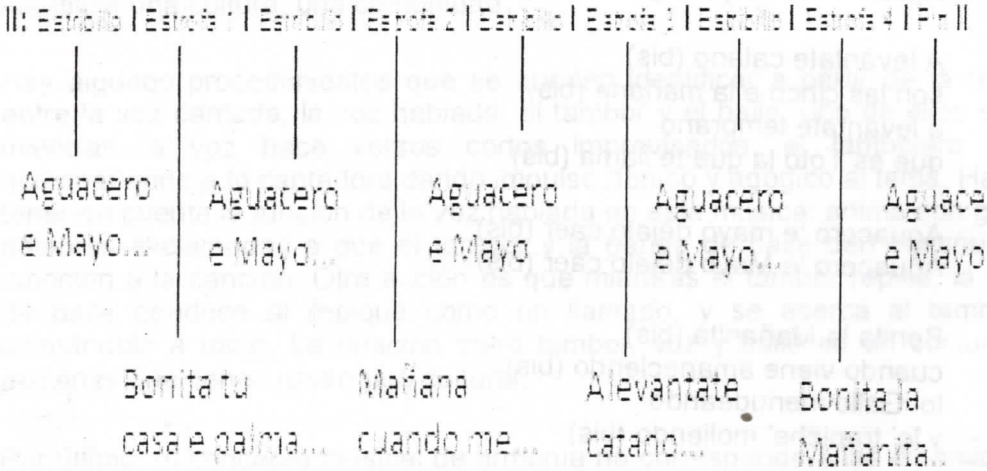
Aguacero 'e mayo déjalo caer (bis)
Aguacero 'e Mayo déjalo caer (bis)

Bonita la Mañanita (bis)
cuando viene amaneciendo (bis)
lo' Gallo menudeando
y lo' trapiche' moliendo (bis)

Formato instrumental
Bombo, tambor alegre, tambor llamador, maracas, palmas, voz principal femenina y coro de voces masculinas.

5.3.2 Forma

El Porro que se cantará en el recital pertenece a la música de Pitos y Tambores[14]. Este Porro tiene en la base rítmica del bombo, llamador y maracas, una similitud con el golpe del género Cumbia; su diferencia está en el golpe del tambor alegre y se reconoce fácilmente por el uso en el porro de "canteos" que son golpes ejecutados en el "canto" o borde del tambor con la punta de los dedos. Este Porro tiene forma – A B A B' A B'' A – en la que se alterna un estribillo con canto responsorial entre voz solista y coro y luego se cantan las estrofas:



[14] Tomado de: VALENCIA SALGADO, GUILLERMO. "Córdoba Su gente Su Folclore". Editorial Mocarí, 1995; y ABADÍA MORALES, GUILLERMO. "La Música Folklórica Colombiana". Universidad Nacional de Colombia, Dirección de Divulgación Cultural, 1972. Página 98-99.

5.3.3 Trascripción melódica



5.3.4 Descripción melódica

Este tema tiene una distancia interválica máxima de cuarta justa y se caracteriza por el movimiento reiterativo en los saltos de tercera. Sin embargo, el registro en el que se ubica la melodía en relación con la tonalidad elegida exige una buena preparación vocal en el apoyo y la respiración:

1.



2.





Por otra parte, en la versión de la cual se toma la canción, los sectores de estribillo se cantan a dos voces paralelas por terceras, lo cual resulta algo particular debido a que tradicionalmente la relación entre coro y cantador es por octavas o unísono.



5.3.5 Descripción técnico-interpretativa

Las exigencias en relación con lo vocal están dadas fundamentalmente por el plano de alturas en el que se ubica la voz, en el cual el mecanismo de pecho tiene una exigencia de ampliación del rango y el registro; al respecto hay que tener en cuenta que por lo general, esta música se desempeña en el puente o *passaggio* donde el instrumento pide que se le haga un cambio hacia el mecanismo ligero o voz de cabeza. *Para lograr esta ampliación, se debió recurrir al uso de expresiones exclamativas como: ¡eso mío! Esa expresión se subía de alturas hasta llegar a la deseada. Esto manifestaba que sí se podía cantar ese tipo de alturas.*

Al cantar, la apertura vocal es usada en su totalidad con un timbre brillante y

alta resonancia frontal en la voz, esto quiere decir que el paladar blando y los resonadores óseos están en constante uso. El apoyo diafragmal usado en expresiones cotidianas como toser, reír o gritar, es una herramienta que facilita el logro de la sonoridad característica del canto en esta música: potencia, proyección y amplitud del registro de pecho. Si pensamos en la respiración, en esta música el hábito común es el que se denomina respiración alta. Esta respiración puede mejorarse para garantizar una vida saludable y más larga del instrumento.

En cuanto a la sonoridad, el color de la voz al cantar es muy cercano al color de la voz hablada, se observa una transición muy "natural" entre esos dos procedimientos de la voz. Hace usos de *glissandos* hacia arriba y abajo, *acciaccaturas*, un *vibrato* al final de cada nota larga y también lo que es denominado "gallo", que en su explicación es el quiebre que se le da a la voz por tensión y distensión inmediata de la laringe.

5.4 LA IGUANA

PUYA DE PETRONA MARTINEZ
VERSIÓN DE PETRONA MARTÍNEZ

El texto del siguiente tema contiene versos o coplas que no tienen relación entre sí. Es una reunión de versos que describen una acción cotidiana.

5.4.1 Letra

Iguana cogió los lentes
pa' trepar caracolí (bis)
Arriba que yo le pego
y que tengo grande la nariz

Que tengo grande
Coro: La nariz (bis∞)

Allá arriba venden queso
y allá abajo venden bollo (bis)
¡Ay! se va la iguana.
Traigo bollo

¡Ay! se va la iguana
Coro: Traigo Bollo(bis∞)

Iguana iba agua arriba
y mapurito la insultó (bis)
Cuando venía agua abajo
contestó la contesto
Con queja contestó
Diciéndole así (bis)

Ay adiós mamita
Coro :Narizona (bis∞)

Formato instrumental

Bombo, Tambor alegre, tambor llamador, guache, coros y voz principal.

5.4.2 Trascripción melódica



Ana María Ulloa Reyes

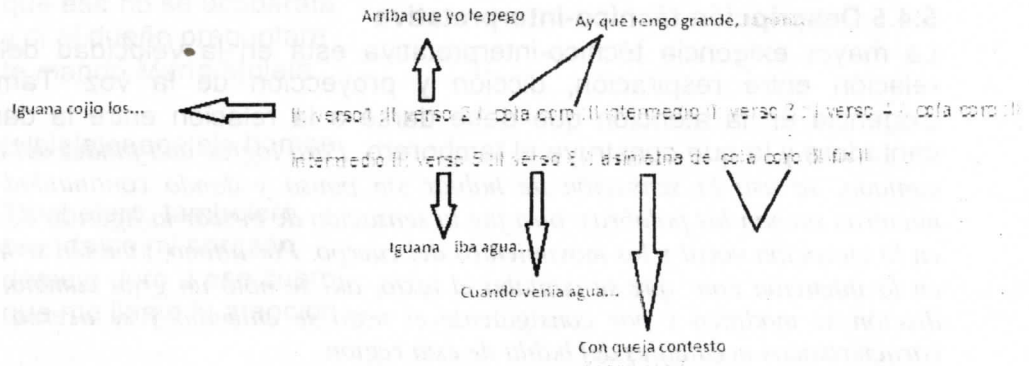
5.4.3 Forma

En la costa Caribe, la puya se ejecuta en tambores y en el formato vallenato de caja, guacharaca y acordeón. La puya que se interpretará hace parte de uno de los ritmos sabaneros de la Costa Atlántica del formato de Millo (Conjunto de Cañamilleros), siendo el de mayor velocidad. La puya evoca alegría y está asociada a la fiesta. Son versos cortos cantados y bailados rápidamente. La dinámica de esta puya es responsorial, común en casi toda la música de esta región, y consiste en la repetición por parte del coro de la cola o la última palabra del cuarto verso:

Iguana cojió los lentes, pa trepar caricoli (bis)
Arriba que yo le pego ¡ay! Que tengo grande

Cantadora — Coro

A continuación, se verá un gráfico de la descripción formal con una explicación del comportamiento del texto en el tema:



5.4.4 Descripción melódica

Esta canción presenta en la melodía una escala pentatónica sin gravitación hacia un centro tonal. Su interválica melódica es un recorrido de arpegios mayores donde lo importante es el verso y la velocidad al cantarlo. La voz tiende a ser llana, es decir, sin adornos vocales, probablemente por la velocidad a la que debe ser cantado. El procedimiento recurrente, a cambio, es el canto hablado, con mucha notoriedad, al final de cada frase que da la

cantadora. Junto con la energía con la que esta incita al baile, marcan las pautas rítmicas en el tema:



5.4.5 Descripción técnico-interpretativa

La mayor exigencia técnico-interpretativa está en la velocidad del tema: la relación entre respiración, dicción y proyección de la voz. También hay exigencia en la atención que debe darse a la relación entre la danza de la cantadora y lo que construye el tamborero. *Para lograr una fluidez del texto al ser cantado, se usó la sensación de hablar sin pausa y dando continuidad al sonido mientras suenan las palabras, otra fue la sensación de buscar la ligereza de una pluma en la ejecución vocal y los movimientos del cuerpo. Por último, también se hizo énfasis en la intención con que se cantaba el texto, ahí se notó un gran cambio, ya que la dicción se modificó y por consiguiente el texto se entendió y se acercó más a las características acentuales del habla de esta región.*

5.5 YO QUIERO CANTAR ASÍ

CHALUPA de DIANA HERNÁNDEZ Y LEONARDO GÓMEZ
VERSIÓN DE MARÍA MULATA

El contenido del siguiente texto, es un homenaje a los distintos representantes en la música y el baile del formato de tambores en los bailes cantados de la región Caribe del país.

5.5.1 Letra

Si acaso te preguntaren
en este rancho quien canta
diles que es María Mulata
la que su voz alevanta, hombe

ielelelelleeeeeeeeeelele hombe

Yo quiero cantar así (respuesta del coro)*

Qué bonito canta el toche.....Yo quiero cantar así.
en mi hermosa platanera.....Yo quiero cantar así.
más lindo canta en su rancho.....Yo quiero cantar así.
"Telvo" la Bullerenguera.....Yo quiero cantar así.

¡Ay! como Etelvina.....Cantar así.
¡Ay! Santos Valencia.....Cantar así.
mi amiguita "Yaya".....Cantar así.
Elulalia González.....Cantar así.
Eustiquia Amaranto.....Cantar así.
Graciela Salgado.....Cantar así.
Emilita Herrera.....Cantar así.
Irene Martínez.....Cantar así.

Ay cantar así hombe (bis)

Dale duro a ese tambor
que ese no se desbarata,
y si el dueño preguntare
te mandó María Mulata.

lelelelelleeeelele hombe

Tambolero, tambolero,
prenda de mi corazón
démele duro a ese cuero,
que me llame la atención.

¡Ay! como Batata,
como Encarnación, hombe
Emilsen Pacheco,
como Joche Plata,
como Pedro Alcázar,
como Carlos López,
¡ay! "Mayo" Salgado,
¡ay! como Arnolito,
mi amiguito el Docto,
¡ay! como Amed Torres,
¡ay! Wilson Montalvo,
¡ay! como Juan Carlos,
aue es mi tambolero,
pégamele duro, pégale a ese cuero.

Mi padre viejo tiplero
de pequeña me cantaba,
la madre que tanto quiero
me arrulló con sus tonadas.

lelelelelleeeeelele hombe

Señores para cantar
se necesita saber,
para no cantar mañana
lo que cantamos ayer.

¡Ay! Como Eloisa, mi amiguita Eloa
Martina Balseiro, como Estefanía,
Irene Martínez, Juana Peña Coa,
Dolores Salinas, Petrona Martínez,
¡ay! como Etelvina, ella es mi maestra.

Ay cantar asi (bis)

Si yo fuera cantaora,
mi vida yo te cantara
por ese par de luceros
que tú tienes en la cara.

Formato instrumental
Tambor alegre, tambor llamador, palmas, totuma con vidrios, coros y voz principal.

5.5.2 Trascripción melódica



Ana Maria Ulloa Reyes

YO QUIERO CANTAR ASI





5.5.3 Forma

El bullerengue es de los ritmos más antiguos de la africanía asentada en nuestro país. Surgió en los palenques, poblaciones conformadas por africanos cimarrones provenientes de distintos lugares geográficos del mundo, quienes desarrollaron un sincretismo particular. La chalupa hace parte de los tres géneros sobresalientes del bullerengue al lado del Fandango y el Bullerengue

sentado[15]. El Bullerengue se interpreta con una velocidad más lenta, lo cual permite cantar con más libertad las líricas y proponer más variaciones melódicas. El fandango, es más riguroso en su construcción ya que contiene estrofas determinadas. La chalupa se interpreta de manera más ágil, por consiguiente, el texto cantado se dirige más hacia la improvisación de textos y frases pequeñas respondidas por un coro, el cual siempre tiene entrada justo poco antes de que la melodía principal acabe. Esta acción tiene por nombre "pisar el coro". El uso de onomatopeyas como el "lereo", muestra un evento largo en duración para que la cantadora tenga tiempo de pensar el siguiente verso y también para enfrentarse en los momentos de "piquería", donde dos cantadores o cantadoras se enfrentan con su canto interrumpiendo el canto del otro y llevando la improvisación a la máxima habilidad. [16]

Esta chalupa inicia con la entonación de la cantadora que es repetida enseguida por el coro. Generalmente esta acción se realiza en este tipo de música, para dar pauta al coro de lo que debe repetir y responder. La velocidad aumenta progresivamente a medida que va avanzando el tema y va aumentando la tensión entre tambor y voz. La chalupa, tiene eventos en el que la cantadora pregona versos cortos con respuesta del coro, pero también tiene momentos en que canta una estrofa completa sin que el coro le responda.

El texto que propone la agrupación María Mulata, tiene una construcción de versos completos e incompletos, es así como en la trascripción se hace una guía donde aparece el texto que canta la cantadora y en frente el texto que responde el coro:

Yo quiero cantar así (respuesta del coro)

Qué bonito canta el toche.....Yo quiero cantar así.
en mi hermosa platanera.....Yo quiero cantar así.
más lindo canta en su rancho.....Yo quiero cantar así.
"Telvo" la Bullerenguera.....Yo quiero cantar así.

Su forma es:
II Intro II: copla y coro :II: verso cortos :II: copla y coro :II: versos cortos :II: copla y coro :II: versos cortos :II copla final II

5.5.4 Descripción melódica

Este tema tiene conducción de arpegios con saltos de octava y abiertos, saltos de tercera, quinta y grado conjunto, relación que hace la construcción melódica compleja para ser cantada. En la relación entre la melodía y el coro no se

[15] Tomado del texto que elaboró JUAN SEBASTIAN OCHOA: EL BULLERENGUE GRANDE DE URABÁ, para la discografía BULLA: EMILSEN PACHECO, Tradición Bullerenguera de San Juan de Urabá. Producción: Reef Records. 2009. Colombia.
[16] Tomado del texto que elaboró LEONARDO GÓMEZ Y DIANA HERNÁNDEZ: EL BULLERENGUE: ASPECTOS HISTÓRICOS Y ACTUALIDAD, para la discografía MARIA MULATA. Producción: Leonardo Gómez y Diana Hernández. 2004-2006. Colombia.

definen acordes como tal, pero que de su movimiento paralelo se puede inferir un modo mayor.

5.5.5 Descripción técnico-interpretativa

En este aspecto, el tema que se interpretará tiene como característica más notoria en la entonación la amplitud de la interválica en el registro de pecho. El estilo de esta música en el canto incluye *glissandos* ascendentes y descendentes, *acciaccaturas*, un vibrato al final de cada nota larga y también un quiebre en la voz denominado "gallo". Estos adornos se dan en el marco tanto de los fraseos propiamente melódicos, como de aquellos fraseos que tienden a ser hablados. Requiere uso del apoyo diafragmal y del manejo de la transición entre los dos tipos de fraseo para que esta interpretación corresponda a la cultura musical.

5.6 REPERTORIO LLANERO

La palabra joropo está referida en el pasado a una fiesta o baile popular. Hoy en día se refiere más a la forma musical tradicional de la planicie y pie de monte llanero que comparten Colombia y Venezuela. Este es un conjunto de secuencias armónicas que se han estructurado con el tiempo y se ha convertido en formas musicales, dividiéndose en dos tipos: *golpe* y *pasaje*. El primero de carácter fuerte o "recio" que se refiere a la fuerza y el brío. El segundo por el contrario, tiene un carácter más sereno y más romántico. Las métricas características son 6/8 y 3/4. El canto de ordeño, vaquería o de lavanderas, está relacionado a los cantos y gritos que el campesino hace durante su trabajo diario de donde proviene su denominación. Generalmente son cantos que se hacen de manera individual sin acompañamiento. Actualmente estos cantos también se acompañan con el cuatro, modalidad que se denomina como Tonada Llanera, cuya característica es la de una canción nostálgica que combina trozos melódicos lentos y de largos sonidos. Los más destacados personajes de esta modalidad son: Simón Díaz, José Reyna y Juan Vicente Torrealba[17].

La unión musical de diversas vertientes étnicas da un resultado en el canto, el baile y los instrumentos acompañantes que en muchos casos, tienen también un espacio solista hoy en día. La música llanera tiene una interpretación instrumental compleja y virtuosa desde el punto de vista, melódico y rítmico. El aspecto armónico contiene ciclos sencillos, cuyas funciones son de tónica, subdominante y dominante. En algunos ciclos hay pasos por dominantes secundarias y también el uso de un mismo ciclo en modo mayor y menor. Allí se establece el diálogo entre el bailador y el arpa con los zapateos. Mientras tanto la mujer es pasiva en sus movimientos y más bien obedece a los códigos que da su compañero mostrando el lenguaje agreste y dominante de la función masculina. También se encuentra entre los bailes de salón el Vals que se usa para el pasaje llanero.

---

[17] Tomado de DIARIO EL NACIONAL: ATLAS DE TRADICIONES VENEZOLANAS, texto enciclopédico que abarca temas de, gastronomía, textilería, alfarería, música, danza, literatura, fiestas vivienda. Editorial: C.A. editora el Nacional y la Fundación Bigott. 1998. Caracas, Venezuela.

5.7 ENTRÓ EL INVIERNO

PASAJE CRIOLLO. Música: NANCY VARGAS. Letra: RIGOBERTO RAMIREZ
VERSIÓN DE NANCY VARGAS

Este pasaje, ilustra en su texto todo el paisaje que se puede divisar en el trabajo de ganado. La fauna, la flora, la poesía del llanero y las costumbres y vivencias del llano.

5.7.1 Letra

Viendo el invierno ya pegó el olor a cedro 1
ya la sabana tiene florecitas blancas 2
y un padrote de noche dice a pitar
recogiendo las novillas y las vacas
y el llanero echa sus cuentos
meciéndose en una hamaca

Todas las aves del monte
unas silban y otras cantan,
y el caballo en el corral
relincha y brinca las trancas,
porque las entradas de agua
pone en celo a las potrancas

Y es que la lluvia se presta
pa' enamorar las muchachas,
ella en las entradas de aguas
no pierden las esperanzas
de casarsen (sic) con un pión
de esos que amansan y enlazan.

En el estero ya están llegando las aves,
alcaravanes, patos, gavánes y garzas.
En el camino se ven rastros de animales
de venao, vaquiro, chiguiro y danta.
Y un llanero va marcando
la huella sin alpargatas.

Con los fuertes aguaceros
la sabana se rebalsa,
el ganao busca lo seco
el picure la barranca
y en las selva más oscuras
un trinar de paraulatas.
Más criollo que este pasaje
creo que nadie se las canta,
tiene un buen timbre de voz
y un repique de garganta,
y está bien acompaña'o
con arpa cuatro y maracas.

Formato instrumental
Arpa, cuatro, bajo, maracas y voz principal.

5.7.2 Trascripción melódica

Estas transcripciones de alturas tienen por objeto registrar solamente las notas que recorre la melodía. No incluye el ritmo melódico. Esta es una herramienta que permite analizar el rango, los intervalos, el registro y saltos de la melodía en su ejecución; esto debido a que la melodía es muy "rubateada" y su interpretación se hace a partir de la escucha y no de la transcripción. Tampoco resulta provechoso hacer una transcripción rítmica exacta o una que no corresponda a lo que realmente se canta en la obra original.

ENTRO EL INVIERNO

Pasaje Criollo
Música:Nancy Vargas
Letra: Rigoberto Martínez
Trascripción breve
de la versión de: Nancy Vargas.



Ana María Ulloa Reyes

5.7.3 Forma

La canción Entró el Invierno corresponde al llamado pasaje criollo. Con el término "criollo" se hace referencia a la procedencia campesina, independientemente de la región. El Pasaje tiene dos contextos en su expresión. Uno es el Pasaje Estilizado, que es cantado por voces formadas en academias y con influencias musicales más urbanas. El Pasaje Criollo es aquél cuya sonoridad e interpretación corresponde a la estética campesina, caracterizada por una manejo muy particular de la voz. El Pasaje criollo

también se diferencia del Pasaje estilizado por usar un vocabulario diferente, del contexto rural, de jerga más tradicional.

El Pasaje Criollo escogido tiene la forma canción ABA. La introducción del arpa para estas músicas suele indicar los elementos fundamentales de la tonalidad, velocidad, carácter y melodía. En su forma las estrofas cantadas se alternan con los sectores instrumentales. El texto es un sexteto con rima en los versos pares.

Su forma es:

II intro II: A :II B II B' II intermedio II: A' :II B" II B"' II final II

5.7.4 Descripción melódica y armónica

En la versión que se interpretará la melodía tiene un rango amplio de intervalos entre un *g3* a un *d5*. La conducción melódica es predecible a excepción de algunos finales de frase, en donde la melodía desciende rápidamente y la interválica que allí realiza es similar a lo que el arpa llanera ejecuta en las introducciones y el acompañamiento. Se hace un recorrido de arpegios, intervalos de quinta justa, cuarta justa, sexta menor, séptima menor, y grado conjunto. Los adornos como *appoggiaturas*, *glissandos* y un *vibrato* se usan en el final de las frases apoyadas de alguna nota larga, ya que normalmente la melodía no tiene un *vibrato* que la acompañe. Rítmicamente la interpretación debe ser flexible, ya que la tendencia es a cantar como si se hablara, por consiguiente se presentan *rubatos* en las frases cantadas. *Se creía que al aprenderse la letra de la canción en un espacio de estudio individual bastaba para montar y ensamblar con el formato instrumental completo, ahí fue un tropiezo, ya que la forma de cantar el texto, como este se armaba y se unía al resto de los instrumentos y la música en sí, hacía que ese estudio individual perdiera sentido en cuanto a la métrica, la rítmica y la prolongación de sonidos.*

La armonía tiene movimiento en la primera sección alrededor de las regiones de tónica y dominante. En la segunda sección alrededor de la región de subdominante. Para el cambio entre secciones se usa un puente armónico denominado popularmente "revuelta": I - IV – I - V7 - I

5.7.5 Descripción técnico interpretativa

Teniendo en cuenta las características de evolución que se presentan en la música llanera, en cuanto a estilos e influencias "modernas", este pasaje criollo y las características de la voz llevan un elemento muy importante que es el uso de *glissandos* descendentes y ascendentes acentuados casi como *appoggiaturas*. Esto hace que esta música sea especial en su sonoridad. En este caso el canto es netamente campesino o criollo, caracterizado por una sonoridad muy brillante, cantada con mecanismo de pecho, levantamiento del paladar blando y uso de resonadores frontales o faciales. Es muy importante entender el significado del texto para el trabajo de dicción y fraseo melódico. En

este estilo los intérpretes vocales tienden a cantar como si hablaran, esto hace que la melodía tenga figuraciones rítmicas irregulares en los fraseos.

5.8 ENTREVERAO

GOLPE. Música: Rafael Salazar. Letra: Luis Jayaro
VERSIÓN DE LILIA VERA

El siguiente tema, tienen como contexto la labor del campesino, su lucha y su guerra. Hay distintas construcciones poéticas que se dan al cantar el texto: la primera corresponde a una décima a la que se le incrusta una palabra por fuera de la figuración poética, característica común en esta música; la segunda es la que se da al repetir palabras que sirven de conectores entre un verso y otro; la tercera es la construcción de versos por cuartetas.

5.8.1 Letra

¡Aaaaaaaaaaaaa!

Mi cantar es la esperanza
que se crece pelo a pelo,
cada vez que la alborada
despereza en el estero,
Iba amarrando recuerdos-Pajarillo
de los amores primeros
para que el andar del tiempo
me devuelva sus aleros
y cada copla del viento
me cubra de amor Sincero.

¡Aaaaaaaaaaaaa!

Yo solo sé del trabajo
que se gana con esmero,
cada gota de este tiempo
es un tiempo derrotero
que galopa con tus sueños-Pajarillo
a la par del cabestrero,
la vida es un sortilegio
de jugadores certeros,
mi cantar es la esperanza
y sin sus coplas no juego.

Quisiera saber del llano,
saber del llano las medidas de sus tierras,
me dijo la lejanía,
la lejanía del tamaño de sus penas.

La ilusión del caminante,
del caminante en su eterno caminar,
cada paso del camino,
ay del camino es volver a comenzar.

El Camino me pregunta
a donde quiera que voy,
de qué color es la pena
que guarda tu corazón.

En los parajes del viento
se pintan de lo mejor,
las cadenas de alegría
que formaron mi nación.

La tierra no quiere dueños
que cerquen su corazón,
el horizonte llanero
es espejismo y canción.

La frontera mis sueños
se traba de sol a sol,
cada vez que la alborada
en su capullo brota en flor.

¡Aaaaaaaaaaa!

Laralarai laralarai larai larai lara ay lara la.

Por las cadenas del viento he luchado con pasión,
he luchado con pasión
de una guerra vengo madre de una y otra con ardor,
de una y otra con ardor
perdimos hasta los sueños que inventaron el amor,
que inventaron el amor
por eso le canto madre a mi patria lo mejor,
a mi patria lo mejor
para que el canto regrese la libertad del cantor,
la libertad del cantor
ya jurado en mí cariño tu fiel coplero yo soy.

¡Aaaaaaaaaaa!

Mi cantar es la esperanza
que se crece pelo a pelo,
cada vez que la alborada
despereza en el estero,
iba amarrando recuerdos-Pajarillo

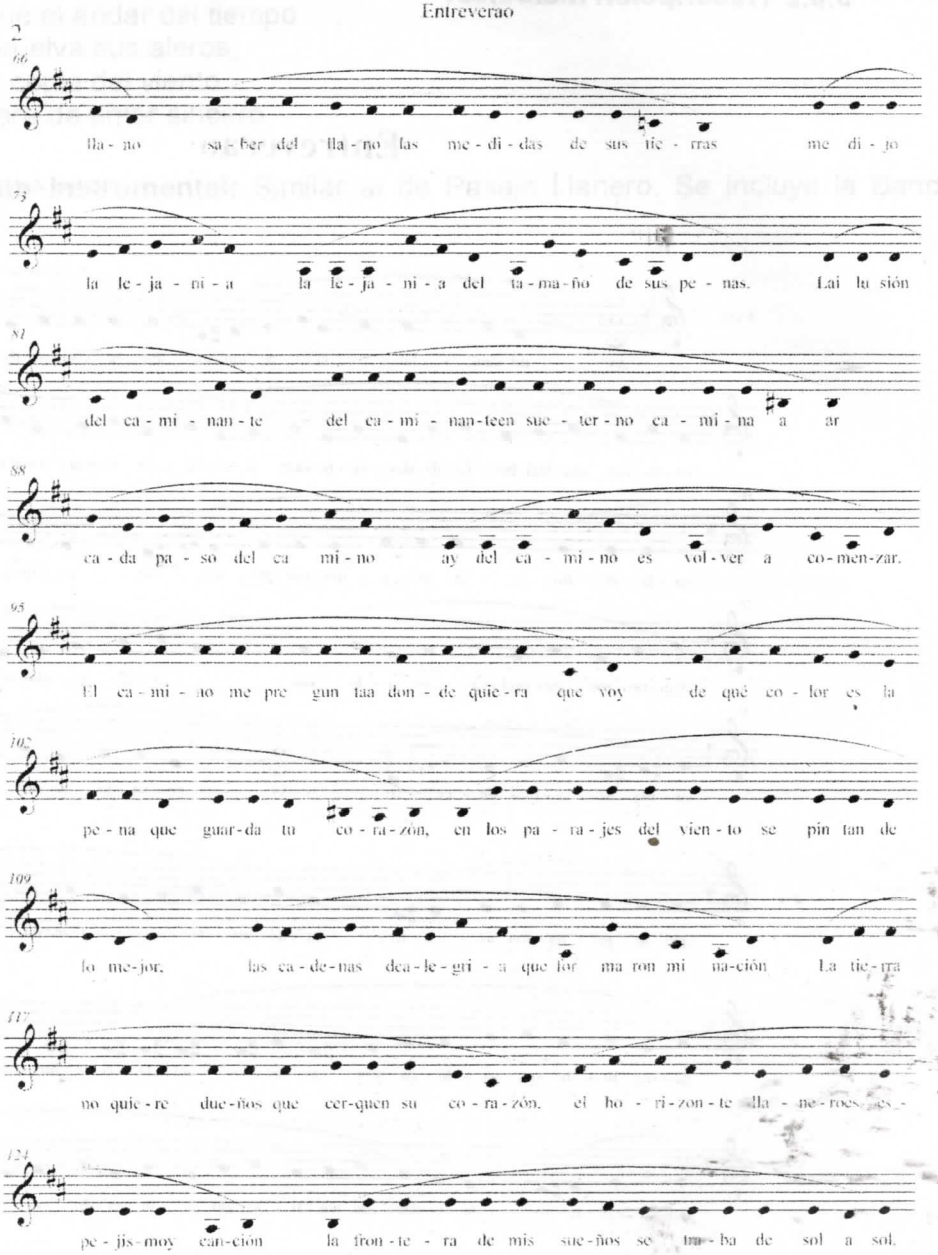
de los amores primeros.
para que el andar del tiempo
me devuelva sus aleros,
y cada copla del viento
me cubra de amor sincero.

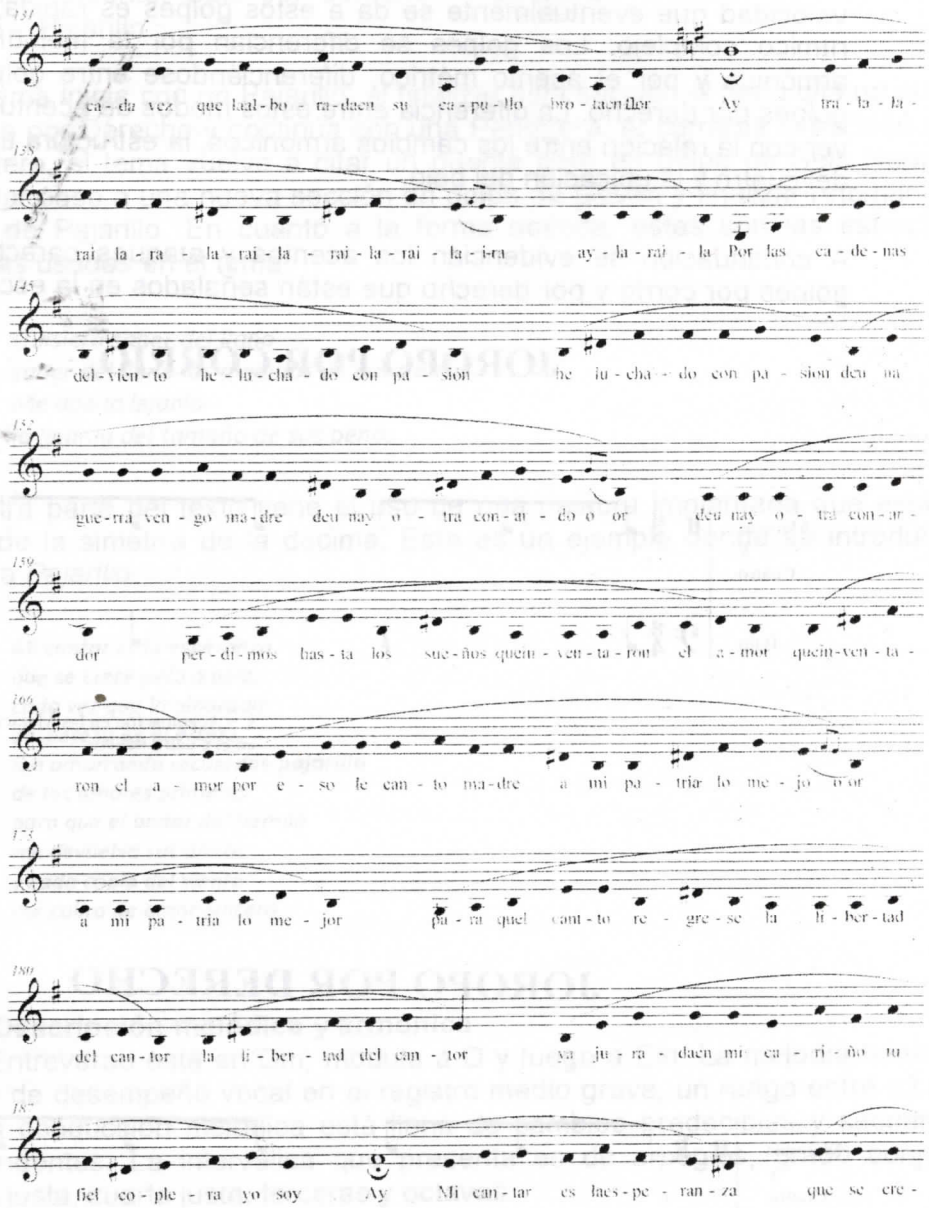
Formato instrumental: Similar al de Pasaje Llanero. Se incluye la Bandola llanera.

5.8.2 Trascripción melódica:



Entreverao


2
66
lla - no sa - ber del lla - no las me - di - das de sus tie - rras me di - jo
73
la le - ja - ni - a la le - ja - ni - a del ta - ma - ño de sus pe - nas. Tal lu sión
81
del ca - mi - nan - te del ca - mi - nan - teen sue - ter - no ca - mi - na a ar
88
ca - da pa - so del ca mi - no ay del ca - mi - no es vol - ver a co - men - zar.
95
El ca - mi - no me pre gun taa don - de quie - ra que voy de qué co - lor es la
102
pe - na que guar - da tu co - ra - zón, en los pa - ra - jes del vien - to se pin tan de
109
lo me - jor, las ca - de - nas dea - le - gri - a que for ma ron mi na - ción La tie - rra
117
no quie - re due - ños que cer - quen su co - ra - zón, el ho - ri - zon - te lla - ne - roes - es -
124
pe - jis - moy can - ción la fron - te - ra de mis sue - ños se tra - ba de sol a sol.



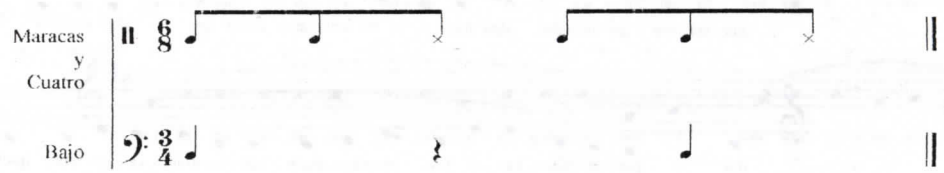
5.8.3 Forma:

El Joropo para los llaneros es la expresión cultural que reúne música, danza y poesía, a través de los cuales describe su fauna, flora, comida, habitantes y cualquier evento cotidiano. A través del tiempo, en el Joropo se han generado innovaciones en los formatos instrumentales, en la creación de ritmos y ciclos armónicos que se han vuelto característicos de toda la región llanera Colombo-Venezolana.

Hay algunos ritmos característicos en este género denominados "Golpes" como el Pajarillo, el Seis por Derecho, la Periquera, el Seis Numerao y el Gaván. La reunión de todos estos golpes en una sola obra crea un "Entreverao". La velocidad que eventualmente se da a estos golpes es rápida, con un manejo rítmico complejo. Los golpes se diferencian por la melodía, por su ciclo armónico y por el acento métrico, diferenciándose entre golpes por corrío y golpes por derecho. La diferencia entre estos modos de acentuación tienen que ver con la relación entre los cambios armónicos, la estructura tímbrica del golpe del cuatro y la ubicación del bajo.

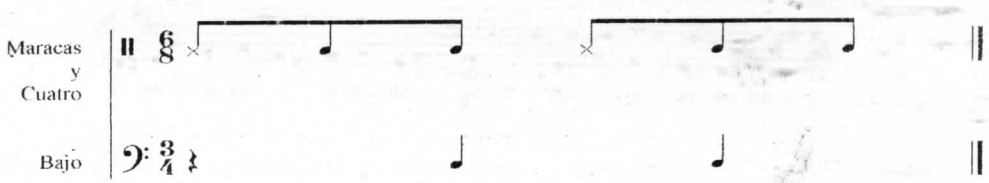
A continuación se evidencian los acentos y ataques característicos de los golpes por corrío y por derecho que están señalados en la escritura con una x.

JOROPO POR CORRIO



x = Acentuación en las Maracas y apagado en el Cuatro llanero.

JOROPO POR DERECHO



x = Acentuación en las Maracas y apagado en el Cuatro llanero.

Este Entreverao reúne los golpes ya mencionados de la siguiente forma:

Pajarillo - Puente: Seis por derecho - Periquera - Puente: Seis numerao - Gaván – Pajarillo.

Este tema Inicia con un Pajarillo; al finalizar esta sección el tema cita un puente de Seis por Derecho y continúa con una Periquera. Al cerrarse la sección de la Periquera, el tema vuelve a citar un puente pero en golpe de Seis Numerao para dar paso a una nueva sección en golpe de Gaván y finalizar retomando el golpe de Pajarillo. En cuanto a la forma poética, estas son las estructuras poéticas usadas en el tema:

1. *Quisiera saber del llano*
   saber del llano las medidas de sus tierras
   Me dijo la lejanía
   la lejanía del tamaño de sus penas

Y la otra parte del texto tiene el uso de una palabra implantada que está por fuera de la simetría de la décima. Este es un ejemplo donde se introduce la palabra *Pajarillo*:

2. *Mi cantar es la esperanza*
   que se crece pelo a pelo,
   cada vez que la alborada
   despereza en el estero,
   *Iba amarrando recuerdos-**pajarillo***
   de los amores primeros
   para que el andar del tiempo
   me devuelva sus aleros
   y cada copla del viento
   me cubra de amor Sincero.

5.8.4 Descripción melódica y armónica

Este Entreverao está en Dm, modula a D y luego a Em. La melodía tiene una región de desempeño vocal en el registro medio grave, un rango entre *e3* a un *a4*. La conducción melódica está llena de cambios predecibles y secuencias descendentes. La interválica que presenta es de arpegios, grado conjunto, quinta justa, cuarta justa, terceras y octavas.

El "leco" está relacionado con la armonía y en cuanto a la altura puede tomar el tercer grado, quinto grado, séptimo grado o segundo grado de la tonalidad. En este caso los lecos se ubican en los grados quinto y segundo. En el golpe de Pajarillo la melodía está sobre una escala menor armónica igual que en el Gaván.

Las relaciones armónicas de los golpes del entreverao son:

Pajarillo (golpe por derecho):
Im - IVm - V7 - Im

Seis por Derecho:
I - IV - V7 - I

Periquera (golpe por corrío):
I – V7 – I – I – I7 – I7 – IV – IV – II7 – II7 – V – IV – I – V7 – I – I

Seis Numerao (golpe por corrío):
I – I7 – IV – V7

Gaván:
Im – V7 – V7 – Im

5.8.5 Descripción técnico vocal

La cantante en este tema incluye quiebres en la voz denominados "gallos", en los finales de algunas de las palabras cantadas. El uso de *vibratos* es constante al final de las notas largas de las frases. La intérprete incluye un procedimiento técnico que suele llamarse "rasgueo" de la voz que, aunque no es recurrente, es una herramienta expresiva que muestra la fuerza del cantante y lo visceral de su canto. *Ana María, aún no sabe cómo explicar la expresión del rasgueo en la voz, sino como la de sumergirse en la temática del texto y asumir con mucha decisión, fuerza e impulso en el justo momento en el que se rasguea la voz. Este uso, nunca se lograba de forma cómoda si el cuerpo estaba predispuesto al "miedo o al peligro".*

La exigencia vocal de este entreverao es alta a nivel de resistencia, debido a la dificultad de los fraseos, lecos y la amplitud de los intervalos. La amplitud que dé el paladar blando en la faringe con una laringe relajada, permite una emisión que evita lastimar ligamentos y pliegues vocales. La resonancia en esta música se dirige hacia la parte frontal del cráneo con un poco de nasalidad, sonoridad que toma del habla cotidiana; esto sumado a la amplitud del paladar brinda una gran comodidad al cantar. Al ser cantado el texto suele acentuarse significativamente algunas vocales y se enfatizan las consonantes, lo que da un carácter fuerte al texto. Esto es una característica expresiva del habla y el canto llanero.

5.9 CORRAL DE ORDEÑO.

Simón Díaz
Versión de: Raúl "Numerao" González.
Esta canción tiene como tema central un texto de amor, al que se le entrelazan textos de un canto de ordeño. Este último está compuesto de los nombres poéticos que los llaneros dan al ganado y las palabras que usan en sus labores.

3.9.1 Letra

Se te fue quien te quería
melodía
por los caminos del viento
barlovento
dame una totuma llena
noche buena
dame una luz de esperanza
mala crianza

De todas las flores bellas
linda Estrella
eres tú la más hermosa
buena moza

El corazón me lastima
clavellina
con tu bramar lastimero
mi lucero

...mi lucero, mi lucero...

Por la sabana infinita
camina mi pensamiento
dónde estás que no te siento
mi tormento
ya llegó la mañanita
flor marchita.

Ya viene saliendo el sol
y no sigo tu presencia
llegas tarde a la querencia
penitencia
me estoy muriendo de amor
bella flor

...bella flor, bella flor...

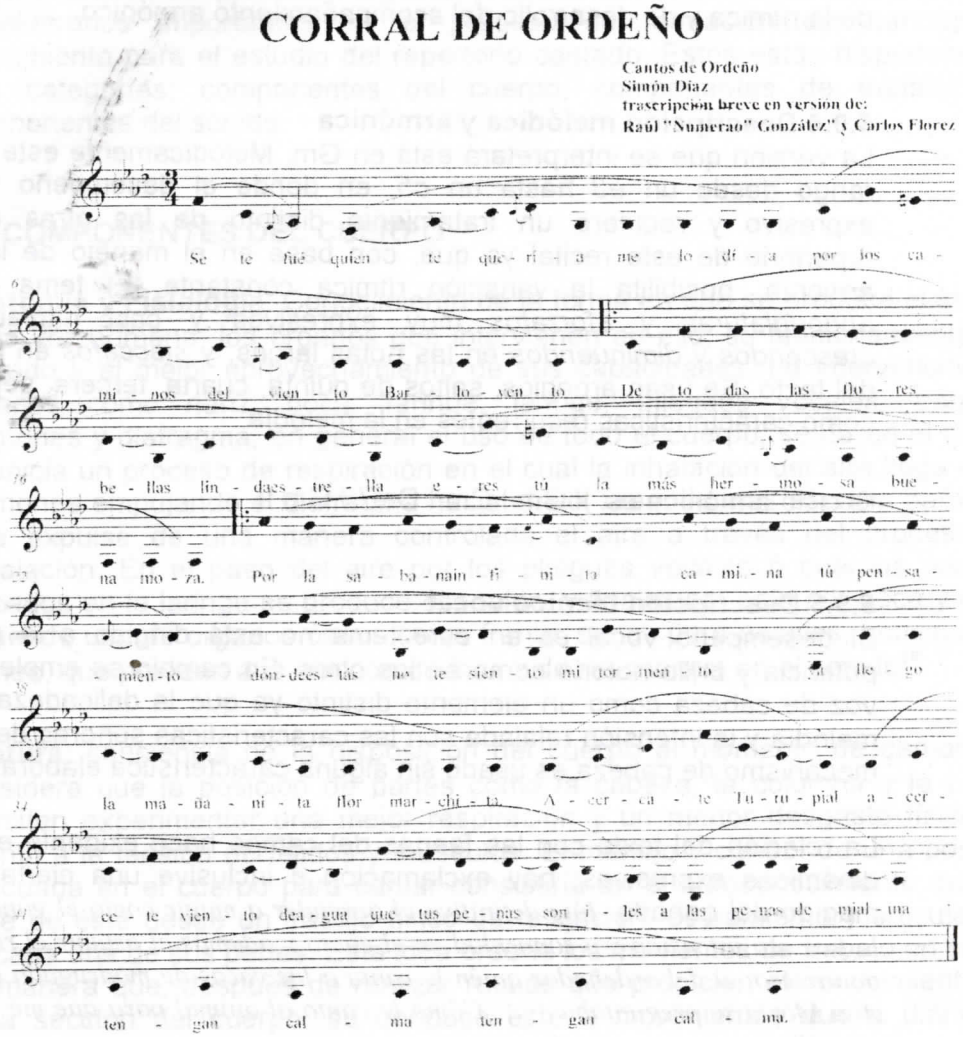
Acércate turupial
acércate viento de agua
que tus penas son iguales
a las penas de mi alma
tengan calma

...tengan calma, tengan calma...Se te fue quién te quería
melodía
por los caminos del viento
barlovento

...barlovento, barlovento...

Formato Instrumental: En esta versión el formato es cuatro llanero y voz.

5.9.2 Trascripción melódica:



Ana María Ulloa Reyes

5.9.3 Forma

La tonada llanera es uno de los subgéneros sobresalientes del Joropo. Son los campesinos quienes ejercen dominio sobre el ganado para arrearlo y ordeñarlo haciendo un canto de vaquería o un canto de ordeño. El cantautor venezolano Simón Díaz se empeño en introducir la tonada dentro de la música llanera de circulación fonográfica, aportando al conocimiento internacional a la música de su país.

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS

La tonada que se interpretará está dividida en tres secciones, ABC, cada una con repetición. Una de las diferencias con los otros ritmos del joropo es su velocidad notoriamente más lenta. Otro aspecto es la posibilidad de variación de la rítmica y de desarrollo del acompañamiento armónico.

5.9.4 Descripción melódica y armónica

La versión que se interpretará está en Gm. Melódicamente este tema tiene un rango desde un *e3* hasta un *c5*, en donde el desempeño vocal es más expresivo y requiere un tratamiento distinto de las otras canciones del repertorio de este recital ya que, con base en el manejo de la métrica y la armonía, posibilita la variación rítmica constante. El tema tiene uso de *appoggiaturas* y *sforzatos* muy expresivos y casi hablados. También *crescendos* y *diminuendos* en las notas largas, y *staccatos* en algunas partes del texto. Se usan arpegios, saltos de quinta, cuarta, tercera, séptima y octava como características recurrentes en la melodía.

El ciclo armónico es: II Gm I Cm I Dm7 I Gm II

5.9.5 Descripción técnico vocal

El desempeño vocal es en este tema no está dirigido a la proyección de potencia y brillo notorio como en los otros. En cambio se emplea el uso de la voz de cabeza como un elemento distinto ya que la delicadeza al abordar la melodía y la intensión relajada son las características sonoras de este tema. El mecanismo de cabeza es usado sin alguna característica elaborada del mismo.

La relación del texto con las faenas del campo hace exigente el canto en las dinámicas expresivas; hay exclamación e inclusive una cierta imitación del mugido del ganado. *Fue definitivo el aprender a mugir como el ganado para poder lograr esa intensión y/o sonoridad en el canto y además el asumir el rol de yaquero o de arriero, el del ordeñador quién le canta a las vacas de madrugada en ese procesos Ana María se preguntaba…. "¿Cómo le canto al animal para que me escuche y haga caso?"*

6. COMPONENTES TÉCNICOS

A continuación se describen algunos procedimientos y componentes técnicos considerados importantes en el proceso de formación del cantante y herramienta para el estudio del repertorio cantado. Estos están dispuestos en tres categorías: componentes del cuerpo, componentes de transición y componentes del sonido.

6.1 COMPONENTES DEL CUERPO

Anatomía y Fisiología: Conocimiento de la forma en que se produce el sonido de la voz humana, los órganos que intervienen en ello, su funcionamiento, su cuidado y el mejor aprovechamiento de sus capacidades. La intervención de órganos como nariz, boca, faringe, laringe, pliegues vocales, tráquea, pulmones y diafragma, en general el uso de todo el cuerpo, se da en el canto. Se inicia un proceso de respiración en el cual la inhalación del aire llega a los pulmones empujando el diafragma hacia abajo, creando más espacio para que este expulse de una manera controlada el aire a través del proceso de exhalación. En el paso del aire por los pliegues vocales o cuerdas vocales ubicados en la laringe se produce el sonido, y finalmente sale por boca y nariz haciendo uso de órganos óseos como frente, senos para-nasales, comisuras y cráneo, que proveen a la emisión de la voz de resonancia en el sonido[18].

Postura: conciencia de la disposición del cuerpo al momento de cantar. Se considera que la posición de partes como la cabeza, la columna y la pelvis permiten experimentar una mejor respiración y un menor desgaste físico en cuanto a la tensión de tejidos y músculos. El manejo y control de una postura adecuada en el cuerpo para cantar consistiría en el autoconocimiento que se tiene de éste desde un trabajo físico de relajación, estiramiento y articulación de cada una de sus partes. Esta idea ordena los momentos de trabajo en clase, de manera que, después de realizar rutinas que propicien el conocimiento de cada sección del cuerpo, se conduce este a movimientos que a diario se realizan pero pasan desapercibidos; de esta manera se va haciendo caer en cuenta de los órganos específicos que se necesitan para cantar y mantener una postura adecuada durante el ejercicio vocal.

Por otra parte, existen métodos y técnicas corporales basadas en el mejoramiento de la salud y conducidas a áreas de trabajo como el canto, la actuación y en general, áreas que desarrollan el uso del cuerpo como herramienta principal del ser humano. Entre otras, están el Método Pilates, la Técnica Alexander y el Método Feldenkrais. A continuación se señalan algunos de los aspectos más notorios de estas propuestas de experimentación corporal.

---

[18] Descripción construida a partir del texto "*Cómo educar la voz hablada y cantada*" de Cristian Caballero. Editorial Edamex. México. Octava edición. 1994.

La Técnica Alexander propone trabajar las diferentes partes del cuerpo desde su "naturalidad". Está basado en el principio de que cada uno de nosotros funciona como un todo, razón por la que hay que aprender a prevenir hábitos innecesarios y dañinos que se repiten continuamente de forma inconsciente en nuestra vida diaria. Implica el control de esos hábitos y malos hábitos, los cuales causan un desgaste y un efecto en la salud. Mediante esta técnica se crea una conciencia de las tensiones que se acumulan, de los movimientos y de lo que interfiere en los mecanismos naturales de equilibrio. Este método que busca conocerse a sí mismo desde su corporalidad y sus hábitos de vida diarios, también se usa como canal de relajación y corrección de posturas corporales que, unidas al estrés cotidiano, afectan en el paso del tiempo[19].

El Método Feldenkrais busca la eficacia de los movimientos corporales a partir de un uso relajado y lento del cuerpo, conociéndolo a fondo y sabiendo cual es la función de cada una de sus partes. El propósito de este método es que el cuerpo se organice para moverse con un mínimo esfuerzo y máxima eficacia, no a través de la fuerza muscular, sino de un mayor conocimiento de su funcionamiento.

El Método Pilates se basa en la idea de un aprendizaje del cuerpo de forma natural. Es una disciplina que se centra en el trabajo muscular, dirigiendo su atención a tres puntos físicos: abdomen, glúteos y cintura o base de la espalda, conjunto denominado Centro de Fuerza. Propone el control del cuerpo a través de la concentración, la respiración, la relajación, y la linealidad y fluidez de los movimientos. El resultado es un mejor manejo del cuerpo desde la conciencia, el desarrollo físico muscular y el funcionamiento linfático o sanguíneo[20].

Por otro lado, se debe tener en cuenta que, por lo general, el estudio de las técnicas descritas no se da sino en ciertos contextos. Generalmente no se posee el conocimiento de métodos y técnicas corporales, y el manejo que da el intérprete al respecto corresponde a sensaciones e intenciones corporales e interpretativas como la tensión de piernas y nalgas mientras canta. El gesto expresivo de los brazos a veces tosco y con fuerza – otras veces con ligereza y libertad –, la curvatura de la columna que se adquiere como ilustración de fuerza y dominio, la integración del cuerpo con la música demostrada en el baile – con el movimiento de cadera o el movimiento de pies – son aspectos que es necesario profundizar para conocer las características corporales que diferencian culturalmente a los intérpretes en los diferentes contextos musicales.

Respiración: Papel fundamental que ejerce el aire en la fonación humana, teniendo en cuenta que el control de su entrada, salida y capacidad máxima de almacenamiento brindan mejores posibilidades en la emisión. Se inicia un proceso de respiración en el cual la inhalación del aire llega a los pulmones empujando el diafragma hacia abajo, creando más espacio para que este

---

[19] Construido a partir del texto de la página web http://www.tecnicalexander.org/, y del texto LA TÉCNICA ALEXANDER de Rosenberg Bobby, Editorial Martínez Roca. Colombia. 1997.

20 Construcción a partir del texto de la página web. http://www.metodopilates.net

expulse de una manera controlada el aire realizando el proceso de exhalación[21].

La respiración se controla teniendo en cuenta la situación a la que se aplica. En una canción se debe tener en cuenta los puntos estratégicos en donde se inhalará para que el cuerpo proyecte y se adapte al ritmo de respiración que le exige, y no sufra de tensiones ocasionadas por tomas de aire al azar o insuficientes.

El aire debe pasar primero por los pliegues vocales que con su vibración producen sonido, el cual se extiende por varios partes resonantes del cuerpo como la faringe, la cavidad oral, la nariz y sus cavidades laterales, la base del cráneo, el esqueleto facial o rostro y el paladar duro. A esos órganos se unen otros como articuladores u órganos musculares que permiten que el sonido pueda presentarse de muchas formas; órganos como la base muscular de la boca (labios y comisuras), lengua y mejillas, y como articulador cuenta la presencia del maxilar inferior.

El manejo de la respiración para el canto debe ser ejercitado buscando obtener una mayor resistencia, control y constancia en la exhalación del aire. Este también puede cambiar su intensidad (cantidad de aire expirado con fuerza muscular y energía involucrada) dependiendo del control que se posea sobre la respiración y los órganos que permiten el proceso. La ejercitación tiene en cuenta dos elementos:

a. Su aplicación en la producción del canto: aplicabilidad en las canciones.
b. El repertorio sugiere maneras distintas de aplicación de ese proceso. Para muchos cantantes no es necesaria la ejercitación consciente, ya que desde la imitación hay maneras de intuir cómo dar mayor resistencia a la respiración.

Apoyo: en términos generales, es el uso del músculo del diafragma, abdomen inferior y costillas intercostales para un mayor control de la respiración y de la emisión de la voz. En el estudio del canto, este uso se hace de manera consciente. El diafragma es un músculo muy fuerte ubicado justo debajo de las costillas, entre los pulmones y el estómago. Este músculo en el canto se usa para controlar la entrada y salida del aire, mejorar la capacidad respiratoria al cantar y una mayor calidad en el sonido o emisión en el paso del aire por los pliegues vocales.

Por otra parte, el buen apoyo debe estar acompañado de la relajación de la laringe para que permita un mejor uso del aparato fonador. Un buen uso del apoyo indica una fluidez del paso por cada conducto respiratorio y, por consiguiente, de su conversión en sonido, de manera que, su llegada a los

[21] Descripción construida a partir del texto "*Cómo educar la voz hablada y cantada*" de Cristian Caballero. Editorial Edamex. México. Octava edición. 1994. http://es.wikipedia.org/wiki/Respiraci%C3%B3n. Búsqueda realizada el 10 de Septiembre de 2009.

espacios fonatorios y su resonancia podrá usarse con mayor destreza. Por otra parte, la tensión en la laringe y los órganos fonatorios hace que con el tiempo haya un desgaste físico de los órganos articuladores y musculares con consecuencias en la calidad del sonido y el tiempo de vida "saludable" de la voz[22].

Un cantante popular sin formación académica puede percibir el uso del diafragma como fuente de energía para cantar, pero también la concibe como herramienta de fuerza, lo cual de manera equívoca hace que se tensione ligamentos del cuello, pliegues vocales y en general todo el cuerpo.

Audición: la audición es una función fundamental en la práctica musical; al respecto, se puede citar la afirmación de Wolfram Siedner y Jürgen Wendler: "Un rendimiento vocal excepcional del ser humano no se basa solo en la estructura de su laringe. En todos los mamíferos superiores hay allí estructuras muy parecidas, sin que alcancen la variedad de sonido de la voz del ser humano. Lo determinante es la avanzada complejidad del sistema nervioso, el cual sobre todo tiene que estar también en condiciones de captar fenómenos acústicos del medio ambiente, de elaborarlos e interpretarlos. El oído es solamente el aparato periférico de captación de ese analizador, el cual recién puede entrar en funciones en conexión con la acción central del cerebro"[23].

La audición como herramienta producida por funcionamiento del cerebro y el sistema nervioso, tiene un componente cultural que construye la noción de afinación en la voz. Por lo tanto, en la formación hay que tener claro que la audición puede variar dependiendo de la procedencia y medio formativo de las personas.

Afinación: se refiere a la entonación o ejecución de las alturas con precisión. La formación en el canto tiene en cuenta para esto una preparación física y mental que posibilita que justo antes de cantar se de la llamada *emisión pre-fonatoria*, una imagen interna del estado corporal para la emisión de los sonidos. Para esto se propone una preparación para la disciplina y entrenamiento del instrumento que posibilita el rendimiento musical y vocal.

Este entrenamiento no puede olvidar que, en primer lugar, las prácticas culturales constituyen las formas de afinación, tesitura y registros usados por los cantantes; en segundo lugar, la afinación también se transforma con el temperamento de los instrumentos acompañantes que no necesariamente coincide de una versión a otra ni de un formato a otro, así como tampoco coincide entre los integrantes de un grupo vocal o un coro; en tercer lugar, influye la edad asociada al cuidado, ya que las transformaciones del cuerpo a medida que avanza la edad modifican la estructura del instrumento vocal

---

22 Construcción a partir de la publicación on line del diccionario virtual Wikipedia. http://es.wikipedia.org/wiki/Apoyo_(canto), y del texto "Cómo educar la voz hablada y cantada" de Cristián Caballero, Editorial Edamex. México. Octava Edición 1994.

23 Información del texto "La voz del Cantante" de Wolfram Siedner y Jürgen Wendler. Editorial Henschel / Arte y Sociedad. Berlín. 1982.

afectando la sonoridad y la capacidad de afinación. Por todo esto la afinación es considerada uno de los aspectos que mayor debilidad presenta en el conjunto de las exigencias competitivas de los músicos.
En relación con la formación del cantante, hay un vínculo entre la audición, la afinación, las imágenes mentales y el cuerpo como medio de expresión. Dependiendo del estudiante y los propósitos formativos, se podrá recurrir a las explicaciones teóricas convencionales o se tendrá que crear formas de describir las sensaciones internas del cuerpo cuando se canta; estas imágenes intentan vincular las acciones coordinadas de los órganos internos y externos del cuerpo con las sensaciones auditivas del movimiento melódico y las alturas.

Este procedimiento es una herramienta pedagógica que intenta lograr el entendimiento y afianzamiento de la afinación en el canto y los demás instrumentos. Aunque se recurra a explicaciones y descripciones similares para todos los estudiantes, su apropiación es un proceso subjetivo que va construyendo una memoria, por lo tanto, su resultado no es totalmente controlable.

En cuanto a **las desviaciones del tono exacto**, pueden producirse hacia abajo o hacia arriba de la altura buscada. Al examinar la afinación de un grupo de estudiantes hay que tener en cuenta los diferentes rendimientos vocales y la cultura musical en la que se han formado. Cuando el cantante desafina hacia abajo, puede haber una tensión general demasiado baja, o también una sobretensión que produce cansancio; al desafinar hacia arriba la causa es generalmente una sobretensión. La desafinación puede ser ocasionada especialmente por mal funcionamiento de la respiración, de la laringe (sobretensión o tensión demasiado baja) y de las acciones centrales (control auditivo asociado a las prácticas culturales o el nivel de formación musical). También la formación del sonido en la cavidad de la emisión influye, ya que a veces se produce la impresión de desafinación cuando la voz se aleja de su colocación óptima[24].

Emisión Pre-fonatoria: A partir del manejo muscular y articulatorio en el cuerpo, y directamente de los órganos que conforman el aparato fonador, la emisión pre-fonatoria se logra preparando estos órganos para usarlos en la emisión de la voz. Esta acción es llevada a cabo desde las órdenes que el cerebro envía a toda la zona implicada. Así también hay una preparación fonatoria neuromuscular. Esta emisión es un nivel de abstracción en el cual se puede cantar "mentalmente" sin producir sonido. Se busca crear esta posibilidad en la persona para que haya mayor seguridad en la entonación, pues ya hay una "vivencia" de la ubicación en el cuerpo; pretende unir la memoria de la altura con la memoria de la ubicación y acción de los músculos al momento de emitir las alturas (neuromuscular).

Como diferencia a este tipo de proceso, vale la pena aclarar el esfuerzo de la imitación instantánea, ya que esta actúa por un reflejo inmediato que sí tiene una memoria neuromuscular, pero no alcanza a ser consciente en cada paso,

24 Ibidem

como sí lo es el tener en cuenta el proceso desde la respiración hasta el punto final de la fonación. Para afinar correctamente en el canto se requiere un entrenamiento auditivo, consciente o no, que proporcione el afianzamiento de las alturas y su correcta preparación antes de ser cantadas. Este es un proceso exigente que se logra a lo largo del tiempo, y que exige la indagación constante del estudiante y el desarrollo de todas las posibilidades auditivas y fonadoras para lograr mejores resultados[25].

6.2 COMPONENTES DE TRANSICIÓN

Colocación de la voz: Posición física en busca de una comodidad sana, "ideal" para cantar. En el canto es muy importante el trabajo físico y el uso adecuado de los órganos corporales que intervienen en él. Directamente la laringe tiene una participación importante, ya que se le puede dar una posición y/o forma distinta para lograr diferentes sonoridades. La laringe es un órgano casi en su totalidad cartilaginoso, suspendido por tejidos y músculos que la rodean. Cuando deglutimos esta sube y luego vuelve a bajar; un procedimiento similar sucede cuando cantamos, pues las alturas agudas hacen que la laringe suba, y en la emisión de alturas graves la laringe desciende.

Además de la laringe hay otros órganos importantes para la colocación de la voz, como el paladar blando o velo del paladar, la lengua, toda la región nasal y la apertura de la boca con comisuras (labios). Dependiendo de la posición que se le dé a todos estos órganos, la sonoridad o emisión de la voz cambiará notablemente. Esto también tiene correspondencia con el tipo de música que se canta, es decir, con las prácticas vocales y sonoras que tenga algún determinado tipo de música, estilo musical y/o contexto social. Algunas de estas son:

- Canto cubierto: también denominado voz oscura, indica una textura del sonido que se produce cuando el área de la faringe se cierra con tensión al cantar y no permite que este viaje y se proyecte con libertad y relajación, estas características tensionadas en el sonido de la voz, indican oscuridad, poco brillo y un sonido un tanto artificial.

- Canto Abierto o Voz Clara: Con un manejo de la posición física en la laringe y la faringe, esta textura en el sonido por el contrario de la anterior, indica una claridad en la voz y brillo, es una tendencia a la delicadeza del sonido por ejemplo: como si fuera la voz de un niño. En este caso intervienen los mismos órganos faríngeos pero con una apertura completa y libre de tensiones, dejando que el sonido viaje por todos los resonadores frontales de manera natural a la anatomía.

- Nasalizar: Efecto que se le da a la voz cuando involucra notoriamente la región nasal, de manera natural o inducida. Para los sonidos o fonemas

25 Extracción del concepto de afinación del texto "L'Oreille et la Voix" de Alfred Tomatis. Ed Laffont. Paris. 1987.

nasales (m, n, ñ) es necesaria una posición baja del velo del paladar y una dirección del sonido puesta en la nariz, es decir, la región nasal queda incluida en la cavidad resonadora. En general, para todas las prácticas sonoras de la voz, los fonemas explosivos (p, t, k, b, d) se pueden formar en la cavidad bucal solo con sobrepresión; para ello la cavidad de la laringe tiene que ser firmemente cerrada. Para todos los demás sonidos el velo del paladar permanece más o menos levantado. Al hablar de corrido, los movimientos del los órganos de la voz hablada se suceden fácilmente, se deslizan uno en el otro: la formación de un sonido es influenciada por los movimientos articulatorios del sonido que lo a antecede y del que lo sigue (por ejemplo dad), el cierre no se vence y la vocal suena sin participación nasal. En contraste, entre dos sonidos nasales no se logra excluir la cavidad nasal (por ej., mam) y la vocal adquiere un componente de sonido nasal. El Grado de nasalización al hablar depende además de influencias idiomáticas y dialectales, de ejemplos y hábitos.

En el canto, contrariamente a lo que sucede al hablar (...) algunos sonidos especialmente vocales, son mantenidos durante un tiempo prolongado con los órganos de articulación fija. Aquí, la formación de sonido –que se puede aprender- tiene que tomar en cuenta conscientemente también la parte nasal. Se puede partir de que una cierta participación de sonido nasal tiene un efecto estéticamente agradable y aumenta la proyección de la voz. Naturalmente hay opiniones muy variadas en cuanto al grado de sonido nasal al que se debe aspirar en la formación vocal artística. Sin embargo, es indiscutible que con la nasalidad, las voces agudas masculinas ganan en proyección y brillo en la tesitura superior de su extensión vocal para algunos tipos de música.

- Engolar o cantar en la garganta se produce cuando hay tensiones faríngeas que obstruyen el paso del sonido emitido desde la laringe al exterior. Puede ayudar a engolar el abultamiento de la lengua hacia atrás. En la medida de lo posible, la lengua debe tener su punta siempre en contacto con la base de los incisivos de la mandíbula inferior y poder estar llana y relajada. Esta premisa depende del texto que se canta, ya que puede exigir el contacto de la lengua con el paladar superior o con los dientes superiores. Sin embargo, estos momentos de roce son cortos y la lengua vuelve a su posición natural de relajación.

Tampoco debe confundirse la colocación de la voz en el ámbito laríngeo, que es el procedimiento normal, con el engolamiento. En la emisión sin engolamiento, una vez bien colocada la voz, se proyecta al arco dentario superior y allí se apoya haciendo resonar todos los huesos de la llamada máscara o resonadores óseos. Este apoyo es la llamada "impostación"[26]. La foniatría para el canto entrena en la colocación de la

26 Construido a partir de la información de la página web www.elcanto.net

voz en resonadores faciales para obtener brillo, volumen, matices sin daño en el aparato fonador. La respiración costo-diafragmática es un pilar imprescindible pues es el apoyo de la voz, subsidiario de la laringe para no forzar la garganta durante la emisión vocal. Evita la basalización o engolar.[27]

Agilidad vocal: habilidad de rapidez y ligereza que muestra una voz cantando pasajes melódicos o melodías que presentan una dificultad vocal en cuanto a intervalos rítmicos y melódicos, que no son naturales u orgánicos en el funcionamiento de la voz. Esta definición se da en la comparación con el habla.

Flexibilidad vocal: la laringe en la emisión de la voz permite que esta se desenvuelva libremente en el canto de una manera elástica y resistente, lo cual garantiza que pueda ofrecer más calidad en el sonido y versatilidad en su uso.

6.3 COMPONENTES DEL SONIDO

Rango: El ámbito vocal (rango) es el marco total de frecuencias que puede generar un tracto vocal. Se mide por la frecuencia más grave y más aguda posibles, sin tener en cuenta la calidad técnica vocal.

Registro: Altura en la que mejor se desempeña una voz. Una persona puede emitir una gran cantidad de alturas, sin embargo, puede cantar mejor y más cómodamente en un registro determinado, lo cual nos conduce al término *Tesitura*.

Tesitura: Dentro del ámbito de la música llamada "clásica", las notas muy graves para la voz comúnmente no son aplicables por la falta de volumen; así mismo, las notas extremadamente agudas son evitadas por el volumen descontrolado o porque evidencian esfuerzo físico o implican un riesgo para la salud vocal. Por eso, para la música clásica define una zona apta para el uso musical que se llama *tesitura*. Esa es más pequeña que el ámbito y consiste de las notas que se pueden producir con una calidad apta y cómoda para el cantante y el uso musical; a través de los conceptos asociados *tesitura* y timbre, las voces se pueden clasificar[28].

Vibrato: Ondulación de la voz en frecuencias y amplitud del sonido por causa del paso del aire entre los pliegues vocales, la relajación de la laringe y el manejo de órganos como el diafragma para el apoyo. Un vibrato está catalogado en su descripción como la oscilación del sonido en un intervalo de medio tono, y puede inducido o manipulado. Opera de la siguiente manera:

---

27 Construcción a partir del texto La voz del Cantante. WOLFRAM SIEDNER/JÜRGEN WENDLER Ed Henschel/Arte y Sociedad. Berlín. 1982

28 Construido a partir de la publicación On line del Diccionario virtual Wikipedia. http://es.wikipedia.org/wiki/Tesitura

a. El paso del aire por los pliegues vocales hace que se produzca una vibración, es posible que si se manipula con la glotis, que es una parte de la laringe, esta sea más notoria hasta llegar al *vibrato*. También puede ser manipulado por el esfuerzo físico desde el diafragma, lo cual hace que el sonido tenga unas ondulaciones más amplias en la vibración. Un tercer tipo de vibrato es la mezcla de los dos anteriores, la cual logra que haya una mayor relajación de la laringe y los pliegues vocales y así una mejor emisión en calidad de sonido y duración del *vibrato* en la voz[29].

b. El *vibrato* de la voz se basa en discretas oscilaciones de altura de tono, intensidad y timbre que se funden para dar una determinada calidad de sonido. Un vibrato parejo, equilibrado, es expresión de una voz sana, y es el resultado de cambios de tensión regulares; sobre todo el equilibrio entre respiración y laringe, en el sentido de una correcta coordinación muscular y una manera económica de trabajar. Los distintos tipos de *vibrato* muestran las siguientes características:

   El primero es el *Trémolo*, que depende de la intensidad de la amplitud de las vibraciones que permita el aparato fonador; a mayor amplitud de la vibración, más intenso será el sonido. Este tipo de vibrato es manipulado desde la laringe y su volumen aumenta en la frecuencia con la relajación del diafragma o apoyo, presentando una vibración irregular en la voz también llamada voz de *caprino* por la semejanza con la voz de la cabra. Esta herramienta se usa mucho en la música popular como el rock (David Bowie y Fito Páez, por ejemplo). Es físicamente medible: en la onda de la vocal *a*, el músculus vocalis vibra en una frecuencia de 6,5 a 8 hz.

   El segundo es el *Trino* en el que el registro sonoro de la voz indica una oscilación de medio a un tono o más en la vibración del sonido. En algunas épocas o estilos ha sido significativamente apreciado el intérprete que puede manejar trinos amplios en el canto.

Mecanismos: se trata del proceso mecánico de los diferentes órganos relacionados en el uso del registro de la voz como engranaje de estos para lograr la emisión de la voz cantada; los mecanismos están asociados al registro agudo o grave, y se cualifican con el tiempo y el estudio para poder usar la voz de una manera más versátil y poder abordar distintos tipos de música o cantos.

Legato: Continuidad del sonido en la voz en la articulación de textos o vocablos. En los procesos de formación en el canto, el sonido es técnicamente trabajado para que permita que se entienda el texto, para que haya una mejor afinación y se logre la homogenización del sonido. Para esto se aplica una herramienta técnica llamada *Legato*, que con trabajo de respiración, diafragma, relajación de la laringe y un desarrollo auditivo de afinación se logra. En la

29 Ibid, Página 38.

continuidad del sonido en una canción se debe tener en cuenta el tipo de música o estilo que se interpreta y la exigencia que al respecto sugiere el texto.

Foco: control de la cantidad de aire y voz que sale en la emisión, el cual puede tener características sonoras de más sonido que aire o más aire que sonido. Esta herramienta técnica se usa mucho en algunos tipos de música como el canto jazz y el blues, que sugieren un uso de aire notorio en la voz mientras se canta. En otro tipo de música como la opera, por el contrario, el foco debe estar muy presente, es decir, muchísima más cantidad de sonido que de aire. Sin embargo esta herramienta se puede contemplar muchas veces como un aporte estético en cualquier tipo de canto.

Proyección: herramienta técnica que indica la calidad de resonancia en la voz o la calidad interpretativa del cantante. La proyección del sonido depende del trabajo que se haga con el apoyo y/o la cantidad de energía que se involucre al cantar. También el manejo que se le haga a los resonadores, los cuales permiten que el sonido esté más afuera, en el exterior, así que, se puede lograr que la voz se escuche mejor y más contundente.

Otro tipo de proyección es la escénica, que indica el desenvolvimiento corporal y expresivo del cantante en el espacio físico en el que hace su audición o concierto; supone un conocimiento básico, consciente o no, de las propiedades acústicas del espacio que le sirve de escenario, y también de los recursos que le permiten comunicarse con el público.

7. CONCLUSIONES

El desarrollo del trabajo de grado articulado al estudio de repertorios de la costa atlántica y la música llanera posibilitan las siguientes conclusiones:

- Al estudiar el repertorio desde la perspectiva de los recursos sonoros y el uso de órganos anatómicos, se observa que pueden construirse afinidades entre los lenguajes musicales populares y las exigencias técnicas que establece la academia.

- Al respecto, se encuentran muchas similitudes sonoras entre el canto de la costa atlántica y el canto llanero que permiten que estos repertorios no estén alejados técnica y expresivamente uno del otro. Sin embargo, hay diferencias estéticas en lo musical que deben ser tenidas en cuenta en la interpretación.

- Las músicas de contextos regionales o de tradición local tienen dificultades técnicas de gran exigencia que ameritan su inclusión en los programas de formación profesional. Sus características propias aportan a la versatilidad de la voz; esto podría ser pretexto para una propuesta de estudio de repertorios tradicionales colombianos mucho más contundente desde lo musical y estético. Específicamente el canto del repertorio tratado en este escrito, exige un rendimiento técnico alto en resistencia corporal y vocal, amplitud en la colocación y al mismo tiempo relajación. Al igual que cualquier otro repertorio, si es abordado con claridad en los aspectos técnicos e interpretativos, no ocasionará consecuencias negativas para el instrumento.

- Se constató que la inclusión de otros repertorios en el aula es importante en el desarrollo de la voz, haciendo una mirada desde la integridad instrumental y desde las necesidades culturales de nuestro contexto. La posibilidad de abordar una mayor gama de repertorios amplía las posibilidades de desempeño profesional.

- La música tiene la posibilidad de ser pensada desde los diferentes lenguajes; estos pueden ser establecidos como objeto de estudio en el aula. Abordar la perspectiva intuitiva se refiere a que la construcción de los conocimientos en el ámbito académico no puede ignorar la experiencia previa y paralela del estudiante en el curso de su proceso de formación superior, en el que intervienen las dinámicas sociales y los saberes construidos en otros contextos y desde otros lugares. Para esto, los programas de formación deben posibilitar la circulación en su interior de lógicas diferentes del hacer musical. Esta perspectiva modifica la relación del estudiante con el profesor, la cual será concebida como la indagación constante.

- Este proyecto de grado es en gran parte producto del proceso de indagación personal – asumiendo los roles de estudiante, profesora e intérprete del canto –, proceso que ha enfatizado la práctica con las músicas de los contextos regionales que conforman el repertorio de la sustentación.

8. BIBLIOGRAFIA

CABALLERO, Cristián. Cómo educar la voz hablada y cantada. Editorial Edamex. México. Octava Edición 1994.

DELUEZE, Gilles,: Memoria y Vida. Editorial Altaya S.A. Musitu. 15. 08023 Barcelona. 1994.

DIARIO, El Nacional: Atlas de Tradiciones Venezolanas. Editorial: C.A. editora el Nacional y la Fundación Bigott. Caracas, Venezuela. 1998.

ECHEGOYEN Olleta, Javier. Historia de la Filosofía Volumen 2: Filosofía Medieval y Moderna. Editorial Edinumen. (Bibliografía consultada en Septiembre de 2007)

FOUCAULT, Michel. Sujeto e Historia, artículo de Edgardo Castro: Revista "Tópicos" No. 14, versión On-line, enero a diciembre de 2006.

GÓMEZ, Leonardo y HERNÁNDEZ, Diana: El Bullerengue: Aspectos Históricos y Actualidad, para la discografía MARIA MULATA. Producción: Leonardo Gómez y Diana Hernández. Colombia. 2004-2006.

HOGART, Robin M: Educar la Intuición. Editorial Paídos. Barcelona. 2002.

OCHOA. Juan Sebastián. El Bullerengue Grande de Urabá, para la discografía Bulla: Emilsen Pacheco, Tradición Bullerenguera de San Juan de Urabá. Producción: Reef Records. Colombia. 2009.

RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de Música. Editorial Diana S.A. México 1997.

ROSENBERG, Bobby. La Técnica Alexander. Editorial Martínez Roca. Colombia. 1997.

TOMATIS, Alfred. L'Oreille et la Voix. Editorial Laffont. Paris. 1987.

URBÉZ GARCIA, Jesús Manuel. La regla en la teoría de la práctica. Acciones e investigaciones sociales. Basado en distintos textos de Bordieu.

VALENCIA RINCÓN, Victoriano. Pitos y tambores. Cartilla de iniciación musical, Plan Nacional de Música para la Convivencia, Ministerio de Cultura. Edición de la Asociación Cultural Artesano. Colombia 2004.

WOLFRAM, Siedner y JÜRGEN, Wendler. La voz del Cantante, Editorial Henschel / Arte y Sociedad. Berlín. 1982.

www.banrepcultural.org/blaavirtual, Biblioteca Virtual.

www.elcanto.net, Consultorio de Técnica Vocal.

www.elpais.com, Periódico Global en Español.

www.metodopilates.net, Guía On line.

www.myspace.com/mariamulata, Biografía On line.

www.myspace.com/nancyvargas, Biografía On line.

www.prensamariamulata.blogspot.com, Biografía On line.

www.tecnica-alexander.org, Método Práctico.

www.wikipedia.com, Diccionario Virtual.

9. DISCOGRAFÍA

BAZANTA, Sonia. "Totó la Momposina". Cantadora. Producción MTM Música y Talento. Colombia. 1998.

BAZANTA, Sonia. "Totó la Momposina". Pacantó. Producción MTM Música y Talento y Nuevos Medios. Londres, Inglaterra. 1999.

CARBÓ Ronderos, Guillermo. Tambora II, Música Tradicional Momposina. Producción Yay-Records y Guillermo Carbó ronderos. Colombia. 2005.

GONZÁLEZ, Raúl "Numerao". Música Recia del Llano. Producción Raúl González. Colombia. 1989-2004.

HERNÁNDEZ, Diana y GÓMEZ, Leonardo. "María Mulata". Itinerario de Tambores María Mulata. Producción Diana Hernández y Leonardo Gómez. Colombia. 2004-2006.

MARTÍNEZ, Petrona. La Vida Vale la Pena. Producción Luis Jaime Ortíz. Bogotá-Colombia. 2004.

RECORDS, Reef. "Bulla: Emilsen Pacheco, tradición Bullerenguera". Producción: Reef Records. Colombia. 2009.

UNIVERSAL Music Colombia. Cumbia Soledeña Serie 32. Producción Universal Music Colombia.

VARGAS, Nancy. Plegaria por mi Tierra. Producción independiente, 2001 y Éxitos Mp3. Producción Nancy Vargas. Colombia. 2009.

VERA, Lilia. Lilia Vera Volumen 5. Venezuela. 1983