UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSE DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

TRABAJO DE GRADO

ASPECTOS TECNICOS E INTERPRETATIVOS EN TRES PIEZAS DE LILA DOWNS

MODALIDAD INTERPRETACIÓN

ESTUDIANTE:

URPI BARCO QUINTANA

BOGOTA D.C.

2012

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

PROYECTO DE GRADO
ASPECTOS TÉCNICO EINTERPRETATIVOS
EN TRES PIEZAS DE LILA DOWNS

MODALIDAD INTERPRETACIÓN

ESTUDIANTE:
URPI BARCO
CÓDIGO 20051098012

TUTORA:

_____
EDNA ROCÍO MÉNDEZ P.

ASESORA VOCAL:
JUANITA DELGADO

BOGOTÁ D.C.
2012

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN……..6

1. CONCEPTOS BASE PARA EL ANÁLISIS……7
1.1 Ámbito y extensión de registro……...……...7
1.2 El apoyo respiratorio……..……..8
1.3 Resonancia……..……..……8
1.4 Registros vocales y mecanismos..…..……..9
1.5 Teoría de ejes……...10
1.6 Color…….. 13
1.7 Códigos para el análisis……..……15
1.8 Técnica vocal extendida ……..……..18

2. YUNU YUCU NINU (Árbol, Cerro de Yucuninu)……..19
2.1 Contextual……..19
2.1.1 Los códices mixtecos……..19
2.1.2 La canción……20

2.2 Análisis vocal……...……27
2.2.1 Ámbito o rango vocal……..27
2.2.2 Respiración (Fraseo, inhalaciones y columna de aire)…….…..27
2.2.3 Color (colocación y resonancia)……..……...……30
2.2.4 Desarrollo de los registros: pecho, cabeza y mezcla…….…..…..30
2.2.5 Partitura de la voz con códigos de análisis.…….....……..……32
2.2.6 Ornamentos o adornos (grupetos y vibrato)..……...……36

2.3 Análisis musical……..……..38
2.3.1 Forma……..……..……..38
2.3.2 Melodía…..……..…….....……38
2.3.3 Armonía……..……...……..42

2.4 Conclusión……..……..43

3. LA LLORONA…….. ……43
3.1 Contextual……...……..44
3.1.2 La canción…..…..…..……44
3.1.3 Versiones...……..……..……46

3.2. Análisis vocal……...52
3.2.1 Ámbito o rango vocal……..……52
3.2.2 Respiración (Inhalaciones, Fraseo y columna de aire)…….…..53
3.2.3 Color (Colocación y resonancia)……..…..……57
3.2.4 Desarrollo de los registros (Pecho, cabeza y mezcla).....…….....58

3.2.5 Partitura de la voz con códigos de análisis……60
3.2.6 Ornamentos……..66

3.3 Análisis musical…… 68
3.3.1 Forma……68
3.3.2 Armonía……68
3.3.3 Variaciones rítmicas y melódicas……70
3.3.4 Lila Downs y La Llorona……73
3.4 Conclusión……74

4. EL SON DE LA IGUANA……74
4.1 Contextual……74
4.1.1 El Son Jarocho**……**75
4.1.2 La canción…… ……76

4.2. Análisis vocal…… 81
4.2.1 Ámbito o rango vocal……81
4.2.2 Respiración (Fraseos, inhalaciones y columna de aire)……81
4.2.3 Color (Colocación y resonancia)……82
4.2.4 Desarrollos de los registros: Pecho, cabeza, falsete……83
4.2.5 Ornamentos……83

4.3 Análisis musical……83
4.3.1 Forma……84
4.3.2. Melodía……84
4.3.3 Armonía……87
4.4 Conclusión……87

5. Conclusiones generales……88

6. Bibliografía……90

7. Anexos……92

7.1 Entrevista a Carlos Cuevas……92
7.2 Propuesta de aplicación de la grafía creada para este trabajo….93

7.2 Audio……95

Tabla de figuras

Figura No 1 Ejes horizontal y vertical……10
Figura No 2 Eje vertical……11

Figura No 3 Eje horizontal……..12
Figura No 4 Tabla general de colores vocales……..14
Figura No 5 Registros vocales……..15
Figura No 6 Códigos finales de color y registro…….16
Figura No 7 Tabla de colores vocales No1……30
Figura No 8 Partitura de la voz aplicando los códigos de análisis……...33
Figura No 9 Mapa descriptivo No1……38
Figura No 10 Tabla de colores vocales No2……58
Figura No 11 Partitura de la voz aplicando códigos de análisis……..61
Figura No 12 Mapa descriptivo No2……..68
Figura No 13 Tabla de colores vocales No3……83
Figura No 14 Mapa descriptivo No3……..84

AGRADECIMIENTOS

A todas las personas que han hecho parte de mi camino en la música y en la vida.

A mis padres Esmeralda y Javier por ser mi apoyo y mi inspiración. A Javier Montoya por enseñarme tanto y recibirme en su corazón.

A Pedro Jackson, compañero de la vida y de la música. Gracias por creer en mí y apoyarme siempre.

A Juanita Delgado, amiga y maestra. Gracias por el cariño y los valiosos aportes para este trabajo.

A mis amigos y cómplices de la música; Felipe Rey, Nicolás Torres, Oscar Célis, Sandra Londoño, Camilo Granados, Luís Rivera, Mayra Méndez, Andrés Reyes y muchos más…

A mi hermana Liara Barco por todas sus ilustraciones.

A los todos los maestros que han hecho parte de mi formación vocal, musical y artística; Beatriz Elena Martínez, Rocío Méndez, Lilia Osorio, Maria Olga Piñeros, Claudia Grenier, Diana Restrepo, Leonardo Guevara, Carolina Muñoz y Brunilda Zapata.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo surge del interés que despierta la propuesta musical y vocal de la cantante, antropóloga y artista Mexicana Lila Downs, quien ha dedicado su vida a investigar, a conocer sobre diferentes culturas y, según lo dice ella misma, a aplicar todo esto a su trabajo. Nutre su arte con historias de la gente, crea su música y desarrolla su propuesta musical que va desde la elaboración de los textos, la forma de cantar, la instrumentación, el vestuario, el baile, la producción, entre otros aspectos.

La particularidad de su trabajo creativo permite encontrar herramientas musicales que aportan a la carrera de un intérprete: por una parte, el desarrollo sonoro de su voz; por otra parte, el repertorio que canta.
En cuanto a las características de su voz, podríamos señalar que su sonido es difícil de describir; posee un rango muy amplio y ha desarrollado su voz como un instrumento muy completo capaz de producir muchos sonidos diferentes. Aplica de forma creativa este abanico de posibilidades de su voz y cada pieza puede sonar totalmente distinta. En cuanto al repertorio, su trabajo integra una amplia selección de canciones de diferentes géneros populares de México y América.

El objeto de este trabajo es determinar y evidenciar los aspectos técnicos e interpretativos en tres piezas interpretadas por Lila Downs que pueden representar pautas para estudiantes de canto o cantantes profesionales a la hora de interpretar una canción.

Adicional a ello diseñar y aplicar una propuesta de grafía para el análisis vocal que permita entender las diferentes posibilidades sonoras de la voz en estas piezas.

Como complemento del trabajo se realizará un concierto, donde se podrán evidenciar estos elementos vocales tanto en las tres piezas de Lila Downs como en tres piezas de un repertorio propio.

El análisis de las piezas se llevara acabo por medio de una ruta que contiene los aspectos técnicos, musicales y contextuales de cada una de las canciones.

A través de este análisis se describe una experiencia poco común y poco conocida para los cantantes y músicos de Colombia; incluye elementos importantes en la evolución de las nuevas ideas musicales y retoma elementos de la cultura indígena intentando romper barreras.

"La música de Lila Downs pertenece a las dos riberas del Río Grande: México y Estados Unidos. Heredera de dos culturas, la mexicana y la norteamericana, la cantante de Oaxaca recupera y reinventa la música tradicional mexicana. ¿World Music? Downs acepta esta etiqueta en la medida en que también se aplica a la música de Madredeus, Cesária Evora o Marisa Monte. En cualquier caso, el canto indio mixteco, la ranchera, el corrido o el bolero adquieren en su voz –capaz de afrontar con la misma naturalidad un aria de ópera que un blues– una nueva dimensión a través de la fusión con instrumentos y arreglos
Procedentes de otros estilos musicales, como el jazz, el blues o la bosa nova"[1]

A continuación se especificarán algunos conceptos acerca de la voz cantada incluidos en el análisis de las tres canciones de Lila Downs.

1. CONCEPTOS BASE PARA EL ANÁLISIS

El análisis intenta responder a la pregunta sobre los elementos técnico-interpretativos y sonoros que permiten definir la propuesta vocal de Lila Downs. Para realizar dicho análisis se hace necesario definir algunos conceptos que hacen parte de las herramientas técnicas del canto, para luego entender como Lila Downs las combina de maneras distintas en estas tres canciones:

1.1 Ámbito o rango vocal

El ámbito vocal es el marco total de frecuencias que puede generar el aparato vocal de una persona, es decir, las frecuencias más agudas y más graves posibles. En la música clásica este ámbito se reduce al marco de notas que el cantante puede producir con mejor calidad de sonido y esto se llama tesitura; así es como surge la clasificación de las voces: soprano, mezzosoprano, contralto, tenor, barítono y bajo.

En este análisis quizás encontraremos que la voz de Lila Downs no es fácil de clasificar por su rango vocal extenso. Downs tiene gran versatilidad en su voz para cantar distintos géneros y tiene enormes posibilidades para producir notas muy agudas y notas muy graves sin que el volumen sufra grandes cambios o se sienta forzado el aparato vocal.
En cada canción se hará evidencia del rango vocal, punto importante del análisis, ya que es una de las características más importantes del trabajo creativo y técnico de Lila Downs.

---

[1] Tomado de: Estación Tierra, celebrando el nuevo mundo. Lila Downs. México. URL disponible en: http://www.estaciontierra.com/artistas/artista.php?id=43 [fecha de acceso 10 de Febrero de 2010]

1.2 El apoyo respiratorio

Es uno de los aspectos más importantes en la producción de la voz. Sin embargo es un concepto un poco abstracto y discutido. El apoyo puede variar según las sensaciones y condiciones de cada cuerpo.

El apoyo está constituido por los siguientes elementos:

- Postura corporal correcta
- Tonicidad de la musculatura abdominal y toráxica
- Respiración
- Colocación del sonido

El sonido puede sustentarse en el diafragma, el bajo vientre, y en los músculos abdominales e intercostales; no obstante, el apoyo debe ser cambiante y capaz de transformarse de acuerdo a las necesidades vocales de cada canción.

"Soporte para la voz significa fuerza con dirección, condición que se da cuando los músculos trabajan en un estado de coordinación con una buena relación cabeza/cuello/espalda" (MacCallion, 1998, p. 73)

1.3 Resonancia

La resonancia es el proceso de transformación y amplificación del sonido. La onda sonora producida por los pliegues vocales viaja a espacios parcialmente cerrados que existen en el cuerpo provocando reverberaciones en las alturas. Así, el sonido se enriquece, dependiendo del tamaño, forma y uso de estos espacios llamados resonadores:

- Orofaringe y la boca

Están unidas y tienen una gran gama de posibilidades utilizando huesos y músculos como la lengua, el paladar blando, la mandíbula, los labios e incluso la laringe.

- La nariz

Está separada de la boca y de la faringe por el paladar blando; cuando este último desciende, el aire viaja a la nariz y el sonido se nasaliza completamente. Este resonador se utiliza principalmente en las consonantes nasales como la M, N y Ñ (variante alofónica) y en algunas vocales de idiomas como el portugués y el francés. Sin embargo la "voz nasal" se utiliza también en algunos estilos de música popular como la salsa, la música llanera, el blues entre otros.

- Los senos maxilares, frontales y esfenoidales

Están conectados con la nariz. Aportan cualidades en el sonido cuando el paladar blando desciende y el aire se ubica en la mascara de la cara y la nariz.

1. 4 Registros o mecanismos vocales

- Voz de pecho

Mecanismo pesado o registro monofásico

La percepción de resonancia del sonido está en el pecho. Se emplea en el registro central y grave de la voz. Los pliegues vocales se engrosan para producir sonidos graves.
La mayoría de las personas utilizan su voz de pecho al hablar, por esto mucha de la música popular se canta con voz de pecho.
Esto quiere decir que existe una relación entre la voz hablada y la voz cantada que se ve reflejada en el desarrollo de muchas músicas populares.

Por ejemplo en el canto de Bullerengue[2] casi siempre la voz es brillante por resonancia nasal o por elevación de la laringe, y si relacionamos la forma de hablar en la costa atlántica encontraremos que esta emisión vocal también se usa en la voz hablada.

- Voz de cabeza

Mecanismo ligero o registro bifásico

La percepción de la resonancia del sonido se encuentra en la cabeza. Entre más agudo sea el sonido, los pliegues vocales se alargan y adelgazan. La voz de cabeza es característica del canto lírico, sin embargo, variando la colocación del sonido se utiliza en géneros populares como el teatro musical, el pop, el jazz, músicas de la región Andina colombiana, música indígena, entre otras.

- Mezcla:

Consiste en lograr un sonido que contenga mecanismo de pecho y mecanismo de cabeza. Se utiliza para pasar de un registro a otro de una forma pareja y sin romper el sonido.

[2] Bullerengue: Ritmo tradicional proveniente de la costa atlántica, se caracteriza por ser un baile cantado.

También se utiliza en géneros como el pop en las partes más agudas para perder la calidad de la voz de cabeza y ganar mas fuerza.

.

- Falsete

La percepción de la resonancia se encuentra en la cabeza, el sonido es airoso.
La tonicidad de los pliegues es mínima, su vibración se encuentra en los bordes.

1.5 Teoría de los ejes

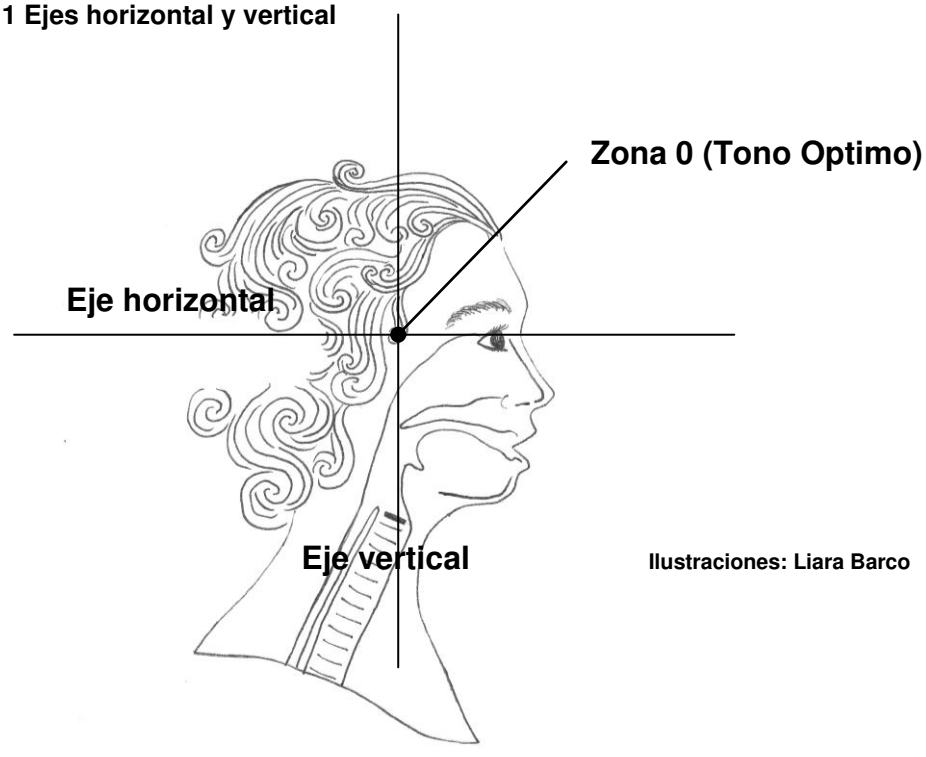
A continuación se explicara una teoría expuesta por Juanita Delgado (cantante y maestra de canto) que ha desarrollado a lo largo de su experiencia docente.

Este sistema hace referencia a las distintas maneras de ubicar los sonidos por medio de sensaciones.

Delgado, (año del manuscrito no publicado) señala que:

> El sistema de ejes, Es un método que permite encontrar diferentes colores de la voz por medio del establecimiento de dos vectores imaginarios, uno horizontal y uno vertical. Estas líneas imaginarias dividen el cráneo en cuatro partes que ayudan a encontrar cuatro sonidos extremos y contrastantes, desde la voz hablada para llegar al canto.

Figura No 1 Ejes horizontal y vertical



Ilustraciones: Liara Barco

Cada color necesita de unas condiciones morfológicas del aparato fonatorio. Lo que pretende el sistema de ejes es llegar a una sensación física interna y externa por medio de la experiencia del sonido para comprender lo que esta sucediendo físicamente en el aparato fonatorio, y así tener una mejor conciencia de cómo opera el cuerpo técnicamente. Esto permite identificar y recordar más fácil los diferentes recursos a la hora de hablar y cantar.

A continuación se explicaran los cuatro sonidos contrastantes y la consecuencia física.

Figura No 2 Eje vertical



a. Voz de cabeza o falsete

c. Los graves y el color oscuro

Figura No 3 Eje horizontal

EJE HORIZONTAL

Zona d.  Zona b

b. Voz nasal

d. Sonido airoso

Zona 0

Este sonido lo podemos identificar como el tono óptimo, donde el estudiante reconocerá su voz natural. El sonido se encuentra ubicado en un punto medio, es decir, ni es nasal, ni es engolado[3]. El velo del paladar está levantado, esta manera de emitir el sonido se llama Oral.

De esta manera queda expuesta una forma de reconocer la ubicación y sensación de los sonidos para llegar a lo que llamaremos color.

[3]Voz engolada o gutural: La palabra gola en italiano significa garganta, este sonido se produce cuando la parte posterior o la base de la lengua esta levantada obstruyendo de esta manera la abertura posterior y entorpece la salida del aire, el oído percibe esta voz como oscura por ausencia de armónicos en el sonido.

1.6 Color

El timbre es la cualidad del sonido que permite distinguir una voz de otra o un instrumento de otro, sin embargo el “color” hace referencia a la modificación del timbre. Podríamos hablar entonces de una voz oscura, brillante, blanca…
A continuación se hará una descripción de los colores implementados en las tres canciones de Lila Downs escogidas para el análisis:

- Sonido airoso o voz exhalada
- Sonido brillante por resonancia nasal
- Sonido brillante por elevación de la laringe de su posición natural
- Sonido oscuro engolado
- Sonido oscuro y airoso con posición de bostezo

El siguiente cuadro expone la gama de posibilidades tímbricas perceptibles en el audio de las tres canciones escogidas para el análisis y una propuesta de códigos para su identificación visual:

Figura No 4 Tabla general de colores vocales

Código	Color	Laringe	Resonancia
	Pastoso -Voz airosa	Abierta con Sensación de bostezo	Sonido en el eje horizontal, zona d.
	Nasal	Se alarga para los agudos y se ensancha en los graves	Sonido en el eje horizontal, zona b.
	Brillante	Asciende de su posición natural	Sonido en el eje vertical c, con énfasis en la resonancia de la zona b.
	Oscuro (laringe baja)	Desciende de su posición natural	Sonido en el eje vertical, zona c.
	Claro-dulce	Se alarga levemente para los agudos	Sonido en los ejes vertical y horizontal. Zona 0.
	Oscuro (bostezo)	Se ensancha y desciende de su posición natural	Sonido en el eje vertical zona c.

Los anteriores conceptos del trabajo técnico – interpretativo son la base del análisis. No obstante, en la descripción del trabajo de Lila Downs en cada canción se incluirán otros aspectos que permitan señalar el manejo particular que esta cantante le da a su voz.

1.7 Códigos para el análisis

Figura No 5 registros vocales

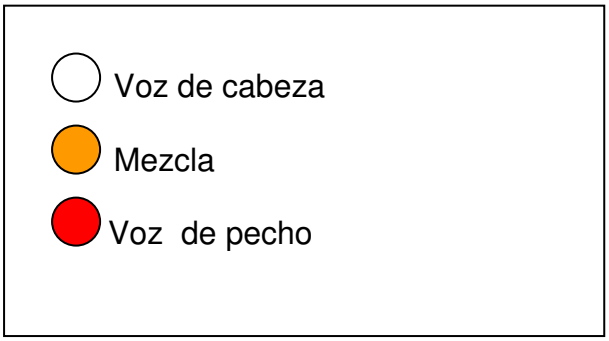
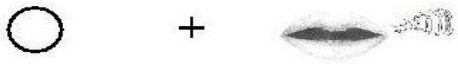
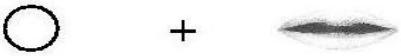
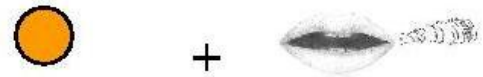
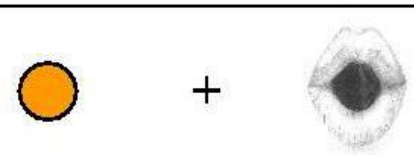
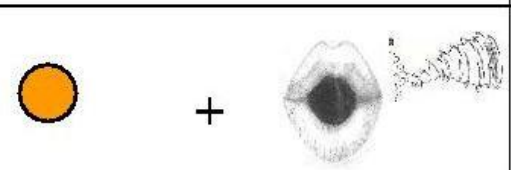
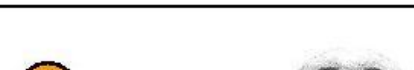


Figura No 6 códigos finales de color y registro

Propuesta de grafía diseñada por Urpi Barco

Registro + Color	=
	
	
	
	
	
	
	
	
	
	

1.8 Técnica vocal extendida

> “Isadora Duncan, en un gesto inédito, se despojó de los maillots que aprisionaban a los bailarines de su época en favor de túnicas amplias de reminiscencias grecolatinas. Del mismo modo, Meredith Monk se desprende del corsé de la técnica vocal occidental: voz impostada, con vibrato y sin “aire” que se oiga, y mediante un proceso de deconstrucción se enfrenta con la libertad misma. Como si yendo por un estrecho corredor de pronto se desembocara en una inmensa explanada, así, de pronto, tiene el cantante a su disposición el repertorio entero de combinaciones articulatorias y toda la gama de registros y timbres de que es capaz la voz humana” (Rocha, 1994, p. 8)

La técnica vocal extendida estudia las diferentes posibilidades que tiene la voz para producir sonidos. Desde esta perspectiva, la voz además de contar con las palabras, puede comportarse como un instrumento de percusión, adoptar los sonidos de un instrumento de viento, buscar timbres distintos que se salen de los parámetros ortodoxos de la técnica vocal tradicional. Sin embargo, es necesario pasar por una formación previa para desarrollar, conocer y explorar el instrumento de manera correcta y sana.

Esta técnica alternativa se implementa desde el siglo XX, y entre sus más importantes exponentes se encuentran Meredith Monk, Fátima Miranda, Yma Zumak, Cathy Berberian, Joan La Bárbara, Michiko Hirayama, Mirilena Paradisi, entre otros.

En la técnica vocal extendida podemos encontrar diferentes procedimientos como el Sprechgesang (canción hablada), el Sprechstimme (voz hablada), el canto difónico o canto con armónicos, el beat box y el scat.

Dentro de las tres piezas escogidas para el análisis, podemos señalar la libertad vocal que existe en la amplitud de registro y el cambio constante de color, por eso nos remitimos a esta técnica que rompe parámetros, para crear y explorar las posibilidades tímbricas de la voz humana.

A continuación se llevará a cabo el desarrollo del análisis de cada una de las piezas escogidas para este proyecto.

2. YUNU YUCU NINU (Árbol, Cerro de Yucuninu)

Para esta investigación se tomó una pieza inspirada en un códice mixteco. El texto es un poema de Juan de Dios Ortiz Cruz musicalizado por Lila Downs. Pertenece a su álbum "*Yutu Tata"* (Árbol de la Vida) de 1999 de Narada Production BMI. Su productor fue Paul Cohen.

2.1 Contextual

2.1.1 Los Códices mixtecos

Galarza (1996) se refiere a los códices como manuscritos que sobrevivieron a la inquisición, elaborados sobre materiales como papel de amate[4], piel de venado, tela de algodón, entre otros. En estos códices se representan diferentes personajes, eventos, manifestaciones musicales y actividades, así como también elementos significativos de estas culturas que poblaron mesoamérica: las plantas, las flores, los hongos, entre otros, todo esto con un sentido del "rito sagrado". Los instrumentos musicales algunas veces forman parte de una serie de símbolos cuyo significado aun no se descifra.

Los códices provienen especialmente de la cultura mixteca; en Oaxaca, el territorio Mixteca se divide geográficamente en tres partes: la Mixteca Alta, la Mixteca Baja y la Mixteca de la Costa. Los mixtecos se llaman a sí mismos en su lengua "Nuu Saavi" que significa "Pueblo de Lluvia"; el nombre de mixteco proviene de la lengua náhuatl de Mixtlán y significa lugar de nubes. Este grupo étnico es el segundo más grande de Oaxaca. En cuanto a la ubicación de la Mixteca, territorio histórico de los Mixtecos, podemos señalar que se encuentra ubicada en el noroeste del estado. Limita al norte con Puebla, al oeste con el estado de Guerrero, al sur con Putla de Guerrero y Sola de Vega.

Acerca de las fuentes de información sobre las culturas mixtecas es importante mencionar la obra del historiador Francisco de Burgoa (1606-1681). Entre sus obras más destacadas se encuentra "*Palestra Indiana*" o "*Historia de la Provincia de San Hipólito de Oaxaca, del Orden de Predicadores*" (1670). Para muchos la obra de Fray Francisco de Burgoa es quizás uno de los grandes testimonios de estas culturas. En sus crónicas habla de la religión, del catolicismo y la manera como fue impuesto sobre las culturas indígenas; describe las barbaridades que se cometieron,

[4] El papel amate (náhuatl: ámatl) es un tipo de soporte vegetal fabricado a partir de las cortezas internas de los árboles.

dando gran valor a los indígenas. Burgoa menciona también la música en sus escritos y las diferentes manifestaciones musicales que allí sucedían.

2.1.2 La canción

Lila Dows creció entre dos mundos: el pueblo indígena en el que nació y donde su madre y abuela hablaban el mixteco, y la ciudad. En su adolescencia, como ella misma lo dice, se avergonzaba de su madre y del idioma en el cual se expresaba. Sentía vergüenza de su proveniencia pero el tiempo, sus viajes, sus encuentros con el mundo y con la vida hicieron que se reconciliara con esta tradición, que regresara a ella, y lo hizo a través de su voz, del arte, de los tejidos y de la música. Decidió aprender lenguas como la maya, la mixteca y la zapoteca para después cantar poemas o piezas tradicionales de su pueblo, explorando la fusión de estas músicas con otros géneros más urbanos que hicieron parte de su formación como cantante.

Además del respeto por las tradiciones y la raíz, Downs busca como artista todo aquello que mueva sus emociones a través del arte, la poesía y la magnitud de la música que mueve el ser. La música de Lila tiene un sentido espiritual que viene de un concepto de la comunidad y de la relación con la historia, por eso en el repertorio se encuentran poemas indígenas puestos en música que se derivan de leyendas que le contaba su abuela cuando niña y que corresponden a los secretos de los orígenes de los Mixtecos. En sus entrevistas habla de “algo místico” que los cantantes deberían tener.

Dows habla de estos repertorios como algo muy sagrado pero también encuentra que a través de su propuesta de alguna manera está aportando a la dignidad indígena de su pueblo. Diferentes entrevistas permiten señalar su relación con la cultura indígena, en especial con las lenguas:

*“*En México aun existen lugares donde poco ha entrado el español, donde se siguen con las lenguas indígenas, porque en mi país tenemos 64 lenguas indígenas, y solo en mi estado, Oaxaca, se hablan 16, las cuales nada tiene que ver con el español. No ha sido fácil mantenerlas vivas porque en mi caso familiar a mi madre y a mi abuela les prohibían hablar su idioma indígena, y por eso no me lo enseñaron, me tocó de vieja aprenderlo. Lo importante es que ya estamos superando la vergüenza que teníamos de nuestro legado, por eso ahora puedo viajar por el mundo cantando en diferentes lenguajes mexicanos para demostrar que no son cosas del pasado o piedras antiguas. (…) En Oaxaca, de donde vengo, hay 16 lenguas, incluyendo la comunidad afro mestiza que migró en barcos desde Centroamérica en busca de libertad. Querían llegar a las costas de California pero se enamoraron del paisaje en

México y se quedaron. Más adelante llegaron también colombianos con acordeones y dejaron un legado de su música"[5].

La instrumentación de la canción es guitarra acústica, bajo acústico, percusión y voz. *"Tree of Life- Árbol de la Vida- Yutu Tata"*, el segundo disco de Lila Downs; los arreglos, con instrumentos de barro y madera evocan sonoridades antiguas que tienen relación con la tierra y con la naturaleza; el repertorio incluye canciones populares de la costa chica de Oaxaca – como "*Arenita Azul*" y "*La Iguana*" – que tocan temas de discriminación, de cotidianidad y de las penas y las alegrías que sufre este pueblo.

[5] "Ya no nos avergüenzan nuestras raíces indígenas", Artículo "Escritos sobre lo que hago y sobre lo que creo", publicado en la página del instituto lingüístico de invierno. 2008. . Extraido el 31 Enero, 2010 de http://nilavigil.wordpress.com/2008/03/10/ya-no-nos-averguenzan-nuestras-raices-indigenas%E2%80%9D/

YUNU YUCU NINU
(*Árbol, cerro de Yucuninu*)

Letra: poema de Juan de Dios Ortiz Cruz Música: Lila Downs y Paul Cohen

Yucu ninu xian Kumasi
ini-ri jin-ro, kua'a kiti nchaka-ro
nuni cháa ñú-un nayuu roó
nta'u nta'u, ntukuiñi-ro

Maro skuanu yunu
skuanu ita yisi
ita nteyu, vincha, ji'i
ntuvi ja kanuu skuanu-ro
Yunu nuyuja,
nuxeñu, nujanu
nuyuntu, inti-i kanuu

Io iin chaa ntiti roo
te tu kuenta sa'a-de
konte nu ni ntua-ro
Pan ni sa'a
te vasi nuku'un ini-de roo

Chii maro kuu ja sa'a
Lu! Lu! yuku ninu
te nuu nte'e jika-yo
tuun! tuun! ntukuiñi-ro

Traducción (tomada de la carátula del CD)

Cerro de Yucuninu
Mi aprecio es para ti
Tú alimentas a tantos animales,
Y cuando sufres incendios
Te quedas sin bosque
Que triste!, que triste!

De ti crecen los árboles
Crece la flor de borrachitos
La orquídea, el nopal, los hongos,
Todo lo necesario

Árbol de ocote!
Crucillo!, engretado!
Modroño de lujos!

Un guardián te cuida y no te hacen caso
Hasta que te ven caer
Y ven bramas de tempestades
Entonces se acuerdan de ti

De ti convierten el ataúd
Te ocupan como asiento
Te ocupan como cama
Te ocupan para todo
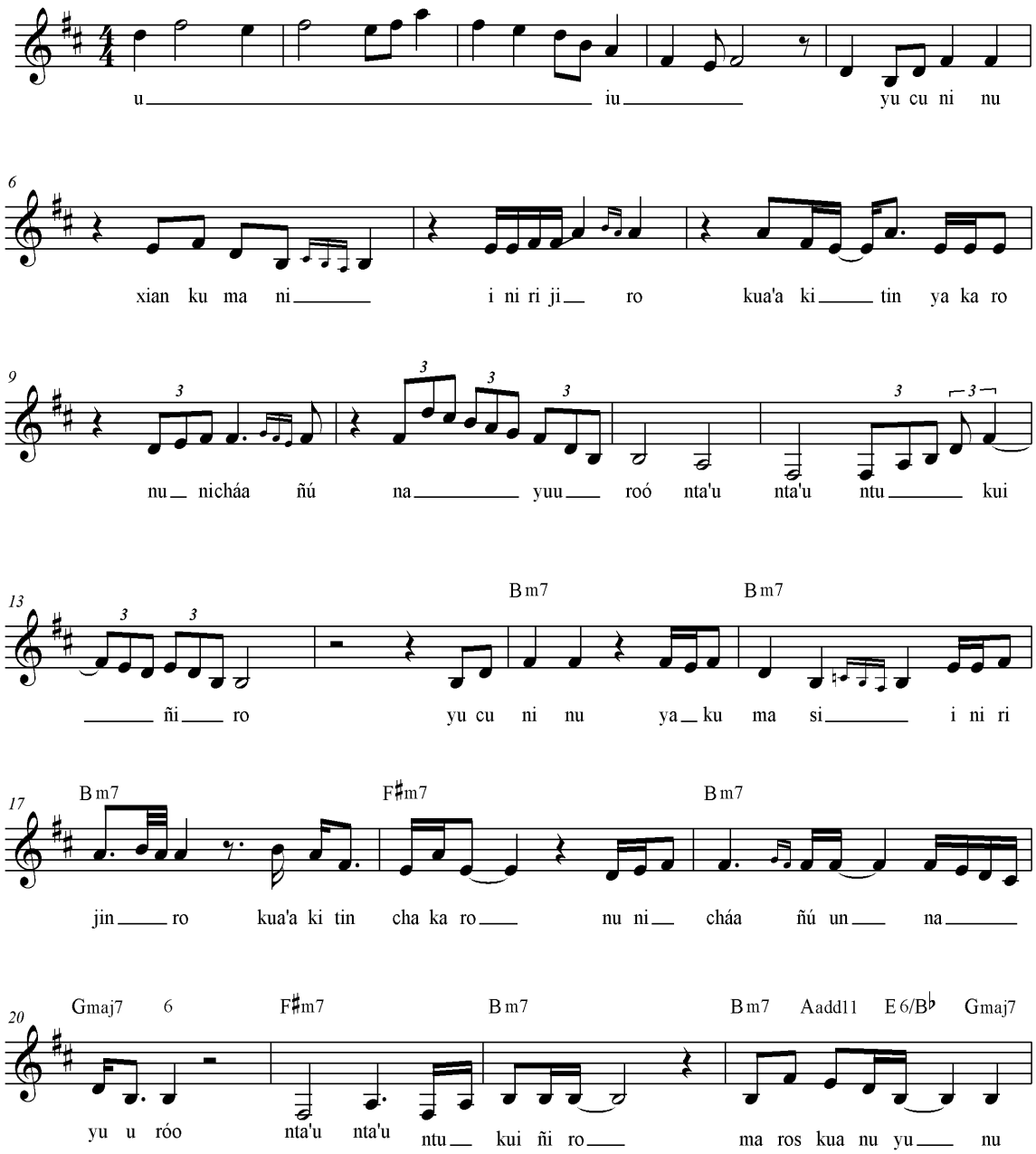
Eres de vital importancia
De tí la leña, de ti el ocote
De tí el carbón, árbol
Tú eres la cruz del calvario

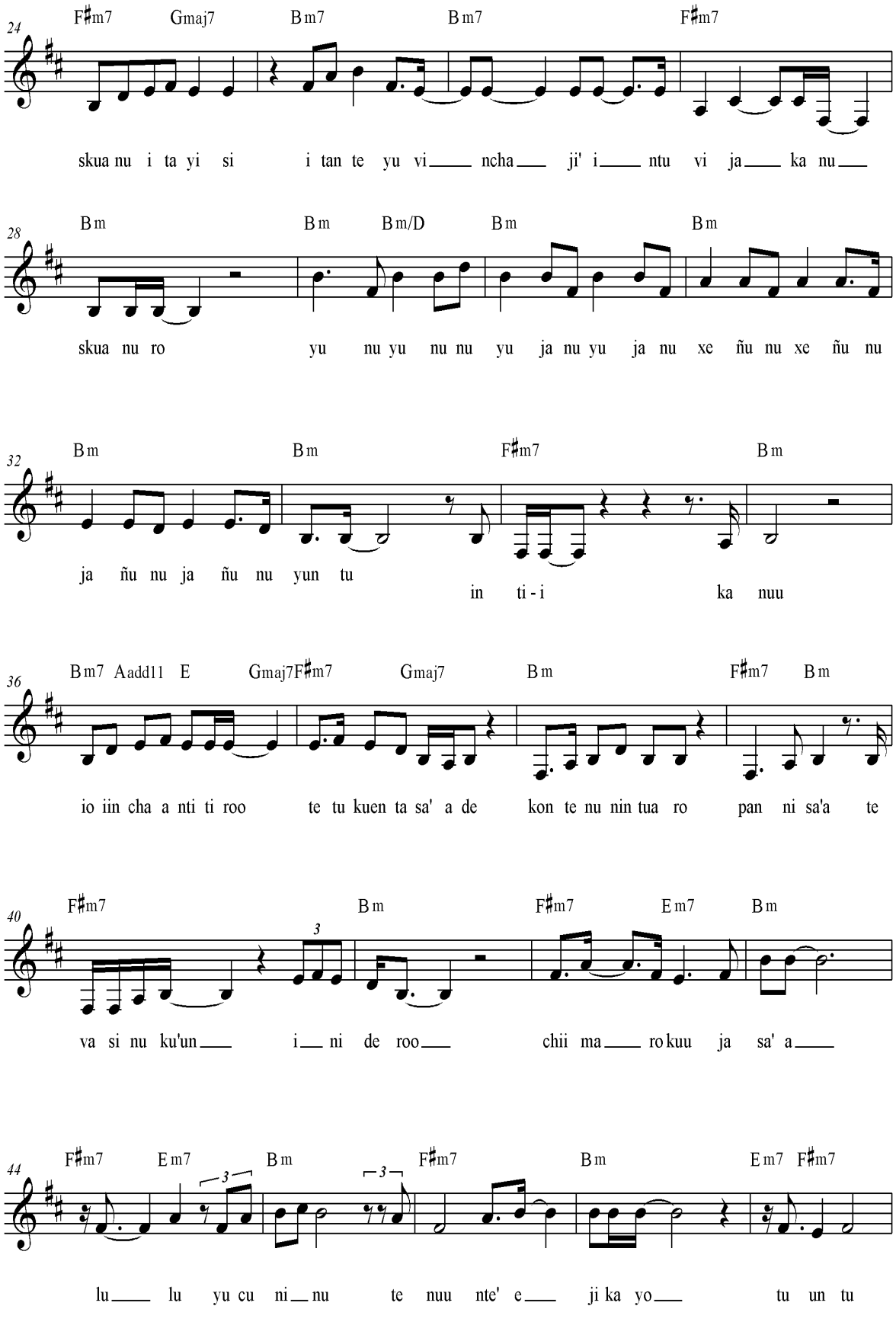
En todo eres ocupado
Por eso la gente te cuida
Tú eres quién nos da la belleza
Lindo! lindo! yucuninu

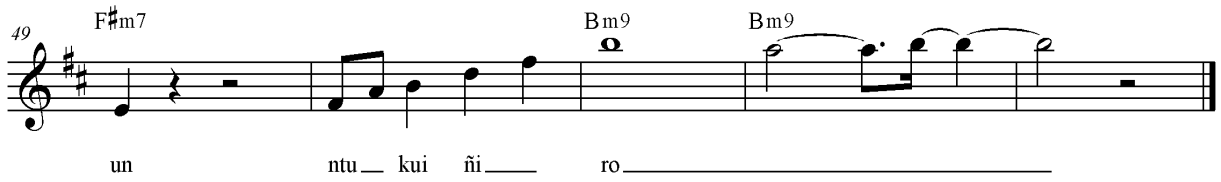
Cuando te vemos lejos
Tu belleza es encantadora
De negro te vistes
Y negro te seguirás vistiendo

YUNU YUCU NICU

Arreglo: Lila Downs-Paul Cohen
Texto: Juan de Dios Ortiz Cruz

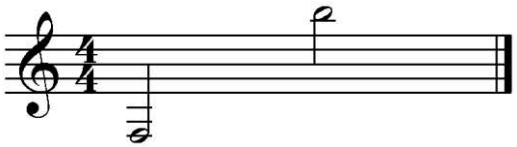



24
F♯m7 Gmaj7 Bm7 Bm7 F♯m7
skua nu i ta yi si i tan te yu vi ncha ji' i ntu vi ja ka nu
28
Bm Bm Bm/D Bm Bm
skua nu ro yu nu yu nu nu yu ja nu yu ja nu xe ñu nu xe ñu nu
32
Bm Bm F♯m7 Bm
ja ñu nu ja ñu nu yun tu in ti - i ka nuu
36
Bm7 Aadd11 E Gmaj7F♯m7 Gmaj7 Bm F♯m7 Bm
io iin cha a nti ti roo te tu kuen ta sa' a de kon te nu nin tua ro pan ni sa'a te
40
F♯m7 Bm F♯m7 Em7 Bm
3
va si nu ku'un i ni de roo chii ma ro kuu ja sa' a
44
F♯m7 Em7 Bm F♯m7 Bm Em7 F♯m7
3 3
lu lu yu cu ni nu te nuu nte' e ji ka yo tu un tu


49
F♯m7
Bm9
Bm9
un
ntu kui ñi
ro
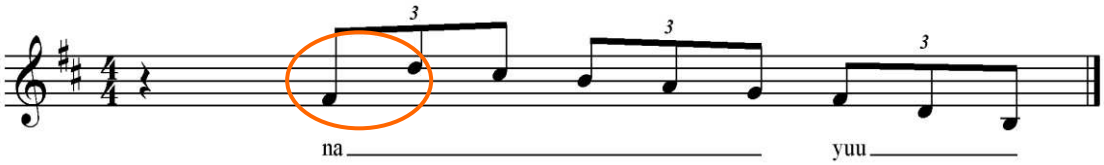
2.2 Análisis vocal

2.2.1 Ámbito o rango vocal



En esta pieza, Lila Downs utiliza un registro que va desde un fa# 3 (nota mas grave) hasta un si 5 (la nota más aguda). Es un registro amplio que exige flexibilidad vocal. Sin embargo la melodía se mueve en su mayoría por grado conjunto y terceras, lo que facilita el manejo de notas más agudas y más graves del registro de la canción. El salto mas grande es un intervalo de 6ta menor que se recupera por grado conjunto en movimiento contrario hasta la tónica.

Compás 10

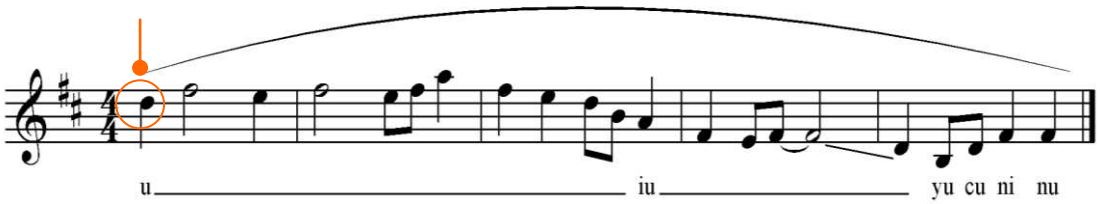


2.2.2 Respiración

Fraseos, inhalaciones y columna de aire

Compases 1-5

Escape de aire
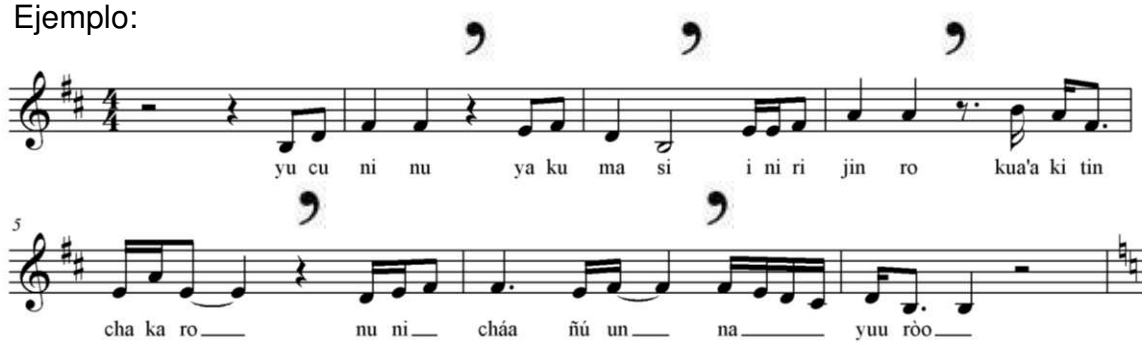


- Es la frase más larga de toda la canción, está articulada en una ligadura de fraseo y adicionalmente recorre una octava y una séptima en su movimiento, por lo tanto, necesita buena dosificación del aire para cantarla.

- Al escuchar el ataque de la frase se hace evidente un escape de aire que desaparece en el tercer sonido de la melodía, este color airoso parece tener una intención de susurro para iniciar la frase.
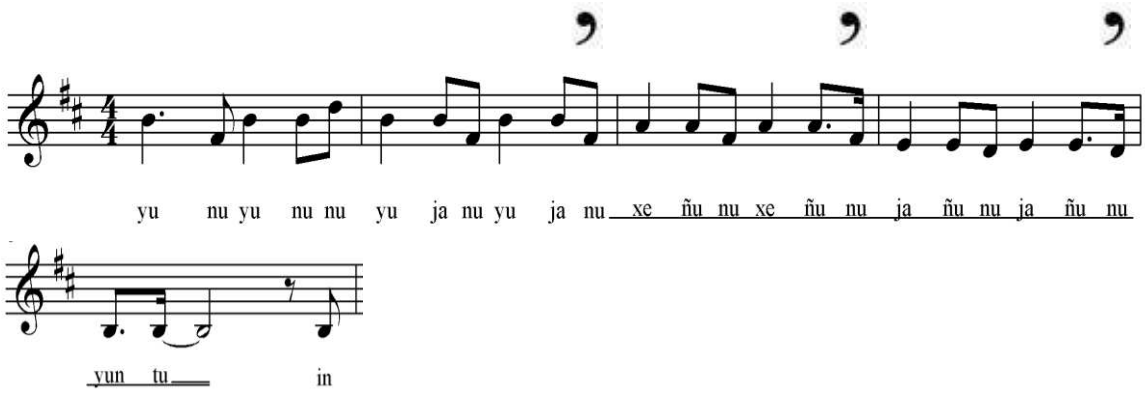
- En toda la pieza las inhalaciones son suaves y levemente sonoras, algunas se perciben más que otras.

- En las siguientes frases de la introducción y de las partes A y B, se aprovechan los silencios para respirar y, por supuesto, las pausas que el texto propone, así que no son frases muy largas:

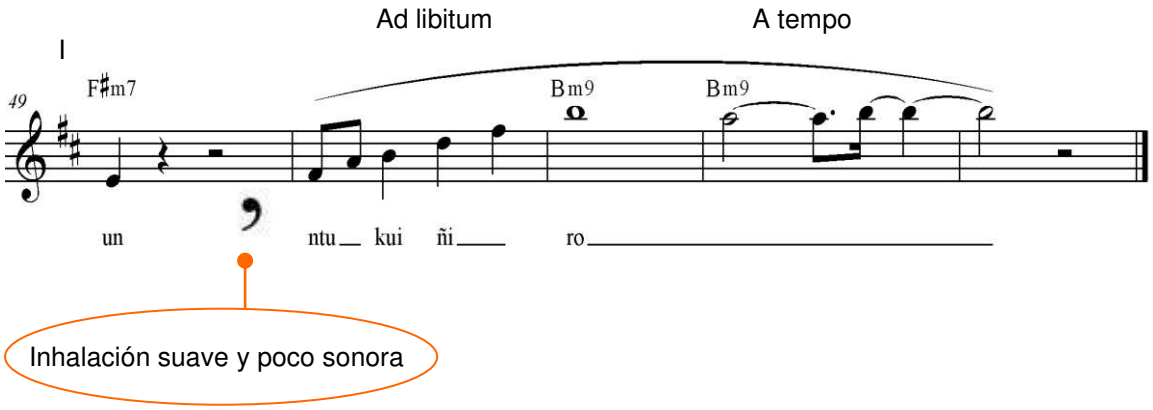
Ejemplo:



En la parte C aparecen unas respiraciones rápidas, cortas y levemente sonoras debido al ritmo de la melodía. Aquí no hay silencios ni pausas para respirar tan evidentes, y los lugares donde Lila Downs las ubica evitan que las palabras se partan y se arriesgue la comprensión del texto.



Frase final:

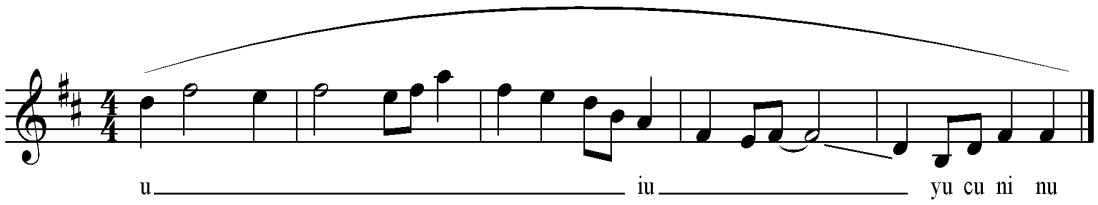


Esta frase exige una buena dosificación del aire ya que además de ser larga, se encuentra en un registro agudo y sobre agudo. La exigencia se aumenta con la variación del tempo que se propone más libre.

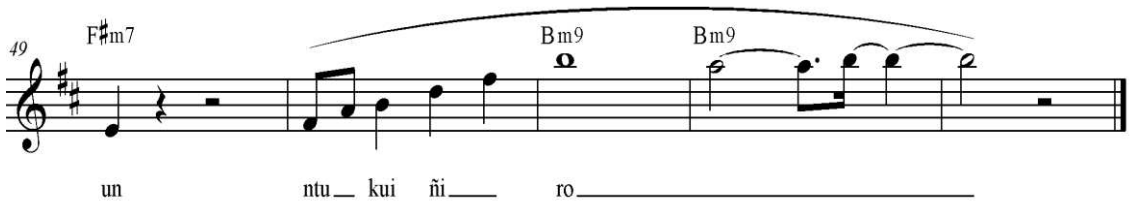
- Resistencia y apoyo

En conclusión, podemos decir que las frases más exigentes de toda la canción son:

INTRO



FINAL



Son fraseos de larga duración que exigen un registro amplio, la continuidad y constancia de la columna de aire. Para lograrlo y sostener el sonido en las notas largas, el recurso principal es el apoyo.

2.2.3 Color

Este quizá es el aspecto más importante del análisis de las versiones de Lila Downs ya que en él se pueden encontrar muchas maneras de crear y jugar con el sonido en una sola canción. En Lila Downs el color está al servicio de la interpretación, no obstante, las elecciones tienen una relación directa con los contextos culturales de las canciones, así como, con las búsquedas contemporáneas que arriesga en sus versiones.

Sobre la partitura, se indicará el análisis del sonido haciendo uso de códigos.

Figura No 7 Tabla de colores vocales No 1

Código	Color
	Pastoso (voz airosa)
	Nasal
	Brillante (laringe elevada)
	Oscuro (laringe baja)
	Claro-dulce (oral)

2.2.4 Desarrollo de los registros Pecho, cabeza y mezcla

Uno de los aspectos técnicos más importantes para un cantante es el desarrollo de los mecanismos de pecho y cabeza. Lograr un sonido homogéneo en toda la extensión de la voz, así como también facilidad y agilidad, para poder utilizar su registro sin limitaciones, tensiones ni esfuerzo. En esta canción, Lila Downs tiene un manejo muy homogéneo del sonido; los cambios de mecanismo son suaves, muchas veces difíciles de identificar por el manejo y carácter de la voz a lo largo de la
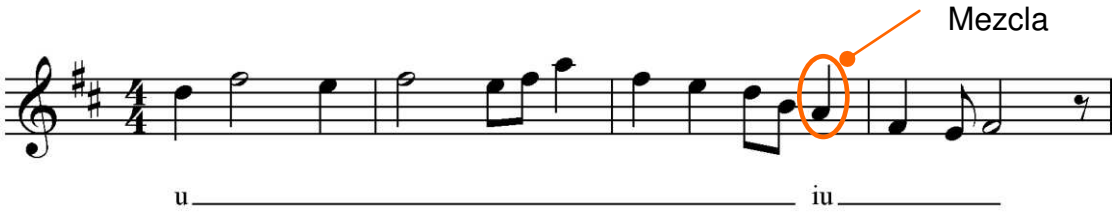
melodía. El uso constante de la mezcla hace que nunca se rompa el sonido y que haya una línea muy limpia en la pieza.

Otra razón para que no se escuchen rupturas en el pasaje de la voz [6]es el poco peso (fuerza) en las notas graves. Casi siempre aparece un escape de aire a modo de susurro y de voz hablada.

Ejemplos:

Introducción

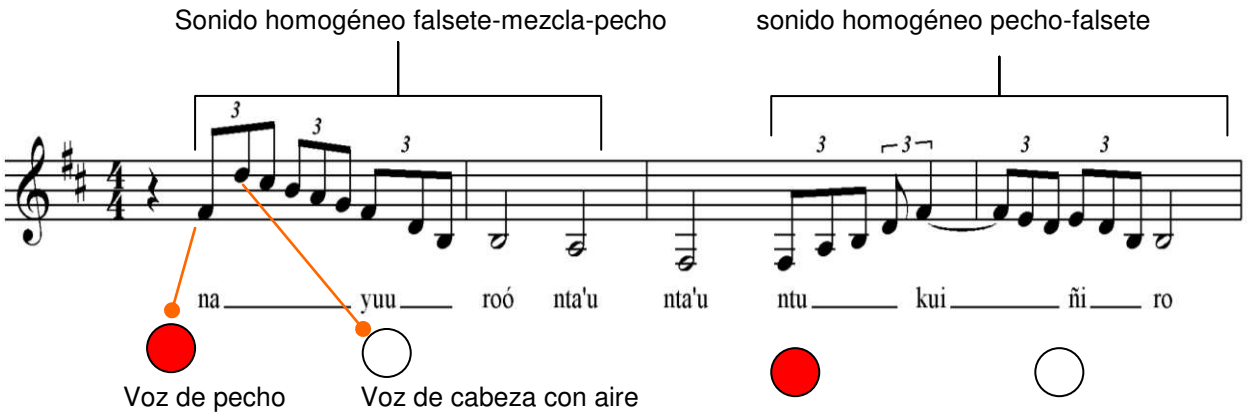
En la primera frase de la introducción utiliza la voz de cabeza desde la nota más aguda y desciende con un mismo color logrando una mezcla en la cual no se notan los cambios de mecanismo.



Esta frase se mueve en el registro agudo (voz de cabeza) y reposa al final en el registro medio de la voz.

[6] Pasaje de la voz: se refiere al paso de la resonancia pectoral a la de cabeza, adaptación fisiológica y automática de las cuerdas vocales.

Desde el compás 10 al 14



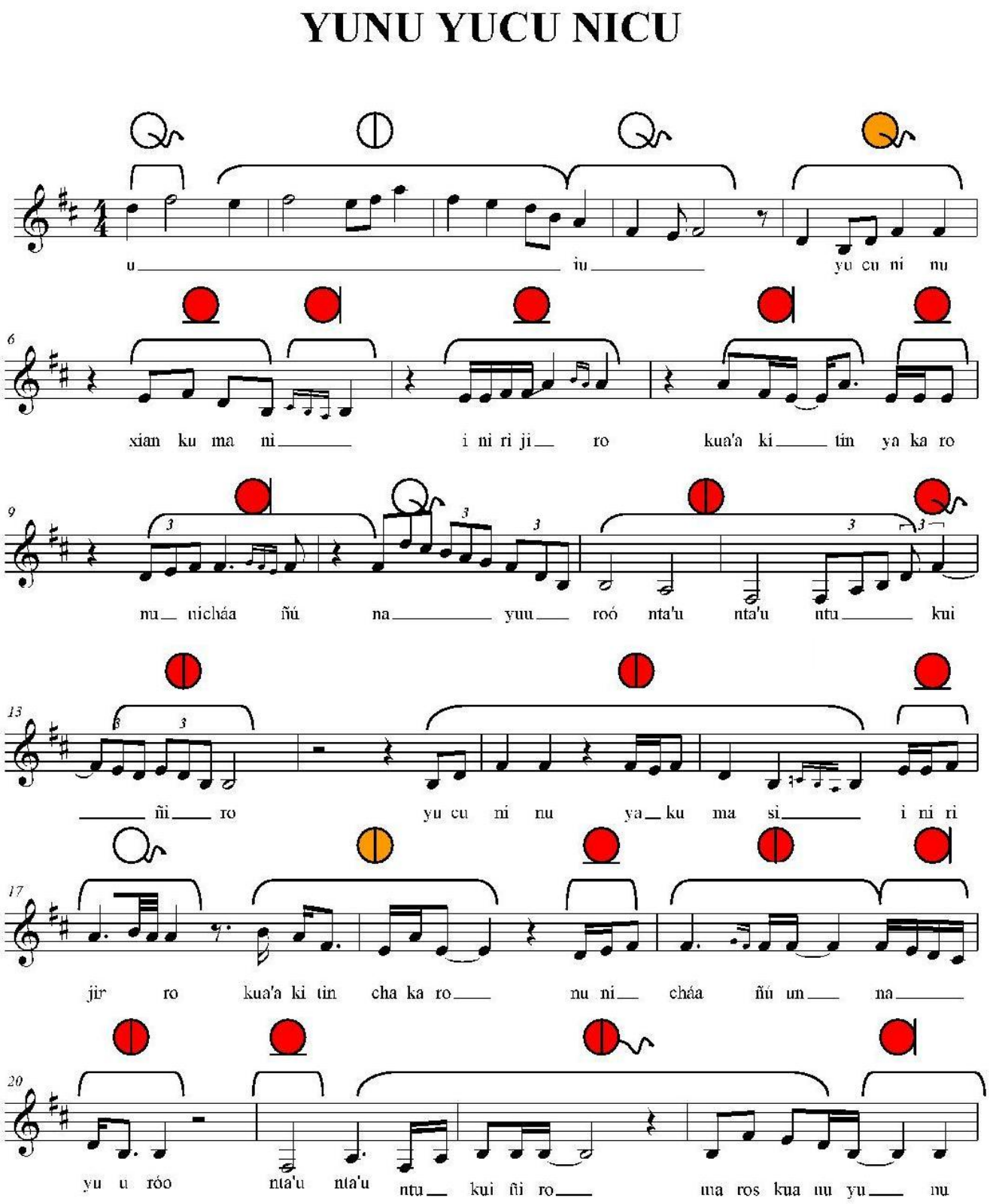
- Compás 10: cambio de mecanismo y de emisión
- Compás 12 al 14: mantiene el mismo color haciendo casi imperceptibles los cambios de mecanismo.

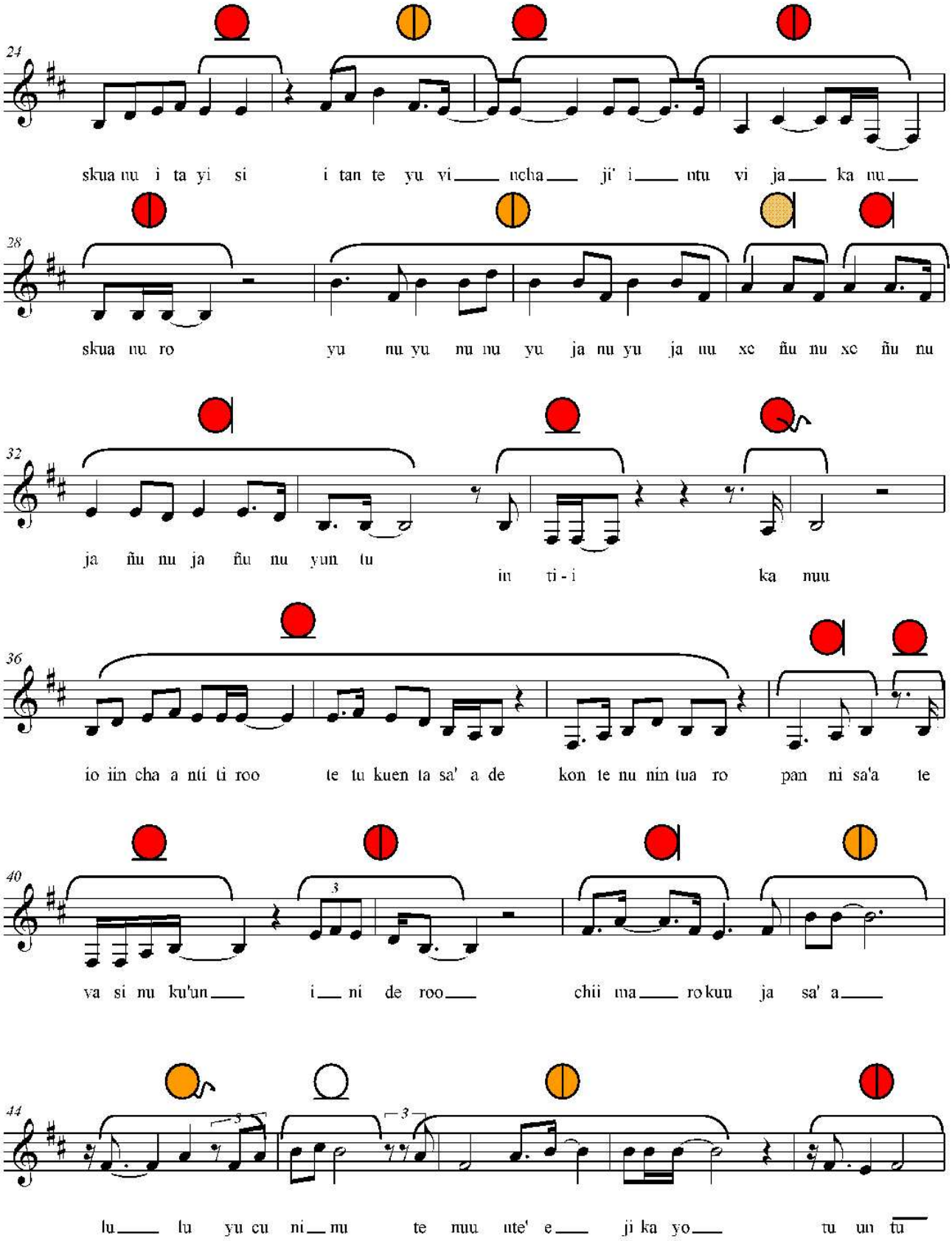
Lo más importante que podemos resaltar de este aspecto, es que nunca se rompe el sonido a pesar de que la melodía abarca un amplio registro. Se siente una sola voz que juega y colorea el texto, llevando al oyente a un contexto ancestral por medio de la lengua indígena mixteca, y la tímbrica de los instrumentos.

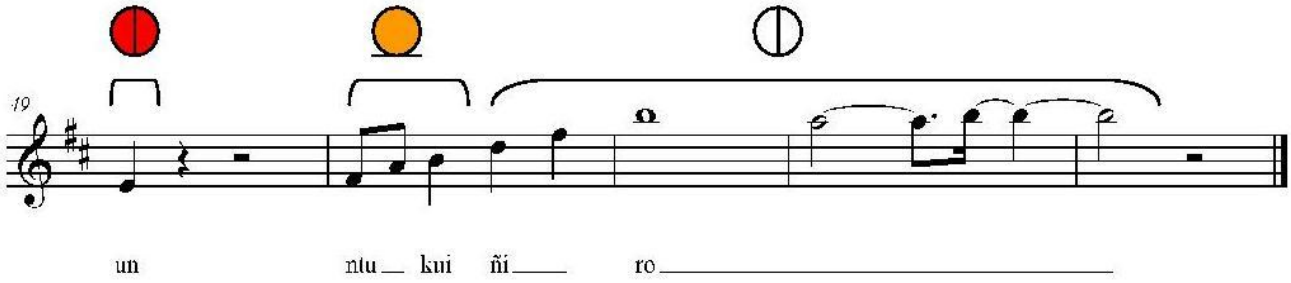
2.2.5 Partitura de la voz con códigos de análisis

A continuación se presentará la partitura de la voz haciendo uso de los códigos propuestos anteriormente. Estos códigos muestran los cambios de mecanismos (pecho, mezcla, cabeza) así como también los diferentes cambios de color en el sonido a lo largo de la canción.

Figura No 8 Partitura de la voz aplicando los códigos de análisis




24
skua nu i ta yi si i tan te yu vi ucha ji' i ntu vi ja ka nu
28
skua nu ro yu nu yu nu nu yu ja nu yu ja uu xe ñu nu xe ñu nu
32
ja ñu nu ja ñu nu yun tu in ti - i ka nuu
36
io iin cha a nti ti roo te tu kuen ta sa' a de kon te nu nin tua ro pan ni sa'a te
40
3
va si nu ku'un i ni de roo chii ma ro kuu ja sa' a
44
3 3
lu lu yu cu ni nu te nuu ute' e ji ka yo tu un tu


19
un
ntu kui ñi ro
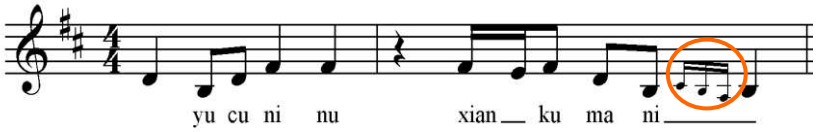
2.2.6 Ornamentos o adornos

Notas rápidas (Grupetos)
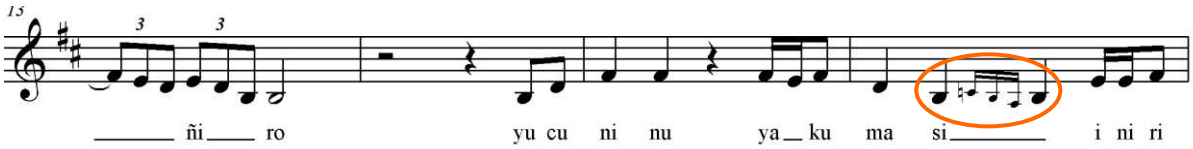
Los motivos melódicos más importantes de la canción aparecen adornados por dos, tres y hasta cuatro notas que se ejecutan con rapidez.

Ejemplo: Aparecen en el cierre de la frase

Compases 5 y 6 (introducción)

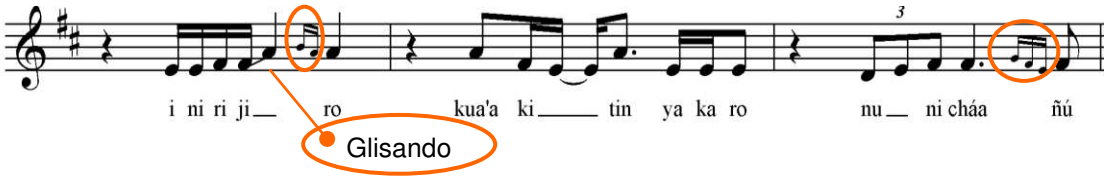


Compases 14, 15 y 16 (parte A)
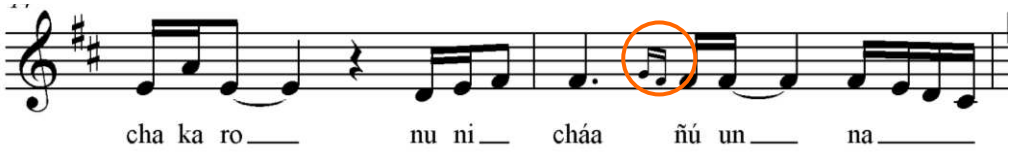


En la primera parte de la frase:

Compases 7, 8 y 9 (introducción)



Compases 18 y 19
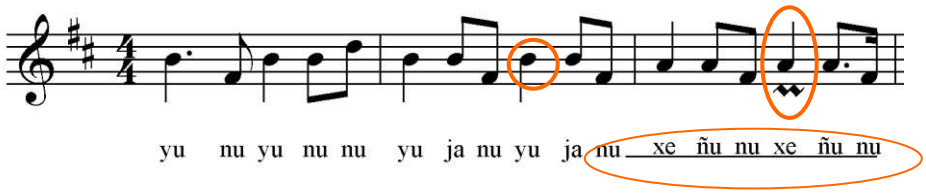


En el contexto académico, todos estos adornos se denominan grupetos.

Vibrato

Aunque la cantante hace uso constante del vibrato en géneros como la ranchera y el bolero, en esta canción lo usa muy poco. Las notas largas y agudas casi no vibran. Este sonido “natural", precisamente hace parte de la interpretación y el carácter de la pieza, ya que prima la sensación de voz hablada.

Caso especial: compases 29, 30, 31

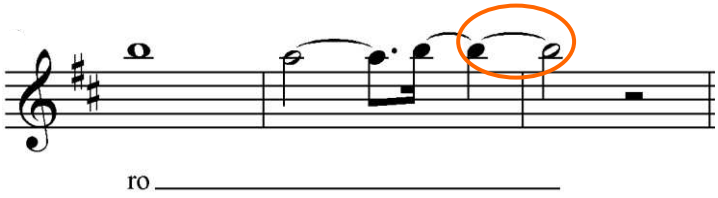


- Compás 30: aparece un vibrato natural y pequeño

- Compás 31: Único caso en el que aparece el vibrato de una forma evidente; aquí el sonido se hace más abierto y el volumen aumenta.

- En cuanto al texto se trata de la repetición de una palabra, es como si quisiera enfatizarla con este ornamento: “nuxeñu, nuxeñu”

Compases 52 y 53 (Final)

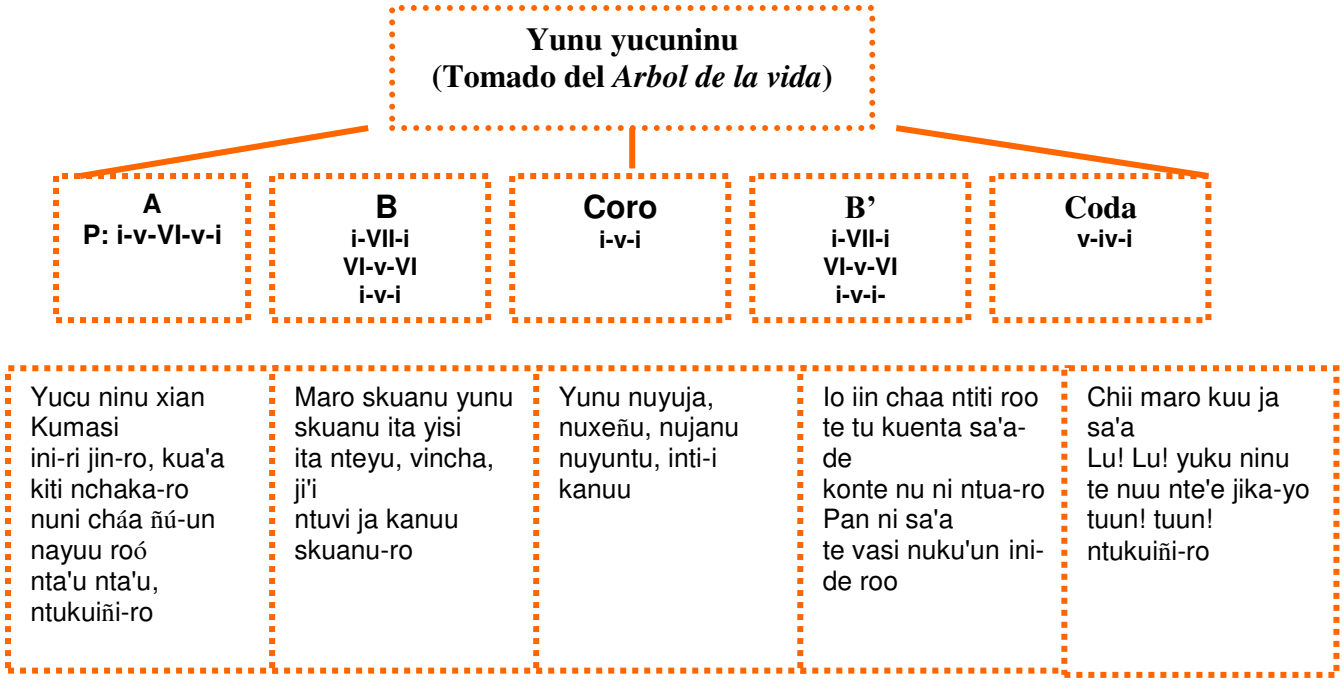


- En los últimos dos compases vuelve a aparecer un vibrato natural; se trata de una nota sobreaguda que se relaja y se prolonga.

2.3 Análisis musical

2.3.1 Forma
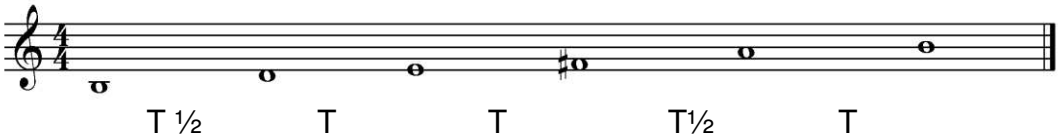
Figura No 9 Mapa descriptivo No 1



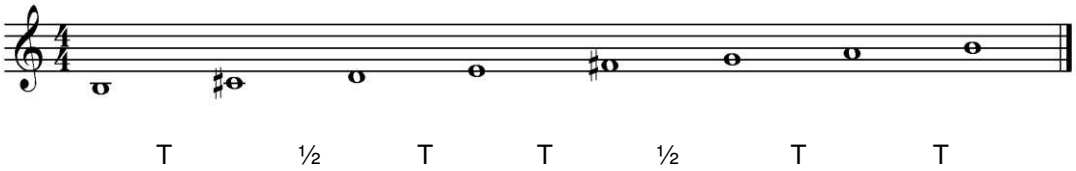
P: Progresión armónica

2.3.2 Melodía
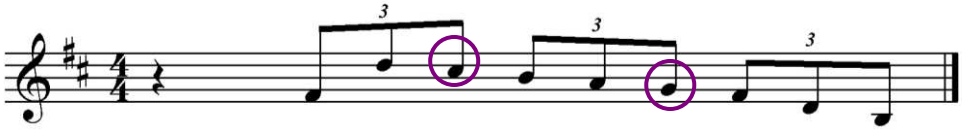
La melodía del tema se mueve predominantemente sobre la escala menor pentatónica:



Solamente en casos de ornamentación, como notas de paso y bordaduras, se utiliza la nota do# y la nota sol, utilizando la escala menor eólica:
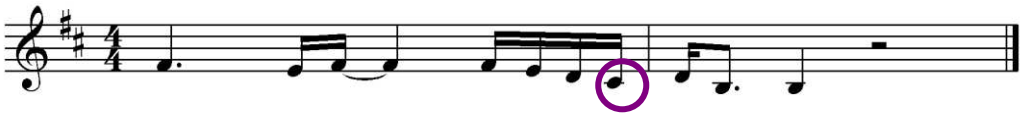


Ejemplo 1. En la introducción se presenta una única vez el caso de notas de paso con el uso de casi todas las notas de la escala eólica:



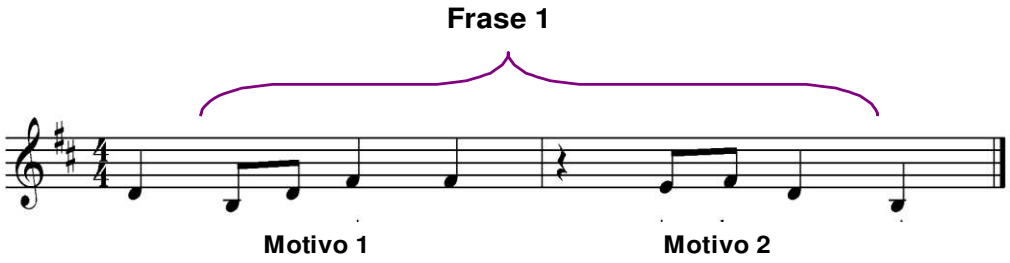
Las notas que no son estructurales en el comportamiento pentatónico (do# y sol) se ubican en los tiempos débiles del compás. Esto puede generalizarse para el resto de los sectores melódicos.

Ejemplo 2. En la parte A, el do# se presenta como bordadura inferior de la nota re:
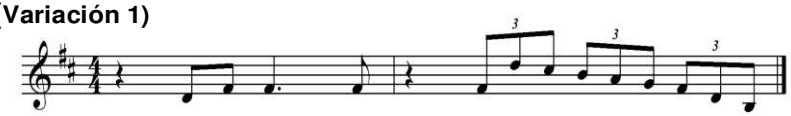


- **Material melódico (relación forma – melodía)**

Frase 1 (primera exposición en la introducción) en los compases 5 y 6 se observa una pregunta y una respuesta:
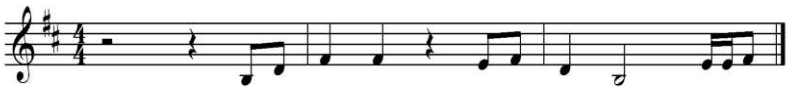


(Variación 1)
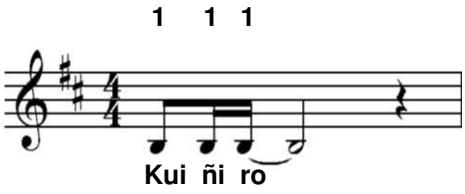


(Segunda exposición en la introducción con variaciones) en el compás 10 aparecen notas de paso descendentes desde el 3 grado a la octava hasta el primero, esta variación enriquece la melodía, da posibilidades a la voz ya que el registro es de una décima.

(Exposición idéntica en la parte A) en los compases 14, 15 y 16
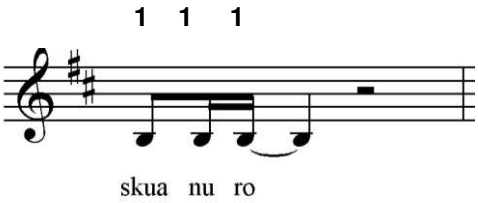


Exposición para finalizar la parte A en el compás 22
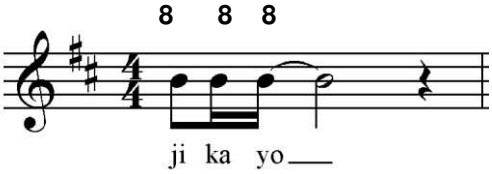


Bm

Exposición idéntica para finalizar la parte B en el compás 28
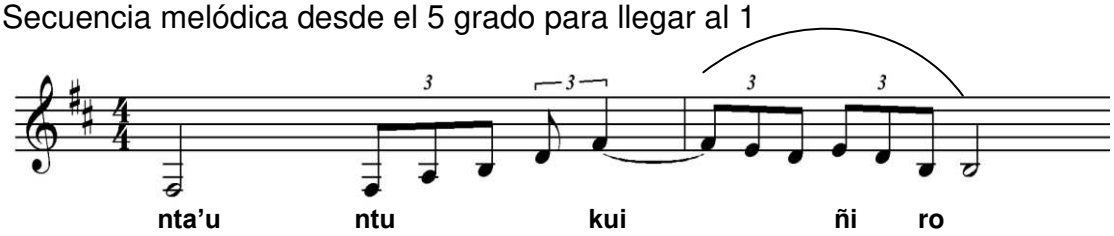


Exposición a la octava en el compás 47



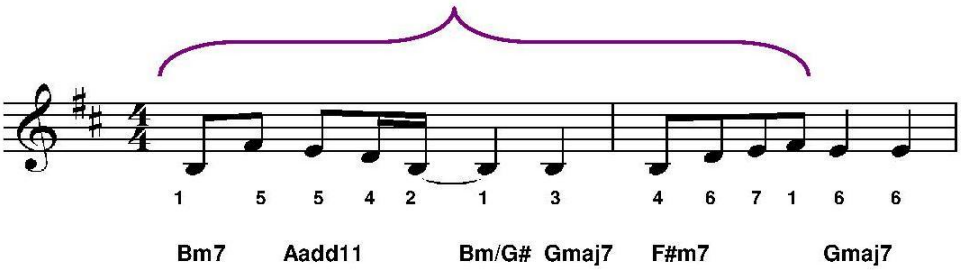
Bm

Exposición con variaciones ritmo melódicas en la introducción, en los compases 12 y 13
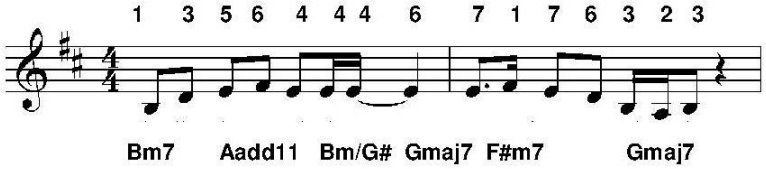
Secuencia melódica desde el 5 grado para llegar al 1



Frase 2 exposición en la parte B en los compases 23 y 24)



Frase 2 (con variaciones)



(Exposición en la parte B' con variaciones rítmicas y melódicas en los compases 36 y 37)

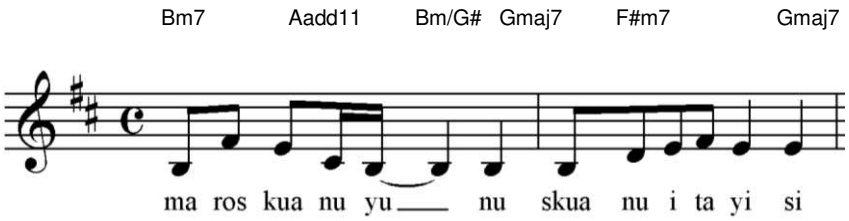
2.3.3 Armonía:

En la introducción de la canción no hay acompañamiento armónico de la voz, solamente aparecen instrumentos de percusión como el coyolli (cascabel metálico prehispánico) y el udú (instrumento hecho de barro). El acompañamiento armónico se da a partir de la repetición de la parte A.

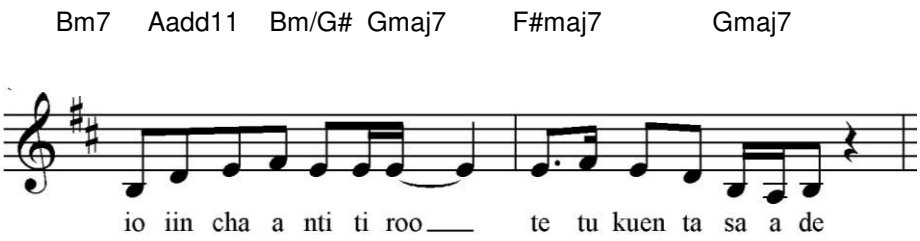
La línea tiene un comportamiento predominantemente pentatónico a excepción de la utilización del do# como nota de tensión (especie de dominante del modo), pero que la armonización que proponen los arreglistas crea acordes como el Gmaj7 que rompen con el comportamiento modal pentatónico.

La progresión de la parte B

En esta parte el ritmo armónico varía notoriamente respecto al resto de la canción, ya que el acompañamiento propone cuatro acordes por compás. La Aceleración del ritmo armónico tiene relación con el aumento de la densidad de alturas por compás. Esta progresión aparece en la parte B y B'.
Ejemplo 1: en los compases 23 y 24



Ejemplo 2: en los compases 36 y 37 (variaciones melódicas)



2.4 Conclusión

Es importante señalar el valor de un poema musicalizado como este. Por una parte, la interpretación que se nutre del contexto ancestral representado por el texto, la estructura melódica pentatónica, el sonido predominantemente llano de la voz y los instrumentos de percusión prehispánicos, junto con elementos contemporáneos como la variación del sonido de la voz, la tesitura y la armonización de la guitarra.

Por otra parte, en el aspecto técnico podríamos resaltar el grado de dificultad de la pieza por la amplitud del registro, el manejo de la respiración, el fraseo, el manejo de los registros, y el manejo del color y el sonido. Todos estos elementos vocales que expone Lila Downs parecen estar articulados a los procedimientos de la técnica vocal extendida, en la cual la búsqueda constante de colores y posibilidades de la voz hace necesaria la ruptura de los esquemas. La técnica extendida representa para la música un cambio cultural y, por lo tanto, estético. Exige una perspectiva diferente del intérprete, una relación diferente con la voz y con el cuerpo.

Por ultimo, es importante destacar el dominio del estilo; no se trata de un estilo muy conocido ni explorado por los cantantes en el mundo porque hace parte, más bien, de una forma de expresión que tiene que ver mucho con la emisión de la lengua, en este caso la mixteca, y con el canto ceremonial.

No es común que un cantante se interese por este tipo de repertorio, por eso es tan valioso encontrar un trabajo creativo como este donde los estudiantes de canto o cantantes profesionales perfectamente pueden poner en práctica varios de los aspectos técnicos que se estudian a través de las obras del repertorio para la formación de cantantes. Por otra parte, nos acerca a las propuestas del tratamiento contemporáneo de las músicas ligadas a lo ancestral.

3. LA LLORONA

3.1 Contextual

“Cuenta la leyenda que desde que los españoles llegaron al imperio azteca y arrasaron Tenochtitlán para fundar sobre sus ruinas la Ciudad de México, cada noche se oye el llanto amargo de una mujer. Los valientes que se atrevieron a buscarla hallaron a una mujer inmaterial, vestida con un velo blanco, que se arrodillaba mirando al oriente en la Plaza Mayor y que seguía luego su camino para desvanecerse entre la bruma del lago. Algunos llegaron incluso a distinguir en su

figura a la diosa Chihuacoátl y a entender en su llanto un grito protector que rezaba "¡Oh, hijos míos…! ¿Dónde os llevaré para que no os acabéis de perder?". Sus hijos, todo el pueblo mexicano, vio en este lamento el anuncio de mayores desgracias. El fin de su época dorada estaba cada vez más cerca. Aunque hace tiempo que ya nadie escucha su llanto, la leyenda nos ha llegado en la voz popular de las mujeres mexicanas" (Sevilla, 2007).

*"*La llorona es un cuento muy extraño, pero sigue evolucionando a través del tiempo como si tuviera una vida interior propia. Como una gigantesca duna móvil de arena que avanza por el territorio, devora cualquier cosa que se le ponga por delante y construye con ella y encima de ella hasta que la tierra se convierte en parte de su propio cuento*"* (Pinkola, 2005, p. 422)

3.1.2 La canción

La Llorona es una canción popular muy antigua, que se cantaba en Oaxaca antes de la llegada de lo españoles.

Según Cuevas "La Llorona es una leyenda antigua en México, desde la época colonial (S. XVI y XVII) acerca de una mujer que se ve obligada a dar muerte a sus niños y su alma anda en pena por siempre escuchándose en un grito que dice "Ay, mis hijos...! Mucha gente la ha escuchado. La canción en cambio no trata sobre esta leyenda aunque es una canción triste en sus muchos versos y versiones; hay Llorona o Lloroncita!" en el son jarocho de Veracruz o en la región de la Huasteca*"*
(Cuevas, 2012)

El tema se conoce como un son istmeño, género musical proveniente del istmo de Tehuantepec en el suroeste del estado de Oaxaca y cultivado también en algunas poblaciones de Chiapas. Es interpretado por bandas de pueblo constituidas por metales o marimba, y también es acompañado por la guitarra, el bajo quinto y el requinto.

Heredia, al respecto señala que:

El son istmeño constituye un puente entre el son y la canción, ya que muchos de ellos se acompañan con guitarra y más que música para bailar es una canción-vals. Estas características lo diferencian de sus parientes de las demás regiones de México. "La ternura de sus coplas, la predominante tonalidad menor, la suavidad con la que se interpretan, convierten a los sones-canciones de Oaxaca en una de las manifestaciones musicales más amables de México. Algunos de los sones

istmeños más famosos son: La Martiniana, La Mediu- Xhiga, La Petrona, La Llorona y, por supuesto, La Sandunga". (Heredia, 2004)

El son istmeño generalmente está versificado en lengua zapoteca, aunque también existen textos en castellano. Los textos de La Llorona no tiene un autor conocido; sus versos varían según la región, pero casi siempre estos versos hablan de amor, de melancolía y hasta de muerte. Entre los versos más conocidos de la llorona están los siguientes:

Todos me dicen el negro, Llorona,
Negro pero cariñoso,
Yo soy como el chile verde Llorona,
Picante pero sabroso.

Salías del templo un día, Llorona,
Cuando al pasar yo te vi,
Hermoso huipil llevabas, Llorona,
Que la Virgen te creí

Dicen que no tengo duelo, Llorona,
Porque no me ven llorar
Hay muertos que no hacen ruido, Llorona,
Y es más grande su penar

Si porque te quiero, quieres Llorona
Que yo la muerte reciba
Que se haga tu voluntad, Llorona,
Por suerte de Dios no viva

Estructura de los versos

Su construcción casi siempre es la misma: los versos se repiten dos veces y forman una estrofa de cuatro versos.

Coplas de la versión de Lila Downs *(The Border 2001)*

Si –por-que- te- quie-ro- quie-res- **8**
Que -yo–la- muer-te-re-ci-ba **8**
Que- seha (sinalefa) -ga- tu-vo-lun-tad (se suma una por terminar en acento)

Por-suer-te-de-Dios-no- vi-va **8**

Ay (no estructural)-De- mi –Llo-ro-na
(Modifica el número de sílabas con la omisión de una repetición de la palabra)
Llo-ro-na- de a (sinalefa) -yer- y- hoy (se suma una) **8**
A-yer- ma-ra-vi-lla- fui (se suma una)
Ya (sinalefa) -ho-ra- ni- som-bra –soy (se suma una) **8**

Sa-lí-as- del- tem-ploun (sinalefa) - día **8**
Cuan-do- al- pa-sar- yo- te- vi **8**
Her-mo-so –hui-pil- lle-va-bas- llo-ro-na **8**
Que- la- vir-gen –te- cre-í (se suma una) **8**

Ay –de- mí- llo-ro-na- llo-ro-na **8**
Llo-ro-na –dea-zul- ce-les-te **8**
Y aun (sinalefa) -que- la- vi-da- me- cues-te **8**
No-de-ja-ré- de-que-rer-te **8**

3.1.3 Versiones

Cantantes como Chavela Vargas[7] –quizá una de las versiones más conocidas–, Lola Beltrán[8], María Dolores Pradera[9], Lasha de Sela[10], Susana Harp[11], Eugenia León[12], Alejandra Robles[13], Marta Gómez[14], entre muchas otras, interpretan esta canción que es muy representativa de la cultura mexicana. Existen también versiones líricas como

[7] Chavela Vargas (1919). Cantante costarricense de nacionalidad mexicana, cuyo trabajo se vincula con un movimiento muy importante y trascendente para el arte y la cultura mexicana. Su trabajo como cantante de música popular y tradicional mexicana es vigente y se ha constituido en un referente para muchos cantantes y compositores del mundo.

[8] Lola Beltrán (1932-1996) Cantante y actriz mexicana. Una de las más grandes exponentes de la ranchera con una trayectoria de 40 años. “Lola la grande”, contribuyo en el legado de la música folclórica mexicana.

[9] María Dolores Pradera (1924). Cantante y actriz nacida en Madrid (España). Trabajó en cine y teatro, y su carrera como cantante consolidó un estilo dentro del género llamado “lírico-folklórico” hispanoamericano.

[10] Lasha, nacida en New York (1970-2010). Su propuesta es una mezcla entre la música mexicana y el rock. El álbum que la dio a conocer se titula La Llorona, publicado en 1998.

[11] Susana Harp. Nativa de Oaxaca (México), investigadora, sicóloga y cantante.

[12] Eugenia León. Nacida en Tlalnepantla, una de las cantantes mas representativas en México, con mas de treinta años de trayectoria. Su carrera inició a principios de los años 70 con el nacimiento de la nueva trova. Ha interpretado diferentes géneros como el bolero, el tango, la música brasilera y la música mexicana.

[13] Alejandra Robles. Cantante nativa de Costa Chica, México. Reivindicada como afro mexicana. Formada como cantante lírica en Paris con una propuesta que recoge diferentes expresiones de la música popular en México, Perú y Colombia.

[14] Marta Gómez. Cantautora colombiana. Una de las cantantes mas reconocidas dentro del movimiento “World music”, Sus composiciones han recibido numerosos premios.

la que hace la soprano Gloria De La Cruz y la mezzosoprano mexicana Eva María Santana.
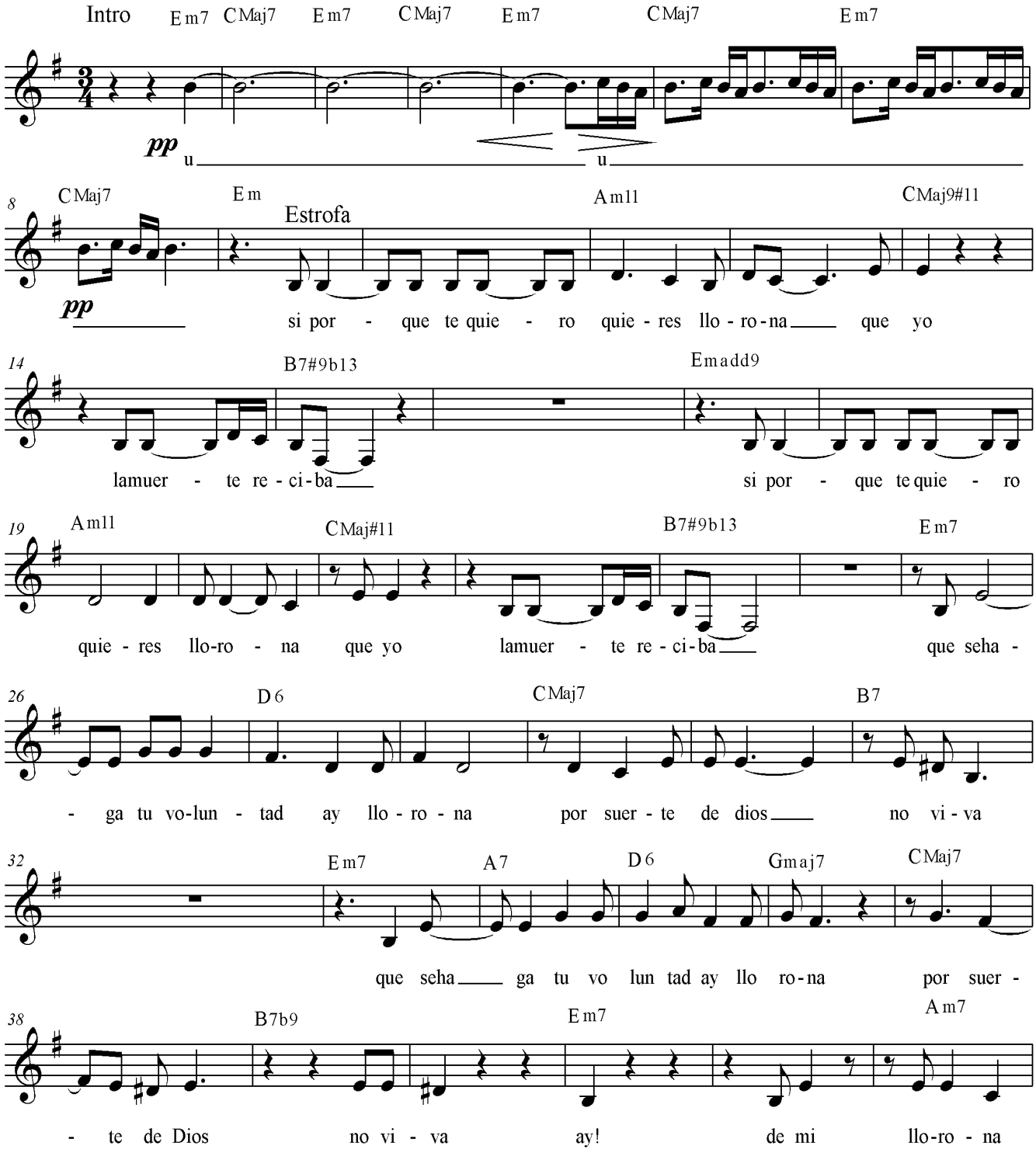
El análisis de este proyecto se basa en la versión de Lila Downs tomada del disco *The Border* 2001. En esta versión, Lila Downs evoca de una manera más enfática el jazz. La implementación de las frases instrumentales, los cambios en la armonía, el color de la instrumentación y los cambios de fraseo hacen que la canción tome un carácter más urbano y contemporáneo.
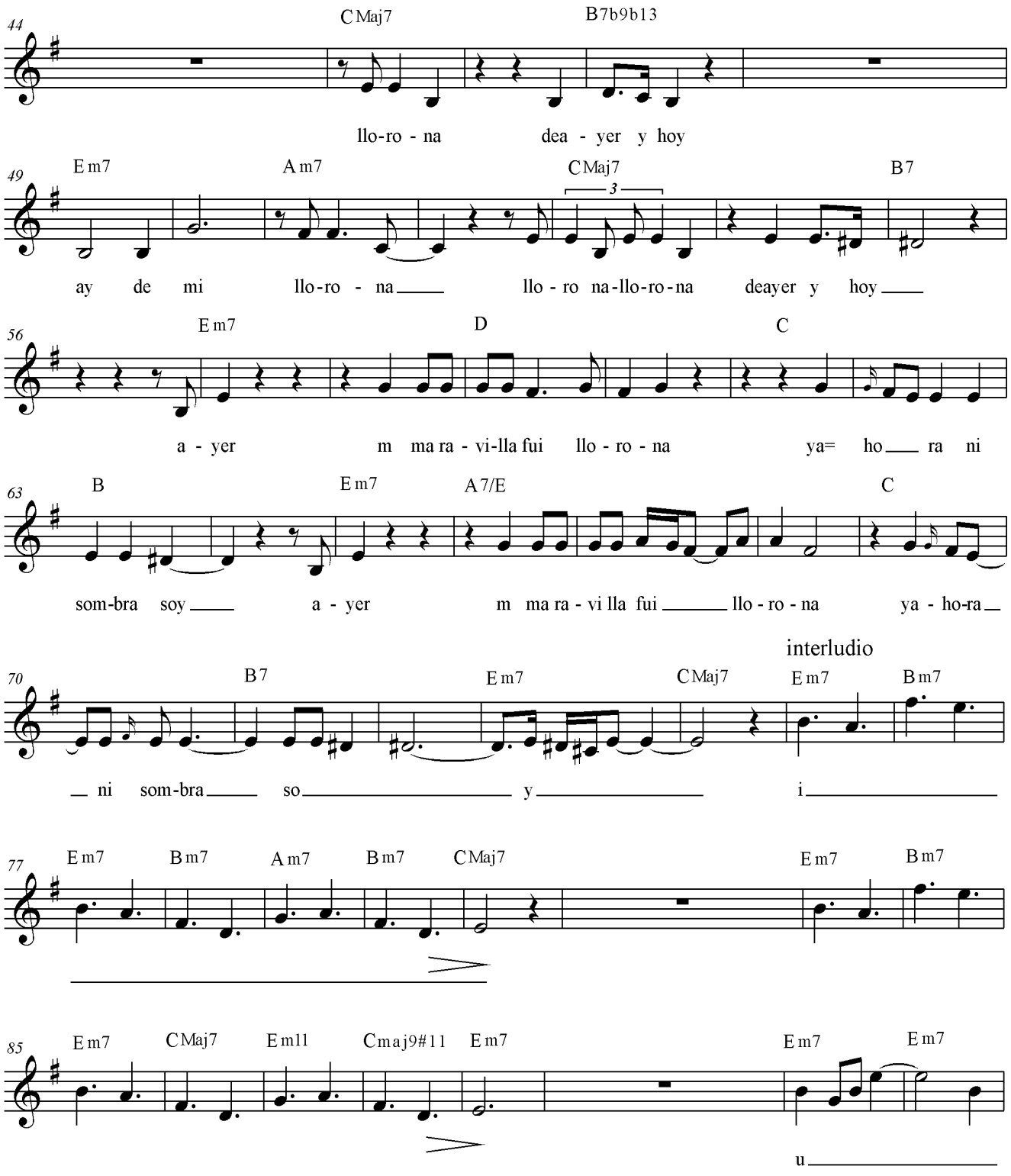
Lila Downs tuvo como maestra de canto a Rachell Ferrel[15], y sus influencias vienen de músicos como Ella Fitzgerald, John Coltrane, Miles Davis, Woody Guthrie, Bob Dylan, Cole Porter, el grupo estadounidense Grateful Dead, Chavela Vargas, Lola Beltrán, Lucha Reyes, Pedro Infante, Flor Silvestre, Mercedes Sosa, entre muchos otros.
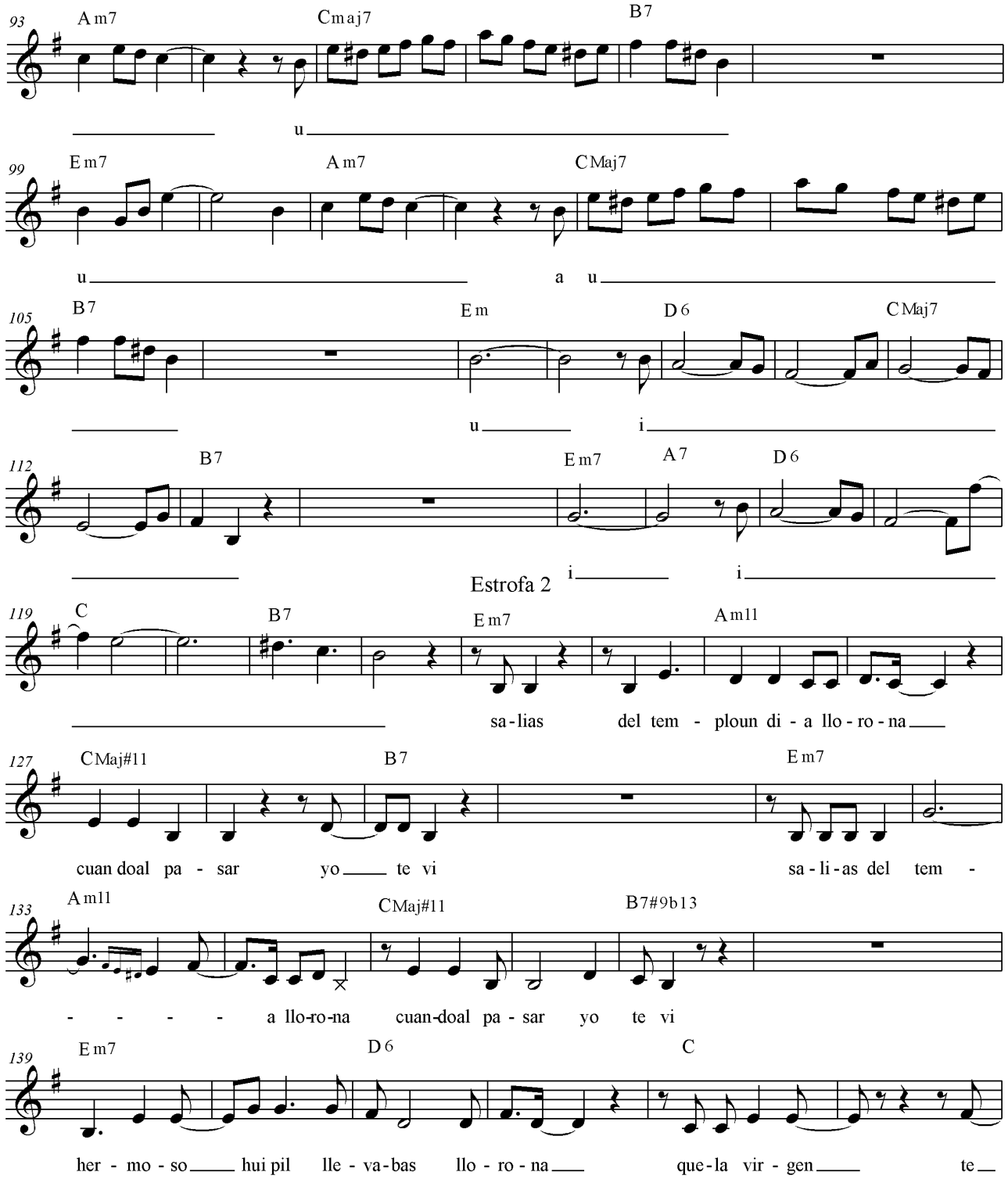
[15] Rachelle Ferrell (1961, Berwyn, Pennsylvania) cantante y compositora. Aunque iniciada y partícipe en géneros como el Gospel, R&B y Pop, su corriente más conocida y talentosa es el Jazz contemporáneo.
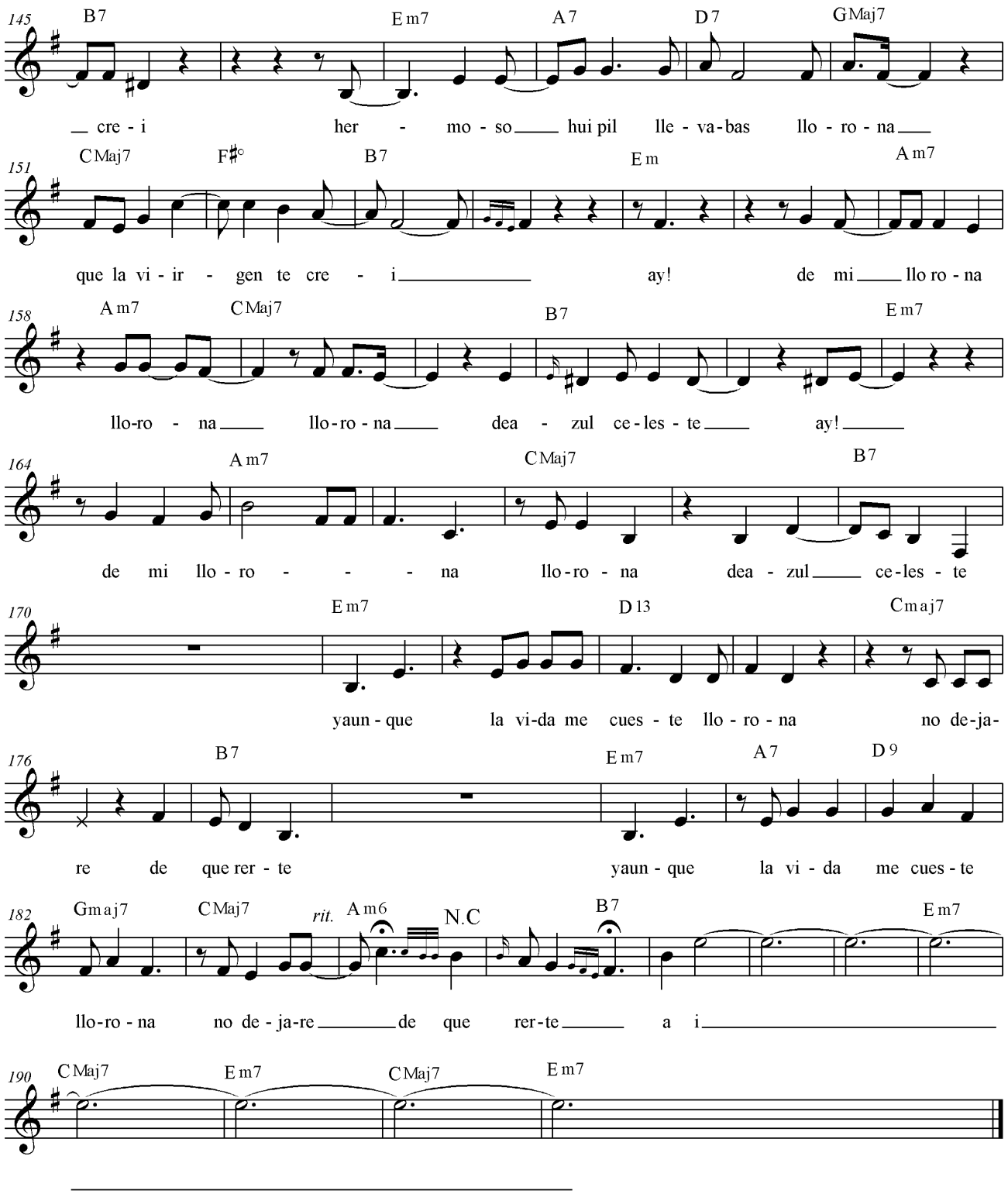
La llorona

Tradicional Mexicano
Versión: Lila Downs (The Border)
Transcripción: Urpi Barco




44
CMaj7
B7b9b13
llo-ro - na dea - yer y hoy
49
Em7
Am7
CMaj7
3
B7
ay de mi llo-ro - na llo - ro na-llo-ro-na deayer y hoy
56
Em7
D
C
a - yer m ma ra - vi-lla fui llo - ro - na ya= ho ra ni
63
B
Em7
A7/E
C
som-bra soy a - yer m ma ra - vi lla fui llo - ro - na ya - ho-ra
interludio
70
B7
Em7
CMaj7
Em7
Bm7
ni som-bra so y i
77
Em7
Bm7
Am7
Bm7
CMaj7
Em7
Bm7
85
Em7
CMaj7
Em11
Cmaj9#11
Em7
Em7
Em7
u


93
Am7
Cmaj7
B7
u
99
Em7
Am7
CMaj7
u
a u
105
B7
Em
D6
CMaj7
u
i
112
B7
Em7
A7
D6
i
i
Estrofa 2
119
C
B7
Em7
Am11
sa-lias
del tem - ploun di - a llo - ro - na
127
CMaj#11
B7
Em7
cuan doal pa - sar
yo
te vi
sa-li-as del tem -
133
Am11
CMaj#11
B7#9b13
- - - - - a llo-ro-na
cuan-doal pa - sar
yo
te vi
139
Em7
D6
C
her - mo - so
hui pil
lle - va-bas
llo - ro - na
que-la vir - gen
te
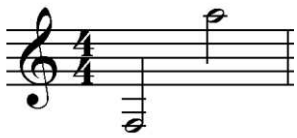

145
B7
Em7
A7
D7
GMaj7
_ cre - i her - mo - so_ hui pil lle - va-bas llo - ro - na_
151
CMaj7
F♯°
B7
Em
Am7
que la vi - ir - gen te cre - i_ ay! de mi_ llo ro - na
158
Am7
CMaj7
B7
Em7
llo-ro - na_ llo-ro - na_ dea - zul ce-les - te_ ay!_
164
Am7
CMaj7
B7
de mi llo - ro - - - na llo-ro - na dea - zul_ ce-les - te
170
Em7
D13
Cmaj7
yaun - que la vi-da me cues - te llo - ro - na no de-ja-
176
B7
Em7
A7
D9
re de que rer - te yaun - que la vi - da me cues - te
182
Gmaj7
CMaj7
rit.
Am6
N.C
B7
Em7
llo-ro - na no de - ja-re_ de que rer-te_ a i_
190
CMaj7
Em7
CMaj7
Em7

3.2 Análisis Vocal

La interpretación que realiza Lila Downs de La Llorona en su disco *The Border* se caracteriza por los cambios constantes de color, variaciones de ritmo y fraseo, adornos sobre la melodía principal, melismas que abarcan el registro agudo y convierte las respiraciones en parte fundamental del sonido de la voz.
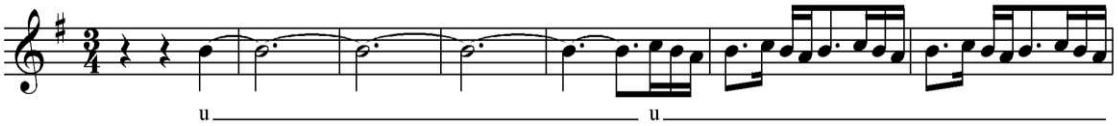
A continuación haremos un análisis de los aspectos vocales de esta versión.

3.2.1 Ámbito o rango vocal
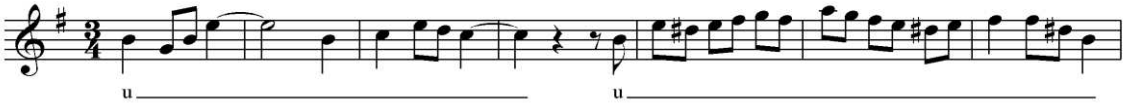


Por segunda vez, encontramos una de las características de la propuesta de Lila Dows: el dominio y la amplitud del registro. La melodía original de las estrofas de la canción no muestra tal ámbito, pero la cantante crea nuevas líneas en la introducción, el puente y la coda que se mueven casi siempre en el registro agudo de la voz como en el siguiente fragmento:
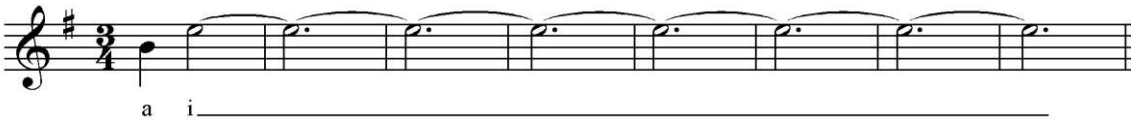
Introducción (Compases 1 - 8)



Interludio (Compases 91 - 97)



Coda (Compases 186 - 213)



3.2.2 Respiración
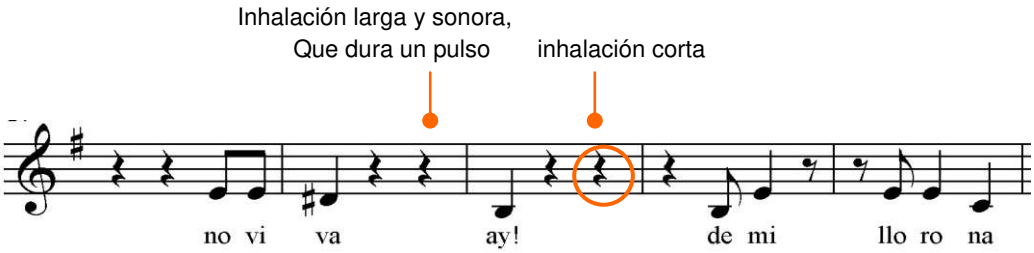
Inhalaciones:

En la canción encontramos diferentes maneras de inspirar el aire para las frases:
a. Corta y sonora: Estas inspiraciones de aire dan una sensación de llanto, queja, o sorpresa. Se permiten dentro de este tipo de músicas mexicanas porque hacen parte de la interpretación del texto y no son solo un hecho técnico.

b. Lenta y sonora: produce tensión, expresa un suspiro o una queja un poco mas prolongada que la anterior. Le da fuerza a la interpretación y da tiempo para tomar una respiración que permita el desarrollo de la frase que procede.
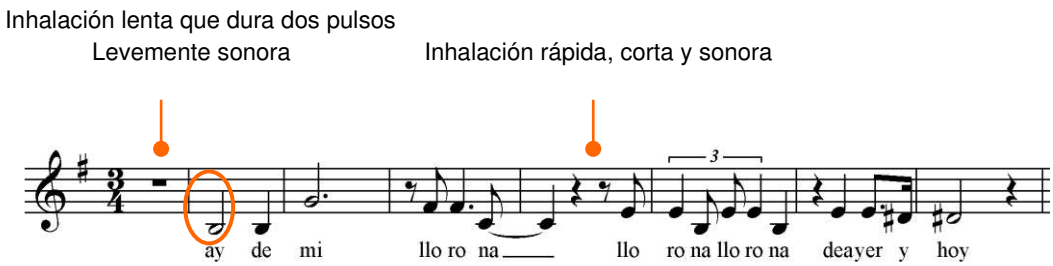
c. Insonora: Limpia el fraseo
El texto tiene frases cortas y se aprovechan los silencios para respirar.

Ejemplos:
Compases 39 - 43



El sonido es airoso y con sensación de bostezo
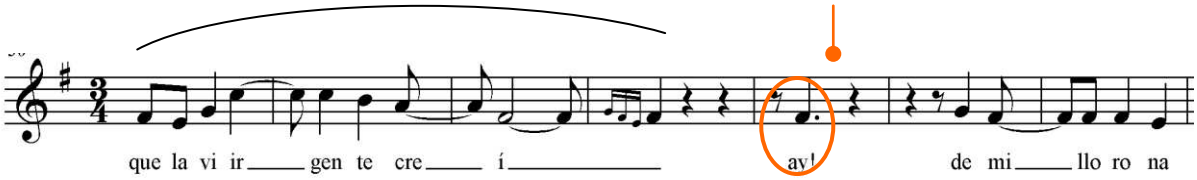
Compases 48 - 55



Se repite la expresión “Ay de mí”, con variaciones melódicas, rítmicas, y de carácter, el sonido es menos oscuro

Compases: 151 – 157

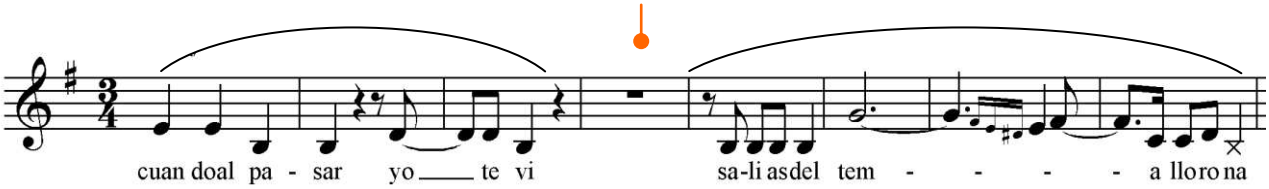
Inhalación rápida y sonora



El sonido es más delicado y hay una variación en la melodía.
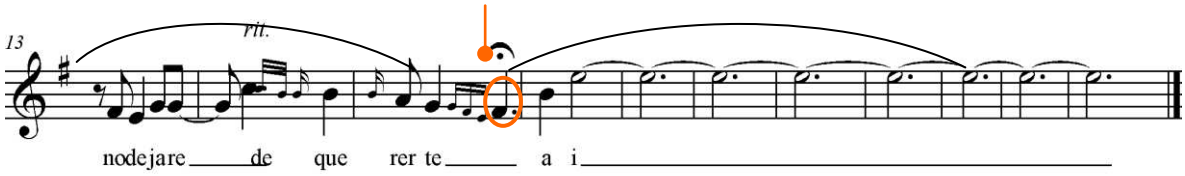
Compases 127 – 134

Inhalación lenta que dura tres pulsos



Compases 183 - 213

Inhalación larga, lenta y sonora
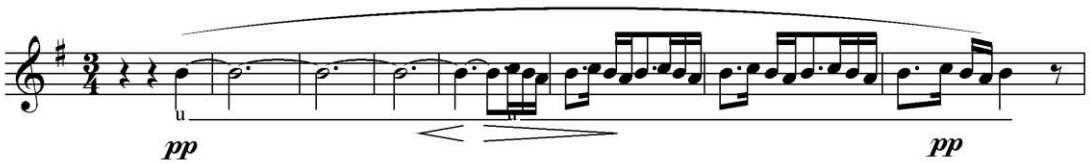


El sonido se va transformando en una especie de “llanto” y se une con la inspiración sonora y larga.

Fraseo y columna de aire

En la introducción, puente y coda encontramos melodías que no tienen texto y son frases más largas. La cantante conserva la línea, hay una buena dosificación del aire y manejo de dinámicas.
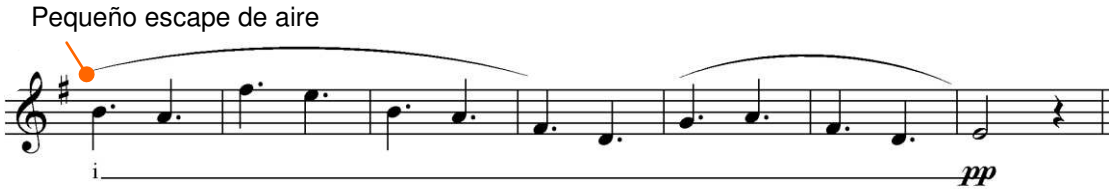
Ejemplo:

Compases 1 – 8 (Intro)



Es una frase larga y se hace evidente el manejo de los pianos en el registro medio. La producción de sonido airosa, el uso de las notas rápidas e, incluso, la mezcla del audio donde la voz se pone en segundo plano crean un ambiente de lamento que se percibe por la utilización de melismas y la forma de emitir el sonido. Hay un personaje que se queja a lo lejos…la llorona.

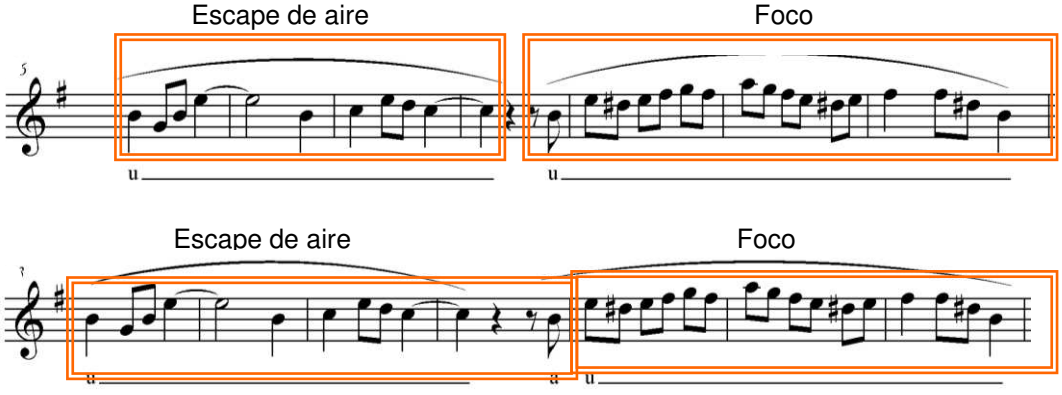
Compases 75 – 81 (Puente)



- En estas dos frases se conserva el legatto, es decir, la línea en el sonido; sin embargo, hay un pequeño escape de aire en el inicio de frase que va desapareciendo progresivamente.

- En la última nota, donde reposa la melodía, hay una intención de desaparecer el sonido en un pianissimo; es casi imperceptible la altura que se está cantando.

Compases 91 – 104



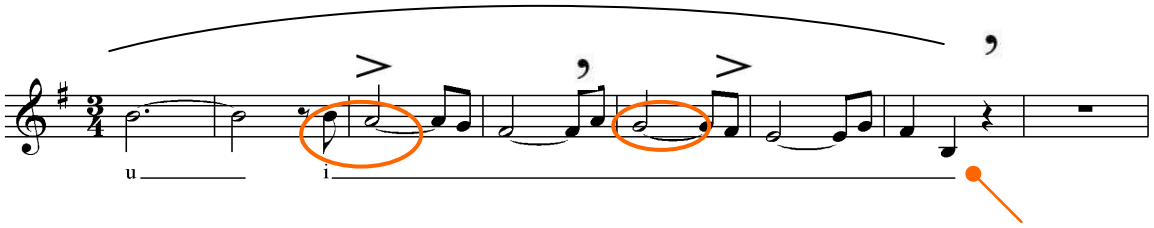
- El manejo de los agudos es muy natural y relajado, permitiendo mayor agilidad.

- En la primera frase hay escape de aire en todas las notas, sobre todo en las nota largas; esto se produce porque los pliegues vocales no soportan la presión del aire y se abren dejando que el aire salga.

- En la segunda frase el registro es más agudo y hay más densidad de notas; aquí los pliegues se cierran generando foco en el sonido.

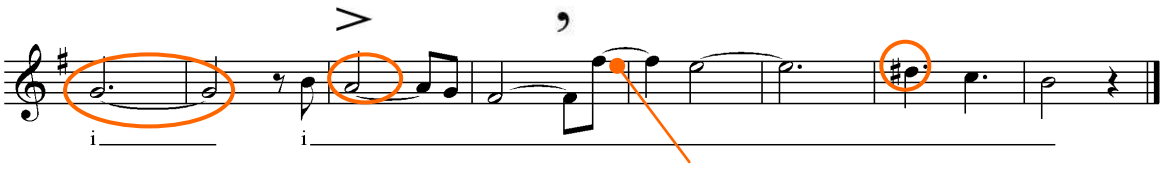
- Las dos frases son cantadas con mucha agilidad y ligereza en el sonido.

Compases 107 – 113



Leve escape de aire

Compases 115 – 122

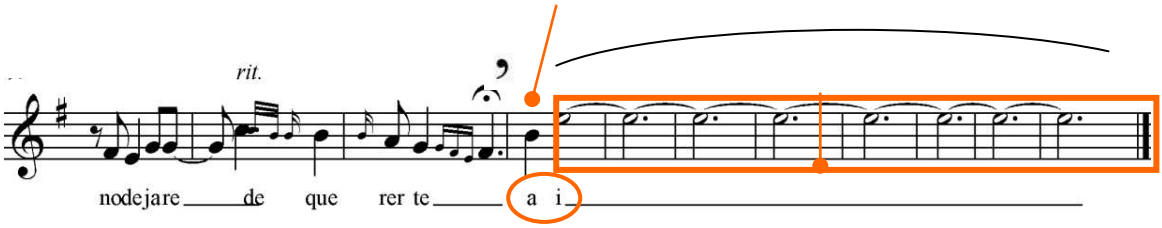


Leve Escape de aire

- Los acentos e impulsos de las frases señalados anteriormente determinan las dinámicas, el color y la intención.
- El fraseo es más corto, las inhalaciones son suaves, rápidas y poco sonoras.

- El manejo de dinámicas hace muy expresivas las frases; algunos agudos necesitan de mucho control del aire porque son pianos e incluso pianissimos.

Compases 183 - 213 (Coda) **Escape de aire**



- Esta es la frase más larga de toda la canción, hay un gran control de la respiración y dosificación del aire sobre todo desde el agudo. La columna de aire es muy pareja, coordinada y continua.

- La utilización de la vocal "i" facilita el sonido en este registro, mientras que controlar el escape de aire es más complicado en vocales abiertas como la "a" en este caso.

3.2.3 Color

La interpretación que hace Lila Downs está llena de colores; algunas veces modifica el timbre en cada palabra, otras veces pinta de un solo tono la frase completa**,** siempre jugando con las posibilidades tímbricas de su voz y arriesgando la interpretación a tal punto que la hace muy teatral:

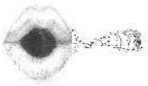
"Creo que el ser un poco camaleónica es parte de mi problema y parte de mi facilidad. Eso de poder hacer una ranchera como se hacía en los años 50, un poco nasal... estilo que se sigue adorando en los pueblos rurales, y al mismo tiempo poder cantar en el estilo más grave, como se cantaban las rancheras de los años 60." [16]

Colocación y resonancia

[16] Lila Downs. Entrevistas en el Aire. Música, sonido y afines. 14 diciembre 2006. http://estarenelaire.blogspot.com/2006/12/lila-downs-entrevistas.html

A continuación señalaremos la gama de posibilidades sonoras que propone Lila Downs, ordenadas de acuerdo con la emisión, la resonancia y el aire:

Figura No 10 Tabla de colores vocales No 2

Código	Color
	Pastoso -Voz airosa
	Nasal
	Brillante
	Oscuro- laringe baja
	Claro-dulce
	Oscuro-bostezo

3.2.4 Desarrollo de los registros: pecho, cabeza y mezcla

Como ya se ha señalado, en esta canción la voz se mueve en un registro amplio; Lila Downs utiliza la voz pecho sobre todo en las estrofas, y la voz de cabeza en las partes donde no hay texto tales como: introducción, puente y coda.

Los cambios en general son suaves y hay uso de la mezcla para no romper el pasaje de la voz; uno de los procedimientos de Lila Downs es la creación de algunas variaciones melódicas en las estrofas que involucran a su vez cambios súbitos de mecanismo (de pecho a cabeza o de pecho a falsete, este último también llamado "voz de cabeza airosa"). Estos cambios son una característica de algunos géneros mexicanos como el huapango o son huasteco[17] y la ranchera, y se presentan sobre

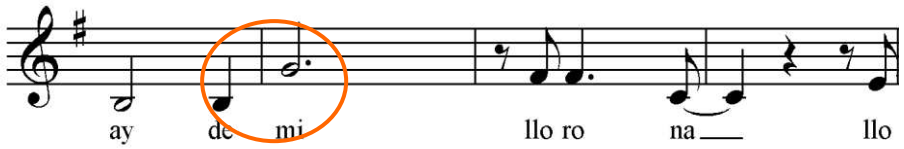
[17] Huapango: género musical mexicano. Su rítmica esta marcada en 6/8, se caracteriza por su relación con el baile del zapateo.

todo en saltos de 6ta menor y 8va. A continuación señalaremos los saltos melódicos que involucran súbitos cambios de mecanismo:

Saltos de 6ta menor

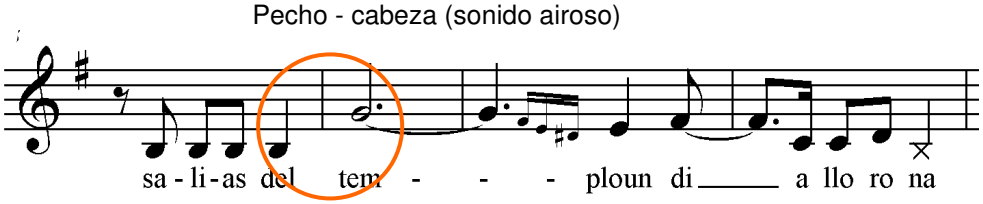
Compases 63 – 64

Pecho - cabeza (se mantiene foco)



Compases 161 - 162

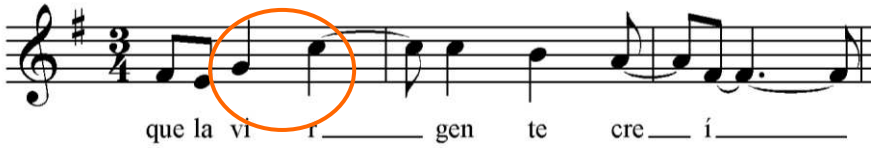
Pecho - cabeza (sonido airoso)
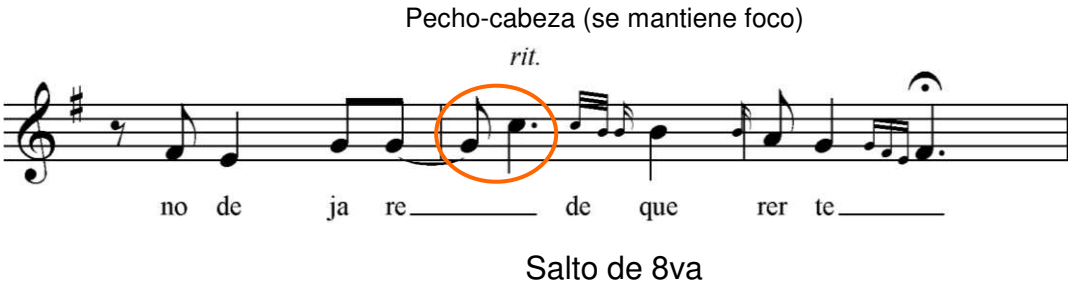


Saltos de 4ta

Compases 181 - 183

Pecho - cabeza (se mantiene foco)
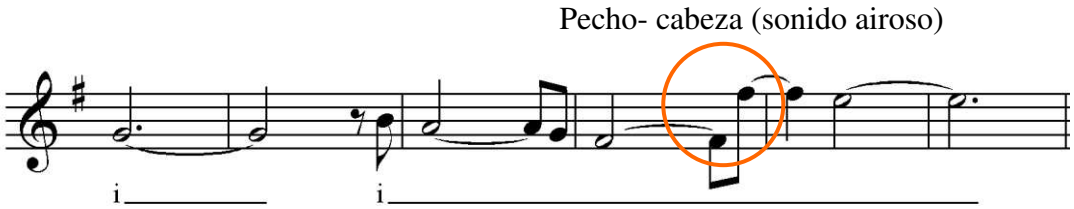


Compases 213 – 215



Salto de 8va

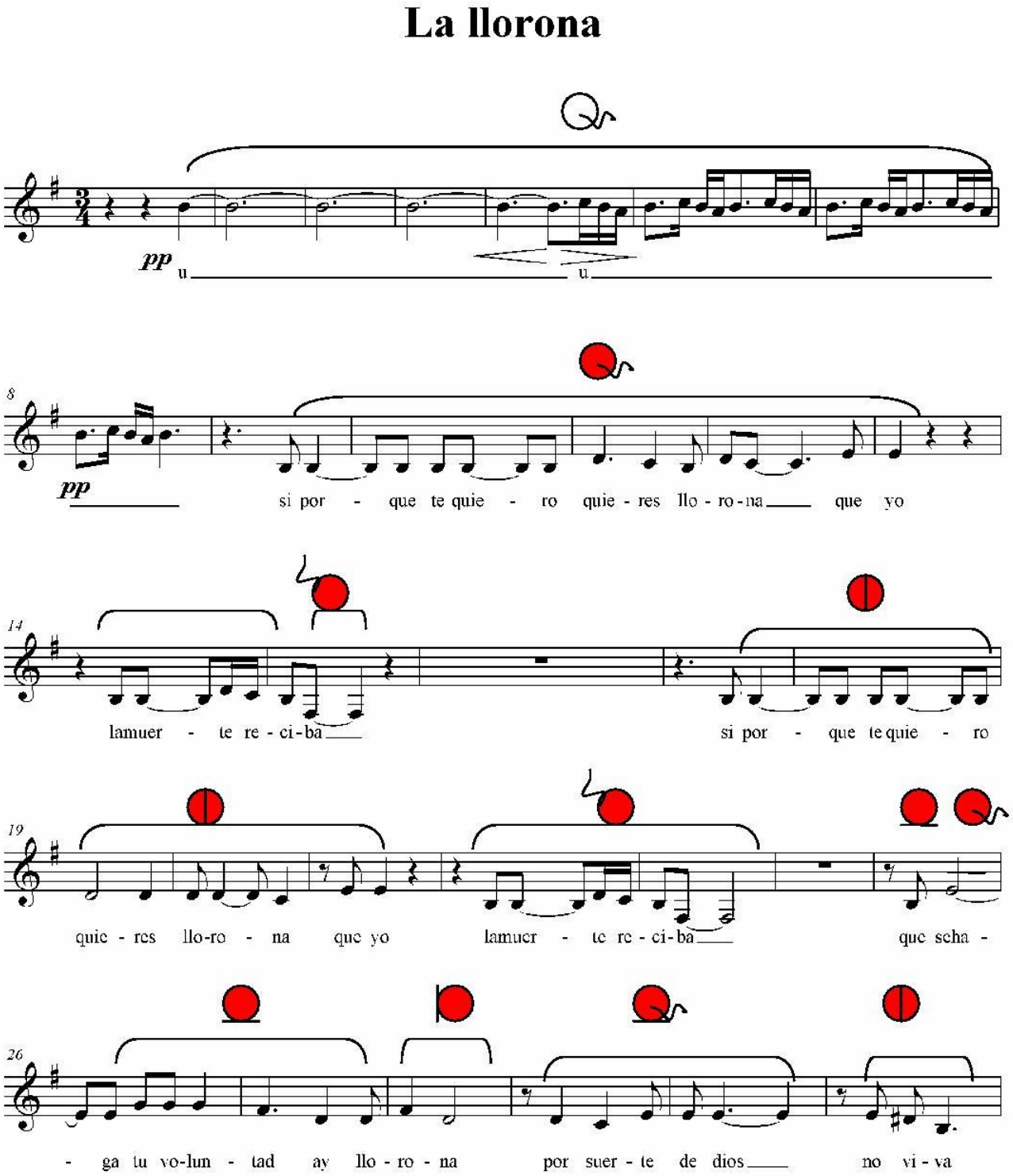
Compases 235 - 240

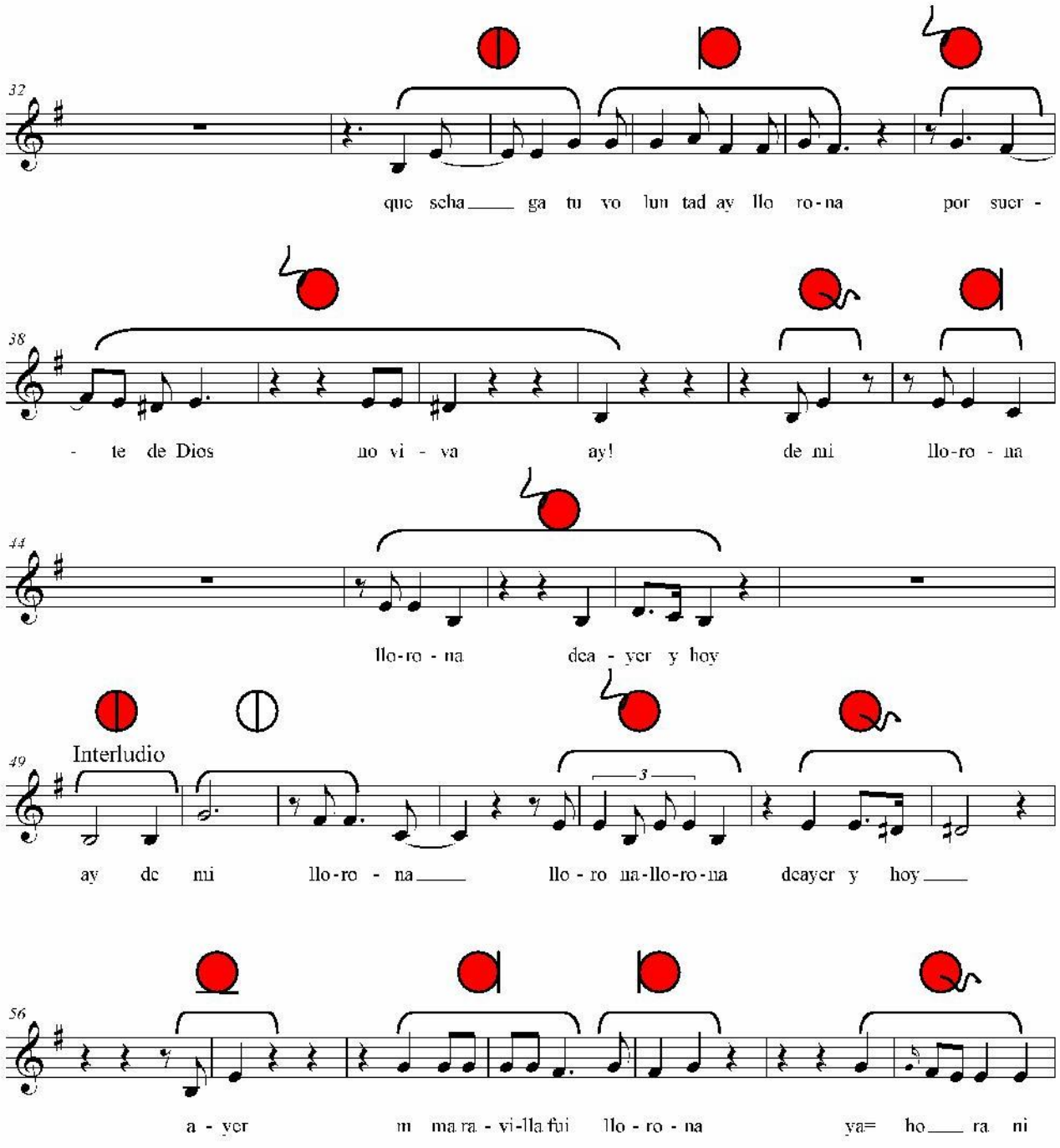


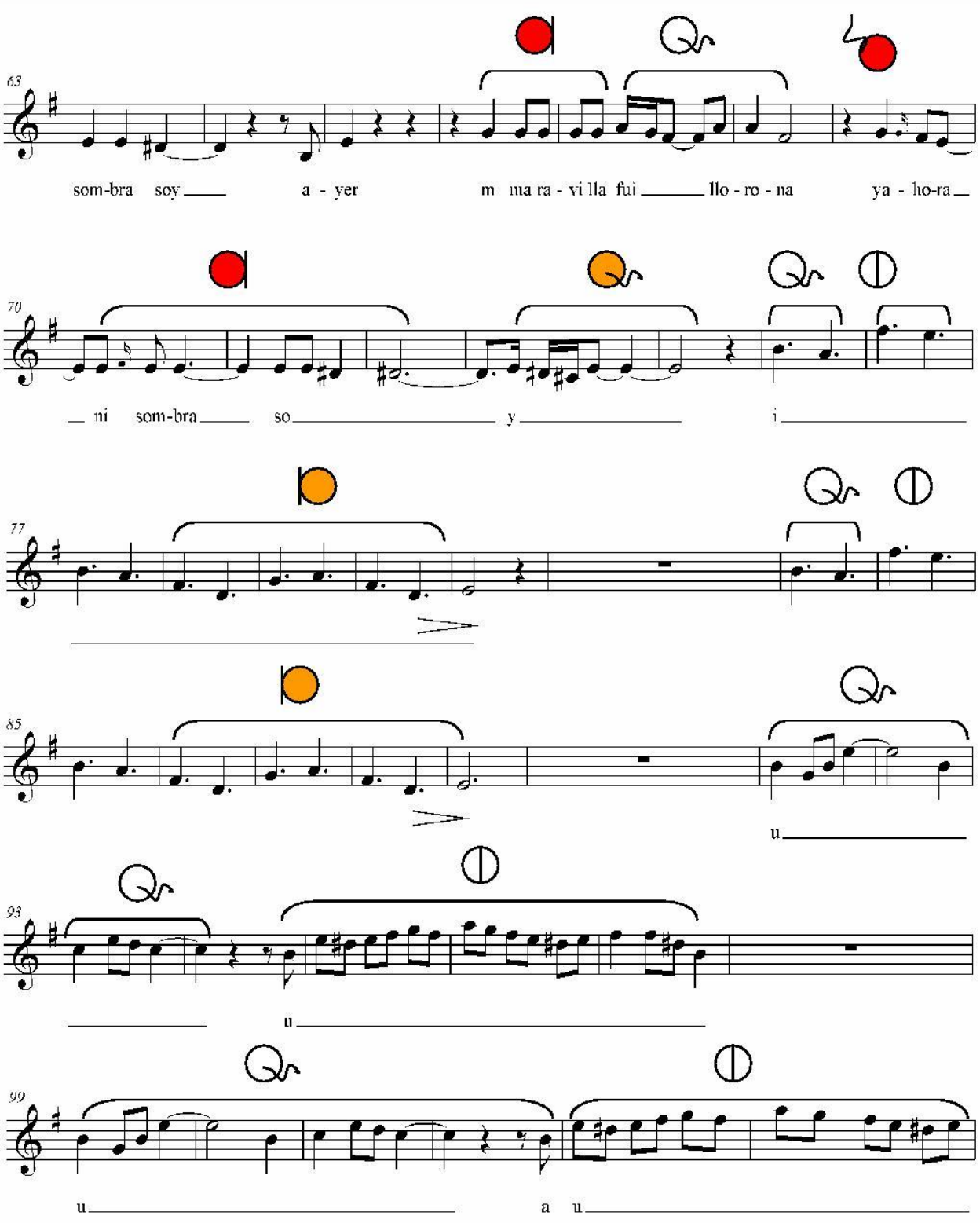
Es el salto melódico más amplio dentro de la canción. A diferencia de los ejemplos anteriores, y aunque hay una notable variación de color entre las dos notas, el cambio de mecanismo es suave.

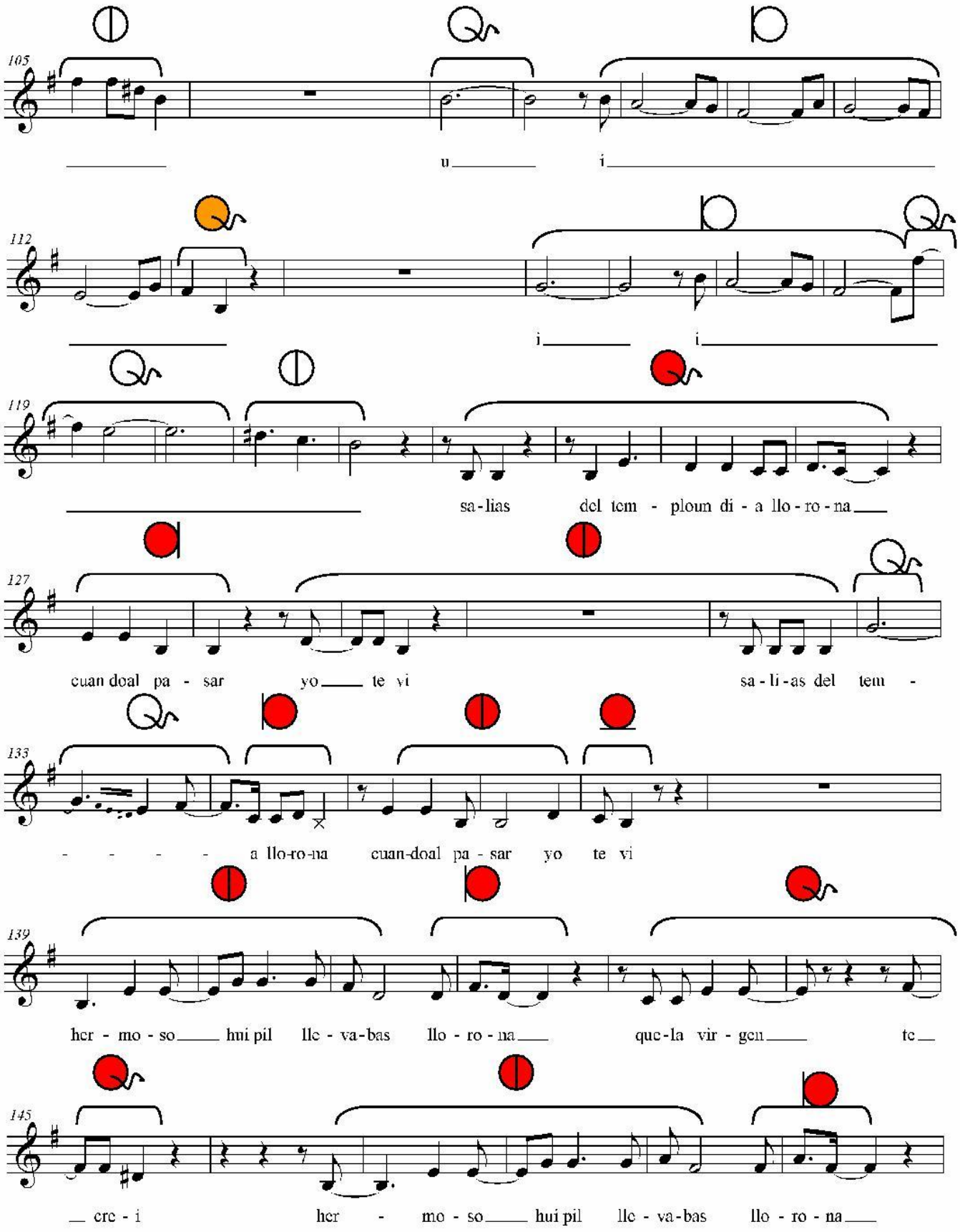
3.2.5 Partitura de la voz con códigos de análisis

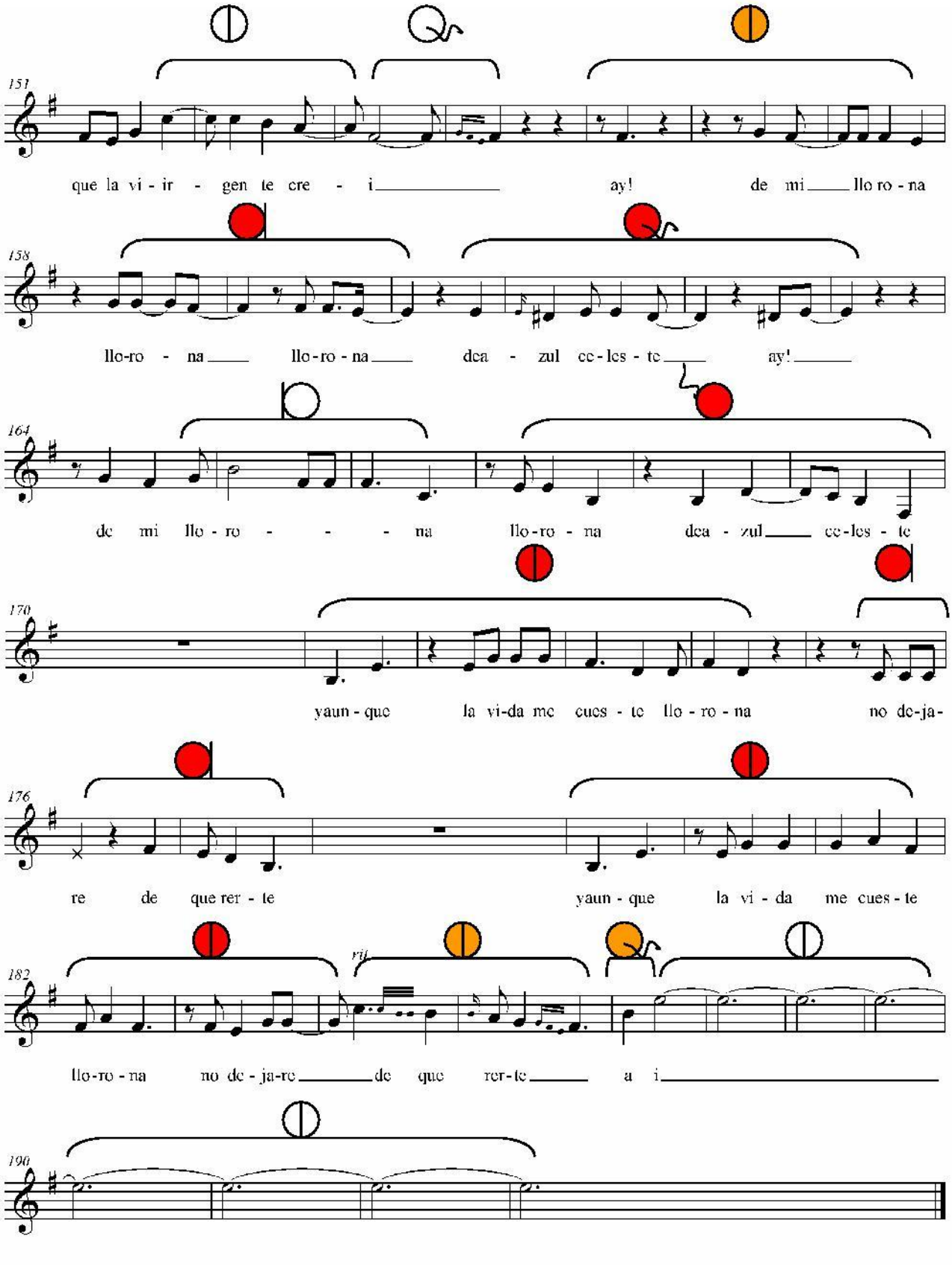
Figura No11 Partitura de la voz aplicando códigos de análisis




32
que scha ga tu vo lun tad ay llo ro-na por suer -
38
- te de Dios no vi - va ay! de mi llo-ro - na
44
llo-ro - na dea - yer y hoy
49
Interludio
ay de mi llo-ro - na llo - ro na-llo-ro-na deayer y hoy
3
56
a - yer m ma ra - vi-lla fui llo - ro - na ya= ho ra ni


63
som-bra soy a - yer m ma ra - vi lla fui llo - ro - na ya - ho-ra
70
ni som-bra so y i
77
85
u
93
u
99
u a u


105
u i
112
i i
119
sa-lias del tem - ploun di - a llo - ro - na
127
cuan doal pa - sar yo te vi sa - li - as del tem -
133
- - - - a llo-ro-na cuan-doal pa - sar yo te vi
139
her - mo - so hui pil lle - va-bas llo - ro - na que-la vir - gen te
145
cre - i her - mo - so hui pil lle - va-bas llo - ro - na


151
que la vi - ir - gen te cre - i ay! de mi llo ro - na
158
llo-ro - na llo-ro - na dea - zul ce-les - te ay!
164
de mi llo - ro - - - na llo-ro - na dea - zul ce-les - te
170
yaun - que la vi-da me cues - te llo - ro - na no de-ja-
176
re de que rer - te yaun - que la vi - da me cues - te
182
vii
llo-ro - na no de - ja-re de que rer-te a i
190

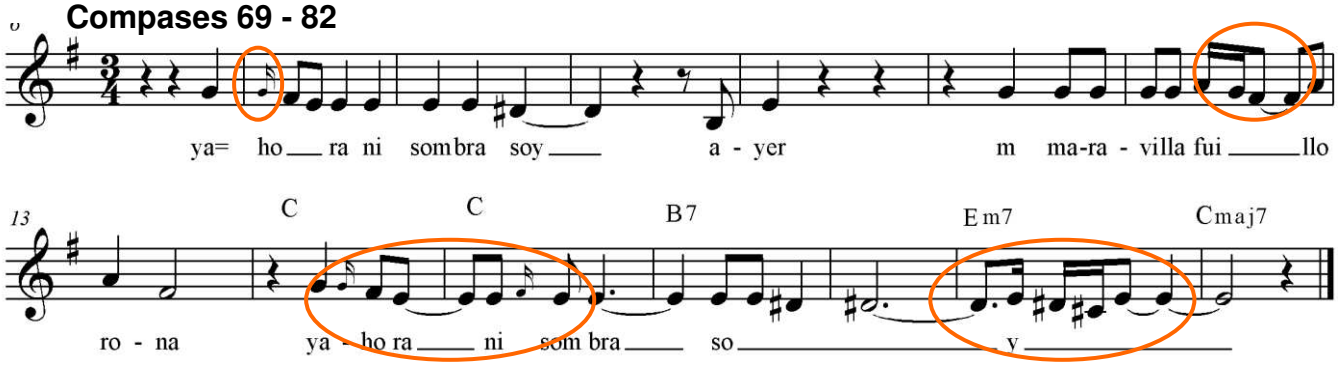
3.2.6 Ornamentos

Grupetos y apoyaturas

A lo largo de la interpretación se encuentran variaciones de la melodía principal, muchas de ellas son grupetos y apoyaturas.
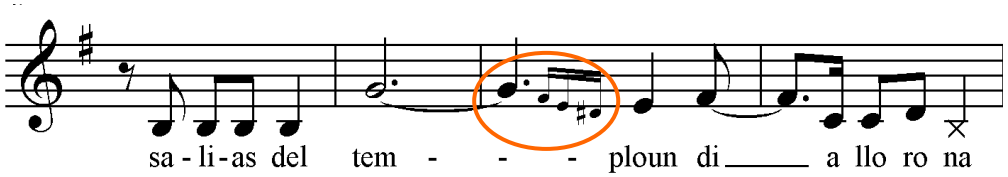
Ejemplos:

Compases 69 - 82

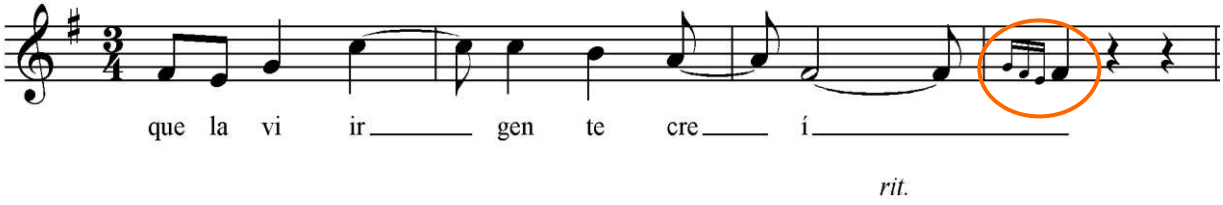


En toda esta sección, encontramos ornamentos que definen las variaciones de la melodía.
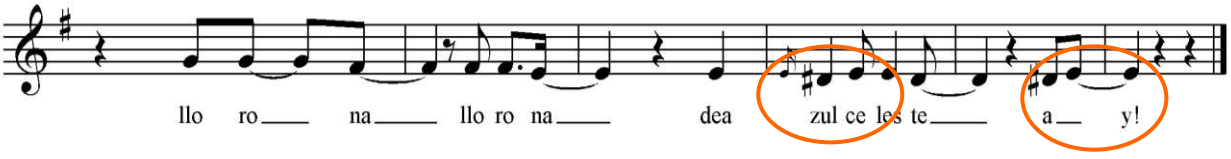
Compases 131 - 134
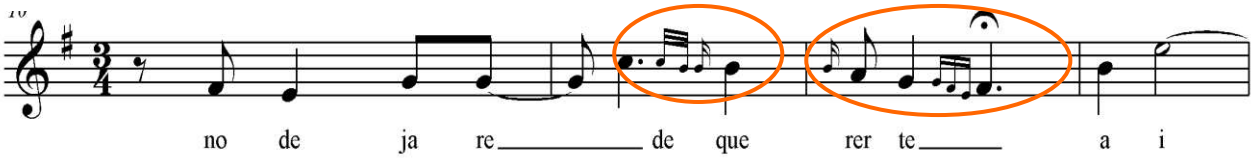


Compases 151 - 154



Compases 158 – 163



Compases 183 - 185 (coda)

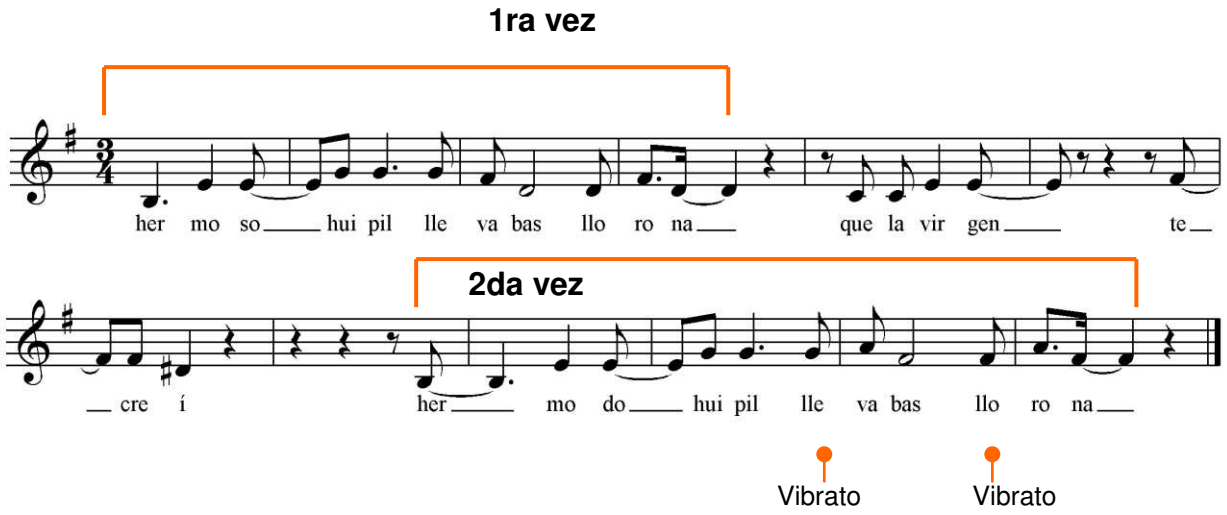


Vibrato

En la pieza hay poca utilización de vibrato, las notas largas son planas y muchas veces con sonido airoso. En las estrofas predomina la sensación de voz hablada y sólo en algunos casos usa el vibrato con la intención de colorear y variar el tema.
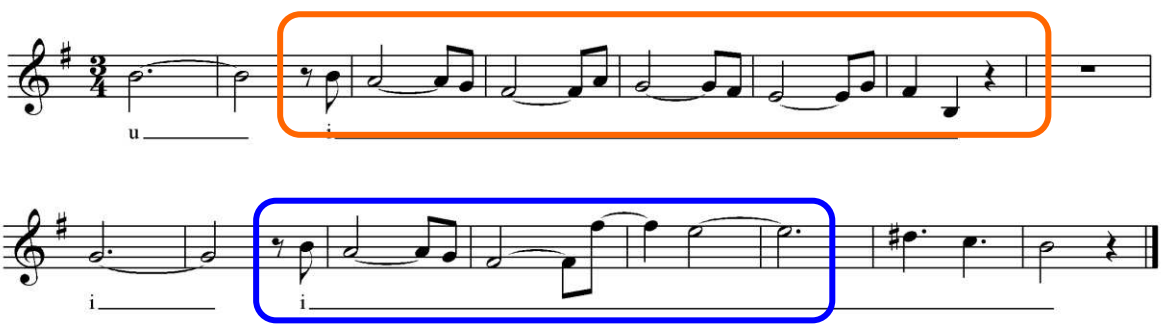
Ejemplo:

Compases 169-180



En el puente encontramos un pasaje donde la voz evoca el canto lírico creando melodías en el registro agudo y medio con un color operístico. El vibrato es sutil y se evidencia hacia la segunda frase:

Compases 107 - 122

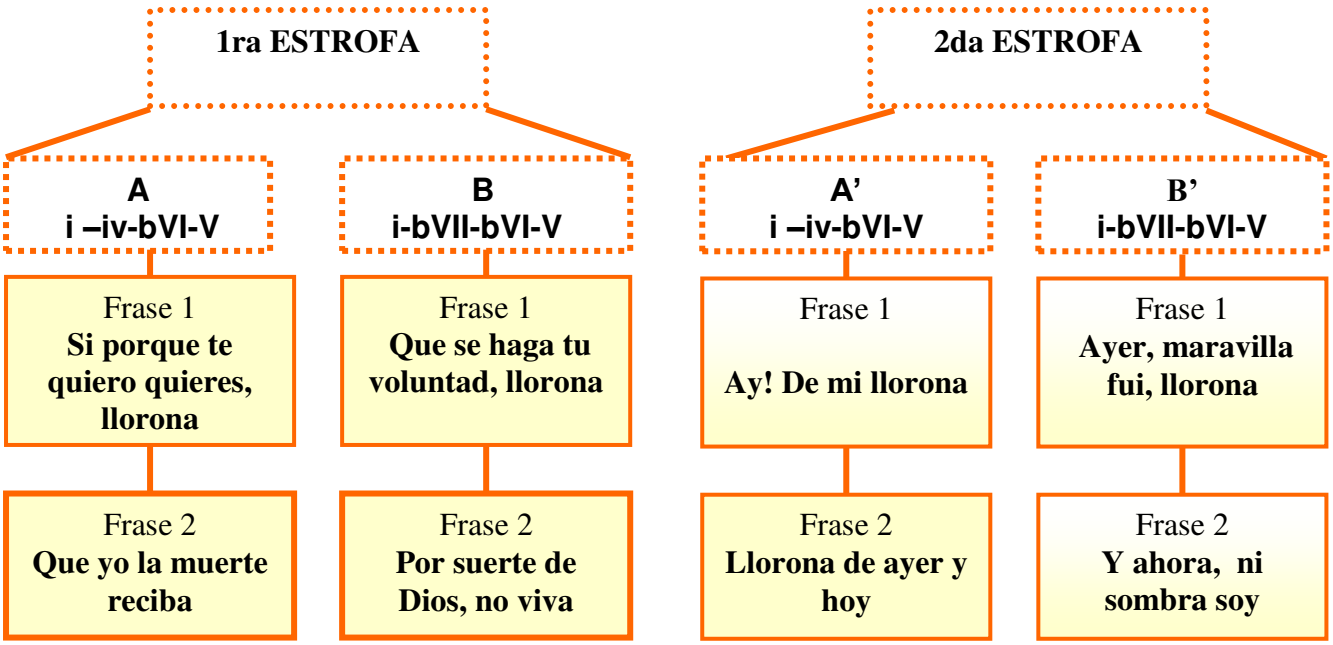


3.3 Análisis musical

(Basado en la versión de Lila Downs tomada del disco *The Border)*

3.3.1 Forma

Figura No 12 mapa descriptivo No 2



La estructura de los versos de la canción siempre es la misma, es una constante en muchas de las versiones que existen de este tema.

A continuación se presenta un esquema de la forma de la canción. Se hace la aclaración de que cada verso se repite dos veces

3.3.2 Armonía

La versión tomada para el análisis muestra posibilidades para variar, colorear y llevar la canción hacia contextos armónicos más modernos. A continuación se describen las progresiones de la canción por partes, utilizando el cifrado funcional de armonía moderna.

Introducción

Uso del modo eólico Vm → Bm7
Préstamo modal del paralelo mayor → C#m7 (A)

Em7	Bm7	Em7	Bm7	Am7	Bm7	CMaj	Am7	CMaj9	Bm7

C#m7	C#m7	CMaj	Bm7

Parte A

Em7	**Em7**	**Am7**	**Am7**	**CMaj**	**CMaj**	**B7**

Para variar los colores armónicos, se usa todas las tensiones disponibles en la tonalidad.

Ejemplo:

Em9	**Am9/11**	**Cmaj#11**

Levine (1995) señala que en el caso del acorde dominante, aparecen las tensiones alteradas que se encuentran en el séptimo modo de la escala de do menor melódica (superlocria) en este caso se utiliza la enarmonia, ya que en la tonalidad de do menor las alteraciones que se encuentran son bemoles, al hacer uso de la escala alterada, las notas se reordenan así:

Si	do	re	re#	fa	sol	la	si
1	9m	9aum	3	11aum	13m	7m	8

Ejemplo:

B7#9	**B7b9/b13**

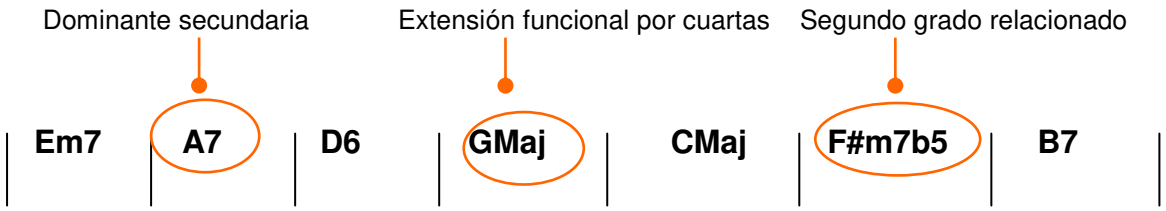
Parte B

Utilización de la cadencia frigia que usualmente aparece de esta manera:

| Em | D | C | B7 |

En la repetición aparece la cadencia frigia con las siguientes rearmonizaciones: dominantes secundarias, segundo grado relacionado y extensión funcional por cuartas.

Ejemplo:
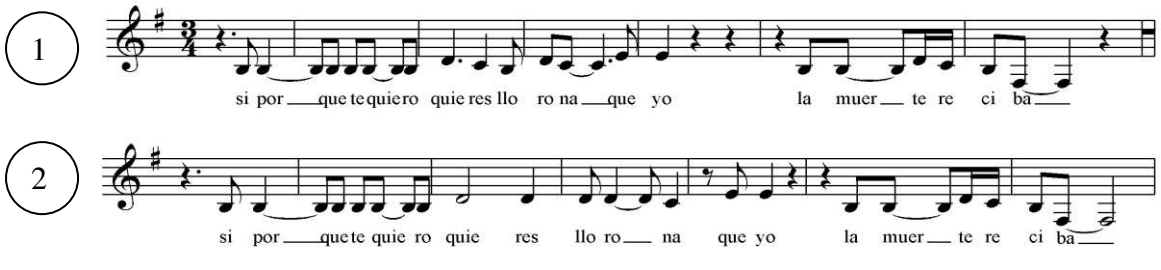


3.3.3 Variaciones rítmicas y melódicas

A lo largo de la canción hay cambios constantes en el ritmo y la melodía. Se observa ornamentos, desplazamientos de los acentos, uso del rubato y variaciones melódicas. A continuación haremos una comparación de cada verso y su respectiva repetición, ya que siempre aparecen cambios tanto rítmicos como melódicos.
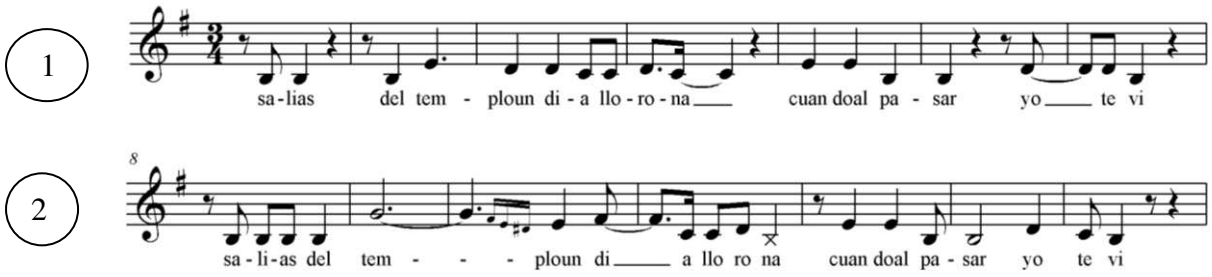
A. Texto 1

Si porque te quiero quieres llorona, que yo la muerte reciba
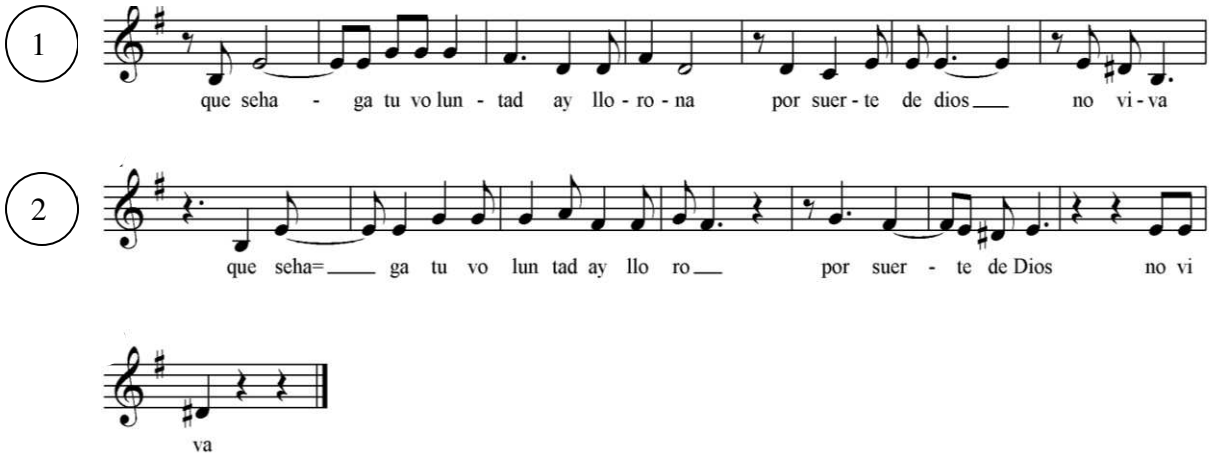


A. Texto 2

Salías del templo un día llorona, cuando al pasar yo te vi



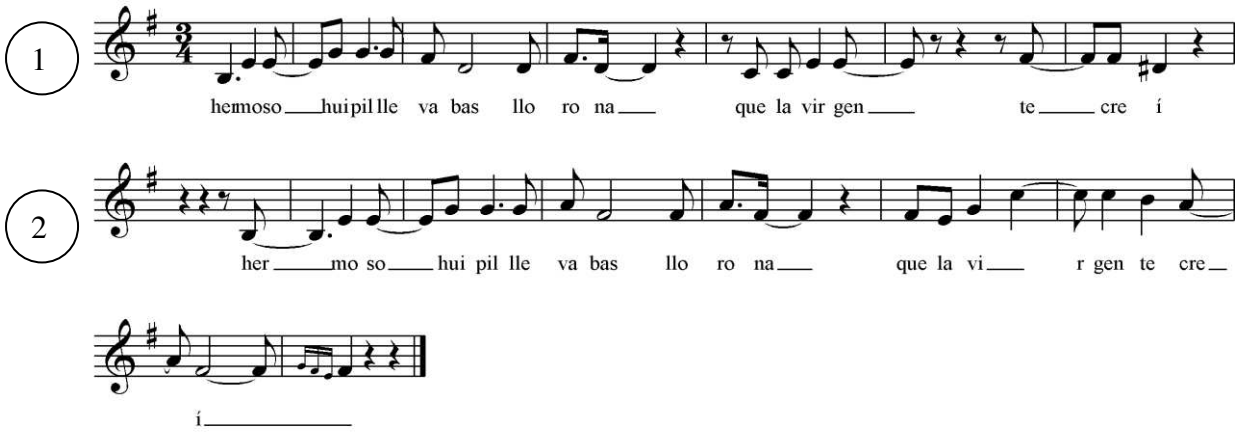
B. Texto 1

Que se haga tu voluntad hay llorona, por suerte de Dios no viva.
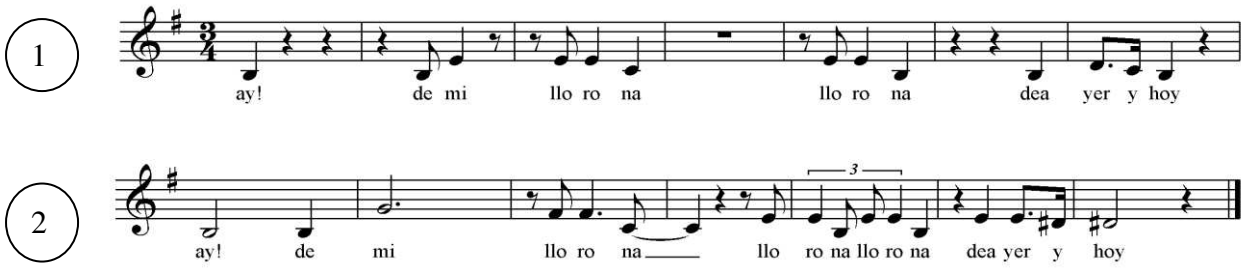


B. Texto 2

Hermoso huipil llevabas llorona, que la virgen te creí
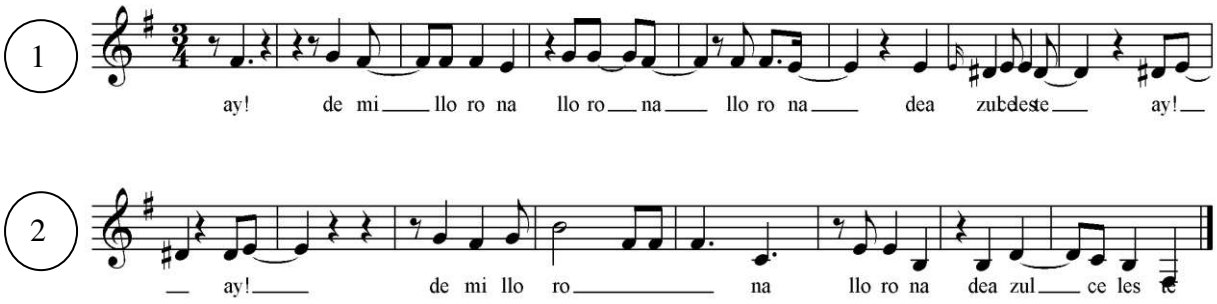


A’ Texto 1

Ay de mi llorona, llorona de ayer y hoy
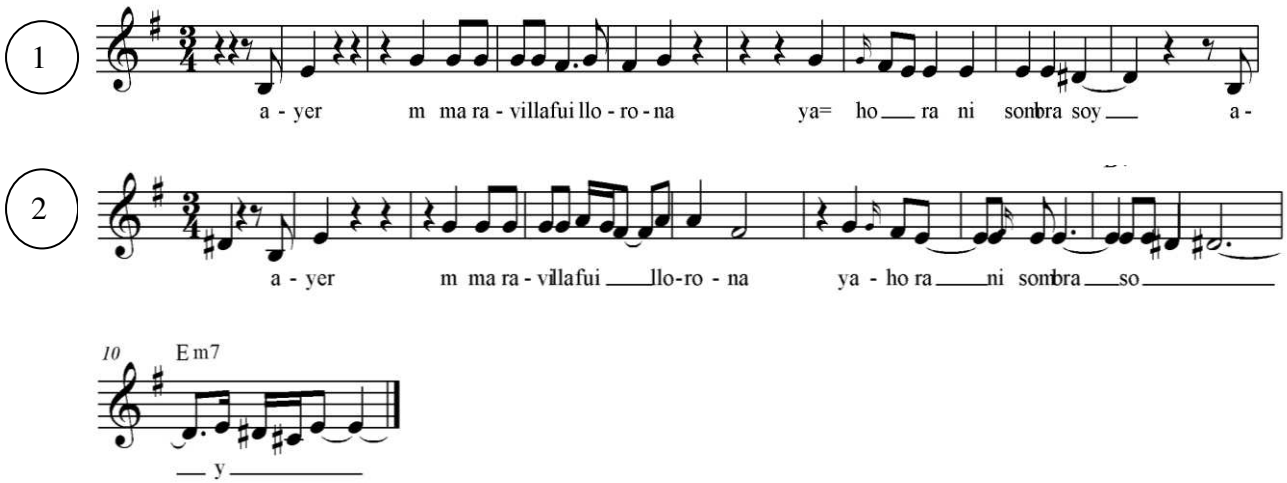


A’ Texto 2

Ay! De mi llorona, llorona de azul celeste
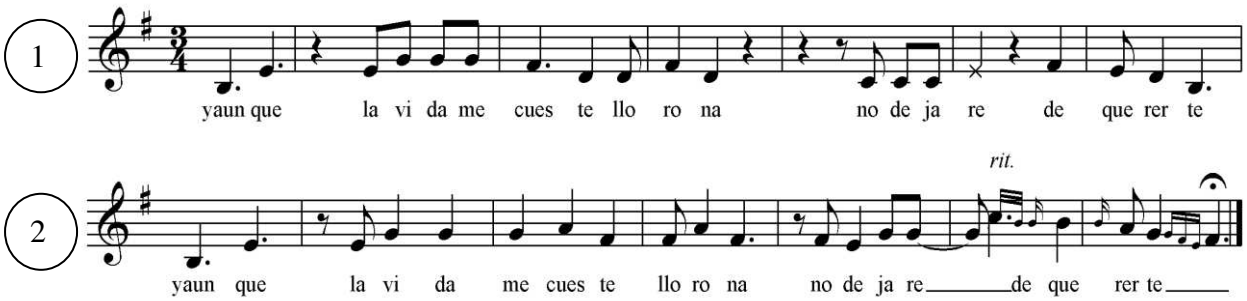


B’ Texto 1

Ayer maravilla fui llorona, y ahora ni sombra soy



B' Texto 2

Y aunque la vida me cueste llorona, no dejaré de quererte



3.3.3 Lila Downs y La Llorona

Según la entrevista "Que fue de tu vida" presentada en la televisión pública de Argentina, Lila Downs empezó a cantar esta canción, más que por gusto, por una petición del público oaxaqueño en los bares donde se presentaba. La gente iba a escuchar esa canción y a conectarse con algo más que su voz: "En mi pueblo la manera de cantar es muy ranchera, agudita y juguetona, y con esa estoy tratando de evocar la música de noche de las cantinas en Oaxaca" (…). "Pero hoy en la modernidad, con la tecnología de los micrófonos, se puede tener un estilo más callado, íntimo, introspectivo"[18].

En varias entrevistas y presentaciones, la cantante ha expresado lo que para ella y para el pueblo mexicano significa La Llorona como personaje:

"He aprendido como intérprete que también la oscuridad y también el lado, ese lado que llevamos las mujeres que es oscuro y que es un poco La Llorona, y que es un poco la sangre y la muerte, que eso también se lleva en el canto y eso también se entrega en la canción"[19]

"Versos, algunos indígenas de México, pero todos coincidimos en que es una mujer hermosísima, misteriosa, que nos seduce y que después en el momento de casi la pasión, se revela ante nosotros como una calavera, esta es nuestra Llorona"[20](…)

[18] Lila Downs, Artículo: Lo mejor de su alma. Página La vibra. Jueves 09 de julio de 2009. Extraído de: http://nilavigil.wordpress.com/2008/03/10/ya-no-nos-averguenzan-nuestras-raices-indigenas%E2%80%9D/

[19] Entrevista "¿Qué fue de tu vida? Tv pública de Argentina, parte 4. Extraído el 16 de Abril, 2011 de http://www.youtube.com/watch?v=N7Dm_Z1AG1g&feature=relmfu

[20] Palabras de Lila Downs tomadas de un concierto en vivo en Madrid-España. Extraído el 16 de Abril, 2011 de http://www.youtube.com/watch?v=vS3S4cnztro

“Como decía mi abuelita, que veneramos la muerte porque la muerte nos da la vida, por eso le cantamos a esa mujer que es un espíritu, es una diosa y también se parece a la virgen… nuestra Llorona”[21]

3.4 Conclusión

La perspectiva de interpretación en esta versión de la llorona es experimental en el sentido técnico y musical. Por una parte, el tratamiento armónico; haciendo uso de algunos recursos de armonía moderna que le proporciona a la canción, diferentes colores y ambientes. Por otra parte la interpretación vocal, que explora en los registros, el rango vocal, la amplia gama de colores utilizada durante toda la canción como se evidencia en la partitura con códigos.

4. EL SON DE LA IGUANA

4.1 Contextual

Ubicación de Veracruz

El estado de Veracruz, (antes llamado Villa Rica de la Vera-cruz) ubicado en las orillas del Golfo de México, fue puerta para las culturas provenientes de África y Europa durante la conquista y la colonización. Ha sido y es el puerto más importante del país. Durante 250 años aproximadamente fue el único puerto del cual salían mercancías de América Central para Europa. Tiene gran importancia cultural por sus tradiciones populares y expresiones artísticas. Una de las actividades más importantes es el “Carnaval de Veracruz”[22]. A continuación, haremos una breve exposición de uno de los géneros más representativos de este puerto.

[21] Palabras de Lila Downs tomadas de un concierto en vivo. Extraído el 25 de Marzo, 2011 de http://www.youtube.com/watch?v=iq3dJgUyM_c

[22] El Carnaval de Veracruz se celebra hace 86 años. Es el carnaval más importante de México y es muy reconocido en el mundo. Allí se realiza una muestra de las expresiones tradicionales de Veracruz con bailes y ritmos como el Danzón.

4.1.1 El son jarocho

Es quizá uno de los géneros más importantes de México, producto de una amplia mezcla cultural ocurrida en la colonia entre africanos, indios y europeos.

Nace de las fiestas populares denominadas "Fandangos[23]" en relación directa con el baile Combina secciones cantadas, en su mayoría compuestas por coplas, con sectores instrumentales en los cuales se desarrollan con más fuerza los pasos o el zapateo. Estos bailes tienen como temática el coqueteo entre el hombre y la mujer. Reuter (1992), señala que el son más antiguo que se conoce es La Bamba, que data del siglo XVI y es atribuido a un trovador veracruzano.

El son jarocho se interpreta con instrumentos de cuerda como la jarana, de la cual existen varios tipos como "mosquito" y (la) jarana tercera, el requinto (encargado de las melodías en contrapunto con la voz) y el arpa (que ha tenido mucha importancia en la sonoridad que se reconoce del son jarocho); también hay instrumentos de percusión como la quijada de burro, en otras regiones el pandero con forma octagonal y el zapateo de los bailarines que, además de aportar motivos rítmicos, algunas veces actúan como solistas.

En cuanto al canto, encontramos una voz principal que pregona y varias voces que contestan en coro. El texto se compone de coplas, llamadas en Veracruz, "versada", que hablan de temas picarescos, de amor y de animales. Algunas veces los bailarines imitan con sus movimientos los temas o los personajes de los textos. En la parte cantada, el zapateo de los bailarines disminuye su volumen para resaltar la voz.

La improvisación tiene un papel muy importante y su dominio establece diferencias entre los cantantes. Al que crea versos improvisados se le llama improvisador, mientras que al cantador que canta versos establecidos se le llama decidor. Para este análisis se tomó uno de los sones jarochos más importantes en versión de Lila Downs.

[23] El fandango es una fiesta popular de tarima en la cual convergen músicos, bailadores y versadores

4.1.2 La canción

LA IGUANA
Versión tomada del álbum *"Yutu Tata"* (Árbol de la vida) de 1999
Narada Production BMI. Productor Paul Cohen.
Instrumentación:
Arpa, cajón, bajo, jarana y voz.

TEXTO
Una iguana se cayó
De arriba de una escalera
Del porrazo que llevó
Se lastimó las caderas

Ay iguana mía para dónde vas
Que voy para el pueblo de soledad
Si será mentira o será verdad
Que en ese pueblo no hay novedad
Que si lo hubiera es casualidad

Si será tan fea,
Que iguana tan fea,
Que se sube a un palo,
Y luego se apea
Pone su huevito,
Lo cacaraquea,
Se mete al hoyito,
Pa' que no la vean
Se mira en el espejo
Porque está muy fea
Haga usté lo mismo
Para que lo crea
A la jea jea a la jea jea
Una iguana se cayó
De arriba de una escalera
Una iguana se cayó
De la rama de un amate
Del porrazo que llevó
Se reventó los tomates

Iguana mía para dónde vas
Que voy para el pueblo de soledad
Si será mentira o será verdad
Que en ese pueblo no hay novedad
Que si lo hubiera es casualidad

Si será tan fea,
Que iguana tan fea
Que se sube a un palo,
Y luego se apea
Pone su huevito,
Lo cacaraquéa,
Se mete al hoyito
Pa' que no la vean
Saca la patita,
Como que patea
Saca la colita,
Como que colea
Saca las uñitas,
Como que piuñea
Saca las narices,
Como naricea
Saca la cabeza,
Como cabecea
Saca la orejita,
Como que orejea
A la jea jea a la jea jea
Una iguana se cayó
de la rama de un amate
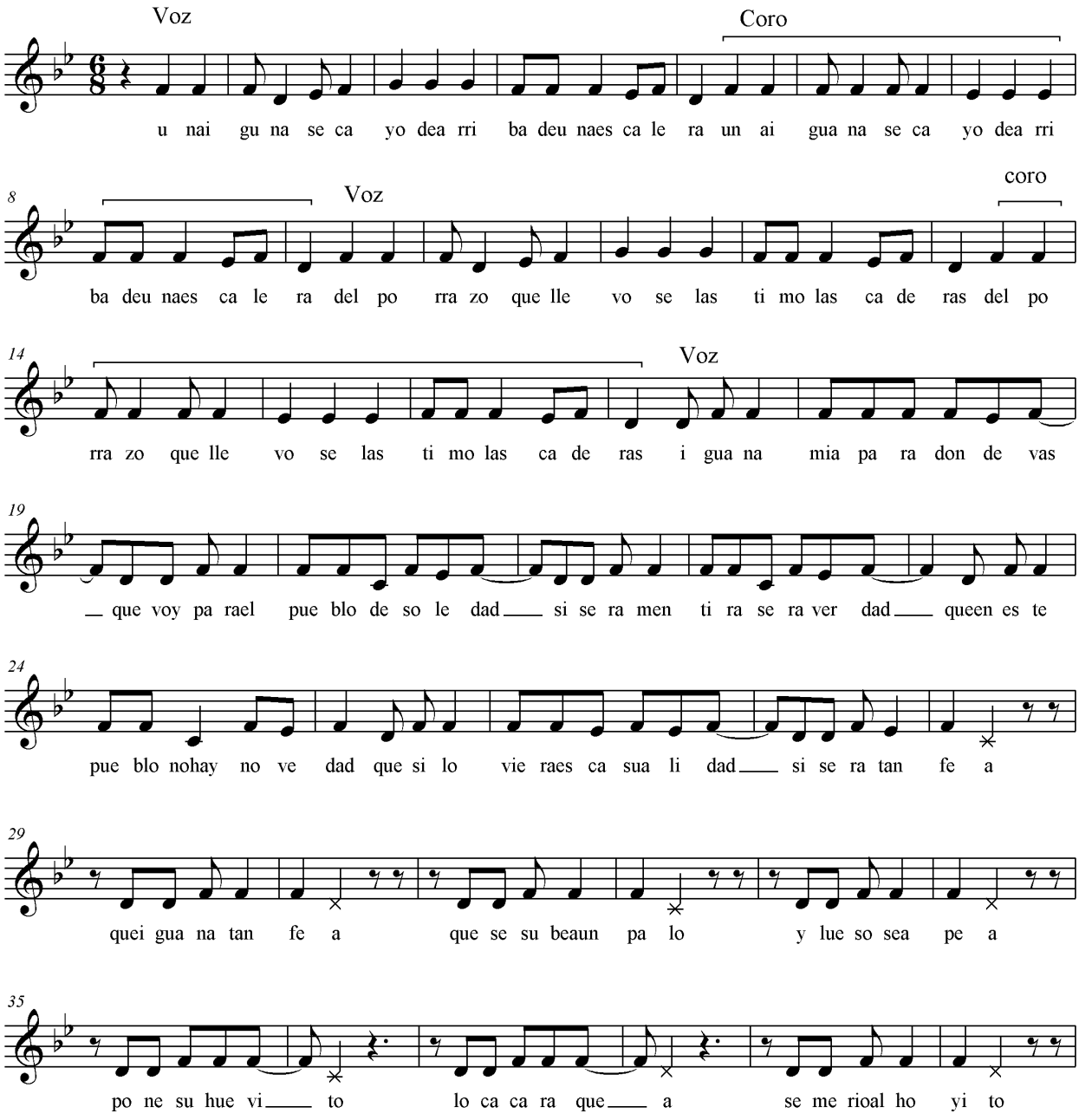
Los versos del son jarocho utilizan formas de la poesía española popular, en este caso cuartetas:
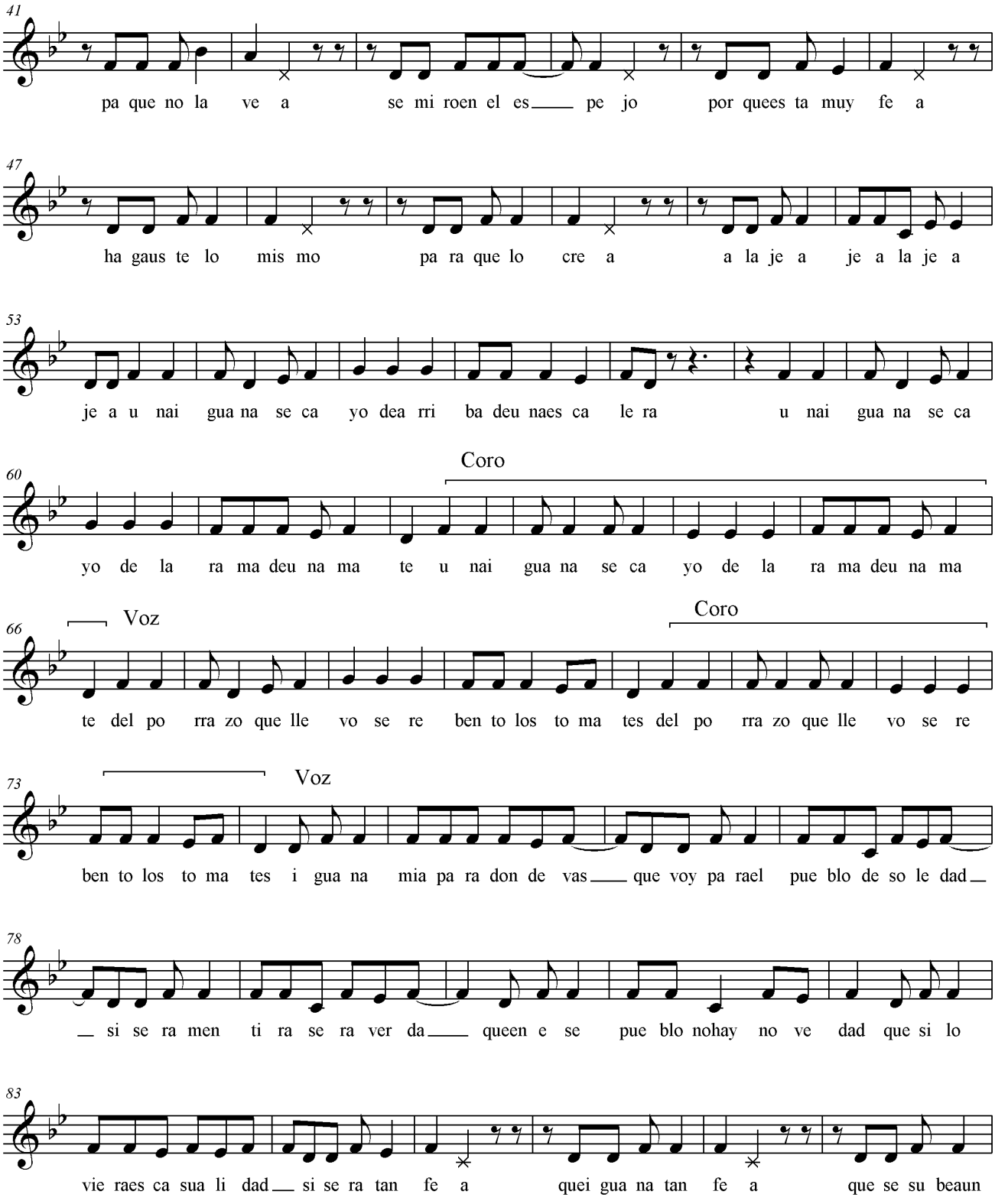
Una iguana se cayó
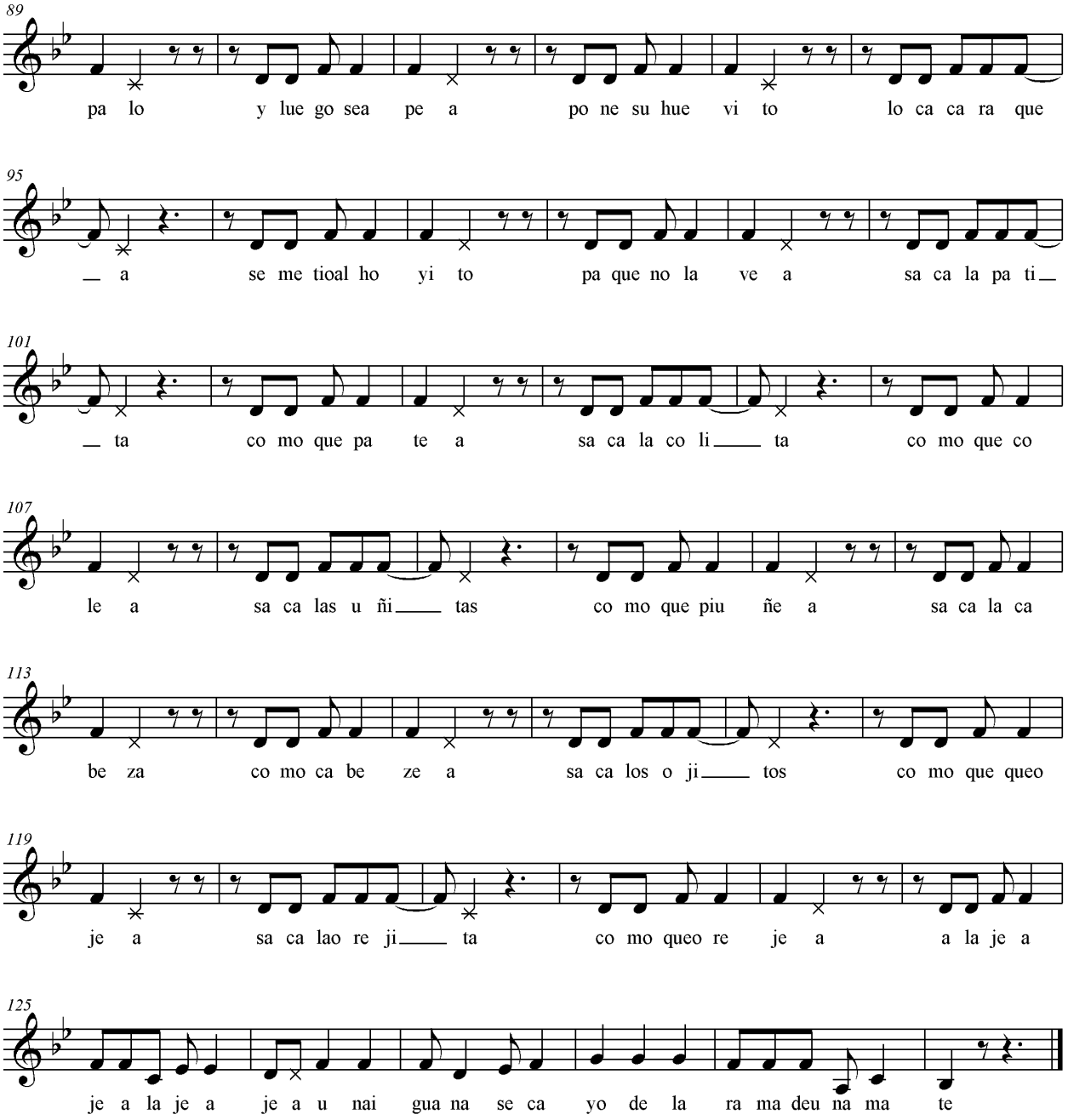
De arriba de una escalera
Del porrazo que llevó

La Iguana

Tradicional Mexicano
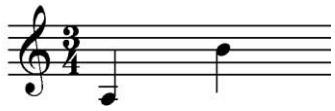



41
pa que no la ve a se mi roen el es pe jo por quees ta muy fe a
47
ha gaus te lo mis mo pa ra que lo cre a a la je a je a la je a
53
je a u nai gua na se ca yo dea rri ba deu naes ca le ra u nai gua na se ca
60
Coro
yo de la ra ma deu na ma te u nai gua na se ca yo de la ra ma deu na ma
66
Voz
Coro
te del po rra zo que lle vo se re ben to los to ma tes del po rra zo que lle vo se re
73
Voz
ben to los to ma tes i gua na mia pa ra don de vas que voy pa rael pue blo de so le dad
78
si se ra men ti ra se ra ver da queen e se pue blo nohay no ve dad que si lo
83
vie raes ca sua li dad si se ra tan fe a quei gua na tan fe a que se su beaun


89
pa lo y lue go sea pe a po ne su hue vi to lo ca ca ra que
95
_ a se me tioal ho yi to pa que no la ve a sa ca la pa ti_
101
_ ta co mo que pa te a sa ca la co li___ ta co mo que co
107
le a sa ca las u ñi___ tas co mo que piu ñe a sa ca la ca
113
be za co mo ca be ze a sa ca los o ji___ tos co mo que queo
119
je a sa ca lao re ji___ ta co mo queo re je a a la je a
125
je a la je a je a u nai gua na se ca yo de la ra ma deu na ma te

4.2 Análisis vocal

4.2.1 Ámbito o rango vocal
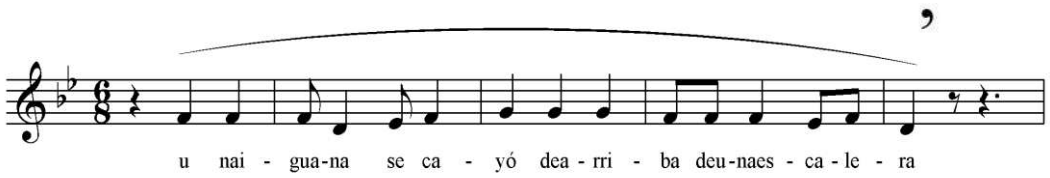


En este tema el registro que emplea no es tan amplio como en los dos temas analizados anteriormente. La cantante se ciñe a la melodía de la canción tradicional con muy pocas variaciones melódicas.

4.2.2 Respiración

Fraseos, inhalaciones y columna de aire
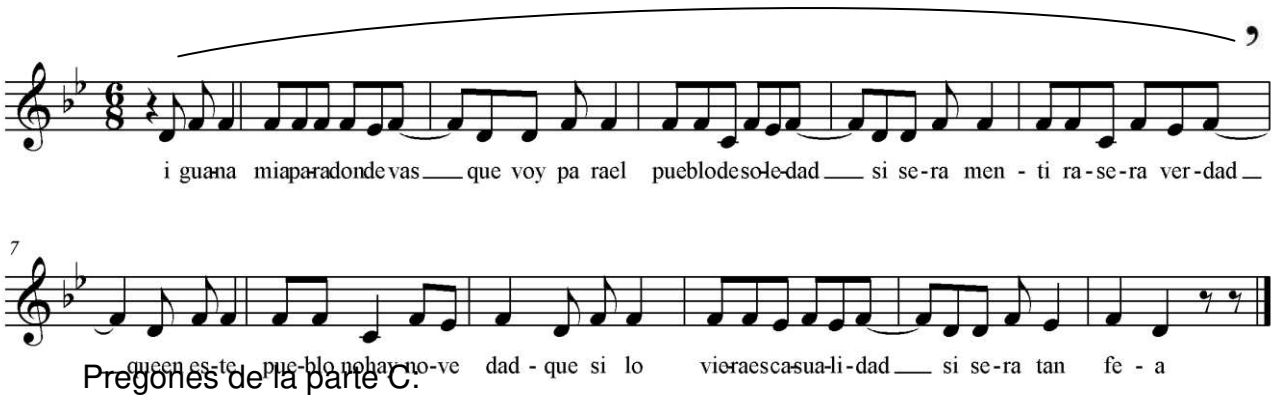
La mayoría de frases son cortas y la estructura melódica ofrece tiempo para respirar. Las inhalaciones son insonoras y suaves, en la grabación son casi imperceptibles.

Fraseo Parte A
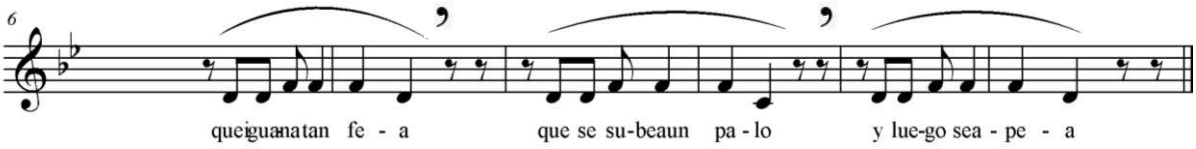


Fraseo Parte B:

El fraseo es largo, hay mucho texto, la articulación debe ser ágil y el tiempo para respirar es corto, sin embargo, la inhalación de la cantante no es sonora ni fuerte. El lugar para respirar es coherente con el texto. No se rompe la frase ni las palabras:



Pregones de la parte C.

En algunas frases cortas, se aprovecha el silencio para respirar, por ejemplo:



4.2.3 Color
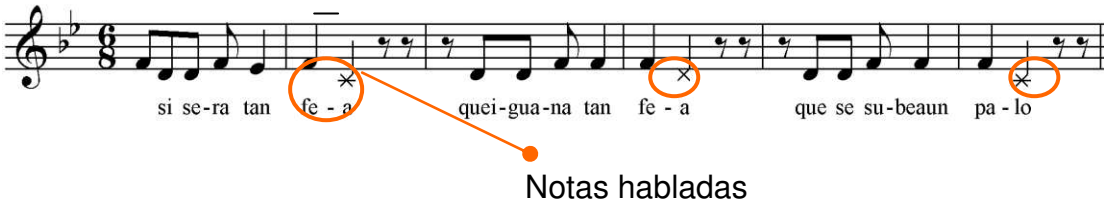
En este tema el color siempre mantiene la resonancia nasal y juega con el movimiento de la laringe para lograr un tono más brillante.

El color de la voz está al servicio de la música tradicional, buscando un acercamiento a la manera como se canta en los pueblos, como lo señala Lila Downs:

"En mi pueblo, la manera de cantar es muy ranchera, agudita y juguetona, y con esa estoy tratando de evocar a la música de noche de las cantinas en Oaxaca"[24]

Dentro de este color nasal hay una intención de cantar las coplas de una manera muy hablada, algunos finales de frase no se mantienen en la nota exacta sino que se dejan caer a manera de exclamación:

Ejemplo:



Colocación y resonancia

[24] Lila Downs, Artículo: Lo mejor de su alma. Página La vibra. Jueves 19 de julio de 2009. Extraido el 31 Enero, 2012 de http://www.impre.com/hoynyc/entretenimiento/2009/7/19/lila-downs-y-lo-mejor-de-su-al-136418-1.html

Figura No 13 Tabla de colores vocales No 3
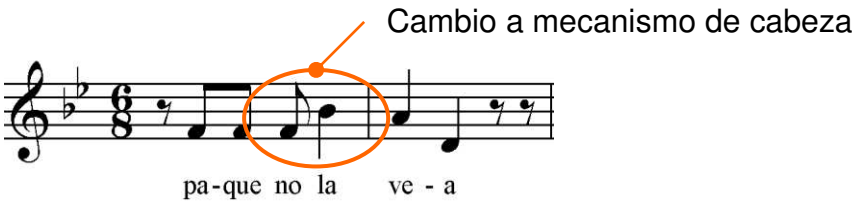
	COLOR
	Nasal
	Brillante- Elevación de la laringe

En este análisis no incluiremos la partitura de la voz con los códigos propuestos anteriormente, ya que la voz no tiene mayores variaciones en el color ni en los mecanismos.

4.2.4 Desarrollos de los registros: Pecho, cabeza, falsete

La melodía se desarrolla dentro de un registro medio utilizando el mecanismo de pecho; sólo hay un cambio a mecanismo de cabeza como variación de la melodía en un salto de 4ta Justa.

Variación Parte C:



4.2.5 Ornamentos

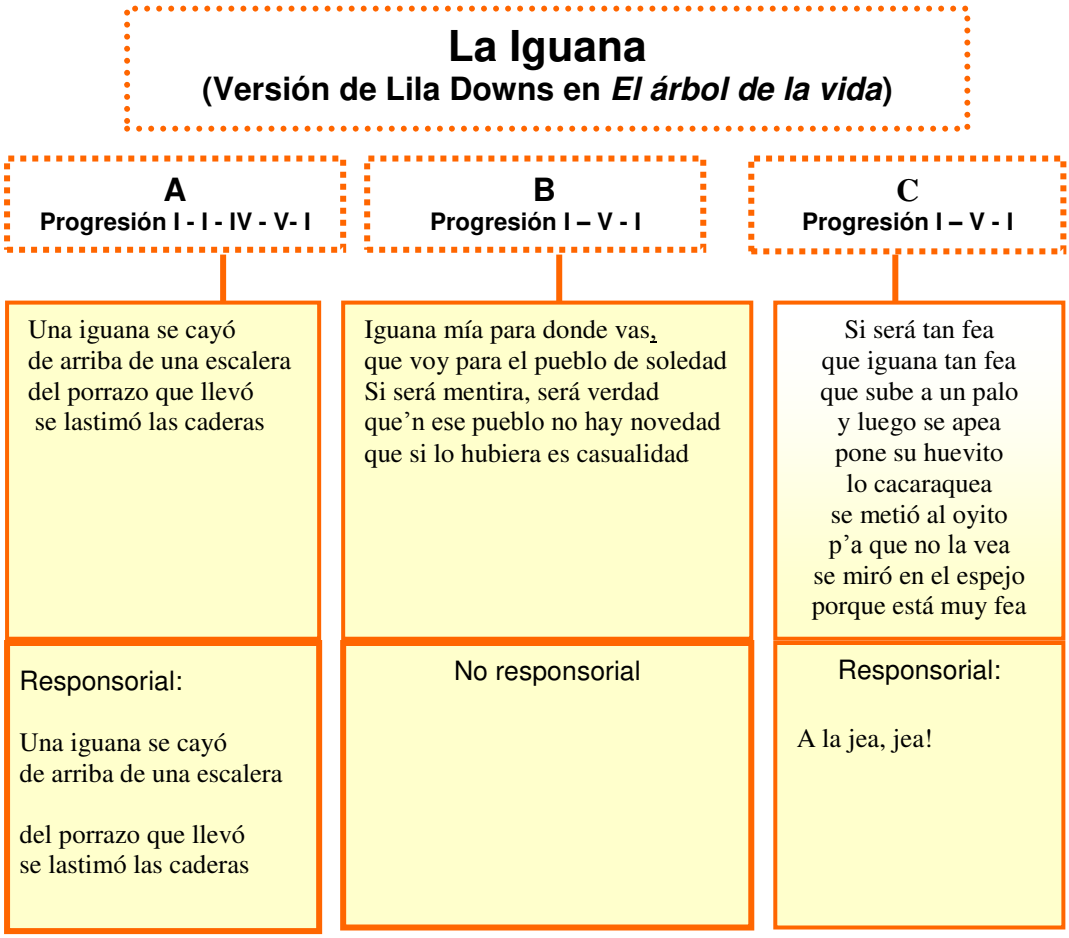
En contraste con los temas analizados anteriormente, el son de la iguana es mucho más sencillo melódicamente, no hay casi variaciones, no hay ornamentos y no hay vibrato.

4.3 Análisis musical

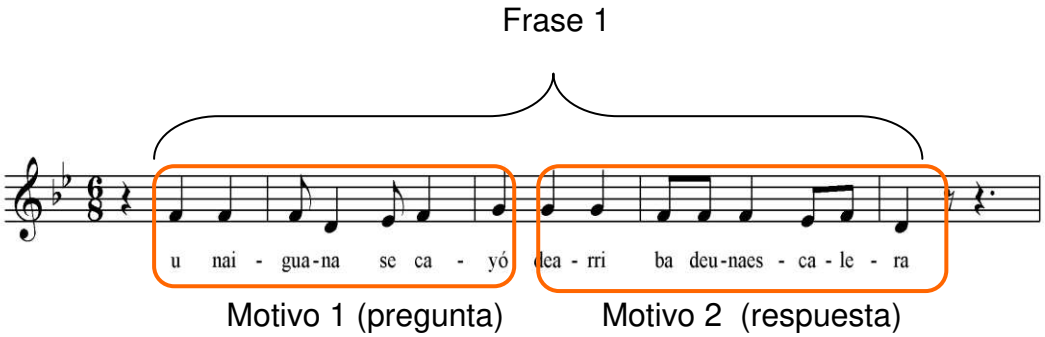
(Basado en la versión de Lila Downs tomada del disco *El árbol de la vida)*

4.3.1 Forma
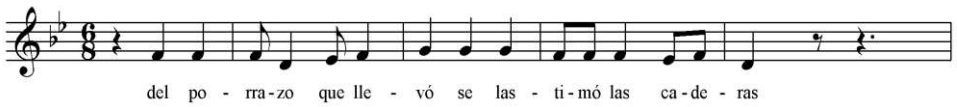
Figura No 14 Mapa descriptivo No 3
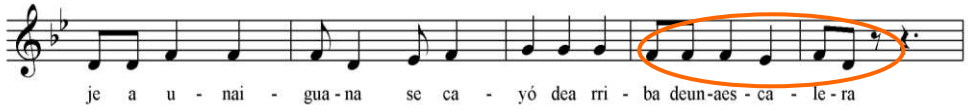


4.3.2 Melodía
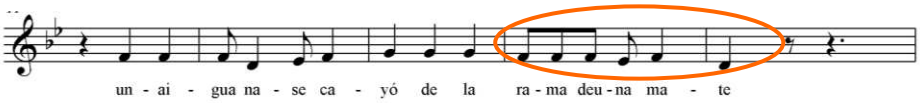


Reexposición idéntica (compases 37 - 41)
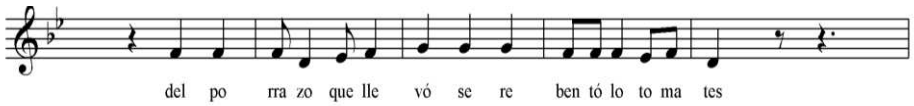


Reexposición con variación (compases 81 - 85)
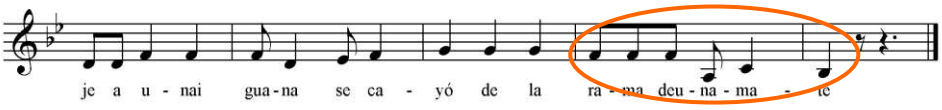


Reexposición con variación (compases 113 -117)



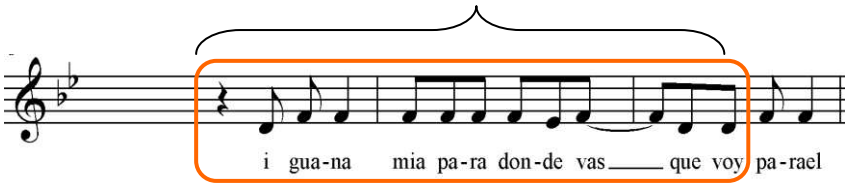
Reexposición idéntica (compases 121 -125)



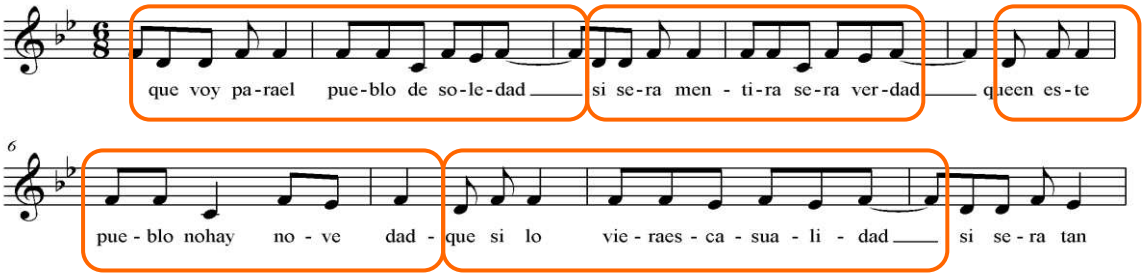
Reexposición con variación (compases 181 -185)
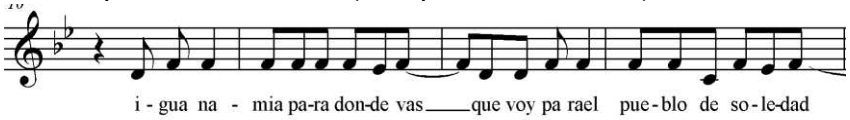


Frase 2



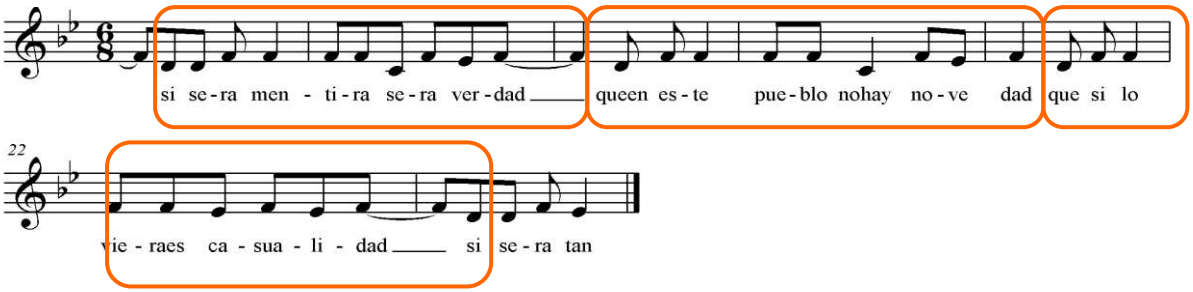
Repetición de la frase 2 con variaciones (compases 47-54)
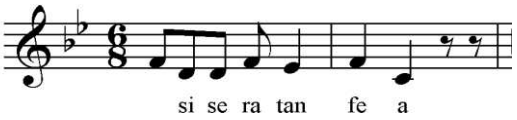


Reexposición idéntica (compases 129 -132)
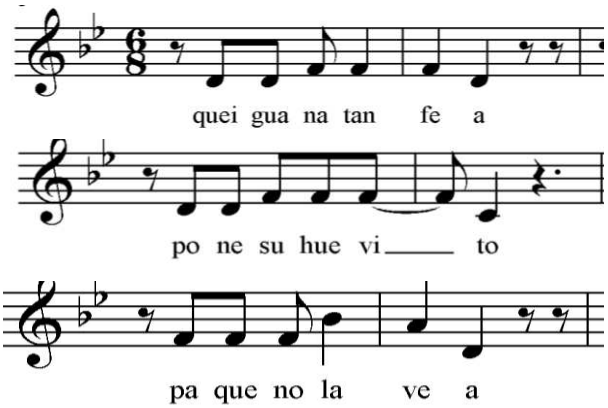


Reexposición con variaciones (compases 133-139)
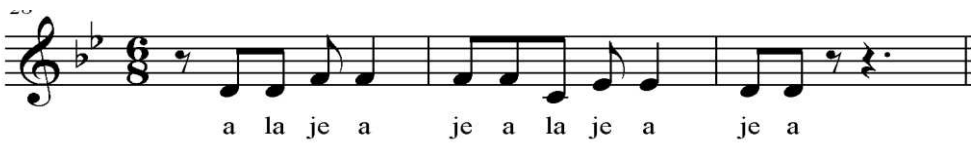


Motivo melódico de los pregones (Parte C)
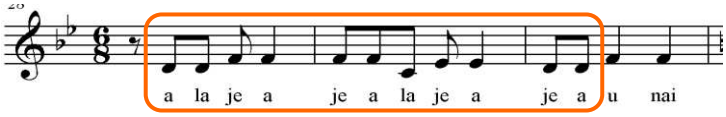


La mayoría de pregones están construidos sobre el mismo motivo, sin embargo aparecen las siguientes variaciones:



Motivo de cierre de la parte C (compases 79 - 81)



Repetición idéntica (compases 179 - 181)



4.3.3 Armonía

En el son jarocho se utilizan tradicionalmente los acordes de tónica, dominante y subdominante, llamados en la tradición mexicana primera, segunda y tercera:

Tónica: Primera

Dominante: Segunda

Subdominante: Tercera

Sin embargo, algunos sones involucran también acordes de paso y dominantes secundarias, entre otros, V7 del IV (segunda de la tercera) y V7 del V (segunda de la segunda). En el son de La Iguana, la armonía se desarrolla de la siguiente manera:

Tonalidad: Bb

A	B	C
Progression I – I – IV – V7 – I	Progresion I – V7 – I	Progresión I – V7 – I

4.4 Conclusión

Es importante resaltar el manejo del estilo que da Lila Downs a esta canción, su voz tiene una sonoridad particular y diferente a lo que hemos analizado anteriormente, ya que mantiene el mismo color durante toda la melodía. No involucra a diferencia de otras canciones, los cambios de registro ni los cambios repentinos de color. Crea un personaje con la sonoridad de su voz que se mantiene a lo largo de la canción.

Uno de los aspectos más importantes que podemos destacar tanto en la parte técnica como interpretativa de este tema es el dominio del estilo, es decir, encontrar el sonido característico con el cual se suele cantar este tipo de música (nasal) y abordar las frases rítmicas en relación con los demás instrumentos que hacen parte del son jarocho. A diferencia de los dos temas anteriores, esta es una versión más tradicional tanto en lo vocal como en lo instrumental.

5. CONCLUSIONES GENERALES

Al finalizar el proceso de análisis de las tres piezas, podemos determinar los aspectos vocales técnicos e interpretativos propuestos al inicio del trabajo.

En el aspecto técnico encontramos recursos como:

- Amplitud del Rango vocal

En dos de las canciones analizadas el rango es muy amplio, evidenciando una característica de la técnica vocal extendida. Aquí se confirma que la voz puede desarrollar la emisión de sonidos extremos rompiendo parámetros, de una manera libre y al servicio de la propuesta interpretativa.

- Utilización de diferentes colores vocales contrastantes

Este es quizás el aspecto más llamativo de la interpretación de Lila Downs, ya que se encuentra una amplia gama de posibilidades tímbricas del sonido que se puede combinar en una misma canción a decisión del cantante.
El manejo de colores vocales también un recurso empleado en la técnica extendida.

- Utilización de los registros vocales

El manejo de los diferentes registros en una misma canción posibilita la amplitud del registro y la gama de colores vocales.
En la grafía creada para este trabajo se unen los recursos de color y de registro y se llega a una sola codificación.

En el proceso de análisis y montaje de las piezas, se evidencia un grado de exigencia técnica. Fraseos largos, desarrollo de sobre agudos, dominio del registro, posibilidades sonoras etc, hacen el montaje de estas obras un ejercicio técnico riguroso.

Otros de los aspectos hallados en el análisis, son las características musicales del Repertorio. Las tres canciones provienen de la música tradicional mexicana, dos de ellas; la Llorona y Yunu yucuninu, se recrean con formatos diferentes a los tradicionales y la tercera; el son de la iguana, se interpreta de una forma más tradicional tanto en el formato instrumental como en el tratamiento armónico.

Como resultado del trabajo se logra desarrollar una propuesta propia de grafía para describir las posibilidades de colores y registros vocales clara que permite evidenciar la propuesta de Lila Downs y que queda abierta para seguir aplicándose en diferentes músicas, según sea el caso y el interés del intérprete.

El análisis permitió comprender y asimilar las maneras de ejecución vocal y musical de las tres canciones, y mas adelante sirvió para complementar el diseño de la segunda parte de un concierto final descrito a continuación.

TRES CANCIONES INSPIRADAS EN COLOMBIA

En estas tres canciones, géneros provenientes de las costas colombianas se encuentran con sonidos de la ciudad, retomando elementos del jazz y el rock. El formato integra los tambores batá; propios de la cultura afrocubana, el alegre de la costa atlántica, la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico, el saxofón, la batería y la voz. Este formato permite crear un sonido propio donde nacen composiciones originales y surgen arreglos de canciones tradicionales.

La propuesta de interpretación vocal se nutre del estilo tradicional y a la vez propone diferentes maneras de cantar utilizando diversos colores vocales, un rango extenso de registro, variaciones rítmicas y de fraseo.

Repertorio

1. Desconsuelo (Basado en Las cuatro Palomas)
Tema tradicional de la costa atlántica colombiana
Versos: Urpi Barco
Arreglo: Pedro Jackson, Urpi Barco

2. Cantos (Inspirado en los cantos de bullerengue)
Letra: Urpi Barco
Música: Urpi Barco, Pedro Jackson

3. Vuelvo a soñar (Inspirado en el currulao)
Letra: Urpi Barco
Música: Urpi Barco, Pedro Jackson

Al finalizar el análisis de las tres piezas, dejamos expuesta una propuesta que podrá ser material de estudio. Hemos visto las diferentes posibilidades sonoras de la voz, el repertorio, su contexto y los elementos musicales

Dejamos abierta una puerta para explorar el maravilloso mundo de la voz y para acercar nuestro interés en las músicas tradicionales de nuestros países latinoamericanos, de las cuales podemos nutrirnos como cantantes, músicos, compositores y seres humanos sensibles.

6. Bibliografía

Alberte, X. (2007). *La Llorona y Lila Downs*. Andalucía, España. http://xosealberte.blogspot.com/2007/05/la-llorona-y-lila-downs.html.

Chicanos por la causa. (2011) *Entrevista: Su vida*. Cox 7Arizona. http://www.cox7.com/lila-downs.

Díaz, V. (2011). *Revista Magis* de la Universidad Jesuita de Guadalajara ITESO. Estación Tierra, *Perfil Lila Downs, México.* http://www.estaciontierra.com/artistas/artista.php?id=43.

Figueroa, R. *Historia del Son Jarocho*. http://www.comosuena.com

Gottfried, J. (2009). *El fandango veracruzano*: *performance escénico y festivo*.

Helguera, E. (2002). *Lila Downs: música americana sin fronteras*. Artículo Publicado en la revista *Letras Libres*. http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/lila-downs-musica-americana-sin-fronteras

Heredia, R. (2004). *El son, esencia musical de México.* Revista correo del maestro Número 98, Año 9. http://www.herencialatina.com/Sones/El_Son_Esencia_de_Mexico.htm

Instituto lingüístico de invierno. (2008). *Escritos sobre lo que hago y sobre lo que creo.* http://nilavigil.wordpress.com/2008/03/10/ya-no-nos-averguenzan-nuestras-raices-indigenas%E2%80%9D/

La vibra. (2009). Artículo: *Lo mejor de su alma*. http://www.lavibra.com/Article.aspx?articlepath=RSS%5CLaVibra_EnPortada%5C20090716%5CLila-Downs-lo-mejor-de-su-alma.xml&cat=EnPortada&subcat=&pageid=1

Levine, M. (1995).The Jazz Theory Book, (Sher Music Co)

McCallion, M. (1998). *El libro de la voz*. Ediciones Urano. Traducción por Michael Dixon, Carmen Vaño.

Maillard, T. (2009). *Lila Downs. A mi me meten cuchillo y a los dos días me levanto*. Entrevista por publicada en EMEAQUI. Octubre http://www.m-x.com.mx/xml/pdf/192/58.pdf.

Pinkola, C. (1995). Mujeres que corren con los lobos.

Reuter, J. (1992). *La música popular de México.* Panorama

Rocha, A. Articulo: *Meredith Monk: El arte en las fronteras.* http://www.sonoscop.net/sonoscop/miliunaveus/Txt-Miliunaveus.pdf

Secretaria de educación publica**.** (1992). *Oaxaca, tierra del sol***.** Monografía estatal. México

Tv pública de Argentina. *Entrevista "¿Qué fue de tu vida? parte 4*
Publicada en youtube :
http://www.youtube.com/watch?v=N7Dm_Z1AG1g&feature=relmfu

Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2011. http://www.youtube.com/watch?v=rkNoIu9vc4s

7. ANEXOS

7.1 Entrevista a Carlos Cuevas Cerón por Urpi Barco.

Carlos Cuevas es un músico y compositor Mexicano, creador del proyecto "Mexicolombia Fusion Proyect". Producto de la residencia artística concedida por el Ministerio de cultura de Colombia y el Fondo Nacional para la cultura y las artes.

Dentro del repertorio de este proyecto, el músico incluye la una de las canciones analizadas en este trabajo; la llorona. Por esto surge el interés de indagar en su propuesta y conocer su opinión acerca de la música de Lila Downs. Adicional a ello reconocer los lazos de ambos países.

1. ¿Qué representa "La Llorona" como personaje y como canción para la cultura mexicana?

La Llorona es una leyenda antigua en México, desde la época colonial (S. XVI y XVII) acerca de una mujer que se ve obligada a dar muerte a sus niños y su alma anda en pena por siempre escuchándose en un grito que dice "Ay, mis hijos...! Mucha gente la ha escuchado. La canción en cambio no trata sobre esta leyenda aunque es una canción triste en sus muchos versos y versiones; hay "Llorona o Lloroncita!" en el son jarocho de Veracruz o en la región de la Huasteca.

2. ¿Por qué escogiste esta canción para incluirla en tu proyecto?

Es una canción referente de un México diferente, indígena.

3. ¿Para ti qué importancia tiene "Lila Downs" como artista?

Considero que es una excelente cantante y que su carrera será siempre una oportunidad para conocer más la música mexicana.

4. ¿Ha influido en el movimiento musical mexicano?

Mucho de la música que ella interpreta es música popular mexicana, ampliamente difundida en el pueblo, entonces mas bien ella ha contribuido dando una interpretación de esa música, quizás llevándola a otras audiencias

5. ¿Ha influenciado otros cantantes? ¿De qué manera?

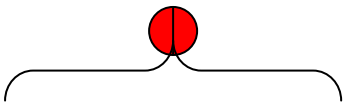
Sí, es un referente para varias artistas como Alejandra Robles, Susana Harp, Tonana, Jaramar, Ana Díaz, etc.

6. En tu proyecto "Mexicolombia fusion project" reúnes músicas de Colombia y México, ¿Cómo surge ese interés en la música colombiana?

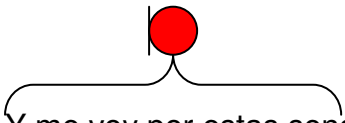
La música colombiana ha sido tan escuchada en México como en Colombia la mexicana, entonces es parte de nuestra influencia. Siempre he compuesto y producido música sobre ritmos latinoamericanos, pero al detenerme en Colombia me permitió conocer la gran diversidad de ritmos y sonidos de la geografía musical de este país.

7.2 Propuesta de aplicación de la grafía creada para este trabajo

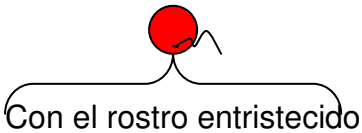
Tema: Desconsuelo (Basado en “las cuatro palomas” tradicional de la costa Atlantica)
Version: Urpi Barco, Pedro Jackson



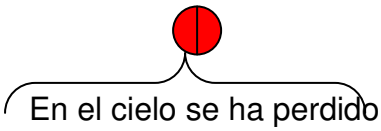
En tus ojos yo comprendo
Que tu amor ya se ha perdido



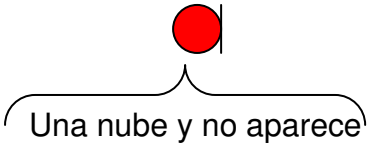
Y me voy por estas sendas



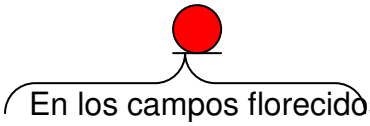
Con el rostro entristecido



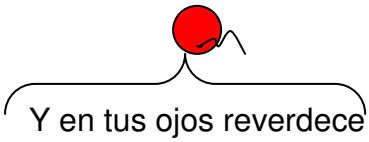
En el cielo se ha perdido

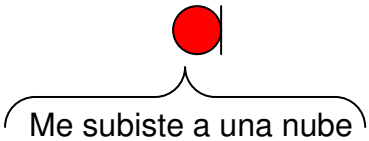


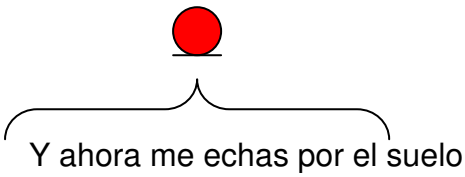
Una nube y no aparece

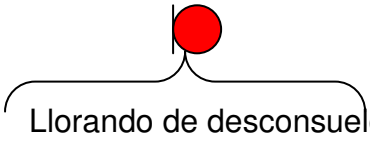


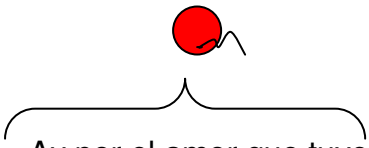
En los campos florecidos

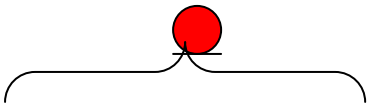

Y en tus ojos reverdece

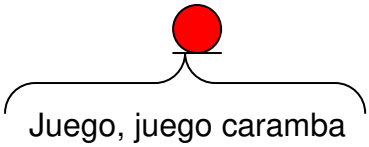

Me subiste a una nube

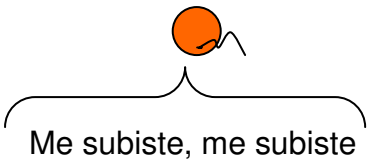

Y ahora me echas por el suelo


Llorando de desconsuelo


Ay por el amor que tuve!


Al la lale


Juego, juego caramba


Me subiste, me subiste


Y ahora me echas…