

**ACERCAMIENTO A LA IMITACIÓN DE INSTRUMENTOS CON LA VOZ
(VOCAL PLAY), A TRAVÉS DE LA CREACIÓN DE DOS ARREGLOS PARA VOCES
FEMENINAS UTILIZANDO LOS RITMOS CUMBIA Y PASILLO**

Karen Vanessa Agudelo Poveda

Cód. 2017275001

C.C. 1.018.485.797

Licenciatura en Música, Facultad de Bellas Artes

Departamento de Educación Musical

Universidad Pedagógica Nacional

Bogotá D.C.

2022

**ACERCAMIENTO A LA IMITACIÓN DE INSTRUMENTOS CON LA VOZ
(VOCAL PLAY), A TRAVÉS DE LA CREACIÓN DE DOS ARREGLOS PARA VOCES
FEMENINAS UTILIZANDO LOS RITMOS CUMBIA Y PASILLO**

KAREN VANESSA AGUDELO POVEDA

Trabajo de grado para optar al título de

Licenciado en música

Ricardo Parra Navarrete

Asesor

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Educación Musical

Licenciatura en Música

BOGOTÁ D.C.

2022

Dedicatoria

*A mis padres y a mi hermana por siempre creer en mí, brindándome su apoyo
incondicional y todo su cariño.*

Agradecimientos

A mis papás y mi hermana por toda su entrega, amor, motivación que siempre me han dado.

A Jhonatan Salinas por todo su apoyo y aliento en todo momento.

Al maestro Ricardo Parra, por toda su paciencia, comprensión y ayuda.

Al Cielo Réconds y a Miguel Fernández por su tiempo, paciencia y por abrirme las puertas de ese maravilloso estudio.

A mi maestra Silvia Ortega por hacerme enamorar de mi carrera y el camino que elegí.

A todos mis amigos que, con su ayuda, han aportado a mi carrera y a mi vida.

A Alejandra Sandoval por su colaboración y su tiempo.

A mis compañeras Carolina Cabrera, Laura Mateus y Brisny Hurtado por su tiempo y sus maravillosas voces.

Índice de Contenido

Introducción	11
Capítulo 1. Planteamiento del Problema.....	12
Pregunta de Investigación.....	16
Justificación	16
Objetivos.....	17
<i>Objetivo General</i>	17
<i>Objetivos Específicos</i>	18
Antecedentes	18
Capítulo 2. Marco Teórico.....	21
<i>Género: Pasillo Colombiano</i>	34
<i>Origen del Pasillo</i>	34
<i>Características Musicales del Pasillo</i>	36
<i>Características Rítmicas del Pasillo</i>	37
<i>Armonía del Pasillo</i>	38
<i>Pasillo Canción</i>	39
<i>Pasillo Miedo de Doris Zapata</i>	40
Género: Cumbia	41
<i>Origen de la Cumbia</i>	42
<i>Tipos de Cumbia</i>	43

<i>Características de la Cumbia</i>	43
<i>Cumbia Marta la Reina de Rafael Mejía Romaní</i>	46
Arreglos Vocales.....	47
<i>Movimiento de las Voces</i>	49
<i>Disposición de las Voces</i>	50
<i>Background</i>	51
Capítulo 3. Marco Metodológico.....	53
Enfoque de la Investigación.....	54
Tipo de Investigación.....	54
Técnicas e Instrumentos de Recolección de Información.....	55
Ruta Metodológica	56
<i>Cuaderno de Campo</i>	60
<i>Cuadro de Análisis de Fuentes</i>	60
Capítulo 4. Proceso Creativo	61
Resultados del Cuadro de Análisis de Referentes de la Imitación de Instrumentos.	62
<i>Terminología</i>	62
<i>Respiración</i>	62
<i>Resonadores</i>	63
<i>Recursos articuladores o Fonéticos</i>	63
<i>Calentamientos o Ejercicios para la Práctica en el vocal play</i>	64

<i>Cuerpo y Movimiento</i>	64
<i>Enfoque Instrumental</i>	65
<i>Modo de Aprendizaje</i>	66
Desarrollo y Creación de Arreglos	66
Arreglo de la Cumbia Marta la Reina	70
<i>Centro Modal</i>	70
<i>Bases Rítmicas de Tambora con Variación</i>	71
<i>Estructura del arreglo Marta la reina</i>	72
<i>Descripción del Arreglo</i>	74
Arreglo del Pasillo Colombiano <i>Miedo</i>	85
<i>Tonalidad</i>	85
<i>Bases Rítmicas</i>	86
<i>Estructura del arreglo Miedo</i>	87
<i>Descripción del Arreglo</i>	90
Conclusiones.....	106
Referencias.....	112
Anexos	117

Índice de Figuras

Figura 1. Resonadores de los cuadrantes	29
Figura 2. Puntos articulares según el Alfabeto Fonético Internacional.	33
Figura 3. Patrón ritmo del vals, patrón rítmico de pasillo y patrón de acompañamiento .	36
Figura 4. Patrones ritmo-armónicos de la percusión, tiple y guitarra en el pasillo.....	37
Figura 5. Instrumentos usados para tocar cumbia.....	44
Figura 6. Bases percutivas de la cumbia y variaciones de las mismas	45
Figura 7. Movimientos de las voces	50
Figura 8. Disposición de las voces.....	51
Figura 9. Formato de diario de campo	60
Figura 10. Cuadro de análisis de fuentes	61
Figura 11. Formato tablas de convenciones.....	69
Figura 12. Rangos de las voces de la cumbia Marta la Reina.....	71
Figura 13. Bases rítmicas canción Marta la Reina.....	71
Figura 14. Base rítmica de la tambora con variación.....	72
Figura 15. Compases del 1 al 4 del arreglo de la obra Marta la Reina	75
Figura 16. Compases del 5 al 9 del arreglo de la obra Marta la Reina	76
Figura 17. Compases del 10 al 16 del arreglo de la obra Marta la Reina	77
Figura 18. Compases del 18 al 24 del arreglo de la obra Marta la Reina	78
Figura 19. Compases del 25 al 32 del arreglo de la obra Marta la Reina	79
Figura 20. Compases del 34 al 42 del arreglo de la obra Marta la Reina	80
Figura 21. Compases del 43 al 49 del arreglo de la obra Marta la Reina	81
Figura 22. Compases del 51 al 57 del arreglo de la obra Marta la Reina	82

Figura 23. Compases del 58 al 65 del arreglo de la obra Marta la Reina	82
Figura 24. Compases de la parte final del arreglo de la obra Marta la Reina	83
Figura 25. Sonido de efectos parte final	84
Figura 26. Rangos de las voces del pasillo Miedo.....	86
Figura 27. Bases rítmicas instrumentos del pasillo Miedo	87
Figura 28. Introducción del arreglo del pasillo Miedo	91
Figura 29. Estrofa 1 del arreglo del pasillo Miedo	92
Figura 30. Compases del 11 al 15 del arreglo del pasillo Miedo.....	93
Figura 31. Onomatopeyas de la imitación de la bandola del arreglo del pasillo Miedo...	94
Figura 32. Estrofa 2 del arreglo del pasillo Miedo	95
Figura 33. Estrofa 3 del arreglo del pasillo Miedo	96
Figura 34. Pre coro del arreglo del pasillo Miedo	98
Figura 35. Coro del arreglo del pasillo Miedo.....	99
Figura 36. Intermedio del arreglo del pasillo Miedo	100
Figura 37. Pre coro 2 del arreglo del pasillo Miedo	101
Figura 38. Compases del 127 al 132 del arreglo del pasillo Miedo.....	102
Figura 39. Coro 2 del arreglo del pasillo Miedo.....	103
Figura 40. Compases del 151 al 154 del arreglo del pasillo Miedo.....	104
Figura 41. Fragmento final del arreglo del pasillo Miedo	105

Índice de Tablas

Tabla 1. Ruta metodológica	57
Tabla 2. Estructura fase 1, 2 y 3.....	58
Tabla 3. Estructura fase 4 y 5.....	59
Tabla 4. Estructura arreglo Marta la Reina.....	72
Tabla 5. Estructura arreglo Miedo	87

Introducción

El presente trabajo de grado tiene como objetivo proponer una forma de acercamiento a la imitación de instrumentos con la voz, a partir de la exploración y la investigación sobre el *vocal play*¹, con el fin de aportar elementos significativos al proceso de formación de los estudiantes de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional (en adelante, UPN) y que los mismos evidencien en su práctica coral o individual, un espacio de desarrollo introductorio a la percusión vocal; de tal manera, este documento se comprende como una herramienta para la búsqueda de nuevas sonoridades, apoyando así, los futuros procesos de formación e investigación.

Se presentará el proceso de creación de dos arreglos de música colombiana con los ritmos de cumbia y pasillo de las canciones *Marta la Reina* de la autoría de Rafael Mejía Romaní y *Miedo* de la maestra Doris Zapata. Esto permitirá la imitación sonora de los instrumentos de los géneros contrastantes en formato y elementos musicales. Dichos arreglos están orientados a la interpretación por parte de voces femeninas, pues en las agrupaciones de imitación vocal, normalmente, se evidencian grupo mixtos o masculinos y en pocos casos se presentan formatos solamente de mujeres, por tanto, en el presente trabajo de investigación se desea experimentar el acercamiento a sonoridades agudas y especialmente graves al imitar instrumentos como el bajo o el parche de un tambor.

Desde otro punto de vista, a partir de los referentes sobre la percusión vocal y la exploración e introspección propia, se desarrolla un proceso de laboratorio y experimentación

¹ *Vocal play* hace referencia a la imitación de instrumentos melódicos y percusivos con la voz, este término lo usa el reconocido cantante, percusionista vocal Fredy Lafont (2016).

que da como resultado dos tablas de convenciones que, unidas a ejemplos sonoros de los instrumentos, sirven como guía introductoria para la imitación de estos.

Este documento se encuentra organizado en tres partes, a saber: la primera sección, la cual estará enfocada a la conceptualización, aspectos técnicos vocales, contextualización de los géneros relacionados en este trabajo y temas importantes para la realización de los arreglos vocales; la segunda sección, en la que se encuentran consignados los resultados de un análisis de los referentes del *vocal play*, sobre el abordaje de esta técnica y aspectos relevantes para su aplicabilidad; finalmente, en la tercera sección se encuentra los pasos realizados para el desarrollo de los arreglos y la tabla de convenciones de la instrumentación de los ritmos trabajados, adicional, se muestra la descripción sobre la creación de los arreglos vocales.

Aunado a lo anterior y como herramienta de estudio, se adjuntarán los audios de los arreglos en el apartado de anexos, para que puedan servir de ayuda a futuros montajes, esto, con el objetivo de nutrir el proceso de apropiación de estas sonoridades de dichos instrumentos. Por otra parte, es necesario mencionar que, respecto a la terminología a emplear en el presente texto, la imitación de instrumentos se encontrará mencionada con diferentes nombres, pues se tiene en cuenta que esta técnica ha sido nombrada de diversas formas dependiendo el referente, sin embargo, esto no modifica su significado.

Capítulo 1. Planteamiento del Problema

En el presente documento se pretende realizar un acercamiento a la imitación vocal de instrumentos musicales de dos regiones colombianas diferentes, a saber: la Región Atlántica, desde la cumbia llamada *Marta la Reina* del músico Rafael Mejía Romaní y la Región Andina, partiendo del pasillo *Miedo* de la maestra Doris Zapata. Con el fin de lograr dicho acercamiento se presentarán dos arreglos para voces femeninas.

El interés por el problema de investigación consignado en el presente trabajo, emerge a partir de la curiosidad y los interrogantes referentes a la técnica del *vocal percussion* (percusión vocal) y la incorporación de esta a la música colombiana, como punto de partida, ha resultado necesario realizar una pequeña indagación y audición de agrupaciones importantes como referentes de la imitación de instrumentos con la voz, grupos colombianos como *N-voz*, *Sine Nomine* y agrupaciones internacionales e intérpretes tales como *Bobby Macferry*, *Vocal Sampling* y *Neri per Caso*. Asimismo, también se desarrolla la ampliación de los referentes teóricos sobre la creación de arreglos, teniendo en cuenta que, desde la experiencia personal de la autora del trabajo de investigación, este proceso creativo se ha dado desde la intuición musical, experiencia artística y los conceptos aprendidos en el proceso de formación de la Licenciatura en Música de la UPN.

Las técnicas de imitación y de realizar efectos con la voz existen desde años atrás, el surgimiento de bandas a capela, las cuales son grupos sin acompañamiento instrumental, fueron puntos clave para la evolución y desarrollo de esta técnica, pues su interpretación es netamente vocal, sin embargo, resulta necesario mencionar que en el momento de desarrollar una investigación acerca del *vocal play*, se deben contemplar las diferentes formas en las que se conoce este término, puesto que algunas agrupaciones e investigadores, a raíz de su búsqueda y exploración, lo llamaron: *vocal play*, percusión vocal, *beatbox*, *vocal percussion*, *voicing percussion*, entre otras denominaciones.

Tal como afirma Jhon Núñez, en el ciclo de conferencias del *Banco de la República*, en el *Taller de imitación de instrumentos con la voz*

Cada vez que tú te vas a sentar a buscar material para poder acercarse al imitar con la voz en internet o donde tu estés buscando, pues lo van a encontrar de muchas formas *beatbox*, *beatboxing*, percusión vocal [...] *vocal play* (Banrepcultural (Sincelejo), 2020).

Dicho lo anterior y como consecuencia a esto, el hecho de no contemplar otras formas de búsqueda, tales como otros nombres e incluso otros idiomas, puede dificultar y limitar el acceso a la diversa información sobre esta técnica.

Colombia es un país culturalmente rico y con diversidad en sus músicas, sin embargo, es necesario mencionar que no resulta muy común el hecho de que las músicas tradicionales, coros o ensambles a capela, puedan ser transmitidas o reproducidas en medios como la radio o la televisión, esto a diferencia de otros géneros y formatos que son más comerciales y por tanto cuentan con una mayor difusión.

Jhon Núñez integrante de la agrupación colombiana Nvoz, la cual se dedica a la imitación de instrumentos de la música colombiana, en una entrevista del programa *Resonantes del Canal 13* expresa lo siguiente: "en cuanto a la música que encuentras en las emisoras no encuentras registro de musical vocal, siempre encuentras registro de música instru-vocal o instrumental, siempre con el apoyo de instrumentos" (Canal Trece Colombia, 2019), generando así que el acercamiento a referentes como los ensambles vocales a capela, que desarrollan la técnica *del vocal play*, se presente de mayor manera desde una indagación personal directa sobre el tema, o por escuchar uno de estos grupos en festivales o conciertos, pues lamentablemente, no se ha incentivado culturalmente la escucha de grupos vocales a capela.

Desde otro punto de vista, en el proceso de formación del pregrado en la Licenciatura en Música, se busca desarrollar habilidades alrededor de una línea artística, de tipología cognitiva, auditiva, interpretativa y creativa, principalmente; este proceso se complementa con las

experiencias musicales que se construyen fuera del espacio académico, las cuales en algunas ocasiones refuerzan y en otras contradicen la lógica con la que son abordados, construyendo de esta forma el criterio musical.

Con el desarrollo de un criterio musical se encuentran herramientas para la creación, ya sea desde la improvisación, la interpretación, la composición y/o los arreglos musicales, estos últimos resultan ser un factor importante para el presente trabajo de investigación, ya que también es parte de los resultados de este. En los ensambles vocales, aunque existen agrupaciones netamente femeninas, los grupos enfocados a la imitación de instrumentos normalmente mantienen un formato mixto o masculino, teniendo en cuenta la versatilidad de registros la cual da un panorama más amplio a la hora de realizar esta técnica. Para la creación de los arreglos y la interpretación de estos, el registro de las voces femeninas, muchas veces, es un limitante para simular ciertos instrumentos como lo es el caso del bajo o instrumentos con un registro grave.

Dicho lo anterior y con algunas problemáticas evidenciadas se puede afirmar que, es importante que esta técnica se incluya para la contribución en investigación y metodología a la aplicación de nuevas sonoridades vocales, es pertinente persistir en la implementación de nuevos espacios artísticos con el fin de incentivar la importancia de la música colombiana en un formato vocal. también es conveniente contemplar cómo se desarrolla la imitación de instrumentos con la voz desde un registro femenino, y finalmente, es necesario tener claro que, los procesos creativos, en este caso los arreglos vocales, hacen parte de la vida profesional de un músico, por ende, es importante introducirse sin prejuicio alguno en los procesos de aprendizaje que permitan completar y consolidar términos ya existentes enlazados a la creatividad de cada individuo.

Pregunta de Investigación

¿Cómo realizar una aproximación al *vocal play* desde la imitación de instrumentos pertenecientes a los ritmos cumbia y pasillo, a partir de la creación de dos arreglos para voces femeninas?

Justificación

Dentro de las expectativas de la autora de este trabajo, la investigación se convierte en un factor importante de búsqueda, teniendo en cuenta el interés por el aprendizaje de esta técnica y la aproximación a esta habilidad desde la interpretación netamente femenina y el rol que esta cumpliría en la simulación de instrumentos. Durante el acercamiento a la exploración, emergen elementos importantes a los que se puede dar respuesta desde la práctica o la teoría, como sucede en el caso de la experimentación y la investigación.

Con relación a la imitación de instrumentos, es necesario mencionar que, si el investigador desea introducirse a un aprendizaje formal sobre este tema, debe tener en cuenta la metodología de indagación, pues, como se ha mencionado previamente, existen diversos referentes que manejan esta técnica con diferente terminología. La presente investigación pretende realizar una centralización de información sobre algunos exponentes importantes que hablan de la imitación vocal, permitiendo conocer el punto de vista y, en algunos casos, la forma de emplear el *vocal play*, teniendo en cuenta que en este tema no existe una sola forma de aplicación.

Aunado a lo anterior, esta indagación resulta pertinente para un licenciado en música puesto que sirve como enriquecimiento a su proceso formativo, dando entrada a nuevas sonoridades y sensaciones por parte del individuo; esto, asociado a un análisis introspectivo que

permita crear una forma de apropiación de esta técnica y sea un aporte a su creatividad musical o método pedagógico.

Por otro lado, es importante destacar que el proceso creativo de un arreglo vocal involucra la imitación de instrumentos y todo lo que compete a la elección de onomatopeyas, gráficos asociados a los sonidos y demás, puesto que este trabajo permite compartir la experiencia del desarrollo y construcción de dos arreglos, con el objetivo de que esta sirva como aporte a futuras composiciones u obras por parte de estudiantes de la Licenciatura en Música de la UPN que deseen aplicar esta técnica en los arreglos vocales o en su práctica individual.

Por último, a partir de estas obras se busca contribuir al repertorio de los grupos vocales de la universidad, tales como el coro institucional o agrupaciones femeninas emergentes, que se encuentren interesadas en manejar otro tipo de estilos hacia el ensamble vocal; para esto y como metodología de estudio se podrán encontrar los audios guía, las partituras y las explicaciones expuestas (tabla de convenciones de imitación de instrumentos) en este documento, elementos que serán una herramienta para el desarrollo del montaje y entendimiento de las sonoridades que se manejan en estos arreglos, facilitando de esta manera su apropiación y aplicabilidad.

Objetivos

Objetivo General

Realizar un acercamiento a la imitación de instrumentos (*vocal play*), a través de dos arreglos para voces femeninas que involucren los ritmos cumbia y pasillo, en donde se exploran las posibilidades vocales a través de un proceso de investigación creación, un cuaderno de campo y una categoría de análisis.

Objetivos Específicos

1. Identificar los principales rasgos característicos de los aires de cumbia y el pasillo, para determinar la instrumentación que hará parte de la experimentación y del arreglo vocal.
2. Definir la relación del *vocal play* con la instrumentación de los ritmos ya mencionados, a partir de la información, el material audiovisual y el proceso de exploración propia, con relación a la imitación de instrumentos con la voz.
3. Aplicar las sonoridades y fonemas encontrados a la creación de estos dos arreglos, así como las diversas técnicas utilizadas.

Antecedentes

Con el objetivo de indagar en el panorama de la investigación de la imitación de instrumentos con la voz, se ha realizado un proceso de consulta en diferentes bases de datos, que permitan la consolidación de un marco referencial propio para el desarrollo pertinente y significativo del presente trabajo de investigación, dicho esto, se pueden observar los documentos a continuación expuestos.

El trabajo de investigación realizado por John Munévar (2012), titulado *Proceso metodológico para la conformación del ensamble músico vocal de la Universidad Nacional de Colombia*, presenta una muestra del avance y la conformación del grupo músico vocal de la Universidad Nacional de Colombia, para fortalecer el aprendizaje significativo; dicha investigación resulta ser importante pues realiza una introducción al concepto de la técnica vocal, describiendo sus partes cruciales para la fonación y diversos estilos con base en los estudios de método del *Estill Voice Training*. Adicional, el autor de la investigación realiza un paneo sobre

la técnica del *beatbox* y *vocal play*, por lo tanto, se comprende como uno de los insumos importantes en la consolidación del término *vocal play* para la presente investigación.

Otro referente importante en la presente búsqueda es el trabajo de investigación realizado por Otero (2009), llamado *Proceso de composición y arreglos (con o sin acompañamiento instrumental) en repertorio de música tradicional y/o popular colombiana*, la autora busca incorporar recursos propios del estilo pop y el jazz junto al repertorio que realizó en parte de su carrera. En este documento se evidencia el proceso de composición y arreglos, así como una ruta metodológica de análisis tanto de las obras que usó como referencia, y así mismo de las obras propias de su arreglo.

El trabajo de investigación *Entre bambucos y pasillos. Una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía*, elaborado por Alber Corredor (2018), tiene como propósito dar una motivación e interés a la música colombiana, específicamente a los pasillos y los bambucos a través del análisis del estilo musical del maestro Adolfo Mejía. Esto con el fin de que los estudiantes del ensamble de Jazz-Rock de la UPN vean en estas composiciones la posibilidad de tener un acercamiento a estos géneros. La indagación al ritmo de pasillo aporta de manera importante al presente trabajo, debido a que se realiza una exposición sobre los aspectos básicos del pasillo, origen, terminología, desarrollo de la estructura rítmica, armónica y expone la forma tradicional del pasillo.

Otro de los referentes elementales para la presente investigación es la tesis de doctorado realizada por Adib Mehrabi (2018), en la cual, a partir de una serie de experimentos de las características del sonido y la producción musical, con base en el análisis que mide la diferencia entre sonidos imitados y las imitaciones vocales, el autor muestra como objetivo dar pautas para la precisión de la vocalización de los sonidos musicales. Este trabajo se comprende como uno de

los aportes importantes, puesto que ayudó en la construcción de una base exploratoria y varios aspectos técnicos del canto en pro del concepto de *vocal play*.

El proyecto de investigación llamado *Creación de interpretación de tres arreglos para ensamble de piano, tiple y contrabajo, de los pasillos; Ilusión, Atardecer y Echen pa'l morro del compositor Carlos Vieco Ortiz*, elaborado por Lindy Sánchez (2018), expone la creación de tres arreglos para piano, tiple y contrabajo, teniendo en cuenta el análisis y la indagación sobre el contexto del trabajo. La autora desarrolla el origen y características específicas del pasillo, por lo tanto, representa un aporte significativo al presente trabajo de grado, respecto a su necesidad de brindar un contexto, así como datos importantes básicos y necesarios sobre el ritmo pasillo.

Un cuento para el ensamble vocal, trabajo de grado realizado por Jonathan Segura (2010), presenta la creación de toda una historia, en la que realiza composiciones para ensamble vocal a capela a ritmos colombianos andinos, abordando el modo de uso de los fonemas y las onomatopeyas, con el fin de adaptarlas a los instrumentos colombianos. Resulta importante para este trabajo de investigación por el aporte de algunas ideas preestablecidas para las onomatopeyas de instrumentación usada en los dos arreglos que se exponen más adelante y que podrán ser consultados por el lector en el apartado de anexos.

Finalmente, a partir de los arreglos para coro mixto y coro de voces iguales, sobre los clásicos de la música popular chilena del compositor William Child, Winston Moya (2017), realiza un proyecto de investigación llamado *Antología coral*, en el que desarrolla algunos aportes significativos desde la perspectiva teórica, coral y varios elementos que son importantes para el entendimiento y la interpretación de estos arreglos. Este documento ha sido un referente importante para conceptualizar el término de 'voces iguales', así como algunos elementos teóricos para la creación de los arreglos.

Capítulo 2. Marco Teórico

En este capítulo se exponen temas importantes que servirán como contexto o conceptualización para abordar aspectos como la imitación de instrumentos con la voz, siendo este uno de los asuntos centrales para esta investigación, adicional, otra sección enfocada a la técnica vocal, que ayudará al entendimiento de varios puntos fundamentales para la aplicabilidad del *vocal play*. La siguiente parte, se sitúa desde la explicación sobre el origen y elementos característicos musicales de la cumbia, el pasillo y parte del entorno con relación a las obras a trabajar y sus compositores, con el fin de comprender el ambiente en el que se desenvuelven estas canciones, por último, se muestran términos y elementos a usar que aportarán y serán guía para el desarrollo y la creación de arreglos musicales en esta área.

Imitación Vocal de Instrumentos o *Vocal Play*

La imitación vocal de instrumentos es una técnica que ha recibido varios nombres gracias a diversos autores, por ejemplo, Freddy Lafont, quien es arreglista, percusionista vocal, compositor, docente y un reconocido exponente de la imitación de instrumentos en Colombia, se refiere a esta habilidad como *vocal play*, término el cual define en la cartilla pedagógica de modulación del año 2016 de la siguiente forma:

Concepto que nace para diferenciar, un grupo vocal netamente armónico, y uno que incluye imitaciones de instrumentos o sonidos electrónicos como armonías y percusión vocal latina o *beatbox* como acompañamiento rítmico, su orquestación está basada en los formatos instrumentales y debe ser completamente *a capella* (Lafont, 2016, p.58).

Para este autor, este concepto reúne dos aspectos importantes para la imitación de instrumentos o como él lo llama “hacer toda la orquesta solamente con la voz” (Lafont, 2016, p.58), puesto que esta habilidad está enfocada a la aproximación sonora de instrumentos percutivos y también melódicos.

Por otro lado, y con el fin de seguir aportando a la contextualización del concepto de *vocal play* o percusión vocal, se aborda el trabajo de investigación *Vocalising percussion sounds* que traduce ‘vocalización de sonidos de percusión’, realizado por el Dr. Adib Mehrabi (2018), en el cual se menciona que una de las artes de la imitación de instrumentos es el *beatbox* y la define como una técnica de imitación de sonidos y patrones rítmicos con la voz.

Acerca de esta técnica Mehrabi (2018), comenta lo siguiente: “uno de los casos más destacados de sonidos de percusión vocalizados es la forma de arte del *beatboxing*, una técnica de interpretación vocal en la que el intérprete imita sonidos de percusión y patrones rítmicos” (p. 46), haciendo relevancia en que el *beatbox* se encuentra relacionado con la imitación de instrumentos percutivos y los que son relacionados una sonoridad cercana al Hip-Hop, dicho esto, resulta evidente que el *beatbox* y la imitación de instrumentos siempre han estado relacionados:

Las similitudes entre el *beatboxing* y la imitación vocal de sonidos de percusión justifican una breve discusión de la literatura relacionada [...] El *beatboxing* tiene su origen en la cultura musical del hip hop, y muchas de las técnicas vocales que se desarrollaron para imitar los tipos de sonidos de percusión típicamente utilizados en la música de este género, como las cajas de ritmos electrónicas (Mehrabi, 2018, p. 46).

Por consiguiente, el *beatbox* se encuentra estrechamente relacionado con la imitación de instrumentos percutivos, a partir de las cajas rítmicas usadas para el Hip-Hop, mientras que la imitación de instrumentos o el *vocal play*, abarca la imitación de instrumentos melódicos y percutivos.

Por el contrario, Jake Moulton en el libro *A capella pop* de Brody Macdonald (2012) establece puntos contrastantes sobre la imitación de instrumentos, el primero de ellos es el *vocal percussion*, el cual define como la imitación o la aproximación de los instrumentos de percusión (Moulton, 2012). Este autor, también se refiere al *beatboxing* y menciona que aunque también es una forma de aproximación rítmica, esta puede abordar sonidos electrónicos, asimismo, pone a discusión el rol que este cumple dentro de las agrupaciones, pues no se trata de realizar un papel netamente rítmico, pues el *beatboxing*, como afirma Moulton (2012), es hacer y ser la música, planteando este término desde una perspectiva más versátil en su interpretación a la cercanía de sonidos instrumentales y no solamente electrónicos.

Diversos autores han ubicado el surgimiento del *vocal play* hacia principios del siglo XX, específicamente en las décadas de los años 20 y 30, aunque resulta complicado señalar una fecha específica, esta afirmación se hace bajo la noción de que más adelante los cuartetos de barbería darían entrada a la imitación de instrumentos; años después los jazzistas tomarían partida en este asunto ya que en los solos instrumentales la voz tomaba partida, a tal punto que los músicos empezaron a dejar sus instrumentos de lado para hacer la imitación con su propia voz (Munévar, 2012).

La larga historia de la música vocal, la música a capela y los estilos de esta, se ha ido desarrollando a partir de un proceso evolutivo, algunos de estos estilos muy relacionados con el *vocal play* fueron parte crucial de transición para lo que hoy en día se conoce de esta técnica y de

la música a capela. Gracias a los estilos *Doo Wop*, las barberías, los cantos de iglesia y al jazz, la música vocal a capela tuvo una gran influencia para lo que serían los años 80 (Sharon, 2018).

A lo largo de la historia han existido diferentes agrupaciones que, con su interpretación, han dejado un precedente importante para esta técnica, pues cada uno ha desarrollado su metodología de aplicación, generando un factor característico específico, como su sonoridad, elementos innovadores o simplemente su formato.

Durante el proceso de investigación realizado para el presente trabajo de grado, se desea mencionar algunos de estos referentes que muestran el gran dominio sobre el tema abordado, puesto que, han realizado un gran aporte en el tema vocal; un claro ejemplo es el *Trío Esperanza* que es una agrupación brasileña conformada por mujeres, y que destacó por su sonoridad ligera y dulce en los años 50; en segundo lugar se puede mencionar a *Bobby Macferrin*, quien a pesar de realizar un trabajo en solitario, se ha desempeñado como arreglista, compositor y cantante, entre otras profesiones, generando un gran impacto en la imitación vocal gracias a su amplio registro y el nivel de reacción con el público, entre otros aspectos que este maneja; por último, el sexteto cubano *Vocal Sampling* es famoso por abordar ritmos e instrumentos latinos y géneros populares.

Con la finalidad de dar un mayor soporte a la investigación y extender sus alcances, en el apartado de anexos se pueden encontrar los referentes sonoros de las agrupaciones y solistas previamente mencionados (*ver Anexo I, apartado A*).

La imitación ha sido un aspecto importante para el ser humano con respecto al aprendizaje, pues se ha comprendido que este proceso, junto a la observación y la exploración, ayuda al desarrollo de procesos comunicativos, sociales y de enseñanza, que se emplean en el momento o de manera futura. En el trabajo de investigación realizado por Mirian Zurita (2018), se expone la imitación como herramienta de aprendizaje, definiéndola de la siguiente forma:

El aprendizaje por imitación es una forma de adquirir nuevas conductas en diferentes etapas de la vida del ser humano que se encuentra abierto a incomprensibles acontecimientos sin recompensa o miedos a posibles castigos, todo se da mientras la observación voluntaria con la finalidad de reproducirlo en un futuro como habilidad propia; también refuerza el proceso cognitivo permitiendo el desarrollo óptimo en un ámbito social , educativo etc., es considerado como un aspecto sofisticado de la inteligencia humana (p.20).

Así mismo, Zurita (2018) expone algunos procesos del aprendizaje por imitación, en este caso, los cuales se pueden relacionar con la aplicabilidad del *vocal play*: el primero de ellos es la atención, pues es la escucha del elemento a simular; el segundo proceso hace referencia a la retención, que se puede considerar como un análisis del sonido con relación a la voz; y, por último, se encuentra la reproducción motora o reproducción, que se relaciona con la producción o emisión del sonido.

Por otra parte, Mehrabi (2018) describe la imitación como una perspectiva cognitiva, y afirma que esta es la recreación de eventos auditivos previamente experimentados, teniendo en cuenta que la imitación es un aspecto importante en el desarrollo del lenguaje y que cada individuo aprende la pronunciación vocálica. Tal como se menciona en este escrito, el lenguaje no presenta en su totalidad todo el alcance que la voz humana tiene; al momento de explicar de manera verbal un sonido muchas veces se torna difícil, es por eso que el sonido imitativo es una forma de comunicación, puesto que más fácil identificar un concepto o el origen del mismo.

Siendo uno de los temas centrales de esta investigación, el *vocal play* permite una experimentación de la voz, haciendo que todo aquel que decida emplearlo desarrolle o fortalezca ciertos parámetros básicos para el canto, o pueda describir sonoridades no emitidas

anteriormente. Por otro lado, el contexto, los referentes y los puntos ya mencionados sobre la imitación vocal, serán base para aplicar esta técnica.

Técnica Vocal

La técnica vocal o entrenamiento vocal es una forma de entender el rol de la voz y las partes del cuerpo que la provocan, en función del canto y no como normalmente se usa, que es la voz hablada. A raíz de la evolución y el análisis de este tema, se comprendió que esta requiere del aprendizaje y la conciencia sobre la estructura corporal vocal. Gracias a esto, la voz puede ampliar sus distintas sonoridades y colores que se dan con el desarrollo de una técnica vocal correcta, desde aspectos básicos tales como la respiración, el apoyo y los resonadores, entre otros, (Alessandroni y Etcheverry, 2015). Para la aplicabilidad del *vocal play*, se deben emplear los anteriores aspectos, que ayudaran a una sonoridad óptima y sin generar ninguna afectación vocal durante la reproducción de las imitaciones.

Como primer punto el aire es un pilar fundamental para el canto, pues como María Olga Piñeros (2004) menciona “el sonido es el aire” (p.39). La respiración hace parte de los procesos que el cuerpo humano realiza de manera autónoma, desde el instinto surgen movimientos involuntarios que permiten la fluidez del aire asegurando un buen funcionamiento del cuerpo, no obstante, es imprescindible entender la respiración, en pro al canto. Piñeros (2004), describe el proceso de respiración como un movimiento, que consta de dos momentos: el primero es la inhalación, que es cuando el aire ingresa al cuerpo, transportando el oxígeno a las células del cuerpo y el segundo es la exhalación del aire, liberando el dióxido de carbono.

En el proceso de respiración, existen tres partes del cuerpo humano que intervienen para en el funcionamiento de este aspecto, los cuales son: intercostal, abdominal y diafragmático. Al

momento de tomar aire, las intercostales se movilizan hacia afuera, expandiendo las costillas y llenando de aire los pulmones, para luego, contraer el diafragma, a raíz de esto, se modifica su forma, desplazando los órganos ubicados hacia las paredes abdominales y el piso pélvico (Piñeros, 2004). Luego, en la exhalación, la parte abdominal y pélvica se contraen sumamente hacia adentro y hacia arriba, impulsando las vísceras hacia el diafragma, pues este último está contraído y resistente, pero a medida que se va dando la expulsión del aire, estos ceden de manera gradual, permitiendo que el aire pueda salir de los pulmones (Piñeros, 2004).

De igual forma, otro factor importante dentro de la técnica vocal con relación al *vocal play*, es la resonancia o el sistema de resonancia, el cual ayuda a la amplificación y el realce de la voz; desde una perspectiva musical, la resonancia hace que el sonido en los instrumentos suene más fuerte reforzando su sonido original, existen dos tipos de resonancia según Deke Sharon, los cuales son: la resonancia forzada, que básicamente se da en algún objeto amplificado físicamente y la resonancia libre (Sharon, 2018). En el libro de Deke Sharon (2018), se pueden encontrar varios ejemplos claros sobre lo anterior, el primero de ellos es con un piano de cola, pues en este instrumento su resonador es la caja de resonancia, la cual contiene unas cuerdas que vibran viajando por lo que se conoce como el puente, que también se puede encontrar en las guitarras y en los violines (Sharon, 2018).

Sharon (2018), menciona que la resonancia forzada tiene un rol importante en la voz, cuando se coloca la mano en el pecho y se emite una nota baja es una de las formas de sentir la resonancia forzada, otro ejemplo que expone este autor es cuando alrededor del cuerpo de un violín se pone una capa gruesa de gomaespuma, haciendo que el sonido se debilite bastante, al punto en que prácticamente lo silencia, esto mismo pasa con la voz, pues los tejidos, la piel y los músculos hacen esto mismo con el sonido, opacando la vibración de los pliegues vocales.

Por otra parte, la resonancia libre se produce cuando el sonido atraviesa un espacio abierto, por ejemplo, la parte interior de una trompeta, tal es el caso de la voz en el tracto vocal, esta se produce en “la faringe (la garganta), la cavidad oral (boca) y la cavidad nasal (nariz)” (Sharon, 2018, Pág.49). El sonido recorre estas tres zonas mencionadas, produciendo un sonido que se encuentra con cambios en el tracto vocal, generando una energía hacia la parte de atrás como si fuese un eco en un cañón y llegando a la glotis, a medida que llegan nuevas emisiones de sonido, se sincronizan y aumentan su intensidad, dicho sonido viaja 800 kilómetros por hora aproximadamente, al mismo tiempo, cuando se sincroniza el tracto vocal y la fuente del sonido se produce la resonancia, la cual varía según determinadas frecuencias, primordialmente en los tonos bajos, dependiendo la lengua, los labios, el paladar, la mandíbula y la laringe.

Las frecuencias producen una amplificación proyectada llamada ‘formantes’, los cuales ayudan a cambiar el sonido crudo y zumbante, que se hace en las cuerdas vocales cuando se habla o canta. En el caso de los cantantes líricos se forman entre tres a cinco formantes e incluso un superformante que se llama ‘epónimamente’, que, en el caso de cantar en un teatro, no necesitan amplificación electrónica. Los formantes son cruciales en la voz, pero a la vez resultan ser algo complicados de entender, la analogía que Sharon (2018) presenta en su libro *So you want to sing a capella*, es pensar en esta como el viento, es decir, es algo que se sabe que está pero que no se puede observar.

Desde otra perspectiva, Adriana Moreno (2018) menciona que la resonancia otorga un sonido pleno y amplificado desde las cavidades supra glóticas, es decir la cavidad faríngea, nasal y oral, por otro lado, afirma que el tracto vocal funciona como un tubo de resonancia en forma de ‘F’ generándose allí diferentes sensaciones sobre este aspecto técnico. El proceso de la resonancia es explicado por esta autora de la siguiente forma:

Desde el momento, en el que el sonido abandona los pliegues vocales hasta que sale de la boca, ha sufrido un proceso de transformación, por cuanto, los espacios interconectados arriba de la laringe-incluyendo las condiciones de las superficies que definen esos espacios, mientras apagan o eliminan otras (Moreno, 2018, p. 86).

Esta autora menciona que al dividir los resonadores de la cabeza, se forman ocho cuadrantes: los dos primeros cuadrantes posteriores, encargados de dar un color oscuro; los dos cuadrantes anteriores, generan un sonido claro; los dos cuadrantes superiores, que dan brillo y volumen; por último, los dos cuadrantes inferiores dan sonidos planos y vibrantes (Moreno, 2018), en la siguiente figura se evidencia la división propuesta por la autora:

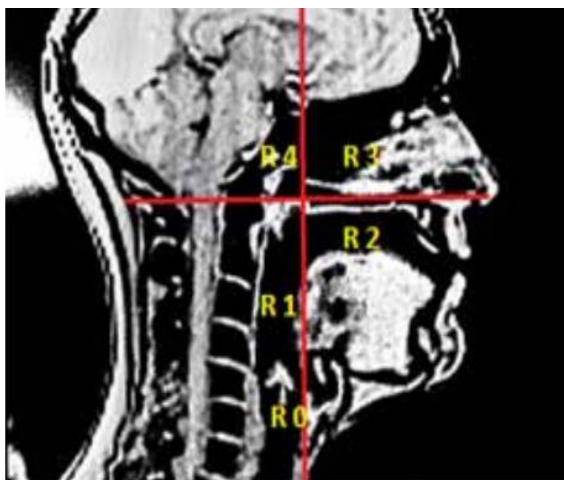


Figura 1. Resonadores de los cuadrantes

Fuente: Tomado de: Moreno, A. (2018). Fisiología resonancial: conceptos clave para la rehabilitación vocal. *Revista Areté*, 18(2), 83-92.

https://www.researchgate.net/publication/332337519_Fisiologia_resonancial_Conceptos_claves_para_la_fonoaudiologia

Cada uno de estos cuadrantes activa un resonador (laríngeo, faríngeo, bucal, faringo-nasal o nasal) según Moreno (2018), dichos resonadores son brevemente expuestos a continuación:

- Resonador laríngeo: punto en el que de manera inicial se produce el sonido, y saliendo el sonido por medio de una bocina, las cuerdas vocales son el conducto que “convierte la energía aerodinámica del aparato respiratorio en energía acústica” (Moreno, 2018, p.86). Este está encargado del sonido de las horas medias o con una debida conciencia, también graves y agudos.
- Resonador faríngeo: se encuentra en medio de la zona faringo-laríngeo y oral, es el encargado de dar los sonidos oscuros y de alimentar el registro grave.
- Resonador bucal: gracias a su capacidad móvil, se puede modificar los armónicos junto a (la lengua, los labios, el velo del paladar y la mandíbula) dan la sensación de dar una voz ligera y clara, en algunas ocasiones, esto dependiendo a la posición la lengua.
- Resonador nasal: este está ubicado en la parte superior anterior, gracias a esta ubicación, se pueden desplegar sonoridades con mayor sentido de los armónicos en el registro agudo, dando proyección y brillo a la voz.
- Resonador faringo-nasal: se encuentra situado en la zona faringo-nasal, dando a así sonidos voluminosos con proyección de los sonidos agudos y oscuros.

Al momento de producirse un sonido dentro del cuerpo humano hay una serie de procesos necesarios para la producción del sonido y, tal como lo menciona el doctor Mehrabi (2018), el primer punto es el impulso del aire recorriendo el tracto vocal emitidos desde los pulmones, hasta pasar en medio de los cuerdas vocales encargados de la fonación, pues gracias a la vibración de estos se produce el sonido, esto depende de la cantidad de aire y si dichos cuerdas, junto algunos músculos a su alrededor, están tensionados o relajados.

Hay un ciclo de vibración periódica que complementa la velocidad de oscilación produciendo el sonido, es necesario mencionar que este varía en cada persona pues depende directamente de su masa corporal y faríngea, es decir, de su fisionomía y claramente su sexo, pues se ha evidenciado que, entre hombres y mujeres, existen ciertas diferencias sonoras, como se mencionó anteriormente, teniendo en cuenta la estatura, su construcción laríngea y otros aspectos.

Apoyando esta idea Piñeros (2004) menciona que “la fonación es el proceso mediante el cual se produce un sonido vocal a través de la vibración de los pliegues vocales” (p.78), todo esto, gracias al funcionamiento automático que tiene el cuerpo a la hora de producir el sonido por medios de los músculos correspondientes a este proceso. Es por esto que Piñeros (2004), plantea que la emisión de un sonido se produce en el comienzo (también llamado inicio o ataque) y finalización, los cuales se regulan de un volumen o efecto específico, si es fuerte, suave, balanceado o fallido.

Por otro lado, el sonido vocal tiene varios componentes articuladores del tracto vocal, como es el caso del tubo resonante que hace parte del aparato fonador, este se origina en la glotis; cuando se afina esta forma tubular, se puede encontrar una paleta amplia de colores, produciendo un fonema vocálico el cual se produce gracias a la cavidad oral. Esta cavidad y los labios pueden estar constantemente produciendo sonidos vocálicos monofónicos, diptongos y triptongos; con el pasar de los sonidos vocales y la cavidad vocal sobresaliendo la lengua, puede producir diversas formas sonoras (Mehrabi, 2018).

En la fonética los sonidos se catalogan dependiendo del sitio y la forma de la articulación. Aquí son importantes varios aspectos según Mehrabi (2018):

- El movimiento y la posición de la lengua.

- El flujo del aire o restricción del mismo.
- La trayectoria del aire a través de la cavidad oral o alrededor de los labios formando algún articulador.
- Es importante recalcar que algunas consonantes tienen un lugar primario y secundario de articulación, así como también el redondeo de los labios.
- Trinos golpes y aleteos: el trino se da cuando el vibra constantemente en la lengua; a diferencia de los golpes y leteos que se dan cuándo la lengua golpea le palabra u otros sitios de la cavidad bucal.

Una de las formas para explicar los puntos de ubicación de los sonidos a imitar es a partir de las consonantes, pues estas cumplen un rol indispensable en la emisión de las sonoridades. En el momento de emitir una consonante, se usan todos los órganos articuladores necesarios, relacionándose entre sí, produciendo una contracción en el tracto vocal. Por tal, estas consonantes tienen una clasificación para su articulación, las cuales se exponen a continuación según Guzmán (2018):

- **Nasal:** debido a la obstrucción que se da por parte de la cavidad oral, la columna de aire se dirige a la cavidad nasal, centralizando sus sonidos en esta zona, como ejemplos de estas consonantes se encuentran las letras M, N y Ñ (Guzmán, 2018).
- **Oclusiva:** se produce, a través de una corriente de aire que se suspende por el cierre instantáneo a la cavidad oral, para luego, abrirse rápidamente, emitiendo la consonantes, por ejemplo, las letras P, T y K (Guzmán, 2018).

- **Fricativa:** es aquella que se produce con una fuerte y ruidosa columna de aire, al pasar por en medio de un espacio estrecho entre los órganos articuladores, por ejemplo, la letra Ch (Guzmán, 2018).
- **Aproximaciones:** cuando dos articulaciones se encuentran cerca pero no lo suficiente para generar desequilibrio del aire (Mehrabi, 2018).

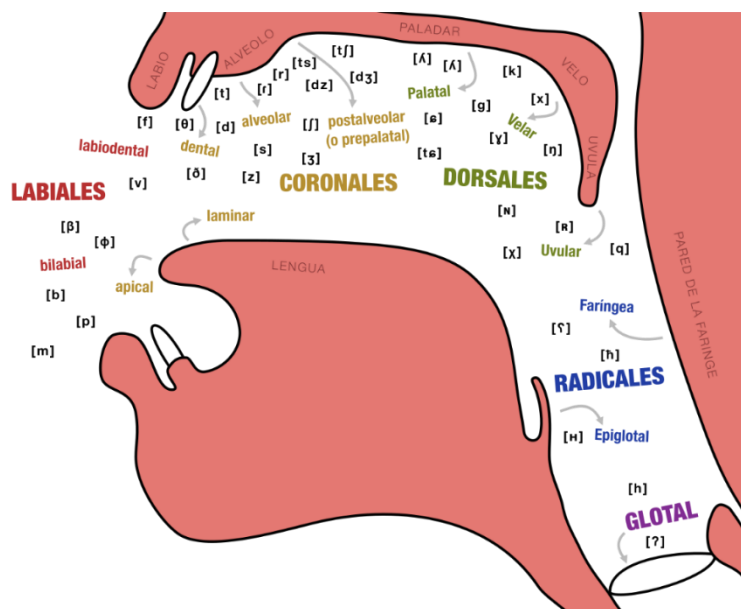


Figura 2. Puntos articulares según el Alfabeto Fonético Internacional.

Nota: La figura 2 expone los puntos de articulación que se comprenden desde el Alfabeto Fonético Internacional. Fuente: Tomado de Punto de articulación (2019),

https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Punto_de_articulaci3n&oldid=137453870

Como se mencion3 anteriormente, la t3cnica vocal es un factor muy importante para emplear la pr3ctica de la imitaci3n vocal de instrumentos ya que funciona como un conducto, no solo para adquirir conciencia sobre el funcionamiento de los puntos clave del canto, entender e identificar la forma de realizar dichas simulaciones, sino tambi3n para evitar lastimar o afectar el

trato vocal, impidiendo hacer este ejercicio o cualquier otro relacionado con determinada habilidad.

Género: Pasillo Colombiano

El pasillo hace parte de los ritmos tradicionales colombianos de la región andina, se desarrolla a partir de la llegada de la cultura europea en siglo XIX y las tribus precolombinas (Ocampo,1976), si bien es cierto que el bambuco tiene similitudes rítmicas y melódicas (Corredor,2018), el pasillo resulta ser diferente pues se ha entendido como una evolución del vals o como se menciona en el texto *Música nacional del pasillo colombiano*, se ha desarrollado como un vals acelerado (Rodríguez, 2016). El pasillo fue tomando poco a poco su propio estilo, siendo muy representativo en las fiestas y bailes de salón, convirtiéndose en piezas de concepto instrumental, gracias a la tradición oral historias y relatos, fueron retratadas en un pasillo y en general las músicas tradicionales dejando huellas significativas hasta la actualidad (Rodríguez, 2016).

Origen del Pasillo

En cuanto al origen de esta música colombiana, existen diferentes versiones, algunos la ubican como un arte de resistencia, otros tantos como una expresión de alegría y libertad; por su parte el autor Jaime Cortés (2004) se refiere a lo siguiente con respecto al surgimiento del pasillo:

Las versiones sobre sus orígenes no extienden una larga genealogía ni encuentran una base campesina como en el caso del bambuco, Sin embargo, rebasó aquel con mayor número de piezas escritas y publicadas como se puede constatar en una rápida

revisión a los listados disponibles de la obra de los músicos colombianos de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX (p.121).

Aun cuando no se ha definido una fecha exacta que determine la creación del pasillo en las dinámicas de la música colombiana, se sabe que es un ritmo vals que contiene diferentes variaciones tales como el vals europeo, el cual, a raíz de la llegada y la invasión de estos pueblos de Europa al continente americano, fue adaptado por los habitantes del territorio americano, quienes desarrollaron otras vertientes de este ritmo, creando su propio estilo. Así mismo es necesario mencionar que hay pasillos de Costa Rica, Ecuador, Argentina, Perú, entre otros países (Perdomo, 1980).

Como se mencionó anteriormente, el pasillo, al no desarrollarse como un tema central, como sucedió con el bambuco, el cual se configuró y se consolidó como un ritmo mestizo, presentó una gran acogida dentro de los músicos de la época, convirtiéndose en una música popular urbana y tomándose como un género de descendencia europea, sin mayor intervención del mestizaje (Rodríguez, 2016).

Desde el contexto social, el pasillo empezó a tomar fuerza como uno de los elementos característicos del baile de salón, dónde la mazurca, el vals y la polca, hacían parte del repertorio (Cortés, 2004). Aunado con lo anterior, es necesario mencionar que, según los autores Montalvo y Pérez (2006) el nombre de ‘pasillo’ se encuentra relacionado o enlazado con la danza o con las expresiones corporales de los bailadores, puesto que la manera de llevar este ritmo era dando pasos pequeños o ‘pasillos’, muchos concordaban que su origen tiene referencia con el área dancística (Zamora, 2017).

Como referente histórico destacado del presente trabajo de investigación se puede mencionar al compositor Pedro Morales Pino, creador de diversos bambucos, pasillos y danzas,

quien a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, abrió un espacio importante dentro de la música tradicional, con el formato instrumental de tiple, guitarra, y bandola; además de esto, es necesario resaltar que Morales realizó un álgido trabajo en pro de la resignificación de la bandola y la importancia de este instrumento en el formato tradicional instrumental andino.

De manera semejante fueron surgiendo poco a poco varios compositores que al igual que Morales, dejaron aportes valiosos y nuevas corrientes a la música colombiana algunos como: Fulgencio García, Adolfo Mejía, Luis A. Calvo, Emilio Murillo y demás compositores insignias más contemporáneos como León Cardona y Gentil Montaña (Corredor, 2018).

Características Musicales del Pasillo

Su escritura rítmica y edición del compás es ternario, es decir, en 3/4, por ende, su escritura tiene influencia del vals europeo, tal como se ha mencionado previamente. El ritmo de pasillo posee un patrón rítmico de acompañamiento que se caracteriza por “la ausencia del ataque en el segundo pulso del compás” (Guerrero, 2017, p. 17).



Figura 3. Patrón ritmo del vals, patrón rítmico de pasillo y patrón de acompañamiento

Características Rítmicas del Pasillo

En concordancia con lo previamente mencionado sobre el origen y la derivación del pasillo a raíz del vals su compás es de 3/4, y la característica en la base rítmica es la acentuación en el primer y tercer pulso, según Santos Cifuentes (como se cita en Perdomo, 1980) este ritmo tiene tres figuras con diferente acentuación, la primera de estas es larga, la segunda corta y la tercera es la acentuación, asimismo afirma que este “admite gran variedad de ritmos y es por lo general el género más gustado de los trovadores populares. Se escribe generalmente en la signatura de 3/4” (p.220).

Entre los patrones rítmicos característicos de la instrumentación tradicional del pasillo se pueden encontrar los siguientes:

The figure displays musical notation for three instruments in 3/4 time. The main section shows the following patterns:

- Cucharas:** A sequence of eighth notes: quarter, eighth, quarter, eighth, quarter, eighth.
- Tiple:** A sequence of eighth notes with accents (V) and 'x' marks: quarter, eighth, quarter, eighth, quarter, eighth.
- Guitarra:** A sequence of eighth notes: quarter, eighth, quarter, eighth, quarter, eighth.

Variante 1:

- Raspa:** A sequence of eighth notes with accents (V): quarter, eighth, quarter, eighth, quarter, eighth.
- Tiple:** A sequence of eighth notes with accents (V): quarter, eighth, quarter, eighth, quarter, eighth.
- Guitarra:** A sequence of eighth notes with accents (V): quarter, eighth, quarter, eighth, quarter, eighth.

Figura 4. Patrones ritmo-armónicos de la percusión, tiple y guitarra en el pasillo

Nota: En la Figura 4 se exponen algunas variantes de los patrones rítmicos de la percusión e instrumentos de cuerda en el pasillo. Fuente: Tomado de Franco, L. (2005). *Música Andina Occidental, entre pasillos y bambucos*, p. 43.

Respecto a la anterior imagen se pueden evidenciar las células rítmicas de la percusión el tiple y la guitarra, asimismo, también se puede ver la forma en que en la primera columna las corcheas comparten patrón rítmico con el tiple y las cucharas, sin embargo, su acentuación es diferente; el tiple con acento fuerte en el segundo pulso y débil en el tercero. La guitarra tiene una importancia en el manejo del uso del bajo con la corchea negra que se encuentra en la parte inferior del esquema.

En la segunda columna también se hace uso de las mismas seis corcheas, pero en este caso, el tiple y la guitarra comparten el mismo patrón rítmico, solo que en la guitarra también hay manejo del bajo con la negra con puntillo que está en la parte inferior del gráfico.

Armonía del Pasillo

El aire de pasillo tonal, está muy ligado a las emociones y a la capacidad representativa del texto o del discurso poético que este refleje, es por eso que en muchos casos se puede evidenciar la utilización de una tonalidad mayor y luego pasar a su tonalidad paralela o relativa, así como se puede presentar en un sentido inverso, es decir, se puede dar el paso de una tonalidad paralela a una mayor, que expresan lo dicho (Quintero, 2022).

Desde otro punto de vista y contemplando composiciones más actuales, así como elementos de otros géneros, estas dejan de tener una estructura específica, puesto que varían desde la experiencia o el modo de aplicabilidad de la armonía a este género por parte del compositor o arreglista, incorporando modulaciones entre secciones de la obra (Rodríguez, 2015).

En la actualidad, algunas vertientes han ido aportando y dando nuevas sonoridades al pasillo colombiano, sin que este pierda totalmente los rasgos característicos del género, como es el caso del pasillo contemporáneo, pues algunos exponentes como Marta Tejada y Claudia

Gómez, entre otros, incorporan dentro de su interpretación el estilo jazz que se plantea dentro de la exploración tímbrica. Desde esta perspectiva, se da un enriquecimiento en la armonía, en la construcción de una línea melódica e interpretativa, añadiendo algunas escalas modales y algunos factores contemporáneos (Camargo, 2020).

Pasillo Canción

Aunque en el pasillo colombiano existen varias vertientes, tales como: el pasillo lento, pasillo fiestero, campesino y de salón, para la presente investigación se ahondará en el pasillo canción; con su aparición en el siglo XX y con pocos referentes (Cortés, 2004) este tipo de pasillo, se caracteriza por interpretarse de manera vocal en un tempo andante y su baile es lento.

La expansión de esta forma de pasillo, se dio a partir de diferentes grupos vocales que formaron parte de la difusión de este género, como es el caso de los duetos: Garzón y Collazos, Silva y Villalba; o compositores como José A. Morales y Jorge Villamil, entre otros, los cuales muestran un estilo del pasillo canción, que en la actualidad permanece en la cultura colombiana, pues se sigue explorando, así como cantando y tocando (Quintero, 2022).

La forma de este género musical se mantiene teniendo en cuenta el texto, o como lo menciona Cortés (2004), “la musicalización del texto generalmente impone la forma con dos o tres secciones, en donde, si bien el acompañamiento con los esquemas rítmicos del pasillo instrumental están presentes, no tiene la misma intensidad” (p.126), como se ha expuesto previamente, de acuerdo con la forma o incluso las cualidades creativas del compositor será la estructura, esto teniendo en cuenta sobre todo el pasillo vocal.

Por otra parte, Rodríguez (2015) se refiere a este tema afirmando que el pasillo tradicional contiene tres secciones, es decir, “la forma del pasillo es tripartita y puede variar

según el intérprete o el compositor” (p. 29), algunas de estas formas son A-B-A-C y A-A-B-B-C, entre otras.

Dentro del marco de interpretación vocal sobre el pasillo, “la inexistencia de partituras editadas de obras originales o de arreglos (que muchas veces se organizaba en las presentaciones o en las sesiones de grabación) hizo que las grabaciones se convirtieran en las grabaciones más disponibles” (Azula, Rodríguez y León, 2011, p.3). En el trabajo de investigación realizado por María Díez (2022) se presentan algunas posturas sobre la expresividad en la música y específicamente en el canto, este aspecto ha estado en discusión, sobre todo en el ámbito académico, ya que no existe una definición específica enfocada a la práctica del canto, es por esto que esta autora propone una comprensión sobre la interpretación vocal de músicas no líricas.

Según Díez (2022) el pasillo era interpretado por duetos como Garzón y Collazos, Espinoza y Bedoya, entre otros, que realizaron aportes significativos a este género; respecto a la técnica vocal, en las interpretaciones tradicionales del pasillo, esta se encontraba enfocada hacia el canto lírico, y es por eso que existe este debate debido a que no hay claridad si esta interpretación debe estar ligada al canto lírico o popular. Actualmente las que lideran las interpretaciones de pasillo en los diversos festivales de música andina colombiana son mujeres, algunas representantes son Jessica Jaramillo, Niyiret Alarcón, María Mónica Mondragón, entre otras (Díez, 2022).

Pasillo Miedo de Doris Zapata

Doris Zapata es una famosa cantautora, nacida en Itagüí, Antioquia, quien inició sus estudios de música en la Escuela Superior de Música de Medellín, teniendo como instrumento principal el canto. Zapata se ha caracterizado por sus composiciones enfocadas a la música

andina colombiana bajo una tendencia modernista. Obras como *Pasillo*, *Tierra mía*, *Enigma*, *No voy a quedarme* y *Miedo*, entre otras, son parte del aporte evolutivo hacia el repertorio de la música andina colombiana que realiza esta compositora (Gómez, 2021).

Para finalizar esta sección, es importante resaltar la importancia de las temáticas abordadas en este apartado, puesto que, serán insumo para contextualizar, tomar sus bases rítmicas, puntos musicales particulares del pasillo e información sobre el entorno de la autora, que son guía para la intervención en este ritmo y, especialmente en la obra *Miedo*.

Género: Cumbia

La cumbia es uno de los géneros representativos colombianos, generalmente se encuentra conformado por maracas, tambor alegre, tambora coros costeña o tambora, llamador, voz líder y coros, su difusión tomó gran importancia en Cartagena, Sinú, Santa Marta y el Magdalena, convirtiéndose en un baile tradicional de negros e indios en las noches de Candelaria² (Loaiza, 2012).

Dentro de las investigaciones que se han realizado respecto a este concepto, es necesario destacar el trabajo del folclorólogo colombiano Javier Ocampo López (2002), quien refiere los orígenes de la cumbia desde el término *cumbé*, el cual hace referencia a un baile popular de la Guinea continental española, de la zona de Batá en África, pero con determinadas adaptaciones de algunas culturas del país, así se puede evidenciar cuando afirma que “en sus orígenes la cumbia es de procedencia africana, convertida con el tiempo en un baile mestizo, al ser sometida a la influencia indígena e hispánica” (Ocampo, 2002, p. 126).

² Es una festividad que se realiza el 2 de febrero en honor a la virgen de La Candelaria que es patrona de Cartagena. Esta festividad se celebra desde la época colonial (Ocampo, 2006).

Origen de la Cumbia

En la cumbia resulta imperante el contexto, como se ha mencionado en el apartado anterior, el origen de esta se remite a una adaptación cultural, por parte de los indios y mestizos del actual territorio colombiano, de un género musical y dancístico del continente africano.

Desde el punto de vista triétnico, Ochoa (2016) afirma que en este género:

Se ensamblan de manera armónica las raíces africanas, indígenas y europeas [...] remite de forma clara a la idea de una nación mestiza en las que las diferentes influencias se han mezclado de tal manera que ya no es posible separarlas: como nación homogénea, todos tenemos una misma genealogía. Y mejor aún, este mestizaje, si bien surgió de situaciones complejas, desiguales e incluso inhumanas, como lo fue la trata esclavista y la reducción de los indígenas, el resultado ahora es armónico y feliz (pp. 46-47).

Dentro del contexto del baile, con las mujeres, se crea una imagen de esta danza muy estilizada a comparación de estos géneros que mantiene mayor contacto físico, asimismo, el vestuario de la cumbia no comprende la exhibición del cuerpo femenino, sino por el contrario, la presenta como una mujer recatada, orgullosa, pulcra y bella. A partir de los simbolismos de este tipo de detalles, como el vestuario y el baile, se comprende el desprendimiento de las culturas primarias que se dieron con respecto a este ritmo, presentando un fenómeno conocido como el ‘blanqueamiento’ o la pureza que empezaron a usar para la cumbia, lo cual se transformó en un aspecto exitoso para la construcción del país desde una perspectiva artística y cultural (Ochoa, 2016).

Las gaitas y las flautas de millo, hacen parte de las sonoridades ancestrales que estas culturas comprenden y que en la actualidad siguen vigentes, estos se suman a la instrumentación

que se expondrá en algunos apartados del presente trabajo de investigación, no obstante, al pasar los años, este fue teniendo una transición, la cual está más ligada al formato de ensamble de orquestas de salón, en este tipo de formato tipo *big band*, se pueden resaltar grandes exponentes como Lucho Bermúdez y Pacho Galán, quienes toman temas tradicionales para pasarlos a sofisticadas sonoridades a partir de instrumentos de viento y percusivos, entre otros (Ochoa, 2017).

Tipos de Cumbia

Aunque se conoce que la cumbia es originaria de Colombia, es necesario mencionar que, gracias a su expansión por otros países han emergido variaciones de este género, las cuales se presentaron gracias a la influencia significativa de las características contextuales de los territorios en los que se adaptó, transformando así algunas características tímbricas, en formato, entre otras cosas, tal como lo menciona Ochoa (2017)

No sería un exabrupto afirmar que la cumbia es el género más importante de América Latina. Hay muchas cumbias desde México hasta Argentina: cumbia en Chile, Cumbia en Perú, cumbia en Bolivia. Y cumbia en Colombia, país al que se le reconoce su origen (p.41).

Características de la Cumbia

Es uno de los géneros más reconocidos de América Latina con la subdivisión binaria, están las que se generan en la zona rural como música de gaita, música de millo, de acordeón, bailes cantaos y, por otra parte, se encuentran las de la zona urbana, que son músicas empleadas en los bailes de salón y los conjuntos. Con el fin de mantener la estructura rítmica que en esta se

emplea, se desarrollaron nuevos ritmos a partir de la novedad que quisieron dar los músicos de la época, tales como: el porro, la gaita, el bullerengue, la tambora, el chandé y el merecumbé, los cuales son producto de la exploración musical.



Figura 5. Instrumentos usados para tocar cumbia

Fuente: Tomado de Latino MusicCafé, *NPR Alt. Latino Podcast Sobre La Cumbia*,

<https://latinomusiccafe.com/es/2020/11/07/npr-alt-latino-podcast-sobre-la-cumbia/>

Respecto a los instrumentos de percusión, de origen africano, se pueden destacar los siguientes (Loaiza, 2012):

- El llamador o tambor macho.
- El tambor alegre o tambor hembra.
- La tambora: membranófono de cuero en sus dos extremos.

- Las gaitas: la gaita hembra tiene cinco orificios y su rol es llevar la melodía, mientras que la gaita macho tiene de uno a tres orificios y es el que hace los sonidos más graves y la melodía acompañante de la gaita hembra.

The image displays a musical score for the percussive bases of cumbia. It consists of several staves, each representing a different instrument or variation. The top staff is labeled 'Guacho' and shows a sequence of notes with stems pointing down and up, indicating specific rhythmic patterns. Below it are 'Tambor Llamador', 'Tambora', and 'Tambor Alegre', each with their own rhythmic notation and letter-based symbols (I, D, Q, A, T) above the notes. At the bottom, there are three 'Variaciones' (variations) for the 'Tambor Llamador' and 'Tambor Alegre', each marked with a boxed number (1 or 2) at the end of the staff. The notation includes various rhythmic values like quarter and eighth notes, and rests, all within a common time signature.

Figura 6. Bases percutivas de la cumbia y variaciones de las mismas

Fuente: Tomado de Valencia, V. (2004). Pitos y tambores. Cartilla de iniciación musical, p.36.

Respecto a la interpretación vocal de la cumbia, en el documento *Análisis tecno-estético de la expresión sonora folklórica y popular del canto femenino en la música tropical colombiana*. Doris Salas y Totó la Momposina de Mónica Herrera (2020), se menciona que “la

técnica vocal folklórica hace referencia al uso de la voz por las cantadoras, por lo tanto, la técnica vocal empleada, es más natural, casi igual que la voz hablada” (p. 51),

Asimismo, la autora del texto menciona que las cantadoras tienen un papel importante dentro de la cultura de la música de colombiana, pues a través de su canto, se expresa parte de la identidad y cultura autóctona de un territorio y, es por esto que su forma de cantar contiene ciertas muletillas características del habla o parte del acento de dicha región. Aunado a lo anterior, se pueden apreciar una serie de gritos entonados que simulan los cantos o gritos de vaquería; este tipo de canto se da en los géneros como: las chalupas, los bullerengues, cumbias, mapalés, garabatos, sones, entre otros (Herrera, 2020).

Cumbia Marta la Reina de Rafael Mejía Romaní

Rafael Mejía Romaní, famoso compositor Barranquillero, nacido el 26 de marzo de 1926, fue uno de los compositores insignia del porro entre las décadas de los años 50 y 60; tiempo en el cual creó grandes éxitos como *Cumbia sobre el mar*, también conocida como *Marta la reina* y *El porro paisaje* (Díaz y Bassi, 2020). En una entrevista realizada por el Licenciado e investigador Néstor Emiro Gómez al maestro Mejía Romaní el 19 de julio de 1999, este comparte parte de la historia de la inspiración y creación de la canción *Marta la reina*:

Me inspiré en la hermosa bahía de Santa Marta y en Martha Ligia. Me imaginé una cumbia sobre la bahía y cómo en un sueño emergía la reina. La letra y música, como en todas mis canciones, son mías. Hicimos la grabación con muy poca gente, estuvieron acompañando al Trío Serenata los Hermanos Rodríguez Moreno: Tomasito, Efraín, Pompilio y Lucho. Esa cumbia la canta Leandro Torres. La hice cuando Martha Ligia fue elegida Reina del Atlántico, se grabó en octubre de 1962 y

salió a finales de noviembre cuando fue elegida reina de la belleza nacional. Y después ella fue reina del Carnaval, entonces *Cumbia sobre el Mar cogió más fuerza*. Tiene más de 25 versiones. La grabamos en los estudios Atlantic que quedaban en la calle San Juan con La Paz (Díaz y Bassi, 2020).

Resulta necesario abordar el contexto del género, los aspectos que caracterizan dicho ritmo, el ambiente sobre el autor y la obra, ya que esto ayudará al lector a familiarizarse con el entorno de esta temática, así como le dará la posibilidad a la investigadora de apropiarse e intervenir la cumbia, para el desarrollo del arreglo *Marta la Reina*.

Arreglos Vocales

Con el fin de abordar de manera significativa el presente apartado, es necesario contextualizar el concepto de arreglo, pues este se comprende dentro de un espacio compositivo y creativo. Como lo menciona Correa (2016) la actividad de arreglar, se trata de un ejercicio de materializar lo audible, lo físico y lo acústico, sobre una nueva impronta.

En lo que respecta a la definición de arreglo vocal, este se refiere al proceso de adaptar una pieza musical de acuerdo a las características del grupo intérprete, el proceso creativo y experimental es muy importante para el desarrollo de un arreglo vocal, desde tocar una idea melódica con un instrumento armónico o melódico, grabarlo y cantarlo o viceversa, esto con el objetivo de ejecutar la creación de las melodías acompañantes o variaciones, todo esto, sin perder la línea melódica principal, para obtener los resultados fructíferos de la exploración, es conveniente hacer una audición cuidadosa del ejercicio y realizar una crítica constructiva del resultado, todo para dar paso a los primeros bocetos del arreglo (Correa, 2016).

Dicho lo anterior y comprendiendo la importancia de los arreglistas en el contexto musical, es necesario resaltar que este debe conocer las limitaciones o dificultades, así como los alcances, registro y cualidades de las voces para las que va dirigido el arreglo.

El proceso de realizar arreglos a obras musicales, puede ser un poco complejo si no se aborda de una manera organizada, Otero (2009) en su trabajo de investigación y el maestro Ricardo Parra en la entrevista referenciada en la presente investigación, comparten algunos de los consejos o *tips* que resultan importantes al momento de hacer un arreglo vocal, tales como los siguientes:

- Tener en cuenta la estética musical, es decir, si es tonal, modal, microtonal, y decidir si el arreglo que se va a hacer obedece a la misma lógica o propone una nueva versión.
- Escuchar otros arreglos que puedan enriquecer las ideas propuestas para la obra.
- Apropiar la obra seleccionada.
- Hacer un esquema o libreto para que permita establecer el rol de cada voz en el arreglo vocal.
- Establecer estilo, armonía y formato.
- Investigar sobre el ritmo y sus características musicales.
- Tener precaución con la elección de la tonalidad, puesto que una tonalidad muy alta o baja, afectaría la sonoridad y comodidad de los coristas.
- Tener en cuenta las repeticiones y variaciones, pues las repeticiones de ciertas secciones del arreglo dan un sentido de continuidad al mismo, al igual que incorporar el uso de variaciones generan dinamismo.
- Emplear en las voces la conducción directa, paralela, oblicua y contrario.
- Evitar poner una voz arriba de la melodía principal.

- La nota más importante a considerar es la tercera de un acorde, ya que esta da claridad del modo del acorde.
- Se sugiere duplicar la quinta nota del acorde o la tónica.
- Soslayar el uso de melodías con más de tres intervalos de terceras consecutivas.
- Evitar el unísono en las voces.
- Procurar utilizar los intervalos de tercera y sexta en los tiempos fuertes de cada compás.

Por otra parte, cada uno de los arreglos integra tres aspectos importantes en la armonización de estas obras: movimiento de voces, disposición de las voces y *background*³.

Movimiento de las Voces

El movimiento o conducción de las voces, es la manera en que se establece una relación o una conexión de las notas de los intervalos o los acordes y se conectan con el que sigue (Valencia 2004). Respecto al movimiento de las voces abordados en la presente investigación, se pueden encontrar cuatro tipos diferentes: paralelo, similar, contrario y oblicuo, los cuales son brevemente expuestos a continuación según Valencia (2004):

- **Paralelo:** en este movimiento, todas las voces se desplazan en el mismo sentido ya sea de manera ascendente o descendente; este es un movimiento visto en la mayoría de música popular (Valencia, 2004).

³ “*Background* significa acompañamiento o fondo y hace referencia a los desempeños musicales que acompañan a la melodía principal” (Valencia, 2004, p.95).

- **Similar:** estas voces van hacia el mismo sentido, pero con intervalos distintos entre ellas, “puede ser divergente (cuando las voces separan) o convergente (cuando se aproximan)” (Valencia, 2004, p.100).
- **Contrario:** como su mismo nombre lo indica, las voces se mueven de manera contraria o en sentidos diferentes (Valencia, 2004).
- **Oblicuo:** una voz se queda inmóvil mientras la otra voz se mantiene en movimiento (Valencia, 2004).

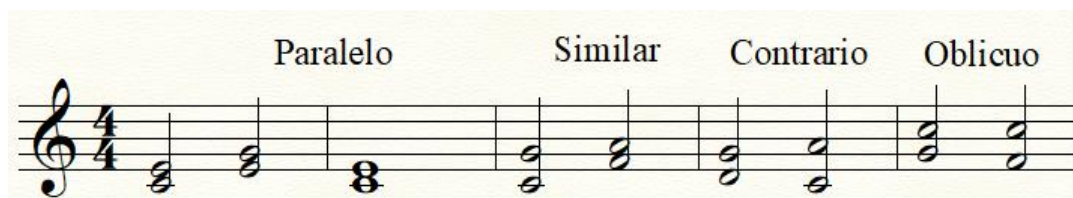


Figura 7. Movimientos de las voces

Nota: En la Figura 7 se exponen los movimientos paralelo, similar, contrario y oblicuo de las voces.

Disposición de las Voces

Hace referencia a la distancia entre las voces o notas que componen el acorde, estas se encuentran clasificadas de la siguiente forma según Valencia (2004):

- **Cerrada:** no se pueden incorporar más notas entre las voces por su espacio estrecho.
- **Semiabierta:** se pueden añadir algunas notas dentro del acorde, pues existe un mayor espacio entre ellas que la disposición cerrada.
- **Abierta:** es posible incluir notas dentro de las notas del acorde, ya que estas tienen un amplio espacio.



Figura 8. Disposición de las voces

Nota: En la Figura 8 se exponen las formas de las disposiciones cerrada, semiabierta y abierta de las voces. *Fuente:* Adaptado de Valencia, R. (2004). Pitos y tambores. Cartilla de iniciación musical.

Background

Hace referencia al acompañamiento o fondo de una melodía principal, respecto a este existen varios tipos, según Alchourrón (1991), los cuales son brevemente expuestos a continuación:

- **Armonía básica:** una melodía en la mayoría de los casos siempre va acompañada de una armonía, en cuyo caso existe una armonía básica, que a su vez puede ser enriquecida o modificada; por tal motivo en el momento en que un cantante, arreglista o músico instrumental toma una obra, este transforma la armonía convirtiéndola en una armonía funcional, donde cada uno de los acordes cumplen un rol estético o como el mismo nombre lo indica 'funcional'.
- **Melodía armonizada:** es una melodía que va acompañada de un bloque armónico de 2, 3 o 4 voces, generalmente están en movimiento directo o en diferentes distancias para así tener un efecto de engrandecimiento y ancho en la textura de la armonía

acompañante. Debido a la movilidad de las voces, estas generan acordes de paso, el seguimiento de la armonía verdadera de la obra o una re armonización.

- **Fondo armonizado (*background*):** son 3 o 4 voces que sirven como fondo armónico para una melodía principal, “un fondo armonizado es en realidad una variante de melodía armonizada” (Alchourrón, 1991, p. 16), con el engrosamiento de esta se pueden producir nuevas armonías y disonancias.

Por otro lado, en la cartilla de arreglos para banda del maestro Victoriano Valencia (2004), se encuentran otros términos referentes al *background*:

- **Armónico:** está conformado de notas larga y es aquel que reafirma la armonía y las progresiones armónicas, “el bajo puede moverse de igual forma que dicho background o con independencia rítmica” (p.95).
- **Ritmo-armónico:** “expresa rasgos rítmicos y estilístico de la música, participando en la definición de las mismas” (p.96). Este tipo de acompañamiento se rige bajo un esquema rítmico-armónico del género; por lo general el bajo puede hacer un ritmo complementario a las otras voces.
- **Rítmico o rítmico-percusivo:** “se caracteriza por el uso de estructuras rítmicas características de dichas músicas” (p. 97), esto quiere decir su acompañamiento es netamente rítmico y como base, sin alguna afinación específica.
- **Melódico:** “acompañamiento de la melodía principal con otra u otras subordinadas a aquella” (p. 98), este tipo de acompañamiento también se le conoce como contra canto o contrapunto; ya que son melodías completarías a la melodía principal.
- **Contrapunto:** tras la larga historia del contrapunto desde sus nacimientos, el *cantus firmus*, la práctica del *organum*, entre otros aspectos muy importantes; cabe resaltar

que “los estudios del contrapunto vocal con texto y sin en él, se ven completados con el estudio contrapuntico instrumental. J.S. Bach sigue siendo considerado en este ámbito el modelo por excelencia” (Forner y Wilbrandt, 1993, p.6).

El contrapunto hace parte de esa rama de la música que se fue dando con obras maestras por compositores reconocidos y por fuertes influencias de la historia musical, cabe decir, era considerado como la mayor exposición compositiva en el renacimiento hasta el siglo XVI. El maestro Alchourrón (1991), lo define como: “la combinación simultanea de dos o más melodías.” (p. 37), tras la mezcla de dichas melodías, se componen diversas especies y formas de emplear a los arreglos y la composición, para esto hay una serie de reglas y un conducto introductorio: “en el estudio tradicional del contrapunto, se empieza por sencillas melodías de valores iguales hasta llegar, gradualmente y a través de minuciosos desarrollos, a combinaciones de doce o más melodías totalmente distintas” (Alchourrón, 1991, p.37).

Por último, los conceptos, temas y terminologías expuestos anteriormente, resultan importantes, ya que sirven para orientar la elaboración de los arreglos, manteniendo una línea entre la teoría musical y las propuestas melódicas desde la experimentación y musicalidad de la autora.

Capítulo 3. Marco Metodológico

El presente trabajo de investigación se encuentra desarrollado bajo la línea de investigación-creación, desde el enfoque cualitativo, haciendo uso del instrumento de cuaderno de campo para la recolección de datos; en los siguientes subapartados se expondrán las características de la metodología empleada.

Enfoque de la Investigación

En el libro *Investigación artística en música* de López y San Cristóbal (2014), se menciona que en el marco de la investigación-creación hay dos métodos muy importantes para la recopilación de la información y la ruta metodológica a usar para el desarrollo del proyecto, el primero de ellos es el método cuantitativo y el segundo, el cual compete a la presente investigación, es el método cualitativo, el cual parte de su objetivo con el fin de entender la investigación o el tema de interés a través de la experiencia humana.

El actual proyecto, como se mencionó anteriormente, se inclina por el enfoque cualitativo ya que este se encuentra muy familiarizado con el planteamiento estratégico del desarrollo, el registro y la recopilación de la información, pues como menciona Hernández (2014) este “utiliza la recolección y análisis de los datos para afinar las preguntas de investigación o revelar nuevas interrogantes en el proceso de interpretación” (p.7).

Este trabajo se plantea desde el enfoque de investigación cualitativo debido a que se sumerge en un factor exploratorio y reflexivo, a partir del proceso y la experimentación que la investigadora desea realizar; como complemento a este, el cuaderno de campo resulta ser el instrumento de recolección de datos idóneo para evidenciar el proceso de investigación, así como su progreso y los elementos que puedan emerger en la misma.

Tipo de Investigación

La investigación-creación desde la rama del punto reflexivo, comprende como su nombre lo indica, la creación o construcción de un conocimiento, producto de una investigación, que

tiene una cualidad innovadora y significativa para las artes, la autora Asprilla (2013) expone este tipo de investigación de la siguiente forma:

Se trata de una indagación que realiza un artista desde su formación disciplinar, su ejercicio profesional y/o experiencia pedagógica; propicia que una práctica artística sea permeada y refundada por el conocimiento reflexivo, a la vez que se compromete a generar referentes conceptuales, teóricos, analíticos y creativos que impacten el campo cognitivo, artístico, académico, educativo, productivo, social y/o cultural (p.15).

Esta línea investigativa resulta pertinente para el presente proyecto, puesto que el objetivo de crear dos arreglos, se comprende como una construcción del conocimiento que se realiza desde la práctica artística desarrollada por la investigadora.

Técnicas e Instrumentos de Recolección de Información.

Entre las dinámicas de estas metodologías se incluyen varias estrategias o técnicas que se pueden aplicar a la hora de realizar la investigación, tales como: la observación externa, la observación participante, la entrevista estructurada, la entrevista semiestructurada y a profundidad, la historia de vida, los grupos focales, los diarios y registros de campo, entre otras, estas técnicas son fundamentales en las investigaciones cualitativas, pues en estas se puede evidenciar la flexibilidad del enfoque. El registro de datos obtenidos en los métodos cualitativos es más complejo que en los métodos cuantitativos, por tanto, es importante disponer de distintos recursos, como el cuaderno de campo, en el que se presentan instrumentos pertinentes como “notas de campo, diario de campo, registros de campo y reflexiones de campo” (López y San Cristóbal, 2014, p.109). Para esta investigación las herramientas de recolección de datos fueron, el cuaderno de campo y el cuadro de análisis de fuentes.

Ruta Metodológica

Resulta necesario mencionar que el diseño metodológico se encuentra direccionado al diseño fenomenológico hermenéutico, ya que tiene cierta afinidad epistemológica con el método cualitativo considerado en el presente diseño, según López y San Cristóbal (2014) los métodos cualitativos “tienden a una epistemología afincada en la hermenéutica, la fenomenología y la interacción simbólica” (p. 108).

La fenomenología según Hernández (2014), tiene como propósito principal “explorar, describir y comprender las experiencias de las personas con respecto a un fenómeno y descubrir los elementos en común de tales vivencias” (p. 493); con este diseño metodológico se establece un orden en el momento de definir la ruta metodológica.

La motivación que surgió a partir del interés sobre los temas relacionados en el presente trabajo ha radicado en la curiosidad de querer relacionarse directamente con los contenidos del proyecto y la falta de experiencia e involucramiento en la práctica de la técnica del *vocal play* y en el mundo de la creación los arreglos. Es por esto que toda la metodología dispuesta para el desarrollo de la presente investigación de la mano del cuaderno de campo, se configuran como herramientas para abordar de manera significativa el objeto de estudio e integrar los aspectos aprendidos durante la práctica.

La siguiente tabla y las categorías expuestas a continuación, se realizaron con base en la propuesta de aplicación de ruta metodológica para el diseño fenomenológico del autor Hernández (2014):

Tabla 1*Ruta metodológica*

Fase	Categoría	Acción
1	Selección y contexto	Selección del repertorio y hacer la respectiva investigación del contexto, historia y aspecto de los géneros cumbia y pasillo.
2	Inmersión en el campo y recolección de datos	Investigación, exploración y aplicación del <i>vocal play</i> a la instrumentación de la región andina y la región atlántica, a partir de la información y material audiovisual referente a la imitación de instrumentos.
3	Materiales de información	Audios de la exploración (laboratorio) y transcripción de las obras.
4	Desarrollo de la narrativa	Desarrollo y creación de los arreglos
5	Validar la narrativa y descripción del fenómeno	Arreglos y tablas de convenciones.

Nota: Tabla de ruta metodológica. *Fuente:* Elaboración propia.

Tabla 2*Estructura fase 1, 2 y 3*

Ítem	Acción
Elección del repertorio	Se hará una lista de canciones a ritmo de cumbia y pasillo, que fueron significativas y de gran aporte durante el proceso de formación.
Investigación y contexto	Junto a los libros y documentos, se procederá a hacer la investigación respectiva de los géneros de la cumbia y el pasillo, con el fin de realizar una contextualización de su historia y aspectos característicos musicales.
Audición e identificación	En la escucha activa de las obras seleccionadas, se realizará la identificación de la instrumentación. Las bibliotecas <i>Educaribe samplers</i> y videos referentes a la sonoridad de la instrumentación, serán puntos de partida para la imitación de estos.
Material informativo sobre el <i>vocal play</i>	Observar la información proporcionada por cuatro referentes importantes para esta investigación, los cuales son Freddy Lafont, Deke Sharon, los talleres sobre percusión vocal del Banco de la República dirigidos por Jhon Núñez y Carlos Gómez, los cuales serán claves para tomar herramientas que aporten a dicha exploración.
Tabla de análisis de contenido	Con la respectiva indagación se elabora una tabla de análisis, sobre las posturas o metodologías de aplicación a la imitación de instrumentos de estos cuatro autores, con el fin de examinar las propuestas de cada referente para que contribuya a la construcción de los sonidos instrumentales.

Laboratorio y exploración	A partir de audios y grabaciones haciendo la imitación de los instrumentos, se llevará a cabo un laboratorio donde se aplicarán las sonoridades exploradas inicialmente y que serán el punto de partida para la realización de los arreglos.
Transcripción de las obras	Hacer la transcripción las obras <i>Marta la reina</i> de Rafael Mejía Romaní <i>Miedo</i> de la cantautora Doris Zapata

Nota: La Tabla 2, expone las fases 1, 2 y 3 de la ruta metodológica. *Fuente:* Elaboración propia.

Tabla 3

Estructura fase 4 y 5

Ítem	Acción
Investigación sobre la creación de arreglos vocales	Como resultado del laboratorio y el estudio de los trabajos de grado, análisis de sonido, los libros de arreglos, contrapunto, se tomarán elementos y conceptos para la realización de los arreglos.
Proceso creativo	Creación de los dos arreglos vocales para voces femeninas.
Grabación y ajustes	Teniendo en cuenta los ajustes, se procede a hacer los ajustes necesarios y grabación de los arreglos.
Material de apoyo	Se desarrollará un material de apoyo y descriptivo de la forma de emplear o imitar los instrumentos junto a las convenciones y ejemplos auditivos.

Nota: La Tabla 3, presenta las fases 4 y 5 de la ruta metodológica. *Fuente:* Elaboración propia.

Cuaderno de Campo

El uso de este formato estuvo enfocado mayormente al registro de la sesión de imitación de instrumentos y del laboratorio para la creación de los arreglos (ver Anexo 3), asimismo, los videos y grabaciones de audio de experimentación, estarán consignados en una nube de almacenamiento de *Google Drive*, para que toda persona interesada, pueda acceder a ella (ver Anexo 2).

Fecha:	No.
Nombre:	
Objetivo:	
1.	

Figura 9. Formato de cuaderno de campo

Nota: La Figura 9 muestra el formato de cuaderno de campo empleado en el presente trabajo de investigación.

Cuadro de Análisis de Fuentes

Para poder analizar la información recolectada sobre la temática de imitación de instrumentos, se escogieron estas categorías evidenciadas, tales como: terminología, respiración, resonadores, recursos lingüísticos o fonéticos, calentamiento o ejercicios para la práctica, cuerpo y movimiento, enfoque instrumental y modo de aprendizaje. Estas categorías se encuentran soportadas en los distintos referentes que se han expuesto en el presente documento, asimismo, se encuentran desarrolladas haciendo uso de un cuadro de análisis de fuentes (ver Anexo 4).

Categoría	Cartilla de Freddy Lafont	Taller de Carlos Gómez	Deke Sharon	Observaciones
Término usado				
Respiración				
Resonadores				
Recursos articuladores o fonéticos				
Calentamiento s o ejercicios para la práctica del vocal play				
Cuerpo y movimiento				
Enfoque instrumental				
Modo de aprendizaje				

Figura 10. Cuadro de análisis de fuentes

Nota: La Figura 10 muestra el cuadro de análisis de fuentes que permitió el desarrollo del presente trabajo de investigación, considerando la pertinencia de las fuentes primordiales del mismo.

Capítulo 4. Proceso Creativo

Dentro de este capítulo, se encuentran recopilados los ejercicios que hacen parte del proceso creativo y sirven como herramienta para el desarrollo esta etapa, tanto en la búsqueda de la simulación de los instrumentos como en la elaboración y descripción de los arreglos vocales.

Resultados del Cuadro de Análisis de Referentes de la Imitación de Instrumentos.

El siguiente apartado se encuentra desarrollado con base en la información recolectada por la herramienta ‘cuadro de análisis de fuentes’, la cual refleja la interpretación de los textos de la información encontrados en la *Cartilla pedagógica de Modulación del año 2016* de un taller realizado por Freddy Lafont, el libro *So You Want to Sing A Cappella* de Deke Sharon y los talleres realizados por Carlos Gómez y Jhon Núñez en el *Ciclo de conferencias* del Banco de la república. Respecto al resultado de dichos cuadros, resulta pertinente abordarlos debido a que referentes mencionados exponen desde su práctica y metodología propia, la forma de aplicación de la imitación de instrumentos, siendo bases para la construcción propia de la propuesta de esta investigación.

Terminología

En el inicio del proceso de la presente investigación, la terminología fue un aspecto que en su momento causó confusión, ya que como se ha mencionado a lo largo del documento, esta habilidad recibe nombres diferentes dependiendo de la persona que la práctica, el *vocal play*, la percusión vocal, *beatbox*, *beatboxing*, *imitation vocal*, *vocal percussion*, canto a capela, imitación vocal, *mouthing*, entre otros, esto según diversos autores previamente expuestos, sin embargo, se puede afirmar que al cambiar su título o nombre, no se genera un cambio en su práctica, pues su significado se enfoca en la simulación de instrumentos musicales con la voz.

Respiración

Dos de los referentes Sharon (2018) y Núñez (2020) mencionan otra forma de abordar la respiración a la que normalmente se enseña, puesto que estos autores infieren en que las

supresiones del aire, golpes de aire o el uso de consonantes o signos acompañados de estas, sirven como tiempo de respiración, y a la vez como efecto sonoro que enriquece la interpretación. Este es un punto que se deberá tomar a criterio de la persona que desee poner en práctica el *vocal play*, puesto que el objetivo también debe ser el generar afectaciones o malos hábitos al realizar esta praxis.

Por otro lado, la resistencia es uno de los puntos a trabajar, puesto que, al generar una buena dosificación del aire se ayudará a la estabilidad de la ejecución del ejercicio, por ejemplo, en el caso de los instrumentos percusivos o el bajo, son instrumentos que cumplen su rol de base y acompañamiento, por tanto, es necesario que su respiración sea óptima para que no afecte el tempo o la afinación de una obra.

Resonadores

El papel de la resonancia es más importante del que se pensaría, pues gracias a ellos se puede dar una amplificación y proyección al instrumento imitado dado que este se activa en distintas partes del cuerpo, según Lafont (2016) en la cara, en el pecho, y según Sharon (2018) con un resonador libre o simplemente desde el entendimiento de la emisión de las consonantes según, pues esta vibración ayudará a dar forma a los fonemas estableciendo así un sonido más real.

Recursos articuladores o Fonéticos

Existen varias posibilidades sobre las aplicaciones de los fonemas y onomatopeyas; algunos autores lo plantean desde el uso del alfabeto fonético internacional (AFI), otros desde el prescindir de las vocales, y en otros casos, las vocales son cruciales enlazadas a la posición de la

lengua, los labios y la mandíbula, de la igual manera, el uso de las consonantes fricativas, oclusivas y demás.

Por consiguiente, la persona interesada en introducirse al *vocal play*, puede hacerlo desde una propuesta propia, pensando en lo que esta aporta a su sonido individual, asimilándolo de manera positiva en pro de la imitación, de igual forma, también se puede contemplar la opción de combinar las metodologías de estos exponentes, puesto que una puede ser complementaria de la otra, sumándose a lo que el individuo puede aportar desde su práctica y exploración.

Calentamientos o Ejercicios para la Práctica en el vocal play

El calentamiento corporal hace parte de la etapa fundamental en el inicio de la práctica, es por eso, que es importante poner el cuerpo a disposición del trabajo que se hará durante la jornada de estudio, es decir, enfrentarlos a un proceso de preparación, dicho esto, se pueden contemplar actividades como los ejercicios de estiramiento y la activación muscular de los articuladores y los músculos faciales, teniendo en cuenta que estos deben tener un fortalecimiento y resistencia para soportar los movimientos constantes que se emplean en desarrollo de los ejercicios de imitación.

Por otro lado, las grabaciones de audios pueden ser un recurso que ayude a observar la evolución de las imitaciones y a realizar un análisis respecto a las sonoridades que se desean hacer, siendo conscientes de los aspectos por mejorar o sonidos que se han logrado, o como idea para una futura propuesta creativa de composición por parte de algún instrumento.

Cuerpo y Movimiento

Ver la corporalidad desligada a la música sería un gran error, ya que en el caso de la percusión vocal, precisamente, es posible crear imitaciones que no solamente se abarcan desde el

sonido, sino también desde el movimiento; los referentes abordados en el trabajo de investigación reiteran esta idea, ya que para el intérprete el realizar dicho movimiento ayudará a la asociación del sonido junto que las líneas melódicas o ritmos a interpretar; adicional a esto, estos mismos ayudarán a expresar una idea más clara, estableciendo una mejor conexión al público, contribuyendo al imaginario que le permita mantener una relación más fiel sobre el sonido de los instrumentos.

Enfoque Instrumental

Respecto al enfoque instrumental que mantiene cada uno de estos artistas del *vocal play*, mencionados en el cuadro de análisis de referentes, es necesario recordar que existe una gran cantidad de instrumentos en el campo de la investigación y, ciertamente, sería interesante descubrir la forma de acercamiento desde la exploración a las músicas e instrumentos tradicionales de cada cultura. Dentro del trabajo de los exponentes que se muestran en este documento, dos de ellos están inclinados a la música latina e introducen algunos instrumentos del acompañamiento convencional como la guitarra y el bajo, así como instrumentos de viento como el saxofón y la trompeta; entre otros. Por otra parte, Sharon, quien es un reconocido cantante, arreglista, director y famoso referente de la música a capela contemporánea, además de manejar los instrumentos ya mencionados, también toma instrumentos como el kazoo y la flauta, entre otros, que no se encuentran dentro de las explicaciones de los demás autores.

Aunado a lo anterior, se denota que cada persona puede interpretar y crear una sonoridad de simulación de algún instrumento de interés, en el caso de este trabajo de investigación, se realizó una propuesta de imitación con los instrumentos, desde la exploración, la idea estética y propositiva que la arreglista quiso mostrar en sus obras. Dichos instrumentos son: el tiple, las

cucharas, la bandola, la gaita y el vibraslap, este último consta de un mango de metal y una caja de madera que se encuentra unida a un extremo de este, en el otro extremo del mango hay una pequeña bola de madera la cual es golpeada proporcionando peso a la caja, la cual tiene clavijas de metal pequeñas que golpean las paredes (Kalani, 2008).

Modo de Aprendizaje

Como resultado del punto de vista de Lafont (2016), Núñez (2020) Gómez (2020) y Sharon (2018), dicen que la imitación de instrumentos, así como los otros aspectos ya dichos, no tiene una metodología específica para su aprendizaje o enseñanza, le permite al practicante de esta técnica reconocer que cada individuo es diferente y cada uno tiene diferencias en su aparato fonador, sumando a las diversas formas de aprender o entender las temáticas. Por tanto, cada persona puede encontrar una estrategia metódica que facilite su acercamiento a esta habilidad, claramente sin que esta genere afectaciones vocales o malos hábitos técnicos.

Desarrollo y Creación de Arreglos

Como resultado de la investigación realizada sobre el contexto de los géneros, la ayuda audiovisual y auditiva de la instrumentación requerida de estos ritmos, los consejos y puntos importantes para el abordaje del *vocal play* asociado a las obras, y los conceptos para la creación de arreglos, es importante resaltar los aportes que se pueden encontrar en los siguientes libros y referentes: *Composición y arreglos de música popular* de Rodolfo Alchourrón, *Contrapunto creativo* de los autores Johannes Forner y Jurgen Wilbrandt, la *Cartilla de arreglos para banda nivel I* del maestro Victoriano Valencia y el libro de *Modern jazz voicing* de Ted Pease y Ken Pulling.

Lo anterior, resulta importante, pues con el objetivo de tomar elementos encaminados al acompañamiento instrumental asociado a las voces, los arreglos realizados no están pensados desde un estilo clásico, sino desde una estética de orquestación y arreglos contemporáneos relacionados a la imitación vocal. Para el desarrollo de los arreglos de las obras *Marta la reina* y *Miedo*, se desplegaron una serie de etapas que componen los pasos realizados para creación dichas obras. Dichas fases se describen de la siguiente forma:

Bases

- **Paso 1:** obtener la armonía de las obras *Marta la reina*, junto a la partitura del pasillo *Miedo* de la compositora Doris Zapata, extraer dicho elemento.
- **Paso 2:** grabar la armonía de estas canciones, de manera seccionada en el programa *Studio One* para que sirva como plantilla al momento de hacer las simulaciones.
- **Paso 3:** en un documento en *Word* se consignan las letras y estructuras originales de dichas canciones.

Laboratorio

- **Paso 4:** a partir de los momentos creativos que surgen en cualquier momento o bajo la escucha de las obras originales, surgieron ideas melódicas que podrían hacer parte de dichos arreglos.
- **Paso 5:** teniendo en cuenta la guía de la armonía, y las posibles líneas melódicas, se realizan jornadas de grabación dónde, de manera seccionada, se hace la simulación de los instrumentos rítmicos, la base armónica y junto a la información encontrada de los referentes del *vocal play*, en conjunto a las temáticas sobre el contexto y los aspectos técnicos del canto necesarios para abordar con mayor facilidad esta práctica.

- **Paso 6:** determinar las propuestas melódicas que funcionaban dentro de la armonía de dichas obras.
- **Paso 7:** recortar y editar secciones rítmicas, para realizar segundas, terceras y cuartas voces.

Transcripción

- **Paso 8:** transcribir voz por voz de cada uno de los audios como resultado de las exploraciones.
- **Paso 9:** analizar y observar las partes funcionales de dichas voces, con respecto a notas muy disonantes o que no ayudaban a los arreglos, esto, teniendo en cuenta los conceptos y terminologías extraídas de los textos y autores sobre las técnicas de orquestación y creación de arreglos.
- **Paso 10:** después de comprobar y pasar por revisión del lector, hacer los respectivos ajustes para el resultado final.

Tablas de convenciones

Las tablas de convenciones que se realizaron a partir de las exploraciones propias de la autora del presente trabajo de investigación y de la información proveniente de los autores Freddy Lafont, Deke Sharon, Carlos Gómez y Jhon Núñez, se han desarrollado a partir del siguiente formato:

INSTRUMENTO	GRÁFICO FONÉTICO	GRÁFICO EN PARTITURA	DESCRIPCIÓN	EJEMPLO	ONOMATOPEYA	EJEMPLO SONORO

Figura 11. Formato tablas de convenciones

- **Instrumento:** nombre del instrumento, en algunos casos lleva características específicas de la sonoridad de este.
- **Gráfico fonético:** en este apartado, tomando como referencia la explicación de Carlos Gómez, se muestran algunos símbolos pertenecientes al alfabeto fonético internacional (ver Anexo 5).
- **Gráfico en partitura:** Se expone la imagen o gráfico que corresponda a cada instrumento dentro de la partitura.
- **Descripción:** en esta parte, hay una pequeña descripción de los movimientos que generan los músculos articuladores, o precisión de resonancia o algún detalle relacionado con las vocales, asimismo, en algunos casos pueden estar acompañadas de la conjugación de nombres de ubicación a partir del alfabeto fonético internacional.
- **Ejemplo:** muestra alguna palabra relacionada con el sonido u observaciones puntuales con respecto a la emisión.
- **Onomatopeya:** se muestra la onomatopeya que se usa para ese instrumentos u efecto.
- **Ejemplo sonoro:** audio que sirve como referencia del sonido a imitar.

Para ver estas tablas el lector puede consultar el apartado de anexos, en el cual podrá encontrar la tabla de convenciones de la cumbia y la tabla de convenciones del pasillo, en los apartados A y B del Anexo 5, respectivamente.

Arreglo de la Cumbia Marta la Reina

Con relación a este arreglo la creación, estructuración y desarrollo de esta obra a ritmo de cumbia está escrita para cuatro voces, donde en el apartado de descripción, se ve evidenciado el rol de cada una de las voces y los instrumentos que imitan, con su respectiva base rítmica. Por otro lado, en este arreglo se hace uso del movimiento de voces contrario, paralelo, oblicuo y similar, en estas voces se encuentran disposiciones cerradas, abiertas y semi abiertas, por último, el uso de los *background* armónico y ritmo-armónico.

Centro Modal

Este arreglo se desarrolló a partir de la versión del maestro Lisandro Mesa (ver Anexo 1, apartado B), y se desenlaza desde un contexto modal, se puede considerar eólico, puesto que el uso de la subtónica (séptimo grado de una tonalidad menor natural) y la tónica, desde un aspecto armónico, genera una melodía, mayormente construida, desde las notas del acorde.

Se realiza dicho arreglo manejando un rango desde F3 hasta G5, parte de la finalidad de este arreglo, es intentar mantener una sonoridad cercana al canto tradicional de la cumbia, por ende, la nota de D5 está dentro de un registro y cambio de mecanismo, no óptimo para el acercamiento al sonido planteado, proponiendo otro tipo de textura y color a dicho arreglo.

Cabe aclarar que el cambio a una nueva tonalidad se debe desde un aspecto estético desde el punto de vista de la arreglista, más no un confinamiento para la interpretación de esta. Dicho esto, la tonalidad seleccionada para este arreglo es Cm, puesto que el rango de esta tonalidad hace un acercamiento a la sonoridad deseada por parte de la voz principal, permitiendo mayor proyección en el registro agudo, sin dejar de lado el brillo necesario para la interpretación de la misma.

Voz	Rango
Voz 1	Bb3 - G5
Voz 2	Bb3 - E5
Voz 3	Bb3 - E4
Voz 4	F3 - G4

Figura 12. Rangos de las voces de la cumbia Marta la Reina

Nota: La Figura 12, muestra el rango de voces en la canción *Marta la Reina* del compositor Mejía Romaní. *Fuente:* Elaboración propia.

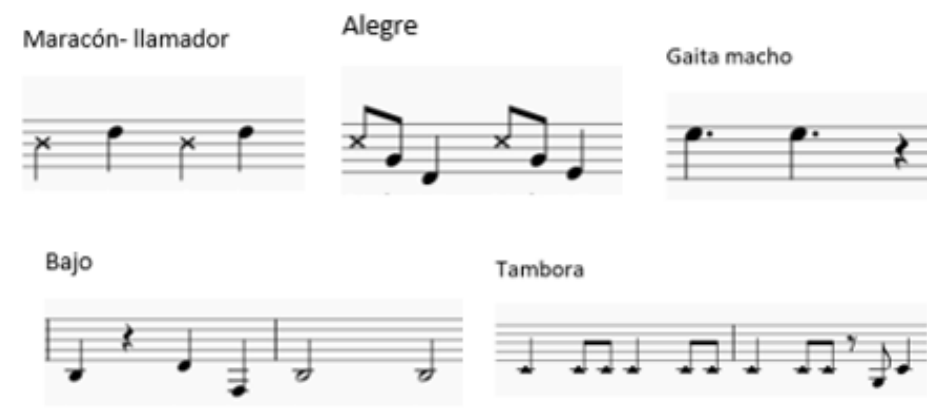


Figura 13. Bases rítmicas canción Marta la Reina

Nota: La Figura 13, muestra las bases rítmicas de la canción *Marta la Reina* del compositor Mejía Romaní. *Fuente:* Elaboración propia.

Bases Rítmicas de Tambora con Variación

Teniendo en cuenta que el objetivo de este trabajo de investigación es hacer un acercamiento al *vocal play*, se toman como referencia las bases rítmicas del formato de cumbia

colombiana y se hacen variaciones de las bases para que la resistencia, la respiración y afinación sean estables, durante el acompañamiento ritmo-armónico. Por tanto, la variación que se realizó es la unión de las dos corcheas del contratiempo del primer y segundo pulso, es decir, que este ritmo se basa en la variación de llamador alegre que se muestra en la siguiente imagen:

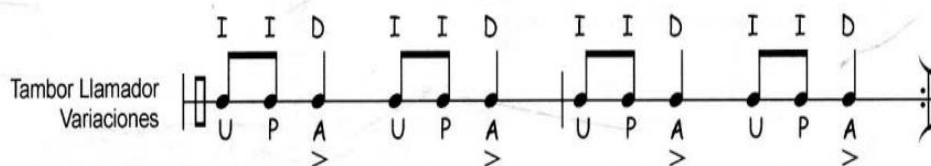


Figura 14. Base rítmica de la tambora con variación

Nota: La Figura 14, muestra las variaciones del tambor llamador en la base rítmica de la canción *Marta la Reina* del compositor Mejía Romaní. *Fuente:* Elaboración propia.

Estructura del arreglo Marta la reina

Para el análisis de esta obra en su parte estructural, se toman como referencia algunos esquemas propuestos por Hugo Camacho (2015) en un trabajo investigativo en el que analiza la relación existente entre la música colombiana y algunos elementos del pop o el jazz en sus formas musicales. Como resultado de lo anterior, se expone la siguiente tabla con el fin de facilitar y orientar la lectura sobre la estructura del presente arreglo:

Tabla 4

Estructura arreglo Marta la Reina

<p>A</p> <p>(Primera estrofa)</p>

8 compases

(Compás del 1 al 8)

B

8 compases

(Compás del 9 al 16)

A

(Segunda estrofa)

8 compases

(Compás del 17 al 24)

B

8 compases

(Compás del 25 al 32)

C

(Intermedio)

C1

C2

10 compases

8 compases

(Compás del 33 al 42)

(Compás del 43 al 50)

A

(Tercera estrofa)

8 compases

(Compás del 51 al 58)

B

8 compases

(Compás del 59 al 66)

A1

(Cuarta estrofa)

8 compases

(Compás del 51 al 58)

B

16 compases

(Compás del 67 al 74)

C

(Final)

4 compases

(Compás del 75 al 78)

Nota: La Tabla 4, presenta los compases de la estructura del arreglo de la obra Marta la Reina de Rafael Mejía Román. *Fuente:* Elaboración propia.

Descripción del Arreglo

Estrofa 1

Siendo esta la primera estrofa, la voz líder es la voz uno, pues en los compases del 1 al 4 las voces inferiores realizan efectos sonoros con las manos simulando el sonido del mar; este no tiene afinación específica.

Marta la Reina

Cumbia

Karen Agudelo Poveda

Rafael Meija Rumaní

Score

ESTROFA 1

Cm Bb Cm

Voz 1
U - na vez me que - dé Ay! dor-mi - do en la pla - ya__

Voz 2
Efecto sonoro con las manos
U - - - - -

Voz 3
U - - - - -

Voz 4
U - - - - -

Figura 15. Compases del 1 al 4 del arreglo de la obra *Marta la Reina*

Nota: La Figura 15 muestra los compases del 1 al 4 del arreglo de la canción *Marta la Reina*.

Fuente: Elaboración propia.

Desde el compás 5 al 9, las voces uno, dos y cuatro, hacen un *background* armónico; el cual se puede apreciar en la siguiente figura:

The image shows a musical score for the song 'Marta la Reina'. It consists of five staves. The first staff (Vz.1) is the vocal line with lyrics: 'Y a - llí yo so ñé' and 'Que del cie - lo ba - ja - ba'. The second staff (Vz.2) has 'Uh' and 'Uh'. The third staff (Vz.3) has 'Uh' and 'Uh'. The fourth staff (Vz.4) has 'Uh uh' and 'uh uh'. A green box highlights the vocalizations in Vz.2, Vz.3, and Vz.4. The score is in B-flat major and C minor, with a key signature of two flats. The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The score is numbered 5 at the beginning of the first staff.

Figura 16. Compases del 5 al 9 del arreglo de la obra Marta la Reina

Nota: En la Figura 16, se pueden apreciar los compases del 5 al 9 del arreglo de la canción *Marta la Reina*. *Fuente:* Elaboración propia.

En los compases 10 al 16 se introduce la base del maracón junto al llamador en la misma voz, teniendo en cuenta que estos son fundamentales para la estabilidad del tiempo y optimizando el uso de estos dos instrumentos en una sola voz. El sonido seco del maracón, se hace con el fonema ‘cho’ y el cuero del llamador con la palabra ‘tion’, simulando el golpe con la mano al parche. Resulta necesario resaltar que las sílabas ‘cho’ y ‘tion’ hacen parte de las propuestas de imitación instrumental que Carlos Gómez presenta para el llamador (Banrepcultural (Sincelejo), 2020).

Estas onomatopeyas permiten mayor resonancia haciendo énfasis en el resonador de la máscara, creando el imaginario de que su sonido está direccionado a la punta de la nariz. En una reducida sección de esta parte, se muestra de manera rápida y corta la base del alegre, a modo de presentación, la cual estará de manera completa, en el desarrollo del texto.

9

B \flat Cm

Vz.1 Un en-jam - bredees tre - las... Y la lu - na pla - tea - da...

Vz.2 Maracon- llamdor
cho tion cho tion cho tion tcho tion cho tion cho tion

Vz.3 - Ah ah Uh pa tu cum

Vz.4 Ah ah Uh Ah

Figura 17. Compases del 10 al 16 del arreglo de la obra Marta la Reina

Nota: En la Figura 17, se pueden apreciar los compases del 10 al 16 del arreglo de la canción *Marta la Reina*. Fuente: Elaboración propia.

Estrofa 2

Retomando la idea del *background*, desde el compás 18 al 24, las voces dos y tres refuerzan el ritmo con relación a la voz uno. Respecto a la voz cuatro, se incorpora un elemento nuevo que es el bajo, el cual contiene la onomatopeya de ‘Dum’, ya que el golpe de la ‘D’ define el inicio de este sonido y se une a la ‘u’ y ‘m’ que ayudan a un sonido opaco y resonante.

17 **Estrofa 2** B \flat B \flat 7/A \flat Cm/G

Vz.1 So - breelmar di - vi se Di - vi - seu - na cum - bianm - ba...

Vz.2 Ah... Ah... Ah...

Vz.3 Ah... Ah... Ah...

Vz.4 Dum Dum Dum

Figura 18. Compases del 18 al 24 del arreglo de la obra Marta la Reina

Nota: En la Figura 18, se evidencian los compases del 18 al 24 del arreglo de la canción *Marta la Reina*. Elaboración propia.

En esta parte, el instrumento expuesto, es el tambor alegre realizando una variación de la base rítmica, ya que este ritmo es apropiado como primer acercamiento a este tipo de limitaciones, puesto que esta propuesta le permite al intérprete proponer sus puntos de respiración. Así mismo, el abordaje se da desde una conjugación de fonemas que requieren de una buena resonancia y énfasis en el quemado (golpe seco del alegre) con el fonema ‘pa’ y el golpe de fondeo del alegre con ‘cum’, para que se sienta la intervención de dicho instrumento. Por otro lado, el bajo continuo que se muestra en la imagen, va haciendo un acompañamiento armónico desarrollando una variación en el ritmo.

The image shows a musical score for the song 'Marta la Reina'. It consists of four staves labeled Vz.1, Vz.2, Vz.3, and Vz.4. The key signature is B-flat major (two flats). The score starts at measure 25. The lyrics for the first part are: 'Las pa-re - jas dees tre - llas...' and 'Por mi-llo - nes lle - va ban...'. The second part of the score, from measure 29 to 32, is highlighted with a red box and contains the lyrics 'Pa tu cum pa tu cum pa tu cum pa tu cum Pa tu cum Pa tu cum'. Below this, the accompaniment is shown with the lyrics 'dum dum dum dum Dum dum dum'. The accompaniment is highlighted with a green box. The score includes a treble clef, a key signature of two flats, and a 7/8 time signature. The notes are mostly eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes.

Figura 19. Compases del 25 al 32 del arreglo de la obra Marta la Reina

Nota: En la Figura 19, se evidencian los compases del 25 al 32, de la estrofa 2 del arreglo de la canción *Marta la Reina*. *Fuente:* Elaboración propia.

Intermedio

El intermedio es una de las secciones con mayor riqueza de imitación, puesto que se presentan todos los instrumentos usados en este arreglo, de manera fragmentada, por ejemplo, desde el compás 34 hasta el 42, se incorporan la gaita macho en acompañamiento a la melodía de la gaita hembra sin dejar de lado, la intervención del maracón-llamador y el bajo.

La gaita es esa sonoridad que, aunque requiere de estudio, se puede abordar rápidamente con una posición de bostezo, ya que esta sensación, levanta de manera instantánea el velo del paladar, haciendo un espacio grande y levantando la lengua, dando una sensación de gran resonancia nasal.

The image displays a musical score for the song 'Marta la Reina', specifically measures 34 to 42. The score is arranged in four staves, labeled Vz.1 through Vz.4. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 34-42) features a key change from B-flat major to C minor (Cm) at measure 38. The lyrics are: 'cho tion cho tion cho tion cho tion cho tion cho tion cho tion cho tion' (measures 34-37), 'ju ju ju ju ju ju ju ju' (measures 38-42). The second system (measures 38-42) features a key change from C minor to C major (Cm) at measure 38. The lyrics are: 'ju ju ju ju ju ju ju ju' (measures 38-42). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Two specific sections are highlighted with colored boxes: a yellow box around the 'Gaita macho' section (measures 38-42) and a purple box around the 'Gaita Hembra' section (measures 38-42).

Figura 20. Compases del 34 al 42 del arreglo de la obra Marta la Reina

Nota: En la Figura 20, se exponen los compases del 34 al 42, del intermedio del arreglo de la canción *Marta la Reina*. *Fuente:* Elaboración propia.

Mas adelante, en el compás 43 aparece la tambora con su respectiva base rítmica, luego en el compás 46 reaparece el tambor alegre y, por último, en el compás 48 se puede apreciar el maracón-llamador, finalmente en el compás 49 se da un corte de entrada a la siguiente estrofa.

The image shows a musical score for the song 'Marta la Reina'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 42-45) features four vocal staves (Vz. 1-4) and a Tambora part. The second system (measures 46-49) features four vocal staves (Vz. 1-4), a Maracón y llamador part, and an Alegre part. The lyrics are written below the vocal staves, and rhythmic notation is used for the instrumental parts.

System 1 (Measures 42-45):

- Vz. 1:** ju
- Vz. 2:** cho tion cho tion
- Vz. 3:** ju ju
- Vz. 4:** dum dum
- Tambora:** tum tum ki ki tum K ki ki K ki ki K ki ki Tu tum

System 2 (Measures 46-49):

- Vz. 1:** (Silent)
- Vz. 2:** cho tion cho tion cho tion cho tion
- Vz. 3:** Pa tu cum pa tu cum pa tu cum pa tu cum pa tu cum pa tu cum pa tu cum pa tu cum
- Vz. 4:** K ki ki K ki ki K ki ki tu tum K ki ki K ki ki K ki ki tu tum
- Maracón y llamador:** (Rhythmic notation)
- Alegre:** (Rhythmic notation)

Figura 21. Compases del 43 al 49 del arreglo de la obra Marta la Reina

Nota: En la Figura 21, se exponen los compases del 43 al 49, del intermedio del arreglo de la canción *Marta la Reina*. *Fuente:* Elaboración propia.

Estrofa 3

Para esta tercera estrofa, la voz principal es la segunda; al mismo tiempo, desde el compás 51 hasta el 57, se desarrolla todo un *background* rítmico- armónico, puesto que gracias a los parches y a las alturas que estas maneja, se puede establecer la base rítmica, armónica y diferencia tímbrica de cada uno de los instrumentos.

50

Estrofa 3

Vz.1 cho tion cho tion cho tion cho tion

Vz.2 Y depron-to sur - giò U - na rei - naes-pe -

Vz.3 tun tun tu tu tum Pa tu cum pa tu cum pa tu cum pa tu cum

Vz.4 tum tum ki ki tum K ki ki kri ki ki k ki ki tu tum

B \flat

Figura 22. Compases del 51 al 57 del arreglo de la obra Marta la Reina

Nota: En la Figura 22, se exponen los compases del 51 al 57, de la estrofa 3 del arreglo de la canción *Marta la Reina*. *Fuente:* Elaboración propia.

Como novedad y para dar un descanso a la cuarta voz esta estrofa, nuevamente se muestra el bajo, a partir de los compases 58 al 65.

58

Estrofa 3

Vz.1 cho tion cho tion cho tio cho tion cho tion cho tion cho tion cho tion

Vz.2 ña - ba__ A suspies ví la lu - na__ Las es-tre - llas las

Vz.3 pa tu cum pa tu cum pa tu cum pa tu cum pa tu cum pa tu cum pa tu cum pa tu cum

Vz.4 dum__ dum_ dum dum__ dum_ dum dum dum dum dum

Cm B \flat

Figura 23. Compases del 58 al 65 del arreglo de la obra Marta la Reina

Nota: En la Figura 23, se exponen los compases del 58 al 65, de la estrofa 3 del arreglo de la canción *Marta la Reina*. *Fuente:* Elaboración propia.

Final

En el final de esta obra, la voz principal vuelve a la voz 1; igualmente, se retoman elementos como el acompañamiento del maracón-llamador, junto a una de las melodías perteneciente al *background* de la primera estrofa. Como factor nuevo, se crea un coro que responde a la voz principal interpretada por la tercera voz. Por último, en los compases 71 hasta la parte final, las voces uno y dos, realizan una sección a dos voces. En el compás 7, las voces inferiores con un golpe de tambora se unen al final de la frase, aportando a la textura homofónica, con la que esta obra finaliza este apartado.

The image displays a musical score for the final section of the work 'Marta la Reina', consisting of two systems of staves. The first system covers measures 65 to 70, and the second system covers measures 71 to 76. The score is written for four vocal parts: Vz. 1 (Soprano), Vz. 2 (Alto), Vz. 3 (Tenor), and Vz. 4 (Bass). The key signature is C minor (Cm) and the time signature is 4/4. The score is marked 'Final' and includes a 'B♭' key signature change. The lyrics are as follows:

System 1 (Measures 65-70):

- Vz. 1:** E - ra Mar - tha la rei - na... Queen mi men - te so -
- Vz. 2:** ta - ban... cho tion cho tion cho tion cho tion cho tion cho tion
- Vz. 3:** En la pla - ya En la pla - ya
- Vz. 4:** Ah ah Uh Ah ah Uh

System 2 (Measures 71-76):

- Vz. 1:** ña - ba... Ca - rru - sel de co - lo - res... Pa - re - cía la cum -
- Vz. 2:** cho tion cho tion Ca - rru - sel de co - lo - res... Pa - re - cía la cum -
- Vz. 3:** En la pla - ya tum tum la cum
- Vz. 4:** Ah ah Uh Ah tum tum la cum

The score includes a 'x3' marking above measure 76, indicating a triple repeat. The lyrics 'tum tum la cum' are repeated three times in the final measure of the system.

Figura 24. Compases de la parte final del arreglo de la obra Marta la Reina

Nota: En la Figura 24, se exponen los compases finales del arreglo de la canción *Marta la Reina*.

Fuente: Elaboración propia.

Efecto del final

Nuevamente se utiliza el recurso usado en la primera parte, el efecto con las manos por parte de las voces dos, tres y cuatro, mientras la primera voz hace sonido de viento simulando nuevamente el ambiente de mar.

The image shows a musical score for the final part of the song 'Marta la Reina'. It features four vocal parts labeled Vz. 1, Vz. 2, Vz. 3, and Vz. 4. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics 'biam - ba' are written under each vocal line. A blue box highlights the final measures of the score. Above the box, there is a symbol representing a hand effect (a hand with sound waves). Below the box, the text 'Efecto sonoro con las manos' is written. The vocal parts are arranged in a descending order of pitch, with Vz. 1 being the highest and Vz. 4 being the lowest. The lyrics 'biam - ba' are repeated under each vocal line. The final measures of the score show the vocal parts ending with a long note, followed by a hand effect symbol. The text 'Efecto sonoro con las manos' is written above the box, and 'U' is written below each of the lower vocal parts (Vz. 2, 3, and 4) in the final measures.

Figura 25. Sonido de efectos parte final

Nota: En la Figura 25 se exponen los sonidos de la parte final del arreglo de la canción *Marta la Reina*. *Fuente:* Elaboración propia.

Las partituras completas de este arreglo de cumbia, se encuentran consignadas en el apartado A del Anexo 6.

Arreglo del Pasillo Colombiano *Miedo*

Para este arreglo, se incorporan algunas sonoridades de la versión original de la compositora Doris Zapata (ver Anexo 1, apartado B), como los cromatismos, cortes y elementos que allí se encuentran, por ejemplo, respecto a la melodía solista del intermedio por parte de la bandola, esta se realizó con base en la versión original, asimismo, las voces que acompañan esta voz principal, enriquecen esta idea melódica, generando unas sensaciones de engrosamiento por parte de la voz.

Teniendo en cuenta que en ciertas ocasiones las voces pasan la melodía principal, es importante mencionar que, este arreglo se plantea desde el acompañamiento instrumental realizado con voces, tomando algunos elementos contrapuntísticos vocales en función de la voz principal y *background* armónicos, ritmo-armónicos y rítmicos.

Tonalidad

Esta obra se desarrolló a partir de la tonalidad original de la versión de la compositora Doris Zapata, la cual es A menor debido al amplio rango que tiene esta canción, el subir o bajar esta obra de tonalidad, podría ocasionar dos efectos los cuales pueden ser llevar a un extremo el registro bajo o mantener una sonoridad brillante por parte del registro agudo, por tanto, en un sentido estético de la arreglista, se decide mantener la tonalidad establecida por la compositora.

Voz	Rango
Voz 1	G#3 - D5
Voz 2	B3 - F5
Voz 3	A3 - C5
Voz 4	E3 - F4

Figura 26. Rangos de las voces del pasillo Miedo

Nota: La Figura 26, muestra el rango de voces en el pasillo colombiano *Miedo*. *Fuente:*

Elaboración propia.

Bases Rítmicas

Dentro de las bases rítmicas de acompañamiento del pasillo *Miedo*, los instrumentos cumplen un rol melódico, como es el caso del bajo, el tiple o la guitarra, no obstante, la bandola cumple un papel netamente melódico, por otra parte, las percusiones menores se suman a la base acompañante de los demás instrumentos.

A continuación, se exponen las bases rítmicas de los instrumentos usados para este arreglo:

Guitarra	
Bajo	
Tiple	
<u>Vibraslap</u>	
Maracas y Cucharas	

Figura 27. Bases rítmicas instrumentos del pasillo Miedo

Nota: En la Figura 27, se exponen las bases rítmicas de los instrumentos que se usan en el pasillo colombiano *Miedo*. *Fuente:* Elaboración propia.

Estructura del arreglo Miedo

Como se mencionó anteriormente, desde la perspectiva del análisis de las obras de la música tradicional colombiana que incorporan elementos del pop o del jazz, realizado por Hugo Camacho (2015), se ha adaptado la siguiente tabla para la organización de la estructura del presente arreglo:

Tabla 5

Estructura arreglo Miedo

Introducción
4 compases

(Compás del 1 al 4)

A

(Primera estrofa)

A1

A2

4 compases

4 compases

(Compás del 5 al 8)

(Compás del 9 al 12)

B

B1

B2

4 compases

4 compases

(Compás del 13 al 16)

(Compás del 17 al 20)

A

(Segunda estrofa)

A1

A2

4 compases

4 compases

(Compás del 21 al 24)

(Compás del 25 al 28)

B

B1

B2

4 compases

4 compases

(Compás del 29 al 32)

(Compás del 33 al 36)

A

(Tercera estrofa)

A1

A2

4 compases (Compás del 37 al 40)	4 compases (Compás del 41 al 44)
B	
B1 4 compases (Compás del 45 al 48)	B2 3 compases (Compás del 49 al 51)
C (Coro)	
C1 16 compases (Compás del 52 al 67)	C2 16 compases (Compás del 49 al 52)
C3	
18 compases (Compás del 84 al 101)	
Intermedio	
16 compases (Compás del 102 al 117)	
C (Coro)	
C1 16 compases (Compás del 118 al 133)	C2 16 compases (Compás del 134 al 149)
C3	

17 compases
(Compás del 150 al 166)
Final
4 compases
(Compás del 167 al 170)
Coda
2 compases
(Compás del 171 al 172)

Nota: La Tabla 5, presenta los compases de la estructura del arreglo de la obra Miedo de Doris Zapata. *Fuente:* Elaboración propia.

Descripción del Arreglo

Respecto a este pasillo, la línea melódica principal se distribuye entre las dos voces extremas (primera y segunda) y la línea melódica instrumental (la segunda voz) para generar contraste de los colores de las voces, el traspaso de instrumentos entre las voces genera un descanso para la interpretación y dinamismo en el arreglo.

Por otra parte, al desarrollar melodías enfocadas a la instrumentación y como parte de la exploración, se hallaron nuevos acordes y las líneas melódicas, con algunas notas agregadas, emergentes de este proceso. En este arreglo se encuentran implícitos los siguientes conceptos, los cuales son producto del proceso de investigación e interpretación, de las fuentes y los exponentes de los géneros abordados (pasillo y cumbia): la disposición de las voces, es de tipo abierta y cerrada; los movimientos de las voces, contrario, paralelo, similar y oblicuo; y el *background* armónico, ritmo-armónico y rítmico.

Respecto a la forma del pasillo, esta se encuentra seccionada de la siguiente manera: estrofa 1, estrofa 2, estrofa 3, precoro, coro intermedio, precoro 2, coro 2 y final; este tipo de estructuras están muy ligadas al discurso textual dentro de las canciones, sin embargo, se podría hacer una relación con la forma tripartita: A1 - A2 - A3 - B1 - B2 - C - B1 - B2 - C2.

Introducción

En la primera parte del arreglo, la introducción de textura de monofonía inicia con la melodía cromática principal en la primera voz, mientras las voces dos, tres y cuatro acompañan dicha línea, se generan diversos colores y nuevos acordes por las alteraciones de la primera voz.

Score

Miedo

Doris Zapata

Karen Agudelo Poveda

Introducción Pasillo

Am Am(maj7) Am7 B7/A E9 E

VOZ 1
Sha - ba da - ba sha - ba da - ba dum ah

VOZ 2
Sha - ba da - ba sha - ba da - ba dum ah

VOZ 3
Sha - ba da - ba sha - ba da - ba dum ah

VOZ 4
A sha - ba da - ba sha - ba - da - ba dum ah

5 E7 Am Am(maj7) Am7

Figura 28. Introducción del arreglo del pasillo Miedo

Nota: La Figura 28 expone la introducción del pasillo colombiano *Miedo*. *Fuente:* Elaboración propia.

Estrofa 1

Como se evidencia en esta y en las siguientes secciones, la línea melódica principal la lleva la primera voz, dejando a las voces dos y tres, en un *background* de acompañamiento; la voz cuatro hace un acompañamiento desde la imitación del bajo eléctrico y con una línea de más movimiento. Cabe recordar, que como se ha mencionado anteriormente, con relación al bajo, es muy importante darle intensidad y resonancia con las consonantes ‘D’ para la primera de emisión del sonido, así como ‘u’ y ‘m’, sobre todo esta última, que es la encargada de hacer que se pueda percibir mejor la resonancia.

Estrofa 1

sha - ba da - ba sha - ba - da - ba dum ah

Voz. 1
Po - drí - a de cir - se que fue - no fueha - llar - nos

Voz. 2
Ah Ah ah

Voz. 3
ah ah ah

Voz. 4
DUM dum DUM DUM

Guitar
DUM

Figura 29. Estrofa 1 del arreglo del pasillo Miedo

Nota: En la Figura 29, se muestra la estrofa 1 del arreglo del pasillo colombiano *Miedo*. *Fuente:* Elaboración propia.

Por otro lado, estas mismas voces realizan ecos de la melodía central, al igual que algunos contracantos, tal como se muestra en el compás del 11 al 13 de las voces dos y tres, igualmente, el contracanto que realiza la cuarta voz en los compases 11 al 15, así se puede apreciar en la siguiente figura:

2 Miedo

9 A7 Dm G7

Vz. 1 en la mis - ma sen da - - - que her -

Vz. 2 ah en la mis - ma sen - da

Vz. 3 ah

Voz. 4 DUM DUM DUM DUM du du du En la mis - ma sen - da

13 Bdim Bm7b5/A E7/C#

Figura 30. Compases del 11 al 15 del arreglo del pasillo Miedo

Nota: La Figura 30 muestra los compases del 11 al 15 del arreglo del pasillo colombiano *Miedo*.

Fuente: Elaboración propia.

En los compases 19 y 20 se observa que las voces dos y tres realizan una línea melódica a dos voces de acompañamiento, puesto que la melodía se creó considerando el rol de la bandola que cumple enfocado al papel melódico importante. Esta melodía, da un pequeño clímax a la entrada de la parte B.

Respecto a la imitación de la bandola, en este arreglo mantiene un rol melódico, lo que significa que este instrumento necesita de una sonoridad que resalte, por tanto, se proponen las onomatopeyas ‘t’, para tener claridad en el inicio del sonido; la ‘u’ generando un sonido un poco más opaco que con otros instrumentos, sin dejar de ser brillante y, por último, la ‘ng’ que da una nasalidad muy brillante propia de la bandola.

Miedo 3

17 E7/B Am7 E7

Vz. 1 te re - co - no - cie - ra

Vz. 2 ah ah dum sha ba da ba da

Vz. 3 ah ah dum sha ba da ba da

Voz. 4 dum dum dum

21 B Am A7

Vz. 1 po - dri - a de - cir - se

Vz. 2 te teng te teng te teng

Vz. 3 tong tong tong

Voz. 4 dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

Figura 31. Onomatopeyas de la imitación de la bandola del arreglo del pasillo Miedo

Nota: La Figura 31, resalta las onomatopeyas de los instrumentos empleados en el arreglo del pasillo colombiano *Miedo*. *Fuente:* Elaboración propia.

Estrofa 2

En esta parte del arreglo, el acompañamiento de las voces dos y tres están enfocados al *background* ritmo- armónico, pues estas dos simulan la base rítmica de la guitarra, mientras que la voz cuatro, simula el bajo, en ciertos compases estas voces acompañantes logran una textura de homofonía siguiendo el mismo texto de la línea principal, por ejemplo, en los compases 29 y 30, asimismo, estas melodías se suman a la sonoridad de otros instrumentos con distintos registros, como es el caso del compás 36 imitando el bajo, con el objetivo de que esta sección resalte y pueda generar un contraste en preparación al siguiente fragmento.

Desde el punto imitativo que aparece en esta nueva sección, la guitarra tiene una similitud con la bandola, puesto que comparten consonantes, cambiando la vocal, que en este caso es la ‘e’, buscando una sonora brillante pero más metálica y resonante.

Estrofa 2

Am A7

Voz 1
- po - dri - a de ... que oon - de tues - tas

Voz 2
te teng te teng te teng

Voz 3
tong tong tong

Voz 4
dum dum dum dum dum dum dum dum

Voz 1
dri - a de - cir - se por - que en - tre no - so - tros

Voz 2
a de - cir - se te teng no -

Voz 3
a de - cir - se tong no -

Voz 4
a de - cir - se dum dum dum

Figura 32. Estrofa 2 del arreglo del pasillo Miedo

Nota: En la Figura 32, se muestra la estrofa 2 del arreglo del pasillo colombiano *Miedo*. *Fuente:* Elaboración propia.

Estrofa 3

Respecto a este apartado, la guitarra está presente en las tres voces inferiores, puesto que la segunda y la tercera voz hacen las cuerdas resonantes agudas de la guitarra, mientras que la voz cuatro realiza el bajo de la guitarra. Así mismo, en esta sección las voces aparte de ayudar a

reforzar el texto, se toman recursos como los ecos en la imitación de la misma letra y elementos ya usados anteriormente.

37 Estrofa 3

Vz. 1
po - dri - a de - cir - se quee - xis - teu - nahis to - rón

Vz. 2
te teng te teng te teng

Vz. 3
te teng te teng te teng

Voz. 4
tong tong tong

6

41 Miedo

Vz. 1
so - bre nues - tros nom - bres No -

Vz. 2
te teng nom - bres ah -

Vz. 3
te teng nom - bres ah -

Voz. 4
tong nom - bres con - nues - tros nom - bres

45

Vz. 1
ve - can - ta - da nun - ca con - fe - sa - da

Vz. 2
can - ta - da nun - ca nun - ca

Vz. 3
can - ta - da nun - ca nun - ca

Voz. 4
du - dum can - ta - da nun - ca nun - ca

Figura 33. Estrofa 3 del arreglo del pasillo Miedo

Nota: En la Figura 33, se muestra la estrofa 3 del arreglo del pasillo colombiano *Miedo*. *Fuente:*

Elaboración propia

Pre coro

En los compases 52 y 53 se hace una melodía que da entrada a toda una sección de percusión, siendo la segunda voz la que imita al vibraslap, la tercera las cucharas y la cuarta las maracas. Por otra parte, nuevamente se toman elementos ya usados como los ecos y el apoyo al texto por parte de las voces inferiores, como elemento nuevo se encuentra la intervención de la bandola, pues desde el compás 64 hasta el 67 este instrumento hace un trino en modo de acompañamiento armónico. Con la simulación de instrumentos de percusión, todos son desde fonemas sordos, con gran movimiento en la lengua y labios.

Voz. 1
tan so-los e - so es u - na lo - cu - ra

Voz. 2
ah
Percusión menor sin altura de rítmida.
Vibraslap
trrr trrr trrr trrr trrr trrr

Voz. 3
ah
cucharas chasquido de lengua
trrr trrr trrr trrr trrr trrr

Voz. 4
hu
maracas
chu chu chi chu chu chi chu chu chi chu chu chi chu chu chi

64 F7/A Dm F/C
Voz. 1
a - ves en ce - lo que se bus - can lle - nas dcor -
Voz. 2
ce - lo lle - nas
bandola tremolo
Voz. 3
ce - lo lle - nas
bandola tremolo
Voz. 4
du dum du dum ce - los lle - nas
bandola tremolo
bara

65 E7 CORO
Voz. 1
fan - dad yan - be - lo - los
Voz. 2
bara bara bara
Voz. 3
bara bara bara
Voz. 4
bara bara bara

Figura 34. Pre coro del arreglo del pasillo Miedo

Nota: En la Figura 34, se muestra el pre coro del arreglo del pasillo colombiano *Miedo*. *Fuente:* Elaboración propia

Coro

Inicia con un pequeño fragmento de *background* armónico entre voces y el bajo, como novedad de esta sección, aparece el tiple acompañado del bajo, adicional, el vibraslap como elemento percusivo. En el compás 82, se realiza el efecto sonoro ‘shh’, relacionado con el texto referente a la palabra ‘silencio’. Desde el compás 83 hasta el 85, la bandola hace una melodía de nuevo en estos siguientes compases está el tiple del bajo, pero ahora incorporan las marcas en la segunda voz.

En el compás 90 hasta el 98 la bandola hace una intervención a dos voces en compañía del bajo la voz principal queda en solitario en los momentos más graves o inicios de frase como se ha desarrollado en partes anteriores, en este caso, esta voz da una sanción más sentida e íntima. Desde la imitación del nuevo elemento, el tiple, por el contrario de la bandola, este contiene onomatopeyas explosivas que permiten incluso pasar una pequeña columna de aire simulando el rasgueo acampado de una vocal aguda y brillante.

10 Miedo

73 G7 C A7

Vz. 1 a - pa - gar el fue - go es a mor - tir na - ce

Vz. 2 ah tr trrr tr trrr

Vz. 3 ah pti plm pti plm pti plm pti plm pti plm pti plm

Voz. 4 a - pa - gar fue - go du dum du dum du dum na - ce

81 Am E7

Vz. 1 sees - ca - paen si - len - cio nos

Vz. 2 uh Shh tu tu tu tung tu tung tu tung

Vz. 3 uh shh

Voz. 4 u shh du dum du dum

85 A7 Dm E7

Vz. 1 de - ja tan tris - tes nos ro - ba el mis - te - rio se

Vz. 2 tu tung tu tung chu chu chi chu chu chi chu chu chi chu chu chi

Vz. 3 pti plm pti plm pti plm pti plm pti plm

Voz. 4 du dum du dum dum du dum dum du dum dum du dum

Figura 35. Coro del arreglo del pasillo Miedo

Nota: La figura 35 expone el coro del arreglo del pasillo colombiano *Miedo*. *Fuente:*

Elaboración propia

Intermedio

Durante toda esta parte, la melodía principal y el solo de la bandola, la lleva la segunda voz, en cuanto a las otras voces, inician con una *background* junto al bajo, para luego hacer una base rítmica colectiva de la base de la guitarra por parte de voces uno, tres y cuatro, donde la

primera y la tercera voz, hacen armonía de las cuerdas agudas, mientras que la cuarta voz hace el bajo de la guitarra, adicional en ciertas secciones también se incorporan algunas melodías que van de la mano con el instrumento solista. Desde el compás 114 se retoma una variación de las melodías ya expuestas y que también se convierte un factor característico, esta, ahora aparece en las voces dos, tres y cuatro imitando la guitarra, este apartado finaliza con un bloque veces en *decrescendo* que dan entrada el siguiente fragmento.

101 INTERMEDIO

dum Dm7

Vz. 1

Vz. 2

Vz. 3

Voz. 4

14

105 Miedo

G/D Cmaj7

Vz. 1

Vz. 2

Vz. 3

Voz. 4

dum dum dum dum dum

A 7/C

Guitarra

Figura 36. Intermedio del arreglo del pasillo Miedo

Nota: La figura 36 expone el intermedio del arreglo del pasillo colombiano *Miedo*. *Fuente:*

Elaboración propia

Pre coro 2

Para este apartado, se retoma una idea ya presentada en la parte inicial de este arreglo, la cual hace referencia al acompañamiento percusivo por parte de las voces uno, dos y tres, puesto que la voz principal ahora es la cuarta.

Miedo 15

The musical score for 'Miedo' consists of two systems of staves. The first system (measures 113-116) features four vocal parts (Voz. 1-4) and a percussion part. The lyrics for the vocal parts are 'te teng', 'tung', 'te teng', and 'tong'. The percussion part includes 'cucharas', 'Chasquido de lengua', and 'maracas'. The second system (measures 117-120) features four vocal parts and a percussion part. The lyrics for the vocal parts are 'u', 'u', 'u', and 'No tan so - lo e - so Es u - na lo'. The percussion part includes 'cucharas', 'Chasquido de lengua', and 'maracas'. The score is annotated with chords (E7, Cmaj7, Am, Dm) and measure numbers (113, 117). Colored boxes highlight specific sections: a green box around measures 113-116, an orange box around measures 117-118, a green box around measures 119-120, and a red box around measures 119-120.

Figura 37. Pre coro 2 del arreglo del pasillo Miedo

Nota: La Figura 37, muestra el segundo pre coro del arreglo del pasillo colombiano *Miedo*.

Fuente: Elaboración propia

Desde el compás 127 hasta el 132, se repiten elementos de refuerzo, eco y contracanto, por parte de las voces dos y tres; la voz uno, descansa para tomar en la siguiente sección la voz principal.

The musical score consists of two systems of four vocal parts (Voz. 1 to Voz. 4) and guitar chords. The first system covers measures 127-132, and the second system covers measures 129-131. A yellow box highlights the vocal lines for Voz. 2 and Voz. 3 in both systems, indicating reinforcement and echo elements.

System 1 (Measures 127-132):

- Chords:** F#m7(b5), F7, Dm
- Voz. 1:** Rests in measures 127-132.
- Voz. 2:** ce - lo, le - na (highlighted)
- Voz. 3:** chu chu chí chu chu chí, ce - lo, le - nas (highlighted)
- Voz. 4:** ma - nos co - mo a - vos en, ce - lo que se bus - can

System 2 (Measures 129-131):

- Chords:** F, E7, Bm7(b5)
- Voz. 1:** Rests in measures 129-131.
- Voz. 2:** deor - fan dad - y an - he - lo, deor - fan - dad yan - (highlighted)
- Voz. 3:** deor - fan - dad yan - (highlighted)
- Voz. 4:** le - nas deor - fan - dad yan he - lo.

Figura 38. Compases del 127 al 132 del arreglo del pasillo Miedo

Nota: La Figura 38, muestra los compases del 127 al 138 del arreglo del pasillo colombiano

Miedo. Fuente: Elaboración propia

Coro 2

Con la voz uno como líder, las voces dos, tres y cuatro, toman la base de la guitarra, la voz cuatro en algunos compases realiza una segunda voz, y la tercera cambia a hacer el bajo de la guitarra, con el objetivo de mantener una estabilidad rítmica y de tempo.

Coro 2

133 E7 Dm

Vz. 1
Los be - sos quea dan y no lo - gran

Vz. 2
he - lo — te teng te teng

Vz. 3
he - lo — te teng te teng

Voz. 4
tong tong

18 G7/D Cmaj7 Miedo

Vz. 1
nun - ca a - pa - gar el fue - go es a - mor que

Vz. 2
te teng te teng te teng te teng

Vz. 3
te teng te teng te teng te teng

Voz. 4
tong a - pa gar el fue - go tong

141 A7 Dm/A

Vz. 1
na - ce ca - da di - ain - ten - so se mue - ren la

Vz. 2
te teng te teng te teng te teng

Vz. 3
te teng te teng te teng te teng

Voz. 4
tong tong tong tong

Figura 39. Coro 2 del arreglo del pasillo Miedo

Nota: La Figura 39, muestra el segundo coro del arreglo del pasillo colombiano *Miedo*. *Fuente:*

Elaboración propia

Desde del compás 151 al 154, las cucharas toman el rol percutivo junto al acompañamiento del bajo, para finalizar, como se había dicho anteriormente, se presenta una de las melodías características del arreglo, en la sonoridad de la bandola, y la reducción de la guitarra en la cuarta voz.

20 Miedo

Dm E7 Am

151

Vz. 1

tris - tes nos ro-bad mis - te - rio se lle - va la vi - da

Vz. 2

tung - tu

Vz. 3

tung - tu

Vz. 4

teng te tong teng te tong te te tong teng te te te dum dum

Am(maj)/G E7 Am E7

Figura 40. Compases del 151 al 154 del arreglo del pasillo Miedo

Nota: La Figura 40, muestra los compases del 151 al 154 del arreglo del pasillo colombiano

Miedo. Fuente: Elaboración propia

Final

Por último, se expone el fragmento de introducción como parte final de este arreglo, junto a un pequeño fragmento que dan cierre a esta obra por parte de las tres voces inferiores.

Miedo

Am

Final 21
Am Am(maj7)

Vz. 1

Vz. 2

Vz. 3

Voz. 4

162

por que tie - ne mie - do

Sha - ba da - ba

bara - bara tung

bara - bara tung

sha - ba da - ba

sha - ba da - ba

168

Am7 B7/A E9 E Am E7 Am

sha - ba da - ba dum ah

sha - ba da - ba dum ah

sha - ba da - ba dum ah

sha - ba - da - ba dum ah

dum dum dum

dum dum dum

dum dum dum

Figura 41. Fragmento final del arreglo del pasillo Miedo

Nota: La Figura 41 expone el fragmento final del arreglo del pasillo colombiano *Miedo*. *Fuente:*

Elaboración propia

Las partituras completas de este arreglo de pasillo, se encuentran consignadas en el apartado B del Anexo 6.

Conclusiones

Desde la experiencia de la investigadora se pueden abordar diferentes perspectivas y conceptos fundamentales en el desarrollo del actual proyecto de investigación, por tanto, a continuación, se exponen algunas reflexiones importantes sobre la exploración, la imitación y la creación de los arreglos que se consideraron pertinentes y que surgen del proceso de observación y registro de campo de la presente investigación. A continuación, se muestran aspectos conclusivos a partir de la vivencia sobre la introducción a esta práctica por parte de la autora de dicho proyecto, relacionando las categorías que tuvo en cuenta con los referentes del *vocal play*:

- **Terminología**

La terminología empleada se da desde el uso del nombre de esta técnica como *vocal play* o imitación de instrumentos puesto que estos están enfocados simulación de instrumentos percutivos y melódico, esto debido a que los dos elementos resultan ser de mejor manejo para la autora del trabajo de investigación.

- **Respiración**

Como primer acercamiento, es recomendable realizar ejercicios que ayuden a la dosificación del aire, ya que, desde un punto de vista grupal, una mala administración de la respiración puede producir cambios de tempo o problemas de afinación, afectando la sonoridad de los instrumentos.

Por lo anterior se propone fijar puntos de respiración que permitan a cada integrante tomar aire de manera alternada, en algunos momentos ágil, es decir, si una de las personas está encargada de hacer un instrumento de percusión, esta al ser la base, debe mantener lo más estable posible. Por otro lado, la constancia en la práctica de la respiración, ayudará a evitar malestares

como mareos o hiperventilación (respiración muy rápida causada por pánico o ansiedad), durante la emisión de los instrumentos.

- **Resonadores**

La resonancia es un todo, pues la presencia e intensidad de esta dependerá de mayor concentración en uno de los puntos que este lo componen, no obstante, con la altura de la nota y el fonema o la consonante a usar, este tiende a cambiar, los sitios de resonancia relacionados con los instrumentos de las obras expuestas son:

- Gran concentración de resonadores faciales enfocada a una sonoridad nasal: cuerdas marcadas y resonantes de guitarra y bandola, los parches del llamador y el alegre, según sea la altura.
- Gran intensidad de resonadores faciales y de pecho con sonoridad más opaca y oscura (considerable vibración en cabeza y nuca): parches de la tambora y el bajo.
- Aunque la emisión de este instrumento es sorda, se genera una vibración en la máscara facial, vibraslap.

Cabe resaltar que, a mayor uso de los resonadores, se estarán estimulando constantemente los resonadores, facilitando la interpretación de sonidos agudos o sobre todo en el registro grave.

- **Recursos articuladores y fonéticos**

El uso de las vocales es un recurso afinador, que ayuda la distinción de timbres de los instrumentos, de la siguiente manera la 'i' para sonidos muy brillantes, la 'a' y 'e' para brillantes intermedios y por último las vocales 'o' y 'u' para las sonoridades oscuras.

Desde la creación de los fonemas para los instrumentos, el contemplar las bases rítmicas con relación a la interpretación, resulta importante puesto que será un factor que ayudará a tener un sonido cercano al deseado y, de cierta manera mejor manejo y resistencia sobre la imitación;

como ejemplo, dentro del arreglo *Marta la Reina*, se hicieron algunas variaciones del tambor alegre para facilitar la simulación de instrumento.

Si la creación de un arreglo es de construcción colectiva, es mejor, pues esto puede ayudar a seleccionar fonemas de manera más acertada, con el fin de que no se presente una confusión tímbrica de los instrumentos, generando contraste entre ellos. Dicho lo anterior, desde la propuesta de cada persona, se puede plantear una forma de emplear la utilidad de estas herramientas fonéticas desde determinada perspectiva, tal como lo plantean los cuatro referentes expuestos a lo largo del presente documento, siendo este un solo camino o la mezcla de estos para buscar una metodología propia.

- **Calentamiento**

Como propuesta de la autora en el momento de su práctica del *vocal play* se aconseja realizar una preparación ya que se va a realizar una actividad que requiere de gran activación muscular es esencial ya que considerando que los músculos están en constante movimiento, es evidente que requieren de un calentamiento que genere relajación; por ejemplo, la mandíbula y lengua, y aquellos que sean importantes para la articulación.

Del mismo modo, los resonadores necesitan también de una estimulación, por ende, desarrollar ejercicios con las consonantes como la ‘n’ o la ‘m’, generan resonancia a diferentes alturas; como complemento, hacer masajes suaves en la parte de arriba de la cabeza y la máscara facial (frente, nariz y pómulos) hacen que esta se estimule de manera eficaz.

- **Cuerpo**

Como parte del entendimiento de esta habilidad; el cuerpo es un elemento que permite hacer un imaginario casi real del instrumento, asimismo, permite desarrollar una mejor forma de

asimilar la interpretación, corrigiendo aspectos con relación al tempo, a las alturas o adornos muy elaborados de difícil entonación.

- **Enfoque instrumental**

Desde la implementación de los instrumentos pertenecientes a ritmos de pasillo y cumbia, teniendo en cuenta el contraste de estos, se pudo establecer un conducto para conectar y aportar a la simulación de sonidos de los instrumentos, por ejemplo, realizar la simulación sonora de los cueros de los tambores, ayuda a generar mayor resonancia facilitando la emisión de notas graves en el bajo eléctrico pensándose desde un registro femenino.

Considerar la oportunidad de experimentar con instrumentos que no son tan convencionales dentro de los formatos tradicionales de imitación, como lo es la gaita, hace que, desde la perspectiva del interesado, se planteen nuevas formas desde su percepción, para abordar estos instrumentos o efectos con la voz dando entrada a una exploración sobre esta práctica asociada a los instrumentos de ritmos colombianos.

- **Modo de aprendizaje**

En concordancia con los autores citados en el cuadro de referentes a lo largo del presente trabajo de investigación, es necesario comprender que desde la práctica y la forma de entendimiento de cada persona es diferente, esta habilidad no se rige bajo ninguna metodología específica, ni absolutamente certera, puesto que todos los cuerpos son distintos, así como los aparatos fonadores. Por otro lado, entender que como primera instancia ciertas sonoridades pueden presentar mayor dificultad u otras ser más sencillas, se requiere de una práctica y un proceso para alcanzar sonidos cada vez más cercanos, pero no totalmente reales; aunque la voz es instrumento muy versátil, no se debe ver como una máquina

reproductora de sonidos, sino, la imitación con un proceso de enriquecimiento propio de la formación vocal de cada persona.

Gracias a la información proporcionada por los referentes sobre la imitación vocal y desde una exploración que requiere de un autoanálisis y un proceso de autorreflexión, se lograron establecer maneras de tomar e incorporar partes de la metodología que manifiestan los referentes usados en esta investigación, puesto que desde un proceso de identificación y apropiación de estas propuestas, se tomaron una serie de decisiones, tales como escoger los fonemas o las formas en que se pueden incorporar estos a los arreglos que se exponen en este trabajo de grado, teniendo en cuenta la inexperiencia de la autora sobre esta práctica.

Respecto a la creación de los arreglos, se logró establecer la aplicación de los fonemas explorados, llegando a resultados positivos y, en otros aspectos, ajustes y cosas para tener en cuenta a la hora de realizar un arreglo vocal dirigido a la imitación de instrumentos, ya que esta requiere de un manejo versátil sobre la voz, pues al intercambiar los instrumentos y roles, se deberán tomar aspectos relacionados con el canto y la técnica vocal, es decir, el buen manejo de la respiración y la dosificación que en esta se puede emplear, las cualidades vocales, la resonancia y un buen uso de los articuladores.

Por otro lado, aunque en este trabajo se realiza una centralización sobre las formas de aplicabilidad del vocal play de algunos exponentes de este tema, se hace la invitación a propiciar espacios de investigación y formación en el que se puedan desarrollar futuras investigaciones que sigan contribuyendo y nutriendo nuevas perspectivas y maneras de desarrollar esta práctica.

Como se ha afirmado previamente no hay una sola forma de hacer la imitación de instrumentos ya que cada persona es un instrumento con características totalmente distintas y con

estilos de aprendizaje diferentes, por tanto, la exploración en esta técnica, permitirá generar aportes significativos a la dimensión artística del *vocal play*.

Dentro de la indagación sobre los ritmos cumbia y pasillo, se pudieron abordar instrumentos que, aunque son pertenecientes a estos géneros, fueron un punto exploratorio desde cero, a diferencia de otros elementos en los cuales se ha llevado mayor trabajo de imitación. Para precisar, la gaita, el vibraslap y las cucharas, fueron instrumentos que permitieron realizar una aproximación más certera con respecto al sonido de estos instrumentos. En contraste a lo anterior dicho, el tiple y la bandola, hacen parte de esos procesos en donde no se obtuvo una sonoridad tan cercana y carece de otro tipo de propuesta de fonemas a la que se plantea en este trabajo.

La proyección que tiene este trabajo de investigación se puede comprender como desde la intención de que este sea un aporte significativo, que permita a los licenciados en música, evidenciar los alcances y formas de realizar nuevas exploraciones en el campo de la imitación de instrumentos con la voz, con el objetivo de continuar aportando y realizando las debidas exploraciones, en pro de seguir contribuyendo a esta práctica enfocada a la música colombiana. Asimismo, se contempla la posibilidad del surgimiento de un grupo de *vocal play* femenino que incorpore parte de los elementos indagados a su interpretación, convirtiéndolas en un referente del *vocal play* femenino colombiano.

Referencias

- Alchourrón, R. (1991). Composición y arreglos de música popular. Ricordi.
- Alessandroni, N., & Etcheverry, E. (2015). Dirección Coral - Técnica Vocal. Un modelo integrado de trabajo. Aplicaciones del paradigma de la Pedagogía Vocal Contemporánea al ensayo coral. *Revista De Investigaciones En Técnica Vocal*, 1, 11–29. Recuperado de <https://revistas.unlp.edu.ar/RITeV/article/view/2057>
- Asprilla, L., I. (2013). El proyecto de creación-investigación, la investigación desde las artes. Bellas artes, Institución Universitaria del Valle.
- Azula, M., Rodríguez, M., & León, L. (2011). Canción andina colombiana en duetos. Universidad de Los Andes. <https://sdu.uniandes.edu.co/documentos/librillos/cancion-andina-colombiana-en-duetos.pdf>
- Banrepcultural (Sincelejo). (14 de septiembre de 2020). *Ciclo de conferencias taller sobre percusión vocal*. Facebook. Recuperado el 2 de septiembre de 2022 de https://www.facebook.com/BanrepculturalSincelejo/videos/671331180425341/?extid=CL-UNK-UNK-UNK-AN_GK0T-GK1C&ref=sharing
- Camacho, V., H. (2015). POP-CLOR. Pasillos y bambucos con elementos de la música Pop. Universidad Autónoma de Bucaramanga. https://repository.unab.edu.co/bitstream/handle/20.500.12749/1014/2015_Tesis_Camacho_Vega_Hugo_Hernando.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Camargo, G. (2020). Análisis y contextualización de los pasillos de concierto de Oriol Rangel. Universidad Nacional de Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/78180/1.110.482.816.2020.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Canal Trece Colombia. (2 de diciembre del 2019). Colombia en un solo canto Nvoz. [Vídeo].

YouTube. <https://youtu.be/1gAa7TXm8oU>

Correa, E. (2016). Apuntes sobre la creación de arreglos corales. I Congreso Internacional de Música Popular, (pp. 181-192). La Plata, Argentina, Ediciones GCC. Recuperado de:

<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/76922>

Corredor, M., A. (2018). Entre bambucos y pasillos. Una perspectiva del estilo musical de Adolfo Mejía. Universidad Pedagógica Nacional.

Cortés, P., J. (2004). La Música nacional popular colombiana, en la Colección Mundo al día (1924- 1938). Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia.

Díaz, J., & Bassi, L., R. (2020, 22 de marzo). Rafael Mejía: 100 años de un romántico. *El*

Heraldo. [https://www.elheraldo.co/entretenimiento/rafael-mejia-100-anos-de-un-](https://www.elheraldo.co/entretenimiento/rafael-mejia-100-anos-de-un-romantico-711124)

[romantico-711124](https://www.elheraldo.co/entretenimiento/rafael-mejia-100-anos-de-un-romantico-711124)

Díez, P., M., I. (2022). Cantar la Tristeza: El Canto como Instrumento de Expresión de Emociones Exploración Vocal en Pasillos Colombianos a partir de la Propuesta Expresiva de Chavela Vargas. Universidad de Antioquia.

https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/31263/2/DíezMaría_2022_CantoExpresiónEmociones.pdf

Franco, D., L. (2005). Música Andina Occidental, entre pasillos y bambucos. Ministerio de Cultura, República de Colombia.

Fornier, J., & Wilbrandt, J. (1993). Contrapunto creativo. Editorial Labor S.A.

Gómez, E. (2021). Biografías: Doris Zapata. *Funmúsica*, Fundación Pro Música Nacional de

Ginebra. <https://funmusica.org/biografias/2021/12/23/doris-zapata/>

- Guzmán, M. (2018). La pronunciación como variable expresiva en el canto en español: Un estudio comparativo de la articulación consonántica en cinco versiones musicales de La Tempranera de Carlos Guastavino. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.
- Hernández, S., R. (2014). Metodología de la investigación. Mc Graw Hill Education.
- Herrera, C., M. (2020). Análisis tecno-estético de la expresión sonora folklórica y popular del canto femenino en la música tropical colombiana. Doris Salas y Totó la Momposina. *Estesis 8*, pp. 42-61.
- Kalani. (2008). All about hand percussion. Everything you need to know to start playing now. Alfred Music Publishing.
- Lafont, F. (2016). Cartilla pedagógica, técnicas y especialidades de interpretación vocal dirigido a cantantes profesionales. Corporación Cultural Antonia y Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Loaiza, V., S. (2012). Cumbia y Tambora: una aproximación para niños al conocimiento de la música tradicional de la Costa Atlántica. Universidad Pedagógica Nacional.
- López, C., R., & San Cristóbal, U. (2014). Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos. ESMUC.
- Mehrabi, A. (2018). Vocal imitation for query by vocalisation. Queen Mary University of London.
- Montalvo, F., & Pérez, J. (2006). Aplicación del conocimiento de improvisación en el Pasillo y el Bambuco de la región Andina colombiana. Ministerio de Cultura. Bogotá, Colombia.
- Moreno, M., A. (2018). Fisiología resonancial: conceptos clave para la rehabilitación vocal. *Revista Areté*, 18(2), 83-92.
- https://www.researchgate.net/publication/332337519_Fisiologia_resonancial_Conceptos_claves_para_la_fonoaudiologia

- Moulton, J. (2012) Chapter 12: Vocal percusión, en McDonald (comp.), *A Cappella Pop: A complete guide to contemporary a cappella singing*. Alfred Music. The United States of America
- Moya, C., W. (2017). Antología coral. Departamento de Música, Universidad de Chile.
- Munévar, A., J., A. (2012). Proceso metodológico para la conformación del ensamble músico-vocal de la Universidad Nacional de Colombia. Universidad Pedagógica Nacional.
- NPR Alt. Latino Podcast Sobre La Cumbia (7 de noviembre del 2020). En Latino MusicCafe. <https://latinomusiccafe.com/es/2020/11/07/npr-alt-latino-podcast-sobre-la-cumbia/>
- Ocampo, L., J. (2002). Música y folclor de Colombia. Plaza y Janes Editores Colombia S.A.
- Ochoa, J., S. (2016). La cumbia en Colombia: invención de una tradición, en Parra, J. (comp.). *El libro de la Cumbia: Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. Instituto Tecnológico Metropolitano, ITM, pp. 31-52.
- Ochoa, E., F. (2017). La cumbia en el carnaval de Barranquilla: construcción de un metarrelato. *Encuentros*, 15(3). <https://doi.org/10.15665/re.v15i3.1097>
- Otero, E., L. (2009). Proceso de composición y arreglos (con o sin acompañamiento instrumental) en repertorio de música tradicional y/o popular colombiana. Pontificia Universidad Javeriana.
- Perdomo, E., J., I. (1980). Historia de la música en Colombia. Plaza & Janes, Editores Colombia Ltda.
- Piñeros, M., O. (2004). Introducción a la pedagogía vocal para coros infantiles. Ministerio de Cultura, Republica de Colombia.
- Puntos de articulación (4 de agosto del 2019). En Wikipedia. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Punto_de_articulación&oldid=137453870

- Quintero, L., J. (2022). Transducción del formato dueto tradicional colombiano al formato coro mixto: en busca de la sonoridad de Garzón y Collazos. Universidad Pedagógica Nacional.
- Rodríguez, L., Y., M. (2015). Estudio de caso Claudia Gómez cantautora colombiana, aportes y elementos de improvisación vocal en la música colombiana. Universidad Pedagógica Nacional.
- Rodríguez, M., M., E. (2016). Música nacional: el pasillo colombiano. Universidad de Los Andes.
- Sánchez, C., L. (2018). Creación e interpretación de tres arreglos para ensamble de piano, tiple y contrabajo, de los pasillos: *Ilusión*, *Atardecer* y *Echen pa'l Morro* del compositor colombiano Carlos Vieco Ortiz. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Segura, G., J. (2010). Un cuento para el ensamble vocal. Universidad Distrital Francisco José de Caldas (ASAB).
- Sharon, D. (2018). So, you want to sing a cappella. Rowman & Littlefield, London.
- Valencia, R., V. (2004). Pitos y tambores. Cartilla de iniciación musical. Ministerio de Cultura de la República de Colombia.
- Zamora, G., J., N. (2017). Creación de cuatro arreglos de bambucos y pasillos en distintos formatos aplicando diferentes técnicas interpretativas en el bajo eléctrico. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Zurita, R., M. (2018). El aprendizaje por imitación y la identificación de roles en los niños y niñas de la Unidad Educativa Madre Gertrudis Del Cantón Cevallos Provincia del Tungurahua. Universidad Técnica de Ambato. Ecuador.

Anexos

Anexo 1

❖ Apartado A

Referentes de *vocal play*

1. Trio Esperanza

<https://youtu.be/slDh2gowO8A>.

2. Bobby MacFerrin

<https://www.youtube.com/watch?v=81uJZIF9TCs>.

3. Vocal Sampling

<https://youtu.be/4XluRPolC3I>

❖ Apartado B

Obras musicales objetos de los arreglos

1. Marta la Reina- Lisandro Meza

<https://www.youtube.com/watch?v=cWTDCJq6lyg>

2. Miedo- Doris Zapata

<https://www.youtube.com/watch?v=MH4QWljGMtc>

❖ Apartado C

Audios de arreglos

1. *Pasillo colombiano Miedo*

En esta carpeta de drive se encuentran almacenados los audios de este arreglo (audios completos de todas las voces, voces separadas y audio de estudio para cada voz):

https://drive.google.com/drive/folders/1y00xJuo2akpejvkZmJWulLU5qc3FHxYo?usp=s_haring

2. *Cumbia Marta la Reina*

En esta carpeta de drive se encuentran almacenados los audios de este arreglo, (audios completos de todas las voces, voces separadas y audio de estudio para cada voz)

https://drive.google.com/drive/folders/18t4DXO4c3kna8V56cdDft80CvOtMaTve?usp=s_haring

Anexo 2

Registro de campo:

https://drive.google.com/drive/folders/1EaZpQLQEhzN1IDXPcKfkUDV7j7Mfwqkv?usp=s_sharing

Anexo 3

Formato cuaderno de campo:

https://drive.google.com/drive/folders/1oJlzPU9c89Ox7Vv0jSu5g1RrXT0ePTw9?usp=s_hare_link

Anexo 4

Cuadro de análisis de contenido y análisis de referentes

<https://drive.google.com/drive/folders/1OGGRSnDJs7su6x6359yU60Nxo1cF1bLR?usp=sharing>

Anexo 5

Tablas de convenciones

❖ **Apartado A**

Tabla de convenciones de la cumbia

https://drive.google.com/file/d/1nZFP7sA5hJnmT-7uLfim0S_OhokgoXmv/view

❖ **Apartado B**

Tabla de convenciones del pasillo

<https://drive.google.com/file/d/1P4IQwyaKy4YzjWjoS0kFfc9DJqP4JJj9/view?usp=sharing>

Anexo 6

Partituras de los arreglos

❖ **Apartado A**

Partituras del arreglo Marta la reina

https://drive.google.com/file/d/1Or4_rIHmS8AI6DU3YM3_aZ8iKshgtdS/view?usp=sharing

❖ Apartado B

Partituras del arreglo miedo

<https://drive.google.com/file/d/1GmUc2XX5G4x1XK9ptg0QeIrEjQ7cRqwc/view?usp=s>

[haring](#)