



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

APROXIMACIÓN A ALGUNOS ELEMENTOS VOCALES QUE CARACTERIZAN AL GÉNERO GÓSPEL A PARTIR DEL ANÁLISIS DE DOS CANTANTES: MAHALIA JACKSON Y YOLANDA ADAMS

Presentado por el estudiante:

MELODY XIMENA VEGA GRANADOS

Cédula

53.069.123

Código

2008275039

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- El trabajo ofrece una serie de herramientas para la comprensión de la interpretación vocal en el Gospel.
- Hace un análisis desde lo fisiológico como un aporte científico en el uso de la voz.
- Es ejemplo de auto motivación y construcción del conocimiento a partir de la búsqueda personal y su aplicación en la línea profesional.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	ALEXANDRA ALVAREZ		5.0
Jurado 2 - lector	GUILLERMO PLAZAS		5.0
Asesor	FRANCISCO ABELARDO JAIMES		5.0

Nota final: (5.0) Cinco punto cero

Dado en Bogotá D.C. a los 25 días del mes de noviembre de 2016

**APROXIMACIÓN A ALGUNOS ELEMENTOS VOCALES QUE CARACTERIZAN
AL GÉNERO GÓSPEL A PARTIR DEL ANÁLISIS DE DOS CANTANTES**

MAHALIA JACKSON Y YOLANDA ADAMS

MELODY XIMENA VEGA GRANADOS

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MUSICA

BOGOTA D.C.

2016

**APROXIMACIÓN A ALGUNOS ELEMENTOS VOCALES QUE CARACTERIZAN
AL GÉNERO GÓSPEL A PARTIR DEL ANÁLISIS DE DOS CANTANTES**

MAHALIA JACKSON Y YOLANDA ADAMS

MELODY XIMENA VEGA GRANADOS

Monografía de grado para optar al título de licenciada en música

ASESORÍA: DIANA RESTREPO FOGARASSY

ASESOR ENCARGADO DE ENTREGA:

FRANCISCO ABELARDO JAIMES


UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MUSICA

BOGOTA D.C.

2016

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 1	


1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Biblioteca Facultad de Bellas Artes
Título del documento	Aproximación a algunos Elementos Vocales que caracterizan al Género Góspel a partir del Análisis de dos Cantantes: Mahalia Jackson y Yolanda Adams
Autor(es)	Melody Ximena Vega Granados
Director	Diana Restrepo Fogarassy
Publicación	Universidad Pedagógica Nacional, 2016. 104 pg
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	ELEMENTOS VOCALES; GENERO GÓSPEL AFRO-ESTADOUNIDENSE; CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS; RESULTADOS DE ANÁLISIS.

2. Descripción
Trabajo de grado acerca de los elementos vocales que caracterizan al género góspel mediante el resultado del análisis de dos intérpretes.

3. Fuentes
Martin, D. C. (2001). <i>El góspel afroamericano</i> . Madrid España: Akal, Ediciones.
Gonzales, R. V. (2008). <i>Black góspel del analisis a la interpretación</i> . Tesis de pregrado. Universidad El Bosque, Colombia.
Berendt, J. E. (1994). <i>El Jazz, De Nueva Orleans al jazz rock</i> . Colombia: Fondo de Cultura Económica.
Cohn, L. (1994). <i>Solamente blues</i> . España: Odín Ediciones.

4. Contenidos
<i>Origen, Contexto e Historia del Góspel</i> : esclavitud, colonización en Norteamérica, desarrollo del góspel, biografía de las dos intérpretes del análisis.
<i>Anatomía y Fisiología de la Voz</i> : la respiración (el motor de la voz), la laringe (la fuente del sonido) y los resonadores.
<i>Categorías de Análisis</i> : se divide en: Elementos Vocales Músico-Estilísticos y Elementos Vocales de Emisión.
<i>Análisis</i> : tres temas de Mahalia Jackson y tres de Yolanda Adams.
<i>Resultados del Análisis</i> - Diferencias y Similitudes entre el Góspel tradicional y el Góspel Contemporáneo a partir del Análisis- Algunos Elementos Músico-Estilísticos a partir del Análisis-Análisis de otros Elementos Vocales de Emisión.

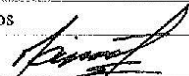
5. Metodología
*línea de investigación: Didáctica Instrumental
*Tipo de investigación: cualitativa
*Método analítico
<u>Proceso Metodológico:</u>
-Técnicas de recolección: búsqueda, observación, audición, revisión de documentos.

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

-Categorización: elementos vocales
 Selección de la muestra: 6 temas
 -Análisis: auditivo
 -Resultados: comparativo y descriptivo
 -Conclusiones

6. Conclusiones

-Cuadro comparativo entre Mahalia Jackson y Yolanda Adams.
 -Diferencias y Similitudes entre el Góspel tradicional y el Góspel contemporáneo.
 -Tabla y descripción de tendencias de uso de los diferentes elementos vocales en el Góspel tradicional y el Góspel contemporáneo.
 -Descripción e hipótesis referentes a los diferentes elementos vocales analizados.
 -Conclusiones finales de tipo general.

Elaborado por:	Melody Ximena Vega Granados
Revisado por:	Francisco Abelardo Jaimes 

Fecha de elaboración del Resumen:	28	Noviembre	2016
-----------------------------------	----	-----------	------

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	12
DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA.....	13
OBJETIVOS.....	15
OBJETIVO GENERAL.....	15
OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	15
JUSTIFICACIÓN.....	16
ANTECEDENTES.....	17
METODOLOGÍA.....	20
1. REFERENTES HISTÓRICOS.....	23
1.1 Origen, contexto e historia del góspel.....	23
De regreso a los orígenes.....	23
¿Quién evangelizó a los esclavos?.....	24
Evolución de los spirituals.....	26
Los padres del góspel.....	27
La reina del góspel: mahalia jackson (1911-1972).....	29
Del góspel tradicional al góspel contemporáneo.....	31
Yolanda Yvette Adams.....	33
2. ANATOMÍA Y FISIONOMÍA DE LA VOZ.....	35
2.1 El motor de la voz: la respiración.....	36
2.2 La fuente del sonido: la laringe.....	38
Cartílago tiroides.....	40
Cartilago cricoides.....	41
Cartilagos aritenoides.....	41
La epiglotis.....	42
Pliegues vocales verdaderos (Cuerdas vocales).....	42
Pliegues ventriculares (pliegues falsos).....	45
Pliegues ariepigloticos.....	45
Esfínter ariepiglotico.....	46
2.3 Resonancia: el tracto vocal y los articuladores.....	46
La faringe.....	48

Cavidad oral y articuladores.....	49
El paladar blando o velo del paladar	49
La lengua	50
Los labios	50
Mandíbula o maxilar inferior.....	51
Cavidad nasal.....	51
Senos paranasales	52
3. CATEGORÍAS DE ANALISIS	53
3.1 Elementos vocales músico-estilísticos	53
Generalidades musicales y contextuales	53
Elementos de expresión y ornamentos.....	54
Melisma	54
Glisando.....	54
Apoyatura.....	54
Bordadura.....	55
Notas indefinidas.....	55
Expresiones conectoras.....	55
Fraseo	55
Ritmo (sincopa, contratiempo y división ternaria).....	56
Expresión (ligado, acento y respiración)	56
La Improvisación.....	57
3.2 Elementos vocales de emisión	57
Estill Voice Training	57
Figuras	58
Ataque (glótico, aspirado y simultaneo)	58
Masas	58
Laringe	59
Velo	60
Pliegues falsos o ventriculares (retracción, medio y constricción “rasgado”)	60
Calidades	61
Twang.....	61
Sob/Cry.....	62

Belt	63
Registros:.....	63
Registro del pulso (vocal fry).....	64
Registro modal (registro pesado o pecho).....	64
Registro alto (registro ligero o cabeza)	66
Registro Falsette.....	66
Silbido	67
Voz mixta.....	67
Quiebres vocales	68
Vibrato.....	68
4. ANÁLISIS	70
4.1 Generalidades vocales de Mahalia Jackson	70
I'm Going to Live the Life I Sing about in my Song (C.D. audio N. 13)	71
Dig a Little Deeper (C.D. audio N. 14).....	75
Amazing Grace (C.D. audio N. 15)	78
4.2 Generalidades vocales de Yolanda Adams.....	80
The Battle is the Lord (C.D. audio N. 16)	81
Victory (C.D. audio N. 17)	85
Amazing Grace (C.D. audio N. 18)	89
5. RESULTADOS DEL ANÁLISIS	93
5.1 Diferencias y Similitudes entre el Góspel tradicional y el Góspel contemporáneo a partir del Análisis.....	95
5.2 Algunos Elementos Músico-Estilísticos a partir del Análisis	977
5.3 Análisis de otros Elementos Vocales de Emisión	99
CONCLUSIÓN FINAL.....	1011
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	103

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. A.D.A.M. Costillas, diafragma y esternón. Recuperado en: http://www.fonologo.es/index.php?p=6_2_anatom-a-del-sistema-fo...	37
Ilustración 2. Terese Winslow. Anatomía de la laringe 2012, Recuperado en: http://www.cancer.gov/espanol/pdq/tratamiento/laringe/Patient/page1	38
Ilustración 3. Autor sin definir. Ubicación de la laringe. Recuperado en: http://www.bibliotecagnostica.org/nociones-fundamentales-de-endocrinologia-y-criminologia/la-glandula-tiroides	38
Ilustración 4. ELSEVIER. INC. Parte ósea de la laringe en diferentes vistas. Recuperado en: http://medicinapertutti.altervista.org/argomento/cartilagini-aritenoidi/	39
Ilustración 5. Autor sin definir. Ubicación de cartílago tiroides. Recuperado en: http://2pass.eu/procedures/adam-apple-reduction/	41
Ilustración 6. ELSEVIER. INC. Cartílago tiroides. Recuperado en: http://es.slideshare.net/Alegomez/cuello-visceral-alejandra	41
Ilustración 7. ELSEVIER. INC. Cartilago cricoides, 2006. Recuperado en: http://preguntamededicina.es.tl/Cabeza-y-Cuello-III.htm	41
Ilustración 8. ELSEVIER. INC. Ubicación de aritenoides sobre cricoide. Recuperado en: http://preguntamededicina.es.tl/Cabeza-y-Cuello-III.htm	41
Ilustración 9. Epiglotis vista posterior. 2010. Diplomado producción de la voz Carlos Avelleneda	42
Ilustración 10. Tortora. Pliegues vocales en abducción y aducción. Recuperado en: http://slideplayer.com/slide/4156552/	433
Ilustración 11. Ubicación y estructura de los pliegues vocales Recuperado en: http://vozsaludable.blogspot.com/2012/10/vibracion-de-los-pliegues-vocales.html y Diplomado producción de la voz Carlos Avelleneda?	444
Ilustración 12. Terese Winslow. Anatomía de la faringe. 2012, Recuperado en: http://www.cancer.gov/espanol/pdq/tratamiento/nasofaringe/Patient/page1	48
Ilustración 13 Felecia J. Movimiento del velo del paladar. 2005. Geography of the voice ..	49
Ilustración 14. Terese Winslow. Senos paranasales. 2012. Recuperado en: http://www.cancer.gov/espanol/pdq/tratamiento/senoparanasal/Patient/page1	522
Ilustración 15. Autor sin definir. Ubicación de resonancia anatómica, según altura de notas Recuperado en: http://www.ayalogic.com/como-cantar-mientras-que-solo-ligeramente-overthinkings/	65

LISTA DE FOTOGRAFÍAS Y TABLAS

Fotografía 1. Autor sin definir. Charles Albert Tindley. Imagen de dominio público.....	27
Fotografía 2. Autor sin definir. Thomas Dorsey a diferentes edades. Imagen de dominio público.	28
Fotografía 3. Autor sin definir. Mahalia Jackson. Imagen de dominio público.....	30
Fotografía 4. Autor sin definir. Yolanda Adams. Imagen de dominio público.....	33
Fotografía 5. Autor sin definir. Articulación vocal Mahalia Jackson. Imagen de dominio público.	70
Fotografía 6. Autor sin definir. Articulación vocal Mahalia Jackson. Imagen de dominio público.	71
Fotografía 7. Autor sin definir. Articulación vocal Yolanda Adams. Imagen de dominio público.	80
Fotografía 8. Autor sin definir. Articulación vocal Yolanda Adams. Imagen de dominio público.	81
Tabla 1. Cuadro comparativo entre la interpretación de Mahalia Jackson y Yolanda Adams.....	94
Tabla 2. Tendencia de uso de algunos elementos vocales, entre el góspel tradicional vs el góspel contemporáneo.....	96

RESUMEN

Esta investigación hace un acercamiento a los elementos vocales que caracterizan al género góspel de forma descriptiva y conceptual, mediante el análisis de dos cantantes. Tiene un marco referencial dividido en la historia del góspel y la anatomía y fisionomía de la voz. Antes del análisis son descritas las categorías para el mismo, divididas en: elementos vocales músico-estilísticos y elementos vocales de emisión. Los resultados de la investigación arrojan cuadros comparativos, hipótesis y conclusiones con respecto a la evolución del género y a las características que tienen los elementos vocales del mismo.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación, se desarrolla en torno a la búsqueda de los elementos vocales¹ que caracterizan al género góspel a partir del análisis de dos cantantes, con el interés de aportar tanto al conocimiento del instrumento vocal como en los procesos de formación en el mismo, se expone en cinco capítulos de la siguiente manera:

En el primer capítulo *Referentes Históricos*, se encuentra el Origen, Contexto e Historia del Góspel, partiendo del contexto de la esclavitud y la colonización en Norteamérica, hasta el desarrollo del góspel contemporáneo en la actualidad. Este capítulo incluye la biografía de las dos intérpretes del análisis. El segundo capítulo, es la *Anatomía y Fisionomía de la Voz*, tratando en forma detallada tres aspectos fundamentales: la respiración (el motor de la voz), la laringe (la fuente del sonido) y los resonadores.

El tercer capítulo, *Categorías de Análisis*, describe los diferentes elementos vocales que servirán de plataforma para el análisis, dividiéndolos en Elementos Vocales Músico-Estilísticos y Elementos Vocales de Emisión. En este capítulo también se describen otros elementos que aunque no necesariamente hacen parte del género tratado, si son de interés para los profesionales de la voz como por ejemplo el vocal fry o el silbido.

El cuarto capítulo es el *Análisis*, en el cual se estudian los elementos vocales anteriormente descritos en seis temas góspel, tres de Mahalia Jackson y tres de Yolanda Adams, reconocidas intérpretes del género. El método de análisis se encuentra descrito tanto en la metodología como al inicio del capítulo de Análisis. El quinto capítulo son las *Resultados del Análisis*, divididas en: Resultados del Análisis, Diferencias y Similitudes entre el Góspel tradicional y el Góspel Contemporáneo a partir del Análisis, Algunos Elementos Músico-Estilísticos a partir del Análisis y por último, Análisis de otros Elementos Vocales de Emisión.

DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

La falta de reconocimiento de otras músicas diferentes a la música euro-clásica dentro de la formación vocal académica ha generado un desconocimiento de otras formas en la práctica vocal cantada, incluyendo disposiciones del aparato vocal, elementos músico vocales de estilo y una falta de versatilidad en la práctica del canto. Esta realidad afecta el desempeño y el campo de aplicación de los pedagogos de la voz cantada, quienes se enfrentan a unas amplias exigencias dentro de un contexto abierto a infinidad de músicas gracias a la globalización.

El presente proyecto, surge de la vivencia de la autora durante su formación vocal en la Universidad Pedagógica Nacional (U.P.N), donde evidenció una escasez de información y herramientas tanto disciplinares como pedagógicas para el abordaje de géneros populares a nivel vocal. El proyecto se desarrolla en torno a uno de los géneros del canto popular, a partir de la pregunta *¿Cuáles son los elementos vocales que caracterizan al género góspel?*

Este género es de origen afro y se desarrolló a partir de los spirituals² en las primeras décadas de la historia estadounidense. A partir del mismo, se desprende una gran variedad de estilos que tomaron principalmente sus elementos vocales, como por ejemplo el rhythm and blues, el soul, el funk etc. A su vez, estos últimos géneros influyen músicas comerciales como el pop y el R&B contemporáneo, lo que hace que la investigación de los elementos vocales del góspel, permita un acercamiento a los orígenes y características vocales esenciales de una gran variedad de géneros.

El góspel surge dentro de un contexto histórico específico y un ámbito espiritual determinado que dan a luz una estética vocal única, que incluye elementos vocales estilístico-musicales (recursos de expresión, ornamentos) y elementos vocales de emisión (efectos vocales, colocaciones, sonoridades) todas ellos referidos en este proyecto como: elementos vocales.

² Los primeros cantos religiosos hechos por los esclavos afro-estadounidenses.

Esta investigación busca entender el contexto histórico y social del góspel, indagar de forma amplia y profunda los procesos que hacen parte de la producción de la voz a nivel fisiológico y anatómico, encontrar los elementos vocales característicos del góspel mediante el análisis auditivo de dos intérpretes y así describir otras formas de emisión vocal distintas al canto euro-clásico.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Identificar algunos de los elementos vocales que caracterizan al género góspel a partir del análisis de dos cantantes.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Describir los elementos vocales encontrados en el análisis de las dos cantantes del género góspel.

Aportar en el conocimiento fisiológico y anatómico del instrumento vocal y la producción de la voz.

Conocer el contexto histórico del góspel reconociéndolo como una manifestación social y espiritual de una comunidad.

Dar a conocer otras categorías vocales que surgen a partir de repertorios diferentes al euro-clásico, como aporte a los procesos de formación vocal en la U.P.N.

JUSTIFICACIÓN

Para el eficiente desempeño de un pedagogo musical con énfasis en canto, es necesario que previamente dentro de su formación, hayan existido componentes de equipamiento e instrucción, que le permitan responder de forma eficaz a las necesidades propias de su contexto y de su labor como profesional de la voz cantada.

Muchas instituciones de educación superior han venido desarrollando su programa de formación vocal mayormente en torno a la música euro-clásica, obviando otras músicas sean populares o tradicionales. Sin embargo, las características interpretativas vocales de las diferentes músicas, obedecen a necesidades y contextos particulares que no deberían ser obviados ya que dan como resultado estéticas diversas.

Si bien, la inclusión de géneros populares ha ido incursionando paulatinamente dentro de la formación vocal de la U.P.N., este proceso demanda investigación y el surgimiento de escritos que indaguen en los distintos aspectos para un correcto abordaje de cada género en su propio estilo. Dada la amplitud y diversidad de géneros populares, encontrar material escrito sobre cada uno de ellos es un trabajo difícil, y en ocasiones este material se encuentra en un idioma diferente al español.

Por lo anterior, el presente proyecto busca brindar un acercamiento a uno de los diferentes géneros populares que existen, como un aporte a ese camino por comprender y desarrollar nuevas habilidades en la práctica vocal. El tema de estudio de este proyecto es el góspel afro-estadounidense entendido como una manifestación social y espiritual de una comunidad, cuyo contenido musical y vocal corresponden a una estética específica.

De esta forma el proyecto ofrecerá un interesante marco teórico, junto con bibliografía, resultados del análisis y conclusiones que enriquecen los procesos de formación vocal y suman a la apropiación de las músicas populares.

ANTECEDENTES

Tanto el góspel como el spiritual (el góspel en sus inicios), han sido investigados en los Estados Unidos de América, abordando su historia, su música y su labor cultural dentro de este país. Sin embargo, estos documentos (principalmente libros), no se encuentran disponibles en español y además son de difícil acceso. Dentro del rastreo bibliográfico realizado se resaltan los siguientes documentos en español, empezando por un libro esencial en el presente trabajo:

EL GÓSPEL AFROAMERICANO, DE LOS ESPIRITUALES AL RAP RELIGIOSO del académico francés Denis Constant Martin (2001). El libro hace un recorrido histórico desde los spirituals de 1700 hasta el góspel de finales del siglo XX, enumerando los intérpretes más reconocidos e incluyendo de una forma general, las características musicales e interpretativas del género. El libro incluye un CD con una muestra de la evolución del góspel durante estos años, (se encuentra disponible en la biblioteca de la U.P.N. nogal).

La tesis de pregrado *BLACK GÓSPEL DEL ANÁLISIS A LA INTERPRETACIÓN* de Verónica Gonzales Rojas (2008) de la universidad El Bosque. Esta tesis contiene un análisis de tipo armónico, estructural, melódico rítmico e interpretativo vocal utilizando en este último las siguientes categorías: glissandos, legato, rasgados, aire, cambio de mecanismo notorio, vibrato, nasalización, ataque con golpe de glotis, voz abierta, voz oscura, apoyatura, bordaduras, trinos, mordentes y melismas. El análisis de esta tesis describe las categorías de forma escrita utilizando símbolos sobre la partitura. Sin embargo, al no tener fundamentos anatómicos y fisiológicos dentro del marco teórico, las descripciones de las categorías se perciben ambiguas, limitadas y en ocasiones difíciles de entender para un lector que no conozca a profundidad sobre el funcionamiento de la voz.

La tesis de doctorado *EL ESPIRITUAL NEGRO: ASPECTOS POÉTICO-MUSICALES Y RECURSOS PARA LA INTERPRETACIÓN* escrito por Nikoleta Stefanova Popova (2011), de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria en

España. Este trabajo estudia el spiritual negro en doce obras, y elabora una guía para el director de coro abordando la interpretación de los spirituals seleccionados, determina los problemas que las obras podrían presentar y propone posibles soluciones a los mismos. Los aspectos musicales se analizan utilizando categorías que la autora definió como “elementos de trabajo”, divididos en: afinación, metro-rítmica, dinámica, articulaciones, tempo y agógica, emisión sonora, empaste, equilibrio, dicción, prosodia y frase, uniformidad en entradas y cortes, respiraciones, y carácter de la obra. Esta tesis se encuentra disponible en internet para descargar en formato pdf.

Dentro del rastreo bibliográfico realizado los siguientes libros en inglés son los más referenciados:

SLAVE SONGS OF THE UNITED STATES de Allen, Francis, Ware y Garrison publicado en el año 1867. Este libro se enfoca en el spiritual negro recogiendo y conservando la letra y melodía de más de 130 canciones de los esclavos de las plantaciones del viejo sur. Los editores incluyen instrucciones para cantar y un comentario sobre la historia de cada canción.

AFRO-AMERICAN FOLKSONGS: A STUDY IN RACIAL AND NATIONAL MUSIC de Henry Edward Krehbiel (1914). Krehbie expone la gestación del spiritual negro, la estructura de los cantos, peculiaridades del lenguaje, el uso del dialecto, ritmo, escalas, armonía, blue notes, etc. También compara el género, con canciones folklóricas, pertenecientes a otros géneros.

Dentro del rastreo, resaltan los siguientes programas que enseñan técnicas para la emisión interpretativa vocal de géneros populares incluyendo el góspel:

ESTILL VOICE TRAINING (E.V.T.): es un programa de aprendizaje vocal, basado en el trabajo desarrollado por la investigadora y pedagoga Joe Estill. El programa presenta los fundamentos básicos en dos niveles y a partir de estos, desarrolla la aplicación para la interpretación de diferentes géneros vocales. El programa ofrece cursos certificados y eventos extendiéndose actualmente a varios países, entre los cuales el único país de habla hispana es España.

SPEECH LEVEL SINGING (SLS): es un “método” creado por el entrenador vocal Seth Riggs, enfocado en maximizar las habilidades vocales en cualquier estilo de canto desde la ópera hasta la rock, Jazz, pop o R&B. En muchos casos SLS rehabilita daños vocales causados por la mala enseñanza o años de abuso. Este método ofrece cursos certificados y clases particulares en los Ángeles California.

SOMATIC VOICEWORK: se basa en el método LoVetri, desarrollado por la cantante y pedagogo Jeannie LoVetri. El método incorpora la anatomía, la fisiología vocal, la acústica y la medicina vocal, está influenciado por los principios de la Técnica Alexander, método Feldenkrais, masaje sueco, shiatsu, acupuntura, Rolfing, bioenergética, y Toque Terapéutico, así como otras disciplinas de curación. El método enseña a abordar vocalmente la “música comercial contemporánea” ccm (contemporary commercial music)³, aunque también incluye el canto clásico. Ofrece cursos certificados y clases magistrales y está vinculado a diferentes institutos y universidades de los E.U.A. incluyendo la Universidad de Shenandoah ubicada en el estado de Virginia, esta universidad ofrece entre sus programas de postgrado, una maestría musical en pedagogía de la voz con énfasis en ccm.

³ Esta categorización incluye todos los géneros musicales No Clásicos.

METODOLOGÍA

Según el documento de “Lineamientos y Líneas de Investigación”, de la U.P.N., de la facultad de bellas artes, la presente investigación se instaura en la línea de investigación: Pedagogías y Didácticas de las Artes (correspondiente a la línea de la facultad) y Didáctica Instrumental (correspondiente a la línea del programa).

El punto central de este proyecto es el análisis estilístico vocal de dos cantantes, basado en un método analítico donde se toma un todo y se divide en partes, en este caso un género musical fragmentado en las categorías de análisis. Por otro lado, aunque se parte de un método analítico, los resultados arrojaron el método comparativo, ya que el análisis de las dos cantantes seleccionadas generó un cuadro comparativo con similitudes y diferencias.

Ésta investigación es de tipo cualitativo ya que se desarrolla en torno a las cualidades músico-vocales de un género, el análisis parte de elementos musicales y fenómenos fisiológicos y técnicos de la voz, sin negar las percepciones, imágenes mentales, creencias, emociones y manifestaciones estéticas de una comunidad.

Esta investigación no tuvo hipótesis previas, sino que las mismas junto con evidencias y conclusiones, surgieron a medida que la investigación se desarrollaba.

PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO

El proceso de investigación del presente documento se divide en las siguientes fases:

1. Técnicas de recolección: algunos instrumentos de recolección de información incluyen la búsqueda de maestros y personas que conocían del tema de investigación o estaban relacionados con él, quienes facilitaron información sobre documentos escritos como libros y tesis, al igual que nombres de intérpretes y vinculación a otros contactos.

La observación de material audio visual como documentales, entrevistas y conciertos. La audición de registros discográficos sobre la práctica vocal del góspel y otros géneros relacionados. Revisión de documentos incluyendo libros, artículos, publicaciones en páginas web y tesis de grado. En cuanto a la revisión de material escrito, se vio la necesidad de traducir algunos documentos del inglés al español.

2. Desarrollo del marco teórico: a partir y durante el proceso de recolección de información, se redactó el marco teórico partiendo por el contexto socio cultural en un primer capítulo; la descripción anatómica y fisiológica de los diferentes sistemas que participan en la producción de la voz en un segundo capítulo; y un tercer capítulo con la descripción de las categorización para el análisis. El segundo capítulo actúa de soporte teórico para el tercero.

3. Selección de la muestra: el proceso auditivo del repertorio partió del C.D. del libro “El góspel afroamericano”, el cual contiene discografía góspel desde sus primeras grabaciones hasta finales de los años 90, incluyendo intérpretes como Jo Ann Pickens, Arizona Dranes, Mahalia Jackson, Edwin Hawkins, etc. Con base en este proceso auditivo y a la investigación histórica, se procedió a elegir la muestra, escogiendo un intérprete representante del góspel tradicional: Mahalia Jackson y un intérprete representante del góspel contemporáneo: Yolanda Adams. De cada cantante se seleccionaron tres temas, uno de fraseo largo (en donde la interprete realiza frases largas en legatto y donde la toma de aire es profunda), otro de fraseo corto (en donde la interprete realiza frases cortas, generalmente en stacatto o portatto y donde la toma de aire es rápida), y el himno “Amazing grace” en la versión de cada interprete, dando como resultado seis temas para el análisis.

4. Categorización: las categorías de análisis surgen del material recopilado y observado (libros, documentales, material sonoro, videos, tesis, etc.), y de la muestra seleccionada. Para la descripción de las categorías redactadas en el tercer capítulo, se utilizó como herramienta la información aportada por la maestra Diana Restrepo sobre el E.V.T. (Estill Voice Training) en clases particulares. Algunos de los elementos cuentan con un audio incluido en el C.D. anexo, por lo cual al final de la descripción del elemento vocal se indica el número del audio.

5. Análisis: mediante la escucha atenta y focalizada se realizó el análisis sobre audios incluidos en el C.D. anexo. El número del minuto (min) del audio es mencionado durante la descripción de los diferentes elementos analizados y tanto las especificaciones técnicas como las “codificaciones” del análisis están descritas al inicio de ese mismo capítulo.

6. Resultados y conclusiones: al finalizar el análisis se realizó el reporte de los resultados, describiendo conexiones, relaciones y comparaciones entre las intérpretes y el género como tal (gospel tradicional vs gospel contemporáneo). Emergieron respuestas y relaciones entre conceptos.

DIFICULTADES DE LA TRANSCRIPCIÓN

Al comienzo se transcribió sobre el pentagrama el himno “Amazing grace” interpretado por Mahalia Jackson, resultando en una transcripción ambigua y compleja, por causa de su interpretación ad libitum. Seguidamente, la transcripción de los demás temas, en especial de los melismas de Yolanda Adams, presentaban una complejidad rítmica que dificultó una transcripción fiel y apropiada para los mismos, resultando en figuras como por ejemplo seisillos, lo que hace que la transcripción sea visualmente más compleja y poco practica para los fines del proyecto. La intención inicial fue incluir los elementos de análisis sobre la partitura, pero por las anteriores condiciones, se concluyó que el producto final sería una transcripción compleja y sobrecargada de figuras y símbolos que no facilitarían expresar los resultados reales del análisis. Por estas razones, ninguno de los demás temas fue transcrito, por lo menos no de manera formal, las transcripciones formales e informales no fueron incluidas en el escrito, excepto algunos fragmentos rítmicos y uno melódico que se encuentran en el capítulo de análisis.

1. REFERENTES HISTÓRICOS

1.1 Origen, contexto e historia del góspel

En este capítulo se encuentran generalidades sobre el contexto social e histórico, además de personajes relevantes que participaron en el origen y desarrollo del género musical góspel. Esta contextualización parte de la esclavitud durante la colonización en Estados Unidos llegando hasta el siglo actual.

Cantar góspel no solo se trata de cantar una letra religiosa o recitar el evangelio, es contar una experiencia personal, es hacer partícipe a los oyentes de lo que se vive en el propio espíritu. En el góspel, una parte de la comunidad afro estadounidense encontró su origen y expresó su deseo por ser libre, libre de sus propios odios, de sus profundas heridas y de sus miedos.

De regreso a los orígenes

En África, el sistema de esclavitud fue una práctica común desde la antigüedad y se efectuaba por algunos reinos africanos contra tribus locales más débiles, así mismo, estas personas esclavizadas eran vendidas por los propios africanos a manera de exportación a países como Egipto, India y a comerciantes árabes.

Con la colonización del continente americano a principios del año 1500, reinos europeos como España, Inglaterra, Portugal, Francia, Holanda etc., se unen al tráfico de esclavos desde África hacia América con el fin de obligarlos a trabajar en minas, plantaciones, campos, industrias o como sirvientes en hogares.

A pesar de que la esclavitud no era nueva para el comercio africano, esta fue la primera vez que los esclavos fueron llevados y desarraigados de su tierra en proporciones descomunales; por otro lado perdían su calidad de seres humanos, eran despojados de sus nombres, creencias y dignidad. En este momento histórico el concepto de esclavo que se tenía anteriormente (como el ser siervo o sirviente con posibilidades de posterior libertad y/o adherirse a la familia que lo adquirió), pasa al de ser una mercancía o una cosa que le pertenece a su comprador para siempre, sin derechos, ni alma.

Durante los siglos XVIII y XIX alrededor de 600.000 personas esclavizadas provenientes de las zonas centrales y occidentales del continente africano, fueron llevadas a los Estados Unidos que para ese momento, era colonia británica. Los primeros esclavos llegaron a Virginia en el año 1619.

¿Quién evangelizó a los esclavos?

El góspel hunde sus raíces en una práctica religiosa, cuyo corazón late en torno a la idea de salvación y de libertad. En el género góspel el proceso de cristianización juega un papel determinante, por esta razón, es de vital importancia exponer el proceso de evangelización en norte américa, el cual se diferencia significativamente de los procesos de evangelización en centro y sur américa.

La iglesia católica había imperado en Europa hasta la reforma protestante⁴ liderada por el alemán Martin Lutero en el año 1500 aproximadamente. Para el momento de la incursión colonizadora por parte de los ingleses en américa, en Inglaterra existían tres corrientes religiosas:

La iglesia tradicional católica romana.

La iglesia anglicana que surgió de la separación del rey Enrique VIII de Inglaterra con la iglesia católica romana, por no aceptar su divorcio y segundo matrimonio. Este rey instituyó ésta nueva iglesia denominada anglicana o iglesia inglesa la cual funcionaba en total subordinación a las órdenes de la realeza inglesa. La iglesia anglicana continuó los mismos dogmas católicos con algunas pocas reformas instituidas por reyes posteriores como Eduardo VI e Isabel I. El anglicanismo fue y es asociado con el protestantismo para justificar esta separación, sin embargo, su ideología dista mucho de la verdadera ideología protestante.

El puritanismo fue la reacción de la reforma protestante a la iglesia oficial del estado (anglicana), es decir, los puritanos eran el único vestigio real del protestantismo en Inglaterra. Este grupo hacía énfasis en los principios bíblicos, le daban importancia a la educación del pueblo y creían en el sacerdocio universal de los creyentes; no

⁴ Movimiento religioso originado en Alemania, que buscaba confrontar a la iglesia católica frente a incoherencias en sus prácticas, con respecto a las escrituras sagradas (biblia).

compartían el liberalismo moral de la monarquía y tampoco se ajustaron al ritualismo y elitismo anglicano.

Este movimiento fue perseguido, acusados de traición, castigados, torturados y/o ejecutados, bajo reinados como el de María I (1553 - 1558), Jacobo I también llamado James I (1603-1625) y Carlos I (1625-1649) de Inglaterra.

Las primeras 13 colonias inglesas fueron fundadas a lo largo de la costa oriental de Estados Unidos, entre los años 1607 y 1733 en lo que es hoy día Boston y Florida. Los primeros colonos eran comerciantes, almirantes, mercaderes y exploradores que llegaron con el propósito de hallar oro, ampliar el comercio inglés, trabajar en pesca, agricultura y la adquisición y venta de tierras.

Entre los primeros colonos, llegan las primeras familias puritanas (denominados peregrinos) en el año 1620 huyendo de la persecución en Inglaterra, estos peregrinos, se relacionaron cordialmente con los nativos americanos y no practicaron la esclavitud dentro de sus colonias. También llegan miles de inmigrantes buscando prosperar económicamente o simplemente comenzar una nueva vida, entre los inmigrantes llegaron alemanes, franceses, judíos, polacos, escoceses e irlandeses.

En el año 1641 ya hay constancia de un primer bautismo de un esclavo, sin embargo, la resistencia por parte de los propietarios a quienes no les convenía las expectativas que la ideología protestante ofrecía a los esclavos, dilató la propagación masiva del evangelio para los mismos. Desde el año 1730 hasta el año 1743 tuvo lugar el “gran despertar” (great awakening), un movimiento de evangelización liderado por la segunda generación de familias puritanas o protestantes. Este movimiento fue dirigido a todo tipo de personas y por supuesto, las ideas de salvación, libertad y esperanza, calaron profundamente en el corazón de los esclavos.

En los camp meetings⁵, donde eran convocados los esclavos a escuchar el evangelio, es donde comienza el surgimiento de los spirituals, naciendo de la apropiación que los esclavos hicieron de los himnos tradicionales europeos, reconstruyéndolos a partir de modos, escalas pentatónicas, ritmos libres y acentos irregulares. Los spirituals también surgen de cantos autónomos realizados por los esclavos, a partir de sus experiencias espirituales podían nacer en los campos de trabajo, en bosques, en graneros, paralelos a las work songs (canciones de trabajo). En este contexto surgen spirituals como el siguiente: “Mis rodillas duelen, mi cuerpo está roto del dolor. Creo que soy un hijo de Dios, y que este mundo no es mi hogar, pues es el cielo a donde deseo ir.” (Martin, 2001, pág. 22)

Al comienzo, los esclavos asistían a las asambleas que los blancos presidían, después, se les permite celebrar asambleas por ellos mismos, aunque bajo la supervisión de un blanco. En 1780 se autorizó por primera vez la existencia de congregaciones afro-estadounidenses autónomas y en 1794 surge la primera iglesia emancipada de los blancos: la Bethel Methodist Episcopal Church.

Evolución de los spirituals

Un segundo “gran despertar” comenzó en 1790 hasta 1850, el movimiento promueve la idea de que todos son iguales ante Dios, que todos pueden leer la biblia por sí mismos y crece el énfasis de la educación. Además del despertar religioso, otros movimientos se levantaron conjuntamente como la abolición que luchaba por eliminar la esclavitud en los estados unidos y los derechos de las mujeres.

Entre los años 1861 y 1865 tuvo lugar la denominada guerra de secesión (guerra civil) entre “Estados Unidos de América” (Estados del Norte y Abolicionistas) y los “Estados Confederados de América” (Estados del Sur y Pro-esclavistas), en la cual se logró la abolición de la esclavitud, bajo la dirección de Abraham Lincoln; sin embargo, a pesar de esta victoria, la liberación real para los esclavos del sur fue lenta y difícil.

⁵ Grandes reuniones al aire libre.

La abolición de la esclavitud generó la creación de escuelas para los antiguos esclavos, denominadas universidades, estas tenían dificultades de tipo económico, lo que suscitó la creación de corales conformadas por estudiantes negros con el fin de recaudar fondos. Este tipo de coros tomaba los spirituals y los adecuaba a los cánones de música europea, conservando las melodías, eliminando los adornos, manteniendo el responsorio y suavizando los ritmos, esto se hizo con el fin de hacer su música espiritual más aceptable para la población blanca.

A partir de este momento se establecen dos tendencias que marcaran a los spirituals: por un lado, en las congregaciones se continuó la construcción colectiva e improvisada de los mismos, y por otro lado se academizaron en una búsqueda de aceptación por parte de la cultura dominante. Paralelo a este desarrollo de los spirituals coexisten géneros como el blues y el ragtime.

Los padres del góspel

A finales del siglo XIX eran bien conocidos tanto los predicadores como los cantantes itinerantes, iban de iglesia en iglesia como invitados especiales para traer cantos inéditos y noticias del “exterior”, por lo cual eran esperados con gran ansiedad y entusiasmo en las comunidades eclesiales. Estos evangelistas ambulantes solían intervenir también en las calles, en los caminos y en los ferrocarriles, acompañados de una guitarra sin diferenciarse de los cantantes de blues excepto por su mensaje.

Charles Albert Tindley (1851-1933), hijo de padre esclavo y madre libre fue denominado “el príncipe de los predicadores” y se le considera como uno de los fundadores del góspel. Comenzó siendo uno de los líderes (diacono) en una iglesia de blancos en Filadelfia, después fue predicador itinerante y finalmente fue el pastor de una iglesia multirracial de 130 miembros que para el momento de su muerte era una congregación de 12.500 miembros y aun multirracial. Compuso entre muchos himnos l’Il Overcome Someday



Fotografía 1. Autor sin definir.
Charles Albert Tindley. Imagen de dominio público.

(Algún día venceremos, 1930), base del himno de los derechos civiles “We Shall Overcome” (Venceremos, 1947). Sus letras hablaban de las injusticias y desigualdades de la vida y la posibilidad de superarlas basándose en la confianza en Dios y sus promesas.

Las melodías compuestas por él estaban pensadas para ser interpretadas por toda la congregación; construidas a menudo con escalas pentatónicas, estas melodías incorporaban espacios de improvisación y se prestaban con facilidad a las inflexiones y a la ornamentación... Tindley elabora así una modalidad de blues religioso que respeta la progresión habitual I-IV-V y se enriquece con notas cromáticas de paso. Anticipa asimismo el uso de compases ternarios (sobre todo el 12/8) que se generaliza mucho más tarde, junto a los compases habituales de la música afroamericana, en 4/4. (pág. 51)

Estas composiciones sirvieron de modelo a todos los compositores góspel que vendrían después. En 1850 surgen los primeros cuartetos que se desprenden de las corales universitarias y de las congregaciones, a partir de 1890 se realizan las primeras grabaciones de música afro-estadounidense y en 1900 aparecen géneros como el jazz de New Orleans y el boogie woogie.

Thomas Dorsey (1899-1993) partió de su natal Georgia hacia el norte de los Estados Unidos en la “gran migración negra”⁶, estudió música formalmente en Chicago y a sus 19 años ya tenía su propia banda en donde manejaba básicamente el estilo blues. En 1924 tras el seudónimo de “Georgia Tom” fue el pianista acompañante de “La reina del blues” Ma Rainey con quien grabó varios éxitos, y en 1928 se asoció con el guitarrista Tampa Red.



Fotografía 2. Autor sin definir. Thomas Dorsey a diferentes edades. Imagen de dominio público.

⁶ Desplazamiento que tuvo lugar entre los años 1910 a 1940 por parte de aproximadamente 1.75 millones de afro-estadounidenses escapando del racismo del sur de los Estados Unidos hacia el norte.

Dorsey había sido fuertemente atraído por la iglesia tras asistir a una convención bautista, desde ese momento compuso música góspel a la par de su carrera como músico secular.

En 1932, tras la muerte de su primer esposa Nettie quien falleció en el parto de su primer hijo, quien también murió dos días después; Dorsey compone una de las canciones góspel más importante de todos los tiempos “Precious Lord, Take my Hand” (Precioso Señor toma mi mano). Esta es su composición más conocida y ha sido interpretada por docenas de cantantes, entre ellos Elvis Presley; fue la canción favorita de Martin Luther King siendo interpretada en su funeral por Mahalia Jackson y también fue cantada en el funeral del presidente estadounidense Lyndon B. Johnson.

A partir de esta experiencia, Dorsey se dedicó exclusivamente al género góspel.

T. A. Dorsey, un músico que combina el blues, el jazz, los himnos, el estilo de los evangelistas ambulantes y el de los apasionados predicadores; que conoce todas las formas del arte vocal afroamericano y posee además una amplia experiencia en el mundo del espectáculo. Inventa el “góspel blues” de dieciséis compases; instituye la coral góspel para cantar en el oficio religioso, y anima la aparición de solistas con miras a dar a conocer sus composiciones. (pág. 61)

La cantante que finalmente fue escogida por Dorsey, como su intérprete oficial fue Mahalia Jackson.

La reina del góspel: Mahalia Jackson (1911-1972)

Nació en un barrio pobre de New Orleans, su madre quien trabajaba como criada y lavandera murió cuando Mahalia tenía tan solo cinco años de edad; su padre desembarcaba buques en el muelle, pero más tarde se convirtió en ministro de una iglesia bautista. Mahalia conoció a Dorsey en 1929 y trabajó con él durante catorce años. Ella amaba cantar góspel y pese a la insistencia e invitaciones de varios músicos, se negó a cantar y grabar géneros diferentes al góspel, solo hizo una

excepción en su vida, cuando accedió a grabar con Duke Ellington, el disco en forma de suite: "Black Brown and Beige".

En el año 1952 fue declarada por la crítica europea como la mejor cantante góspel del mundo, su música fue galardonada en países como Noruega, Francia, Dinamarca, Inglaterra, Liberia y Alemania.



Fotografía 3. Autor sin definir.
Mahalia Jackson. Imagen de dominio público.

En 1956 conoció a Martin Luther King, pastor y activista por los derechos civiles de los afro-estadounidenses. El movimiento por los derechos civiles, luchaba por abolir definitivamente la segregación racial que aun imperaba en los Estados Unidos especialmente en el sur. Este buscaba acabar con las prácticas de educación y empleo discriminatorias, terminar la discriminación en restaurantes, hoteles y otros lugares públicos a los que los afro-estadounidenses no podían acceder; conseguir el derecho al voto, a la dignidad y a la vida. Para este entonces los afroamericanos eran víctimas de brutal maltrato policial y homicidios por parte de los miembros del Ku Klux Klan⁷ que quedaban en total impunidad.

Mahalia se unió al pastor King en esta lucha y participó en la célebre marcha sobre Washington⁸ cantando en el "Lincoln Memorial", donde Martin Luther King pronunció su más célebre discurso, "I Have a Dream" (Yo tengo un sueño).

Después del asesinato del pastor King, en 1968, Mahalia se retiró a su hogar rodeada del cariño de sus familiares más cercanos, murió el 27 de enero de 1972. Es recordada por su magnífica voz, su majestuoso timbre, por desempeñar un papel importante durante el movimiento de los derechos civiles y por ser una mujer de convicciones, sencillamente por ser, la reina del góspel.

⁷ Organización Xenófoba, homófoba, racista, antisemita y anticomunista de extrema derecha creada en Estados Unidos en el siglo XIX.

⁸ Marcha multitudinaria y multirracial por el trabajo y la libertad de los afro-estadounidenses y en pro de la armonía interracial, bajo el lema "empleo, justicia y paz", realizada el 28 de agosto de 1963.

Del góspel tradicional al góspel contemporáneo

Para entender la evolución del góspel, es necesario entender su desarrollo paralelo al de otros géneros que surgieron de él, y de los cuales el género se retroalimentó más tarde.

Existen expertos que consideran que la música góspel es más importante que el blues en el desarrollo conducente a los sonidos contemporáneos en rock, pop y jazz. Charles Keil señala que en Chicago, la capital del blues del mundo, existen cuando menos cuarenta iglesias por cada cantina donde se toca blues o jazz. De manera que el joven negro tiene cuarenta veces más oportunidad de oír góspel que de oír blues (...) Milt Jackson, durante diez años el vibrafonista más destacado en las encuestas anuales de las conocidas revistas de jazz, respondió a la pregunta por el origen de su peculiar estilo y de su manera tan sentida de tocar: “¿qué es el alma en el jazz? Es lo que sale de lo más íntimo... en mi caso, creo, es lo que yo oía y sentía en la música de mi iglesia. Fue la influencia más poderosa de mi carrera. Todos quieren saber de dónde he sacado este estilo funky. Bueno, pues viene de la iglesia”. (Berendt, 1994, pág. 216)

En el año 1930 los spirituals fueron denominados formalmente como góspel (evangelio). Para los años 40tas aparece el rhythm & blues (R&B clásico) que surgió de la mixtura entre el boogie woogie, el jazz y el góspel, al interpretado por los blancos en los años 50tas se renombró como rock and roll.

El gran avance de la carrera de Ray Charles (el padre del soul) se produjo gracias a “I got the woman” grabada en 1954, Ray tomó literalmente una canción góspel y le cambió la letra. Berendt Joachim, en su libro “El jazz” afirma: “soul es el góspel secularizado” (pág. 216). A comienzos de los 60tas, durante el movimiento por los derechos civiles, el soul se establece con elementos del rhythm & blues y del góspel, y en los años 70 aparece el funk, una fusión entre el soul, el rhythm & blues y el góspel.

En este momento las congregaciones afro-estadounidenses se erigieron como una especie de conservatorio en el que se formaron gran parte de los famosos intérpretes del R&B, el soul y el funk, como Aretha Franklin, Ray Charles, James

Brown entre otros. Pero al mismo tiempo el góspel comenzó a retroalimentarse musicalmente de lo que estaba desarrollándose en su entorno.

A comienzos de los años 70tas aparece la música disco mezclando soul, R&B y funk y a finales de esta misma década aparece el hip hop con elementos del R&B, funk y disco.

Referente al góspel, en el libro “El góspel afroamericano”, el autor menciona:

Sucede a menudo que los miembros del coro saben leer música o bien, a fuerza de escuchar e incluso de cantar las melodías pop, han adquirido un oído lo suficientemente sensible ante unos acordes en otro tiempo inhabituales (sextas, novenas y hasta undécimas alternadas, en una palabra: todo el arsenal de recursos utilizados por el jazz y la canción americana) como para entonarlos correctamente cuando el grupo se dispone a formarlos. Detrás, las voces rítmicas hacen oír el piano, el órgano, la guitarra y el bajo eléctrico, la batería y las percusiones: son capaces de adoptar fórmulas afrocubanas, brasileras, soul, funky o música disco. En estas condiciones, los estilos del canto coral son extremadamente variados. (Martin, 2001, pág. 94)

De esta manera el góspel asimiló una variedad de estilos musicales pero al mismo tiempo constituyó un campo fértil para las innovaciones, especialmente en el ámbito vocal.

Con la llegada del hip hop, aparecen “modernizaciones” de los géneros como por ejemplo hip hop soul, new soul, R&B contemporáneo y góspel contemporáneo. Dentro de toda la evolución del góspel surgieron clasificaciones para el mismo como: góspel tradicional, góspel song, vases góspel, góspel blues, góspel duro o hard góspel, góspel rap entre otros.

Dentro de la comunidad cristiana afro-estadounidense existen diferentes posturas frente a este tipo de mezcla o secularización del góspel. Para unos, esta mezcla obedece a la necesidad de querer encajar en el ámbito secular en busca de aceptación y reconocimiento mundano, por lo cual no ven con buenos ojos la mezcla y prefieren conservar la identidad del góspel tradicional.

Para otros, cantan desde sus orígenes sociales y lo redimen para Dios. Kirk Franklin, uno de los intérpretes más reconocidos del góspel rap dice del género: “es un puerto de refugio para jóvenes en condición de riesgo” (pág. 97), este género habla de la importancia de la familia, enfatiza la no violencia, y el hecho de que la salvación solo viene del cielo, y como dicen sus precursores: pretende transmitir ideas positivas a los adolescentes bombardeados por mensajes negativos.

Sea cual sea la postura de la iglesia negra, tanto para la comunidad afro-estadounidense en general, como para la comunidad blanca estadounidense, el góspel tradicional y contemporáneo, junto con sus ramificaciones, es una categoría musical. Dentro del género góspel contemporáneo, una de las intérpretes femeninas más reconocidas es Yolanda Adams..

Yolanda Yvette Adams

Productora, cantante góspel y presentadora de radio. Nació en Houston Texas en 1961, es la mayor de 6 hijos de Mayor y Carolyn Adams, su madre fue pianista profesional y su padre maestro. Yolanda creció rodeada de música y escuchó todo tipo de estilos afro-estadounidenses desde su niñez: rhythm and blues, jazz, soul, góspel, etc.; a la par, su familia le ofreció una formación religiosa sólida, realizando su primer solo de voz en la iglesia a los tres años de edad.



Fotografía 4. Autor sin definir.
Yolanda Adams. Imagen de dominio público.

Poco después de la muerte de su padre, Adams se unió al coro de la iglesia, el “Southeast Inspirational Choir”, cuando tenía trece años. En 1980 se graduó en radiodifusión de la Universidad del Sur de Texas y posteriormente comenzó estudios para convertirse en maestra de escuela. Aunque Adams amaba cantar góspel, no había considerado el canto como profesión, sin embargo, su espléndida voz la llevo a grabar como solista por primera vez en 1987 el álbum “Just As I Am” (Tal como soy).

A partir de este momento Adams comenzó su carrera discográfica. En 1999 firmó con una discográfica secular por primera vez, Elektra Records, sin embargo jamás negoció el mensaje góspel en absoluto. En el año 2000 recibió su primer premio grammy y el segundo en el año 2001 como mejor álbum góspel.

En 2005 fundó la fundación Voice of an Angel (La voz de un ángel), con la misión de establecer programas de tutorías para los jóvenes menos favorecidos. En 2007 comenzó a dirigir el programa radial The Yolanda Adams Morning Show de la emisora WBLS de Nueva York. El programa emite música góspel, testimonios de vida y es una plataforma para promover causas y organizaciones benéficas.

El 11 de diciembre de 2009 fue nombrada artista góspel N°1 de la década por la revista Billboard. Adams maneja estilos que van desde el jazz pasando por la corriente urbana hasta el hip-hop, aun así, su voz está sólidamente arraigada a la expresión góspel tradicional de la iglesia negra. Ha sido galardonada cuatro veces como la mejor artista góspel del año por los premios BET (Black Entertainment Television).

Yolanda se caracteriza por tener el carisma y personalidad para motivar y fortalecer a las personas contándoles sobre el amor incondicional de Dios. En el año 2010 lanzó su libro Points of Power (Puntos de poder), un libro que referencia la vida cristiana pura y llena del Espíritu. Es reconocida y respetada tanto en el ámbito secular como en el cristiano, como una artista góspel integral y ha sido catalogada por algunos como la reina del góspel contemporáneo o la primera dama del góspel moderno.

2. ANATOMÍA Y FISIONOMÍA DE LA VOZ

En este capítulo se describirá de forma general, el proceso mediante el cual diferentes partes del cuerpo participan en la producción de la voz. Esta descripción muestra a grandes rasgos, el funcionamiento estándar de un cuerpo humano, durante la producción del sonido vocal. Las siguientes descripciones no incluyen las variables de fonación⁹ y respiración propias de los distintos estilos vocales¹⁰ que existen.

Más allá de lo estrictamente funcional y anatómico, es importante resaltar que:

La voz es una expresión de lo que está ocurriéndole mental y físicamente al orador... No puedes separar el uso de la voz del resto de ti. El impulso de comunicar verbalmente no se centra tan solo en los órganos vocales, sino que se extiende al resto de la persona. (McCallion, 1998, pág. 24 y 31)

Cada ser humano es un instrumento vivo, capaz de expresar y comunicar sus emociones y pensamientos a través del cuerpo y la voz. Dentro del área musical, podemos entender al cuerpo como un instrumento de percusión y a la voz como un instrumento de viento-melódico; en un concepto más amplio, el cuerpo humano es un instrumento de expresión y comunicación.

Conocer la anatomía¹¹ y la fisiología¹² del instrumento vocal, es un aporte fundamental en la formación del profesional de la voz, ya que éste debe conocer la complejidad de su instrumento para un manejo y cuidado más consiente del mismo. Debe explorar todas las posibilidades de alcanzar un desarrollo óptimo de su propio potencial y apropiar las sensaciones internas que produce su funcionamiento, buscando un mejor y mayor dominio de su instrumento.

⁹ Referente al proceso mediante el cual se produce la voz humana y se articulan o pronuncian las palabras. Diccionario Manual de la Lengua Española Vox. © 2007 Larousse Editorial, S.L.

¹⁰ Formas de interpretación vocal diferenciadas por las características específicas que requiere el género interpretado. Como por ejemplo el pop, el rock, el country, el bel canto, entre otros.

¹¹ Estudio de la forma y ubicación de las partes del cuerpo.

¹² Estudio del funcionamiento de las partes del cuerpo.

En la producción de la voz intervienen varios sistemas¹³ y aparatos¹⁴ de forma maravillosa y compleja, como lo son el aparato fonador que permite la producción de la voz, el aparato auditivo, el sistema nervioso central el cual estimula las funciones del cuerpo a través de impulsos eléctricos. El sistema endocrino que libera sustancias químicas desde sus glándulas regulando algunas funciones del cuerpo. Para el caso específico de la voz, este sistema produce los cambios hormonales de la pubertad que cambian la voz humana, más notablemente en los varones, aumentando el volumen de la laringe y alargando los pliegues vocales lo que los hace tener una voz más grave¹⁵.

A pesar del complejo funcionamiento de la voz, el siguiente capítulo aborda de manera general pero pertinente, los nombres, ubicación y funcionamiento únicamente del aparato fonador. Este está constituido por: a) Los órganos de respiración, quienes son los encargados de aportar la energía (aire) que se transforma en sonido. b) Los órganos de fonación que aportan el cuerpo en vibración en donde nace el sonido (pliegues vocales). c) Los órganos articuladores que actúan como caja de resonancia y transformación del sonido (cavidades de resonancia).

2.1 El motor de la voz: la respiración

El aire entra al cuerpo a través de la nariz y/o la boca. En el caso de un cantante lo mejor será que entre por las vías nasales con el fin de proteger las cuerdas vocales de la resequedad, aunque en algunos momentos puede usarse la vía oral para suministrar una mayor cantidad de aire. El aire pasa primero por la faringe, luego por la laringe, después por la tráquea y finalmente llega a los pulmones, los cuales se encuentran protegidos dentro de la caja torácica. A este proceso se le llama inhalación.

¹³ Conjunto de órganos semejantes, del mismo tejido, que realizan funciones del mismo orden, por ejemplo el sistema cardiovascular.

¹⁴ Conjunto de sistemas y órganos de diferente tejido, que trabajan juntos con un mismo fin, por ejemplo el aparato respiratorio.

¹⁵ El cambio que se produce en el cartílago tiroideos durante este proceso, es mencionado en la pg 40.

Existe una diferencia significativa entre la respiración vital, es decir la que se usa para vivir y la respiración usada en el canto o en acciones como reír y/o toser. En esta última, los pulmones deben expandirse lo suficiente para conseguir que el diafragma descienda aún más que en la respiración vital. Este musculo con forma de cúpula o paracaídas, está ubicado en la parte inferior de las costillas (falsas), separando la cavidad torácica de la abdominal (ver ilustración 1).

Para ubicar el diafragma, un buen ejercicio es hundir el estómago a propósito; se palpa con los dedos la parte más baja del esternón¹⁶ bordeando lateralmente las costillas falsas, hasta llegar a la espalda. De esta manera, se estará delineando la curva del diafragma y su línea de unión.

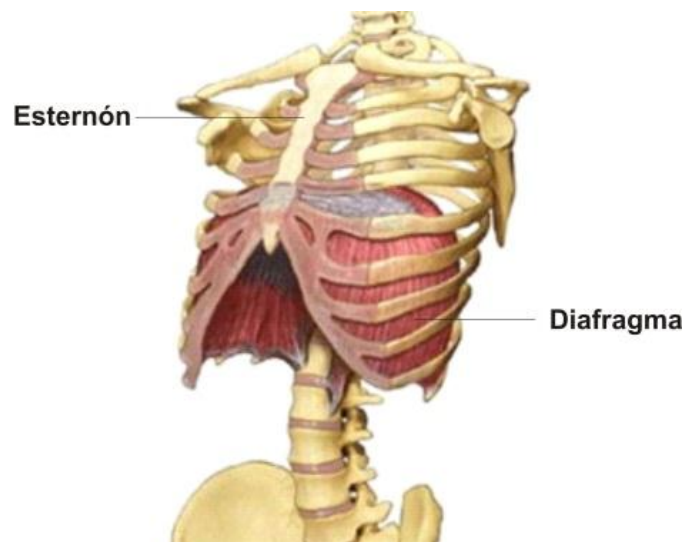


Ilustración 1. A.D.A.M. Costillas, diafragma y esternón. Recuperado en: http://www.fonologo.es/index.php?p=6_2_anatom-a-del-sistema-fo...

En el tipo de _____ respiración que se usa en el canto, es necesario tomar una mayor cantidad de aire en la inhalación, para que haya una mayor presión subglótica¹⁷ durante la exhalación o expulsión del aire. En esta respiración, los músculos abdominales son entrenados para una correcta expansión y contracción en la inhalación y la exhalación. El diafragma

¹⁶ Es el hueso largo que está justo en la mitad del tórax. A él se sujetan las costillas verdaderas como se puede apreciar en la ilustración 1.

¹⁷ Lo que se encuentra debajo de la glotis (espacio entre las cuerdas vocales), en este caso la región subglótica hace referencia a los órganos de respiración.

ofrece resistencia para dar un mayor control a la salida del aire, y los intercostales¹⁸ ayudan a la expansión de las costillas en la inhalación y al cierre de estas en la exhalación. De esta forma, ofrecerán en conjunto la presión y dosificación necesaria, que genera la columna de aire precisa para la producción del sonido. El uso correcto de estos músculos, proporciona una de las partes necesarias para un buen apoyo.

2.2 La fuente del sonido: la laringe

El aire exhalado pasa por la tráquea llegando a la laringe, en este lugar se produce el sonido gracias a la vibración de los pliegues vocales (el aire pasa y se convierte en sonido). Para ubicar de manera práctica la laringe, se puede palpar el lugar donde se ve la protuberancia conocida como “la manzana de adán” en los varones. Posteriormente se pasa saliva y de esta forma se puede notar el movimiento de la laringe, causado por la deglución¹⁹

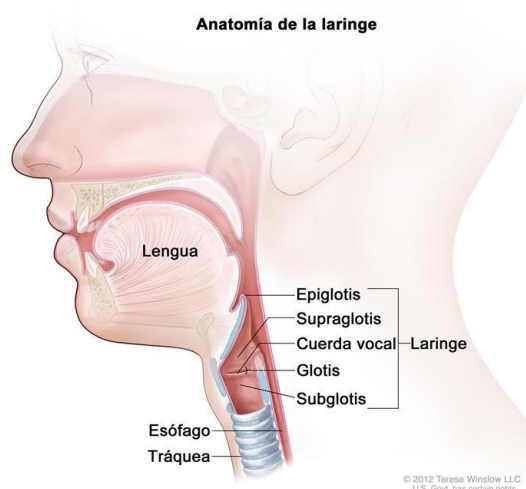


Ilustración 2. Terese Winslow. Anatomía de la laringe 2012, Recuperado en: <http://www.cancer.gov/espanol/pdq/tratamiento/laringe/Patient/page1>

La laringe está formada por los cartílagos cricoides, tiroides, aritenoides, corniculados, cuneiformes, la epiglotis y el hueso hioides, todo esto conectado e insertado a músculos, membranas y ligamentos que permiten su correcto funcionamiento.

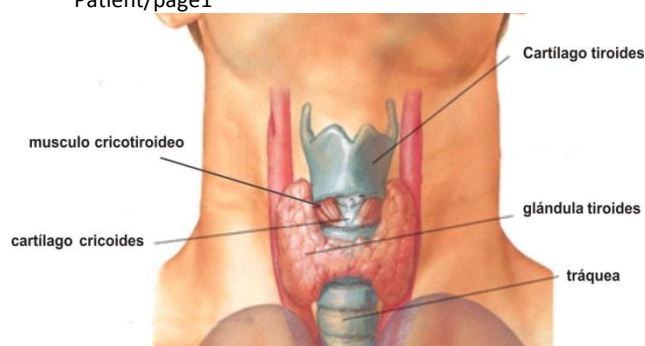
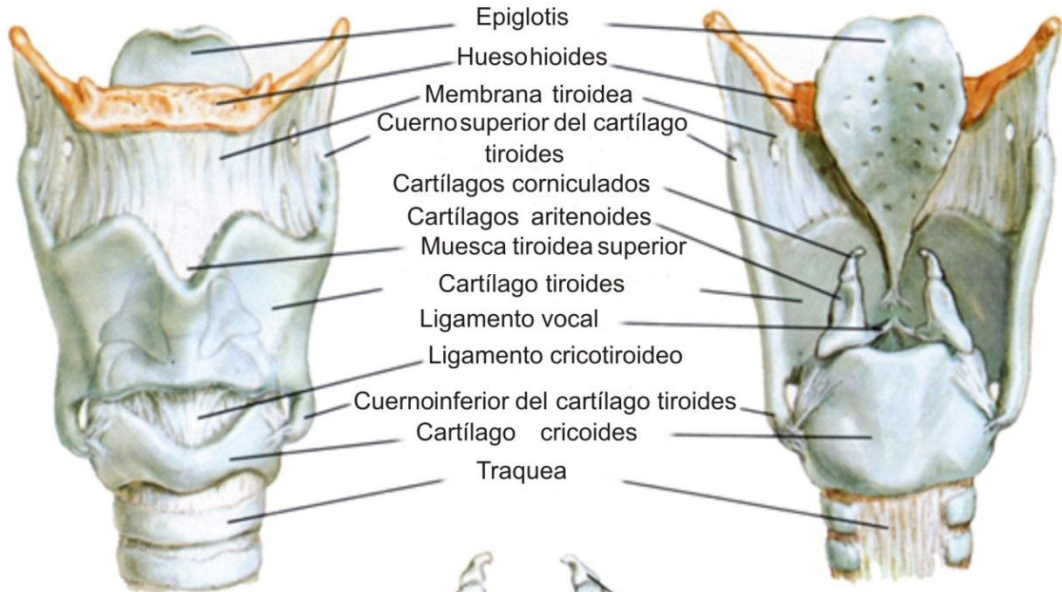


Ilustración 3. Autor sin definir. Ubicación de la laringe. Recuperado en: <http://www.bibliotecagnostica.org/nociones-fundamentales-de-endocrinologia-y-criminologia/la-glandula-tiroides>

¹⁸ Músculos que se encuentran entre las costillas. Se clasifican en internos y externos, y actúan como músculos respiratorios secundarios.

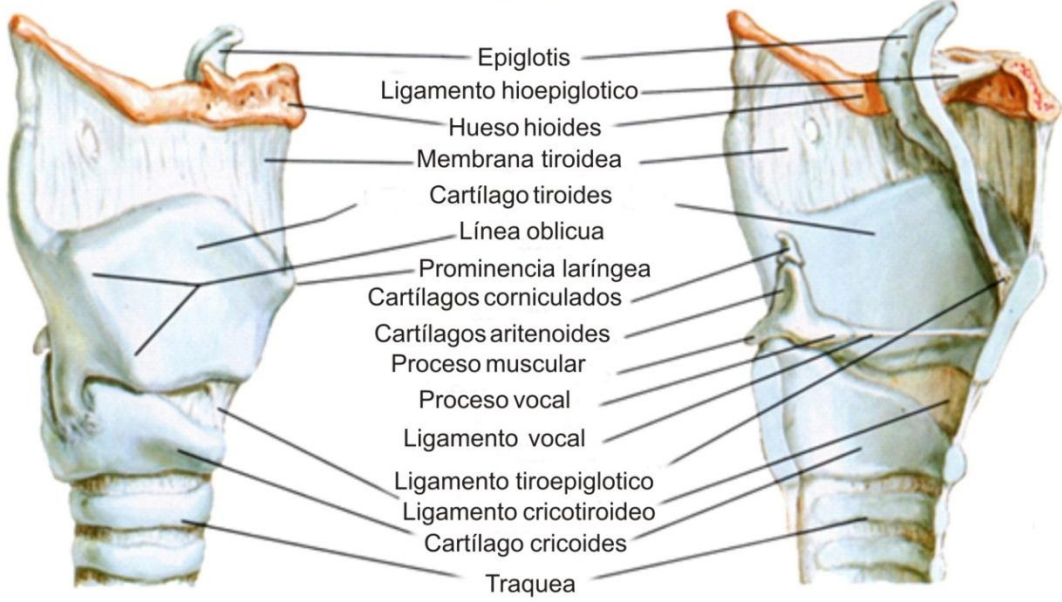
¹⁹ Conjunto de movimientos (en la laringe) que permiten el paso de saliva, comida o líquidos, desde la boca a la faringe y posteriormente al esófago, protegiendo las vías respiratorias.



Vista anterior

Vista posterior

Vista antero superior



Vista lado derecho

Vista sagital

Ilustración 4. ELSEVIER. INC. Parte ósea de la laringe en diferentes vistas. Recuperado en: <http://medicinapertutti.altervista.org/argomento/cartilagini-aritenoidi/>

En cuanto a los músculos laríngeos es importante señalar que estos se dividen en músculos intrínsecos y músculos extrínsecos.

Los primeros se refieren a los músculos internos de la laringe, clasificándose según la acción que ejercen en abductores, aductores y tensores los cuales abren, cierran y tensan respectivamente los pliegues vocales.

Los segundos, es decir los músculos externos, sirven para bajar la laringe como en el caso del bostezo, elevarla como en el caso de la deglución o darle sostén sujetándola a la faringe, a la lengua y a su esqueleto.

En la ilustración 4 se puede apreciar la laringe desde distintos puntos. Se encuentran señalados los cartílagos mencionados anteriormente, también algunos ligamentos y algunas membranas. Para entender mejor esta imagen, es importante tener en cuenta que la vista denominada anterior, se refiere a lo que se ve de frente, es decir como si se mirara cara a cara a la persona. La vista posterior muestra la parte de atrás, como si se observara a una persona que está dando la espalda. La vista lateral derecha se obtiene de observar desde el lado derecho de la persona y la vista sagital que es la última posición en la imagen, es como si desde la vista lateral derecha, la laringe fuera cortada a la mitad por el centro.

A continuación se explicarán algunos cartílagos, los pliegues y el esfínter ariepiglótico de forma más específica.

Cartílago tiroides

El cartílago tiroides es el cartílago más grande de la laringe y su función es proteger como un escudo a las cuerdas vocales que se encuentran en su interior.

Su ángulo varía con la edad y el sexo, es más abierto en el niño que en el adulto y más abierto también en la mujer que en el hombre: 80 a 90° en el hombre y 110 a 120° en la mujer. La magnitud del ángulo que forman las dos placas del cartílago determina ciertas propiedades de la voz.
(Avellaneda, 2010)

Esta protuberancia forma la llamada manzana de Adán en los varones.

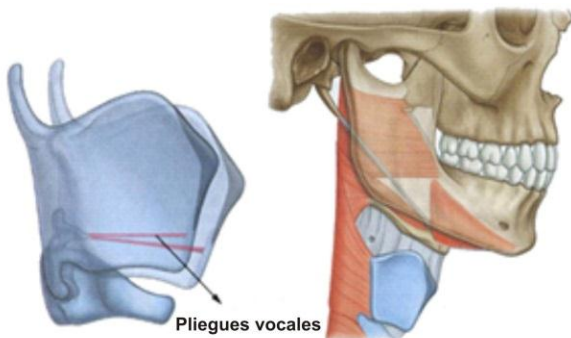


Ilustración 5. Autor sin definir. Ubicación de cartílago tiroides. Recuperado en: <http://2pass.eu/procedures/adam-apple-reduction/>

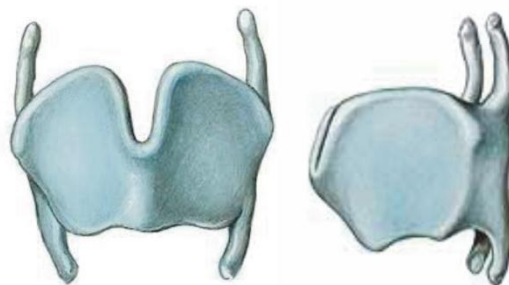


Ilustración 6. ELSEVIER. INC. Cartílago tiroides. Recuperado en: <http://es.slideshare.net/Alegomez/cuello-visceral-alejandra>

El tiroides se une por la parte de atrás con sus cuernos inferiores al cartílago cricoides como se observa en la ilustración 5. Este punto de articulación permite cierto movimiento entre el cartílago tiroides y el cricoides. Esta acción es importante tanto para la deglución como para la producción del sonido.

Cartílago cricoides

El cartílago cricoides constituye la base de la laringe, tiene una forma muy similar a un anillo de sello, estando la parte más delgada hacia adelante y la más ancha hacia atrás. Está sobrepuesto a la tráquea, vale decir el primer anillo traqueal modificado para soportar la laringe propiamente dicha.



Ilustración 7. ELSEVIER. INC. Cartílago cricoides, 2006. Recuperado en: <http://preguntamededicina.es.tl/Cabeza-y-Cuello-III.htm>

Cartílagos aritenoides

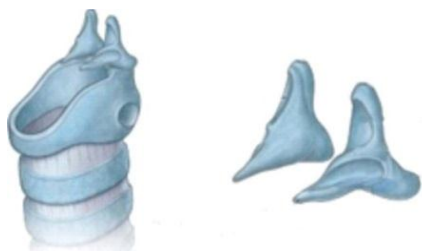


Ilustración 8. ELSEVIER. INC. Ubicación de aritenoides sobre cricoides. Recuperado en: <http://preguntamededicina.es.tl/Cabeza-y-Cuello-III.htm>

Sobre la lámina más ancha del cricoides se encuentran asentados los cartílagos aritenoides. De estos cartílagos en forma de pequeñas pirámides depende el movimiento de los pliegues vocales, por estar conectados a ellos directamente.

La epiglotis

La epiglotis es parte de la estructura interior de la laringe. Este cartílago fibroelástico con forma de hoja va insertado al ángulo interior de la lámina del cartílago tiroides como se observa en la ilustración 4 vista posterior y sagital. Su función es levantarse durante la respiración, para dar vía libre al aire a través de la glotis, y bajar durante la deglución para impedir que el alimento pase por la glotis, protegiendo así, las vías respiratorias. Aunque la epiglotis es poco importante en la función fonadora, si participa en la resonancia lo cual se explicara más adelante en el esfínter ariepiglótico.

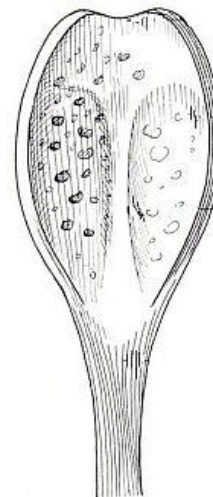
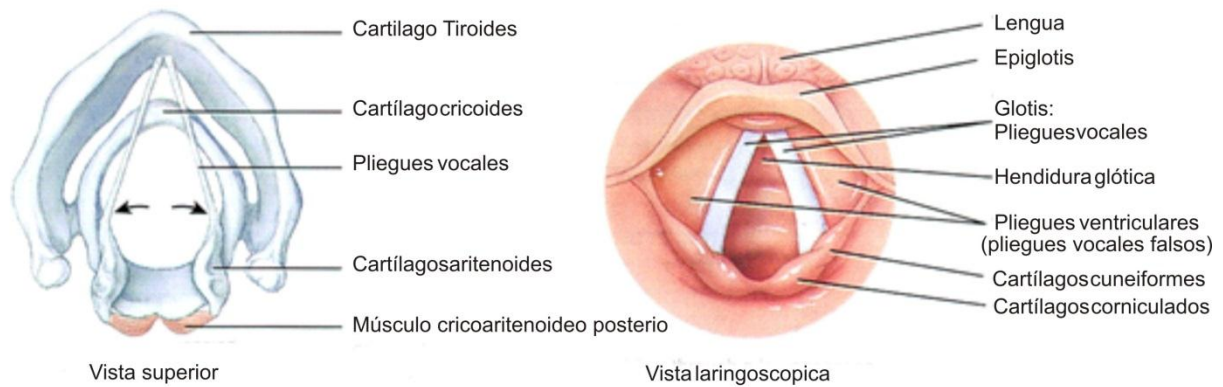


Ilustración 9. Epiglotis vista posterior.
2010. Diplomado producción de la voz
Carlos Avellaneda

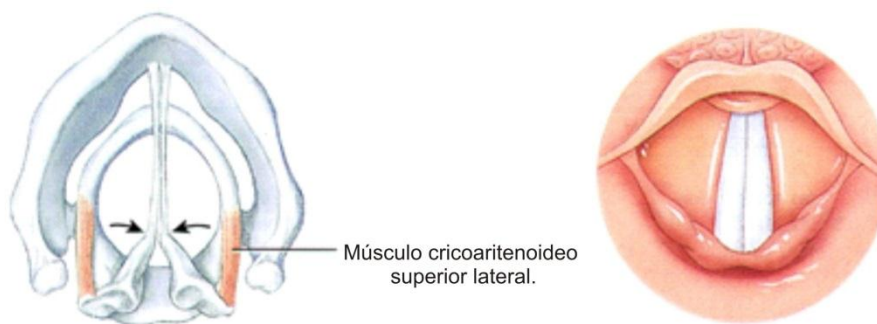
Pliegues vocales verdaderos (Cuerdas vocales)

Las cuerdas o pliegues vocales verdaderos son un par de pequeños músculos flexibles, encargados de la producción de la voz. Estos pliegues están ubicados horizontalmente en forma de V, insertados hacia la parte del frente del cuerpo, es decir hacia donde se observa el cartílago tiroides (la manzana de Adán) y hacia atrás están insertados a los dos cartílagos aritenoides (como se observa en la ilustración 4 vista sagital), los cuales permiten el cierre y apertura de los pliegues.

El cierre y apertura se muestran en la ilustración 10 desde una vista superior, es decir, como si se observara desde arriba. Cuando los pliegues se abren, se denomina abducción y cuando los pliegues se cierran, obstruyendo el paso del aire, se denomina aducción. Abducción (abiertas) y aducción (cerradas). Los pliegues vocales participan en las cuatro funciones que tiene la laringe. Se abren en abducción durante la respiración y se cierran en aducción durante la deglución, el control de esfínteres (cierres de esfuerzo) y en la fonación.



(a) Pliegues vocales separados (abducción)



(b) Pliegues vocales juntos (aducción)

Ilustración 10. Tortora. Pliegues vocales en abducción y aducción. Recuperado en:

<http://slideplayer.com/slide/4156552/>

Los pliegues vocales tienen una estructura en capas. La capa más externa es el epitelio que es de 0,05 a 0,1 mm de espesor; bajo el epitelio se encuentra la lámina propia, dividido en tres capas: superficial, intermedia y profunda. La primera y segunda capa se componen de fibras de elastina lo que permiten un considerable alargamiento. La tercera capa se compone de fibras de colágeno, que en oposición a las fibras de elastina, no son extensibles. Debajo de estas capas se encuentra el músculo tiroaritenoides (músculo vocalis) de aproximadamente de 7 a 8 mm de

espesor. Según la teoría Cuerpo-Cubierta de Hirano²⁰, estas cinco capas se pueden clasificar dentro de dos grupos: cubierta y cuerpo.

Cubierta: está compuesta por el epitelio y las capas superficiales e intermedias de la lámina propia. Es flexible y elástica pero no muscular, por tanto, no se contrae.

Cuerpo: está formado por la capa más profunda de la lámina propia y por el músculo tiroaritenideo (músculo vocal). El cuerpo tiene la capacidad de contraerse y modificar la tensión y la concentración de masa. (Cubillos, 2012)

La ilustración 11²¹, muestra los pliegues vocales en una vista horizontal, como si se observara de frente. Esta estructura en los pliegues vocales permite cambios en la masa (forma y grosor), en la longitud (largo de los pliegues) y la tensión (rigidez y elasticidad).

La página web Voz Saludable cita a Seidner & Wendler (1982) con respecto al proceso de la fonación:

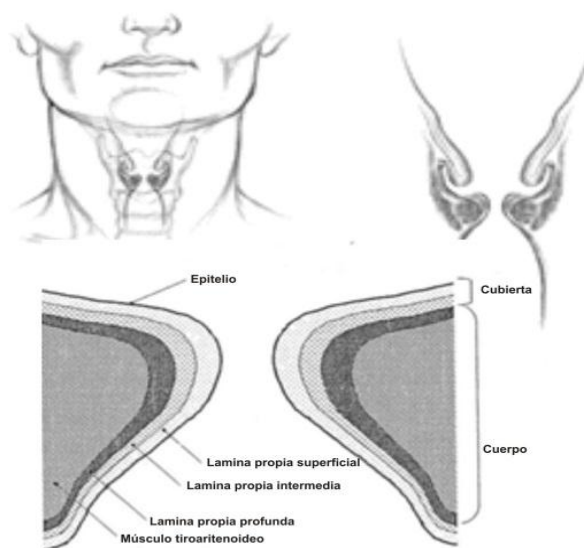


Ilustración 11. Ubicación y estructura de los pliegues vocales
Recuperado en:
<http://vozsaudable.blogspot.com/2012/10/vibracion-de-los-pliegues-vocales.html> y Diplomado producción de la voz Carlos Avellaneda

... las vibraciones de los pliegues vocales son determinadas en primera instancia por la subida de la presión subglótica (activa desde abajo en la glotis) y por la regulación de los músculos de la laringe; dicho en forma más precisa, por la masa, la tensión y el largo de los pliegues vocales. La presión del aire vence el cierre de la glotis y produce una salida del aire y una baja de la presión debajo de los pliegues vocales. Las fuerzas

²⁰ El científico Minoru Hirano es quien describe por primera vez, la teoría cuerpo-cubierta, para referirse a la estructura del pliegue vocal.

²¹ La ilustración 15 es el resultado de la unión entre la imagen superior, extraída del diplomado producción de la voz, y la imagen inferior, extraída de la página web Voz Saludable. Ambos incluidos en las referencias.

músculo-elásticas vuelven a predominar y los pliegues vocales se cierran. La subida de presión que sigue, vuelve a producir una apertura de los pliegues vocales. En una acción alternada periódica de estas fuerzas se producen vibraciones regulares de los pliegues vocales, las que producen el sonido de la voz. (Cubillos, 2012)

Pliegues ventriculares (pliegues falsos)

Los pliegues o bandas ventriculares también conocidos como pliegues vocales falsos son músculos ubicados por encima de los pliegues verdaderos. A pesar de sus limitadas propiedades musculares, los pliegues ventriculares tienen la capacidad de juntarse y contraerse participando así en la deglución y en los cierres de esfuerzo.

Debido a su capacidad de cerrarse, los pliegues ventriculares a veces pueden simular el estrechamiento de los pliegues vocales verdaderos para vibrar y producir sonido. De ahí, que en ocasiones se les llama cuerdas vocales falsas. La fonación de los pliegues vocales falsos es indeseable. De hecho, el objetivo durante la fonación es retraer los pliegues ventriculares tan lejos de la línea media como sea posible a fin de permitir la libertad vibratoria máxima de los pliegues vocales verdaderos. (Obert & Chicurel, S. R., 2005, pág. 21)

A pesar de lo anterior, los pliegues falsos tienen un papel importante en la producción de la voz rasgada, ya que este efecto vocal se consigue gracias al contacto de los mismos. También es sabido que en algunas culturas, estos pliegues son utilizados dentro de sus cantos sin generar ningún daño.

Pliegues ariepiglóticos

Los pliegues ariepiglóticos, también conocidos como pliegues aritenoepiglóticos. Son un par de pliegues de membrana mucosa que reciben este nombre dada su ubicación ya que se encuentran extendidos entre la epiglotis y los cartílagos aritenoides.

Bajo ciertas circunstancias, los pliegues ariepiglóticos participan en la fonación, por ejemplo, en la técnica de canto vocal gruñido, como el

practicado por Louis Armstrong y otros cantantes de jazz y étnicos. Se ha demostrado que la aproximación de los pliegues ariepiglóticos durante la vocalización puede establecer oscilaciones a frecuencias relativamente bajas, produciendo el efecto de gruñido. (Moisik & Esling, J., 2010)

Esfínter ariepiglótico

El esfínter ariepiglótico es un espacio por encima de los pliegues verdaderos y falsos, conformado por la epiglotis, su recubrimiento muscular y mucoso que se extiende para convertirse en los pliegues ariepiglóticos llegando a las cartílagos aritenoides. Este esfínter se cierra cuando la epiglotis se inclina hacia los aritenoides, produciendo una constricción, cuya sensación puede ser percibida en el inicio de la deglución.

Según el fonoaudiólogo colombiano Carlos Calvache de la universidad del Rosario en Bogotá, la manera más adecuada para denominar este espacio sería constricción aritenoepiglótica o aproximación aritenoepiglótica, ya que la proximidad entre la epiglotis y los aritenoides no es total, como si se produce en el caso de un esfínter. Sin embargo se usará el nombre esfínter ariepiglótico, ya que es el usado por el programa de entrenamiento vocal Estill Voice, referido más adelante, en el capítulo de categorías de análisis, donde se considerará las repercusiones de este cierre en la resonancia de la voz.

2.3 Resonancia: el tracto vocal y los articuladores

En la producción de la voz, son las cuerdas vocales las encargadas de producir el sonido complejo constituido por la frecuencia fundamental y los sobretonos o múltiplos enteros de dicha frecuencia fundamental (F0). Proceso denominado fonación. Este sonido complejo no constituye el producto final que escucharemos como la voz de una persona, ya que antes debe pasar y ser filtrado por las cavidades de resonancia o tracto vocal. Proceso denominado resonancia de la voz. (Guzmán, Acústica del tracto vocal, 2012)

El aire exhalado desde los pulmones, se convierte en sonido durante la oscilación de los pliegues vocales. La laringe produce un sonido denominado tono fundamental o frecuencia fundamental (F0), junto con otros sonidos denominados sobretonos o armónicos²². Las características de las cuerdas vocales y la anatomía, determinan la F0 y los armónicos de cada persona. Estos armónicos dan esa cualidad tímbrica diferenciadora a la voz de cada ser humano.

Es importante aclarar que la laringe también juega un papel determinante dentro de la resonancia de la voz, ya que la constricción²³ o retracción²⁴ de la parte superior de la misma y su posición en general (alta o baja), modifican el sonido inicial que producen los pliegues vocales.

El sonido comienza su viaje desde la laringe hacia el exterior, pasando a través del tracto vocal o cavidades de resonancia. Durante este recorrido los sobretonos son amplificados o atenuados debido a procesos de resonancia acústica²⁵. El sonido sufre modificaciones en intensidad y color (brillante, nasal, opaco, etc.) según las configuraciones de este filtro.

Una resonancia efectiva, parte de un correcto grado de aducción de los pliegues vocales, y por ende una correspondiente presión subglótica que garantizan la energía necesaria para que el sonido se propague en forma de vibraciones, hacia lugares más allá del trato vocal, como los huesos de la cabeza.

²² Los armónicos son múltiplos enteros de la frecuencia fundamental (200hz, 400hz, 600hz), mientras que los sobretonos son cualquier frecuencia resonante por encima de la fundamental. Un sobretono puede o no ser un armónico. Sin embargo estos dos términos, suelen ser usados como sinónimos.

²³ La constricción laríngea implica el acercamiento de los pliegues vocales falsos.

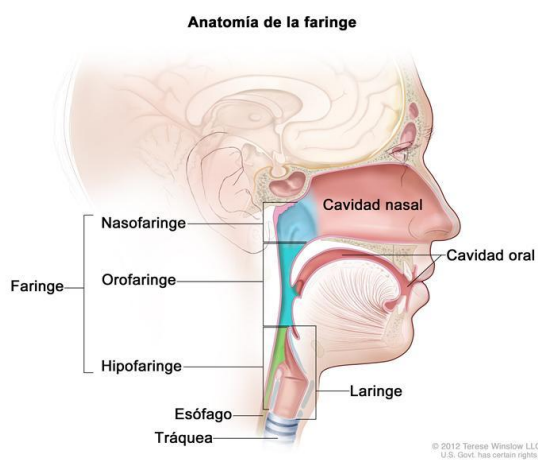
²⁴ En la retracción laríngea los pliegues vocales falsos se separan, permitiendo la libre acción de los pliegues vocales verdaderos.

²⁵ En acústica, la resonancia es el reforzamiento de ciertas amplitudes sonoras como resultado de la coincidencia de ondas similares en frecuencias. Wikipedia: Resonancia.

La faringe

La longitud del tracto vocal es de aproximadamente 17 a 18 cm. A partir del sonido laríngeo, el primer órgano de resonancia, y el más grande es la faringe.

La faringe es un tubo muscular que se extiende desde la base del cráneo hasta detrás de la parte inferior de la laringe. La faringe se conecta con la nariz y la boca en su límite superior, formando un pasaje paralelo, y es el medio por el que viaja el aire, en la respiración y la fonación. En su zona inferior, la faringe conecta con la apertura del esófago. (Obert & Chicurel, S. R., 2005, pág. 31)



Este órgano resonador se divide, según la zona que recorre en: laringofaringe (también llamado hipo-faringe), orofaringe, y nasofaringe. El sonido viaja como a través de un tubo, por las dos primeras zonas de la faringe (laringofaringe y orofaringe) dirigiéndose en segunda instancia hacia la cavidad oral.

Ilustración 12. Terese Winslow. Anatomía de la faringe. 2012, Recuperado en: <http://www.cancer.gov/espanol/pdq/tratamiento/nasofaringe/Patient/page1>

Las tensiones en la parte posterior del cuello y en la nuca, que muchas veces se producen de forma inconsciente al hablar, perjudican enormemente a la cavidad faríngea como cavidad de resonancia (...) La relajación activa del cuello y la nuca nos da mayor espacio en la parte posterior de la boca o bucofaríngea y es esencial para producir una voz libre. (Bustos, 2009, pág. 190 y 191)

Cavidad oral y articuladores

La cavidad oral funciona como resonador y como articulador de la voz también. Es decir, las diferentes constricciones, ensanchamientos, alargamientos y acortamientos producidos por los órganos de la cavidad oral, actúan como diferentes configuraciones acústicas para el sonido producido en la laringe. A su vez, estos órganos denominados articuladores, tienen ciertas disposiciones incluyendo puntos de contacto específicos que producen formantes²⁶, los cuales permiten distinguir los sonidos del habla humana (vocales y consonantes).

Los articuladores se dividen en: articuladores fijos: paladar duro, alveolos dentarios, y dientes. Articuladores móviles: velo del paladar, lengua, labios y mandíbula (maxilar inferior). A continuación se verán más en detalle los articuladores móviles.

El paladar blando o velo del paladar

Está compuesto de glándulas, mucosa y musculo. El velo del paladar funciona como un portal entre la orofaringe y la nasofaringe. Cuando se eleva evita el paso del aire hacia la cavidad nasal y cuando baja, permite el paso del aire hacia la misma. Esta última acción determina la sonoridad nasalizada de la voz.

El manejo adecuado de este portal permite realizar sonidos orales, nasales y/o oro-nasales. Para ejercitar y tonificar este órgano la activación por medio de bostezos será muy efectiva, también son recomendables las vocalizaciones en que se

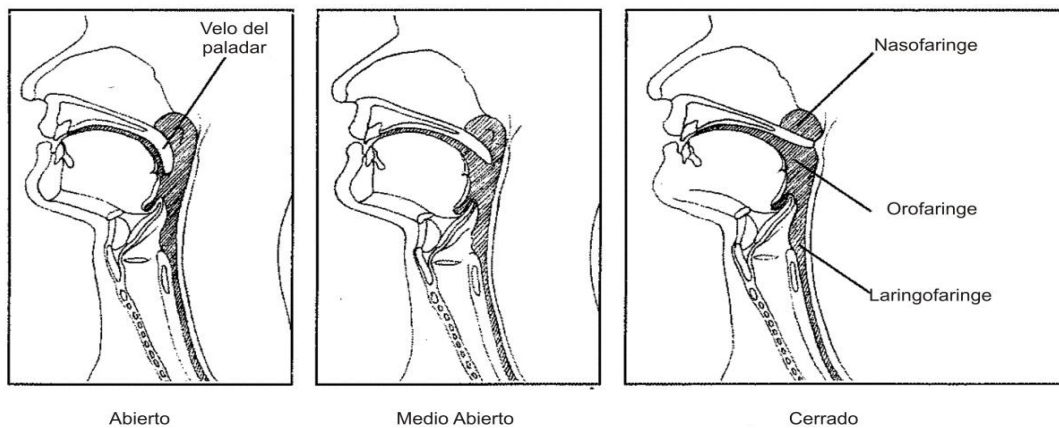


Ilustración 13. Felecia J. Movimiento del velo del paladar. 2005. Geography of the voice

²⁶ Los formantes son picos de intensidad en el espectro de un sonido; bandas de frecuencia donde se concentra la mayor parte de la energía sonora. Wikipedia: Formantes.

alternen la sonoridad oral y la nasal para interiorizar las sensaciones de ambas colocaciones.

La lengua

Este musculo cumple funciones dentro de la masticación, la deglución, la articulación y la acústica de la voz.

La lengua es sorprendentemente grande teniendo en cuenta la pequeña área que es visible durante un examen oral. Es un órgano de gran complejidad, la superficie de la lengua tiene cuatro divisiones funcionales. Estas divisiones, de anterior a posterior, consistirá en la punta, hoja, dorso, y base /raíz. La masa de la lengua se llama el cuerpo. (Obert & Chicurel, S. R., 2005, pág. 44)

(...) los músculos de la raíz de la lengua se insertan en el hueso hioides que está en la parte superior de la laringe, razón por la cual existe una relación directa entre la lengua y la laringe. Si la raíz de la lengua está excesivamente tensa, dicha tensión influirá en la laringe. Cuando se realizan ejercicios para liberar la lengua, uno de los efectos que siempre se obtienen es una liberación de la laringe. (Obert & Chicurel, S. R., 2005, pág. 191)

Los labios

Los labios son capaces de movimientos variados gracias al músculo principal que constituye su estructura, el orbicular. Este musculo actúa como esfínter y su interacción con casi una docena de pares de músculos, permite los variados movimientos de los labios.

El capítulo de Gemma Reguant del compendio que realizó Bustos (Bustos, 2009, pág. 192) sugiere que para preparar los labios estimulando su flexibilidad y agilidad, se les puede ejercitar con vocalizaciones de las consonantes bilabiales m, b, y p. En cuanto las vocales se sugiere combinar la U y la O de configuración más redondeada y estrecha, con las vocales I y E de configuración más abierta y horizontal (UEI, UEIOI, OE...).

Mandíbula o maxilar inferior

“Es el único hueso móvil del esqueleto facial y tiene un número de puntos de referencia importantes que son puntos de origen o unión para muchos músculos del cuello y la lengua, así como para los dientes.” (Obert & Chicurel, S. R., 2005, pág. 36)

Para percibir la articulación de la mandíbula con el hueso temporal²⁷, se ponen los dedos en el rostro a la altura de la parte inferior de los oídos. Se abre naturalmente la boca llevando posteriormente la mandíbula hacia el frente (como si fuera un cajón) y suavemente se vuelve a la posición inicial. De esta forma se percibirá la articulación superior de la mandíbula y su punto de inserción.

La relajación y la preparación de la mandíbula, así como la de cada uno de los articuladores móviles, brinda la flexibilidad propicia para el ejercicio del canto. Disponer y estimular estos órganos previamente, ayudara a prevenir esfuerzos innecesarios a nivel subglótico y laríngeo, permitiendo un mejor control del tracto vocal para lograr las configuraciones necesarias en el mismo.

Cavidad nasal

En la parte superior de la cavidad oral se encuentra la cavidad nasal. Ambas cavidades se encuentran separadas por el paladar duro y su puerta de acceso es el paladar blando. El sonido alcanza esta cavidad, gracias a la acción de descenso del paladar blando, quien deja el espacio necesario para que el sonido pueda resonar y salir por la nariz.

Se utiliza la cavidad nasal para la pronunciación de consonantes nasales como por ejemplo la m, la n, o la ñ en el idioma español. También se emplea en vocales nasalizadas si se está haciendo uso de otro idioma (francés, portugués etc.).

²⁷ Hueso situado en la parte lateral, media e inferior del cráneo, encargado de proteger los órganos de la audición.

Sin embargo, la utilización de una voz nasalizada, hace parte de ciertos estilos vocales, que el cantante debe conocer y dominar. En algunos momentos este tipo de voz nasalizada se caracteriza por su brillo y está ligada a la vibración de la voz en la cara o máscara, debido a su conexión con los senos paranasales.

Senos paranasales

Los senos paranasales son unas cavidades huecas conectadas con la nariz a través de una serie de canales. Se dividen en seno frontal, seno etmoidal, seno esfenoidal y seno maxilar.

Entre sus funciones está reducir el peso del cráneo, humidificar y calentar el aire, drenar mucosidad hacia las cavidades nasales y dar resonancia a la voz.

La ubicación de la vibración sonora en esta zona, exige un mayor nivel de presión subglótica y por ende una mayor potencia de energía acústica, incidiendo en la intensidad de la voz. De igual forma brinda una sensación de enfoque y direccionalidad a la misma.

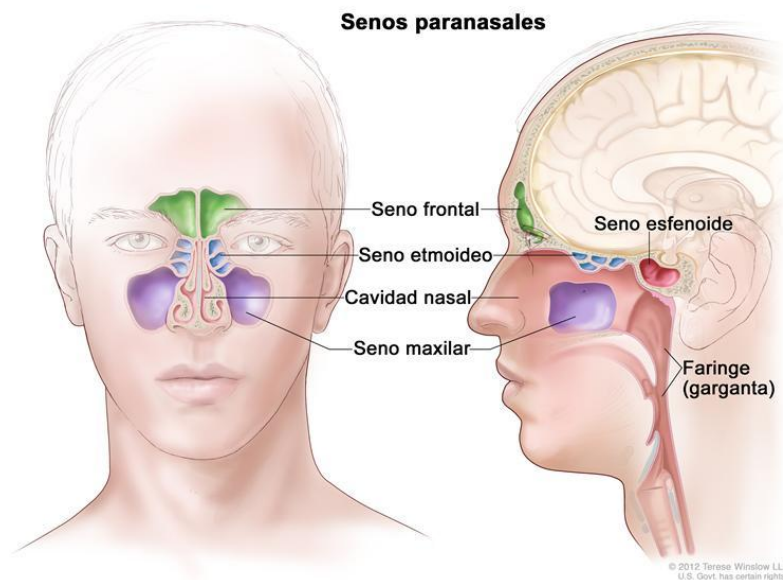


Ilustración 14. Terese Winslow. Senos paranasales. 2012. Recuperado en: <http://www.cancer.gov/espanol/pdq/tratamiento/senoparanasal/Patient/page1>

3. CATEGORÍAS DE ANALISIS

A continuación se describen las categorías que tanto el marco referencial del presente trabajo, como el mismo género góspel sugirieron durante la investigación preliminar, estas categorías son la plataforma para el capítulo de análisis²⁸.

Se divide en elementos vocales estilístico-musicales y elementos vocales de emisión. Los primeros se refieren a los elementos de expresión como por ejemplo los adornos y el fraseo. Los segundos elementos aluden a la forma de emitir el sonido como las diferentes estructuras laríngeas, los registros y el vibrato.

3.1 Elementos vocales músico-estilísticos

Generalidades musicales y contextuales

En ésta categoría se introducirá el análisis con alguna información del contexto del tema a analizar (compositor, adaptación, anécdotas históricas, etc.) y/o algún elemento musical relevante (modulación, cambio de métrica etc.). Dentro de ésta categoría, se encuentran categorías como la métrica, la tonalidad, la forma del texto y el rango vocal, es decir, la extensión desde la nota más grave a la más aguda que la interprete aborda durante el tema analizado.

Otra sub-categoría dentro de ésta categoría son las Blue note, que Según Berendt Joachim en su libro “El Jazz”, son notas que surgen de la adaptación de la escala pentatónica (5 sonidos) propia de las músicas africanas. Dentro de la escala tonal (de 7 sonidos) el 3er y 7mo grados (grados faltantes en la escala pentatónica) eran tocados y cantados por los negros en ocasiones de forma mayor y en otras menor. Esto creo una sonoridad ambigua caracterizada por las blue note. Más adelante el intervalo de quinta disminuida (tritono) es introducido por los músicos de bebop, convirtiéndose también en una nota blues.

²⁸ Se recomienda leer este capítulo de forma paralela al análisis ya que este último contiene las referencias de audio de los diferentes elementos, permitiendo así una mayor comprensión de los mismo mediante el concepto y la audición del elemento vocal.

Elementos de expresión y ornamentos

Aquí se describen los diferentes recursos musicales que se utilizan para expresar, realzar, embellecer y distinguir el estilo propio del género. Para el presente análisis se escogieron los más relevantes dentro del góspel.

Melisma

Es el canto con una sola sílaba o una vocal, llevada en una sucesión de diferentes alturas o notas. La palabra melisma en su raíz griega significa “cantar sin palabras”. Este recurso expresivo surge de los cantos orientales quienes después influenciaron a algunas zonas de occidente. Esta influencia se evidencia por ejemplo en el flamenco y/o en el canto gregoriano. Según sea el contexto, los melismas son diferentes en el sentido rítmico-melódico, por esta razón, no es lo mismo un melisma en el flamenco que un melisma en el góspel, ya que sus contextos musicales requieren unos acentos rítmicos y unas alturas diferentes²⁹.

Glisando

Consiste en pasar de una altura a otra ascendente o descendentemente de forma ligada, emitiendo los sonidos intermedios que se encuentran entre ambas alturas. Dada la capacidad de emisión microtonal en el canto (instrumento no temperado), los intervalos realizados durante el glisando pueden ser más pequeños que un semitono. La palabra glisando en su raíz del francés *glisser*, significa resbalar o deslizar.

Apoyatura

Según el maestro Ramón Calzadilla en su libro “El canto y sus secretos”, la apoyatura es una pequeña nota que antecede a la nota principal y ocupa un grado superior o inferior de ésta (aunque existen apoyaturas con intervalos de segunda denominadas de grado o de salto). Debe ejecutarse con el acento que le corresponde a la nota principal y siempre que la nota sea divisible en mitades, la apoyatura toma la mitad de su valor.



²⁹ El melisma del góspel se detalla más profundamente en los resultados del análisis del presente trabajo.

Bordadura

Es un adorno que se produce al ubicar una nota por grado conjunto, a distancia de 2da menor o 2da mayor entre dos notas iguales como por ejemplo: “Do-Re-Do” o “Do-Si-Do, en el primer caso sería bordadura superior y en el segundo caso bordadura inferior.



Notas indefinidas

Son notas indeterminadas en cuanto a la afinación tonal o el acento, es decir, no es una nota en la que se busca mantener una altura específica dentro de la escala tonal. Estas notas son cortas y parecen silabas “habladas”, encontrándose por lo general, al final de la frase. También pueden ser notas que en primera instancia están afinadas, pero inmediatamente después, pareciera no ser precisa su altura. Esta categoría es denominada como “notas indefinidas” por la autora del presente trabajo.

Expresiones conectoras

Son palabras o expresiones añadidas al texto de la canción, que conectan frases o estrofas, generalmente se usan en la repetición de una estrofa o un coro. Estos conectores enfatizan fragmentos, dando variedad a las repeticiones y son comúnmente usados en el góspel, el soul, el funk y el R&B entre otros. El nombre de “expresiones conectoras” es propuesto por la autora, ya que no se encontró dentro de las referencias bibliográficas alguna mención sobre estas palabras como una categoría.

Fraseo

Una frase musical es un conjunto de sonidos que representan una unidad, expresando una idea propia. El fraseo es la forma en que se interpreta una frase, es decir, la forma en que se agrupan los sonidos expresados en altura (melodía),

duración (ritmo), emisión (acento, dinámicas), palabras (articulación), etc. Cada estilo musical maneja una forma de expresión y articulación específica la cual lo caracteriza. Para el presente trabajo, ésta categoría solo se enfocará en los elementos de ritmo y expresión, de la siguiente manera:

Ritmo (sincopa, contratiempo y división ternaria)

Se analiza el ritmo interno de la frase con respecto a la métrica general del tema describiendo las células rítmicas características, teniendo en cuenta elementos como la *sincopa*, el *contratiempo*, y la división ternaria.

La sincopa es un recurso musical que rompe la regularidad del ritmo, acentuando en tiempos débiles y prolongando el sonido hasta el siguiente tiempo fuerte. Esto da la sensación de que el ritmo se corre, con respecto al pulso.



El contratiempo es la acentuación de tiempos débiles debido a la aparición de silencios en los tiempos fuertes.



En cuanto la división ternaria, aquí se refiere a una sensación rítmica en que se subdivide ternariamente (atresillado) un compás binario, sin embargo esta sensación es libre, no es solo el uso de tresillos en el sentido estricto. Esta tendencia a subdividir ternariamente se mantiene durante el fraseo en general, dando lugar a elementos como el shuffle³⁰.

Expresión (ligado, acento y respiración)

En esta categoría se analizan el ligado como forma de articular una frase con una sola respiración, sin silencios o cortes de sonido.



El acento entendido como un énfasis que se hace en una nota, otorgándole más intensidad en comparación al resto de notas. Marca o enfatiza un sonido. Este recurso es propio de la articulación y expresión



³⁰ Es un modo de frasear de forma atresillada, en donde las dos primeras corcheas del tresillo se ligan.

en el fraseo. Estos acentos se representan mediante diversos signos en la escritura musical.

La respiración hace una descripción sobre el tipo de inhalación (sonora o no) y la columna de aire. Va conectada a la articulación. Esta categoría es opcional en el análisis y dependerá en su pertinencia dentro de la canción que se esté analizado.

La Improvisación

En música se refiere a la creación espontánea de nuevos temas o motivos rítmico-melódicos y de texto en el caso vocal, sobre una base armónica y/o rítmica específica. Según algunos estudios, la improvisación obedecerá a un discurso musical determinado, es decir, que a pesar de ser una creación espontánea, está delimitada por ciertos elementos o características propias al lenguaje sobre el que se esté improvisando. Por ejemplo, hacer una improvisación tipo flamenco sobre una música tradicional latinoamericana, sería incoherente y ya no sería visto o escuchado como una improvisación ya que se sale de su contexto.

3.2 Elementos vocales de emisión

Estill Voice Training

Es un programa de aprendizaje vocal, para mejorar el rendimiento profesional de la voz cantada y hablada. El “Estill Voice Training (E.V.T.)” está basado en el trabajo desarrollado por la investigadora y pedagoga Joe Estill entre los años 1970 y 2000. Este programa ofrece a los participantes herramientas a través de la práctica de 13 figuras (nivel 1), que son las distintas posiciones que tienen las estructuras del tracto vocal, las cuales E.V.T. enseña a controlar de forma aislada, y el aprendizaje de 6 calidades vocales (nivel 2), en donde las mismas, son el resultado de las combinaciones de las 13 figuras.

Los elementos de emisión vocal descritos a continuación incluyen 5 figuras: ataques (inicios y finales), masas, laringe (movimiento vertical), pliegues ventriculares (constricción y retracción) y velo. También incluyen 3 calidades: twang, belt y sob.

Para una mejor comprensión de los conceptos expuestos a continuación, es recomendable haber leído previamente el capítulo de anatomía y fisionomía de la voz del presente trabajo.

Figuras

Ataque (glótico, aspirado y simultáneo)

Esta categoría se refiere al sonido emitido en los pliegues vocales en un ataque inicial o final de frase. Según E.V.T., existen 3 tipos de ataques:

Glótico: los pliegues vocales se cierran antes que aparezca la exhalación, es decir, el aire viene después del sonido. “La presión de la respiración se construye bajo las cuerdas vocales estando estas aun cerradas, y se suelta rápidamente, ya sea con dureza o suavidad”. (Peckham, 2010, pág. 56). (C.D. audio N. 1)

Aspirado: la exhalación comienza antes del cierre de los pliegues vocales, es decir, el aire viene antes del sonido. Esto permite que se escuche aire en el momento que la nota es emitida. (C.D. audio N. 2)

Simultaneo: la exhalación y el cierre de los pliegues vocales se dan simultáneamente (al mismo tiempo). Esto quiere decir que el aire y el sonido vienen juntos. Esto produce una emisión limpia y homogénea. (C.D. audio N. 3)

Masas

Se refiere a la densidad muscular de los pliegues vocales que da como resultado una sonoridad específica durante la emisión vocal. Basándose en estudios científicos (como ya se mencionó anteriormente), E.V.T. presenta 4 tipos de masa:

Masa blanda: los pliegues vocales están sueltos o flojos, tanto en su cuerpo como en la cubierta (ver teoría cuerpo-cubierta en pliegues vocales verdaderos del cap. de anatomía). Este tipo de masa está relacionada con el *vocal fry* o voz chirriante, la cual es clasificada como un tipo de registro (página 64), por algunos estudios fonaudiológicos. (C.D. audio N.4)

Masa gruesa: hay un poco de contracción en el cuerpo de los pliegues, mientras que la cubierta esta flexible. La longitud de los pliegues es corta, tienen mayor densidad muscular y el contacto entre ellos es más profundo. Este tipo de masa está relacionado con el registro modal o de pecho, generalmente el de la voz hablada. (C.D. audio N. 5)

Masa fina: hay menos flexibilidad en la cubierta y más tensión en el cuerpo de los pliegues, haciéndose más delgados y finos como resultado de la inclinación del cartílago tiroideos. Su contacto de profundidad es tenue y superficial. Este tipo de masa está relacionada con el tipo de ataque simultáneo y con la voz de cabeza. (C.D. audio N. 6)

Masa tensa: los pliegues vocales se hiper-tensan puede ser por la acción del músculo cricotiroideo o por acción de los cartílagos aritenoides. Los pliegues se hacen muy finos y tirantes permitiendo la salida de más aire entre ellos. Este tipo de masa está relacionado con el registro falsete, con el ataque aspirado o con una voz airoso. (C.D. audio N. 7)

Laringe

Como se explicó en el capítulo de anatomía, la laringe desciende o se eleva, gracias a la acción de los músculos extrínsecos. Las tres posiciones de la laringe en sentido vertical son:

Baja: esta es la posición natural durante el bostezo y cuando se emiten notas muy graves. Cuando la laringe baja, el tracto se alarga (la distancia entre la laringe y la boca), y por consiguiente el sonido se hace más oscuro y profundo. Esto es parte de los principios de la resonancia acústica.

Media: corresponde a la posición neutral de la laringe en un estado relajado al respirar o hablar.

Alta: esta es la posición natural al comienzo de la deglución, la posición al gritar o en la emisión de tonos muy agudos. Cuando la laringe se eleva, el tracto se acorta produciendo un sonido más brillante. (C.D. audio N. 8)

Velo

Como se expuso en el capítulo de anatomía, el velo o paladar blando, puede descender o elevarse y está directamente relacionado con el sonido nasal y oral. En E.V.T. se presentan 3 posiciones:

Baja: el velo desciende y entra en contacto con el dorso o base de la lengua, quien también se eleva un poco para encontrarse con el velo. Esta acción hace que se bloquee por completo la salida del aire por la boca, dirigiendo el aire hacia la nariz produciendo un sonido completamente nasal. Sin embargo, en esta acción no se puede articular para cantar y/o hablar, por esto no se utiliza como una posición dentro del análisis del presente proyecto.

Media: el velo queda en posición media o relajada, es decir, haciendo poco contacto o ninguno con la base de la lengua. Esta acción hace que el aire pase al tiempo por las dos cavidades (nasal y oral), produciendo un sonido oro-nasal. Como en esta acción si se puede articular el sonido, se le asocia con la categoría de voz nasal, nasalizada o hipernasalizada, dependiendo de la posición del velo con respecto a la lengua.

Alta: el velo se eleva y se separa completamente de la lengua (la cual desciende), quedando en contacto con la oro-faringe (garganta), bloqueando el paso del aire hacia la cavidad nasal y conduciéndolo hacia la cavidad oral, produciendo un sonido oral. (C.D. audio N. 9)

Pliegues falsos o ventriculares (retracción, medio y constricción “rasgado”)

En cuanto a la disposición de los pliegues falsos con respecto a la línea media de la glotis, en E.V.T. se presentan tres posiciones:

Retracción: indica que los pliegues falsos están replegados hacia afuera y muy separados el uno del otro.

Media: es la posición natural entrecerrada.

Constricción: indica la tendencia de acercamiento de los pliegues vocales falsos. Dentro de esta última posición se produce el efecto rasgado, (raspy voice) o distorsión vocal.

En cuanto a las explicaciones fisiológicas se encuentra dos posturas. Según el fonoaudiólogo colombiano Carlos Calvache de la universidad del Rosario en Bogotá, se trata de una aproximación entre los pliegues ventriculares, sin embargo no necesariamente hay contacto entre ellos.

La segunda postura, la más popular entre el ámbito artístico vocal (según algunos maestros y tutoriales de internet) sostiene que se trata del límite de constricción, cuando los pliegues falsos se contraen llegando al contacto produciendo una vibración inefectiva. La sensación de este sonido es similar a cuando algunas personas “tratan de aclarar su voz”, con una especie de “rasgado” o “carraspeo”. Sin embargo el programa E.V.T. no se enfoca en este efecto. (C.D. audio N. 10)

Calidades

Se refiere al color vocal determinado por las diferentes configuraciones del tracto vocal. Los 6 tipos de calidades que presenta Estill Voice son: speech, falsetto, sob/cry, twang: oral o nasal, opera y belting.

Con el sistema E.V.T. de Joe Estill se supone que quedan contempladas todas las posibilidades vocales puras más dos mixtas que son el belt y la ópera, pero partiendo de estas calidades se han computado 121 combinaciones de sonidos distintas, algunas de las cuales no son recomendables para la salud vocal. (Bustos, 2009, pág. 125)

De las 6 calidades que presenta Estill Voice, se expondrán a continuación únicamente twang, sob y belting, las cuales corresponden en mayor medida al género góspel.

Twang

La característica principal del twang es su sonido brillante o metálico producido por la elevación de la laringe y el cierre del esfínter ariepiglótico (ver esfínter ariepiglótico capítulo de anatomía). Este cierre genera una focalización del sonido, produciendo una resonancia brillante y una mayor proyección, en otros términos, este cierre forma una nueva cámara de resonancia. Ya que el sonido está siendo centralizado, el uso del aire es altamente eficiente, permitiendo que el cantante emplee menos

esfuerzo físico en su producción vocal. Como se dijo anteriormente en el capítulo de anatomía, la sensación del inicio de la deglución es muy útil para adquirir una propiocepción de este cierre.

El *twang* suele relacionarse con la nasalidad, ya que su sonido brillante resuena empáticamente a través del paladar duro y los senos paranasales, pero esto, no es necesariamente un sonido nasalizado. Si se quiere, el *twang* puede ser direccionado solamente hacia la boca, lo que proporciona más profundidad, denominándose *twang oral*. También puede resonar en ambas cavidades al tiempo, oral y nasal, siendo predominantemente nasal por el descenso del paladar blando, en cuyo caso se denomina *twang nasal*.

Aparte de la disposición del velo del paladar, ambas calidades, *twang oral* y *twang nasal*, manejan las mismas configuraciones: Ataque simultáneo, retracción, masa fina, inclinación del tiroides, cricoides vertical, esfínter ariepiglótico en cierre, laringe alta y sin anclajes³¹. El *twang* es usado en géneros como el Soul, R&B, opera, música tradicional-folclórica como el bullerengue, salsa, vallenato, entre otros.

Sob/Cry

Las características principales del *Sob* y del *Cry* son la oscuridad y la profundidad, las cuales se dan por la posición abierta del esfínter ariepiglótico, la laringe baja y el velo del paladar alto (como en posición de bostezo), lo que lo hace opuesto al *Twang* cuya característica principal es el brillo. El *Sob* y el *Cry* se realizan con ataque simultáneo y masa fina, produciendo un sonido claro y suave, tienen el cartílago tiroides inclinado, que sumado a las anteriores configuraciones del tracto vocal se termina relacionando con un sonido de sollozo (*sob*) o llanto (*cry*). También tiene retracción de la laringe y anclajes activos.

El *Cry* y el *Sob* se diferencian únicamente en que el *Cry* maneja la laringe en una posición un poco más alta, sin embargo son la misma calidad y suelen aparecer

³¹ Se refiere a puntos corporales activos (músculos), que sustentan una emisión vocal enérgica. El anclaje implica soporte sin tensión. En *Estill Voice*, estos puntos son: cabeza, cuello y torso.

juntos, de forma alternada en géneros como: el bolero, la ranchera, el canto lírico, musical, entre otros.

Belt

Es una calidad compuesta por Twang y speech, que surge de la necesidad de cantar notas altas de forma contundente y con una voz presente. Su sonido se caracteriza por ser enérgico, fuerte y lleno. El belting no está presente todo el tiempo en un género, sino más bien es un efecto para momentos álgidos sean de larga o corta duración. Tanto en la inspiración como en la emisión de la calidad belting, el aparato vocal se dispone fisiológicamente para un grito sano, pues de lo contrario no se estaría realizando correctamente y podría traer problemas para la salud vocal.

Para realizar el Belting se requiere bastante aire, apoyo y fuerza subglótica, por esta razón los anclajes están activos, ya que el belting requiere de mucha energía. La retracción de los pliegues falsos libra a los pliegues verdaderos de cualquier presión perjudicial sobre ellos, la relajación y apertura de la cavidad bucal permiten que el sonido circule y resuene en la misma. Cuando se produce adecuadamente, ofrece al cantante aumento del volumen, resonancia y eficiencia energética; el desarrollo del mismo, produce una mayor resistencia vocal.

Estill voice lo describe con las siguientes configuraciones: ataque glótico, retracción, masa gruesa, tiroides vertical, cricoides inclinado, esfínter ariepiglótico en cierre, laringe alta y con anclajes. El belting es usado en géneros como el góspel, el teatro musical, el rock, el blues, el R & B entre otros, cantos de trabajo como los cantos de vaquería en el llano, los cantos de lavanderas en los ríos o los gritos de monte en las montañas de Boyacá y Santander.

Los siguientes elementos de emisión no hacen parte de Estill Voice:

Registros:

Los registros son diferentes regiones dentro del rango vocal, caracterizadas por tener una percepción vocal o calidad de sonido específica. Al moverse de un “registro grave” a un “registro agudo” se perciben cambios fisiológicos y acústicos.

Los pliegues vocales vibran a diferentes longitudes y espesores, variando según la altura o el tono que se requiera; esto origina ajustes neuromusculares en la laringe.

El Comité Internacional de Registros Vocales a cargo del doctor Harry Hollien quien es un reconocido científico del habla, presentó en 1974 cuatro tipos de registros vocales según su investigación: registro de pulso (vocal fry), registro modal (voz de pecho), registro alto (voz de cabeza) y registro falsette.

Registro del pulso (vocal fry)

...se produce cuando los músculos cricotiroides (alargadores) no se contraen, de manera que la longitud de las cuerdas vocales está determinada únicamente por los aumentos y disminuciones en la contracción de los tiroaritenoides (acortadores). La mucosa de las cuerdas vocales, por lo tanto, es bastante corta, gruesa y laxa. (Thurman, Welch, G., Theimer, A., & Klitzke, C., 2004)

Los pliegues vocales están en una aducción mínima cuando el aire pasa a través del cierre de la glotis, esto produce una gran e irregular vibración de masa de los pliegues vocales, originando el sonido característico (vocal fry) parecido al sonido de freír alimentos o a un “traqueteo”. Este registro se produce tanto en el habla como en el canto al emitir frecuencias muy graves, permitiendo al cantante llegar a tonos inusualmente bajos.

Registro modal (registro pesado o pecho)

“Fisiológicamente el registro de pecho o pesado se caracteriza por: mayor acción del músculo vocalis o tiroaritenoides, cuerpo más duro que la cubierta, movimiento de todo el cuerpo de los pliegues vocales, cuerdas vocales cortas, contacto profundo entre ellas”. (Guzmán, Registros vocales en el canto, 2011)

Este registro se emplea para sonidos centrales y graves del rango vocal, se relaciona con la voz hablada ya que se produce en el mismo mecanismo laríngeo del habla. Los pliegues vocales son cortos y gruesos en contacto profundo entre sí,

lo anterior, más su alto nivel de aducción, hace que los sonidos emitidos sean presentes o más resonantes.

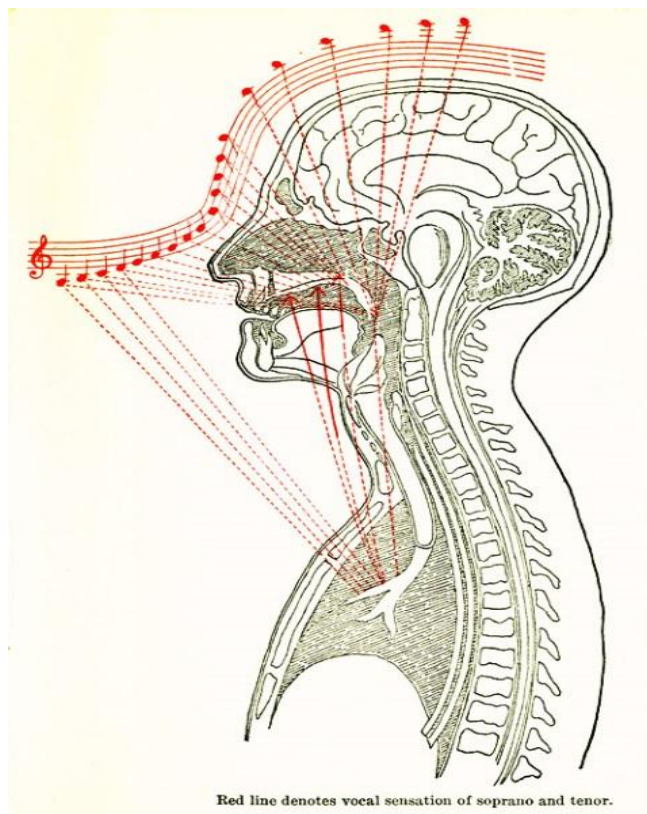


Ilustración 15. Autor sin definir. Ubicación de resonancia anatómica, según altura de notas
Recuperado en: <http://www.ayallogic.com/como-cantar-mientras-que-solo-ligeramente-overthinking-es/>

Este registro es conocido como voz de pecho debido a las sensaciones vibratorias que se producen en esta zona al cantar notas graves o centrales, pero en realidad el pecho vibra por resonancia simpática. Toda la materia tiene una frecuencia natural y cuando se emite una frecuencia similar a la propia, la materia responderá vibrando por simpatía. Este efecto se evidencia cuando una copa de vidrio es expuesta a un sonido determinado y ésta se rompe. La copa no se rompe por el volumen o lo agudo de la nota emitida, se rompe porque el cuerpo de la copa vibra en simpatía cuando la nota emitida es su misma frecuencia natural; esta vibración, en un cuerpo de vidrio produce su ruptura.

En la ilustración 15 se muestran las posibles percepciones vibratorias en respuesta a diferentes sonidos, sin embargo, el pecho no incide ni a nivel acústico, ni a nivel físico en la emisión, ya que el sonido se produce en la laringe y este no se devuelve de ninguna manera hacia el pecho. Por lo anterior, se le denomina más acertadamente como registro pesado.

Registro alto (registro ligero o cabeza)

Se caracteriza fisiológicamente por la contracción del musculo tiroaritenoides y el musculo cricotiroideo simultáneamente, aunque hay una mayor acción del cricotiroideo. Los pliegues vocales se alargan y adelgazan produciendo una masa fina en los mismos. Su profundidad de contacto es superficial, es decir que solo la capa externa de los pliegues participa en la oscilación.

Este registro se emplea para los sonidos agudos del rango vocal, los pliegues vocales se estiran para poder emitirlos. Suele ser llamado registro ligero en lugar de voz de cabeza, ya que esta última denominación no representa lo que realmente sucede a nivel fisiológico y al igual que sucede con el registro pesado, la zona de la cabeza vibra (y no en todas las personas) por resonancia simpática.

En este tipo de clasificación, al hablar de registro alto, ligero o voz de cabeza, se refiere exclusivamente al registro ligero de la voz femenina.

Registro Falsette

Existen variadas definiciones para referirse al falsette, lo que hace que este registro sea un poco confuso de definir. Se utiliza para nombrar el registro ligero de la voz masculina, recibiendo su nombre por la coincidencia dentro del rango medio y agudo femenino. Las características fisiológicas de este registro son las mismas del registro ligero de la mujer, ya que son relativas. A nivel pedagógico vocal este registro también se utiliza para referirse a la voz femenina en registro ligero con un nivel de aducción pobre, es decir con aire en la emisión.

Silbido

Aunque no esté incluido en el análisis, existe un registro en la voz femenina (aunque algunas voces masculinas también lo alcanzan) llamado silbido, que excede al registro ligero. Este tipo de registro es el menos documentado en cuanto a sus configuraciones laríngeas, sin embargo, según el documento “An Alternative, Science-Based Theory of Register Phenomena” (Thurman, Welch, G., Theimer, A., & Klitzke, C., 2004), una video-endoscopia laríngea de la producción de este registro, sugirió que una acción biomecánica (aun no documentada), crea un cese en la oscilación de los pliegues de la mitad posterior (atrás) de los mismos. Las mitades delanteras oscilan produciendo sonidos superiores al C6. Este registro se caracteriza por tener un volumen relativamente bajo, que puede amplificarse con algunas modificaciones del tracto vocal.

Algunos ejemplos de este registro pueden apreciarse en cantantes femeninas como Georgia Brown, Mariah Carey, la cantante lírica Yma Sumac, Ariana Grande (C.D. audio N. 11) y Chante Moore. En cantantes masculinos como Tevin Campell, Vitas Bumac, Steven Tailer, Edson Cordeiro y Adam Lopez.

Voz mixta

Se refiere a una mezcla entre el registro ligero y el registro pesado, lo que permite emitir sonidos agudos con potencia y libres de tensiones. En cuanto el funcionamiento fisiológico de este tipo de voz existe poca investigación, sin embargo, las siguientes son las dos explicaciones más comunes. La primera asegura que la masa de los pliegues es mayor y su nivel de contacto es más profundo que el del registro ligero, lo que le da esa sonoridad más pesada a las notas agudas. La segunda explicación es que se trata del registro ligero manejando otro tipo de resonancia, un poco más hacia la boca que hacia la máscara.

Lo que si es cierto es que la voz mixta se realiza en la zona de tonos anfóteros, es decir los sonidos intermedios entre el registro pesado y el ligero, que podrían ser cantadas en cualquiera de los dos registros. Algunos cantantes o maestros de canto coinciden en que para realizar voz mixta es necesario un muy buen apoyo

respiratorio y usar la laringe baja, otros hablan de la importancia de una resonancia hacia la boca o más específicamente hacia el paladar blando.

Quiebres vocales

Se refiere al quiebre o “gallo” en la voz, que muchas veces se percibe al cambiar del registro pesado al ligero y viceversa. Este cambio de mecanismo notorio se produce cuando la laringe ajusta su configuración, para hacer la transición de registro pertinente. Antes del reajuste y muy rápidamente, los pliegues vocales emiten una frecuencia o altura “fantasma” diferente a la requerida, la cual produce la sensación de “desafinado” o “gallo”.

Cuando el cartílago tiroides está inclinado y la laringe esta abajo, el cambio de registro se hace menos notorio, de hecho imperceptible como en el caso del canto lirico donde se mantienen estas dos posiciones. Por el contrario, al mantener el cartílago en posición vertical y la laringe en posición media o alta, como cuando se habla normalmente, el cambio de mecanismo se acentúa. Este tipo de quiebres, pueden realizarse casi en cualquier parte de la tesitura, excepto en las notas más graves donde cantar en registro ligero es muy difícil o en las más agudas en donde con registro pesado es muy difícil.

El uso de este efecto se evidencia en el canto a la tirolesa o yodeling originario de los países alpinos (Suiza, Austria, Liechtenstein, sur de Alemania y norte de Italia), también es popular en la música country y ahora aparece, aunque de una forma más sutil en la música pop. (C.D. audio N. 12)

Vibrato

Consiste en oscilaciones de altura (frecuencia) e intensidad (amplitud) de un sonido en este caso, emitido vocalmente. El vibrato puede ser dividido en dos tipos de producción: el primero consiste en cambios de tensión de los pliegues vocales, como resultado de la actividad del musculo cricotiroideo y en menor grado de los músculos tiroaritenoideos y cricoaritenoideos. La segunda forma de producción, se da por variaciones periódicas de presión subglótica.

El vibrato puede ser descrito acústicamente por:

La frecuencia (rate): velocidad con la cual varía la altura (expresado en Hz).

La amplitud (extend): la cantidad de variación en la altura, es decir la distancia o intervalo "tonal" en el que se sucede el vibrato (expresado en cents, 100 cents= un semitono).

La regularidad: señala la repetitividad o *periodicidad* de las modulaciones en frecuencia y amplitud, a mayor estabilidad, mayor control en el vibrato.

El vibrato puede ser controlado principalmente por la actividad laríngea, en este caso, la naturalidad perceptual será mayor. Cuando el vibrato es mediado principalmente por el diafragma, el control del rate es mejor. Sin embargo cuando los aspectos estructurales de los pliegues vocales se coordinan con el mecanismo respiratorio y son balanceados apropiadamente, se produce una estabilidad característica de un óptimo dominio del vibrato.

En un estudio longitudinal, se examinó el vibrato de 22 estudiantes de canto al comienzo y después de 3 años de estudio profesional. Los resultados mostraron que las voces con vibrato lento después de tres años aumentaron su rate, mientras que las voces con vibrato rápido, disminuyeron el rate, así mismo, las voces con vibrato irregular mostraron mayor regularidad al final de la educación. Esto implica que el vibrato se regula y se desarrolla con el avance de la técnica vocal. (Guzmán, Vibrato en cantantes, 2009) .

4. ANÁLISIS

En el siguiente análisis se estudian las voces de dos intérpretes solistas góspel: Mahalia Jackson representando el góspel tradicional y Yolanda Adams representando el góspel contemporáneo. El análisis está basado en las categorías de análisis descritas en el capítulo anterior, las cuales se analizan en seis temas, tres de cada intérprete.

El método de análisis es la escucha, por esta razón la grabación será referenciada durante el análisis mediante la especificación del número del minuto (min) en que se encuentre el elemento analizado. Teniendo en cuenta lo anterior, se recomienda tener a mano el audio para lograr un mejor seguimiento del análisis. Cuando se indique el min (minuto), en ocasiones estará acompañado de la palabra (subrayada) donde se encuentre el elemento vocal, por ejemplo: “love”, si el elemento se encuentra solo en una sílaba de la palabra se subrayará la sílaba de esta manera: “love”. En la indicación del minuto también pueden estar las notas de la melodía, estas se representarán entre paréntesis con el número de la octava a la que pertenecen y con su grafía en letras ej: (sol3-la3), el número 3 será la octava central del piano. Al final del análisis de cada tema se incluye la letra de la canción en inglés y su traducción.

4.1 Generalidades vocales de Mahalia Jackson

La voz de Mahalia es una voz gruesa, posiblemente por contar con pliegues vocales gruesos y musculosos especiales para conseguir gran intensidad (volumen). Su voz es oscura pero no opaca, esto quiere decir que a pesar de tener buena resonancia en los armónicos graves, aun así su voz es brillante, es voluminosa (potente) y grande (resonante). Es una voz profunda y los sonidos del registro grave son extensos, llenos y firmes. Por lo anterior y teniendo en cuenta su registro vocal, se puede caracterizar su voz como la de una mezzosoprano oscura “mezzosoprano dramática”.



Fotografía 5. Autor sin definir. Articulación vocal Mahalia Jackson. Imagen de dominio público.

En cuanto a la articulación vocal de Mahalia, se caracteriza por unos labios desplegados horizontalmente, en ocasiones con una apertura bastante amplia, y en otros casos con la boca semi-cerrada. Para enfatizar los sonidos graves, usa los labios protuberantes “hacia afuera” como se ve en la fotografía 6, con la laringe baja, oscureciendo el sonido por alargamiento del tracto vocal.



Fotografía 6. Autor sin definir.
Articulación vocal Mahalia Jackson.
Imagen de dominio público.

I'M GOING TO LIVE THE LIFE I SING ABOUT IN MY SONG (C.D. AUDIO N. 13)


Elementos Vocales Músico- Estilísticos

Generalidades musicales y contextuales: esta canción fue compuesta por Tomas Dorsey, “el padre del góspel”. En ésta versión Mahalia añade textos y variaciones al texto original.

Métrica: 4/4

Tonalidad: Gm

Forma del texto: coro-estrofa-coro

Rango Vocal: sol2-re4 

Blue note: ninguna

Elementos de expresión y ornamentos:

Melismas: los melismas son cortos y escasos, se mueven sobre la escala pentatónica menor, es decir evitan el 2do y 6to grado de la escala menor. El melisma más largo es de 7 sonidos (min 0:30-0:33 “wrong”)

Glisando: son frecuentemente usados, pueden ir ubicados al comienzo de la frase como se pueden apreciar en los min 0:28, o durante la frase, min 2:30. Suelen ser cortos y sutiles, los dos más marcados se encuentran en el min 2:30 “love” (fa3-sol3) y 2:45 “Jesus” (sol3-re4) en el inicio de las frases.

Apyaturas: son frecuentemente usadas y suelen ir dentro de la frase (min 0:28 “always” (sol3-la3) y 2:55 “away” (fa3-sol3).

Notas indefinidas: se encuentran muchas notas de este tipo en el tema, otorgándole un carácter casi hablado a las frases donde se encuentran. Suelen ir al final de una palabra o frase. Aquí algunos ejemplos: min 0:35-0:36 “crowd” y 0:46 “live”.

También se encuentran otro tipo de notas “imprecisas” o “inestables”, es decir que su altura no es exacta. En uno de los casos es un 7mo grado que tiende hacia el 7mo bemolizado, es decir tiende hacia la nota blues.

Expresiones conectoras: min 0:54 “well”, 1:23 “lord”: Estas expresiones traen variedad a la repetición del coro (otros ejemplo se encuentran en el coro final). Min 2:23 “hum”, 2:25 “no”, 2:55 “hey”: Estas expresiones se utilizan para enfatizar el mensaje del verso.

Fraseo:

Ritmo: esta canción de 4/4 tiene una división melódica atresillada. Las células rítmicas suelen ser de este tipo:



Las divisiones binarias solo se encuentran en algunos melismas (min 1:01-1:02 “about”). También se encuentra sincopa dentro de la división ternaria rompiendo la regularidad atresillada:



Expresión (ligaduras, acentos y respiración): las frases son siempre ligadas pero muy marcadas por acentos y sílabas percutidas. Los finales de frase con vibrato suelen permitir un marcado silencio entre frase y frase. En los finales cortos, usa notas indefinidas, con disminución rápida y sutil del volumen (diminuendo) o simplemente cortando el sonido.

El fraseo permite inhalaciones profundas que resultan en un fraseo enérgico pero muy medido en el aire, es decir sin agitaciones por parte de la interprete.

Improvisación: ninguna

Emisión Vocal

Estill voice:

Ataques (Inicios, finales) y Masas: inicios y finales glóticos y simultáneos durante todo el tema. Masa gruesa y fina, buscando una voz muy presente.

Laringe:

Posición alta: la mayor parte de la canción.

Posición media: ocasionalmente se alterna con la posición alta.

Posición baja: solo en el min 2:56-3:12 y 3:40-3:59, buscando enfatizar la frase central de la canción, la cual también es el título, “I’m going to live the life I sing about in my song”, imprimiéndole profundidad.

Velo: la posición alta y media del velo son alternadas durante las frases. Es decir que se activa la resonancia oral y nasal.

Constricción (rasgados): presencia de constricción sin llegar al rasgado. El uso de constricción marca palabras como “life” (vida) en el min 0:59 o “foolish” (tonto) en el min 1:57, cada uno de estos énfasis contiene un sentido claro, es decir no parecen ser palabras enfatizadas al azar. Otras marcan frases completas como “Go out and get drunk and raise sand all day Monday” (salir y emborracharme y “causar problemas” todo el día Lunes) desde el min 2:07 al min 2:13 en donde se enfatiza con sarcasmo la opción de vivir una vida incoherente a la que uno dice que debe tener.

Calidades: twang oral min 2:02-2:12, sob min 2:56-3:12 y 3:40-3:58. Belt min 2:45-2:54.

Registros: registro pesado (pecho) todo el tema.

Quiebres vocales: en el minuto 0:42-0:43 hay dos cambios de mecanismo notorios, van del registro pesado, el cual en este caso se está manejando en belting, al registro ligero que solo dura la nota del quiebre (do4-re4-do4-sib3-sol3-fa3-re3, re3-do3-sib2-sol2, *on the stre-ets or in my ho-o-o-me*), (las notas subrayadas son donde sucede el cambio). En el min 1:24 hay otro cambio desde el registro pesado al registro ligero (do4-do4-sib3-sol2-fa2-sol2, sol2-re4, *if I’m alo-o-one lo-ord*).

Vibrato: es predominante en todo el tema, es natural y expresivo. Se caracteriza por una regularidad estable, lo que demuestra el dominio de la artista en el mismo. Su amplitud (extend) suele ser menor al semitono aunque ocasionalmente llega al semitono como en el min 3:47-3:49 lo que se aprecia mejor al reducir la velocidad del audio.

I'M GONNA LIVE THE LIFE I SING
ABOUT IN MY SONG (2 time)

//(Well) I'm gonna live the life I sing
about in my song
I'm gonna stand right always shun the
wrong
If I'm in the crowd (lord), if I'm alone on
the streets or in my home
I'm gonna live the life I sing about in my
song//
-Every day, everywhere, on the busy
thoroughfare
Folks may watch me, folks may spot me
Say I'm foolish but I don't care
I can't go to church, shout all day Sunday
Go out and get drunk and raise sand all
day Monday

-I'm gonna live the life I sing about in my
song
Hum! Not for gold nor for fame but for the
love of Jesus name
I must always up the straight street and
narrow way
Jesus told me in that day He will wash all
my sins away, Hey!
I've got to live the life I sing about in
my song

Chorus...

VOY A VIVIR LA VIDA QUE CANTO
EN MI CANCIÓN (2 vez)

// (Bien) Voy a vivir la vida que canto en mi
canción
Voy a estar de pie derecho siempre
esquivando el mal
Si estoy en la multitud, (Señor), si estoy
solo en las calles o en mi casa
Voy a vivir la vida que canto en mi canción
//
-Cada día, en todas partes, en la vía
pública muy transitada
La gente me puede ver, la gente me
puede detectar, dicen que soy tonto, pero
no me importa
No puedo ir a la iglesia, gritar todo el día
Domingo
Salir y emborracharme y "causar
problemas" todo el día Lunes

-Voy a vivir la vida que canto en mi
canción
Hum! No por el oro ni por la fama, sino por
el amor del nombre de Jesús
Debo siempre subir por la calle recta y el
camino estrecho
Jesús me dijo en aquel día que limpiaba
todos mis pecados, Hey!
Tengo que vivir la vida que canto en mi
canción
Coro...

DIG A LITTLE DEEPER (C.D. AUDIO N. 14)

Elementos Vocales Músico- Estilísticos

Generalidades musicales y contextuales: el tema original fue compuesto para cuarteto vocal por Kenneth Morris. En esta versión Mahalia presenta un arreglo con variaciones rítmico-melódicas y de texto.

Métrica: 4/4

Tonalidad: Ab

Forma del texto: estrofa-//coro//- estrofa-//coro//

Rango Vocal: lab2-do4



Blue note: uso general de 7ma menor (solb) y el 3ra menor (dob), por ejemplo en el min 0:48-0:52, “Talk more like a Christian should, Walk more like my...” (do4-si3-lab3- solb3- si3- lab3- lab3- solb3, si3-fa3-lab3-solb3...).

Elementos de expresión y ornamentos:


Melismas: el único melisma aparece al final del tema e incorpora las blue notes 7b y 3b en el min 2:43-2:45, “God’s love”, (lab3-solb3-mib3-reb3-mib3-mib3-reb3-si3-lab3).

Glisando: los glisandos suelen ser ascendentes, manejando intervalos de tercera o cuarta como en los min 0:30 “love” (mib3-solb3) y 1:26 “I want” (mib4-lab4).

Notas indefinidas: en el min 0:16 y 0:30, se encuentra una nota indefinida en “storehouse” la cual parece estar entre un mib3 y un mi3. En el min 0:34 y 0:48 “I want” parece que debería ser un Ab pero se entona un F “abandonado”.

Expresiones conectoras: en este tema las expresiones conectoras parecen estar supliendo el estilo pregunta-respuesta del tema original compuesto para cuarteto vocal. Es así, como en ocasiones, la intérprete varia la intensidad o el color de su voz en estas palabras conectoras por ejemplo en el min 1:40-1:45 “each passing hour, oh Lord, I want more power, my Lord”.

Fraseo:

Ritmo: esta marcación de 4/4 se encuentra dividida ternariamente, en donde la figura  predomina a lo largo de todo el tema. Hay un uso constante de sincopa que unida a los acentos pertinentes, mantiene el estilo característico de rock and roll, en este tema.



Expresión (ligaduras, acentos y respiración): el fraseo es marcado y enérgico, con una columna de aire muy potente y con finales cortos.

Para lograr este tipo de fraseo, el control de la presión subglótica es vital. Debe acentuarse debidamente la frase, y debe marcarse silábicamente, todo esto con ayuda del diafragma. Las frases son tan enérgicas y exigentes que en momentos la respiración se toma durante la frase, sonando cortada (min 1:22, 2:14 y 2:40), esto revela la primacía de la potencia, sobre el ligado de la frase en este estilo.

Improvisación: ninguna

Emisión Vocal

Estil voice:

Ataque (inicios, finales) y Masas: los inicios y finales simultáneos se alternan con los glóticos, los cuales son marcados y enérgicos dando mucha fuerza, especialmente al coro. Masa fina y gruesa.

Laringe: el tema en general mantiene un color oscuro por alargamiento del tracto, esto implica una posición de la laringe baja como en el caso de los min 0:30, 0:57, 1:24, 1:50, 2:17 o por lo menos medio-baja. Esto le otorga un peso o profundidad a la voz muy característico del rock and roll, interpretado comúnmente por voces masculinas en ocasiones barítonos como por ejemplo Big Joe Turner.

Velo: posición media y alta, sonido oro-nasal.

Constricción (rasgados): Para acentuar la fuerza en los inicios de frase en la segunda parte del coro los rasgados aparecen siempre en las mismas palabras. “Talk” y “walk”, min 0:47, 0:50, 1:14, 1:17, 2:10, 2:07, 2:32 y 2:35. El rasgado

aparece también en otros tres momentos, en conclusión su uso es abundante en este tema.

Calidades: twang oral min 0:33-0:40, 1:00-1:06. Sob min 1:22-1:25, 2:41-2:46. Belt min 1:41-1:44, 2:31-2:42.

Registros: registro pesado durante todo el tema.

Quiebres vocales: Ninguno

Vibrato: está presente la mayor parte del tiempo, sea en inicios o finales, se mezcla con rasgados y glisandos. Es muy característico en los finales de frase aunque sean cortos, suele ser potente y enérgico, como el resto de la interpretación en general.

DIG A LITTLE DEEPER

Nearer to thee I want to be
I want to dig a little deeper in the store-
house of His love holy love
I want to shine with love sublime
I want to dig a little deeper in the store-
house of God's love

chorus

//oh Lord I want
dig a little deeper in God's love,
dig a little deeper in God's love,
Dig a little deeper in the store-house of
God's love, holy love
Oh Lord I want
Talk more like a Christian should
Walk more like my Jesus would,
I want dig a little deeper in the store-
house of His (God's) love//

I want to do what's always true
I want to dig a little deeper in the store-
house of His love... holy love
Each passing hour "oh Lord", I want
more power "my Lord"
I want to dig a little deeper in the store-
house of God's love.
Chorus...

PROFUNDIZAR UN POCO MÁS

Más cerca de ti, yo quiero estar
Quiero profundizar un poco más en la
casa de Su amor, santo amor
Quiero brillar con amor sublime
Quiero profundizar un poco más en la
casa del amor de Dios.

Coro

Oh Señor quiero

Profundizar un poco más en el amor
de Dios,

Profundizar un poco más en el amor
de Dios,

Profundizar un poco más en la casa
del amor de Dios, santo amor.

-Oh Señor quiero

Hablar más como un cristiano debe
Caminar más como mi Jesús lo haría,
Quiero profundizar un poco más en la
casa del amor de Su amor (del amor
de Dios).

-Quiero hacer lo que es verdad
siempre

Quiero profundizar un poco más en la
casa de Su amor, amor santo

Cada hora que pasa "oh Señor",
quiero más poder "mi Señor".

Quiero profundizar un poco más en la
casa del amor de Dios. Coro...

AMAZING GRACE (C.D. AUDIO N. 15)

Elementos Vocales Músico- Estilísticos

Generalidades musicales y contextuales: este himno cristiano fue compuesto en 1779, por el inglés Jonh Newton, en un compás de 3/4. La iglesia afroamericana adopto el himno ajustándolo a un compás binario. De las cuatro estrofas propias del himno original, en esta versión, Mahalia solo interpreta la primera estrofa con repetición la cual comienza con el efecto boca cerrada, “bocca chiusa” o “humming”, es decir tarareando la melodía con una /m/ mientras la boca está cerrada.

Métrica: 12/8

Tonalidad: C#

Forma del texto: //estrofa I//

Rango Vocal: sol#2-la#3



Blue note: ninguna

Elementos de expresión y ornamentos:

Melismas: a diferencia de los anteriores temas de Mahalia, en este hay un despliegue melismático en donde una silaba tiene desde dos sonidos a siete sonidos. Los dos melismas más relevantes se encuentran en los min 1:07 se repite en min 2:51 “lost” (7 sonidos) y 1:38 se repite en min 3:18 “now” (9 sonidos) expresada en el ejemplo de abajo. El comportamiento melódico de todos los melismas corresponde a la escala pentatónica mayor, generalmente se encuentran bordaduras en los mismos.



Glisando: son frecuentes durante el tema, por lo general aparecen al comienzo de frase, gracias a la velocidad lenta del tema son muy evidentes por su duración larga.

El más marcado se encuentra en el min 2:56.

Apyatura: ejemplos en el min 2:41 “1” y 2:45 “once”.

Notas indefinidas: ninguna

Expresiones conectoras: “*thanks God*” min 3:01 “Una vez estuve perdido, pero ahora... “gracias Dios” soy encontrado”. En este caso la expresión conectora enfatiza el mensaje de salvación de la frase.

Fraseo:

Ritmo: al ser un himno reconocido, la melodía se mantiene y de igual forma el texto, sin embargo, aunque el ritmo se discierne en un compás de 12/8, está lleno de calderones y adornos melismáticos ad libitum que hacen de esta versión una interpretación libre y a la vez profunda.

Expresión (ligaduras, acentos, y respiración): el fraseo está ligado durante todo el tema. Ya que es ad libitum, se utilizan los acentos para ubicar los tiempos fuertes y mantener la forma métrica. La respiración es profunda y la columna de aire es dosificada eficientemente para la emisión de frases muy largas.

Improvisación: está expresada en los melismas y variaciones rítmicas añadidas al himno original.

Emisión Vocal

Estil voice:

Ataque (inicios, finales) y Masas: inicios y finales en simultáneo con masa fina y gruesa.

Laringe: la melodía se mueve básicamente sobre una 8va tendiendo hacia la parte más grave. A pesar de esto, la voz suena brillante la mayor parte del tema gracias a la utilización de la laringe alta. La interprete usa la basculación de la laringe a voluntad para oscurecer o aclarar fragmentos o palabras del texto. Esto puede observarse al contrastar el min 0:21 “how” (re#) con el min 0:39 “saved” (do#), en donde, a pesar de que re# es un tono más agudo que do#, el primero suena mucho más oscuro que el último, no solo por la vocal sino por el claro descenso de la laringe.

Velo: la mayor parte del tema tiene un sonido oro-nasal, en ocasiones la voz se nasaliza más como por ejemplo en el min 2:59 “now”, el cual es más nasalizado que el mismo texto en el min 1:17.

Constricción (rasgados): ninguno rasgado, uso de retracción.

Calidades: twang oral min 0:12-0:20, 3:23-3:26, twang nasal min 2:41-2:47, 2:58-3:06. Sob min 0:01-0:03, 1:27-1:33.

Registros: registro pesado.

Quiebres vocales: Ninguno

Vibrato: hace parte de las características fundamentales en esta interpretación junto con los glisandos, los melismas y el tiempo libre. El vibrato hace que todo el tema sea muy expresivo, su amplitud (extend) suele ser menor al semitono aunque ocasionalmente llega al semitono como en el min 0:27 “sweet” o 0:37 “that”.

AMAZING GRACE

Amazing grace, how sweet the sound.

That saved a wretch like me.

- I once was lost but now am found,

Was blind, but now, I can see.

mmm...

-I once was lost but now thanks God

am found.(I) was blind, but now, I can

see

SUBLIME GRACIA

Sublime gracia, cómo es dulce el sonido,

Que salvó a un miserable como yo....

-Una vez estuve perdido, pero ahora soy encontrado, estaba ciego, pero ahora puedo ver. mmm...

-Una vez estuve perdido, pero ahora, gracias Dios, soy encontrado, (yo) estaba ciego, pero ahora puedo ver.

4.2 Generalidades vocales de Yolanda Adams

La voz de Yolanda es voluminosa (potente), grande (resonante) y brillante; Realiza notas agudas nítidas, potentes y ágiles, esta característica le permite realizar ornamentos complicados sin dificultad en el registro más agudo de su voz. Su voz es presente y en ocasiones profunda. Por lo anterior, y teniendo su registro vocal, se puede caracterizar como una soprano profunda pero ágil “soprano lirica de coloratura”.



Fotografía 7. Autor sin definir. Articulación vocal Yolanda Adams. Imagen de dominio público.

En cuanto a la articulación vocal de Yolanda, se caracteriza por una vocalización muy abierta casi como un círculo, la mandíbula suele bajar bastante permitiendo esta apertura. La disposición de la boca es una mezcla entre la posición horizontal y la vertical. Los pómulos y la nariz suelen elevarse buscando una resonancia brillante y en ocasiones suele hacer diferentes configuraciones vocales, como por ejemplo poner hacia un lado los labios, imprimiendo sutiles cambios de color a la emisión. Al igual que Mahalia el oscurecimiento de los sonidos se da con protuberancia de labios y descenso de laringe.



Fotografía 8. Autor sin definir.
Articulación vocal Yolanda Adams.
Imagen de dominio público.

THE BATTLE IS THE LORD (C.D. AUDIO N. 16)

Elementos Vocales Músico- Estilísticos

Generalidades musicales y contextuales: este tema escrito por Varn Michael Mckay, es interpretado por Yolanda con dos modulaciones en la improvisación, de D pasa a Eb en el min 3:18 y de Eb pasa a E en el min 3:31, tonalidad en que finaliza. Después de la estrofa I y II, en el coro, entra la coral que interactúa con la interprete en forma responsorial. “The battle is the Lord’s” ayudo a Yolanda Adams a conseguir su primer nominación al Grammy.

Métrica: 3/4

Tonalidad: D-Eb-E

Forma del texto: estrofa I- precoro -estrofa II-precoro-coro-precoro- improvisación.

Rango Vocal: la2-fa#4



Blue note: 7ma menor en el min 1:04 “Remember God”

Elementos de expresión y ornamentos:

Melismas: el fraseo en general es altamente melismático. Cada frase contiene algún grado de melisma sea silabas con bordadura, con dos o más notas ascendentes o descendentes, o un melisma sea largo o corto. Entre los melismas

más largos durante el tema está el min 1:13-1:17 “yours” con 13 sonidos, el min 2:35-2:38 “lord’s” con 12 sonidos y el min 3:00-3:06 “lord’s” con 21 sonidos.

Durante el tema, hay 9 melismas que superan los 9 sonidos por sílaba. Entre estos, 6 se mueven sobre la escala pentatónica (evitan el 4to y 7mo grado de la escala mayor) y 3, evitan el 7mo grado pero no el 4to.


Glisando: son sutiles, cortos y escasos, entre los más notorios se puede apreciar en el min 0:59 “going” (re3-fa#3) y en el min 2:50 “lord’s” (la3-re4).

Bordadura: ejemplo en min 1:30-1:31 “feel” (la3-si3-la3).

Notas indefinidas: ninguna

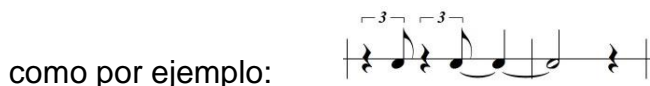
Expresiones conectoras: ninguna

Fraseo:

Ritmo: este tema en 3/4 maneja una división ternaria, siguiendo  célula que sugiere el acompañamiento. Sin embargo los motivos rítmicos en la melodía son variados lo que le da un aire libre al fraseo, casi improvisado.



Las frases entran en cualquier tiempo del compás, sea en tiempo fuerte o débil, sin embargo hay un uso reiterado del contratiempo dentro de esta división ternaria



Expresión (ligaduras, acentos y respiración): las frases son cortas al comienzo, a partir de la segunda estrofa cuando se hacen más presentes los melismas, la respiración se hace cada vez más exigente para lograr la terminación de las frases en forma ligada, en especial cuando los melismas son considerablemente largos.

En la misma libertad rítmica expresada en el ítem anterior, los acentos son aplicados en cualquier parte del compás, tiempos fuertes o débiles de cualquier tiempo, sin ningún patrón específico. Este uso del acento aporta a la sensación ambigua, del fraseo rítmico general.

Improvisación: se da una Improvisación rítmico-melódica y con variaciones de texto, a partir de la modulación de D a Eb en el min 3:18 sobre la estructura armónica del puente, continuando en la siguiente modulación a E en el min 3:31. La improvisación

enfatisa frases como “no importa por lo que estés pasando en este momento”, “recuerda que en medio de todo Dios quiere usarte”, “mantén la cabeza en alto”, “esta batalla no es solo tuya”, “Él es el único que puede luchar contra ella” etc. mientras el coro acompaña con el mismo diseño rítmico, melódico y de texto, variando este último, en las dos progresiones finales. La improvisación concluye la canción, en una cadencia sobre la frase principal de todo el tema, “la batalla no es tuya, es del Señor”.

Emisión Vocal

Estil voice:

Ataque (inicios, finales) y Masas: inicios y finales glóticos y simultáneos, hay uso de inicios o finales aspirados pero solo en la estrofa inicial para darle un sentido más íntimo a la misma. En cuanto a la masa de los pliegues en general se mantiene entre masa gruesa y fina, presentando una voz más presente y enfática en los coros.

Laringe:

Posición alta: la mayor parte de la canción

Posición media: ocasionalmente se alterna con la posición alta.

Posición baja: algunas notas son oscurecidas con esta posición, como por ejemplo en el min 3:03 y 3:28, sin embargo el uso de este recurso es híper utilizado en el min 2:12, donde el “efecto” de oscuridad es claramente notorio.

Velo: la posición alta y media del velo son alternadas durante las frases, aunque en ocasiones llega al color híper nasalizado como se percibe en el min 1:47 o 2:17.

Constricción (rasgados): el uso de constricción es generalizado en toda la canción, en algunos momentos llegando al rasgado, siendo aplicado al parecer, a palabras escogidas al azar. Sin embargo, hay una frase completa del min 3:38 a 3:41, “Hold your head up, stick your chest out” (Mantén la cabeza en alto, saca el pecho), la cual es la única frase completa en la que se usa rasgado. Esta frase, según el contexto de la canción, es un claro ejemplo del rol que desempeña el efecto, rasgado por lo menos en los inicios del genero góspel, de enfatizar y empoderar ciertas partes del texto.

Calidades: twang oral min 1:29-1:38, 2:31- 2:33, twang nasal min 3:31-3:33, 4:10-4:14. Belt min 2:45- 2:52, 3:37-3:57.

Registros: registro pesado en general, registro ligero solo en la primer estrofa, por ejemplo min 0:25 y 0:30 para dar un efecto más liviano a la voz.

Quiebres vocales: el único quiebre vocal se encuentra en el min 3:03-0:05. Es realizado durante una línea melismática, pasando del registro pesado al ligero, desde un la4 a un fa#4. Aunque el primer sonido es más agudo que el segundo, este último (fa#4) se aborda en registro ligero dada la exigencia respiratoria que requiere este melisma bastante largo. En este tipo de ejemplos se denota la prioridad del adorno o el virtuosismo por encima de mantener homogéneo el color de la voz.

Vibrato: es sutil y escaso, se incluye para adornar algunos finales, pero estos suelen ser cortos. No hace parte de lo que caracteriza la interpretación de este tema.

THE BATTLE IS THE LORD'S

-There's no pain Jesus can't feel
No hurt He cannot heal
All things work according to His perfect will
No matter what you're going through
Remember God is using You
For the battle is not yours, it's the Lord's

-There's no sadness Jesus can't feel
And there is no sorrow, that He cannot heal

-For all things work according to the Master's
holy will
No matter what you're going through
Remember that God is only using you
For this battle is not yours, it's the Lord's

-It's the Lord's, yes, it's the Lord's
Hold your head up high don't (you) cry It's the
Lord's, it's the Lord's, Yes, it's the Lord's
No matter what you're going through
Remember that God only wants to use you
(For the battle is not yours, it's the Lord's)
-No matter what you happen to go through
right now
Remember that in the midst of it all God only
wants to use you
-(No matter what you're going through
For the battle is not yours, it's the Lord's)

LA BATALLA ES DEL SEÑOR

-No hay dolor que Jesús no puede sentir
Ni dolor que ÉL no puede curar
Todas las cosas trabajan de acuerdo a Su
perfecta voluntad
No importa lo que estés pasando
Recuerda que Dios te está usando
La batalla no es tuya, es del Señor

-No hay tristeza que Jesús no pueda sentir
Y no hay pena que ÉL no pueda curar

Todas las cosas trabajan de acuerdo a la
santa voluntad del Maestro
No importa lo que estés pasando
Recuerda que Dios te está usando
Esta batalla no es tuya, es del Señor

Es del Señor, Sí, es del Señor
Mantén la cabeza en alto no llores,
No importa lo que estés pasando
Recuerda que Dios te está usando
(La batalla no es tuya, es del Señor)
-No importa lo que estés pasando en este
momento
Recuerda que en medio de todo lo que Dios
quiere es poder usarte
-(No importa lo que estés pasando
La batalla no es tuya, es del Señor)

-No matter what it is that you're going through
Hold your head up, stick your chest out
And remember He's using you
(No matter what you're going through
God is only using you)
-For this battle is not yours alone
This battle is not yours, no
You cannot handle it all by yourself
No, no, no, no, no, no

-(It's not yours)
This battle is not yours
(It's the Lord's, not yours)
(This battle is not yours)
The Lord is the only one who can fight it
He wants to use you as His vessel
-So be open to Him
(It's not yours No it's not yours
It's the Lord's, not yours)
The battle is not yours it's the Lord's

- No importa lo que estés pasando
Mantén la cabeza en alto, saca el pecho
Y recuerda que Él te está usando
(No importa lo que estés pasando
Dios Sólo te está usando)
-Esta batalla no es sólo tuya
Esta batalla no es tuya,
Tú no puedes manejar todo por sí mismo
No, no, no, no, no, no

-(No es tuya)
Esta batalla no es tuya
(Es del Señor, no es tuyo)
(Esta batalla no es tuya)
El Señor es el único que puede luchar contra
ella
Él quiere usarte como Su vasija
-Así que se abierto a Él
(No es tuya
No, no es tuya)
Es del Señor, no es tuya
La batalla no es tuya es del Señor

VICTORY (C.D. AUDIO N. 17)

Elementos Vocales Músico- Estilísticos

Generalidades musicales y contextuales: este tema compuesto por Combs, Sean/Wallace, Christopher/Phillips, Jason/T, es góspel contemporáneo de estilo R&B contemporáneo mesclando funk, pop y hip-hop. En este tema se utiliza la nota cromática 7ma aumentada (A becuadro) en la tonalidad de Bbm, tomado de la escala armónica menor. Un ejemplo está en la nota final de la primera parte del coro en los min 0:34, 1:24, 2:15, 3:06 y 3:56 “fight” y al final del coro en los min 0:48, 1:38, 2:28, 3:18 y 4:08 “everyday”.

Métrica: 4/4

Tonalidad: Bbm

Forma del texto: coro-estrofa I -coro-estrofa II- coro- puente- coro- puente-coro.

Rango Vocal: sib2-fa4



Blue note: se utiliza el 2do bemolizado (Cb) en la tonalidad de Bbm, lo que corresponde a la blue note, 7ma menor de la escala relativa mayor (Db). Un ejemplo

se encuentra durante el coro min 0:42, 1:31, 2:22, 3:12 y 4:03 “for me He died but He rose” o min 0:54 “God carried me” y 1:44 “‘cause I know that my blessing”.

Elementos de expresión y ornamentos:

Melismas: en el tema solo hay cuatro melismas de 4 notas o más por silaba, min 2:15, 2:27, 2:58 y 3:30. El primero y el último se mueven en la escala pentatónica, aunque el último permite un 2do grado hacia el final, en el segundo melisma se usa el 7mo aumentado de la escala menor armónica.

Glisando: el único glisando evidente de la melodía general del tema se encuentra en el min 0:54 “God”, durante la improvisación suele ser incluido como se puede apreciar en el min 4:04 - 4:06 “rose on the third day”.

Notas indefinidas: al final del coro en los minutos min 0:47, 1:38, 2:28, 3:18 y 4:08 “everyday”(la \flat 3-sib3do3sib3-la \flat 3), el sonido C tiende hacia Cb, nota blues usada durante el tema.

Expresiones conectoras: ninguna

Fraseo:

Ritmo: el estilo R&B de este tema hace que la división y subdivisión binaria remplacen a la ternaria evidenciada en los temas anteriores. Las células rítmicas están caracterizadas por el uso de corcheas y semicorcheas, aunque en algún momento se utiliza un tresillo es solo un adorno efímero. La sincopa y el contratiempo acompañan todo el tema haciéndolo muy rítmico y complejo.

Ejemplo sincopa:



Ejemplo contratiempo:



Expresión (ligaduras, acentos y respiración): predomina la articulación silábica y percutida muy característica del hip-hop, en la que los acentos parecen ubicados como cuando se habla, sin dejar de enfatizar el tiempo fuerte y semifuerte del 4/4.

Las frases ligadas son cortas y con acentos dentro de las mismas. Dada la cercanía entre frase y frase las respiraciones son cortas y exigen una dosificación adecuada de aire que garantice la expresión y energía que este tipo de fraseo requiere.

Improvisación: gracias al fundamento melódico que proporciona la coral durante el coro y el puente de este tema, la solista cuenta con la plataforma adecuada para el despliegue en la improvisación.

Esta se divide en diferentes formas que van desde una segunda voz, arreglos al final de frase, canon, melismas con vocales o palabras como “yeah”, llegando a ostinatos rítmicos sobre una palabra o frase. El despliegue de la improvisación en este tema pasa por todo el rango vocal indicado al inicio del análisis.

Emisión Vocal

Estil voice:

Ataque (inicios, finales) y Masas: inicios y finales simultáneo y glótico, masa fina y gruesa, predominando la gruesa.

Laringe: predomina la posición alta otorgándole una sonoridad brillante a la interpretación general del tema.

Posición alta: la mayor parte de la canción

Posición media: ocasionalmente se alterna con la posición alta.

Posición baja: solo en dos momentos del tema, durante la improvisación sobre el coro final, min 3:53 y 4:05.

Velo: predomina la sonoridad nasal durante todo el tema.

Constricción (rasgados): la constricción es una característica predominante durante el tema, aunque llegando al rasgado únicamente en los min 1:05 “I called on Jesus name” (llame en el nombre de Jesús), causado posiblemente por el salto de 4ta entre sib3 a mib4 facilitando el abordaje de este último.

Calidades: twang oral min 3:34-3:43, twang nasal min 1:52-1:56, 2:38-2:50, belt min 2:14-2:19, 2:45-2:54.

Registros: este tema alcanza como nota más aguda un fa4 en voz plena como se escucha en los min 1:07, 1:55, 1:58, 2:15, y 3:18, por ejemplo. Esta nota puede estar

interpretándose en voz mixta dada la altura y la plenitud del sonido, sin embargo, también podría estar en registro pesado. No hay registro ligero.

Quiebres vocales: en estas partes de la improvisación se encuentran notas que tendieron a pasar del registro pesado al ligero produciendo quiebres, en los min 2:59 “Jesus” (reb4-reb4-do4-do4-sib3), 3:26 “yeah” (sib3-lab3-solb3-lab3-solb3), 3:32 “yeah” (do4-sib3).

Vibrato: es un vibrato corto y con una velocidad (rate) alta, es decir muy ágil. Es aplicado en la mayor parte del tema, haciéndose un elemento característico del mismo. Es aplicado en cada final que no es glótico para adornar e imprimirle energía a los mismos. En ocasiones su amplitud (extend) puede llegar al semitono.

VICTORY

Chorus

I've got, got the victory
I've got the sweet sweet victory in
Jesus,
Yes I do!
He is our mighty conquerer,
In Him I will trust, all my battles He'll
fight.
I've got, got the victory
I've got the sweet sweet victory in
Jesus.
For me He died but He rose on the
third day
That's why I have true victory every
day!

Verse 1

Truly I've been through the storm and
rain.
I know everything about heartache
and pain.
God carried me through it all
Without His protection I'd surely fall.
I've been broke without a dime to my
name.
But all my bills got paid because I
called on Jesus name.
You can't tell me that God isn't real
'cause I've got the victory and that's
why I'm still here.

VICTORIA

Coro

Tengo, conseguida la victoria
Tengo la victoria dulce dulce en
Jesús,
Sí!
Él es nuestro poderoso conquistador,
En él confiaré, todas mis batallas que
va a luchar.
Tengo, conseguida la victoria
Tengo la victoria dulce dulce en
Jesús,
Por mí Él murió, pero resucitó al
tercer día
Es por eso que tengo verdadera
Victoria todos los días!

Estrofa 1

En verdad que he pasado la tormenta
y la lluvia.
Lo sé todo sobre la angustia y el
dolor.
Dios me llevó a través de todo
Sin su protección me caigo sin duda.
He estado en bancarrota y sin un
centavo a mi nombre.
Pero todas mis cuentas fueron
pagadas porque llamé en el nombre
de Jesús.
Usted no puede decirme que Dios no
es real porque tengo la victoria y por
eso estoy todavía aquí.

Chorus...

Verse 2

I'm not worried about material and things I don't have
I'm just blessed cause I'm sure I'm in my Savior's care
Because I know that my blessing is on the way
I can't see it right now but I stand by faith.
I've fought many, many battles in His name
I've held up the blood-stained banner and proclaimed
That Jesus is the truth and the light:
Believe me when I say He will make it right!
Chorus...

Bridge

Yeah I got the victory yeah
I got the victory yeah yeah yeah
[And if you have the victory sing it with me]
Yeah I got the victory yeah I got the victory
Yeah yeah yeah
[I've got the victory Sing it with me]

Chorus...

Bridge... Chorus...

Coro...

Verso 2

No me preocupo por lo material ni las cosas que no tengo
Sólo estoy bendecido porque estoy seguro de que estoy en el cuidado de mi Salvador
Porque sé que mi bendición está en camino
No puedo ver ahora mismo pero de pie por la fe.
He luchado contra muchas, muchas batallas en su nombre
Yo he tenido la bandera manchada de sangre y proclamé
Que Jesús es la verdad y la luz:
Créanme cuando digo Él hará lo correcto!
Coro...

Puente

Sí tengo la victoria si
Me dio la victoria si si si
[Y si usted tiene la victoria cante conmigo]
Sí tengo la victoria sí Tengo la victoria
Si, si, si
[Tengo la victoria Cante conmigo]

Coro...

Puente... Coro...

AMAZING GRACE (C.D. AUDIO N. 18)

Elementos Vocales Músico- Estilísticos

Generalidades musicales y contextuales: este himno, como ya se dijo anteriormente fue compuesto por el inglés Jonh Newton en 1779, el tema original cuenta con varias estrofas que conservan la misma forma rítmico melódica y la armonía, variando únicamente el texto. En esta interpretación, se exponen solo las estrofas I y III del himno original, modulando medio tono de la primera a la tercera estrofa y haciendo una variación al texto final de la misma. En este tema se utiliza la nota

cromática 6ta bemol (Eb) en la tonalidad G mayor en el min 2:08 que corresponde a la 3ra del IV menor.

Métrica: 4/4

Tonalidad: F# - G

Forma del texto: estrofa I - estrofa II

Rango Vocal: si2-sol4



Blue note: en la segunda estrofa que se encuentra modulada a G mayor, se usa 5ta disminuida en el min 1:24-1:27, “already” (si3-re4-do#4-si3-do#4-si3-la3) y 3ra menor en el min 1:41-1:43, “me... save” (sol4-fa4-re-4-do4-sib3-sol3-sib3-do4-sib3-sol3).

Elementos de expresión y ornamentos:

Melismas: el fraseo en general es altamente melismático. Cada frase contiene algún grado de melisma sea silabas con bordadura, con dos o más notas ascendentes o descendentes, o un melisma sea largo o corto. Los melismas superiores a cuatro sonidos por silaba están en el min 0:23 “that”, 0:37 “I”, 0:43 “lost”, 1:14 “toils”, 1:22-1:24 “have” y 1:40- 1:43 “me”. De los anteriores el primero y el quinto se mueven sobre la escala pentatónica, el segundo y el tercero omiten el 7mo grado pero no el 4to, el sexto está sobre la escala pentatónica menor paralela (Gm pentatónica) y el cuarto se mueve sobre los tres primero grados de la escala mayor. El comportamiento rítmico de los melismas es muy variado, desde una sucesión de corcheas, pasando por combinaciones de corcheas y semicorcheas, hasta división ternaria mezclada con división binaria.

Glisando: su uso no es muy marcando, son cortos y muy sutiles.

Bordaduras: se usan frecuentemente de uno o medio tono, superiores e inferiores por ejemplo en el min 0:18 “sweet” y 1:01 “see”.

Notas indefinidas: ninguna

Expresiones conectoras: las expresiones conectoras en este tema son palabras añadidas (min: 0:48 “right now”) a la letra del himno origina o repeticiones de una misma palabra, (min 1:35-1:39 “grace”) una o más veces para enfatizar la misma.

Fraseo:

Ritmo: el fraseo rítmico es modificado en los múltiples melismas, las expresiones conectoras y las variaciones de texto. Sin embargo, estas variaciones rítmicas las hace dentro de cada compás de 4/4, sin modificar o correr las entradas de cada frase. El comportamiento rítmico de dichas variaciones incluye tresillos, sincopa, contratiempo y un juego variado de células que contienen corcheas y semicorcheas. Ejemplos de células de sincopa y tresillo usadas en el tema:



Expresión (ligaduras, acentos y respiración): las frases son largas pero acentuadas silábicamente, lo que le hace que el himno tenga una interpretación muy rítmica. Un ejemplo de la formidable dosificación de aire se encuentra en el min 1:56-2:07 espacio en que se mueve en dos notas (la3-si3 “oh”) repetidamente durante tres compases y medio a una velocidad de 70 bits alcanzando una frase sumamente larga y muy bien lograda.

Improvisación: está expresada en los melismas y variaciones rítmicas añadidas al himno original.

Emisión Vocal

Estil voice:

Ataque (inicios, finales) y Masas: inicios y finales en simultáneo con masa fina y gruesa.

Laringe: predomina la posición alta otorgándole una sonoridad brillante a la interpretación general del tema.

Posición alta: la mayor parte de la canción

Posición media: ocasionalmente se alterna con la posición alta.

Posición baja: solo en el min 2:11 “will lead me” hacia el final del tema.

Velo: posición media y alta, sonido oro-nasal.

Constricción (rasgados): constricción sin presencia de rasgados, ejemplo min 1:21-1:30.

Calidades: twang oral min 1:35-1:40, twang nasal min 1:19-1:27, 1:48-1:51, belt min 1:25-1:34, 1:54-2:09.

Registros: registro pesado en general. Se usa registro ligero únicamente en el min 1:40.

Quiebres vocales: este tema cuenta con varios quiebres vocales como se pueden apreciar en los min 0:14, 0:43, 0:52, 0:58, 1:25 y 1:28.

Vibrato: aparece en la mayoría de final de frase con un precedido de simultaneo en el caso de finales largos y de un decreciendo en los cortos. El amplitud (extend) suele llegar al semitono.

AMAZING GRACE

Amazing Grace, how sweet the sound.
That saved a wretch like me.
I once was lost but now, right now, I'm
found,

I once was blind, but now, I see.

Through many, many dangers, so many
toils and so many snares,
I have already come.

(Was) grace, grace, grace, grace, that
brought me safe, safe thus far, and It
will be nothing but God's Grace that... will
lead me oh...

Nothing but its Grace will lead me oh.

MARAVILLOSA GRACIA

Maravillosa gracia, que dulce es el sonido.
Que salvó a un miserable como yo.

Una vez estuve perdido, pero ahora, en
este momento, me encuentran,

Una vez estaba ciego, pero ahora veo.

A través de muchos, muchos peligros,
tantas fatigas y tantas trampas, ya he
llegado.

(Fue) la gracia, la gracia, la gracia, la
gracia, que me trajo a salvo, seguro hasta
ahora, y será nada más la gracia de Dios
que me llevará, oh...

Nada más que su gracia me llevará, oh

5. RESULTADOS DEL ANÁLISIS

De los tres temas de Mahalia analizados se concluye que:

Los melismas son cortos y escasos; los glissandos son frecuentes, en ocasiones marcados (lentos, claros) y extensos; hay un uso más evidente de apoyaturas que de bordaduras; existen algunas notas indefinidas y el uso de expresiones conectoras es significativo.

El fraseo rítmico se mueve en los elementos de sincopa, contratiempo y división ternaria; hay poco uso de la improvisación³²; los ataques (inicios y finales) son glóticos y simultáneos; se maneja masa fina y gruesa alternadamente; la laringe en posición baja es usada típicamente aunque no durante todo el tema y el color de la voz es oro-nasal.

A pesar de usar constricción extensamente, el uso de rasgado no es muy típico; el registro pesado predomina en todos los temas (aunque en otros temas utiliza el registro ligero pero excepcionalmente). No utiliza mucho los quiebres vocales y el uso del vibrato es sobresaliente haciéndose muy característico de su interpretación; usa las calidades de sob, belt, twang oral y twang nasal, aunque este último de forma escasa.

De los tres temas de Yolanda analizados se concluye que:

El uso del melisma es profuso, los glisandos son escasos y si los hay, son sutiles; hay un uso más predominante de bordaduras que de apoyaturas; existen pocas notas indefinidas y pocas expresiones conectoras.

El fraseo rítmico se mueve en los elementos de sincopa contratiempo y división ternaria; hay un alto uso de la improvisación; los ataques (inicios y finales) son glóticos y simultáneos; se maneja masa fina y gruesa alternadamente; predomina la posición alta de la laringe y el color de la voz es oro-nasal.

³² En el punto 4.3. se hablará sobre la hipótesis del porqué en las grabaciones de Mahalia existe escases en la improvisación.

El uso de la constricción es marcado y extenso en ocasiones con rasgados (en otros temas utiliza más frecuentemente el rasgado); el registro pesado (de pecho) es predominante aunque hay unas leves incursiones de registro ligero (de cabeza); existe un uso significativo de quiebres vocales; su vibrato es sutil, escaso y/o corto y usa predominantemente las calidades twang oral, twang nasal y belting.

Los resultados del análisis de estas dos intérpretes de góspel, reflejan claras diferencias expresadas en el siguiente cuadro comparativo:

	Mahalia Jackson	Yolanda Adams
Periodo de actividad profesional	1927–1971	1982-presente
Melisma	Son cortos y escasos.	Uso profuso de melismas.
Glisando	Son frecuentes, en ocasiones marcados (lentos, claros) y extensos.	Son escasos y si los hay, se usan de manera sutil.
Apoyatura y Bordadura	Hay un uso más evidente de apoyaturas que de bordaduras.	Hay un uso más predominante de bordaduras que de apoyaturas.
Notas Indefinidas	Existen algunas notas indefinidas.	Existen pocas notas indefinidas.
Expresiones conectoras	El uso de expresiones conectoras es significativo.	Existen pocas expresiones conectoras.
Fraseo: ritmo	El fraseo rítmico se mueve en los elementos de sincopa, contratiempo y división ternaria.	El fraseo rítmico se mueve en los elementos de sincopa contratiempo y división ternaria.
Improvisación	Poco uso de la improvisación.	Hay un alto uso de la improvisación.
Ataque	Inicios y finales glóticos y simultáneos.	Inicios y finales glóticos y simultáneos.
Masas	Fina y gruesa alternadamente.	Fina y gruesa alternadamente.

Laringe	Predomina la posición baja.	Predomina la posición alta.
Velo	El color de la voz es oro-nasal.	El color de la voz es oro-nasal.
Pliegues Falsos	A pesar de usar constricción extensamente, no es típico que llegue al de rasgado.	El uso de la constricción es marcado y extenso en ocasiones llegando al rasgado.
Calidades	Sob, belting, twang oral y twang nasal (aunque este último escasamente).	Belting, twang oral y twang nasal.
Registros	El registro pesado predomina (aunque en otros temas utiliza el registro ligero pero excepcionalmente).	El registro pesado predomina aunque hay unas leves incursiones de registro ligero.
Quiebre Vocal	No utiliza mucho los quiebres vocales.	existe un uso significativo de quiebres vocales.
Vibrato	Su uso es sobresaliente, haciéndose muy característico de su interpretación.	Es sutil, escaso y/o corto.

Tabla 1. Cuadro comparativo entre la interpretación de Mahalia Jackson y Yolanda Adams.

5.1 Diferencias y Similitudes entre el Góspel tradicional y el Góspel contemporáneo a partir del Análisis

Las siguientes consideraciones no solo están basadas en el análisis profundo de las intérpretes Yolanda Adams y Mahalia Jackson expuesto en este proyecto, sino que también fueron comprobadas en la audición de 10 intérpretes masculinos, 5 anteriores a los años 60tas y 5 posteriores, y de 8 intérpretes femeninas, 4 anteriores a los años 60tas y 4 posteriores. Entre los interpretes escuchados se encuentran: Blind Willie Davis, cuartetos como Golden Gate quarter, Edwin Hawkins, Smokie Norful, Arizona Dranes, Rosetta Tharpe, el grupo Clark Sisters y Tasha Cobbs.

La siguiente tabla expresa las tendencias de uso de algunos elementos vocales comparando el góspel tradicional con el contemporáneo. El + expresa más uso de un

elemento en comparación al otro tipo de góspel, el - menos uso de un elemento en comparación al otro tipo de góspel y el = la misma tendencia de uso en ambos tipos de góspel. Los elementos vocales con particularidades son expuestos debajo de la tabla.

Elemento vocal	Tendencias de uso góspel tradicional	Tendencias de uso góspel contemporáneo
Melisma	-	+
Glisando	+	-
Apoyatura	+	-
Bordadura	-	+
Improvisación	-	+
Ataque aspirado (aire)	-	+
Laringe baja (oscuro)	+	-
Laringe alta (Brillo)	=	=
Velo (oro-nasal)	=	=
Vibrato	+	-

Tabla 2. Tendencia de uso de algunos elementos vocales, entre el góspel tradicional vs el góspel contemporáneo.

Improvisación: aunque en el ejercicio de escucha de las grabaciones se evidenció un menor uso de la improvisación en el góspel tradicional que en el contemporáneo, es posible que la libertad expresiva de la improvisación quedara fuera de lugar en las primeras grabaciones sonoras. Esto explicaría por qué el uso de la improvisación escasea en los audios de Mahalia y los anteriores a los años 60ta en general aunque la improvisación en el góspel tradicional (según la información documentada) era pródiga correspondiendo al sentir espiritual, creando nuevas frases para enfatizar el mensaje de la canción o para expresar el sentir del intérprete en ese mismo momento.

Justamente, esta libertad de creación y expresión vocal dentro de las congregaciones, aseguró el despliegue y el virtuosismo vocal de este género, la cual terminó

alimentando a otros géneros como el soul, el funk y el R&B. Ya que en la actualidad la improvisación hace parte de la forma musical de los temas góspel, se encuentra sin falta en las grabaciones contemporáneas.

Expresiones conectoras: en el caso de la interpretación masculina las expresiones conectoras permanecen, en las intérpretes femeninas se disminuyen en el góspel contemporáneo.

Rasgados: en general es más característico en las intérpretes femeninas que en los intérpretes masculinos.

Quiebres: este tipo de efecto es más usado en el góspel contemporáneo pero con mayor frecuencia en las intérpretes femeninas.

Registro: en el caso de las voces femeninas en el góspel tradicional predomina el registro pesado, mientras que el uso del registro ligero está limitado a la coral y en una excepción por parte de la solista. En el góspel contemporáneo hay una mayor presencia del registro ligero en melismas, expresiones conectoras o durante frases de la interpretación. En el caso de las voces masculinas el uso del registro ligero (falsette) es mucho más común, tanto en el góspel tradicional como en el contemporáneo, siendo aplicado en las voces acompañantes de los cuartetos y en los solistas, especialmente los tenores.

Note blues y notas indefinidas: en el caso específico del análisis de Mahalia y Yolanda, hay un mayor uso de note blues por parte de Yolanda y una evidencia más acentuada de notas indefinidas por parte de Mahalia.

5.2 Algunos Elementos Músico-Estilísticos a partir del Análisis

A continuación se exponen los resultados de dos elementos músico-estilísticos a partir del análisis, estos dos puntos están subrayados identificando el tema que se está tratando.

Como ya se mencionó en el capítulo 3 con respecto al melisma, su uso se extiende a diversas músicas de todo el mundo empezando por medio oriente, donde las métricas pueden ser de 4/4, 5/4, 7/4, 8/4, 5/8, 7/8, 10/8 entre otras; en ocasiones con frases

largas como por ejemplo 15, 18 o 48 tiempos. Dentro de esas métricas los melismas pueden tener células rítmicas muy complejas y acentos libres definidos muchas veces por el texto. Estos melismas se realizan sobre los modos propios de estas músicas, como el frigio, el eólico, el dórico y la escala menor armónica.

En el caso del góspel, los melismas tienen su propio contexto. Tanto la métrica como su división pueden ser binaria o ternaria; pueden entrar en contratiempo y aunque las células rítmicas llegan a ser muy complejas, los acentos dan siempre un orden binario. En el góspel tradicional existía la libertad tipo *ad libitum* de las músicas de medio oriente, pero volviendo siempre al fraseo binario. Los melismas del góspel se realizan sobre la escala pentatónica mayor y menor, y en ocasiones usan las notas blues.

Aunque las anteriores características son parte de los melismas del góspel, este tipo de melisma es el que se usa en gran parte de la música contemporánea, como el soul, funk, R&B, pop, música urbana etc. En cuanto a la emisión vocal del melisma, las características principales son el vibrato, la agilidad (la cual requiere distensión muscular y presión de aire constante), y la precisión rítmico-melódica (la cual necesita de la apropiación del contexto musical propio del género).

En cuanto al fraseo rítmico, la riqueza polirítmica de los esclavos africanos, hizo que ellos y sus descendientes asimilaran las músicas europeas de una forma única. El desplazamiento de los acentos, la polirítmia, la división ternaria, el shuffle, entre otros elementos, dan como resultado un fraseo rítmico rico y complejo, que explicado por los expertos se trata de un juego de tensión y distensión de naturaleza rítmica, entre el ritmo fundamental y el melódico. Esta sensación rítmica es denominada swing.

En el África no hay Swing. Este se produjo ahí donde el sentido rítmico del africano se “aplico” al compás regular de la música europea y a través de un largo y complejo proceso de fusión. (Berendt, 1994, pág. 236)

Sin embargo, esta forma de frasear está lejos de ser sistematizada conceptualmente o en una partitura, más bien está ligada a una forma de sentir el tiempo (acentos, divisiones, células rítmicas etc.), de sentir los cuándos. Esta forma de fraseo rítmico da una sensación de libertad o ambigüedad, pero está dentro de un contexto que lo

delimita y para poder frasear rítmicamente este tipo de músicas, es necesario entender este contexto y sumergirse en él.

5.3 Análisis de otros Elementos Vocales de Emisión

A continuación se exponen los resultados de algunos elementos vocales de emisión distintos a los que se analizaron formalmente como parte de las categorías. Estas reflexiones surgen durante el análisis como aporte a la descripción de los elementos vocales que hacen parte del género góspel. Los diferentes puntos enunciados a continuación presentan subrayado el tema principal sobre el cual se está tratando.

El góspel se ha expresado en dos tipos de canto desde los inicios: los cantos rápidos y rítmicos que suelen ser cantos de júbilo o exhortación y los cantos lentos y melódicos que suelen ser cantos de reflexión o intimidad con Dios. Cada uno de estos dos tipos de canto tiene un fraseo expresivo vocal diferente, los primeros son enérgicos y de ritmo sincopado, predominando un fraseo marcado y silábico. El segundo es un canto con frases largas, lentas, reflexivas, con un fraseo ligado, respiraciones profundas y cargado de vibrato.

Tanto en el góspel tradicional como en el contemporáneo, la articulación vocal es abierta, se usa oro-nasalidad y se busca brillo en la voz. Sin embargo, mientras que en el góspel tradicional predominan las voces potentes, con ataques glóticos, en ocasiones voces ásperas o roncas, en el góspel contemporáneo surge la emisión de aspirado sin abandonar el simultáneo, hay un mayor uso del registro ligero y la incursión de aire (aspirado) tanto para el registro pesado como para el ligero. Este cambio en la emisión vocal pudo suscitarse por la introducción de nuevos instrumentos al formato góspel como el teclado eléctrico.

El sonido de strings del teclado eléctrico fue precedido en el género soul por las cuerdas frotadas, como evidencia “Natural Women” de Aretha Franklin, y sucedidos por los sintetizadores. Esta sonoridad pudo ser la razón por la cual se marcó una nueva tendencia hacia una emisión vocal suavizada en el góspel (y de otros géneros afro-estadounidenses paralelos) buscando homogeneidad entre la sonoridad instrumental y

la vocal. Actualmente coexisten ambos estilos vocales aunque predomina el contemporáneo, y la emisión clásica tiene un mayor uso del melisma.

Una diferencia significativa que arrojó el análisis de Mahalia Jackson y Yolanda Adams es la interpretación. En el caso de Mahalia, el color de voz es más homogéneo que el de Yolanda, el uso de matices, glisandos, vibrato y otros elementos expresivos, están profundamente ligados al texto, la interpretación está totalmente subordinada al mensaje y la expresión de dicho mensaje a través de su voz es la prioridad. Sin embargo, esto no es algo medido o planeado, simplemente es la conexión entre la interprete y su discurso, una conexión profunda y esencial.

Por otro lado Yolanda Adams es una intérprete contemporánea que nació y creció durante toda la evolución musical y vocal del góspel, asimilando toda la gama y versatilidad propia de esa evolución. La interpretación de Yolanda se puede enmarcar en una palabra: virtuosa, por el dominio de los quiebres y el rasgado, la alternancia de colores, su extenso rango vocal, los profusos y ágiles melismas, además de su facilidad para improvisar; demostrando el virtuosismo en su interpretación. Sin embargo, en ocasiones su interpretación pareciera desvincularse del texto y que el virtuosismo dejara en alguna manera, aunque no del todo, relegado al mensaje.

Para la autora del presente trabajo, las características fisiológicas de la comunidad afro también deben ser consideradas por algunas de sus características tímbricas. El fonoaudiólogo colombiano Carlos Calvache de la universidad del Rosario en Bogotá, afirma que todas las estructuras anatómicas de la raza negra son más resistentes en términos de musculatura, masa del pliegue vocal, grado de aducción y grado de elongación. Este recubrimiento fibro-muscular más resistente en la raza negra, otorga unas características sonoras ligadas a condiciones biológicas. Aunque esto no necesariamente aplica en todos los casos.

CONCLUSIÓN FINAL

Para lograr frasear este tipo de músicas, es necesario sumergirse auditiva y sensitivamente en las mismas, hasta lograr assimilarlas. Este proceso de inmersión auditiva consiente es necesario para assimilar el fraseo rítmico (swing) y para interiorizar el contexto melódico como la escala pentatónica y las notas blues. Esto permitirá un fraseo adecuado y la posibilidad de improvisar dentro de este género.

Para lograr dicha interiorización es necesario escuchar el género, cantarlo y buscar entenderlo, ya que los conceptos teóricos y técnicos por si solos, no pueden expresarlo a plenitud. Muchos de los cantantes afro-estadounidenses no teorizan lo que están haciendo a nivel técnico o lo que sucede a nivel fisiológico cuando ellos cantan. Su canto es el resultado de la imitación, la tradición oral y en el caso específico del góspel, de una experiencia espiritual.

No es lo mismo hacer un rasgado solo porque hace parte del estilo góspel, que hacerlo desde la conexión espiritual que tiene el intérprete; no es lo mismo adornar una sílaba para mostrar virtuosismo vocal, que adornar una sílaba para enfatizar una palabra importante del mensaje. No es lo mismo cantar una canción religiosa, que cantar algo que se vive; no es lo mismo cantar para un Dios al que se le cree distante, que para un Dios que está dentro de uno mismo. No se puede imitar una experiencia.

Por otro lado, para la clasificación de los tipos de fonación, los profesionales del canto se han ido acercando más y más a los profesionales médicos de la voz. Entre estos últimos, existen discrepancias y ambigüedades a la hora de clasificar o etiquetar las diferentes formas de producción vocal y esto se ve reflejado en el ámbito músico-vocal.

Los nombres de los diferentes elementos vocales pueden variar de un método a otro, de una institución a otra, de un país a otro, etc. Sin embargo, es importante llegar a acuerdos terminológicos dentro de una institución, permitiendo la optimización del proceso académico dentro de la misma. Aun así, a la hora de aprender y actualizar el conocimiento, o trabajar con pares de otro contexto, la flexibilidad terminológica ayudara a no olvidar la esencia del estudio de la voz, buscando la versatilidad y la belleza de las voces, sin centrarse en las diferencias terminológicas.

Para concluir, este trabajo es presentado como un aporte a la investigación y a los procesos de formación vocal dentro de la U.P.N, brindando herramientas en el área fisiológica-anatómica, estilística y conceptual, para el desarrollo del cantante y pedagogo vocal. También busca generar un acercamiento a otras maneras de usar la voz y a las nuevas técnicas del canto.

REFERENCIAS

- AcousticalSocietyofAmerica. (2013). *Proceedings of Meetings on Acoustics*. Obtenido de http://idiom.ucsd.edu/~mgarellek/files/Chen_etal_2013_POMA.pdf
- Avellaneda, C. (2010). Diplomado Internacional. *Analisis y evaluación de la voz hablada y cantada*. Bogotá.
- Barco, U. (2012). *Aspectos técnicos e interpretativos en tres piezas de Lila Downs*. Tesis de pregrado: ASAB, Colombia.
- BBC (Dirección). (2005). *Soul Deep* [Película].
- Berendt, J. E. (1994). *El Jazz, De Nueva Orleans al jazz rock*. Colombia: Fondo de Cultura Economica.
- Bustos, S. I. (2009). *La voz. La técnica y la expresión*. España: Paidotirbo.
- Calzadilla, N. R. (1998). *El canto y sus secretos*. Colombia: Cooperativa Editorial Magisterio.
- Cohn, L. (1994). *Solamente blues*. España: Odín Ediciones.
- Cubillos, J. (2012). Obtenido de Voz Saludable: <http://vozsaudable.blogspot.com.co/>
- Cubillos, J. (2012). *Vibración de los pliegues vocales*. Obtenido de Voz Saludable: <http://vozsaudable.blogspot.com/2012/10/estructura-de-la-laringe.html>
- De Rose, N. (1995). *La Voz y la Música Popular*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- EGG. (1997). *EGG & voice quality*. Obtenido de <http://www2.ims.uni-stuttgart.de/EGG/>
- EstillVoiceTraining. (2010). Obtenido de Estill Voice International: <https://www.estillvoice.com/>
- Garcia, I., & Gavilan , J. (2009). *La voz cantada*. Obtenido de Acta Otorrinolaringológica Española: <http://www.elsevier.es/es-revista-acta-otorrinolaringologica-espanola-102>
- GeorgiaStateUniversity. (2000). *Resonancia del tracto vocal*. Obtenido de HyperPhysics: <http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbasees/music/vocres.html>
- Gomez, A. (2012). *Adaptación del Swing tradicional del ingles ala español*. Tesis de pregrado: Universidad El Bosque, Colombia.
- Gonzales, R. V. (2008). *Black góspel del analisis a la interpletación*. Tesis de pregrado: Universidad El Bosque, Colombia.

- Guzmán, M. (2009). *Vibrato en cantantes*. Obtenido de Voz Profesional: <http://www.vozprofesional.cl/articulos-difusion/>
- Guzmán, M. (2011). *Registros vocales en el canto*. Obtenido de Voz Profesional: <http://www.vozprofesional.cl/articulos-difusion/>
- Guzmán, M. (2012). *Acústica del tracto vocal*. Obtenido de Voz Profesional: <http://www.vozprofesional.cl/articulos-difusion/>
- Guzman, M. (s.f.). *Voz Profesional- Fonoaudiólogo Marco Guzman*. Obtenido de <http://www.vozprofesional.cl/>
- History Channel (Dirección). (2010). *America: the story of us* [Película].
- Jimenez, D. (2011). *Mahalia Jackson*. Obtenido de Razón Publica: <http://www.razonpublica.com/index.php/component/content/article.html?id=2202:mahalia-jackson>
- Jones, R. (2007). *The Gospel Truth about the Negro Spiritual*. Obtenido de <http://www.artofthenegrospiritual.com/research/GospelTruthNegroSpiritual.pdf>
- Lumina, P. (2012). *Laringe Humana, Ciclo Vibratorio de las Cuerdas Vocales*. Obtenido de Proyecto Lumina: <https://www.youtube.com/watch?v=IdDFkxUTJ0>
- Martin, D. C. (2001). *El góspel afroamericano*. Madrid España: Akal, Ediciones.
- McCallion, M. (1998). *El libro de la voz*. Barcelona: Ediciones Urano, S. A.
- MelbourneUniversity. (2006). *Mal Webb's Larynx in Hamburg*. Obtenido de Mal Webb: <https://www.youtube.com/watch?v=Q-PZlj0UH0c>
- Melo, A. (2008). *Análisis de los rasgos vocales empleados por Ella Fitzgerald, Freddie Mercury, y Gal Costa en algunas de sus interpretaciones*. Tesis de pregrado: Universidad El Bosque, Colombia.
- Moisik, S., & Esling, J. (2010). *Examining the Acoustic Contributions of the Epilaryngeal Tube to the Voice Source and Vocal Tract Resonance*. Obtenido de <http://jcaa.caa-aca.ca/index.php/jcaa/article/view/2283>
- Obert, K. B., & Chicurel, S. R. (2005). *Geography of the Voice: Anatomy of an Adam's Apple*. U.S.A: Estill Voice Training Systems International.

- ParquedelasCiencias. (2012). *CYT-18. TALLER: Ondas, sonido y música. Cap. VI: ¿Qué es la resonancia?* Obtenido de Parque Ciencias: <https://www.youtube.com/watch?v=eDLwLlLcNs0>
- Peckham, A. (2010). *The Contemporary Singer: Elements of Vocal Technique*. U.S.A: Berklee Press.
- Peckmam, A. (2006). *Vocal Workouts for the Contemporary Singer*. U.S.A: Berklee Press.
- Peña, A. (2010). *Arreglos de soul para formato vocal*. Tesis de pregrado: Universidad El Bosque, Colombia.
- Robinson, D. K. (2014). *Do you have enough TWANG in your Voice? | Dr Dan*. Obtenido de Dr Dan's Voice Essentials: <https://www.youtube.com/watch?v=iPTBdcYiMy4>
- Schii, M. (2012). *Pliegues vocales falsos por InvictaMusic* . Obtenido de Carlos Campaña: <https://www.youtube.com/watch?v=-86lPOUevZk>
- Thurman, L., Welch, G., Theimer, A., & Klitzke, C. (2004). *Addressing vocal register discrepancies: an alternative, science-based theory of register phenomena*). Obtenido de <http://www.ncvs.org/pas/2004/pres/thurman/ThurmanPaper.htm>
- Uribe, D. (2012). *Historia de africa Cap 1*. Obtenido de Canal de Historia: <https://www.youtube.com/watch?v=C7mn1eHKRVY&list=PLipa4sCpUmJ9Zt4jHp6>
- Williams, K. (1998). *Yolanda Adams - The "How Sweet the Sound" Interview*. Obtenido de aalbc.com: <http://aalbc.com/reviews/yolanda-adams.html>

LISTA DE AUDIOS

1. Ataque Glótico
2. Ataque Aspirado
3. Ataque Simultáneo
4. Masa Blanda
5. Masa Gruesa (vocal fry)
6. Masa Fina
7. Masa Tensa
8. Laringe
9. Velo
10. Pliegues Ventrículos
11. Silbido
12. Quiebre vocal
13. I'm Going to Live the Life I Sing about in my Song
14. Dig a Little Deeper
15. Amazing Grace - Mahalia Jackson
16. The Battle is the Lord
17. Victory
18. Amazing Grace - Yolanda Adams

