UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
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:

ESTUDIO DE CASO DE CLAUDIA GÓMEZ CANTAUTORA COLOMBIANA, Aportes y elementos de improvisación vocal en la música colombiana.

Presentado por el estudiante:

YURI MILENA RODRÍGUEZ LANCHEROS
CC: 1020741193
Código: 2010275036

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

1. Es un aporte significativo en la formación de cantantes.
2. Es un estudio riguroso sobre el personaje objeto de estudio.
3. Abre un campo de investigación sobre improvisación en el canto de músicas populares.
4. Es novedoso

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - Lector	Silvia Bibiana Ortega Ruiz		5.0
Jurado 2- Lector	Lila Adriana Castañeda Mosquera		5.0
Jurado 3 - asesor	Sandra Marcela Ríos Rincón		5.0
Jurado 4 - asesor	Rogelio Alberto García Henao		5.0

NOTA FINAL: Cinco. Cero.

OBSERVACIONES:

Dado en Bogotá D.C a los 29 días del mes de mayo de 2015

ESTUDIO DE CASO CLAUDIA GOMÉZ CANTAUTORA COLOMBIANA, APORTES Y ELEMENTOS DE IMPROVISACIÓN VOCAL EN LA MÚSICA COLOMBIANA

YURI MILENA RODRÍGUEZ LANCHEROS

Cód. 2010275036

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ, D.C., JUNIO 2015

ESTUDIO DE CASO CLAUDIA GOMÉZ CANTAUTORA COLOMBIANA, APORTES Y ELEMENTOS DE IMPROVISACIÓN VOCAL EN LA MÚSICA COLOMBIANA

YURI MILENA RODRÍGUEZ LANCHEROS

Cód. 2010275036

Trabajo de Grado presentado como requisito para optar por el título de licenciada en música.

ASESOR ESPECÍFICO

Rogelio Alberto García

ASESORA METODOLÓGICA

Marcela Ríos

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ, D.C., JUNIO 2015

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Titulo del documento	ESTUDIO DE CASO: CLAUDIA GÓMEZ CANTAUTORA COLOMBIANA, APORTES Y ELEMENTOS DE IMPROVISACIÓN VOCAL EN LA MÚSICA COLOMBIANA.
Autor(es)	YURI MILENA RODRÍGUEZ LANCHEROS
Director	ROGELIO ALBERTO GARCÍA Y MARCELA RÍOS
Publicación	BOGOTA, UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL, 2015,
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Improvisación Vocal, Música Colombiana, Estudio de Caso.

2. Descripción
En el presente trabajo de grado se describe al detalle los elementos básicos acerca de la improvisación vocal en la música tradicional o popular de Colombia, a partir del estudio del caso de Claudia Gómez, Cantautora colombiana. Se trata de un estudio descriptivo que tiene como base la transcripción y análisis musical de elementos vocales e improvisación que se encuentran en dos de las obras interpretadas por Claudia Gómez tomados de Majagua 2004; estos son "*La Gata Golosa"* y "*Joropeando"*. Las cuestiones planteadas aquí proporcionan información sobre la técnica vocal, la música tradicional, la vida de Claudia Gómez, la improvisación vocal y su historia, que beneficia a la red de cantantes, estudiantes universitarios y profesores de canto .

3. Fuentes
Gainza, V. H. (1983). *La Improvisación musical.* Argentina: Ricordi. Landa, E. C. (2004). *Etnomusicologìa.* Madrird: Ediciones del ICCMU. LaRue, J. (2004). *Anàlisis del estilo musical.* España: Idea Books. Lòpez., F. L. (2006). Metodo de Improvisacion en el pasillo de la region andina Colombiana. En J. A. Sandoval, *Metodo de Improvisacion en el pasillo de la region andina Colombiana.* (págs. 13, 17). Bogota, Colombia: (SIC) Editorial ltda. Ministerio de Educación Nacional. Musica II. En L. G. Edgar Adolfo Vargas Sánchez, *Musica II* (págs. ISBN Colección 958-9488-56-0). Bogota, Colombia: Coordinacion Pedagogica y Editorial. Nettl, B. &. (2004). *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical.* España: Ediciones Akal. Rose, N. d. (1995). *La voz y la Música Popular, Método de canto moderno.*Buenos Aires: Ricordi Americana. Stoloff, B. (1996). Scat! Vocal improvisation techniques. En B. Stoloff, *Scat! Vocal improvisation techniques* (págs. 6, 14). Brooklyn, New York: Gerard and Sarzin Publising Co.

4. Contenidos
Capitulo 1. Aspectos preliminares: especifica la problemática respecto al canto popular, la investigación en músicas tradicionales, y el trabajo de los cantautores colombianos. Se plantean los objetivos, la pregunta de investigación, y la justificación. Capitulo 2. Antecedentes: se relatan los antecedentes, tres trabajos realizados en la Universidad Pedagógica Nacional en los últimos años, referentes a la temática principal. Capitulo 3. Marco teórico: Breve historia de la improvisación vocal en jazz, elementos musicales característicos del Pasillo de la región andina colombiana y Zumba que Zumba, aporte y datos biográficos de la cantautora Claudia Gómez y el álbum centro de esta investigación titulado Majagua. Capitulo 4. Marco Metodológico: principal herramienta el Estudio de caso, seguido de la transcripción melódica y análisis de los elementos musicales, concluyendo este apartado con los temas musicales seleccionados para el análisis: *La Gata Golosa* y *Joropeando*. Capitulo 5: Análisis: descripción de los dos temas de análisis; los elementos de improvisación vocal contenidos en cada tema y el aporte de la cantautora a la improvisación vocal en la música tradicional de dos regiones de Colombia, la Región Orinoquia y la Región Andina.

5. Metodología
Estudio de caso, transcripción melódica y análisis musical.

6. Conclusiones
Este proyecto dio la oportunidad de resaltar el trabajo de Claudia Gómez, cantautora colombiana, brindando herramientas y elementos para la improvisación vocal en músicas tradicionales; contribuyendo a la formación de los cantantes populares. Resalta la importancia de la improvisación dentro del proceso de formación musical, en este caso particular dentro de la música de la región andina y el zumba que zumba de la región de los llanos del Orinoco de Colombia. Aporta elementos de reflexión principalmente a la investigadora respecto a su formación y experiencia como docente de canto, del mismo modo a los cantantes en formación, a cantantes profesionales respecto a la improvisación y las músicas tradicionales, dos elementos muy importantes para la práctica musical en el contexto colombiano.

Elaborado por:	YURI MILENA RODRÍGUEZ LANCHEROS
Revisado por:	ROGELIO ALBERTO GARCÍA Y MARCELA RÍOS

Fecha de elaboración del Resumen:	10	Junio	2015

CONTENIDO

INTRODUCCION 8
1. ASPECTOS PRELIMINARES 10
1.1 DESCRIPCION DEL PROBLEMA 10
1.2 PREGUNTA 14
1.3 OBJETIVOS 14
Objetivo General 14
Objetivos Específicos 14
1.4 JUSTIFICACIÓN 15
2. ANTECEDENTES 17
3. MARCO TEÓRICO 20
3.1. Improvisación 20
3.2. Improvisación Vocal 21
3.3. La improvisación vocal en Jazz 23
3.4. El Pasillo de la Región Andina Colombiana 27
3.5. Joropo llanero 30
3.6. Claudia Gómez, Una artista tradicionalmente moderna 34
Majagua, un disco que merece ser estudiado 38
4. MARCO METODOLÒGICO 41
3.1. Selección de Temas 46
5. ANALISIS 49
5.1. La Gata Golosa 49
5.1.1. Formato Instrumental 49
5.1.2. Estructura del Tema 50
5.1.3. Características Armónicas. 50
5.1.4. Elementos rítmicos. 52
5.1.5. Elementos melódicos. 53
5.2. Joropeando 59
5.2.1. Formato Instrumental 59
5.2.2. Estructura del Tema 59
5.2.3. Características Armónicas 61

5.2.4. Elementos Rítmicos 61
5.2.5. Elementos Melódicos 62
5.2.6. Descripción de la Improvisación Vocal 64
6. CONCLUSIONES 69
Glosario 71
BIBLIOGRAFIA 73
ANEXOS 75
ANEXO 1: La gata golosa 75
ANEXO 2: Joropeando 83
ANEXO 3: My favorite Things 88

INTRODUCCION

La improvisación vocal en jazz, y la música tradicional colombiana, son aspectos que parecen ser opuestos, pero se encuentran de alguna manera relacionados en el presente trabajo. La música tradicional expuesta de una manera moderna con cierto toque de fusión y articulación con otras músicas resaltan la versatilidad, calidad y conocimiento vocal de la cantautora colombiana, Claudia Gómez.

En reconocimiento a su labor y trabajo, el presente trabajo de investigación describe con detalle los elementos básicos de improvisación vocal en la música tradicional colombiana, a partir del estudio de caso de Claudia Gómez, quien es cantante y compositora colombiana. Se trata de un estudio descriptivo que tiene como base la transcripción y análisis musical de elementos vocales e improvisación que se encuentran en dos temas musicales de Claudia Gómez tomados de su disco *Majagua 2004*.

Para el desarrollo del presente estudio de caso se toman en cuenta trabajos realizados en otros campos musicales, todos ellos con referencia al estudio de instrumentos diferentes a la voz como instrumento principal en un ensamble, y surge a partir de la problemática actual de la enseñanza en canto popular a nivel académico y la falta de manejo por parte de los docentes de canto acerca de los elementos de improvisación vocal que aportan a la formación integral de los cantantes.

El trabajo está organizado de la siguiente manera: En el primer capítulo se plantean los aspectos preliminares a la realización de esta investigación, expuestos desde la pregunta que se resuelve el estudio, los objetivos planteados y la justificación; en segundo lugar se relatan los antecedentes, trabajos realizados en la Universidad Pedagógica Nacional en los últimos años.

En tercer lugar puede observar los referentes teóricos indispensables para la realización del presente proyecto, temáticas específicas como: ¿Qué es la improvisación vocal?, Breve historia de la improvisación vocal en jazz, elementos musicales característicos del pasillo y

Zumba que Zumba, terminando por resaltar en este apartado el trabajo, aporte y datos biográficos de la cantautora Claudia Gómez y el álbum centro de esta investigación titulado Majagua.

En cuarto lugar se menciona la metodología que abarcará esta investigación teniendo como principal herramienta el Estudio de caso, seguido de la transcripción melódica y análisis de los elementos musicales, concluyendo este apartado con los temas musicales seleccionados para el análisis: *La Gata Golosa* y *Joropeando*.

La última sección de este trabajo, el capítulo cinco describe con detalle los dos temas de análisis y resalta los elementos de improvisación vocal contenidos en cada tema, concluyendo así el aporte de la cantautora a la improvisación vocal en la música tradicional de dos regiones de Colombia, la Región Orinoquia y la Región Andina

Las cuestiones, metodología y elementos que están planteadas en esta monografía proporcionan información sobre la técnica vocal, la música tradicional, la vida de Claudia Gómez, la improvisación vocal y su historia. Los datos aquí descritos serán de beneficio a nuevos proyectos de investigación en improvisación vocal y beneficiará a los estudiantes universitarios, cantantes y profesores de canto.

1. ASPECTOS PRELIMINARES

1.1 DESCRIPCION DEL PROBLEMA

En el ámbito académico, en el contexto de las universidades en la capital del país se aborda la enseñanza del canto desde un enfoque clásico, altamente influenciado por el canto lírico. Se sabe por estudios realizados que en la última década el canto popular ha sido incluido en el currículo de algunas universidades, con un currículo obviamente diferente del propuesto para canto lírico en sus temáticas y contenidos[1]. Sin embargo la inclusión de las músicas populares al ámbito académico profesional ha sido un tema ampliamente indagado por diferentes sociólogos, pedagogos, musicólogos (Frith, 2001)maestros y estudiantes. Como lo dice Violeta Hemsi de Gainza(2004)"*Nuestro sistema educativo aún no experimentó cambios sustanciales en materia de educación musical y la organización de la educación superior sigue siendo un desafío."*

Es válido hablar de las músicas populares en Colombia ya que ha sido un tema realmente reciente en comparación con los estudios realizados en otros países, temáticas como la concepción de música nacional y expresiones folklóricas aparecen apenas hasta 1943, año en el que surgen algunos compositores y estudiosos musicales como Guillermo Abadía, Javier Ocampo, Octavio Marulanda entre otros pioneros quienes realizan artículos, textos y trabajos que abarcan grandes recopilaciones de repertorio, vida y obras de cantautores de folklor colombiano.

A pesar de estos pequeños estudios y avances, es de anotar que sigue siendo poco el esfuerzo de los músicos profesionales por indagar e investigar acerca de este campo musical en nuestro país. Como menciona Carlos Miñana "*El relativo poco interés de los músicos profesionales con formación académica por la música popular y por la investigación, ha contribuido al atraso de Colombia en este Campo*" (Miñana, 2000), que repercute en un atraso cultural general.

[1] Se sugiere una revisión de currículo de canto lírico y popular de algunas universidades de Bogotá.

No sucede lo mismo en otros países de Latinoamérica como Chile, Perú, Brasil entre otros, tienen un amplio recorrido en investigaciones de este tipo.

Por otra parte, en contra posición al desconocimiento y la falta de estudio de las músicas tradicionales de nuestro país, se puede decir que algunos procesos artísticos y culturales han demostrado los cambios y aportes de nuevos músicos al tema de la fusión musical, ya que músicos formados académicamente en corrientes musicales como el Jazz han incursionado en la exploración del folklor, tratándose específicamente de nuevas propuestas y formatos musicales, lo que da paso a la improvisación y conocimiento de la misma por parte de los músicos en formación.

El tema de los nuevos formatos y nuevas propuestas ha estado en constante lucha con la forma tradicional de hacer folclor y eso se ha evidenciado en escenarios de festivales reconocidos como el Mono Núñez, El torneo internacional del Joropo o el festival Petronio Álvarez de música del pacífico. Aun así la voz de las nuevas propuestas y fusiones no han sido apagadas. Vale mencionar el trabajo de diferentes bandas y artistas como: Curupira, Birembaum, AléKuma, Bahía, resaltando con esto que la mayor parte de los músicos que integran estas bandas han tenido una formación con enfoques musicales distintos al folklor colombiano.

No cabe duda que aunque existe la fusión musical y algunas agrupaciones representantes que han fusionado el jazz con la música colombiana como es el caso de Carrera quinta, ensamble colombiano, Puerto Candelaria y algunos músicos de jazz como Héctor Martignon, Antonio Arnedo, Pedro Acosta, Francy Montalvo entre otros. Queda claro que son pocos los cantantes que han trabajado la improvisación vocal en fusión jazz en la música colombiana.

Ahora bien, éste tema en particular de las músicas populares, nacionales, el folklor, la fusión musical y su inclusión en lo académico, no se abordará en este trabajo específicamente pero se trae a mención ya que es un tema que compete a la formación académica musical, va ligada a la enseñanza y aprendizaje del canto popular en nuestro país y la responsabilidad docente de continuar el legado de las músicas colombianas.

De lo anterior es válido resaltar que, en contraste con la amplia discusión en el ámbito académico respecto al canto lirico, canto popular, la música tradicional y las nuevas propuestas de fusión musical, lo comercial de la música popular colombiana ha tenido un enriquecimiento y avance gracias al estudio y aporte de algunos artistas, cantautores colombianos y a diferentes grupos de investigación en músicas regionales(Assinnato, 2009). Como resultado a este avance hoy en día podemos escuchar diferentes fusiones de música colombiana con otros géneros musicales del mundo como el Jazz, la música Africana, música étnica, entre otros.

Si bien se habla de la inclusión y enseñanza del canto popular en el ámbito académico universitario, el tema de la improvisación vocal no ha sido indagado ampliamente, ni ha sido tema de profundización en la enseñanza vocal en nuestro país. Aunque en artículos y libros de pedagogos importantes, sí se hace mención de la improvisación como herramienta para la enseñanza musical y el desarrollo de la creatividad en dicha formación. Por esta razón conviene señalar que existe un proceso para llegar a la improvisación vocal en el canto popular de una manera adecuada y consciente, tema que será relevante en el presente estudio de caso.

La improvisación vocal es característica imprescindible del jazz, cantantes como Ella FitzGerald, Louis Armstrong y otros grandes expositores del jazz vocal quienes fueron los primeros en incursionar en lo que hoy en día se conoce como Scat, un tipo de improvisación vocal en jazz, donde se incluyen diferentes sílabas, consonantes y vocales. Conviene sin embargo advertir que en Latinoamérica este tipo de canto no es ampliamente estudiado, recalcando de nuevo la no inclusión de la improvisación vocal en el currículo de estudio académico del canto popular.

Por lo general los cantantes formados académicamente, difícilmente tienen un proceso de formación en improvisación vocal en músicas latinas y menos en música regional colombiana en el transcurso de sus estudios musicales. Aunque es válido anotar que no solo sucede con los cantantes, ya que de igual modo la mayoría de instrumentistas egresados de sus estudios musicales en pregrado, se ven enfrentados a incursionar en el ámbito de la

música popular y muchas veces no tienen las herramientas musicales ni el conocimiento para hacerlo.

De la misma manera en el contexto de música popular en Latinoamérica encontramos estudiosos y escritores como: Nino del Rose en su libro “La voz y la música Popular” y Renata Parussel con su método *Rabine* quienes se han dedicado a la enseñanza del canto brindando algunas herramientas claves en el desarrollo de la técnica vocal y la interpretación de diferentes géneros. Lo que deja ver cuán importante es la formación integral del cantante como instrumentista.

Sin embargo, en nuestro país no es conocido, ni se ha desarrollado un trabajo estricto y minuciosamente notificado en torno al canto popular, a la técnica y las herramientas vocales que pueden brindar tanto el estudio de la música popular, las músicas regionales y los diferentes géneros y estilos vocales modernos.

En todo caso aunque no se ha notificado o publicado ningún método, o libro de técnica vocal referente al canto popular en nuestro país, es conocido el trabajo de diferentes cantautoras como: Claudia Gómez, Gina Sabino, María Mulata, Marta Gómez, entre otras, quienes han incursionado en este ámbito del folklor, la música popular y latinoamericana abarcando de cierto modo la improvisación vocal como parte de sus elementos característicos en cada una de sus canciones y discografía.

Lo cierto es que, aunque un pequeño número de personas ha indagado respecto al tema de la voz en la música colombiana, muy pocos han cuestionado o realizado un estudio específico de las cantautoras mencionadas anteriormente, demostrando así que el problema no es solamente la no inclusión de la improvisación vocal en la enseñanza del canto, sino también el desconocimiento de las herramientas que el estudio de las músicas populares y cantautores colombianos puede brindar al desarrollo integral del cantante como instrumentista.

Por lo tanto este trabajo estudio de caso de Claudia Gómez, artista mencionada anteriormente, pretende indagar acerca de los elementos técnicos y de improvisación vocal encontrados en algunas de sus obras de música colombiana, y resalta cómo el mismo puede

contribuir a la formación del cantante en el área de la música popular y el folklor colombiano.

1.2 PREGUNTA

Según el contexto ampliado anteriormente, se plantea la siguiente pregunta, que orienta la presente investigación:

> ¿Cuáles son los elementos técnicos y de improvisación vocal propuestos en la interpretación de las obras de Claudia Gómez que pueden contribuir a la formación integral del cantante?

1.3 OBJETIVOS

Para la presente investigación se ha planteado una serie de objetivos teniendo en cuenta un conocimiento inicial pleno del trabajo de la cantautora y orientan el trabajo en el cumplimiento de cada uno de ellos.

Objetivo General

Identificar los elementos técnicos y de improvisación vocal que pueden llegar a contribuir a la formación del cantante, mediante el estudio de caso y análisis musical de dos obras de la cantautora Claudia Gómez.

Para el cual es necesario el logro de una serie de objetivos específicos enlistados a continuación:

Objetivos Específicos

1. Transcribir las melodías de improvisación propuestas en cada uno de los temas musicales de estudio.
2. Analizar la estructura rítmica, melódica y armónica de los elementos propuestos en las obras tradicionales colombianas de la interpretación de Claudia Gómez

3. Evidenciar los elementos de improvisación que pueden contribuir a la formación del cantante en el estudio del canto popular.

1.4 JUSTIFICACIÓN

La falta de sistematización, exploración y análisis del canto popular, más precisamente de la improvisación vocal sobre todo en músicas colombianas han impedido el desarrollo y avance del país en el conocimiento e innovación en la música colombiana. En contra parte, es sabido que el estudio interpretativo de cantantes y autores ha permitido detectar elementos clave que pueden servir como fundamento para la formación de nuevas propuestas musicales e incluso de nuevas músicas, lo que resulta ser muy significativo en la formación académica de quien hace un trabajo investigativo de dicho nivel y que debe repercutir al desarrollo cultural del país.

Tomando en cuenta el impacto que puede generar un estudio interpretativo de quien hace música colombiana, la formación musical provista por la universidad enfocada sobre todo en músicas extranjeras como lo son el Jazz, el Blues, el R&B que incluyen la improvisación vocal como vena principal; Surge entonces la improvisación vocal en músicas colombianas como objeto de estudio en el presente trabajo.

Para lograr desarrollar un estudio detallado e interpretativo que realmente aportara elementos relevantes al estudio de la música colombiana y que permitiera concretar ideas relacionadas a la improvisación vocal, se concluyó que era más provechoso delimitar la investigación a un estudio de caso, para lo cual se debe seleccionar un cantautor que tenga una excelente interpretación de la música colombiana, amplio conocimiento vocal, trayectoria internacional y que haga uso reiterativo de la improvisación vocal en el desarrollo su propuesta musical.

En esta búsqueda consciente y juiciosa de dicho cantautor, se descubrió y se consideró de inmenso valor, no solo por la presencia de la improvisación vocal en su música sino por su riquísimo estilo vocal; el trabajo propuesto por la cantautora colombiana Claudia Gómez, compositora, arreglista y cantante que interpreta varios géneros musicales como el jazz, la música latinoamericana, el folclor colombiano y sus propias canciones que incluyen una

fusión de las músicas del mundo. De quien se puede destacar también la integralidad en su formación como instrumentista y cantante y el aporte significativo que ha hecho a la fusión Latín-Jazz debido al tratamiento armónico de sus canciones.

Finalmente de los trabajos realizados por Claudia Gómez es necesario seleccionar solo algunos temas representativos y de alta complejidad que contengan todos los elementos vocales de improvisación que utiliza la cantautora en su trabajo en general y de esta manera delimitar el estudio de caso, con el fin de hacerlo más provechoso y útil.

Gracias a las consideraciones tenidas para el presente trabajo, éste aporta bases sólidas en relación a elementos vocales y de improvisación vocal en la música colombiana y deja como precedente, pautas y amplia bibliografía referente al estudio del canto popular. Dando paso a futuras investigaciones y fortaleciendo la idea de desarrollar un compendio de herramientas y elementos de enseñanza del canto popular en el ámbito académico, aportando y desafiando al fortalecimiento de la formación en improvisación vocal y la enseñanza de la misma para desarrollar integralidad en los cantantes.

2. ANTECEDENTES

Como se ha mencionado antes, no se conocen estudios rigurosos o investigaciones detalladas acerca del de canto popular, e improvisación vocal, sin embargo se tomará como referente algunos trabajos de pregrado, monografías, trabajos y artículos relacionados con el tema de investigación. Dichos trabajos son tomados únicamente del desarrollo y propuestas de investigación de la Universidad Pedagógica Nacional alrededor de los últimos 8 años.

A continuación se hace mención de los diferentes trabajos principales tenidos en cuenta para el planteamiento del tema principal de este trabajo:

1. *Análisis estructural de la improvisación vocal en jazz, caso Ella FitzGerald. Autor: Cince Xiomara Henao Mora. Monografía Universidad Pedagógica Nacional (2011)*

Esta monografía está enfocada a la formación e inclusión del scat e historia de la improvisación vocal en jazz. Fue basada en la vida y obra de la cantante estadounidense Ella FitzGerald, quien fue una de las pioneras en la técnica Scat y la improvisación vocal en jazz en el formato grupal más conocido como Big Band.

En el mismo se abarcan aspectos importantes dentro del lenguaje musical, como la historia y surgimiento del Scat, la vida y obras de la Cantante y en último lugar se expone la transcripción de algunos fragmentos de solos realizados por la cantante para finalmente evidenciar con detalle el análisis de los diferentes motivos rítmicos y melódicos característicos del estilo de improvisación de Ella Fitzgerald.

Este trabajo se incluyó en la elaboración del presente estudio de caso debido a que expone una perspectiva general del canto jazz y es una muestra reciente del cuestionamiento en cuanto a la música popular dentro de la universidad y el ámbito académico, además de aportar datos, autores, libros, artículos y referentes para la continuidad y desarrollo del tema aquí planteado.

2. *Análisis de la improvisación melódica en el porro palitao. Autor: William Alexis Rojas Suarez. Monografía Universidad Pedagógica Nacional (1998).*

Esta monografía plantea su temática a partir de la improvisación melódica teniendo como base el género musical característico de las bandas de viento tipo pelayeras de los departamentos Córdoba y Sucre. El propósito principal es el análisis musicológico de la improvisación melódica en el porro palitao

En cuanto a su estructura, y desarrollo este trabajo delimita y contextualiza el estado y conocimiento de la música tradicional y colombiana de una región especifica del país, hace un acercamiento importante a la música regional y resalta la importancia que tiene la introducción de nuevas herramientas, materiales musicales y características interpretativas contemporáneas a la música popular y tradicional colombiana.

Esta monografía aporta a la estructura del presente trabajo, y sugiere una posible metodología para el análisis de las diferentes melodías de improvisación vocal en las obras escogidas, adicionalmente sugiere libros y autores referentes al tema de la música popular colombiana y referentes teóricos de la improvisación.

3. *El dueto andino Vocal colombiano – Elemento musical Homofonía. De: Edwar Hernando Bermudez Amezquita. Monografía Universidad Pedagógica Nacional 2013.*

Esta monografía está centrada en el desarrollo del dueto vocal colombiano, haciendo un recuento histórico, especifico de los cantantes representativos del dueto vocal en las diferentes regiones del país. Habla de la caracterización melódica y de algunos aspectos técnicos y característicos del canto en dueto.

Aporta al presente trabajo, información y referentes acerca del contexto de la música regional andina a nivel vocal, referentes históricos, autores y diferentes compositores

respecto al dueto andino vocal. Haciendo claridad acerca del tratamiento de la armonía en este tipo de formatos vocales y la importancia del dueto vocal en la música de la región andina.

Cada uno de los temas abordados en los trabajos mencionados anteriormente ha sido relevante para el planteamiento del problema y la pregunta de investigación a desarrollar en el presente trabajo ya que han contribuido, aportando amplia bibliografía y referentes teóricos. Al mismo tiempo reiteran acerca de la falta de estudios respecto al canto popular y la voz en la música colombiana. Concluyendo entonces que son pocos los trabajos que han realizado estudios respecto a esta temática y se puede decir que no hay hasta el momento una investigación acerca de cantautores colombianos y mucho menos referente a la improvisación vocal en Colombia.

3. MARCO TEÓRICO

Se presentan a continuación los componentes teóricos relevantes para el desarrollo de esta investigación. Partiendo desde la improvisación musical, describiendo cada uno de los componentes principales de este trabajo como los son: La improvisación vocal jazz, los elementos vocales de improvisación, la música tradicional colombiana, específicamente el pasillo, y el joropo llanero, y finalmente la vida, estudio y trabajo de la cantautora Claudia Gómez. A continuación se mencionarán algunos pedagogos influyentes en el tema de improvisación musical y se resaltan algunos libros y métodos de estudio que pueden contribuir a la formación vocal.

3.1. Improvisación

"La improvisación da libre curso a la expresión espontánea de la vida" (Vilar, 2011).

Hay quienes afirman que la improvisación hace parte del desarrollo de cada individuo, hace parte de la vida cotidiana y que está presente en todas las etapas del ser humano. El director del instituto ILVEM, Horacio Krell "*la improvisación es el libre juego de la conciencia con la materia prima que provee el inconsciente y con los materiales de la cultura. La improvisación está al principio de la creación y es aplicable a toda acción ya sea un trabajo penoso, un oficio o el arte mismo*". (2010)

Se enseña y aprende a improvisar frente a diferentes circunstancias de la vida y cotidianamente se resuelve, actúa o improvisa de acuerdo a las circunstancias y al conocimiento previo de la situación.(2010) Entonces la improvisación juega un papel importante en la formación y desarrollo del ser humano y por esta razón debe ser abarcada desde la enseñanza, una enseñanza para la libertad que aporte significativamente en los diferentes procesos y etapas de vida del ser humano.

Es por esto que el tema de improvisación ha sido ampliamente indagado y estudiado por pedagogos y psicólogos como Violeta Hemzi de Gainza, Edgar Willems entre otros más adelante mencionados.

Respecto a la formación y enseñanza del niño, la pedagoga y musicóloga argentina, Violeta Hemzi de Gainza(1983)ha realizado bastantes aportes principalmente a la enseñanza musical y la improvisación desde la niñez. En su libro Improvisación musical "fundamentos de la improvisación musical. Síntesis de experiencias", encontramos una base teórica respecto a la improvisación y su fundamento pedagógico y didáctico en la enseñanza.

Otro de los pedagogos más reconocidos en el tema de la improvisación es Edgar Willems quien afirmaba y sostenía su teoría respecto a la improvisación, refiriéndose a ella como algo de la vida cotidiana, y que a partir de experiencias espontáneas se puede llegar al desarrollo de la creatividad ya que esta está ligada a la cotidianidad y la improvisación.

Al respecto de la interpretación y creatividad se ha tomado como referencia el trabajo "En el transcurso de la interpretación, Estudios sobre el mundo de la improvisación musical" (Nettl, 2004)Ya que por referencias y una exploración general este libro aporta bases acerca de la improvisación desde el proceso cognitivo y a la vez trabaja algunos modelos de análisis en diferentes géneros musicales y culturas.

De igual modo para el análisis musical se pretende estudiar algunos métodos recientes de improvisación vocal teniendo como base el trabajo de Nino De Rose (1995)en su libro "La voz y la Música Popular, Método de Canto Moderno" donde se abarca el estudio de diferentes motivos melódicos representativos del jazz aplicado al canto, haciendo referencia del uso de las sílabas correctas para improvisar, y resaltando también la importancia del ritmo y armonía para el proceso adecuado de la improvisación vocal.

3.2. Improvisación Vocal

Extrapolando el concepto de improvisación a la música, la improvisación es algo que tiene que ver con lo cotidiano, con la creación de sucesos musicales en un momento específico, según es mencionado por la psicopedagoga Violeta Hemsy de Gainza "*Improvisación es toda expresión musical instantánea, espontánea, producida por un individuo o grupo. Puede ser llevada a cabo desde una libertad total hasta estar sujeta a reglas o pautas, ajenas o propias. Puede surgir espontáneamente, inconscientemente hasta estar bajo el*

dominio de la mental." (1983) Entonces decimos que la improvisación musical y vocal debe ser espontánea, que da evidencia de los conocimientos previos y los contextualiza.

Entonces se hace evidente que la improvisación es un agente importante para la formación de todos los músicos en general y cantantes ya que esta hace posible la espontaneidad, creatividad y permite exteriorizar el conocimiento adquirido de una manera organizada y siguiendo una estructura de acuerdo a la música que se interpreta y contribuye a su vez a superar los aprendizajes mecánicos que son necesarios dentro de un aspecto técnico pero que dimensionan la tarea del docente y fortalece el campo expresivo y creativo del intérprete.

Ahora bien la improvisación vocal se define por algunos musicólogos como el hecho de hacer música de una forma espontánea, como una expresión musical intuitiva. Como es mencionado por John Baily "la improvisación es la intención de crear expresiones musicales únicas en el acto de la ejecución"(2004) y esta ejecución puede ser en cualquier instrumento previamente estudiado, en nuestro caso la voz como un instrumento al que todos tenemos fácil acceso.

Según el Harvard Dictionary la improvisación es "el arte de hacer música espontáneamente, sin ayuda de una notación, bosquejo o memoria" en este caso, ésta definición hace referencia al acto espontaneo sin un condicionamiento teórico si no meramente intuitivo lo que podríamos llamar una improvisación de acuerdo al *Feeling,* tipo de improvisación muy usada en el jazz, aunque es intuitiva requiere de un conocimiento previo.

Dado que el canto está ligado a las expresiones comunicativas del ser humano desde tiempos pasados, el diccionario musical *The Groove`s Dictionary of music and musicians* afirma que la improvisación "es la forma primitiva de hacer música y existe desde el momento en que el individuo no instruido obedece al impulso de expresar sus sentimientos mediante un canto" de nuevo reiterando el elemento intuitivo de la improvisación.

Estudiosos de la técnica vocal moderna como Nino de Rose hablan de la improvisación vocal y lo que se necesita para llegar a la improvisación vocal consiente. "Lo que se requiere del improvisador es una preparación básica y conocer lo que se ha realizado en el

campo de la improvisación. La preparación básica en el caso de los cantantes consiste en el conocimiento del léxico común: escalas, acordes, y melodías *Standard"*(1995). También habla de la imitación y estudio de solos vocales como primera aproximación a la improvisación vocal para luego llegar a la comprensión y apropiación de elementos melódicos para improvisar.

De las definiciones de improvisación vocal antes descritas se pueden recalcar tres elementos importantes para la improvisación vocal estos son: intuición, imitación y creatividad, sin embargo estos tres elementos siempre estarán condicionados a la cultura y conocimiento previo de quien improvisa.

Desde luego la improvisación vocal está presente en todas las culturas y países del mundo, en diferentes géneros y estilos musicales tales como: la música de la india, en el flamenco, la música africana, el rock, en la costa Caribe y en el atlántico colombiano ejemplificado en lo que hacen las cantaoras en lo cotidiano, en los cantos que nacen desde el quehacer diario.

Mas no se trata solamente de un ejercicio vocal ya que la improvisación musical es producida por diferentes instrumentos y como es el caso de la improvisación vocal en jazz es característico el uso de la voz imitando diferentes sonidos y tímbricas de instrumentos. Si bien este trabajo habla de improvisación vocal y la define de una manera general, se centrará en el estudio de dicha improvisación en la música colombiana integrando de cierto modo elementos de la improvisación en jazz.

Respecto al tema de improvisación vocal en jazz, en el siguiente apartado se menciona el concepto de improvisación en jazz vocal, como surge y quienes son algunos de sus principales exponentes, para luego comprender la relación de dicha improvisación con la música que analizaremos más adelante.

3.3. La improvisación vocal en Jazz

En la historia del jazz vocal y la tradición de improvisación musical estadounidense se encuentra un anécdota de cómo nace el Scat, lo que conocemos como improvisación vocal

en jazz. Dice la historia que un día accidentalmente Louis Armstrong (trompetista importante en la historia del jazz – swing and Be-bop) dejó caer su partitura de "Heebie Jeebies" durante una grabación, así que pensando rápidamente sin palabras cantó el resto de la melodía como si fuera un juego, diciendo sílabas sin sentido, es decir sin una traducción ni significado especifico, que imitaban el sonido de su trompeta. Dice la historia que alguien lo llamo después Scat que hace referencia a las primeras frases mencionadas por Armstrong "Scat-a-lee-dat".

Las silabas y sonidos musicales que se usan en el Scat no tienen una traducción literal, así mismo la elección de las silabas es enigmática, excepto en el caso de que dicha silaba quiera resaltar o contrastar con otra para dar relevancia a lo que acontece melódicamente. El Scat es tan antiguo como el Jazz pero este ha sido considerado ante todo como el idioma del Be-Bop, subgénero del jazz que a menudo se canta "up-tempo" lo que quiere decir en un tiempo rápido.

Louis Armstrong el padre del Scat utilizó articulación y fraseo melódico complementando y articulando su improvisación vocal con lo que normalmente hacía en su trompeta pues no solamente improvisaba en su instrumento, sino también con su voz imitando el sonido de la trompeta incluso haciendo sonidos más graves y agudos que los que podía realizar en la trompeta considerando así el Scat como una extensión de su instrumento, incluyendo algunos intermedios de Scat a manera de Obligado en medio de sus canciones.

Al pasar los años, otros instrumentistas y cantantes han adoptado características de sonidos de instrumentos como el bajo, la guitarra, el trombón y la batería (en el caso de la batería en la voz se conoce como Beat-Box) para adaptarlos a través de la imitación a su articulación y silabas para hacer Scat(1996)

Alrededor de esta historia de Louis Armstrong, el surgimiento del Scat y con la contribución de grandes cantantes como Ella Fitzgerald se entreteje entonces lo que hoy conocemos como improvisación en jazz vocal, haciendo del Scat una técnica compleja, que necesita y a la vez desarrolla virtuosismo en quienes lo ejercen, razón por la cual escritores y estudiosos como AnnePeckham, JudyNiemack y Bob Stoloff ya mencionado antes,

desarrollaron técnicas y métodos para llegar a una improvisación elaborada y consiente en jazz vocal.

Al hacer una revisión general de dicho material en improvisación vocal se observa el constante manejo de células rítmicas complejas, a la vez el uso de acordes mayores, menores y sus agregados(7ª y 9ª), Escalas mayores, menores, y escalas pentatónicas. De cierto modo usan los colores de los acordes utilizados en cada progresión armónica para enriquecer dicha improvisación; sin dejar de lado el uso de silabas recopiladas y originales del Scatque en su mayoría están incluidas en los métodos realizados por sus escritores, mencionados anteriormente.

Es oportuno ahora exponer una tabla de fonemas recurrentes en el estudio del Scat planteado por Bob Stoloff en dos de sus libros de estudio de improvisación vocal titulados: Blues Scatitudes y Scat! Vocal Improvisation Tecniques, con el fin de resaltar la importancia de los mismos dentro de la improvisación vocal en jazz.

Partiendo desde la premisa que este cuadro se retomará más adelante pero haciendo una comparación con las silabas y fonemas utilizados por la cantautora Claudia Gómez en sus arreglos y adaptaciones melódicas en temas de repertorio colombiano (ver Tabla 1).

Ahora bien, es importante abarcar el tema del Scat debido a que está totalmente relacionado con la improvisación vocal que estudiaremos, sin embargo al traerlo a nuestro contexto resulta difícil ver la relación que tiene el Scat con el trabajo de la cantautora Claudia Gómez. Pues bien, éste es otro de los cuestionamientos a los que este trabajo pretende dar respuesta ya que la cantautora utiliza de cierta manera elementos que resultan ser similares al Scat, pero en la música tradicional colombiana.

Tabla 1. Fonemas Recurrentes del Scat– Jazz, recopilación de la información registrada en los diferentes métodos de improvisación y de Scat jazz. Realizada por la investigadora.

Fonema	Alófono (Sonido)
Du	Du
Dn	Den
Dot	Dat
Due	Du
Dan	Doh
Ee	I
Ba	Ba
Dwe	Dui
Ya	ia
Di	Di
Da	Dao
Le	La
Dweet	Duit
Wah	Uoa
Oo	Uh
Dooh	Deuh
Dl	Deal
Bi	Bie
Bo	Bo
Dow	Dao
Bwe	Bui

Ampliar temas de la música tradicional colombiana resulta muy extenso debido a su riqueza, por esto la revisión se concentra en el estudio de dos géneros específicos de la música colombiana que son: el pasillo y el joropo llanero. Estos dos géneros fueron escogidos de acuerdo al estudio del disco Majagua de Claudia Gómez, debido a que son los temas que contienen improvisación vocal, y temas de análisis de este trabajo. Es de resaltar que fueron escogidos por sugerencia misma de la cantautora.

A continuación se exponen los géneros musicales mencionados, algo de su historia, sus características musicales y algunos de los autores representativos de dicho estilo musical.

3.4. El Pasillo de la Región Andina Colombiana

El pasillo colombiano tiene su origen en las músicas de salón de los siglos XVIII y XIX, en el campo cultural y artístico; estas músicas se caracterizaron por la influencia de movimientos culturales europeos, especialmente de países como Francia, Alemania, Austria y España debido a que diariamente llegaban a los puertos instrumentos musicales y danzas que fueron poco a poco arraigándose a la vida cotidiana de las clases sociales altas del país.

Para la época de la independencia en el año 1800 los ritmos como la contradanza, el Paspié, el minué y la valencia son predominantes en los bailes de salón, al pasar el tiempo estos ritmos son desplazados cuando llega el vals a Colombia alrededor del año 1823. De este vals se derivan ritmo-tipos como la contradanza o vals colombiano que se tocaba en tempo lento y se ejecutaba en diferentes formatos instrumentales incluyendo instrumentos como: piano, flauta, tambora, guitarra, triangulo, clarinete, trombón, redoblante, bombo y platillos. Todo este desarrollo musical iba siempre ligado a la danza y los bailes de salón.

En la misma época, entre 1843 y 1846 llegan a Colombia los valses de Johann Strauss y se introducen nuevos ritmos de Chopin, el Chotiz, la cracoviana, la cuadrilla, los lanceros, las polcas y mazurcas, gracias a la difusión de esta música surgen grandes compositores colombianos como es el caso de Julio Quevedo, Manuel García Parraga, José María Ponce de León entre otros(Montalvo Lòpez, 2006). Se desarrolla en la región andina el Pasillo, estructurándose y consolidándose a finales del siglo XIX gracias al aporte de Pedro Morales Pino.

Con el aporte de Pedro Morales Pino se da forma a casi toda la música de la región andina y se conforma la Lira colombiana que viene a ser un elemento importante para el desarrollo musical académico de la música nacionalista ya que la Lira estaba conformada por músicos importantes, más adelante conocidos por su aporte a la música colombiana como lo son: Julio Valencia, Luis A. Calvo, Blas Forero, quienes además continuaron con el legado de Pedro Morales Pino junto a Manuel Salazar, Miguel Bocanegra y Alejandro Wills.

Más adelante gracias al desarrollo y estudio de la Bandola se da una productividad en los pasillos y se resalta el virtuosismo de los instrumentistas. Entre los compositores destacados de la época se encuentran Jerónimo Velasco, Fulgencio García, Ricardo Acevedo Bernal, Guillermo Quevedo y Emilio Murillo. Posteriormente compositores como Carlos Vieco, Efraín Orozco, Álvaro Romero, Oriol Rangel, Luis Uribe Bueno, León Cardona y Gentil Montaña(2006).

Alrededor de la historia del pasillo se estructura también la forma musical en temáticas referentes a: métrica, compás, secciones o forma, formato instrumental armonía y melodía. En aspectos referentes a la interpretación del pasillo encontramos dos tipos representativos el pasillo fiestero instrumental y el pasillo lento vocal e instrumental. A continuación se abordara brevemente las características y recursos musicales del pasillo teniendo como base la descripción realizada por Francy Montalvo en su libro *Método de improvisación en el pasillo de la región andina Colombiana*(2006).

Melodía: Se definen tres características principales en este aspecto que son el uso de cromatismos, bordaduras y arpegios. Cada uno de ellos puede verse expuesto en el transcurso de la melodía de un pasillo común. Si bien estos recursos pueden ser utilizados de manera única o de manera interactiva, otra característica melódica del pasillo es el impulso rítmico proveniente de un ante compás, que es una característica típica de las frases. Algunas veces estos impulsos terminan en hemiola lo cual complementa esta aceleración rítmica.

Armonía: La organización armónica del pasillo no tiene una estructura estándar, pues esta depende de carácter y conocimiento del compositor. Sin embargo en la construcción armónica del pasillo se pueden encontrar recurrencias en las características y recursos utilizados uno de ellos es la Modulación entre las partes o secciones.

Ritmo: La figuración rítmica de las melodías se basa en el uso de blancas, negras y corcheas, aunque es posible encontrar otras figuras rítmicas la estructura rítmica de las melodías se construye en frases de dos, cuatro y ocho compases.

Estructura:La forma del pasillo tradicional consta de tres secciones A – B – C cada sección en la mayoría de los casos de 16 compases que se repiten. Con excepciones de ciertos

pasillos, donde alguna de las partes tiene más compases.La forma del pasillo es tripartita y puede variar según el intérprete o el compositor, algunas de estas formas pueden ser: A-B-C-A-B-C, A-A-B-B-A-A-C-C, A-B-A-C.

Formato instrumental: inicialmente los pasillos eran interpretados en el piano debido a sus inicios, los valses y la música de salón. Más adelante fue acompañada por conjuntos de cámara, pero con el aporte de Pedro Morales Pino se establece el formato típico de trióaun vigente conformado por tiple, bandola y guitarra.

- Metro ¾
- Forma tripartita (ABCABC) o forma rondó (ABACA), en la mayoría de casos es de 16 compases con algunas excepciones.
- Modulación armónica entre las partes
- Las células rítmicas características del pasillo de las cuales se derivan los patrones de acompañamiento son:

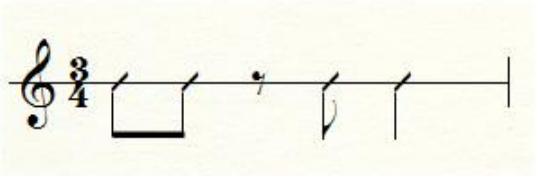


Figura 1 Patrón de Acompañamiento

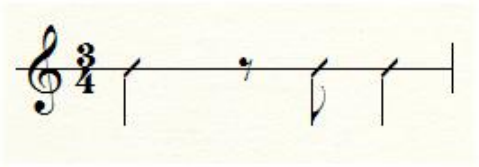


Figura 2 Célula para finales de sección.

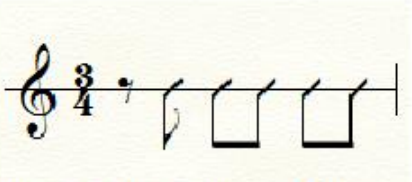


Figura 3 Célula ritmica para inicio de frase.

Estas Células rítmicas marcan el patrón básico de acompañamiento del pasillo.

Figura 1 Características musicales del pasillo de la región andina colombiana. Imagen tomada del Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana, (Montalvo Lòpez, 2006) Adaptación realizada por la investigadora.

3.5. Joropo llanero

La música llanera es la música de fiesta del pueblo mestizo de la Sabana del río Orinoco, la región de los llanos del Orinoco comprendida por Arauca, Casanare, Vichada y Meta. Es sabido que por la presencia de mestizos e indígenas en esta región existen otras corrientes musicales diferentes al joropo llanero, que hacen referencia a los cantos del trabajo diario y otros eventos tradicionales como lo son las ceremonias de velación de santos, las tonadas de ordeño o cantos de vaquería.

Es justamente a la música de festividades, los sones de parranda a los que se les denomina música llanera, esta música se agrupa en dos grandes géneros el Golpe y el Pasaje, ambos conocidos generalmente como Joropo, y este Joropo en su sentido original es la fiesta llanera hecha a base de canto, bailey contrapunteo. En la práctica del ritmo el joropo es la base de todos los aires representativos del folclor llanero.

Alrededor de la segunda mitad del siglo XX dentro de lo que se conoce de la historia del Joropo y gracias a la propagación del mismo, se establece el formato instrumental Conjunto Llanero compuesto por un instrumento melódico como es el caso del Arpa criolla o la Bandola llanera, un instrumento ritmo-armónico el Cuatro y un instrumento percutivo los capachos o maracas, a partir de los años 60 se introduce el contrabajo o el bajo eléctrico al formato instrumental con una función ritmo-armónica(Hernandez, 2004). Este formato instrumental en su mayoría acompaña a los solistas resaltando la importancia de la voz en tonadas, rimas y cantos de la región.

Dentro de las variedades musicales de la región de la Orinoquia se puede encontrar diferentes ritmos, y cada una de esos ritmos o variaciones del joropo reciben el nombre de "golpes", que no son otra cosa que conjugar el ritmo del joropo con la melodía y el canto. Los golpes en su gran mayoría reciben nombres de animales pertenecientes a la fauna llanera como pajarillo, gaván. Al lado de estos golpes existen otros como el *Galerón,* el *pasaje,* el *seis por derecho,* el *seis por numeración,* el *seis figurado* y el *zumba que zumba*. (Ministerio de Educación Nacional).

Claro que esto no lo explica todo, pues es pertinente resaltar los componentes musicales, y algunos golpes característicos del Joropo llanero. A continuación se mencionarán brevemente algunas de sus características musicales basado en la cartilla de Música Llanera propuesta por el ministerio de cultura.(2004).

Respecto a la parte rítmica, el joropo llanero está escrito naturalmente en un compás de 6/8 y tiene diferentes acentuaciones dependiendo el golpe específico, aunque la parte rítmica está a cargo de las maracas o capachos, los demás instrumentos deben apoyar esa función rítmica y realizar los acentos de la misma manera. En el Caso del Cuatro, los cambios armónicos y acentuaciones pueden producirse sobre el primer sonido o sobre el tercero, determinando de esta manera dos tipos de texturas o toques llamados: por Corío y por Derecho, cada uno con una acentuación diferente descrita en la figura 2.

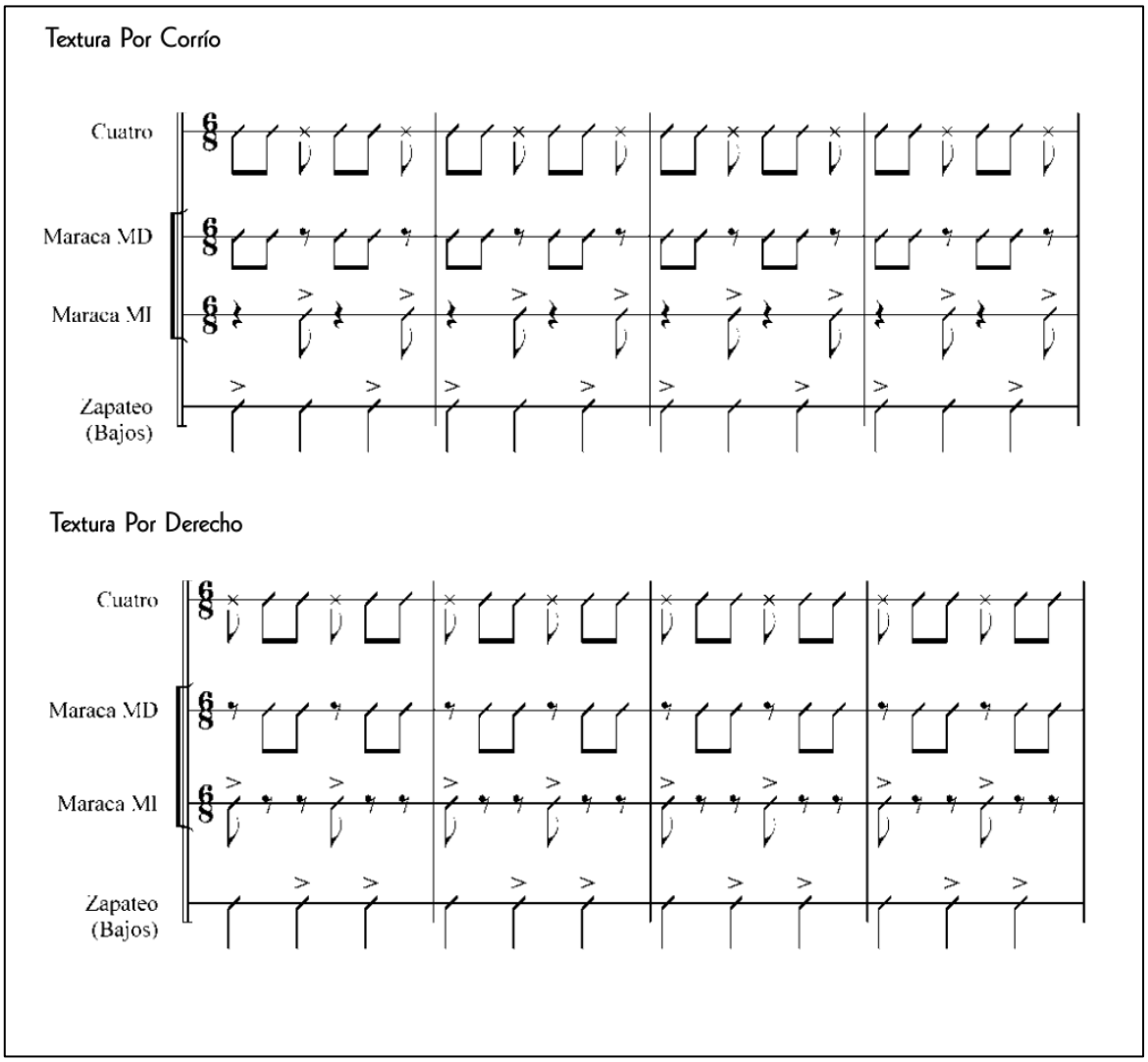


Figura 2 Descripción rítmica de las dos clases de golpes y acentuaciones característicos del Joropo llanero. Imagen tomada de la Cartilla Música Llanera (Hernandez, 2004)

Conviene distinguir que así como cada uno de los golpes tiene una textura o toque rítmico, cada uno de los de ellos tienen unas características armónicas específicas. En cada uno de los golpes se debe distinguir el modo mayor o menor en el que se ejecuta y las funciones armónicas. En la figura 3 se relaciona y describe cada golpe de joropo, el modo y las funciones armónicas de cada uno de ellos.

PROGRESIONES ARMÓNICAS CARACTERÍSTICAS DEL JOROPO.

Denominación del Golpe o estructura	Modo	Funciones armónicas contenidas en la estructura
Gaván/ La Paloma	Mayor/Menor	I-V7
Seis Corrío (La Catira)/Seis por derecho(Pajarillo)/Chipola/Revuelta	Mayor/Menor	I-IV-V7
Seis numerao/ Guacharaca/ Pasaje tradicional	Mayor/Menor	I-V7de IV-IV-V7
Periquera/ Zumbaquezumba	Mayor/Menor	I-V7de IV-IV- V7de V-V7
Nuevo Callao	Mayor	I-V7de IV-IV- V7de V-V7-V7 de II
Cacho Pelao	Mayor	I-V7. Modulación a VI menor (I-V7 sobre el VI Grado)
Quirpa	Mayor	I-IV-V7. Modulación a VI menor (I-V7de IV-IV-V7 en modo menor)
Sanrafael.Sanrafaelito.	Mayor/Menor	I-V7. Modulación a V.
El Carnaval.	Mayor	I-V. Modulación a V Grado (V7 de V-V). Modulación a VI Grado (V7 de VI-VI).
Los Mamonales.	Mayor	I-V. Modulación a VI Grado (V7 de VI-VI). Modulación a V Grado (V7 de V-V). Modulación a II Grado (V7 de II-II).
El Gavilán.	Mayor	I- -V7. Modulación a VI menor. Progresión descendente de acordes en modo menor natural sobre el VI Grado.
Quitapesares.	Menor	I-V7de IV-IV-V7 en modo menor. Giro Frigio (I-VII-VI V7 en menor natural).
Las tres damas.	Menor	I-V7 en modo menor. Progresión descendente de acordes en modo menor (I-VII-VI-V7-IV-III-II-I en modo menor natural). Modulación a III Grado en modo menor natural.
Los diamantes.	Mayor	I-V7 en modo mayor. Progresión descendente de acordes en modo mayor (I-VII-VI-V7-IV-III-II-I en modo mayor).
Los merecures	Mayor	Estructura modal (Mixolidio)

Figura 3 Descripción de las progresiones armónicas de los golpes del Joropo llanero. Imagen tomada de la Cartilla Música Llanera (Hernandez, 2004)

De lo anterior es necesario aclarar que, debido a la variedad de golpes del joropo llanero, este trabajo no busca abarcarlos en su totalidad, pero si se han traído a mención ya que es importante conocer los rasgos generales del Joropo llanero para entender las características musicales del Zumba que Zumba, golpe derivado del joropo llanero que será descrito a continuación para efectos del análisis de una de las obras de la cantautora Claudia Gómez.

3.5.1 Zumba que Zumba

Este golpe es muy conocido en el llano y en oriente de Colombia donde se le llama zumbadora. Dentro de su estructura consta de una frase de 8 compases con una pequeña coda de dos compases. Su ciclo armónico se desarrolla en modalidad menor y tiene como características relevantes el uso de dominantes secundarias para ir al segundo grado o subdominante y a la dominante.

Respecto a su estructura rítmica es descrito sobre la métrica de 6/8, utilizando un toque por corrió como se indica en la figura 2. sin embargo es muy común que en el ritmo de zumba que zumba se toque el bajo como si estuviera en un compás de ¾ , teniendo siempre presente la alternancia de esos dos compases a manera de amalgama, esto de igual manera detallado en la figura 2 en la sección de bajo y zapateo.

Los instrumentos para tocarlo son los del resto de los golpes llaneros: arpa o bandola llanera, cuatro y maracas; el oriental usa mandolina o bandola oriental, cuatro y maracas, y en algunos casos, guitarra y tambor; en oriente existe, además del golpe descrito, una modalidad en mayor con la misma secuencia de acordes y respecto a la lírica se incluye sobre el ciclo armónico descrito la frase *"zumba que zumba".*

3.6. Claudia Gómez, Una artista tradicionalmente moderna

> "Claudia Gómez no es una cantante que interprete música fácil, ni subyugar de inmediato. Es más profundo su arte y sus intenciones, y son pocas las personas que lo perciben a través de los complejos arreglos, y el manejo sabio y versátil de su voz."
>
> Cesar Pagano Villegas – Periodista musical(2014).

¿Quién es Claudia Gómez? Una colombiana apasionada por la música de su tierra, nacida Medellín en una familia musical, desde muy pequeña escucha y aprende del sabor de su tierra, de bambucos y pasillos tradicionales y a la edad de 14 años empieza sus estudios en guitarra; a la edad de 18 empieza su carrera como artista, haciendo parte de la agrupación Ellas en su primera gira por Colombia. Y aunque ya ejercía su carrera musical, su formación profesional inicia en Londres donde estuvo viviendo por unos años.

Tiempo después se establece y organiza en San francisco, California donde es conocida por su musicalidad y se convierte en la figura central de la comunidad latina. Estando en california obtuvo su título de licenciada en música de la universidad de San José, y graba su primer álbum discográfico titulado *Claudia Canta Brasil (1989)*, tres años más tarde edita su segundo álbum *Salamandra (2002)* disco con el que continua su línea de música del Brasil, recopilando también repertorio colombiano. A partir de ese año empieza su recorrido musical participando de grandes eventos de jazz como lo son: Russian River Jazz Festival, jazz in thecity y monterrey jazz festival entre otros llevando la música colombiana a estos espacios musicales.

Aunque Claudia Gómez realizó la mayoría de sus estudios en otros países, siempre llevó en alto el nombre de su país cantando canciones reconocidas cumbias, porros, pasillos y bambucos que en conjunto de sus conocimientos adquiridos, tomaron riqueza para convertirse en una propuesta novedosa, para armonizar de una forma diferente y fusionar la música de su tierra con otras músicas y culturas. Trabajo que se evidencia de cierto modo al terminar su tiempo de estudio en California con la grabación su tercera producción *Tierra adentro 1996*, disco que es recordado por uno de sus bambucos más reconocidos actualmente *Recuerdos de Medellín*.

En el curso de su búsqueda decidió Viajar a España donde vive 4 años para continuar la exploración musical de diversos géneros y culturas musicales. En compañía de los mejores músicos latinos de Madrid grabo su cuarta producción titulada *Vivir Cantando2000*, este disco tiene un énfasis musical centrado en el Bolero-jazz con el que se dio a conocer más en Europa y algunos países de Asia.

Durante su peregrinaje por tierras lejanas, entre el ir y venir, en el compartir de su tierra colombiana, compuso varias canciones y revivió el sentido de otras composiciones olvidadas para darlas a conocer en su actuar artístico y dejarlas plasmadas en su discografía.

Aun en medio del éxito de su carrera y de los viajes musicales que debía realizar, su amor por Colombia la llevó a regresar de nuevo a su tierra, Medellín, para trabajar y hacer parte activa del movimiento musical Nuevas Expresiones Nacionales, además estando de nuevo

en Colombia empieza a trabajar en su quinta producción titulada *Majagua 2004,* una producción que encierra el sabor y la cultura colombiana dado que recoge un repertorio exuberante y valioso de música de todas las regiones, desde la costa pacífica, hasta la costa atlántica, desde los llanos orientales hasta las selvas del Chocó resultando ser un disco altamente mencionado y difundido.

Aunque componer, grabar, ser concertista y estudiar fue primordial en esta época de la vida de Claudia; sería una tarea interminable mencionar cada uno de los espacios musicales a los cuales tuvo acceso esta valiente cantante, caracterizada por su amor, pasión y ternura impregnada sus canciones. Cada una de sus canciones lleva la insignia de una tierra rica en cultura, fauna, flora y un sentimiento de patria colombiana.

Su trabajo ha estado en boca de muchos, aunque también es desconocido por otros, sin embargo, siempre se comenta de ella porque ha llevado la música colombiana en alto dándola a conocer en muchos lugares del mundo. Uno de los periodistas de la radio KCSM en San Mateo California comentó respecto a la cantautora:

> "la voz de Claudia ya sea presentada en español, inglés o portugués, es tan rica como el aroma del café colombiano"
>
> Jesse "chuy" Varela. USA.

Y es que Claudia Gómez presenta una variedad de repertorio y un bagaje musical que no termina aun, pues tiempo después de su producción Majagua, decide viajar a Cuba para realizar su maestría en Artes dejando de lado por un tiempo los escenarios musicales para dedicarse a sacar adelante su tesis acerca del trabajo musical, vida y obra de su madre Ángela Suarez, involucrando así la historia de su familia y la tradición musical recibida incluso de su abuelo Enrique Suarez, importante flautista de la década de los veinte en Medellín. Una vez realizado su trabajo, se reintegra al espacio musical y participa de nuevo en grandes eventos haciendo su gira por estados unidos, California, Europa y Alemania en el 2008.

Dentro de su amplio trabajo compone música para dos documentales de los cuales resultan canciones como: “entre sueños y guerra” “la Voz del testigo” y “compasión” temas que se basan en la violencia, guerra y sufrimiento de las mujeres expuestas a la guerra. Alrededor de este trabajo en documentales surge su disco-libro una investigación creación que realizó al lado de él etnomusicólogo Alejandro Tobón titulado *Arrópame que tengo frio(2009)* disco que se realizó después del estudio detallado de la música del romancero atrateño del Chocó, mostrando con él un panorama sobre la cultura musical de esta región del occidente colombiano.

“la música de Claudia Gómez: un cristal transparente por que el que destilan esos modos inéditos de una tradición oral”

Nancy Morejón. La Habana. Cuba

La voz trajinada de Claudia Gómez refleja el carácter de mujer colombiana, la tradición y cultura de los cantos de nuestro país. La sinceridad de sus palabras y la transparencia de su voz fueron plasmadas en una de sus últimas producciones oficiales pues en el 2011 decide publicar una propuesta a la naturalidad, a la espontaneidad, a la sinceridad y a la raíz misma de su sentir musical. *Claudia Gómez tal Cual* un trabajo discográfico que contiene 12 canciones inéditas, un diálogo entre su guitarra y su voz, una grabación en vivo un desconectado, únicamente su voz y su guitarra.

Actualmente la cantautora reside en Medellín, donde ha enseñado y compartido su quehacer artístico, en lugares como: la universidad de Antioquia y el colegio de música de Medellín, enseñando guitarra y voz, dirigiendo también el ensamble vocal latino de dicha institución. Además ha sido invitada como tallerista de canto popular latinoamericano a instituciones como: La Universidad Javeriana, el Teatro Colon, La Universidad Tecnológica de Pereira, en Jazz School de Berkleey California y en Jazz Camp West.

Majagua, un disco que merece ser estudiado

Llegando a este punto y resaltando cada uno de las producciones de la cantautora, se hace primordial resaltar la labor realizada en Majagua ya que éste es un de los mejores trabajos discográficos de Colombia en los últimos años. Una producción que ha traído riqueza y diversidad a la forma de cantar la música tradicional colombiana.

> "tomando vino caliente con nueces, nos hundimos en los ritmos indígenas en el arreglo de jazz del nuevo disco de Claudia "Majagua". La voz baja de esta excelente cantante tranquilizaba a todos los reunidos, invitándoles a volar con los originales ritmos Colombianos. Fue un verdadero goce."
>
> Ewa Kulak. Periodista Holandesa de viaje por Colombia.

En cierto sentido esta producción contiene el resultado de diez años de trabajo aproximadamente, ya que la mayoría de las canciones que allí se encuentra fueron primeramente interpretadas en espacios internacionales. Canciones con un sonido fresco y joven gracias a la interpretación, participación y ayuda de grandes músicos colombianos como lo son: Antonio Arnedo, Juan Diego Valencia, Hugo candelario, Guafa trío entre otros.

Teniendo la influencia de grandes Músicos y compositores en esta producción musical, Claudia Gómez expone su versión de varias canciones del repertorio tradicional colombiano, haciendo su aporte en improvisación vocal, resaltando la voz como instrumento principal en un ensamble instrumental.

Hay que reconocer entonces el trabajo de la cantautora, el aporte, fusión y variedad musical que presenta en la exposición de los temas tradicionales colombianos, uno de ellos *La Piragua*, una cumbia muy reconocida, en este caso expuesta de una forma diferente e innovadora.

"De mi disco Majagua todas las canciones tienen un aporte vocal diferente al tradicional y muchas, con influencias del jazz, pero quizás donde más se nota mi aporte vocal es en ***La Piragua*** *pues como es una canción conocida, es fácil comprobar la diferencia con la versión original."*[2]

En definitiva **La Piragua** es uno de los temas más relevantes de esta producción ya que es un tema tradicional colombiano que reúne las experiencias de vida del compositor José Barros quien con su recorrido multicultural da a luz en 1969 la hermosa cumbia: La piragua de Guillermo Cubillos. Esta melodía es concebida por Claudia Gómez de una manera distinta pues hace cambios notorios sobre la melodía original y su interpretación es realizada con un estilo vocal muy distante de lo acostumbrado, además en un formato instrumental diferente y fusionado.

Dentro de esta revisión tan somera cabe resaltar que la palabra "majagua", que da origen al título de este trabajo discográfico de Claudia Gómez es claramente mencionada en la piragua, resaltando así la influencia e inspiración que ha recibido la Cantautora de autores y compositores colombianos como José Barros, Oriol Rangel entre otros, de los cuales hace tácitamente mención y homenaje en este disco.

Aunque el disco Majagua contiene repertorio tradicional, no se trata solamente de un trabajo discográfico donde se recopilan temas tradicionales pues en él también la cantautora incluye temas de su autoría, como es el ejemplo de uno de sus temas más reconocidos a nivel latinoamericano, su bambuco **Recuerdos de Medellín**, grabado de forma más tradicional en el 1992, también está hecho en Majagua (2004) de una manera más moderna y "jazzística" si es el término que podemos emplear, para resaltar la influencia musical, variaciones melódicas y adornos armónicos a los que recurre la cantautora para grabar la misma canción en fusión jazz.

[2] Este comentario fue tomado de la comunicación personal por correo electrónico el 25 de Octubre de 2014 en respuesta a la pregunta que realizo la investigadora: ¿En cuáles de los 12 temas del disco Majagua hay más elementos de improvisación vocal o se evidencia más su aporte vocal?

Claudia Gómez, canta de Colombia su tradición, su cultura, su musicalidad y de cierta manera, describe en sus canciones la cultura colombiana. Una de las razones de su expresión musical es justamente decir no sólo con palabras, sino con canciones, en versos del alma y vivencias lo que para ella significa Colombia.

> "cantar. Mi expresión de amor. Expreso lo que es Colombia para mí. Muchos años pensándola, entendiéndola, aceptándola. Mi camino comenzó con la guitarra. Aprender las raíces para trascenderlas fue mi meta, mi sueño. Hoy encuentro el país que yo quiero y llego hasta mí, realizo mi sueño. Canciones viejas y renovadas, canciones nuevas, músicos del sur y del norte, de oriente y occidente que con amor y vitalidad compartieron mi proyecto. Eso es Colombia. Fundamentalmente, alegría, deseo de vivir. Por eso canto.
>
> Claudia Gómez – Majagua 2004

4. MARCO METODOLÒGICO

Después de mencionar los antecedentes, los referentes teóricos que influyeron en gran medida al planteamiento de esta investigación, los datos relevantes de la vida y obra de la cantautora, conviene mencionar que el tipo de investigación que se llevará a cabo en el presente trabajo es de tipo descriptivo, ya que busca recopilar, analizar y evidenciar los elementos de improvisación vocal encontrados a partir del estudio de caso de la cantautora Claudia Gómez como se ha especificado anteriormente.

Comprendamos entonces qué es un estudio de Caso: según es mencionado por Eisenhardt(1989) "*es una estrategia de investigación dirigida a comprender las dinámicas presentes en contextos singulare,* la cual podría tratarse del estudio de un único caso o de varios casos, combinando distintos métodos de recolección de datos, de evidencia con el fin de describir, verificar o generar teoría". Podríamos decir entonces que es una herramienta que permite ampliar el conocimiento entorno a un suceso específico, en este caso un suceso musical estructurado y novedoso.

Para Yin (1994) un estudio de caso es *"una investigación empírica que estudia un fenómeno contemporáneo dentro de su contexto de la vida real, especialmente cuando los límites entre el fenómeno y su contexto no son claramente evidentes".* Resulta ser importante el contexto de la vida real para dicho autor, lo que es competente e importante para este estudio de caso.

De acuerdo con lo anterior, un estudio de caso es una metodología rigurosa que permite investigar fenómenos dentro de un contexto, temáticas determinadas y especificas buscando dar respuesta a cómo y porqué ocurren; a la vez este puede ser de tipo descriptivo o explicativo dependiendo cual sea su propósito. Según Piedad Martínez Carazo (2006)el propósito es descriptivo, si lo que se pretende es identificar y describir los distintos factores que ejercen influencia en el fenómeno estudiado, y exploratorio, si a través de las mismas se pretende conseguir un acercamiento entre las teorías inscritas en el marco teórico y la realidad objeto de estudio.

De esta manera, el propósito de este estudio es descriptivo, reiterando lo dicho anteriormente puesto que dentro de los objetivos específicos de estudio es preciso identificar, descubrir y describir los factores de influencia, los elementos vocales recurrentes, los aportes al uso de fonemas y cuestiones de técnica vocal empleada por la Cantautora.

En relación con la recolección de datos y la selección de las obras a trabajar fue necesaria la comunicación con la Cantautora quien de una manera amable y atenta respondió algunas preguntas y brindo una orientación respecto al tema de estudio central elementos de improvisación vocal en la música colombiana. Más adelante, en efecto se mencionarán algunos apartados de la comunicación vía correo electrónico que se pudo realizar con la cantautora; ya que su aporte fue crucial y elemental en el presente trabajo.

También es de resaltar la influencia y aporte de autores como Enrique Cámara de Landa, Bruno Nettl y Melinda Russell quienes con sus libros y trabajos aportaron a la fundamentación de este proyecto, puesto que desde el planteamiento del problema y otros cuestionamientos iníciales se tomó como referencia algunos apartes del texto Etnomusicología de Enrique cámara de Landa, específicamente la segunda parte, Metodología de la investigación etnomusicológica – Trabajo de Campo, texto que brindó claridad en la forma de abordar una investigación y los pasos a seguir.

Para dar respuesta a la pregunta de investigación en primer lugar se recurre a una de las herramientas básicas para el análisis musical, esta es la transcripción de fragmentos musicales. Que según Enrique Cámara de Landa es considerada una de las principales herramientas de análisis de la música de tradición oral.

Según el diccionario de la real academia de la lengua, se entiende por transcripción a toda acción de copiar, transliterar y Representar elementos fonéticos, fonológicos, léxicos o morfológicos de una lengua o dialecto mediante un sistema de escritura. Esto es absolutamente cierto puesto que si revisamos una transcripción musical obedece a un lenguaje musical y dicha prescripción debe realizarse bajo algunos parámetros específicos a fin de que el transcriptor si se puede llamar así, de a entender al lector su planteamiento musical o la idea musical resultante de su transcripción.

“El valor de la transcripción consiste en que facilita las comparaciones inmediatas entre distintas músicas porque permite eliminar el tiempo al transferir las sucesiones sonoras al campo visual y sirve como herramienta para comunicar la opinión del transcriptor” (2004)debido a que se tiene como base el texto Etnomusicología de Enrique cámara de Landa, La transcripción será la herramienta principal de recolección de datos que proveerá la base para el análisis musical; así mismo cada una de las obras de análisis será tomada de fuentes primarias tales como audios, mp3 y videos emitidos directamente de la cantautora.

Al hablar de transcripción es implícitamente necesario hablar de los sistemas de notación musical, puesto que el sistema de notación más utilizado, estudiado y preciso es el sistema de notación occidental. Sin embargo este sistema de notación de occidente es insuficiente para la transcripción y detalle de la música popular según es mencionado por investigadores, diferentes estudiosos y compositores como; Bela Bartok entre otros, quienes afirman que es necesario ser fiel a la fuente sonora y describir al detalle las obras en el momento de realizar una transcripción, pero también resaltan la escasez de signos en el sistema de notación occidental que hace casi imposible alcanzar una notación literal y precisa de la música popular, recalcando aún más el mencionado problema de la precisión del cantante respecto al sistema de notación occidental.

Dicho esto, este trabajo tendrá como base la notación occidental aunque no solamente se utilizarán dichas convenciones, sino que, de ser necesario, se añadirán algunos signos para describir y articular los sucesos importantes dentro de las melodías transcritas, sin dejar de lado el uso de silabas, la lírica y fonética utilizada por la cantautora en las melodías de improvisación vocal incluidas en dicha transcripción.

Una vez realizada la transcripción de la línea melódica de las tres obras principales continuaremos con el análisis y comparación de las mismas indicando ahora como se llevara a cabo dicho análisis y que elementos se tendrán en cuenta en este trabajo específicamente.

Para cumplir el objetivo trazado se ha seguido la perspectiva dada por el investigador Enrique cámara de Landa(2011) quien afirma que cada escritor y analista utiliza notaciones y análisis musicales que se adapten o funcionen de acuerdo al propósito específico de su

investigación; a su vez tales notaciones y formas analíticas deben cumplir con el propósito de transmitir al lector el objetivo alcanzado con el análisis musical.

Sin embargo, en el análisis musical de una obra no sólo encontramos elementos teóricos, o meramente auditivos, sino también interpretativos, ya que, una de las funciones de la música es la de sugerir y provocar una gama de respuestas emocionales (Sloboda 1991), estas respuestas emocionales involucran tanto al intérprete, como al analista u oyente. Esto nos refiere acerca del carácter interpretativo y estilístico de un compositor o interprete, carácter que solo se puede comprender a través de un estudio global y especifico de sus obras.

Según JanLaRue en su libro Análisis del estilo musical(2004)existen cuatro elementos importantes para el análisis, estos son: sonido, armonía, melodía y ritmo, considerados como la fuente primaria y original que da claridad a la forma y estructura de una obra, a partir del análisis específico de cada uno de ellos, se puede llegar a descubrir los elementos recurrentes, preferentes y característicos de un compositor o como es el caso específico de un cantautor.

En relación con estos cuatro elementos es válido recalcar que, aunque se analice cada uno detalladamente, es imposible realizar un análisis aislado de los elementos, ya que estos trabajan de una manera mancomunada y dependiente. Es decir que, si analizamos un fragmento melódico, por más pequeño que sea siempre tendrá características rítmicas, sonoras y armónicas.

Es prudente advertir que para JanLaRue estos cuatro elementos son tan solo una pequeña parte dentro de su esquema de análisis, ya que si bien son considerados la base del análisis, no brinda claridad respecto al carácter estilo de un compositor. Deberíamos entonces abarcar elementos propios de la ejecución instrumental tales como: Ornamentación, articulación, dinámicas, tipología, movimientos y formas, según plantea el autor.

El esquema de análisis que plantea LaRue, habla de tres estadios principales que son:

1. Antecedentes: Entorno histórico

2. Observación: Elementos musicales y de análisis
3. Evaluación o conclusiones.

Si bien este esquema es específico para el análisis estilístico de grandes compositores de música clásica y abarca elementos históricos, técnicos y compositivos de una manera compleja; parece que su esquema de análisis puede resultar productivo para este trabajo.

No se trata de replicar o abarcar su sistema de análisis completamente, pero si es preciso decir que de su propuesta se tomarán pautas y elementos claves de análisis. En este caso puntual el análisis que pretende el trabajo está centrado en el estudio detallado de dos de los elementos mencionados por LaRue, no como elementos asilados pero si como principales, estos son: la melodía y el sonido (entiéndase sonido como el conjunto de dinámicas, tímbricas y texturas) importantes a resaltar de la propuesta de Claudia Gómez en su interpretación de música colombiana.

Si aplicamos la propuesta planteada por LaRue del esquema de análisis, de una manera general y ligera a la temática presente en este trabajo, el cuadro esquema quedaría así:

1. Antecedentes: Estudio biográfico, discográfico de la cantautora Claudia Gómez
2. Observación: Transcripción y detalle de cada obra
3. Elementos de análisis: Sonido y Melodía
4. Conclusiones y aplicación.

Es válido decir que para el análisis melódico de las obras de Claudia Gómez, se tomará también como referentes, a grandes estudiosos de la técnica vocal en el canto moderno como lo son: Nino del Rose y Bob Stoloff. Quienes han realizado métodos y estudios de la voz en contextos de música popular hablando específicamente del Jazz y la improvisación vocal. Esto debido a que Claudia Gómez incluye en sus obras elementos vocales, no relacionados al canto lirico así que parece importante descifrar y evidenciar los elementos y contribuciones de la cantautora a la interpretación de la música colombiana.

Hasta aquí se han mencionado los diferentes elementos musicales a tener en cuenta en el desarrollo de este trabajo como son: la transcripción y el análisis musical y no cabe duda de que son relevantes en este trabajo sin embargo estos dos aspectos serán estudiados a la luz de la técnica vocal y los elementos de improvisación vocal.

3.1. Selección de Temas

Como resultado de la revisión y exploración del trabajo musical y discográfico de la cantautora se ha determinado estudiar tres obras de su disco Majagua ya que es considerado un disco de innovación musical, donde encontramos composiciones originales y canciones tradicionales colombianas con un aroma de jazz impregnado en ellas. Es importante mencionar que una de las características que diferentes escritores y críticos musicales comentan acerca de este disco es el carácter improvisativo y la importancia de la voz como instrumento incluido en el ensamble armónico. Ejemplo de ello se encuentra en la apreciación de la investigadora María Eugenia Londoño F:

> En Majagua, también la música abre espacios a la improvisación. Se amalgaman felizmente estilos y épocas, técnicas musicales y avances tecnológicos; sonoridades acústicas y electrónicas…riqueza en ambientes sonoros, frescura y fuerza, y la vehemencia sensual de la mujer del trópico.[3]

El tema que aquí nos interesa es el aporte vocal de la cantante a la interpretación de música colombiana, enfatizando en el desarrollo musical y multicultural que encierra esta producción.En palabras textuales la concepción y aporte que la Cantautora quiere resaltar en este trabajo discográfico y que, de cierta manera, sugirió e influyó para la selección del repertorio de análisis en este trabajo:

[3] Comentario tomado del folleto discográfico Majagua, realizado en el 2004 para la publicación del álbum por el Grupo de investigación valores musicales regionales de Medellín.

> ***"Ríete Gabriel** es, sin duda, mi aporte al ámbito vocal colombiano pues los cantantes del país nunca habían hecho un tema instrumental (como el pasillo fiestero) en su voz, Que yo sepa, fui la primer solista vocal colombiana en hacerlo....Igual hice con **La Gata Golosa."*** [4]

Claudia Gómez evidencia un trabajo vocal arduo, ya que da a la voz un lugar en el ensamble instrumental; pues en su propuesta la voz es el instrumento que acompaña y hace parte fundamental del ensamble en temas colombianos originalmente instrumentales, no adaptados al contexto vocal. Prueba de esta nueva propuesta y formato, en su disco majagua encontramos temas como: Ríete Gabriel y La Gata Golosa.

Conviene sin embargo advertir que, estos dos últimos temas incluidos en la producción de la cantautora, son temas anteriormente interpretados en formatos instrumentales como el trió típico, tiple bandola y guitarra, además de ser composiciones representativas de la música de la región andina colombiana. Aunque estos temas han sido grabados por una gran parte de músicos colombianos e interpretados por incontables tríos de la región, nunca se habían realizado en la voz como lo hizo Claudia Gómez en su propuesta, resaltando su aporte vocal, habilidad y versatilidad de su voz.

De manera que el primer tema de análisis que abarcará este trabajo, de acuerdo con la descripción vocal y, por sugerencia misma de la cantautora es, La Gata Golosa, tema compuesto por Fulgencio García quien realizó estudios bajo la dirección de Pedro Morales pino, compositor tolimense reconocido por su virtuosismo en la bandola. Su obra más reconocida *"La Gata Golosa"* compuesta inicialmente con el nombre de *"Soacha"* en homenaje a uno de los más importantes sitios de tertulia en la ciudad de Bogotá.

Este tema se ha mencionado como pasillo santafereño, y es considerado a la vez uno de los temas más importantes y arraigados a la cultura en Bogotá, un pasillo netamente instrumental. A lo largo de la historia ha sido interpretado por diferentes grupos como:

[4] Este comentario fue tomado de la comunicación personal por correo electrónico el 25 de Octubre de 2014 en respuesta a la pregunta que realizo la investigadora: ¿En cuáles de los 12 temas del disco Majagua hay más elementos de improvisación vocal o se evidencia más su aporte vocal?

conjunto típico de Álvaro Delmar, José Luis Martínez, el trió Morales Pino conformado por Álvaro Romero, Peregrino Galindo y Diego estrada, y más recientemente interpretada por la orquesta filarmónica de Bogotá.

Dentro de lo mencionado por la cantautora es válido recalcar que el segundo tema de análisis evidencia fusión musical y desarrollo del jazz en ritmos tradicionales colombianos., es un Joropo llanero con letra y música de la Cantautora. **Joropeando** es un Zumba que Zumba, con golpe llanero basado en la versión de Orlando "cholo" Valderrama.

Este tema se estudiará debido a que tiene presente los dos elementos importantes que son la fusión jazz y la improvisación vocal resaltando el fragmento melódico de introducción del tema, pues la cantautora introduce en dicha introducción, fragmentos melódicos característicos de "My Favorite Things" un estándar de jazz de los años 60.En efecto la cantautora afirma el uso y exposición del estándar de jazz antes mencionado.

> ***"Joropeando,*** *el tema inicial en voz y contrabajo es mis variaciones sobre un estándar de jazz que se llama* ***My Favorithe Things,*** *de Richard Rogers"*[5]

Habría que decir también que cada tema seleccionado para el análisis tiene presente la improvisación vocal y la fusión musical, pues con dicho análisis se quiere resaltar los aportes vocales desde la improvisación que se encuentra en la música de Claudia Gómez, sus arreglos e interpretación vocal. Sí bien sus arreglos tienen un alto contenido de jazz, es válido afirmar que los elementos de improvisación que se encuentran en sus obras no solamente hacen referencia al jazz si no al contrario dan evidencia del aspecto multicultural en el que Claudia Gómez ha tenido su formación académica.

[5]Este comentario fue tomado de la comunicación personal por correo electrónico el 14 de abril de 2015 en respuesta a la pregunta que realizo la investigadora: ¿Qué elementos musicales: acordes, arpegios, notas de paso, incluyes en la improvisación melódica de la introducción del tema joropeando?

5. ANALISIS

Con base en lo señalado anteriormente respecto a la selección de temas de análisis y lo expuesto de referentes teóricos y metodológicos, esta sección da muestra detallada del análisis musical de cada tema de Claudia Gómez, especificando en cada uno de ellos aspectos pertinentes al formato instrumental, Estructura o Forma general del tema, Características Armónicas y finalmente explicando los elementos vocales, melódicos y rítmicos de la improvisación encontrada en cada obra.

5.1. La Gata Golosa

La cantautora expone su versión de La Gata Golosa resaltando la melodía con su voz, utiliza silabas y fonemas que se asemejan al sonido de las cuerdas de las guitarras pues, en el disco Majagua, el tema tiene un formato instrumental diferente al trío típico, dando como resultado una versión moderna, modificada y que incluye un solo de improvisación vocal.

En complemento a este análisis general, se realiza el Anexo No.1 en el cual se encuentra la transcripción de la línea melódica, la cifra de la armonía, los fonemas utilizados en la línea vocal y la estructura general del tema.

5.1.1. Formato Instrumental

Involucra instrumentos de viento y percusión, elimina el sonido característico de las cuerdas en el pasillo instrumental tradicional como la guitarra, tiple y bandola para consolidar un formato diferente generando un sonido y tímbrica distinta. Los instrumentos en esta versión son:

- Voz
- Clarinete
- Trombón
- Maracas

La melodía principal está en la voz, generando contraste con la ejecución del pasillo instrumental; ya que en el trío típico la melodía principal la interpreta la bandola y no se contempla la posibilidad de ejecutar ese tipo de melodías en la voz, esquema que rompe en este caso la cantautora incluyendo la voz como instrumento principal del formato instrumental.

5.1.2. Estructura del Tema

Como se mencionó en el marco teórico el pasillo tiene tres secciones A – B – C, cada sección tiene un mínimo de 16 compases y algunas secciones contienen más compases de acuerdo al gusto y uso del compositor. En la tabla 2 se muestra el esquema general expuesto en el tema, denotando cuántos compases tiene cada sección y el número de veces que esta se repite, en el caso puntual de los compases de solos e improvisación vocal se especificará más adelante y con detalle a que hacen referencia.

Tabla 2 Forma del pasillo La Gata Golosa, Claudia Gomez.

Sección	|: A :|	|: B :|	A	|: C :|	Solo Percusión Vocal	Improvisación Vocal	A
No. de Compases	16 Compases	16 Compases	16 Compases	17 Compases	16 Compases	18 Compases	16 Compases

5.1.3. Características Armónicas.

En esta versión el tema es expuesto en una tonalidad más cómoda para el instrumento principal, la voz, la relación directa con el formato instrumental propuesto y el registro de la melodía, pues se presenta el tema en Bb mayor y más adelante presenta la parte C en contraste por modulación abrupta, luego regresa a la tonalidad inicial en donde termina el tema, como se muestra en la tabla 3 indicando el esquema por secciones y la tonalidad en la que se expone cada sección.

Tabla 3Características Armónicas de cada sección. Pasillo La Gata Golosa, Claudia Gómez.

Sección	A	|: B : |	|: C : |	Solo Percusión Vocal	Improvisación Vocal
Tonalidad	Bb Mayor	Bb Mayor	Db Mayor		Bb Mayor

Al respecto de los acordes es válido decir que no solamente hace uso de la progresión armónica acostumbrada en un pasillo instrumental que es: I – IV - V – I, ya que en este caso la sección A, contiene acordes de paso, acordes agregados de séptima y novena, además en la progresión armónica se realiza un movimiento cromático ascendente y luego descendente en el bajo como se especifica en la Figura 4.

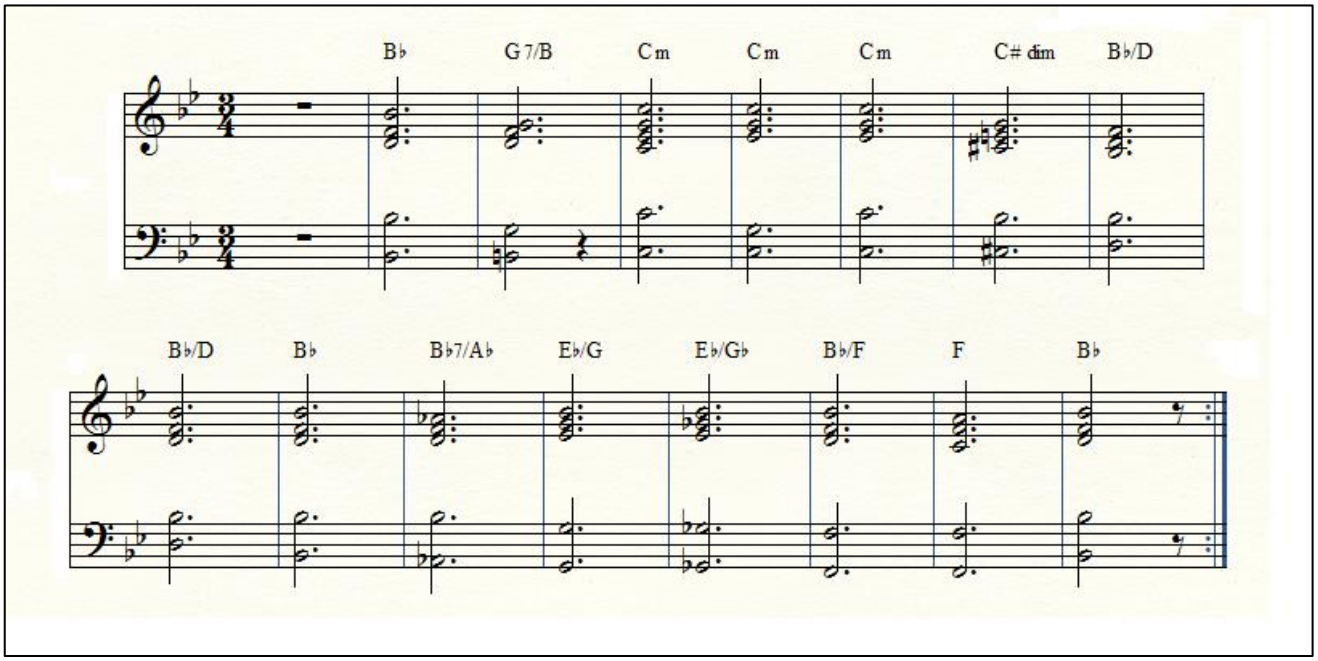


Figura 4. Progresión armónica de la sección A del tema *La Gata Golosa* en versión de Claudia Gómez Cantautora colombiana, en su Disco Majagua 2004. Transcripción realizada por la investigadora.

5.1.4. Elementos rítmicos.

En cuanto a los elementos rítmicos, este tema presenta cambio de acentuaciones, y uso de sincopa; pues en contraste con el tema original, la cantautora muestra una variación de acentos en la repetición de la sección B, desplazando el acento del tiempo fuerte, acentuando el tiempo débil, como se muestra en la figura 5.

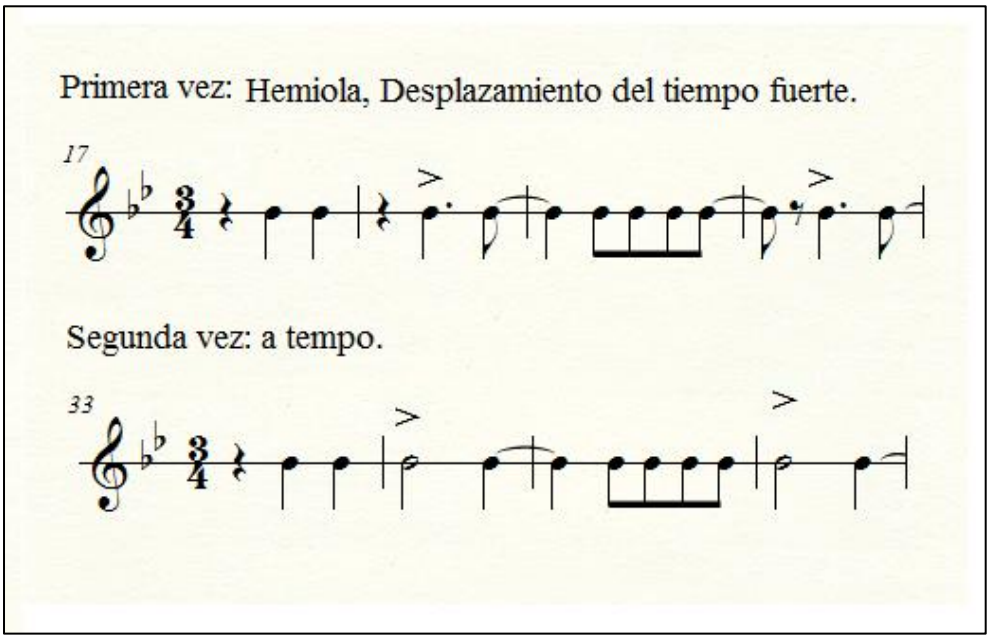


Figura 5. Especificaciones rítmicas sección B del tema *La Gata Golosa* en versión de Claudia Gómez Cantautora colombiana, en su Disco Majagua 2004. Transcripción realizada por la investigadora.

Como se observa en la figura 4, la primera exposición de la sección B presenta la hemiola, el desplazamiento del tiempo fuerte, acentuando siempre el segundo pulso de cada compas; y en contraste la segunda exposición de la sección B presenta a tiempo acentuando en su mayoría el primer sonido de cada compas. Sin embargo estas variaciones rítmicas son propias del estilo y género musical. Las personas que interpretan dicho genero tiene pleno conocimiento de las variaciones propuestas y ésta es una de ellas.

5.1.5. Elementos melódicos.

Respecto al aspecto melódico *La Gata Golosa* en versión de Claudia Gómez, es necesario aclarar que las versiones instrumentales usan un registro un poco más amplio y una tesitura aguda en los instrumentos de cuerda, aún más en el registro en que se ejecuta la melodía, en la bandola. En contraste a ello, la versión presentada por la Cantautora ha sido interpretada en una tonalidad diferente ya que cuenta el registro vocal, el timbre y tesitura de la cantante, pues en este caso la voz es el instrumento melódico principal, y esto da como resultado una tímbrica media y grave de la melodía que contrasta con el sonido de los instrumentos de viento.

De acuerdo con la transcripción realizada y expuesta en el Anexo No.1 se evidencia el registro real de las notas en las que se mueve la voz que lleva la melodía principal y ésta según lo analizado comprende un rango de notas desde el D_2 hasta el C_4 como se muestra en la Figura 6.

Figura 6. Descripción del rango vocal utilizado por la Cantautora Claudia Gómez en la exposición de su versión de la Gata Golosa.



Se puede afirmar entonces que la cantautora tiene un registro vocal de Contralto, según la clasificación vocal universal planteada por estudiosos de la técnica vocal. En definitiva esto hace que durante la exposición del tema haya cambios súbitos e intervalos amplios de de notas graves y agudas, ascendentes y descendentes. En la figura 7 se muestra la melodía de la parte A, pero en este caso se ha escrito una octava arriba para comodidad del lector sin embargo, cabe resaltar que en la voz debe cantarse en la octava de abajo, es decir empezando desde el F_3 y no desde el F_4 como lo indica la partitura.

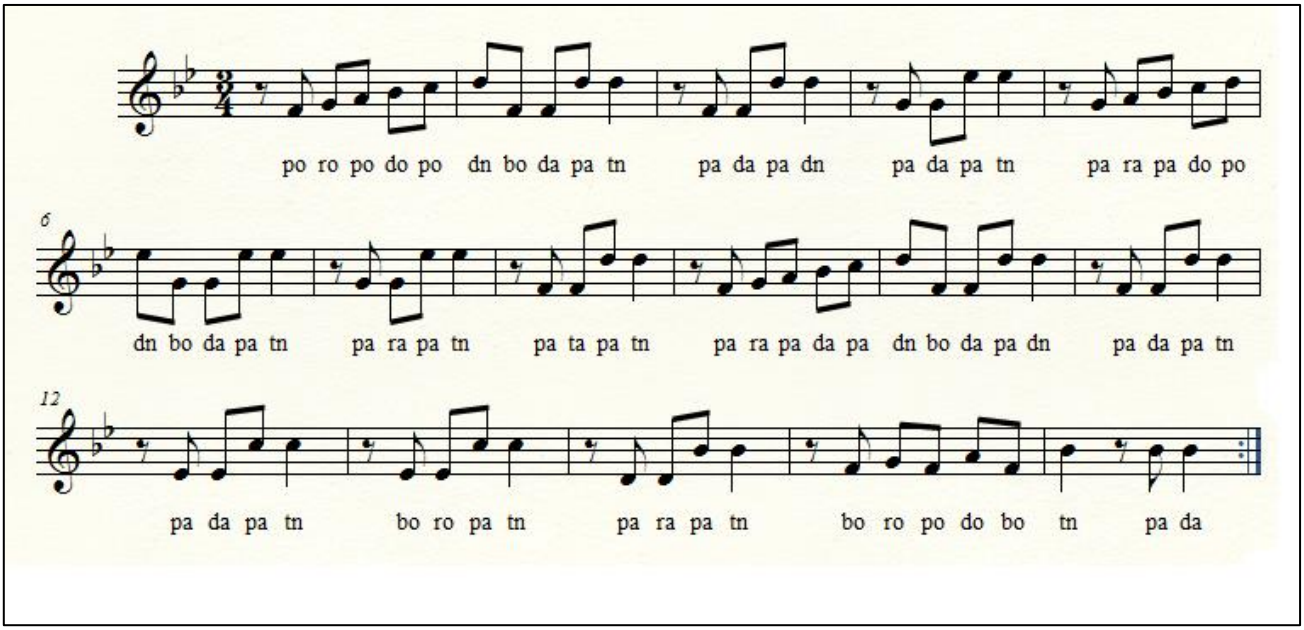


Figura 7. Melodía principal de la sección A del pasillo La Gata Golosa, en versión de Claudia Gómez. Transcripción realizada por la investigadora.

Es oportuno ahora mencionar que, de la misma manera en que se expone la melodía de la sección A, se presenta la melodía de la sección B y C en el anexo 1. Sin embargo es de resaltar los elementos vocales recurrentes expuestos por la cantautora en el tema en general ya que, dentro de los elementos de uso frecuente se encuentran: el uso de fonemas, cambios de acentos, glisandos y cambios súbitos en el registro vocal.

Debido a que la melodía principal es interpretada por la voz se hace necesario el uso de algunos fonemas, planteados por la cantautora de acuerdo a su conocimiento e interpretación del tema. Dichos fonemas hacen alusión a los fonemas antes mencionados en la tabla 1, respecto a la improvisación en jazz vocal - Scat. Por esta razón como resultado de la trascripción melódica y del análisis de la misma se expone la tabla 4que sintetiza los fonemas encontrados en la melodía del tema.

Tabla 4 Fonemas recurrentes de Claudia Gómez, síntesis del análisis vocal de La Gata Golosa.

Fonema	Alófono (Sonido)	Articulación
Po	Po	Percutivo
Do	Do	Dental
Pa	Pa	Percutivo
Tn	Teng	Nasal
Ro	Ro	Vibrante
Pm	Pom	Nasal
Ba	Ba	Percutivo
Ra	Rra	Vibrante
Du	Du	Dental
Dn	Din	Nasal
Dm	Dam	Nasal
Di	Di	Dental
Ie	Ie	Oral
Pr	Prrr	Percutivo-Vibrante
Psh	Pish	Percutivo
Da	Da	Dental
Bt	Botu	Percutivo-Dental
Pk	Paka	Percutivo
Qn	Cun	Nasal
K	Ka	Percutivo
Um	Mm	Nasal
Pe	Pe	Percutivo
Tu	Tu	Dental
Chr	Chirr	Vibrante
Qui	Ki	Percutivo
Shi	Tshi	Dental-Oral

Los fonemas descritos en la tabla anterior están relacionados como texto de la melodía enel Anexo 1. Ahora bien, es necesario aclarar la tercera columna de dicha tabla ya que ésta hace referencia a los sonidos de las consonantes y la forma en la que se articulan. Para esto se describe a continuación la forma en que se debe articular los fonemas consonánticos de acuerdo a un breve estudio de clasificación y sonido de los fonemas**(**2011**)**.

Articulación de Fonemas

- Nasal: Parte del aire pasa por la cavidad nasal, las consonantes nasales son n, m, ñ.
- Percutivo: Sonido no entonado producido por el toque de los dos labios. Las consonantes características de este tipo de emisión son p, b, k.
- Dental: en el caso de estas cuando se pronuncia la lengua se encuentra detrás de los dientes superiores, como es el caso de la l, d, t.
- Vibrante: el aire hace vibrar la punta de la lengua al pasar r, rr.
- Oral: todo el aire pasa por la boca, este es el caso de las vocales aunque sean abiertas o cerradas.

Conviene distinguir ahora que los fonemas utilizados por la cantautora según la tabla 4 muestran una diferencia notoria en contraposición a los fonemas de la tabla 1, ya que en el caso puntual aquí investigado, los fonemas en la exposición melódica de este pasillo instrumental, son más fuertes, y se articulan de una manera vibrante y percutiva.

5.1.6Descripción de la improvisación Vocal

Bien pareciera por todo lo anterior que la versión estudiada de la Gata Golosa se expone hasta el momento de una manera tradicional y similar a la versión original, sin embargo después de la parte C, como se indicó en la tabla 2 y 3, la cantautora expone su aporte en improvisación vocal.

En esta sección se describe la improvisación realizada del compás 66 al 97 del anexo1, la cantante empieza la improvisación realizando con su voz una imitación de los sonidos de

instrumentos de percusión y expone sin acompañamiento armónico, ni melódico su propuesta vocal.En lafigura 8 se muestra la rítmica y las silabas usadas por la cantautora en esta primera instancia de su improvisación.

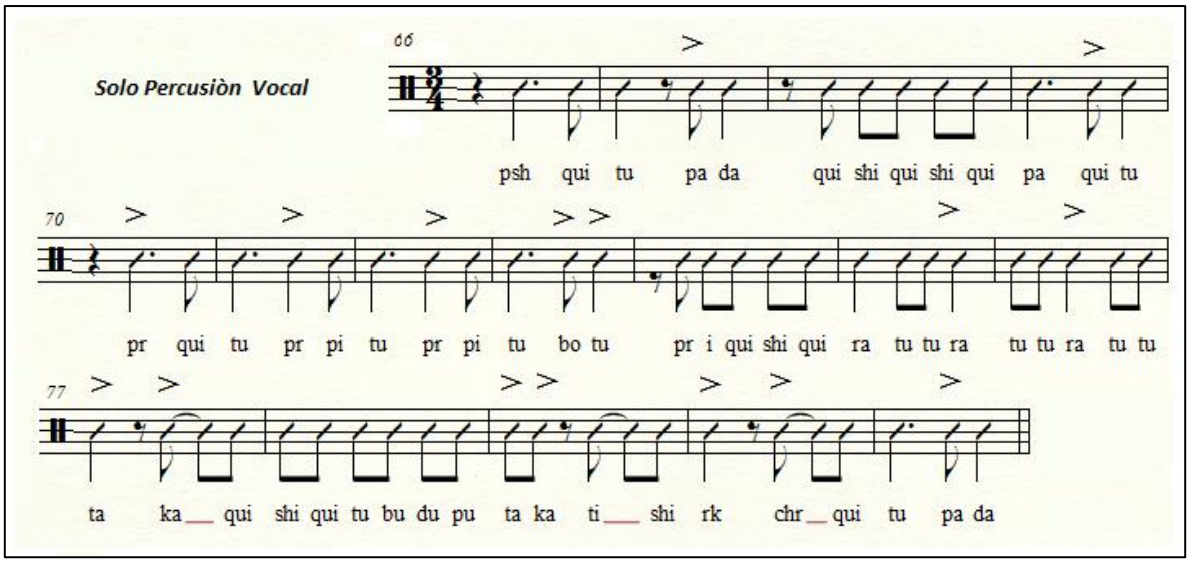


Figura 8. Solo de percusión vocal**.** Especificaciones del compás 66 al 81. Improvisación vocal de Claudia Gómez en su versión de *La Gata Golosa*, pasillo instrumental. Anexo 1.

Debido a que la cantautora imita el sonido de instrumentos de percusión, podría decirse que no hay una entonación estricta ni exacta de intervalos melódicos, sino solamente una sucesión de sonidos en los que se recalca el uso de la síncopa rítmica y el cambio de acentos como especifica la figura 8.

Seguido al sólo de percusión vocal se encuentra la improvisación melódica, donde la cantautora hace uso continuo de la entonación de arpegios ascendentes y descendentes delos acordes contenidos en la progresión armónica de la sección A. Se suma a esto las notas de paso entre acordes, los fonemas, el uso de intervalo de 5ta justa y al arpegio del acorde Si bemol mayor con sexta agregada ($B^{b}{}_{6}$).

En la Figura 9 se encuentra señalado por recuadros el uso de arpegios descendentes y ascendentes, y se da una idea de la frecuencia con la que la cantautora hace uso de ellos en

la exposición de su improvisación vocal durante 18 compases. De la misma manera se describen los intervalos frecuentes, los giros melódicos y los fonemas que usa.

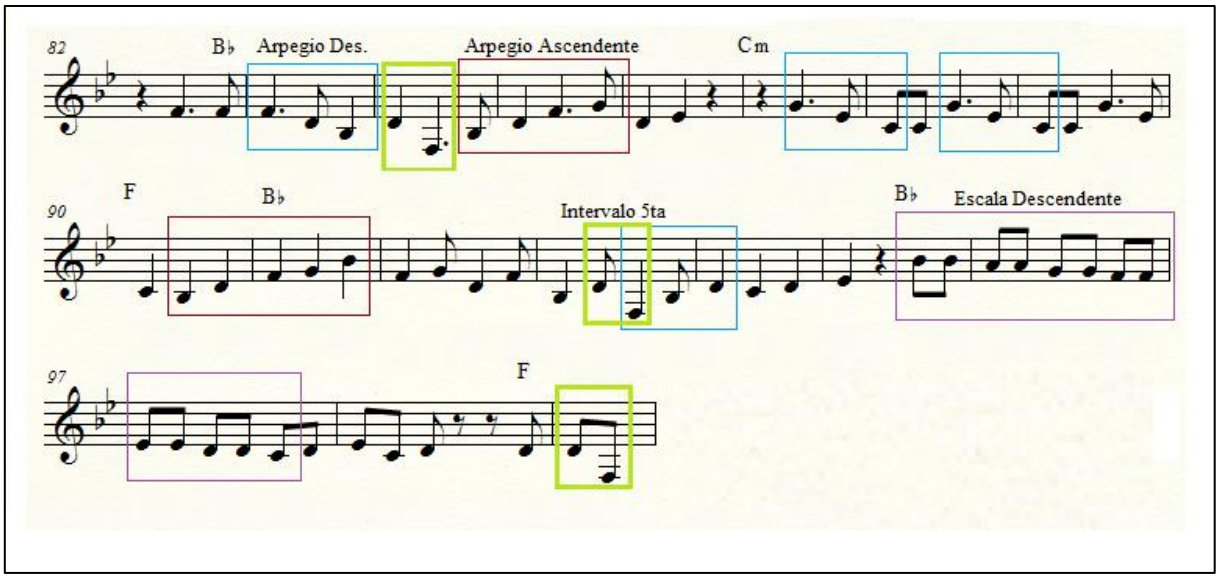


Figura 9. Solo de improvisación vocal**.** Claudia Gómez en su versión de *La Gata Golosa*, pasillo instrumental. Especificaciones melódicas.

En la figura 9 se identifica y describe el uso de elementos armónicos y ritmo melódicos en la exposición de la improvisación de Claudia Gómez. Se describe con colores los aspectos recurrentes, se observa en color azul el uso de arpegios descendentes, en este caso del acorde de Bb y Cm, en verde se resalta el intervalo de 5ta justa descendente entre la nota D y G, En color vino tinto se resalta las veces que se hace uso del acorde (B^{b}_{6}) en arpegio ascendente, y finalmente en morado se resalta el uso de las escala descendente de Bb.

Además de los elementos antes mencionados en la exposición de la melodía, el uso de arpegios y los diferentes intervalos, es importante mencionar que la Cantautora hace uso del cambio de registro de 8va en algunos fragmentos de la exposición melódica, en este caso el más relevante es el cambio de octava en la melodía del final del tema.

5.2. Joropeando

En contraste con el tema anterior, este tema presenta claramente la influencia y fusión del jazz con el zumba que zumba, ritmo tradicional llanero, ya que Claudia Gómez expone en él una variación melódica de un conocido estándar de jazz "My Favorite Things" además dentro de este contexto la cantautora resalta con la lírica del tema la variedad musical de nuestro país haciendo mención de los ritmos tradicionales de cada región.

En complemento a este análisis general, se realiza el Anexo No.2 en el cual se encuentra la transcripción de la línea melódica, los fonemas utilizados en la línea vocal, la lírica y estructura general del tema.

5.2.1. Formato Instrumental

En esta versión presentada por Claudia Gómez, se conserva el formato instrumental del joropo llanero tradicional, la voz hace parte fundamental del ensamble ya que la cantautora expone la primera parte del tema en compañía única del Contrabajo, después del primer intermedio se agregan los demás instrumentos y en el segundo intermedio del tema se suman otras voces.

- Contrabajo
- Cuatro
- Capachos
- Voces

5.2.2. Estructura del Tema

De acuerdo con lo mencionado en capítulos anteriores, este tema es un Zumba que Zumba, conformado por 4 versos, cada verso abarca alrededor de 8 compases y tiene un intermedio musical, en algunos casos este intermedio es corto y en otros puede durar 16 compases o más, en dichos intermedios la melodía principal es interpretada en la voz haciendo uso de fonemas.

En la tabla 5 se especifica la forma general del tema indicando las secciones como verso, intermedio, solo instrumental, improvisación vocal, cuantos compases dura cada sección y que instrumento acompaña, ya que el acompañamiento a la voz esta siempre cambiando para darle un balanceo y equilibrio a la exposición del tema.

Tabla 5Estructura general de Joropeando

Sección	No. de Compases	Instrumentos
Introducción	Libre	Contrabajo
Introducción, Improvisación vocal	23 Compases	Contrabajo y Voz
Verso 1	8 Compases	Contrabajo y Voz
Intermedio 1	2 Compases	Contrabajo y Voz
Verso 2	8 Compases	Contrabajo y Voz
Intermedio 2	16 Compases	Contrabajo, Voz y Cuatro
Verso 3	8 Compases	Cuatro y Voz
Intermedio 3	2 Compases	Cuatro y Voz
Verso 4	8 Compases	Contrabajo, Voz y Cuatro
Improvisación Vocal	19 Compases	Contrabajo, Cuatro y Voces
Solo instrumental	20 Compases	Cuatro y Capachos
Modulación	24 Compases	Voces, Cuatro, Capachos y Contrabajo
Re-Exposición de Versos 2, 3 y 4	32 Compases	Voz, Cuatro, Capachos y Contrabajo

Una vez se expone el tema completo después del solo de cuatro y capachos hay una sección de modulación que funciona como intermedio donde se sobresalen las voces para finalmente volver a la re exposición de los versos 2, 3 y 4 con algunas variaciones en la

melodía, para finalizar tema con una frase melódica que retoma los motivos melódicos de la introducción.

5.2.3. Características Armónicas

Este Zumba que Zumba esta en modo menor, en tonalidad Dm. Como se indicó en la estructura del tema general tiene una introducción en improvisación vocal y es en éste contexto que se encuentra la progresión armónica característica mencionada en la figura 3, compuesta por: I - V7 del IV – IV – V7 del V – V7 – I.

A continuación se expone el acompañamiento del contrabajo a la melodía principal especificando el uso del arpegio de acordes contenidos en la progresión armónica, que en el caso del verso se presenta sin el uso de dominantes secundarios como se indica en la figura10.



Figura 10. Células Progresión armónica del verso e intermedio 1. Claudia Gómez de su repertorio Joropeando, Zumba que Zumba. Transcripción realizada por la investigadora.

Como se indicó, esta progresión armónica se repite en la exposición de los versos 2, 3 y 4, pero en los intermedios vocales el contrabajo incluye otros acordes de paso, como bajo caminante o Walkingbass característico del jazz.

5.2.4. Elementos Rítmicos

En este punto es necesario resaltar la función principal de la voz como elemento percutivo y virtuoso, pues en la exposición melódica, se evidencia el uso de figuras rítmicas que requieren agilidad vocal y a la vez se hace uso continuo de la sincopa. La melodía siempre

entra en antecompás, es decir, en el pulso 5 del compás de 6/8.De esta manera se describe en la figura 11 la célula rítmica característica y recurrente en cada verso.

Es necesario aclarar que cada una de estas células rítmicas es importante y marca de manera notoria la diferencia entre cada una de las secciones del tema. La célula rítmica número 1 es claramente usada en la introducción vocal, la número 2 utiliza antecompás acentuando el 5to pulso del compás, esta es recurrente en los inicios de los versos y la número 3 es utilizada con frecuencia en los intermedios de más de 16 compases según muestra la estructura general del tema, y se reafirma en el Anexo 02.

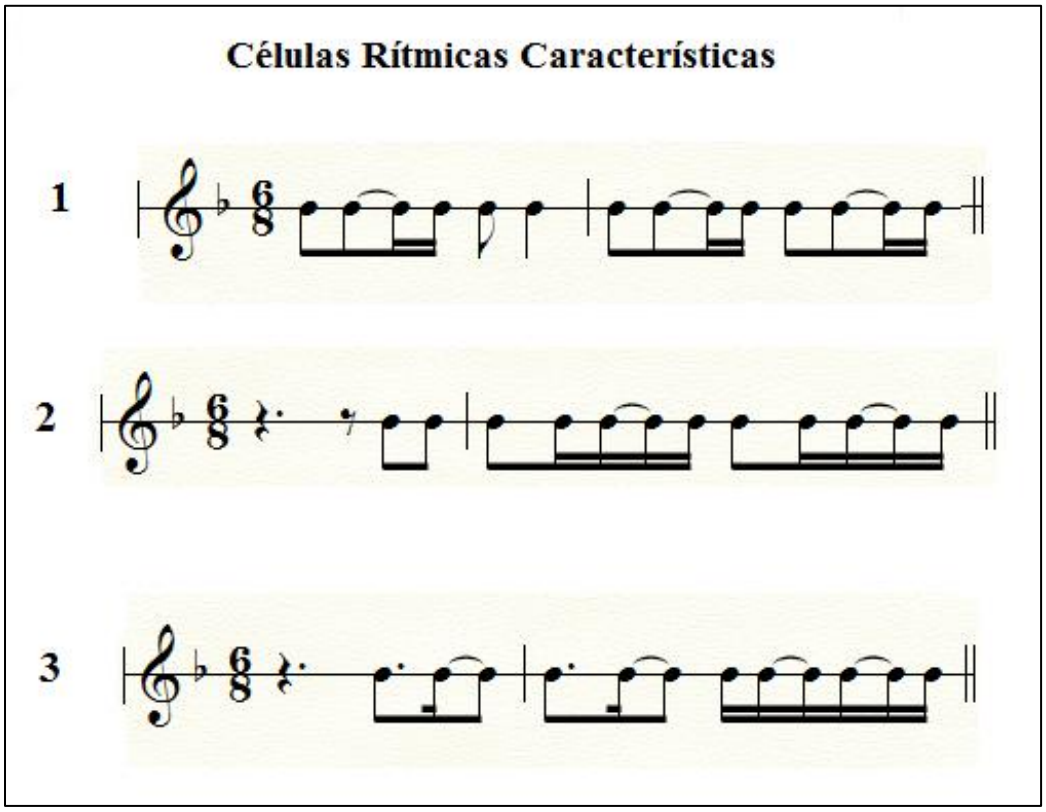


Figura 11. Células rítmicas recurrentes. Claudia Gómez de su repertorio Joropeando, Zumba que Zumba, golpe llanero.

5.2.5. Elementos Melódicos

La línea melódica de *Joropeando* tema inédito de la cantautora, contiene diferentes elementos importantes, entre ellos el uso de fonemas, intervalos amplios, arpegios, escalas ascendentes y descendentes además de la lírica o texto principal de la canción.

De acuerdo con la transcripción realizada y expuesta en el Anexo No.2 se evidencia el registro real de las notas en las que se mueve la voz que lleva la melodía principal, según

lo analizado, la melodía comprende un rango de notas desde E_3 al D_5, como se indica en la figura 12.



Figura 12. Descripción del rango vocal utilizado por la Cantautora Claudia Gómez en la exposición de Joropeando.

La línea melódica del verso es repetitiva en la presentación del tema completo, pues los versos 2, 3 y 4 son similares en la línea melódica, sólo hace pequeñas variaciones de intervalos, y, en algunos casos, variaciones rítmicas, pero el motivo melódico sigue siendo repetitivo en los versos. En la figura 13 se describe la melodía del verso 1, señalando en la parte inferior el texto.

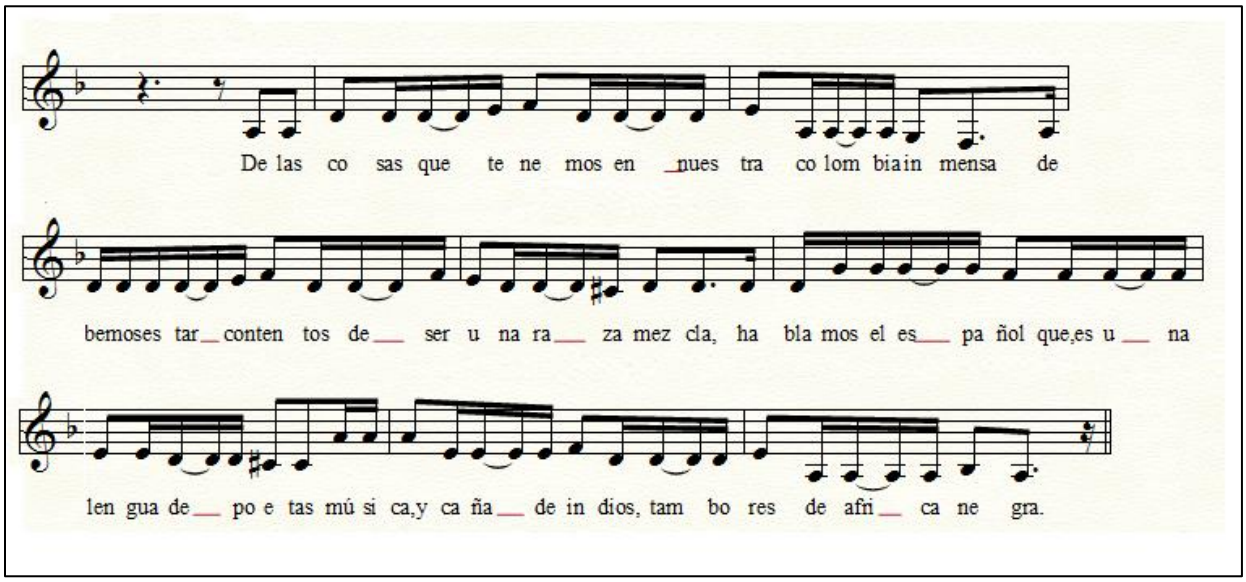


Figura 13. Melodía principal verso 1 de Joropeando, golpe llanero: Zumba que Zumba de Claudia Gómez. Transcripción melódica realizada por la investigadora.

Además de la línea melódica de los versos, los intermedios vocales entre versos tiene sus características específicas y los fonemas recurrentes en la exposición del tema se encuentran descritos en la tabla 4 mencionada anteriormente, y en complemento a ello se describen con detalle en el anexo 2.

5.2.6. Descripción de la Improvisación Vocal

Dentro de la exposición melódica de la improvisación vocal al inicio tema, la cantautora hace uso de motivos melódicos característicos de un estándar de jazz, los articula de una manera diferente, usando fonemas diferentes e incluyendo cambios rítmicos en el compás de 6/8.

La melodía principal en my favorite things es presentada en un compás de ¾ y predomina el uso de figuras rítmicas como negras, corcheas y sus silencios. En el caso de la exposición e inclusión del motivo melódico presentada en el tema Joropeando, la cantautora hace un cambio de métrica debido al tema con el que se hace función musical que es un joropo llanero normalmente escrito en 6/8, las figuras rítmicas que predominan en este caso son: negras, corcheas y semicorcheas, aun así aunque hay una variación de la métrica o unidad de compas y el ritmo, el motivo melódico se mantiene, aunque en el caso puntual de Joropeando es presentado con fonemas y no con el texto del estándar de jazz. En la figura 12 se muestra la melodía original y la variación propuesta por Claudia Gómez en Joropeando.

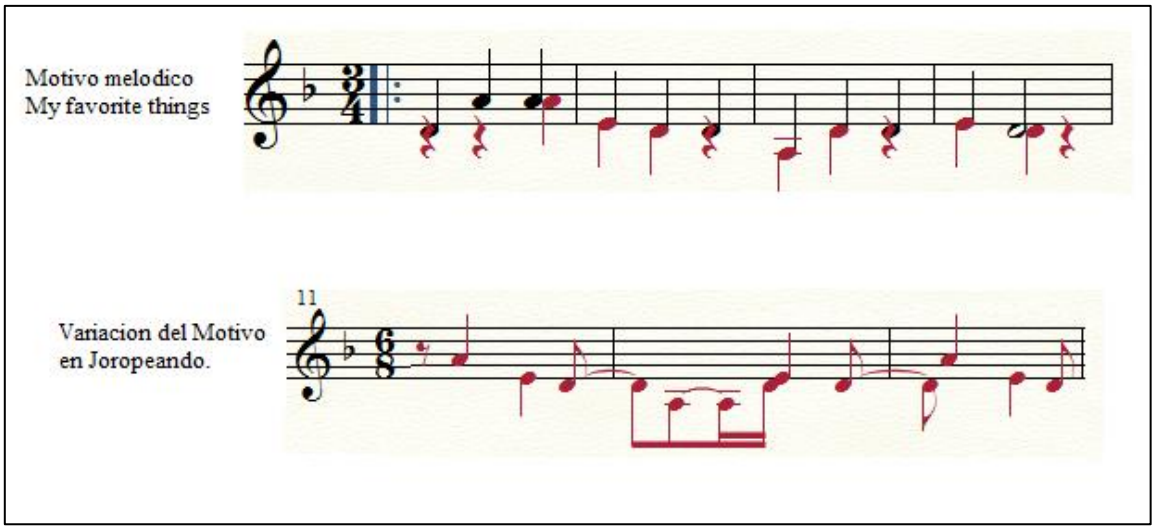


Figura 13. Variación del motivo melódico de My favorite things. Claudia Gómez en su repertorio Joropeando, Zumba que Zumba, golpe llanero.

Lo que se resalta en rojo es el motivo melódico, y como se indicó en la figura 11, en la versión presentada por la cantautora se conservaron las notas, La, Mi, Re, características del motivo principal, pero la rítmica es variada utilizando figuras diferentes y síncopa recalcando la acentuación del tiempo débil, recursos que no se observan en la melodía original.

De la misma manera que se expone el motivo melódico anterior característico de my favorite things, se retoma el uso de la escala mayor ascendente según se observa en la figura 14, pero en este caso se mantiene la división ternaria y la similitud de la melodía, exceptuando un pequeño cambio melódico a final del compás en Joropeando.

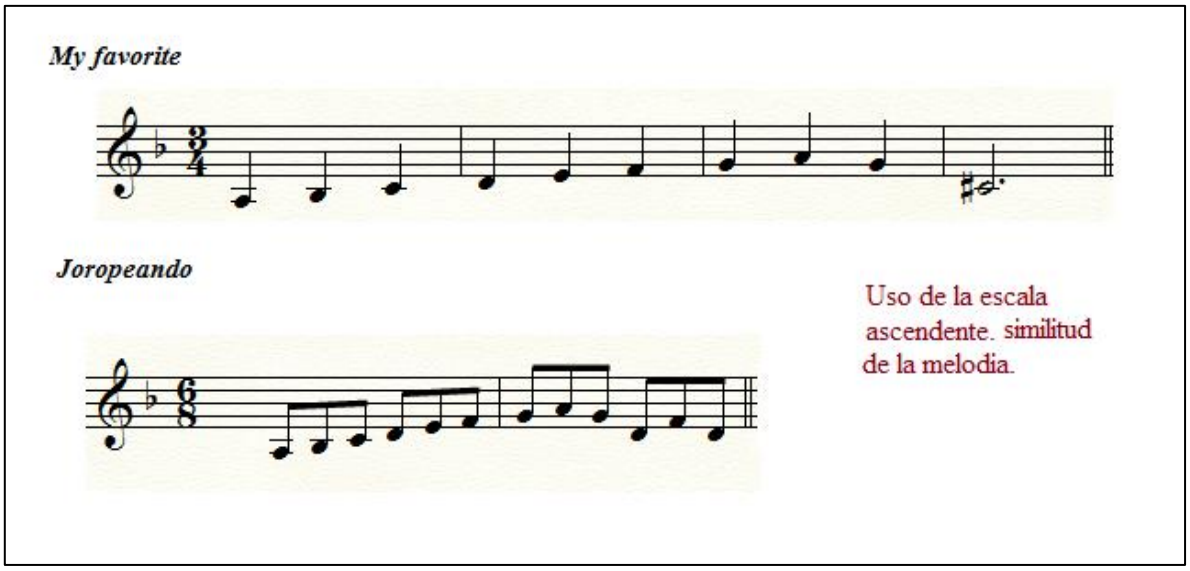


Figura 13. Similitud melódica My favorite things y Joropeando. Claudia Gómez en su repertorio disco Majagua 2004.

Hasta ahora observamos el uso de motivos melódicos similares en la exposición del tema joropeando, sin embargo la cantautora expone el tema my favorite things sólo en la introducción del Joropeando, como se describe en la figura 12 y 13, una vez expuesta realizada la introducción en contrabajo y voz la cantautora hace uso recurrente de motivos melódicos cantados utilizando fonemas en los intermedios de cada estrofa o verso.

Esto nos lleva a describir cada uno de los intermedios vocales y los elementos rítmicos y melódicos de los mismos, la duración de estos intermedios varia, ya que algunos tienen una duración de 2 compases y el intermedio de mayor duración es de 16 compases. A continuación se especificará los elementos característicos de cada intermedio.

Intermedio 1: este es el intermedio más corto, tiene una duración exacta de tres pulsos de negra con puntillo, se encuentra en el compás 33 y 34 del anexo 2, en él es predominante el uso de sincopa y la melodía tiene como base las notas del acorde de A mayor que en este caso cumple función de dominante de Dm.



Figura 14. Intermedio 1 de Joropeando. Claudia Gómez disco Majagua 2004.

Intermedio 2: Este es el intermedio más largo ya que en el 5 compás de la exposición hay un solo de 7 compases en este caso interpretado por el cuatro. Se desarrolla desde la semicorchea anterior al compás 42 y termina en el compás 51 dando paso al verso 3.

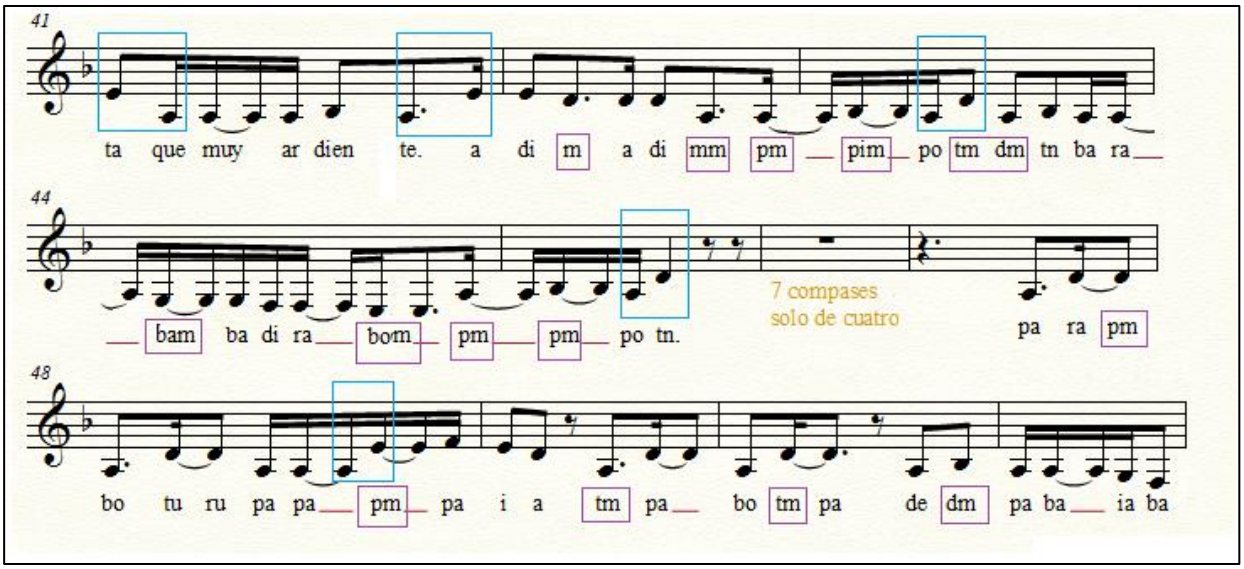


Figura 15. Intermedio 2 de Joropeando. Claudia Gómez disco Majagua 2004.

Como se muestra en la figura 15 este intermedio tiene un fonema recurrente que está señalado en el recuadro morado indicando así el sonido o alófono nasal presente en la articulación de la voz a lo largo del intermedio 2 e incluso presente en todos los intermedios. De igual forma en la línea melodía se encuentra repetidas veces el intervalo de4ta ascendente o 5ta descendente de E a A, marcado con el recuadro de color azul.

Se puede observar a nivel instrumental en este intermedio unos compases de solo de cuatro lo que indica el cambio de formato instrumental, pues hasta el momento el tema se había presentado en contrabajo y voz únicamente, así que la entrada del cuatro marca la diferencia en la exposición melódica del verso 3.

Intermedio 3: este de nuevo es un intermedio de dos compases, se presenta del compás 61 al 62 dando paso al verso 4.En contraste con el intermedio 1, aquí se usa fonemas diferentes tales como lo, re, le que hacen referencia al sonido o alófono dental, se puede decir que el cambio de fonemas se presenta como anticipación a la improvisación vocal que se expone más adelante.

En cuanto al motivo melódico se desarrolla igual al intermedio 1 (ver figura 14), pues este utiliza las mismas notas base que son E y A, con algunas notas de paso, pero al finalizar el intermedio este tiene una variación rítmica como se muestra en la figura 16. A nivel instrumental este intermedio es acompañado por el cuatro únicamente.



Figura 16. Intermedio 3 de Joropeando. Claudia Gómez disco Majagua 2004.

En resumen, este análisis ha descrito cada una de las partes de la estructura general del tema *Joropeando*, refiriendo el uso de fonemas, los elementos rítmicos y melódicos de cada sección, estas son: la introducción en improvisación vocal, el verso y los intermedios. Pasando ahora a explicar el segundo solo o sección de improvisación vocal ubicada desde el compás 71 al 89 del anexo 2.

Con respecto a la presentación de la improvisación, Claudia Gómez expone de nuevo motivos melódicos antes vistos en los intermedios, pues en los primeros cuatro compases de improvisación utiliza el intervalo de 4justa descendente de D a A, además usa el arpegio de A mayor dominante de Dm. En el caso de los fonemas en estos primeros compases hace una mezcla entre los fonemas del intermedio 1 con el intermedio 3 como se muestra en la figura 17.

A partir del compás 75 hay un cambio notorio en todos los elementos antes expuestos, la melodía es cantada, en este caso, no solo por una voz sino por varias voces, la rítmica varía pues en este caso ya no hay semicorcheas y cada frase es más larga, respecto a los fonemas hay más uso de vocales y consonantes menos nasales dando la ilusión de un sonido más oral o vocálico. (ver figura 17).



Figura 17. Improvisación Vocal de Joropeando. Claudia Gómez disco Majagua 2004.

Como se observa en la figura 17, se resalta con color morado los primeros cuatro compases ya que estos retoman motivos melódicos antes expuestos. De manera que la parte siguiente resalta la voz principal en negro y la segunda voz en rojo. La segunda voz es cantada por varias personas en algunos momentos cantando a unísono y en otros haciendo una melodía una 3ra abajo o una 4ta abajo. En la voz principal se resalta el cambio de registro y uso de notas agudas no expuestas anteriormente en el tema.

Debido a la extensión del tema se puede encontrar en cada sección motivos melódicos repetitivos, pero cabe concluir hasta aquí que la cantautora hace uso recurrente de arpegios de los acordes indicados en la progresión armónica y siempre tiene presente los motivos melódicos extraídos y variados del estándar de jazz, además hace uso de fonemas, de sincopa y figuras rítmicas con cierto grado de dificultad en la exposición del tema.

6. CONCLUSIONES

En el estudio de caso de Claudia Gómez se pudieron evidenciar y definir los elementos de improvisación presentados en los temas *La Gata Golosa* y *Joropeando*, proveyendo una lista de fonemas recurrentes, que hacen alusión al sonido de cuerdas, dichos fonemas se pueden utilizar en la improvisación vocal de la música colombiana.

La transcripción de los temas seleccionados para el análisis de esta investigación dieron a conocer patrones rítmicos y melódicos usados por Claudia Gómez, de los cuales los más representativos son: el uso de escalas acorde a la progresión armónica, la entonación de arpegios de acordes con 6ta agregada, y el uso de células rítmicas características de cada género musical interpretado.

Uno de los elementos armónicos más representativos en los temas estudiados de Claudia Gómez reflejados en la improvisación vocal es el uso de Acordes agregados y colores de los acordes como los son los acordes de 7ma y 9na, el uso frecuente del cromatismo ascendente o descendente en la disposición del bajo y el incremento de los dominantes segundarios.

Es evidente que la cantautora, además de tener conocimiento pleno del estilo tradicional del pasillo y el Zumba que Zumba, fusiona estos géneros con características y elementos musicales del Jazz como el scat, dando como resultado la improvisación vocal en obras tradicionales que generalmente no incluyen improvisación.

Se podría decir que lo que la cantautora propone es casi una versión de Scat colombiano, teniendo en cuenta la explicación de Scat y articulándolo con la exposición de fonemas presentada por la cantautora en los temas analizados e incluso en otros temas del disco Majagua 2004 que no son ampliamente analizados en este trabajo.

Finalmente este proyecto dio la oportunidad de resaltar el trabajo de Claudia Gómez, cantautora colombiana, brindando herramientas y elementos para la improvisación vocal en músicas tradicionales; contribuyendo a la formación de los cantantes populares.

Resalta la importancia de la improvisación dentro del proceso de formación musical, en este caso particular dentro de la música de la región andina colombiana y el Zumba que Zumba de la región de los llanos del Orinoco. Aporta elementos de reflexión principalmente a la investigadora respecto a su formación y experiencia como docente de canto, del mismo modo a los cantantes en formación, a cantantes profesionales respecto a la improvisación y las músicas tradicionales, dos elementos muy importantes para la práctica musical en el contexto colombiano.

Glosario

Scat: Forma de cantar jazz en la que las palabras son sustituidas por una sucesión de onomatopeyas o silabas desprovistas de significado y que imitan la interpretación instrumental.(2009)

Hemiola: El término hemiola entendido como la percepción de pulsos distinta al del sistema métrico de base producida por una sucesión de acentos que agrupan a un número de elementos de la matriz distinta al normal.

Fonema: Unidad fonológica mínima que se opone a otra para diferenciar significados, como en bata y lata: cada fonema puede tener en el habla distintas realizaciones o sonidos. Unidad mínima resultante de la descripción teórica de un sonido de la lengua.(200 7)

Alófono: Variante que se da en la pronunciación de un fonema, según su posición en la pala bra o en la sílaba o según las características de los fonemas vecinos. En fonética, se llama alófono a cada uno de los fonos o sonidos que en un idioma dado se reconoce como un determinado fonema.(2007)

Glissando: Un glissando en música es un adorno, un efecto sonoro consistente en pasar rápidamente de un sonido hasta otro más agudo o más grave haciendo que se escuchen todos los sonidos intermedios posibles dependiendo de las características del instrumento. La técnica interpretativa variará en función del instrumento musical que deba ejecutar el Glissando.(2007)

Registro Vocal: El término registro vocal denomina la forma de vibración de los labios vocales, ligamento y capa mocosa, al producir el sonido. Existe una clasificación por registro vocal y esta clasificación debe ser por la extensión, Tessitura y timbre. Clasificar una voz es rotularla, ubicarla en una categoría determinada, dicha categoría es en voz femenina: Soprano (aguda), Mezzo-soprano (media) y Contralto (grave), en el caso de los hombre: Tenor (aguda), Barítono (media) y Bajo (grave).(1947)

Rango: Extensión vocal, las notas que puede emitir una persona desde la más grave a la más aguda, con previo estudio y técnica vocal.(Mansion, 1947)

Timbre: es el color, la personalidad de cada voz, es algo sutil e indefinible que hace q dos voces, al cantar la misma nota, conserven su individualidad.(1947)

Tessitura: es la contextura misma de la voz. El conjunto de notas con las cuales se canta con absoluta comodidad.(1947)

R&B: Rhythm and Blues, nombre que sustituyo al de los discos llamados "raciales" para designar la música contenida en las grabaciones destinadas al consumo de publico negro. También designa al conjunto de las músicas populares negras posteriores a mediados de los años cincuenta y derivadas del blues urbano con una fuerte pulsación rítmica.(Gillespie, 2009).

Unísono: El unísono es un intervalo musical de proporción 1:1, Se considera que dos tonos al unísono tienen la misma altura, pero son perceptibles como si vinieran de fuentes separadas. Un par de tonos al unísono pueden tener diferentes timbres, es decir, vienen de instrumentos musicales o voces humanas diferentes.(2007)

BIBLIOGRAFIA

Corporacion Otra Parte. (4 de Marzo de 2011). *Otraparte.org.* Recuperado el 15 de Abril de 2014, de Claudia Gomez- Tal Cual: http://www.otraparte.org/actividades/musica/claudia-gomez-tal-cual.html

Assinnato, M. V. (2009). El rol de la improvisacion en la habilidad de transcribir melodias. *Actas de la VIII reunion anual de SACCoM.* Villa maria, Cordoba.

Carazo, P. C. (2006). El mètodo de estudio de caso. Estratègia mètodologica de la investigacion cientifica. *Piensamiento y Gestion No. 20. Universidad del Norte* , 165- 193.

Eisenhardt, K. (1989). Building theories from case study research. *Academy of management review* , 14, 532 - 550.

Frith, S. (2001). *Hacia una estética de la música popular.* Madrid. Trotta.

Gainza, V. H. (2004). La Educacion Musical En El Siglo XX. *Revista Musical Chilena 58.201* , 74-81.

Gainza, V. H. (1983). *La Improvisación musical.* Argentina: Ricordi.

Gillespie, D. (2009). To Be, Or Not--to Bop. . En D. Gillespie, *To Be, Or Not to Bop* (pág. 540). U of Minnesota Press.

Gomez, C. (2014). *Claudia Gomez*. Recuperado el 25 de Octubre de 2014, de http://www.claudiagomez.com/prensa/

Gramáticas.net. (2011). Recuperado el 30 de Marzo de 2015, de http://www.gramaticas.net/2011/05/fonemas-definicion-y-ejemplos.html

Krell, H. (s.f.). *ILVEM.*Recuperado el 10 de Octubre de 2013, de http://www.ilvem.com.ar/shop/otraspaginas.asp?paginanp=325&t=IMPROVISACI%D3N.htm

Landa, E. C. (2011). El Papel de la Etnomusicologìa En el Anàlisis de la mùsica como Mediadora Intercultural. *Historia Actual Online* , (23) 73-84.

Landa, E. C. (2011). El Papel de la Etnomusicologìa En el Anàlisis de la mùsica como Mediadora Intercultural. *Historia Actual Online, (23)* , 73-84.

Landa, E. C. (2004). *Etnomusicologìa.* Madrird: Ediciones del ICCMU.

LaRue, J. (2004). *Analisis del estilo musical.*Idea Books, S.A.

LaRue, J. (2004). *Anàlisis del estilo musical.* España: Idea Books.

Lòpez., F. L. (2006). Metodo de Improvisacion en el pasillo de la region andina Colombiana. En J. A. Sandoval, *Metodo de Improvisacion en el pasillo de la region andina Colombiana.* (págs. 13, 17). Bogota, Colombia: (SIC) Editorial ltda.

Mansion, M. (1947). El estudio del Canto. Tecnica de la voz hablada y cantada. En M. Mansion, *El estudio del Canto. Tecnica de la voz hablada y cantada: Pedagogia, Método práctico, Ejercicios explicados.* (págs. 45, 73). Buenos Aires: Ricordi Americana.

Ministerio de Educación Nacional. Musica II. En L. G. Edgar Adolfo Vargas Sánchez, *Musica II* (págs. ISBN Colección 958-9488-56-0). Bogota, Colombia: Coordinacion Pedagogica y Editorial.

Nacional, C. M.-P. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo, Bogotá, Nº 11* , 36-49. ISSN 0121-2362.

Nettl, B. &. (2004). *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical.* España: Ediciones Akal.

Plan Nacional De Música para la Convivencia. (2004). Musica Llanera - Cartilla de Iniciacion Musical. En C. R. Hernandez, *Musica Llanera - Cartilla de Iniciacion Musical.* Bogota D,C Colombia: Ministerio de Cultura.

Rose, N. d. (1995). *La voz y la Música Popular, Método de canto moderno.*Buenos Aires: Ricordi Americana.

Stoloff, B. (1996). Scat! Vocal improvisation techniques. En B. Stoloff, *Scat! Vocal improvisation techniques* (págs. 6, 14). Brooklyn, New York: Gerard and Sarzin Publising Co.

Vilar, J. M. (2 de Enero de 2011). *Sonograma Magazine.* Recuperado el 10 de Octubre de 2013, de El valor Humano de La Improvisacion Musical: http://www.sonograma.org/2011/01/el-valor-humano-d-la-improvisacion-musical/

Vox., D. M. (2007). *Diccionario Manual de la Lengua Española Vox.* . Recuperado el 15 de Marzo de 2015, de the free dictionary: http://es.thefreedictionary.com/fonemas

Yin, R. K. (1994). Case Study Research: Design and Methods. *Sage Publications Thousand Oaks, CA.*

ANEXOS

ANEXO 1: La gata golosa



©YuRi


13
E♭/G♭
B♭/F
F
B♭
S
bo ro pa tn
pa ra pa tn
bo ro po do bo tn
pa da
Pno.
17
B♭
B♭
F/A
F/A
S
pm po
pn pn
ba da pa qn
di dn
pa ra pa qn
Pno.
22
E♭
E♭
B♭
B♭
E♭
S
tn tn
pa ra pa qn
di dn
pa ra pa qn
di dn
Pno.


E♭ B♭ B♭ F F
27
S
pa da pa qn di dn pa da pa qn dn dn pa ra ba qn
Pno.
B♭ B♭ B♭ F/A
32
S
dn ba da pm po pn pn pa ra pa qn dn dn
Pno.
F/A E♭ E♭ B♭ B♭
37
S
pa ra pa qn tn tn pa ra pa qn dn dn pa ra pa qn
Pno.


E♭ E♭ B♭ B♭ F
42
S
42 tn tn pa ra pa qn dn dn pa ra pa qn di dn
Pno.
F B♭ D♭ D♭
47
S
47 pa ra pa qn dn ba da pm ba ra di um ba ra
Pno.
E♭m E♭m A♭7 A♭7 D♭
52
S
52 di pm ba ra um pe di um pe di dum pe di a ba da
Pno.


D♭
D♭
Dmit.
57
S
57
pm ba ra di o bo ro di a ie ie
Pno.
C7
C7
F7
F
62
S
62
pm ba ra ti ba ra dn ba ra dn bo di tm ba ta
Pno.
66
S
66
psh qui tu pa da qui shi qui shi qui pa qui tu pr qui
Pno.


71
S
tu pr pi tu pr pi tu bo tu pr i qui shi qui ra tu tu ra
Pno.
76
S
tu tu ra tu tu ta ka qui shi qui tu bu du pu ta ka ti shi
Pno.
80
B♭ B♭ B♭
S
rk chr qui tu pa da pm pi dn po tm pa pm pa
Pno.


Cm
Cm
Cm
85
S
85
dn po dn pa pm bo tu qn pm po tu qn pm bo
Pno.
F
B♭
90
S
90
tm be po bi pa ti pa pa pm ti pm ti pm di ra ba pm
Pno.
95
S
95
de pa pa ia da pm be re qn ia da be re qn pa da pm ba ba da po ro po do po
Pno.


B♭ G7/B Cm Cm Cm
100
S
100
dn bo da pa tn pa da pa dn pa da pa tn pa ra pa do po dn bo da pa tn
Pno.
C# dim B♭/D B♭/D B♭ B♭7/A♭
105
S
105
pa ra pa tn pa ra pa tn pa ra pa da pa dn bo da pa dn pa ra pa dn
Pno.
E♭/G E♭/G♭ B♭/F F B♭
110
S
110
pa ra pa tn pa ra pa tn pa ra pa dn po ro bo do bo dn ba da.
Pno.

ANEXO 2: Joropeando



Joropeando


32
res de afri ca ne gra. a um de pa ra um da ram da En los
35
lla nos de co lom bia te ne mos la ra za fuer te compues ta de cam pe si nos mu je
38
res y,hom bres va lien tes, can tan sus a le grias di cen to do lo que si en ten con el
41
cua tro la ma ra ca es,un a ta que muy ar dien te. a di m a di mm pm
44
pim po tm dm tn ba ra bam ba di ra bom pm pm po tn.
7 compases
solo de cuatro
48
pa ra pm bo tu ru pa pa pm pa i a tm pa bo tm pa de dm
52
pa ba ia ba Si nos va mos pa ra,el nor te,en con tra mos el va lle na to la cum
55
bia,el po rro,y la gai ta,y ya for ma mos un fan dan go, pa ra que quie ra sa ber de,es ta mi


58
tie rra,y sus en can tos hay de jo,a mi na,y tro ba, bam bucosy cu rru la os.
61
a le le a le ro lo ro la la ra. En ton ces da mos la vuel ta por los
64
ai res de co lom bia con to da esa gran ri que za de nues tra mú si ca va ria pues yo
67
ve o,en tre mis sue ños,el na cer de nue va historia que se rea li ce la paz y,un can
70
tar en la me mo ria. a lei le a lei le lo ro lo lo lei ia ra
73
lo ro bm ba lo dm ba bm bm pa te. o le re ie i
78
la ra ie la la o lo lo lo lo lo io
83
ie le le i lo i lo i lo lo lo lo o lo lo lo lo i


58
tie rra,y sus en can tos hay de jo,a mi na,y tro ba, bam bucosy cu rru la os.
61
a le le a le ro lo ro la la ra. En ton ces da mos la vuel ta por los
64
ai res de co lom bia con to da esa gran ri que za de nues tra mú si ca va ria pues yo
67
ve o,en tre mis sue ños, el na cer de nue va historia que se rea li ce la paz y,un can
70
tar en la me mo ria. a lei le a lei le lo ro lo lo lei ia ra
73
lo ro bm ba lo dm ba bm bm pa te. o le re ie i
78
la ra ie la la o lo lo lo lo lo io
83
le le le i lo i lo i lo lo lo lo o lo lo lo lo i


124
En ton ces da mos la vuel ta por los ai res de co lom bia con
127
to daesa gran ri que za de nues tra mú si ca va ria pues yo ve o,en tre mis sue ños,el na
130
cer de nue va historia que se rea li ce la paz y,un can tar en la me mo ria.
133
lo ro re ro lo ro lo ro ie lo lo lo ro re ro lo ro re ro

ANEXO 3: My favorite Things

