



**Análisis interpretativo de recursos vocales de las cantadoras(ores) del Caribe
colombiano**

Autores:

Valentina Chávez Jaramillo

Dalia Melissa Hernández Cueto

**Trabajo de grado como prerrequisito para la obtención del título de:
Maestro en Música**

Director:

Mg. Juan Manuel Díaz Oñoro

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanas

Programa de Música

Barranquilla

2021

Análisis interpretativo de recursos vocales de las cantadoras(ores) del caribe colombiano en tres canciones en ritmos de Berroche, Chandé y Son de negro

Autor:

Valentina Chávez Jaramillo

Dalia Melissa Hernández Cueto

Trabajo de grado como prerequisite para la obtención del título de:

Maestro en Música

Director: Mg. Juan Manuel Díaz Oñoro

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanas

Programa de Música

Barranquilla

2021

Agradecimientos

Primeramente, queremos agradecer a Dios por permitirnos culminar esta etapa académica e investigativa; por darnos buena salud en medio de la pandemia que se ha vivido en los años 2020 y 2021, por hacer que esto nos hiciera crecer como personas y así mejorar nuestro vínculo afectivo como compañeras y amigas. Agradecemos a nuestras familias por siempre apoyarnos en nuestra carrera artística y creer en nuestros proyectos.

Estamos agradecidas con nuestro asesor Juan Manuel Díaz por ayudarnos, guiarnos y estar atento siempre como una madre. También agradecemos a todas las personas que participaron en esta investigación, pues su conocimiento sirvió como base fundamental para el desarrollo de nuestro trabajo de grado. Por último, agradecemos a la Corporación Universitaria Reformada por brindarnos el espacio para realizar esta investigación y por nuestros cinco años de crecimiento académico. Dios los bendiga.

Tabla de contenido

Planteamiento del problema, 11.

Justificación, 14.

Objetivos, 16.

Objetivo general, 16.

Objetivos específicos, 16.

Marco teórico, 17.

Técnica vocal, 17.

Recursos vocales, 17.

Acento, 18.

Legato, 18.

Registros Vocales, 18.

Metodología, 20.

Diseño, 20.

Población y muestra, 20.

Técnicas e instrumentos, 21.

Entrevistas semiestructuradas, 21.

Análisis documental, 21.

Observación indirecta, 22.

Resultados, 23.

Breve contexto sociocultural y aspectos musicales de los ritmos Tambora, Berroche, Chandé y Son de negro, 23.

La Tambora y sus aires, 23.

Berroche, 24.

Chandé, 24.

Son de negro y sus aires, 25.

Caracterización de la interpretación vocal de cada una de las canciones de los ritmos seleccionados, 27.

Rubateo, 27.

Wapirreo, 27.

Lereo, 27.

Dejo, 28.

Convenciones para los recursos, 29.

Berroche “La Petronita Olivares” de la Fundación El Chandé de Gamarra Cesar, 30.

Chandé “A la lucha miguel” de la fundación El Chandé de Gamarra Cesar, 33.

Son de negro “Joaquina Jiménez” versión interpretada por Toño Pérez, 35.

Transcripción de fragmentos melódicos de las canciones escogidas de cada uno de los ritmos seleccionados, con convenciones para cada recurso y técnica analizada, 37.

Chandé “A la lucha miguel” de la fundación El Chandé de Gamarra Cesar, 40.

Conclusiones, 45.

Recomendaciones, 46.

Referencias bibliográficas, 47.

Anexos, 54.

Convenciones, 93.

Recursos y registros vocales, 93.

La Petronita Olivares, 94.

A la lucha Miguel, 100.

Joaquina Jiménez, 105.

Lista de figuras

- Figura 1. Voz mixta, Twang, 37.
- Figura 2. Voz de pecho, Twang y Wapirreo, 37.
- Figura 3. Voz hablada, Wapirreo, 38.
- Figura 4. Wapirreo, 38.
- Figura 5. Lereo, 38.
- Figura 6. Voz mixta, Rubateo, 39.
- Figura 7. Acento, 39.
- Figura 8. Wapirreo, Acento, Glissando, 39.
- Figura 9. Dejo, Acento, 40.
- Figura 10. Voz mixta, 40.
- Figura 11. Voz hablada, Wapirreo, 40.
- Figura 12. Voz hablada, Wapirreo, 41.
- Figura 13. Acento, 41.
- Figura 14. Wapirreo, Dejo, 41.
- Figura 15. Acento, Dejo, 42.
- Figura 16. Acento, Dejo, 42.
- Figura 17. Voz pecho, Legato, 42.
- Figura 18. Dejo, 43.
- Figura 19. Lereo, Acento, 43.
- Figura 20. Voz de pecho, Wapirreo, Dejo, 43.
- Figura 21. Voz de pecho, Glissando, Acento, 43.
- Figura 22. Voz de pecho, Vibrato y Dejo, 44.

Lista de tablas

Tabla 1. Recursos vocales, 29.

Tabla 2. Registros vocales, 30.

Resumen

Esta investigación consiste en analizar tres (3) diferentes canciones del repertorio folclórico del Caribe colombiano con enfoque técnico vocal. Entre las canciones escogidas para este análisis se encuentran un son de negro y dos aires del ritmo de tambora que son el berroche y el chandé.

La metodología utilizada es de tipo descriptivo, cualitativo e interpretativo, en donde se emplearon las entrevistas semiestructuradas, análisis documental y la observación indirecta.

En los resultados se encuentra el análisis de los recursos y técnicas vocales, en donde se hace la creación de una simbología necesaria para describir la interpretación de las canciones.

Palabras claves: Técnica vocal, Análisis interpretativo, Son de negro, Chandé, Berroche.

Abstract

This research consists of analyzing three (3) different songs from the Colombian Caribbean folk repertoire with a technical vocal approach. Among the songs chosen for this analysis are a son de negro and two airs of the drum rhythm that are the berroche and the chandé.

The methodology used is of a qualitative descriptive type, where semi-structured interviews, documentary interpretive analysis and indirect observation were used.

The results include the analysis of the resources and vocal techniques, where the creation of a necessary symbology is made to describe the interpretation of the songs.

Keywords: Vocal Technique, interpretive analysis, Son de negro, Chandé, Berroche.

Introducción

Esta investigación contiene principalmente un análisis interpretativo de los ritmos Berroche, Chandé y Son de negro, en donde se escoge una canción de cada ritmo para analizar, de las cuales este trabajo estudia las características, recursos, y registros enfocados específicamente en la técnica vocal que utilizan las cantadoras(ores) en los ritmos anteriormente mencionados.

Se hicieron entrevistas para extraer información de lugares, personas y música referente a la investigación. Además de esto, brindaron datos sobre la manera de como cantan las cantadoras(ores) de estos ritmos. Se utilizaron videos de plataformas digitales como YouTube, como fuente de información para el análisis documental y también como observación indirecta de las canciones escogidas. Así mismo como análisis documental se recopilaron datos de autores como Ciro Gómez, Manuel Pérez y Manuela Reyes, los cuales tienen documentos donde hablan de los ritmos utilizado en este trabajo investigativo, así como técnicas vocales para la música popular.

En esta investigación se dieron como resultados la creación de varios símbolos (articulaciones) que sirvieron para explicar varios de los recursos como el dejo, wampirreo, lereo y rubateo, que se utilizan para interpretar de una forma específica el canto de los ritmos de Chandé, Berroche y Son de negro. Se describió también la interpretación que requieren estos ritmos folclóricos desde los temas seleccionados, adecuando así los recursos y registros correspondientes.

Planteamiento del problema

En el Caribe colombiano, existe una gran variedad de ritmos denominados “Bailes cantados”, en los cuales predomina la voz cantada, acompañada de instrumentos como la tambora, el tambor alegre, el tambor llamador, las palmas, tablas o gallitos y las maracas o guache. Estos cantos se caracterizan en su gran mayoría por ser lamentos, o narrar historias de la cotidianidad del lugar donde sus gentes nacieron y viven.

El maestro folclorista Jesús Gutiérrez (comunicación personal, 31 de agosto, 2020) explica que los Bailes cantados son en su mayoría poco explorados y que ellos se dividen y subdividen en ritmos dependiendo del lugar de origen como: Bullerengue/Chalupa, Tambora/Berroche/Chandé, Son de Negro/Pajarito, entre otros. Al respecto, Munévar (2020) dice que

comprendiendo que el hecho de cantar bullerengue-chalupa es una tradición cotidiana y antiquísima que habla de vida, dentro de todas sus manifestaciones y de la muerte, de ahí que el timbre y la corporalidad de cada intérprete se escucha y se expresa tal como es, según como la vida lo haya curtido (p. 34).

A su vez, Herrera (2020) explica que la cantadora representa la cultura e identidad musical de la región en la que vive, su vocalización está llena de acentos autóctonos de su lugar de origen y sus cantos se utilizan en géneros como: cumbias, bullerengues, chalupas, garabatos o mapalés, sones, guarachas, rumbas y sextetos (p. 51).

Existen antecedentes investigativos que hablan tanto de técnica vocal como de los ritmos a tratar en esta investigación. Una de estas investigaciones es Bullerengue en Bogotá. Formación de cantantes no profesionales con herramientas de técnica vocal de

Maya Renata Munevar Ortiz (2020), que presenta un taller de cinco sesiones de Bullerengue-chalupa, para la formación de tres cantantes no profesionales en el contexto bogotano utilizando herramientas de técnica vocal de Laura Neira y Madeleine Mansión. Al describir los sucesos de cada sesión y exponer el proceso de los sujetos investigados se concluye como el dialogo entre la técnica y la tradición ancestral que sirve para liberar emociones con una emisión saludable.

Otra investigación es la de Samuel Minski, titulada Cantadoras afrocolombianas del Bullerengue (2008), ésta subyace en la publicación que surge a partir de los resultados del libro Sextetos Afrocolombianos, el cual fue desarrollado siguiendo un recorrido por el territorio de la Costa Caribe donde se manifestaba el bullerengue. El objetivo se plantea como el cumplimiento de un papel de memoria cultural mediante la presentación, el estudio y la difusión del género bullerengue. Así pues, lo principal es contribuir con la preservación de cantos de bullerengue, aunque se efectúe por medio escrito, para que sean conocidos por las generaciones posteriores. Se presentan las reconocidas cantaoras de bullerengue afrocolombianas mediante una reseña biográfica que se acompaña de los ejemplos de algunos versos. Al final se insertan fragmentos de varios cantos, son incluidas fotos a color, el registro fotográfico tiene un lugar importante en el libro. La publicación se acompaña de un CD que contiene 9 ejemplos de cantos de bullerengue grabados en vivo durante el Festival Nacional de Bullerengue de Puerto Escondido.

Otro antecedente encontrado es el titulado “Etnografía musical en busca de los relatos y cantos del Río Magdalena” de Bernardo Ciro Gómez (2015), que investiga los bailes cantados de Tambora como música de tradición oral, la cual es diferente a la música académica. Como metodología se utilizó trabajo de campo, recolección de datos de forma

directa con los referentes musicales, representantes culturales e investigadores autóctonos, que facilitan el método etnográfico. Los resultados arrojados fueron:

- Cada cantador (ora) tiene una forma de cantar este tipo de música de acuerdo con su contexto socio cultural.
- La forma de tocarse el ritmo tambora en cada municipio es particular.
- Para la comprensión de estos bailes cantados es necesario saber más sobre su cultura.
- La tambora está articulada de acuerdo con las diversas formas que los lobanos, barranqueños y hatilleros de percibir la cotidianidad.

En este orden de ideas, entendemos que los ritmos y cantos anteriormente mencionados se han enseñado de forma oral, por tanto, existen pocos documentos enfocados en el análisis de técnicas y/o recursos vocales utilizados en los aires de Tambora como el Berroche y Chandé, e incluyendo el ritmo de Son de Negro, los cuales hacen parte de bailes cantados, interpretados por las y los cantadores del folclor del Caribe Colombiano.

Por esta razón se hace necesario preguntar: ¿Qué técnicas y recursos vocales son utilizados por las Cantadoras (ores) del Caribe colombiano al interpretar ritmos como el Berroche, Chandé y el Son de negro?

Justificación

La razón por la que se hace esta investigación es para preservar la identidad y la tradición de cómo se canta la música del Caribe colombiano a través de la elaboración de un trabajo investigativo en donde se observe, se escuche y analice como se interpretan los aires de Tambora como el Berroche, Chandé, y el Ritmo de Son de negro.

En este orden de ideas esta investigación es importante para que las nuevas generaciones de cantantes que aspiren a conocer las técnicas utilizadas por los intérpretes de los géneros musicales anteriormente mencionados puedan estudiar y aprender el canto de estos ritmos que en cuanto a técnica vocal son poco explorados.

Este trabajo es de gran utilidad para todos los cantantes interesados en las técnicas vocales empleadas por los cantadores (ras) del Caribe colombiano analizadas en esta investigación, ya que se realiza un escrito en el que se organizan los diferentes recursos aprovechados por los intérpretes de estos ritmos y cómo los utilizan en las canciones escogidas.

Esta investigación beneficia o aporta a los cantantes que deseen aprender y conocer sobre cómo son interpretados estos ritmos folclóricos desde la técnica vocal popular académica y así ampliar la capacidad de identificación de los diferentes recursos, obtener información referente a las técnicas empleadas y establecer una forma de estudio adecuada de las diferentes canciones de los ritmos seleccionados.

Este estudio impacta en la comunidad académica de cantantes folclóricos, ya que, teniendo en cuenta el valor de la música folclórica en el entorno social actual, se busca promover el aprendizaje y estudio en los cantantes para mejorar la calidad interpretativa de estos en la música folclórica del Caribe colombiano.

Esta investigación es esencial para preservar la tradición interpretativa en el canto folclórico colombiano sin desligar la técnica vocal en su aprendizaje y estudio, generando conocimientos en cuanto a los registros, agilidad, timbre y técnicas utilizadas para así lograr el mejoramiento en el nivel interpretativo en los tres ritmos seleccionados.

La realización de esta investigación ha sido viable porque se encuentran referencias que sirven como base para iniciar una investigación en cuanto a la interpretación de los ritmos anteriormente mencionados. Además, existen personas con conocimiento en el tema dispuestas a brindar entrevistas y responder preguntas que estén enfocadas en la forma interpretativa de estos géneros musicales y también en el área del canto.

Por tanto, esta investigación contribuirá a futuras búsquedas, permitiendo abrir nuevas vías de estudio respecto a las formas interpretativas y la búsqueda de más y mejores herramientas para el aprendizaje de técnica vocal en ritmos del folclor colombiano.

Objetivos

Objetivo general

Analizar la interpretación y los recursos vocales utilizados por las cantadoras(es) de música folclórica del Caribe Colombiano al interpretar tres canciones en los ritmos de Berroche, Chandé y Son de negro.

Objetivos específicos

Determinar brevemente el contexto sociocultural y los aspectos musicales de los ritmos Tambora, Berroche, Chandé y Son de negro.

Caracterizar la interpretación vocal de cada una de las canciones seleccionadas, teniendo en cuenta registro, agilidad, timbre y técnicas empleadas por los cantadores(as) en las canciones escogidas.

Transcribir fragmentos melódicos de la canción escogida de cada uno de los ritmos seleccionados, con convenciones para cada recurso y técnica analizada.

Marco teórico

Técnica vocal

Reyes (2009) dice que la técnica vocal como un conjunto de conocimientos intelectuales, destrezas propioceptivas y destrezas motrices que es orgánico y automatizable, orientado a preservar la salud del aparato fonador y lograr su máximo rendimiento artístico (p.3).

Arger (1925) define la técnica vocal como “los medios utilizados por los cantantes para desarrollar, fortalecer, suavizar y embellecer la voz humana” (p.8).

Rodríguez (2010) afirma que la técnica vocal es: “el conjunto de principios que constituyen teoría y práctica sobre la cual se sustenta el estudio del canto. Es el vehículo que permite la conducción de la voz desde el momento en que se piensa emitir un sonido, hasta que el mismo se produce” (p.7).

Recursos vocales

Rocha (2016) explica que también son conocidos como “Adornos vocales”, en el mundo del canto los conocemos con varios nombres, por ejemplo, florituras, riffs, runs, etc., y son nombres que nunca han estado definidos oficialmente por alguna entidad, las personas comenzaron a definirlos según se iban estudiando, sólo por colocarles un nombre. Otros recursos son los Vibratos, Glissando, Trinos, apoyaturas, entre otros, que son adornos utilizados en la música en general, para darle sentido a una pieza musical.

Gibellato (2019) expone que los adornos u ornamentos musicales, son unas notas o grupos de notas que se añaden a la melodía original, con el objetivo de embellecerla y aportarle más variedad y riqueza. Se representan a través de notas de tamaño más pequeño,

que se colocan antes o después de la nota principal. El valor de estas notas se resta de la nota que le precede o que le sigue y no se toma en cuenta como parte del valor total del compás.

Acento

Guevara (2010) dice que el acento es la diferencia sonora que destaca una nota de entre las demás, pueden ser naturales, como en el primer tiempo del compás (tiempo fuerte) o pueden ser acentos en otros tiempos (Síncopas o contratiempos). Tienen como función resaltar una nota o dar dinámica a la obra (p. 18).

Legato

Villagar (2016) explica que cantar ligado o legato (en italiano) consiste en hacer una emisión sin ningún tipo de discontinuidad en el sonido, independientemente de la nota que se cante (Párr. 1).

Registros Vocales

Jerez (2015) afirma que el concepto de registro no fue asociado al de producción vocal sino al del fenómeno físico de la resonancia; de ahí los nombres que aún perduran, como registro «de cabeza» o «de pecho». Sin embargo, se sabe que no es así (p.38).

Rocha (2016), por su parte, explica los diferentes tipos de registros y los clasifica de la siguiente forma:

- **Voz de Pecho:** Para identificar esta voz se pide reproducir una “m” con la voz hablada, y la sensación de resonancia debe sentirse en el pecho, la garganta y los

labios. Esta es la voz que utilizamos normalmente al hablar y también es conocida como “voz natural”, para activarla se puede practicar con vocales abiertas como la “a,e,o”.

- **Voz de Cabeza:** La sensación de resonancia estará en la parte superior de nuestra cabeza de la nariz, hacia la frente, y se puede activar imitando sonidos como de una ambulancia.

- **Voz Falsete:** Se siente muy similar a la voz de cabeza, pero se escucha un poco más ligera y con más aire.

- **Voz mixta:** Es una combinación de la voz de pecho con la voz de cabeza, y es una manera sencilla de cantar agudos con volumen, cuerpo y sin esfuerzo, y es uno de los registros que a muchos cantantes les cuesta lograr, muchos de los agudos de Artistas como Mariah Carey o Bruno Mars son con el registro de voz mixta.

- **Vocal Fry o Glottal Fry:** En este registro, los ligamentos vocales vibran mucho más lento, y su sonido es muy glótico y se puede utilizar para cantar como un efecto o un recurso vocal, ayudando también cuando se quiere llegar fácilmente a notas graves

- **Silbato o *whistle voice*:** Se reconoce porque es un sonido agudo, delgado y ligero.

De estos registros, los que se utilizan en la interpretación de esta música tradicional son la voz de pecho y la voz de mixta.

Metodología

Diseño

Esta investigación es de método cualitativo, descriptivo e interpretativo, el cual “a veces referido como investigación naturalista o etnográfica, es una especie de “Paraguas” en el cual se incluye una variedad de concepciones, visiones, técnicas y estudios no cuantitativos” (Grinnell, 1997, p.15), con técnicas del enfoque etnográfico “... el método etnográfico, y cuyo fin es garantizar una universalidad más genuina de los conceptos sociológicos” (Guber, 2016). Por su parte El análisis musical interpretativo es un tipo de análisis que permite la comprensión y estudio del mensaje musical de una obra, con el propósito de realizar una interpretación musical objetiva (Vera, s.f, citando a Nattiez, 1987/1990; Rink, 2002/2006 & Hill, 2002/2006)

Partiendo de lo anterior se busca analizar y describir las formas de interpretación musical enfocadas en el canto en ritmos del Caribe colombiano como el Berroche, Chandé y Son de negro.

Población y muestra

Como población eje de esta investigación tenemos a cantadores y cantadoras, los cuales tienen origen en puntos ribereños y rurales de diferentes departamentos del Caribe Colombiano.

Los ritmos de Berroche, Chandé y Son de Negro, son tomados como muestra para el análisis interpretativo que se trabajó en esta investigación, y se han escogido por ser los menos explorados en el campo de la investigación musical a nivel del canto. Las canciones que se analizarán en este trabajo serán:

- Berroche. La Petronita Olivares (versión del Chandé de Gamarra).
- Chandé. A la Lucha Miguel, el chandé.
- Son de negro. Alegre muchacho (Joaquina Jiménez).

Han sido escogidas porque dos de ellas pertenecen a una misma subregión del Caribe colombiano, ya que, en diferentes departamentos, pueblos, ciudades se toca, canta y bailan de diferente manera y son canciones que no han sido analizadas de manera académica.

Por otra parte, la canción el “alegre muchacho ha sido escogido para ser analizada como Son de negro porque se quiso buscar una referencia distinta a la tradicional canción la “Rama del tamarindo”.

Técnicas e instrumentos

Entrevistas semiestructuradas

En esta investigación se utiliza la entrevista semiestructurada para abarcar el tema relacionado tanto con cantadores, cantadoras, folcloristas y docentes de técnica vocal, como punto de partida al aclarar temas referentes a esta investigación. “La técnica de la entrevista se utiliza, tanto en el estudio de casos como en la investigación/acción, como fuente de información” (Munarriz, 1992, p.112).

Análisis documental

Es una forma de investigación técnica, un conjunto de operaciones intelectuales, que buscan describir y representar los documentos de forma unificada sistemática para facilitar su recuperación (Dulzaines, 2004).

En esta investigación acudimos a páginas en internet cómo YouTube, donde escuchamos y observamos las técnicas y recursos empleados por los artistas de música folclórica del Caribe Colombiano, así como también su contexto musical general.

Observación indirecta

“La observación indirecta se presenta cuando el investigador corrobora los datos que ha tomado de otros, o sea de testimonios orales o escritos de personas que han tenido contacto de primera mano con la fuente que proporciona los datos” (Rodríguez, 2005, p. 98), de acuerdo con lo anterior, por medio de videos en internet y escucha de audios se pudo recolectar información referente de esta investigación.

Resultados

Breve contexto sociocultural y aspectos musicales de los ritmos Tambora, Berroche, Chandé y Son de negro.

La Tambora y sus aires

Ciro (2015) explica que: Hatillo, Barranco y San Martín de Loba tienen características parecidas en su topografía musical, en estos pueblos se celebra la tambora como herencia ancestral; declarados “cuna de la tambora”, nombrados a sus sones como, tambora tambora, berroche, guacherna y chandé (p. 129).

También explica que en una entrevista realizada al cantador Ángel Villafañe en el año 2013, éste le comenta que: “[...] la Tambora de aquí es diferente a la de Hatillo en algunas cosas... También a la de San Martín... y eso es por lo que yo vengo luchando, porque mantengamos los sones de aquí de nosotros” (p. 132).

En otra entrevista de Giro realizada a Gumercindo Palencia éste explica que conoció cantadoras que considera que ya son afinadas como Digna Monroy, Berta Monro, Paula Cuadro y Venancia Barriosnuevo y también tamboreros Milciades Miranda, Esteban Martínez y Nicolás Caro. Afirman que han mantenido toques y bailes por tradición oral, aunque después del río cambian. (Ciro, 2015, p. 133).

Por otro lado, Carbó (1993) afirma que no se conoce cuántos ritmos de la tambora existen, pero se consideran por el momento el berroche, guacherna, chandé y la tambora tambora los principales, este último siendo el más interpretado por los grupos de tambora (p. 31).

Gracias a esto se aclara que *la tambora* tiene cuatro (4) sones o “aires” como son popularmente llamados, Tambora-tambora, Berroche, Chandé y Guacherna. Esta investigación se centra en dos de estos aires: Berroche y Chandé.

Berroche. Ciro (2015), citando a Carbó (1993) explica que “Berroche” es un término que se utiliza para referirse a una situación dada, un estado de ánimo. Esta palabra viene del verbo "berrochar" (...) significa "hacer ruido", "causa de desorden", "jugueteo", y se utiliza para describir situaciones donde hay cierto desorden (p. 147).

El cantautor Grilbin Saenz del grupo Golpe Malibú en la entrevista realizada por Ciro (2015), expresa en su investigación “el Berroche transmite un sentimiento extraño, si se analizan los cantos tradicionales de Barranco, la letra del berroche transmite alegría y desorden”. Este berroche es diferente a los otros alrededor del río Magdalena, entre esos Ribera Lobana que Grilbin Saenz compuso basándose en una situación complicada por la que pasaba (p. 147).

Chandé. Villa y Villa (2016) comentan que “El Chandé, experiencia sonora que habita el cuerpo, marca un ritmo de vida que acompaña la formación de la cosmogonía la comunidad ha replegado en su propio sentir el dolor y sufrimiento que han padecido en los últimos tiempos” (p. 97).

Para Carbó (2003) el Chandé tenía una función peculiar, fue tocada y cantada durante los desplazamientos, en el momento en que la Tambora se levantó de un lugar para ir a otro (p. 2).

También mencionan que El Chandé se ha recreado como producción de cultivo de vida siendo así una sonoridad que valora las experiencias, el sentido de la vida y como

marcar el ritmo, el tiempo y expresar en su tonada lo que recoge en lo vivido, lo odiado, lo imaginado, lo sentido, deseado y lo que se aprende de la cotidianidad; también expresan en su tonada problemas de la tierra, alimentación y conflictos en generales. Esto quiere decir que la chandé es una forma de vivir reflejando la alegría, tristeza y esperanza (Villa y Villa, 2016, p. 102).

Son de negro y sus aires

Pérez (2010) cita a Vanegas donde se explica que el son de negro es un producto de la generación de los antiguos palenque o comunidades negras en conflicto, ubicadas en la región del Canal del Dique, logrando así que la danza, la música, los versos, los ritmos, parafernalias entre otros, los caracterice. Esto utilizan el cuerpo como recurso natural y punto mediático importante para intercambiar valores, ideas y emociones que suceden en su cotidianidad (p. 40).

Pérez también habla de estos ritmos cómo El Son de Negro y Son de Pajarito son denominados bailes cantados en donde se potencializa dancística y musicalmente las vivencias de hombres y mujeres oriundos del Canal del Dique, se manifiestan sus capacidades sociales, afectivas, cognitivas, emocionales y diferentes percepciones físicas y de ánimo de todo tipo de manifestaciones entre su comunidad (Pérez, 2010, p. 40).

Manuel Antonio Pérez, en la revista credencial explica que: Los ancestros palenqueros y los negros cimarrones se encontraban en territorios actuales del sur del departamento del Atlántico, donde se encuentran actualmente los municipios de Santa Lucía, Campo de la Cruz, Manatí, Luruaco y Piojó, expandiéndose también al departamento del Bolívar en el municipio de San Basilio de Palenque; todo esto es

influenciado desde la época de la colonia y su mezcla intercultural: indígena(americano), Congolés (africano), Anda luz (español) (Pérez, 2017, párr. 6).

También explica la historia de un grupo tradicional de Santa Lucía: Los juglares de Son de Negro del municipio de Santa Lucía comenzaron su recorrido histórico y cultural en 1920, fue integrada por campesinos y pescadores en cabeza de Manuelito Mosquera (Pérez, 2017, párr. 11).

Dicho lo anterior, también recalca la trayectoria de este baile cantao en épocas de Carnavales en los diferentes corregimientos y pueblos del Caribe: “asentadas en las márgenes del Canal del Dique, tales como: Calamar, Arroyohondo, Pílon, Sincerín, Zato, Soplaviento, Arenal, Repelón, Manatí, San Cristóbal, Evitar, San Basilio de Palenque y San Marcos de Malagana” (Pérez, 2017, párr. 12).

El ritmo del son de negro es interpretado tradicionalmente en los departamentos de Bolívar, Atlántico y Sucre en pueblos como:

- Bolívar (Norte). María la Baja, Arjona, Arroyo Hondo, Calamar, Mahatés, San Cristóbal, San Estanislao de Kostka, Santa Rosa de Lima, Soplaviento, Barranca Nueva.
- Atlántico. Campo de la Cruz, Manatí, Repelón, Santa Lucía, Sabanalarga, Candelaria, Suan, Luruaco.
- Sucre (Norte). San Onofre.

El ritmo del Son de Negro se ejecuta con instrumentos musicales tradicionales percutivos como: tambora, tambor alegre, tambor llamador, maracas, tablas (que son golpeadas) y palmas.

Caracterización de la interpretación vocal de cada una de las canciones de los ritmos seleccionados

En los géneros como el Bullerengue, Berroche, Son de negro, Chande, entre otros, suele ser muy utilizado un recurso vocal llamado “twang”, del cual Montilla (2018), citando el Diccionario de Oxford, dice que es un “distintivo; pronunciación nasal característica del habla de un individuo o una región. (p. 66). Rocha (2017) explica que el twang es un sonido muy nasal y que la resonancia predomina en la cavidad nasal y cavidad faríngea. Entre los recursos vocales más conocidos en esta música tradicional existen:

Rubateo

No es más que un rubato, académicamente explicado como cambio *ad libitum* del intérprete, alterando intencionalmente la métrica y su melodía en la interpretación. Esto es muy usado en estos bailes cantados para mejorar la afinidad interpretativa y expresar de mejor manera la letra (Gregorio, 2017).

Wapirreo

Se utiliza mucho en expresiones como “¡Upaje!” Dado como una expresión de éxtasis al momento de interpretar un pregón de la canción.

Lereo

Melodías utilizadas en su mayoría de veces al inicio de cada canción, utilizando más que todo sílabas onomatopeyas. Las más comunes en estos ritmos son “lerelei”, “eleia”, etc. (Merab, 2020, anexo 1, párr. 23 y 24).

Dejo

Teniendo en cuenta registro, agilidad, timbre y técnicas empleadas por los cantadores(as) en las canciones escogidas, los registros que mayormente se utilizan en estos ritmos son la voz de pecho y la voz mixta, aunque para ellos y ellas, su manera ideal de cantar es “canta cómo hablas” (Merab y Nova, anexo 1, párr. 39).

En muchas ocasiones no son muy conscientes de qué registro utilizan, pero es simplemente porque no tienen conocimiento de estos, ni sus diferencias, aun así, interpretan notas agudas y medias con un volumen, cuerpo y timbre muy buenos. Sin prestarle mucha atención al rango vocal, llegan a sus límites con una facilidad sorprendente. (Pavón, 2020, anexo 3, párr. 21), Y analizando su colocación al momento de cantar, se llega a la conclusión que utilizan la técnica del Twang, que es muy común en la música popular Latinoamericana y Anglo.

En cuestión de agilidad, tanto en el Berroche como en el Chandé poco se utiliza el vibrato, (por no decir que es nula su utilización), a diferencia del bullerengue que, sí se utiliza mucho, sin embargo, al momento de realizar “lereos” y al momento de “rubatear” algunas de las melodías, es muy común que al final de estas (no en todas), sobresalta un vibrato, no tan pronunciado, pero sí existente (Antolínez, 2021, anexo 2, párr. 14).

Y escuchando diversos audios y observando videos, se evidencia que sucede lo mismo con el *Son de Negro* ya que muchas de sus expresiones alegres y jocosas y terminan siendo cantadas como si se hablaran, y poco es el vibrato utilizado en sus canciones. Pero esto explicado anteriormente no quiere decir que no tengan agilidad vocal las cantadoras y cantadores de estos tres ritmos, ya que son constantemente utilizados los *Dejos* y los *Glissandos*, que enriquecen la interpretación de las melodías cantadas y en conjunto le dan un sentido muy diferenciador a su manera de cantar.

Convenciones para los recursos






En este capítulo se explica cada una de las convenciones y figuras utilizadas en esta investigación, de modo explicativo para entender la interpretación de las cantadoras y cantadores de estos aires de Tambora y Son de negro.


En cada aire de tambora seleccionado, y en el son de negro, se encuentran figuras que se utilizan como recursos y tienen función de adornar las melodías interpretadas por las cantadoras(ores); los folcloristas logran identificar estos adornos que académicamente son conocidos como “ornamentos” con diferentes nombres.

En el siguiente cuadro se presentan convenciones creadas para representar los ornamentos y registros utilizados comúnmente en el canto popular (algunos usados en el canto académico), específicamente en los bailes Cantados seleccionados:

Tabla 1.

Recursos vocales utilizados

	Vibrato: Realizar un pequeña ondulación y alargamiento de la nota que se interprete (vibra el sonido).
	Twang: Hacer el sonido de la voz muy nasal que su resonancia predomina en la cavidad nasal y la cavidad faríngea.
	Rubateo: Intentar improvisar el tempo de la frase que se está interpretando, es libre al tempo del intérprete.
	Lereo: Cantar melodía onomatopéyas, al inicio o al final de una frase, para hacerla más atractiva y adornada. Ejemplo: Lereila, Eeeaa, Lelale, Lela, entre otras.
	Wapirreo: Realizar gritos referentes a la canción como éxtasis de éstas, cada género musical del caribe tiene diferentes expresiones de wapirreo, ejemplo: ¡Epaje!, ¡Upaje!, ¡Ay!, ¡Anda!, ¡Wipiti!, ¡Upa!

	<p>Dejo: Hacer una inflexión o dejar que la expresión cantada tenga ánimo de acabar sin cuerpo, con más aire, y como su nombre lo dice, dejar que acabe.</p>
---	---

En la siguiente tabla se presentará la simbología y/o abreviaciones que se utilizan en el análisis de estas canciones con respecto a los registros vocales. Estos ritmos musicales solo presentan dos de los seis registros vocales existentes, siendo la voz hablada registro de voz de pecho, pero sin entonación.

Tabla 2.

Registros vocales

<i>V.m</i>	Voz mixta
<i>V.p</i>	Voz de pecho
<i>X</i>	Voz hablada

Berroche “La Petronita Olivares” de la Fundación El Chandé de Gamarra Cesar

En este Berroche interpretado por Otis Herrera, cantadora de Gamarra Cesar, se pueden diferenciar tres tipos de registros vocales utilizados, Voz mixta (V.m), Voz de pecho (V.p), y Voz hablada (X). Cada uno de estos registros es utilizado dependiendo de la intención que se quiera dar al pregón y que tan aguda sean las notas a cantar. La cantadora Otis Herrera, acompaña siempre estos registros con la técnica del Twang, esto hace que tenga mayor resonancia el sonido.

V.m. Este registro es utilizado en la mayoría de los pregones de la canción, ya que la cantadora tiende a buscar notas agudas con mucho apoyo para darle fortaleza al sonido. Y cómo anteriormente se ha explicado, siempre en conjunto con la técnica del Twang (**T**).

V.p. Este registro vocal se encuentra en los compases 71-73, 75-77, 97-81, 83-85, 121-122, 130-131, 134-135. Es notorio el cambio de registro en estos compases, ya que la nota más aguda en estas frases es un Fa quinta línea y para la cantadora resulta y se escucha sencillo de ejecutar gracias a su rango vocal de soprano. Se aclara también que, al momento de utilizar este registro de pecho, la tesitura vocal no varía, gracias a que se utiliza la técnica del Twang.

X. La voz hablada aparece en un fragmento del compás 107, y esta es representada junto con los signos del wampirreo, ya que este fragmento en razón interpretativa es un punto de éxtasis de la Cantadora.

Adentrando en el mundo de los recursos utilizados por las cantadoras y cantadores del Caribe colombiano. Se ejemplifica el Wampirreo, Lereo y Rubateo.

Wampirreo. Estas exclamaciones aparecen en los compases 30, 75, 79, 83, 103, 120, 126 y 130 en donde todos son representados con la exclamación “¡Ay!”, excepto en el compás 107 en donde la exclamación es “¡Epaje!”

Lereo. En los compases 5-6, 13-16, 38-40, 46-48, 111-114, se encuentran melodías que se relaciona con estos lereos. Se diferencia porque no tiene palabra a la que se le pueda buscar un significado, aquí se utilizan diferentes sílabas que puedan ser aptas para alargar y embellecer el inicio o final de una frase cantada.

Rubateo. En muchas canciones del folclore colombiano, al “rubatear” palabras, el coro arriba del alargamiento wampirrea. El Rubateo, a diferencia del Lereo, se alarga e

improvisa el tempo de una palabra de la canción, mientras que cómo se sabe, el lereo son palabra o sílabas inventados por la cantadora o cantador. Los compases donde se encuentra el Rr son 55 y 112-113.

Acento. La importancia de los acentos en estos ritmos es grande, sin ellos las canciones serían planas y perderían sentido interpretativo, también ayudan a dar fuerza e importancia a sílabas de palabras representativas en la canción.

Glissando. En esta canción los glissandos son interpretados de manera muy rápida, y de una nota a otra por saltos interválicos cortos, por ejemplo, en esta canción los glissandos aparecen en saltos interválicos de cuarta justa. No es común encontrar glissandos que son famosos por ser un pasadizo de una nota a otra a distancias extensas (Octavas). Estos glissandos cortos, se utilizan con la intención de unir sílabas, dando intenciones sonoras de ligadura de expresión corta. Estos glissandos aparecen en los compases 32, 54-55, y 57 respectivamente.

Dejo. Particularmente, en estos ritmos se utilizan los dejos un poco menos que en otros ritmos del caribe colombiano, pero aun así por ser característico de nuestro dialecto, hasta en el habla es muy encontrado, ya que una de sus características es convertir las “s” en “j”. En el canto es común dejar una palabra al aire, o en ocasiones alargarla un poco para terminarla sin preocupación de colocación o afinación (dejar la nota).

Únicamente se encuentra en el compás 91 de esta canción. La cantadora tiene un cantar muy hablado y pocas veces utiliza el “Dejo” como uno de sus recursos.

Vibrato. Las cantadoras de los aires de tambora a diferencia de las cantadoras de bullerengue no utilizan vibrato en sus cantos, estos son de naturaleza y terminaciones planas y secas sonoramente.

Chandé “A la lucha miguel” de la fundación El Chandé de Gamarra Cesar

Este Chandé también es interpretado por Otis Herrera, cantadora de Gamarra Cesar, también se encuentran dos tipos de registros vocales utilizados, Voz mixta (V.m), y Voz hablada (X). La voz de pecho (V.p) es nula, ya que en la mayoría de la interpretación está en un rango vocal agudo y se requiere V.m, aunque las cantadoras y cantadores “cantan como hablan” o por lo menos, ese es un concepto utilizado mucho por ellos mismos. Cada uno de estos registros es utilizado dependiendo de la intención que se quiera dar al pregón y que tan aguda sean las notas al cantar. La cantadora acompaña siempre estos registros con la técnica del Twang, esto hace que al igual que en el Berroche, tenga mayor resonancia el sonido.

V.m. Este es el registro utilizado en la mayoría de la canción, a excepción de los Wapirreos que aparecen. La voz mixta, es acompañada siempre con la técnica del Twang, haciendo esta unión que el sonido vocal resultante de la cantadora sea de timbre brillante, bien colocado, y con la extrema facilidad para alcanzar los agudos.

X. Este registro se encuentra en dos ocasiones, precisan con wampirreos interpretados por la cantadora. Se encuentra en los compases 61 y 97.

Wapirreo. En esta canción es muy común encontrar Wapirreos, ya que constantemente se utiliza la expresión “Ay” y en dos ocasiones se usa el “Uopa” y el “Upa”. Se encuentran Wapirreos en los compases 11, 18, 22, 26, 30, 42, 58, 61, 82, 86, 90, 94, y 97.

Acento. Es muy común en esta canción encontrarse acentos que le dan sentido a la frase o pregón cantado, sin estos, fuese muy plana la interpretación, y le dan sentido e identidad a la canción. La cantadora Otis Herrera, utiliza los acentos en la mayoría de las

primeras sílabas de nombres o en palabras claves como “Andaba” o en la primera sílaba después del wampirreo “Ay”.

También se encuentran acentos en la primera sílaba de la palabra “Lucha” en todos los coros (tema) de la canción.

Dejo. Una de las principales características de esta interpretación de la Cantadora Otis Herrera es que, en la mayoría de los finales de frase, realiza dejos, seguramente sin darse cuenta, pero hace parte de su sello como cantadora, termina despreocupadamente cada pregón.

Es común también encontrar estos característicos dejos entre pregón, no precisamente al final de las frases.

En donde se al escuchar la interpretación de la cantadora el deajo viene acompañado de un quiebre en la voz, al que en la música de la costa caribe colombiana se le llama “Gallo”, lógicamente este es intencional, y característico de Otis Herrera.

Legato. En esta canción se escucha con mayor facilidad la ejecución de este recurso, ya que se suelen unir dos notas distintas fácilmente, esto también ayuda para que la pronunciación de cada palabra sea ejecutada perfectamente en cada nota.

Cada vez que se pronuncian las palabras hermana, hermano, y andaba, se visualizan ligaduras de expresión, estas hacen que la interpretación se escuche legato. Se escuchan perfectamente ya que es la unión de dos notas a distancias interválicas amplias. Diferente a los glissandos que no son encontrados en esta canción, ya que estos son la unión de las dos notas implicadas, pero pasando por todas las notas que hay de una nota a otra en legato, aquí con el legato, solo son dos notas que se interpretan y su salto es menos brusco que si no estuviese.

En el análisis de técnicas y recursos de esta canción, no se encontraron glissandos, vibratos, lereos ni rubateos en la interpretación de la cantadora, como tampoco se tuvo percepción de la ejecución del registro de voz de pecho como en la canción anterior “La Petronita Olivares” que, aunque es interpretada por la misma cantadora, se utilizan recursos diferentes, por la intención que la canción pide.

Son de negro “Joaquina Jiménez” versión interpretada por Toño Pérez

En esta canción “Joaquina Jiménez” interpretada por el cantador Toño Pérez se ve reflejado el uso de registro de voz de pecho de manera constante y así mismo la utilización de recursos como legato, acentos, dejos, lereo, wampirreo, glissando y pequeños vibratos a finales de cada frase.

V.p. Este registro vocal es utilizado en toda la canción sumado al uso del “apoyo diafragmático” para poder alcanzar las notas altas, que en esta canción se encuentra en la nota sol.

Como bien es fue mencionado anteriormente este registro vocal se usa en toda la canción.

Legato. Este recurso es muy común en la canción, usado en todos los coros de esta y en algunas frases, dando la sensación de ligar, unir varias notas para que suene como una misma.

Se puede encontrar estos Legatos en los compases del 1 al 8, 17 al 225, 34 al 42, 50 al 58, 66 al 73, 80 al 87, 95 al 102, 111 al 118, 126 al 133, 146 al 150, 158 al 166, 174 al 182, 190 al 198, 204 al 212, 220 al 228, 235 al 243 que es donde se encuentra el coro “Alegre muchacho pa ver si es verdad, Joaquina Jiménez nos mandó a llamar” o “Joaquina Jiménez nos mandó a llamar, alegre muchacho pa ver si es verdad” y en algunos pequeños

fragmentos de las partes donde canta el cantador Toño Pérez, en los compases 9 al 17, 26 al 30, 31, 47 al 50, 145, 152, 153, 229, 230.

Acentos. En la búsqueda de que las canciones no suenen planas en estos ritmos suelen utilizar mucho los acentos para enfatizar, resaltar ciertas palabras, sílabas de la canción.

Se puede encontrar estos acentos en los compases 17, 64, 76, 88, 91, 103, 108, 121, 135, 137, 151, 152, 156, 158, 166, 171, 174, 182, 184, 185, 187, 201, 203, 213, 215, 217, 218, 231 y 234.

Dejos. Da la sensación de dejar la frase sin cuerpo, este tipo de recurso es característico de estos ritmos, tiene como particularidad cambiar la “s” por la “j”.

Es utilizado en los compases 31, 32, 44, 45, 46, 58, 59, 61, 62, 78, 79, 90, 91, 93, 125, 167, 168, 169, 188 y 189.

Lereo. Este uso de recurso es utilizado con el fin de embellecer la canción, en este caso se utiliza la expresión “Eh, eh”. Se puede hallar en los compases 74, 198 y 228.

Wapirreo. Utilizado como un momento gozoso de la canción, en esta la expresión “ay” es la se usa. Se encuentra en el compás 42.

Glissando. En esta canción el uso de glissando es poco y tiene como función el pasar de forma rápida por un sonido. Se puede hallar en los compases 120 y 220.

Vibratos. El uso de vibratos en este ritmo es de manera sutil, débil y corto. Se puede encontrar en los compases 50,80,95,126,146,174,190,203,220 y 235 al final de cada frase.

Transcripción de fragmentos melódicos de las canciones escogidas de cada uno de los ritmos seleccionados, con convenciones para cada recurso y técnica analizada

En este capítulo se muestran los diferentes recursos, registros y técnicas utilizadas en las tres canciones seleccionadas¹, escritas en fragmentos de las partituras, como se ve a continuación:

Figura 1.

Voz mixta, Twang



Figura 3.*Voz hablada, Wapirreo*

107

ña ¡E - pa - je!

X ¡

Nota. La Petronita Olivares Compás 107, elaboración propia**Figura 4.***Wapirreo*

103

Ay! lo tris - te que que - daun hom ____ bre

¡

Nota. La Petronita Olivares Compás 103-105, elaboración propia**Figura 5.***Lereo*

E - le ____ e lei la

Lr

Nota. La Petronita Olivares Compás 13-16, Elaboración propia

Figura 6.*Voz mixta, Rubateo*

a - llá arri_____ ba ca - ba -

Nota. La Petronita Olivares Compás 54-56, Elaboración propia**Figura 7.***Acento*

Pe-tro - ni - tao - li-va-res

Nota. La Petronita Olivares Compás 17-18, elaboración propia**Figura 8.***Wapirreo, Acento, Glissando*

Ay! me me - tien lao - ri - llael ri - o co - mo

Nota. La Petronita Olivares Compás 30-32, elaboración propia

Figura 9.*Dejo, Acento*

88

quees-tá la lu na con su lu ce roen com-pa - ña

Nota. La Petronita Olivares Compás 88-91, elaboración propia**Chandé “A la lucha miguel” de la fundación El Chandé de Gamarra Cesar****Figura 10.***Voz mixta*

V.m

A la lu - cha ala lu - cha Mi - guel 1

Nota. A la lucha Miguel compás 1 y 2, elaboración propia**Figura 11.***Voz hablada, Wapirreo*

61

¡Uo - pa!

Nota. A la lucha Miguel compás 61, elaboración propia

Figura 12.*Voz hablada, Wapirreo*

— ¡U - pa-jé!

Nota. A la lucha Miguel compás 97, elaboración propia**Figura 13.***Acento*

a la lu - cha ala lu - cha Mi - guel

Nota. A la lucha Miguel compás 5-7, elaboración propia**Figura 14.***Wapirreo, Dejo*

Ay! miher-ma-na Ma-ri - a miher-ma - no Jo-sé——

Nota. A la lucha Miguel compás 11-13, elaboración propia

Figura 18.*Dejo*

89

la fe - cha de hoy te re - ga - lo es - te

Nota. Joaquina Jiménez compás 90 y 91, Elaboración propia**Figura 19.***Lereo, Acento*

73

Lr

Eh... - eh Joa-qui - na Ji - me - nez

Nota. Joaquina Jiménez compás 74, elaboración propia**Figura 20.***Voz de pecho, Wapirreo, Dejo*

11

V.p

Av que vi-vael fes - ti - val por e - que

Nota. Joaquina Jiménez compás 42-45, elaboración propia**Figura 21.***Voz de pecho, Glissando, Acento*

119

V.p

Joa-qui - na - ji - me - nez nos man - doa lla

Nota. Joaquina Jiménez compás 120-122, elaboración propia

Figura 22.

Voz de pecho, Vibrato y Dejo



Nota. Joaquina Jiménez compás 219 y 220, elaboración propia

Conclusiones

En este trabajo se ha presentado un análisis melódico, interpretativo y vocal de tres canciones de la música tradicional del Caribe colombiano. Además, se dan a conocer estas canciones de ritmos como el Son de negro, Berroche y Chandé, como también cantadoras y cantadores con gran trayectoria y poco reconocimiento.

Se crearon simbologías de los recursos como wampirreo, lereo, rubateo y dejo que no se encuentran transcritas ni han sido creadas anteriormente y que sirven para dar sugerencias interpretativas de las músicas folclóricas del Caribe colombiano, extraídas de sus propias raíces.

Esto da un punto de partida para seguir incentivando las investigaciones sobre los ritmos del Caribe colombiano, seguir dando prioridad a nuestras tradiciones y no dejarlas en el olvido, pues hacen parte de la identidad e idiosincrasia de la cultura caribeña.

Recomendaciones

La música folclórica como el son de negro y los aires de tambora, tienen poco estudio académico musical en lo que respecta al canto, y por esta razón se dan unas recomendaciones para antes de comenzar a estudiar lo planteado en este documento:

1. Se recomienda escuchar diferentes canciones del folclor del Caribe colombiano, para poder familiarizarse y lograr un mayor entendimiento del contenido de esta investigación, sobre todo de los ritmos Son de negro, Chandé y Berroche.
2. Se recomienda tener impresas las partituras aquí anexadas para que su estudio sea idóneo y se pueda facilitar el entendimiento de cada articulación allí puesta para su debida interpretación.
3. Se recomienda ampliar la información expuesta en esta investigación sobre los ritmos tradicionales y los recursos vocales para profundizar conocimientos, y así también para la creación de futuras investigaciones sobre este tema.

Referencias bibliográficas

- Alea, D. (2012). *Relación entre técnica vocal, estilo y clasificación de las voces adultas*. [Tesis de grado, Universidad Pedagógica Nacional].
<http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/10399/TE-20238.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Álvarez, O. (2000). Animales en el mundo festivo de la depresión Momposina. *Boletín de antropología*, 14(31), pp. 88-103, Universidad de Antioquia.
http://vip.ucaldas.edu.co/culturaydroga/downloads/Culturaydroga6-7_07.pdf
- Atencia, L. (2019). *Las cantadoras de Marialabaja, Expresión de resistencia y libertad en el Caribe Colombiano*. Primera edición, Universidad Nacional de Colombia sede Caribe.
https://books.google.com.co/books?hl=es&lr=&id=RubhDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT5&dq=tecnica+vocal+en+cantadoras+del+caribe&ots=jNGqPVT1C3&sig=m0FmW1ZJHcPAIT2hBWcRaEI2xRc&redir_esc=y#v=onepage&q=tecnica%20vocal%20en%20cantadoras%20del%20caribe&f=false
- Bello, A. (2019). *Identificación y aplicación de la sincopa, el glissando y la colocación nasal, como recursos vocales en el andén del sur del Pacífico colombiano*. [Tesis de grado, Universidad de Cundinamarca].
<http://repositorio.ucundinamarca.edu.co/bitstream/handle/20.500.12558/2768/Identificaci%c3%b3n%20y%20aplicaci%c3%b3n%20de%20la%20s%c3%adncopa%2c%20el%20glissando%20y%20la%20colocaci%c3%b3n%20nasal%2c%20como%20recursos%20voca.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Carbó, G. (1993). Al ritmo de... Tambora- Tambora. *Revista Huellas*, 39, pp. 27-58, Universidad del Norte.
<http://manglar.uninorte.edu.co/calamari/handle/10738/131#page=1>
- Ciro, A. (2018). Homogeneización, resistencia y violencia simbólica: el caso del chandé lobano. *Revista Nómadas*. 49, pp. 231- 243, Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango. http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_49/49-13-homogeneizacion.pdf
- Ciro, B. (2015). *Etnografía musical en busca de los relatos y cantos del Río Magdalena*. [Tesis de grado, Universidad de Antioquia].
http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/3098/1/CiroBernardo_2015_EtnografiaMusicalRioMagdalena.pdf
- Ciro, B. (2015). Etnografía musical en el Río Magdalena: el son de Berroche de la Subregión de Loba. *Revista de recerca informació en antropologia*, 20(2), pp. 125-160, Universidad Autónoma de Barcelona.
<https://revistes.uab.cat/periferia/article/view/v20-n2-ciro/485-pdf-es>
- Cruz, J. (2015). *Desarrollo de una técnica vocal lúdica para mejorar la educación de la voz en los estudiantes de docencia musical de conservatorio*. [Tesis de grado, Pontificia Universidad católica del Ecuador].
<https://repositorio.pucesa.edu.ec/bitstream/123456789/1375/1/75763.pdf>
- Dulzaines, M. y Molina, M. (2004). Análisis documental y de información: dos componentes de un mismo proceso. *Revista Acimed*, 12(2), pp. 1-5, Facultad de Ciencias Médicas de Cienfuegos.
http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1024-94352004000200011

Gibellato, C. (2019). *Adornos y Ornamentos musicales, parte 1*. Composición musical.

<https://composicionmusical.es/adornos-musicales/>

Gregorio, D. (2017, 2 de noviembre). *Rubato*. [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=-Zw-xtlAgH4&feature=youtu.be>

Grenier, C. (2019). *Un acercamiento al canto en prácticas musicales populares*

tradicionales latinoamericanas. [Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana].

<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/40956/%e2%80%9cUN%20ACERCAMIENTO%20AL%20CANTO%20EN%20PR%C3%81CTICAS%20MUSICALES%20POPULARES%20TRADICIONALES%20LATINOAMERICANAS%e2%80%9d.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

Guber, R. (2016). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Siglo Veintiuno Editores

Argentina S.A, 1.

https://books.google.com.co/books?hl=es&lr=&id=Fm7ADwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT7&dq=m%C3%A9todo+etnogr%C3%A1fico&ots=KuEG-XAc6I&sig=HCsy81WlappV7lGCrT6Wxnm2GT4&redir_esc=y#v=onepage&q=m%C3%A9todo%20etnogr%C3%A1fico&f=fals

Guevara, J. (2010). *Teoría de la música*.

<https://es.calameo.com/read/003479026f088c8e59f3e>

Hernández, R. Fernández, C. y Baptista, P. (2004) *Metodología de la investigación*.

Editorial McGraw Hill Education. <https://www.uca.ac.cr/wp-content/uploads/2017/10/Investigacion.pdf>

Herrera, M. (2020). Análisis tecno-estético de la expresión sonora folklórica y popular del canto femenino en la música tropical colombiana. Doris Salas y Totó la

- Momposina. *Revista Estesis*, 8(8), pp. 42-60, Escuela Superior Tecnológica de Artes
- Débora Arango. <http://www.revistaestesis.edu.co/index.php/revista/article/view/43>
- Jerez, R. (2015). Espectrografía de los registros vocales en la voz cantada. *Revista de Investigaciones en Técnica vocal*, 3(2), pp. 37-52, Universidad del Museo Social Argentino.
- http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/51871/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Kawulich, B. (2005). La observación participante como método de recolección de datos. *Forum: qualitative social research*. 6(2), Art. 43.
- <http://148.202.167.116:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/2715/La%20observaci%c3%b3n%20participante%20como%20m%c3%a9todo%20de%20recolecci%c3%b3n%20de%20datos.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Lemoine, L. y Salazar, J. (2013). ¡Ay Petronita la vida vale la pena!: Semblanza de la cantadora Petrona Martínez. *Revista Nómadas*, 39, pp. 217-228, Universidad Central. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105129195015>
- Maldonado, J. y Sánchez, S. (2019) Procesos de transformación musical. Petrona Martínez, caso de una bullerenguera, *Revista Pensamiento, Palabra y Obra*, 21(112), pp. 1-7, Universidad Pedagógica Nacional.
- <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/issue/view/592>
- Marcos, M. (2020). *Lenguaje musical y técnica vocal en alumnos de canto, cursos de extensión de la Universidad Nacional de Música, lima. 2020*. [Tesis de grado, Universidad Nacional de Lima]. [Lenguaje musical y técnica vocal en alumnos de canto, cursos de extensión de la Universidad Nacional de Música, Lima, 2020 \(ucv.edu.pe\)](http://repositorio.uclm.es/bitstream/handle/10803/68111/1/Lenguaje_musical_y_tecnica_vocal_en_alumnos_de_canto_cursos_de_extension_de_la_Universidad_Nacional_de_Musica_Lima_2020.pdf)

- Minski, S. (2008). *Cantadoras afrocolombianas de Bullerengue*. Repositorio Leo, Universidad de Antioquia.
<http://biblioteca.udea.edu.co:8080/leo/handle/123456789/5622>
- Montilla, K. (2018). El twang en el still voice y en la técnica vocal completa. *Revista Areté*. 18(2), pp. 61-68, Corporación Universitaria Iberoamericana.
<https://arete.ibero.edu.co/article/view/art.182S08/pdf>
- Munarriz, B (1992), *Técnicas y métodos en Investigación cualitativa*. [Tesis de grado, Universidad de la Coruña]. <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/8533>
- Munevar, M. (2020). “*Bullerengue en Bogotá*”. *Formación de cantantes no profesionales con herramientas de técnica vocal*. [Tesis de grado, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia].
<http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/12267/Bullerengue%20en%20Bogota.pdf?sequence=6&isAllowed=y>
- Pérez, M (2017). Danza guerrera: Son de negro. *Revista Credencial*.
<http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/danza-guerrera-son-de-negro>
- Pérez, M. (2014). El Bullerengue la génesis de la música de la Costa Caribe colombiana. *Revista Online El Artista*, 11, pp. 30-52, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=87432695002>
- Pérez, M. (2010). El significado de la música Son de Negro y Pajarito en la vida de las comunidades afros de la zona del Canal del Dique, del Caribe colombiano. *Revista El artista*, 7, pp. 28-55, Universidad Francisco José de Caldas.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87417258003>

Radio Nacional de Colombia (2017, 16 de diciembre). *Así suenan los aires ancestrales del chandé, el berroche, la tambora-tambora y la guacherna.*

<https://www.radionacional.co/noticia/musica/pelaya-asi-suenan-los-aires-ancestrales-del-chande-berroche-la-tambora-tambora-la>

Reyes, M. (2009). *Técnica vocal para la música popular*. 8va Reunión Anual de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música. Universidad Nacional de Villa María.

http://sacom.org.ar/v2016/sites/default/files/Reyes_Manuela%20la%20t%C3%A9cnica%20vocal.pdf

Rocha, G. (2016, 6 de diciembre). *Cómo cantar melismas, riffs y runs | Clases de Canto | Gret Rocha*. [Video], YouTube.

[CÓMO CANTAR MELISMAS, RIFFS Y RUNS | Clases de Canto | Gret Rocha](#)

Rocha, G. (2017, 29 de noviembre). *Voz nasal ¿Está bien o mal? El twang*. [Video].

YouTube. [Voz NASAL ¿Está bien o mal? EL TWANG | Clases de canto | Gret Rocha | CANTANTES AMINO](#)

Rodríguez, E. (2005). *Metodología de la investigación*. Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, Colección Héctor Meriño Rodríguez

<https://books.google.com.co/books?id=r4yrEW9Jhe0C&pg=PA98&dq=observaci%C3%B3n+indirecta+investigacion&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjp8fuP8PvrAhWIXFkKHwB8Ao4QuwUwAHoECAAQBw#v=onepage&q=observaci%C3%B3n%20indirecta%20investigacion&f=false>

Vera, K. (s.f.). *El análisis musical interpretativo como una estrategia de aprendizaje para banda-escuela en Colombia*.

https://repository.unab.edu.co/bitstream/handle/20.500.12749/2675/2018_Articulo_Klei

[sdyth_Danniza_Vera_Pe%C3%B1a.pdf?sequence=2&isAllowed=y#:~:text=Para%20esta%20investigaci%C3%B3n%2C%20el%20an%C3%A1lisis,la%20intenci%C3%B3n%20del%20compositor%2C%20la](#)

Villa, E. y Villa, W. (2016). Un silencio que habla: Las sonoridades habladas del chandé en el caribe seco colombiano. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 24, pp. 87-107. Universidad de la Guajira.

http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/1656

Villegar, I. (2016). *¿Qué es cantar legato?* La brújula del canto.

<https://www.labrujuladelcanto.com/2016/11/que-es-cantar-legato.html>

Anexos

Anexo 1. Entrevista a Febe Meráb y Deisy Nova

1. ¿Desde qué edad comenzó a incursionar en la música folclórica?

Febe Merab

2. Ponía y cantaba bailes cantados, entonces imagínate desde niña

Daisy Nova

3. Yo entro a la música folclórica un poquito tarde, yo estudié el curso de los sábados a los 18 años entonces a esa edad me encuentro con la música folclórica como tal, tuve la oportunidad ya que Lina Babilonia una de las grandes cantantes de acá de la ciudad, Lina babilonia vino a un taller y me recomienda ya que yo era muy buena en folclor y hago parte de un grupo de investigación donde está el profesor Agudelo, Cassiani, con la fundación Martin Madera que es el compositor de Carlos Vives y atravesamos todo el caribe, Cesar, Chimichagua esa la de la canción de la Piragua pasamos por todo esos pueblo viendo el folclor que yo era la profesora de canto, entonces mis estudiantes que eran cantantes de folclor me entregaban todas sus músicas y yo llego con esa música acá a la casa, eso fue aproximadamente como 20 años.

4. ¿Desde qué edad comenzó a interpretar esta música folclórica?

Febe Merab

5. Lo que te digo interpretaba porros cuando mi hermana trae todo estos cd que ella dice, desde el momento yo los cantaba, de pronto no en una tarima, pero si en mi casa, nos los aprendíamos.

6. De pronto cumbias, porros, otros folclores más ribereños, no bailes cantados como de los que estamos hablando. Ya cuando llego a la Universidad, a Bellas Artes, a los 17 años

casualmente con Roberto Camargo se creó el primer ensamble de música folclórica de Bellas Artes y ese ensamble ya de cantadoras como tal recibió el nombre de cantadoras del río, ahí empecé a cantar, eso fue hace bastantes añitos

7. ¿Sus conocimientos entonces fueron totalmente empíricos y ya luego se fueron preparando de modo académico?

Febe Merab

8. Estudiamos, pero tú sabes que eso, eso no se estudia, son dos cosas diferentes, el canto formal al canto folclórico

Daisy Nova

9. Lo que pasa es que nosotras traemos un legado, cuando nosotras nos encontramos con la música folclórica, nosotros lo único que recurrimos es a un llamado, nosotras somos hijas de uno de los maestros más grandes, un compositor reconocido, entonces nosotras, ya veníamos, nosotras hemos cantado siempre y los tambores nos llamaban pero como nosotras, nuestro abuelo es Alfonso Córdoba “el brujo”, que es uno de los compositores grandes de Colombia pero de música pacífica nosotros tenemos el encuentro con la música folclórica, cuando viene esta parte que les contamos es que nos interesamos entonces por la música del Caribe que igualo estamos hablando como música negra porque cualquier costa de música del caribe es música negra.

Febe Merab

10. Sin embargo lo de las cantadoras del río fue como la plataforma para hacer eso, entonces en cantadoras del río era interpretar los bailes cantados pero claro cada quien lo hacía sin tener mucha idea porque no habíamos ido todavía a investigar a los pueblos en donde realmente se hacen estos bailes cantados que es muy importantes, entonces

empezamos a hacer un proceso cada uno personal ayudado por el grupo cantadoras del río o impulsados por estar en ese grupo, creamos ese semillero, encontramos varias personas y dijimos no, queremos viajar al territorio donde se hacen estas músicas y empezamos toda la investigación, eso fue como allá en el año 2008.

11. ¿Comenzaron a investigar para poder entrar en el género?

Daisy Nova

12. Esa es la historia de Febe, llega a Bellas Artes y Roberto hace este grupo. Hubo un grupo de ellos, que son la mayoría que se interesan por eso y entonces van a allá

13. ¿Qué características vocales debe tener un cantador(a)?

Febe Merab

14. Lo primero que debe tener, para ser cantador lo único que hay que tener es voz, es decir el cantador es una cosa totalmente orgánica, no es como otros géneros que el cantador debe tener una voz bella o una voz melodiosa, son cosas que se adquieren con el tiempo y la experiencia, pero lo primero que tiene que hacer es poder cantar y todo el mundo puede cantar.

Daisy Nova

15. Coincido con Febe, es lo mismo y de ahí que cuando hemos ido hasta la cuna de... nos encontramos con cantadores que no importa porque la verdad es que el sistema en que nosotros cantamos afinados es europeo, la verdad en canto folclórico no importa si está afinado para nuestros oído, lo único que importa es cantar y eso se encuentra en los cantadores natos.

Febe Merab

16. Yo creo que sí importa si es afinado, lo que pasa es que ellos no son conscientes de esa afinación

Daisy Nova

17. Al no ser conscientes que se necesita, saber cantar... estoy hablando que esto de decir afinado estamos en un sistema tonal europeo de nosotros

Febe Merab

18. Ahí con Daisy difiero un poquito que no podemos hablar de un sistema europeo, un sistema tal, en todas partes ser afinado, es ser afinado, por esa razón los cantadores siempre son los más afinados de su grupo lo que pasa es que no tiene conciencia del concepto afinación, pero normalmente si tú miras lo cantadoras, los cantadores siempre son personas que, aunque el coro vaya desafinado están súper afinados, los que pasa es que no con el concepto que uno lo mira de afinación.

19. ¿Qué recursos vocales utilizan los cantadores al momento de interpretar canciones de estos ritmos?

Daisy Nova

20. A mí me parece que el recurso que usan esa la proyección, o sea uno de los recursos, yo hablaría de la proyección

Febe Merab

21. Estaba pensado en lo mismo, apoyo, proyección

Daisy Nova

22. Pero tú sabes el lereo

Febe Merab

23. Pero claro, es diferente lo que iba a decir, es diferente recursos vocales que parecen esos que tu estas diciendo lereos, dejos, birreos y ya técnicamente hablando que

recursos utilizan entonces serian dos preguntas diferentes, porque si recursos técnicos, hablando de técnicas seria eso, proyección, apoyo y te ayudan mucho de la respiración para hacer esas frases tan largas y esas introducciones tan bien hechas.

24. Los recursos que usan en el canto como los dejes, los lereos que son recursos vocales que utilizan al momento de cantar y al momento de improvisar en esos bailes cantados.

25. ¿Al finalizar cada frase en estos bailes cantados se hace también los dejes en todos los ritmos de los que estamos hablando en este momento, el Chande, el Son de negro, y la Tambora?

Febe Merab

26. Si claro, es una herencia negra, entonces se ve en todos los viales cantados específicamente.

Daisy Nova

27. Yo diría que por supuesto cada uno si los usan, tiene que ver con que verso se hacen, hay algunos que debes mantener hacia arriba, hay otros que puedes adornar, que si es coro pero cuando decían que si lo hacen todos los bailes cantados, si pero cada uno tiene como su pintura vocal característica, por ejemplo el bullerengue tiene uno, la tambora tiene otro, unos dejes característicos.

Febe Merab

28. Por eso hay que conocer cada baile cantado, su morfología, como se hace para saber que se hace en este baile y que se hace en este otro, por eso es que cuando uno canta tambora y el otro bullerengue dicen: Ay esta muchacha tiene voz de cantar tambora porque los dejes que hace son característicos de ese aire, es más son diferentes los dejes si hablas de tambora, ya sabes que la tambora tiene varios aires como chande, berroche, esos que están

ahí son subgéneros de la tambora, tu sabes que son berroche, chande, tambora tambora y guacherna, son 4 aires de la tambora entonces cada uno tiene hasta un dejo diferente porque el ritmo es diferente, entonces tienes que conocer cada aire de la tambora que a pesar de ser parte de la tambora los dejos cambian de aire.

29. Los dejos también varían de tambora, de que región a que región porque la tambora pasera no es lo mismo que la tambora lobana entonces la formas de cantar son diferentes depende del interprete, del lugar donde se haga, del aire, es un universo.

30. ¿Considera usted que la agilidad vocal es importante para interpretar estos ritmos?

Febe Merab

31. En el folclor se habla de no romantizar, por ejemplo, esas cosas como melismas, los adornos son más como las melodías, pero no tanto como recursos vocales de vibratos, eso es totalmente vetado.

32. ¿Cómo qué tipo de adornos utilizan?

Febe Merab

33. Te voy a hacer un ejemplo 21:25

34. O sea es más melódico los adornos que de melismas y adornos de vibrar en una parte, o sea un vibrato es una cosa natural no como lo hacen de pronto en otros géneros.

35. ¿Qué es lo más difícil en cuanto al canto se refiere en estos ritmos?

Daisy Nova

36. Yo creo que más le cuesta al músico sobretodo académico y con esta técnica que se te mete en la cabeza del canto lírico que obvio una técnica, una colocación más diferente, pasa que esta técnica vocal, la lírica la oca se convierte en como un parlante, un megáfono cerrado aquí y abierto hacia atrás, eso es canto lírico pero el canto folclórico es lo contrario, es abierto, hacia afuera, es sacando, es más parecido al canto popular pero a su vez es

diferente, entonces que es lo más difícil , soltarte de todo eso y empezar a trabajar la naturalidad, explorar tu voz halada, cantada pero de un modo más de voz de pecho, cuando estas en lírico eso no te sirve para cantar esto, sabes, tienes que tener mucha alma, tus pies tienes ser como raíces.

Febe Merab

37. Para una persona que no es del territorio, para nosotros que llegamos a hacer música lo más difícil es olvidarte del canto que te enseñan acá, la gente para cantar pop o cualquier cosa lo que hacen es adornar la voz, cuando Daisy y yo hablamos de cantar folclor decimos “tienes que cantar como hablas” natural, sin intentar adornarla por eso es que nos da rabia cuando la gente intenta cantar el folclor así ñato porque ellas cantan así porque ellas halan así.

38. ¿Es necesario cambiar la forma de cantar para poder interpretar cada uno de estos géneros?

Febe y Daisy

39. Cantar como hablas, se tenía la imagen de que la cantadora era la que más pitaba, claro hay cantadoras con todo tipo de voz.

40. ¿Algunos de estos géneros es específicamente para hombres o mujeres?

Febe Merab

41. Cualquiera de los dos, anteriormente eran más cantadoras que cantadores, pero ahora hay hombres, es más ahora hay más hombres, en cambio el son de negro siempre ha sido como más masculino en cuanto a su interpretación.

42. ¿Qué canciones conoce usted de estos ritmos?

Febe Merab 41:30

43. Tambora corrida (Berroche): Ana Matilde Albarado, “el niño immaculado”

Son de negro: “Alegre muchacho”, Joaquina Jiménez

Son de negro asentao que es diferente “ae la rama de tamarindo”

Chande: María Manzano

“A la lucha miguel”, fundación cultural chande de Gamarra.



FORMULARIO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Título del estudio: Análisis Interpretativo y de recursos vocales de las cantadoras y cantadores del folclor del Caribe Colombiano en los ritmos del Chandé, Tambora Corrida y Son de Negro.

Investigadores Principales: Valentina Chávez Jaramillo, Dalia Melissa Hernández Cueto.

Coinvestigadores:

Entidad donde se desarrolla la investigación o patrocinador.

Corporación Universitaria Reformada, programa de Música. Carrera 38 #74 – 149.

Naturaleza y Objetivo del estudio.

La naturaleza y objetivo de este estudio es realizar un documento en donde se analice las técnicas y los recursos vocales utilizados en los ritmos Chandé, Tambora corrida y Son de Negro, interpretados por cantadores(orras) de los géneros anteriormente mencionados.

Propósito

Este consentimiento tiene el propósito de solicitar su autorización para participar en este estudio investigativo de corte etnomusicológico que pretende identificar las diferentes técnicas utilizadas por los cantadores(orras) en los ritmos Chandé, Tambora corrida y Son de negro.

Procedimiento

Si usted acepta participar se le solicitará responder a una entrevista cuya información se utilizar únicamente para este estudio. Se le solicitará que permita grabar sus respuestas, se le solicitará acudir nuevamente al lugar de investigación o ser contactado por el investigador una o dos veces.

Además, le pedimos permiso para tener acceso a su vida cotidiana: su trabajo o estudio, su labor como instrumentista, o su participación como asistente a eventos organizados en el marco de la interpretación del instrumento; de todo lo cual obtendremos información relevante para este proyecto.

Riesgos asociados a su participación en el estudio

Participar en estudio tiene para usted un riesgo mínimo ya que usted responderá algunas preguntas de una entrevista que no toca aspectos sensitivos de su conducta.

Beneficios de su participación en el estudio

Participar en el estudio no genera un beneficio directo para usted, pero los resultados obtenidos del estudio ayudarán a la divulgación del análisis interpretativo investigado,

y así preservar la tradición interpretativa en el canto folclórico colombiano sin desligar la técnica vocal en su aprendizaje y estudio.

Voluntariedad

Su participación es voluntaria. Si usted decide no participar ó retirarse del estudio en cualquier momento, aun cuando haya iniciado su participación del estudio puede hacerlo sin que esto ocasione una sanción o castigo para usted.

Confidencialidad

Si usted decide participar, garantizamos que toda la información suministrada será manejada con absoluta confidencialidad, sus datos personales no serán publicados ni revelados, el investigador principal se hace responsable de la custodia y privacidad de los mismos.

Compartir los resultados

Los resultados de la investigación se compartirán en tiempos adecuados en publicaciones académicas físicas y/o virtuales, además de revistas, conferencias, etc., pero la información personal permanecerá confidencial.

Conflicto de interés del investigador:

Los investigadores no tienen conflicto de interés con los participantes.

Contactos:

Si tiene dudas puede comunicarse con la investigadora Valentina Chávez Jaramillo al teléfono 3013121067, carrera 43ª #26 - 24 (Soledad/Atlántico) y correo valentina.chavez@unireformada.edu.co.

O con la investigadora Dalia Melissa Hernández Cueto al teléfono 3014449703, carrera 6ª #41 - 83 (Barranquilla/Atlántico) y correo dalia.hernandez@unireformada.edu.co.

He entendido la información que se expone en este consentimiento y me han respondido las dudas e inquietudes surgidas.

Autorización

Estoy de acuerdo o acepto participar en el presente estudio.

Para constancia, firmo a los 21 días del mes de JUNIO del año 2021.

Febe Mercedes Córdoba A

Cc.1143432733
Firma y Cedula del participante

Declaración del investigador



FORMULARIO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Título del estudio: Análisis Interpretativo y de recursos vocales de las cantadoras y cantadores del folclor del Caribe Colombiano en los ritmos del Chandé, Tambora Corrida y Son de Negro.

Investigadores Principales: Valentina Chávez Jaramillo, Dalia Melissa Hernández Cueto.

Coinvestigadores:

Entidad donde se desarrolla la investigación o patrocinador.

Corporación Universitaria Reformada, programa de Música. Carrera 38 #74 – 149.

Naturaleza y Objetivo del estudio.

La naturaleza y objetivo de este estudio es realizar un documento en donde se analice las técnicas y los recursos vocales utilizados en los ritmos Chandé, Tambora corrida y Son de Negro, interpretados por cantadores(orales) de los géneros anteriormente mencionados.

Propósito

Este consentimiento tiene el propósito de solicitar su autorización para participar en este estudio investigativo de corte etnomusicológico que pretende identificar las diferentes técnicas utilizadas por los cantadores(orales) en los ritmos Chandé, Tambora corrida y Son de negro.

Procedimiento

Si usted acepta participar se le solicitará responder a una entrevista cuya información se utilizar únicamente para este estudio. Se le solicitará que permita grabar sus respuestas, se le solicitará acudir nuevamente al lugar de investigación o ser contactado por el investigador una o dos veces.

Además, le pedimos permiso para tener acceso a su vida cotidiana: su trabajo o estudio, su labor como instrumentista, o su participación como asistente a eventos organizados en el marco de la interpretación del instrumento; de todo lo cual obtendremos información relevante para este proyecto.

Riesgos asociados a su participación en el estudio

Participar en estudio tiene para usted un riesgo mínimo ya que usted responderá algunas preguntas de una entrevista que no toca aspectos sensitivos de su conducta.

Beneficios de su participación en el estudio

Participar en el estudio no genera un beneficio directo para usted, pero los resultados obtenidos del estudio ayudarán a la divulgación del análisis interpretativo investigado, y así preservar la tradición interpretativa en el canto folclórico colombiano sin desligar la técnica vocal en su aprendizaje y estudio.

Voluntariedad

Su participación es voluntaria. Si usted decide no participar ó retirarse del estudio en cualquier momento, aun cuando haya iniciado su participación del estudio puede hacerlo sin que esto ocasione una sanción o castigo para usted.

Confidencialidad

Si usted decide participar, garantizamos que toda la información suministrada será manejada con absoluta confidencialidad, sus datos personales no serán publicados ni revelados, el investigador principal se hace responsable de la custodia y privacidad de los mismos.

Compartir los resultados

Los resultados de la investigación se compartirán en tiempos adecuados en publicaciones académicas físicas y/o virtuales, además de revistas, conferencias, etc., pero la información personal permanecerá confidencial.

Conflicto de interés del investigador:

Los investigadores no tienen conflicto de interés con los participantes.

Contactos:

Si tiene dudas puede comunicarse con la investigadora Valentina Chávez Jaramillo al teléfono 3013121067, carrera 43ª #26 – 24 (Soledad/Atlántico) y correo valentina.chavez@unireformada.edu.co.

O con la investigadora Dalia Melissa Hernández Cueto al teléfono 3014449703, carrera 6ª #41 – 83 (Barranquilla/Atlántico) y correo dalia.hernandez@unireformada.edu.co.

He entendido la información que se expone en este consentimiento y me han respondido las dudas e inquietudes surgidas.

Autorización

Estoy de acuerdo o acepto participar en el presente estudio.

Para constancia, firmo a los 4 días del mes de noviembre del año 2020.



Daisy Patricia Córdoba Asprilla
C.C. 22'523.992

Firma y Cedula del participante

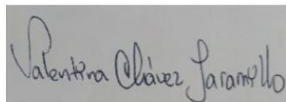
Declaración del investigador

Yo certifico que le he explicado a esta persona la naturaleza y el objetivo de la investigación, y que esta persona entiende en qué consiste su participación, los posibles riesgos y beneficios implicados.

Todas las preguntas que esta persona ha hecho le han sido contestadas en forma adecuada. Así mismo, he leído y explicado adecuadamente las partes del consentimiento informado. Hago constar con mi firma.

Nombre del investigador: Valentina Chávez Jaramillo y Dalia Hernández Cueto.

Firma

Handwritten signature of Valentina Chávez Jaramillo in cursive script, appearing on a grey rectangular background.Handwritten signature of Dalia Hernández Cueto in cursive script.

Fecha (30/05/2021)

ÉTICA

Anexo 2. Entrevista a Carmen Antolínez

CARMEN MILENA ANTOLINEZ ANAYA 29 AÑOS

BARRANQUILLA/ ATLÁNTICO

CANTANTE/ INTERPRETE DE MUSICA POPULAR CARIBEÑA Y
TRADICIONAL DEL CARIBE COLOMBIANO.

1. ¿Desde qué edad comenzó a conocer el folclor?

Carmen:

2. Comencé a la edad de 12 años a interpretar música tradicional...Mis primeras cositas fue en colegio donde estude San Carlos Borromeo y entre a hacer sexto por ahí a los 11 años y acabaron el programa de música, el profesor en ese entonces era el maestro Julio Cassiani, también Juan Carlos Urbino que era trombonista excelente y era quien se encargaba de todo ese proceso pero se fue y entonces yo los alcance a ver en uno que otro ensayo que se reunían y la familia Espejo fueron los que se dieron cuenta que yo cantaba, entonces el profesor Urbino comenzó a decir esta chica tiene como actitudes para cantar y me entrego un Cd con la canción de la canción de Curula y cante folclor de la candelaria Y me pidió que me la aprendiera para participar en el festival Angela Morales que fue como mi primer acercamiento con este tipo de música tradicional, cd donde estaban esas canciones que nos debemos aprender obligadas “tierra santa” la de Petrona, estaba Curura y participe primera vez cantando esa canciones, después con las casas de culturas comencé a asistir, o sea fue poco con que aprendí a cantar porque el proceso siempre iba más dirigido a la interpretación musical.

3. ¿Por qué decidió incursionar en los géneros folclóricos?

Carmen:

4. Yo creo que la sangre llama, mi tatarabuela era una cantadora de Villanueva, bolívar, bullerenguera de bailes cantados, se llamaba Catalina Gloria y su hermana quien si se dedicó al oficio de cantar que por eso mi abuelo decía que yo no soy coleta igual que una tía de él que andaba con otro, con otros tambores y flores en la cabeza y que de pueblo en pueblo cotorrea, eso en ese entonces era muy mal visto y la hermana de ella si se dedicó, se llamaba Rosa Gloria y era una cantadora, de la que no puedo darte dato porque hasta yo estoy buscando y eso tiene por ahí 130 años pero era una señora que cantaba en los pueblos pa las fiestas y en los fandangos.

5. ¿Es usted estudiado(a) o tus conocimientos han sido adquiridos empíricamente?

Carmen:

6. Yo estude algo de técnica vocal fue en una fundación llamada la Chinca Internacional que me enseñó algo de técnica vocal y ahí fue que aprendí un poquito, luego fui a bellas artes a inscribirme en el básico pero les voy a decir la verdad yo soy muy cerrada para aprender música escrita y cuando me siento en un aula, me siento como encerrada, me bloqueo., me dijeron que la música es como las matemáticas, o sea en el básico me dieron algo de técnica vocal pero esto iba más enfocado como al canto lírico, todos sabemos que la técnica que nos enseñan en la universidad aun... apenas es que se está desarrollando como programa en los que sea una técnica fácil de aprender para este tipo de música donde s diferente la colocación, donde utilizamos otros recursos y algunas cosas que puede decir “eso no es así” nosotros tendemos a hacerlo de esta manera. Entonces mis estudios son más empíricos, aprendiendo, escuchando a los grandes maestros.

7. Para usted, cuáles son los lugares, pueblos y/o ciudades donde más se puede aprender de los ritmos de tambora corrida, chandé y son de negro?

Carmen:

8. Bueno pues pueblos donde se guardan estas tradiciones son Juan Martín de Loba, Hatillo de Loba, que es diferente a todos los ritmos que se hacen a la depresión momposina, Santa Lucía tiene muchísimo por entregar pero también tenemos un festival de son de pajarito en Santo Tomás, también tenemos de todo lo que es la sección del canal del dique en esos pueblos se hace bastante el son de negro y el son de pajarito... y también les digo que pueden invitar a una cantadora excepcional Leidy Camargo, hace arte del conjunto tradición, ella es miembro del conjunto tradición, el conjunto tradición es una agrupación de la ciudad de Barranquilla que tiene desde el 94 que se fundó, son mis maestros y tengo la alegría de decir que fue su estudiante, conjunto tradición fue una de las agrupaciones que más entrego investigaciones en Barranquilla y a todo lo que el movimiento de música folclórica, hicieron una investigación grandísima con respecto a los aires de tambora.

9. Para usted, ¿qué debe tener un cantante folclórico en sus características vocales?

Carmen:

10. Yo creo que... decisión más que todo porque esto es algo que se debe llevar como... esas ganas para que fluya de la mejor manera, no me gusta encasillar o decir que deben ser voces fuertes porque nosotros somos una mezcla, nuestra música tiene mucho negro pero también tiene mucho indígena y la parte indígena digamos que no es tan fuerte, expresiva estamos acostumbrados y que creemos que estos bailes cantados tienen mucho de esa fuerza, entonces la gente tiende a pensar que solo se necesitan voces muy gruesas o voces que suban mucho, yo pienso que hay cabida para todo, solamente que contextualizar un poco tu voz, tenemos las voces que son un poco más clamadas que podrían hacer también solo

que tomando esas pequeñas cosas que marcan el estilo y llevarlas a tu propia voz, apropiarte de ellas va a quedar una intención de lo que se debe guardar en los parámetros.

11. ¿Quiere decir que cualquier tipo de voz puede cantarlo?

Carmen:

12. Pues la verdad es que las personas que comenzaron a hacer este tipo de música eran gente de campo, gente que... toda esta música era de mucho laboreo, era música para divertirse en noches de fiestas fandango, anterior a eso era pues la música hacían nuestros esclavos, los pobres esclavos que sufrieron con toda esta situación, también hacían y todo el tiempo estaban intentado imitar... perdón que me vaya atan atrás pero la música empezó fue por imitación, nosotros los humanos imitamos todos los sonidos naturales que podían, así que la naturaleza nos muestras sonidos fuertes como un trueno pero también sonidos que es un susurro como el del agua, el instrumento que teníamos, que nacimos todos con ello fue la voz, todos tenemos la capacidad de hacer música por nuestra voz, entonces los cantadores y cantadoras intentaban hacer al principio sin pretender que destacaran, que se escucharan más fuerte el uno del otro, imitaban, se dejaban llevar por los sonidos... entonces que nosotros nos guste la bulla, no quiere decir que deba ser así, no tiene que mejor aquel pájaro que cante mucho más alto y aquel que resista, entonces también tiene su valor y su punto ... estos cantos fueron utilizados para tantas cosas podían ser gritos de guerra, una forma de y dependiendo de la situación se necesitaba una voz más fuerte, aquella que necesitaba calmar el llanto de un bebe no podía ser estruendoso debía ser una arrullo que son sutiles, suaves y las rondas que debían ser para alegrar, las rondas tenían eso de voces blancas que se subían, se bajaban, todo dependía de la situación, entonces el canto de música tradicional depende a la música a que te pongan, esas voces también se van amoldando dependiendo a cada puesto.

13. ¿Qué adornos utiliza cuando interpreta?

Carmen:

14. Pues depende, dependiendo del tipo de música utilizo vibrato o no tanto vibrato por ejemplo los bullerengues necesitan mucho más vibrato y notas más alargadas al final, no te puedo decir lo mismo del a gaita, la gaita es más melódica, tu guardas mucho la melodía pero también el tiempo y la parte vibrada no es tan extensa como en el bullerengue, los finales se cierran se opacan un poco más, los rubateos... son muy utilizados en el bolero pero también se utiliza en música folclórica para largar una nota y extiendes el tiempo, tú vas a dar la pauta del tiempo, hay es cuando uno logra rubatear

15. ¿Considera usted que la agilidad vocal es importante para interpretar estos ritmos?

Carmen:

16. La tambora, los aires de tambora en su normalidad tanto vibrato, ni glissando, sino que las notas se dan mucho más lisas, los coros se hacían más que todo unísono, eran mujeres que se iban a lavar porque estaban pilando, estaban haciendo labores que y se preguntaban y la una respondía a la otra, por eso son muchos coros responsoriales, este tipo de música no es tan melódica como de pronto la gaita no es tan necesario tantas notas adornadas, aquí las notas son más precisas, van derecho. Si escuchan a Martina por ejemplo ella siempre es muy lisa, por ejemplo “las hojas de la mar” que es una canción que hay algo de rubateo, alargar la nota, pero sin vibrarla (audio 22:17-22:32), lo que de pronto si se utiliza del final es que se hace como si proyectaras la nota (audio 22:38-22:44), eso es como un poco más tradicional en la tambora.

17. ¿Qué es lo más difícil en cuanto al canto se refiere en estos ritmos?

Carmen:

18. Tener contenta a la gente, bueno lo más difícil me parece como crear tu identidad porque debes buscar la forma que cuando cantes la gente te reconozca, tu misma te reconozcas, no como Petrona, Etelvina, tú vas a tomar ciertos recursos y vas, de todos debemos aprender porque claro todo el mundo tiene que comenzar con un referente pero la tarea más difícil es soltar los referentes para soltar la imitación y crear ese punto autentico y va muy ligado de tener contenta a la gente porque la gente siempre va a como esta estandarizado las cosas, tú debes cantar tal porque así se canta eso y no porque les decía que los géneros tambora, escuchamos como que de pronto por la forma interpretativa en la que todos se fueron guiando que de pronto las notas son un poco más lisas, no son tan glisadas, es más porque nuestro tipo de música va muy ligado a nuestro acento como hablamos cantamos, si nosotros habláramos más melódicos y todo el tiempo tuviéramos un acento cantado de pronto nuestro tipo de música sería mucho a eso pero nos comemos “s”, golpeamos en algunas regiones, somos más espontáneos.

19. Va muy ligada al pueblo, a como se saluda, los guapirreos “wee”, como se saludaba la gente, pa cantar esto acuérdate del pueblo, acuérdate de tus raíces, tus vuelos, imagínate que estas en el campo, de qué manera te acercarías más a la interpretación, es como el estándar real, todo este tipo de música en vez de diferencias tiene más similitudes, todos escuchábamos lo mismo, todo era un monte, íbamos a los pájaros entonces que por aquí que por allá, que tenían una región que por el frio, por el calor, por todos los factores climáticos, también como tenemos tanto por la rivera del mar se llevaban un poco de aquí y se aprendían en otro lado, por allá en frente por eso hay variedades de metros cuadrados pero tenemos en común ese saborcito rural que es lo que la gente tiene a decir.

20. ¿Es necesario cambiar la forma de cantar para poder interpretar cada uno de estos géneros?

Carmen:

21. Yo diría no diferente, sino ponerle, por ejemplo aquí atrevidamente, a mí me gusta vestirme con polleras pero digamos al Country Club si yo llego vestida para cantar con mi pollera de flores para cantar en un matrimonio, si llego con el vestido tradicional va a estar un poquito desentonado a lo que es pero yo puedo buscar la forma de transformar ese mismo vestido, lo haría de un solo tono, colocaría un vestido que tenga una parte aquí no tan tradicional, le daría un toque más elegante es lo mismo que pienso que pasaría con música, ,los conceptos yo puedo cantar la misma pollera colora, hacerla en una versión tradicional o hacerla en una versión salsa, la diferencia sería en la dicción, ciertos adornos y también el acento que le coloquen no es lo mismo decir (audio 30:58-31:13), es la misma voz pero contextualizando, en una le voy a poner más pueblo y en otro un toque más rítmico, menos abierto al grito, un poco más elegante.

22. ¿Algunos de estos géneros es específicamente para hombres o mujeres?

Carmen:

23. Pues la verdad de una manera tradicional fue entregado a las mujeres, muchos deberes del cantar esta música años atrás por ciertos pensamientos machistas de los que las mujeres deberíamos quedar relegadas a cierta labores del hogar y trabajos no tan pesados, entonces como las mujeres teníamos que criar pelaos, cocinar y lavar, se encontraba con muchas mujeres y les cantaban a los peladitos pa que se quedaran quietos, las mujeres desarrollaron un poco más en cuanto a interpretación, muchos de estos aires pero habían los cantadores porque también los decimeros es algo que intentaron imponernos porque así como a las mujeres se quedaron con la casa y los hombres con los trabajos pesados entonces los hombres tenían que quedarse con la parte de tocar un instrumento porque los instrumentos eran de golpes y no se veía muy bien que las mujeres diéramos golpes peor hoy en día está

demostrado que nos es así y que ambos hemos servido para ambas cosas porque los hombres tiene la libertad de interpretar y lo hacen maravillosamente, esto cada vez es más de igualdad.

24. ¿Conoces alguna cantadora de son de negro que cante el género son de negro?

Carmen:

25. A Petrona la vi hacer algo así, un poquito, pero digamos que son de esas cosas que, renegadas a la identidad, al olvido, simplemente vieron que eso lo interpretaban hombres y nosotras las mujeres no y nos dedicábamos otra cosa hay mucha gente que lo ha dejado al olvido, de que además las mujeres como no podíamos destacar en ese género y como desde aire no daba tanta visibilidad se dedicaron a otro y por eso se desmoronaban.

26. ¿Qué canciones conoce usted de estos ritmos?

27. Este... recuerdo mucho algo que bailaba (audio 36:10-36:19), conozco en tambora una que se llama (audio 36:31-36:40), de estas tamboras tradicional rescato mucho era coro responsorial y el resto de versos en su mayoría se hacían los versos de tradición que son los versos que nosotros encontramos en esta canción era, ven acá como así esta es la misma letra, era simplemente tradición, como muchos eran rondas y que como muchas se llevaban de pueblo en pueblo terminaba haciendo eso... tradición oral, se pasaban de unos a otros y de ritmos y ritmo y que incluso comparten mucho tambora y son de negro como (37:22-37:31), esa la he escuchado en tambora también (audio 37:38-37:53), esos mismos los tenemos en tambora, son veros de tradición oral, digamos muchas veces se hacía diferente los coros y ya de ahí pa allá se repetía (audio 38:08- 25), terminaban siendo como que las mismas letras pero con coros diferentes



FORMULARIO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Título del estudio: Análisis Interpretativo y de recursos vocales de las cantadoras y cantadores del folclor del Caribe Colombiano en los ritmos del Chandé, Tambora Corrida y Son de Negro.

Investigadores Principales: Valentina Chávez Jaramillo, Dalia Melissa Hernández Cueto.

Coinvestigadores:

Entidad donde se desarrolla la investigación o patrocinador.

Corporación Universitaria Reformada, programa de Música. Carrera 38 #74 – 149.

Naturaleza y Objetivo del estudio.

La naturaleza y objetivo de este estudio es realizar un documento en donde se analice las técnicas y los recursos vocales utilizados en los ritmos Chandé, Tambora corrida y Son de Negro, interpretados por cantadores(orales) de los géneros anteriormente mencionados.

Propósito

Este consentimiento tiene el propósito de solicitar su autorización para participar en este estudio investigativo de corte etnomusicológico que pretende identificar las diferentes técnicas utilizadas por los cantadores(orales) en los ritmos Chandé, Tambora corrida y Son de negro.

Procedimiento

Si usted acepta participar se le solicitará responder a una entrevista cuya información se utilizar únicamente para este estudio. Se le solicitará que permita grabar sus respuestas, se le solicitará acudir nuevamente al lugar de investigación o ser contactado por el investigador una o dos veces.

Además, le pedimos permiso para tener acceso a su vida cotidiana: su trabajo o estudio, su labor como instrumentista, o su participación como asistente a eventos organizados en el marco de la interpretación del instrumento; de todo lo cual obtendremos información relevante para este proyecto.

Riesgos asociados a su participación en el estudio

Participar en estudio tiene para usted un riesgo mínimo ya que usted responderá algunas preguntas de una entrevista que no toca aspectos sensitivos de su conducta.

Beneficios de su participación en el estudio

Participar en el estudio no genera un beneficio directo para usted, pero los resultados obtenidos del estudio ayudarán a la divulgación del análisis interpretativo investigado,

y así preservar la tradición interpretativa en el canto folclórico colombiano sin desligar la técnica vocal en su aprendizaje y estudio.

Voluntariedad

Su participación es voluntaria. Si usted decide no participar ó retirarse del estudio en cualquier momento, aun cuando haya iniciado su participación del estudio puede hacerlo sin que esto ocasione una sanción o castigo para usted.

Confidencialidad

Si usted decide participar, garantizamos que toda la información suministrada será manejada con absoluta confidencialidad, sus datos personales no serán publicados ni revelados, el investigador principal se hace responsable de la custodia y privacidad de los mismos.

Compartir los resultados

Los resultados de la investigación se compartirán en tiempos adecuados en publicaciones académicas físicas y/o virtuales, además de revistas, conferencias, etc., pero la información personal permanecerá confidencial.

Conflicto de interés del investigador:

Los investigadores no tienen conflicto de interés con los participantes.

Contactos:

Si tiene dudas puede comunicarse con la investigadora Valentina Chávez Jaramillo al teléfono 3013121067, carrera 43ª #26 - 24 (Soledad/Atlántico) y correo valentina.chavez@unireformada.edu.co.


O con la investigadora Dalia Melissa Hernández Cueto al teléfono 3014449703, carrera 6ª #41 - 83 (Barranquilla/Atlántico) y correo dalia.hernandez@unireformada.edu.co.

He entendido la información que se expone en este consentimiento y me han respondido las dudas e inquietudes surgidas.

Autorización

Estoy de acuerdo o acepto participar en el presente estudio.

Para constancia, firmo a los 21 días del mes de JUNIO del año 2021.



__Cc.1143127706_____
Firma y Cedula del participante

Declaración del investigador

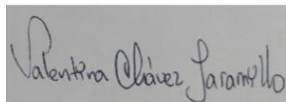
Declaración del investigador

Yo certifico que le he explicado a esta persona la naturaleza y el objetivo de la investigación, y que esta persona entiende en qué consiste su participación, los posibles riesgos y beneficios implicados.

Todas las preguntas que esta persona ha hecho le han sido contestadas en forma adecuada. Así mismo, he leído y explicado adecuadamente las partes del consentimiento informado. Hago constar con mi firma.

Nombre del investigador: Valentina Chávez Jaramillo y Dalia Hernández Cueto.

Firma

Handwritten signature of Valentina Chávez Jaramillo in black ink, partially obscured by a grey rectangular box.Handwritten signature of Dalia Hernández Cueto in black ink.

Fecha (30/05/2021)

ÉTICA

Anexo 3. Entrevista a Mildred Pavón

MILDRED PAVON 46 AÑOS

GAMARRA CÉSAR

DOCENTE/ FUNDACIÓN CULTURAL “EL CHANDÉ”

1. ¿A qué edad comenzó a conocer el folclor, los bailes cantados?

2. R/- Bueno yo los canto pero no soy Cantadora, yo empecé esto en el 95, entonces hace como 25 años más o menos, yo ingresé al Chandé, e ingresé normal, yo quería bailar, cuando entonces era el grupo folclórico pero necesitaban eran músicos, mi mejor amigo había ingresado y él era bailarín/bailador, pues yo dije “yo soy músico”, pero yo no sabía tocar nada obviamente, si no que por la cambambería me metí y terminé siendo la tamborera y después la directora desea época por cuestiones políticas le tocó retirarse, y lo dirijo yo desde 1998 asumí el reto de llevar el chandé, y empezamos a viajar a los festivales y a empezar a conocer, a investigar y a darnos a conocer y a hacer escuela también, hacer semilleros, y así fue como esta locura llamada Chandé aún existe, después de 36 años de haberse iniciado y pues ahora hago parte de una agrupación que se llama ENKELÉ voces y tambores de Bucaramanga, es femenina, en proyección de bailes cantados, pero desde la proyección artística.

3. ¿Sus conocimientos en el folclor fueron adquiridos empíricamente?

4. R/- Si, Pues digamos que yo haya estudiado, que te lea partituras no, empecé estudiar fue en el sentido de que yo no soy músico de academia, yo soy licenciada pero no de música, si no básica en danzas de la universidad de Antioquia, Licenciada en educación especial de la universidad del Magdalena, o sea, nada tiene que ver con la música, entonces yo le colocaba Onomatopeya a las canciones, yo le colocaba un nombre por lo menos:

“Chicharrón con yuca”, “Ven pa acá”, o algo así entonces empezaba a ponerle nombre a los toques para poder aprenderlos y asimilar y entonces así empezaba, y cuando llegaba aquí a mi casa comenzaba a tocar en las mesas o en los asientos por ahí, y así es como todavía me aprendo los cortes. Cuando vamos con Enkelé, las compañeras son músicos, hay tres y de las percusionistas son dos que son músicos profesionales, y yo les digo, “espera un momentico” y en la partitura les coloco el nombre, por ejemplo : “Chocolate y pan”, entonces así es que yo me aprendo los cortes que vienen y los estudio, y esa es mi manera como autodidacta, y yo aprendí fue en los festivales mirando, mirando los grupos más viejitos que ya no existen, bueno, ya no existen los tamboreros de ese entonces, como grupos de Altos del Rosario, de Rio viejo, de San Martín de Loba, de Barranco de Loba, cuando eso los tamboreros de Tamalameque, entonces empecé a mirar su estilo, cómo tocaba cada uno, y fuimos creando el estilo propio aquí también, con lo que ya se había investigado. Con Martín Madera y la profesora Deisy hicimos un taller de composición y técnica vocal y para trabajar la afinación, y a mí me preguntan, ¿Ajá y entonces cómo tú haces para que el grupo esté afinado?, ¿Cómo les enseñas? Digo pues, yo no sé, habría que escribirlo porque es extraño ¿no? Un grupo donde nadie es músico ¿cómo se dedican a la música y cómo puede ser afinado se inventar cosas? Yo creo que eso lo hace la misma idiosincrasia de Gamarra , la capacidad del talento de la gente, ya uno desde pequeñito toca, baila, compone, de cuanta cosa entonces yo creo que uno eso lo lleva en la sangre y hace que por el amor al arte uno lo desarrolle.

5. Para usted, ¿Qué característica vocal debería tener un Cantador para estos bailes cantados?

6. R/- Es jodido, es pregunta es jodida, por lo menos, en los bailes cantados, las cantadoras, y que ahora hay cantadores, antes eran más mujeres que hombres, las cantadoras no tienen vibrato, o sea te cantan cualquier Canción de tambora, por ejemplo:

7. “Tu’ padre’ te tienen dicho que ya no te hables conmigo la mar, las olas de la mar”, es el versito.

8. Entonces ellas no hacen ese vibrato que hacen las que cantan Bullerengue, los que cantan Bullerengue la voz le vibra, los de la tambora no, entonces, si yo te voy a hablar de tambora, entre menos le vibre la voz, menos vibrato haga, suena mejor, más nítido, las cantadoras yo siempre les digo a las pelás aquí que tienen que transmitir lo que sienten, que el público sienta lo que ella está sintiendo, deben tener conexión con el público, debe tener conexión con los músicos, debe tener conexión con los bailarines. Cada una tiene su estilo personal, hay unas que cantan súper altísimo, que uno no alcanza a hacerles el coro, hay unos que cantan más bajito, pero lo que debe tener un cantador es el amor por la música, y sentir la música, porque hay muchísimos músicos, y músicos de academia, y chicos y chicas que cantan re bien porque han aprendido, pero les hace falta como el sabor del sancocho, tú los escuchas y como que no tienen química, si, es algo extraño, s como cuando tu escuchas a Etelvina Maldonado y uff, es una conexión que no entiendo, entonces las cantadoras tienen que saber eso, saberle transmitir al público o a quien se le interprete, la magia que ella siente en el alma, eso lo saben ellas que cantan.

9. ¿Qué adornos vocales se utilizan en este tipo de Ritmos?

10. R/- Bueno, en Guacherna, Berroche y Chandé, cada cantadora y cada cantador, tiene su manera de cantar, los wampirreos, y los leleos, cada uno le pone su sabor distinto, por lo menos Otis que es la cantadora de acá, ella le mete el “Jajae!” se ríe dentro de la canción, el Turco dice “Agua”, que ese es un wampirreo típico del baile cantado de Tambora, que digan “Agua” que lo decía un tamborero de Llantos del Rosario que significa “Aguardiente”, o decía “Up!”, cuando estaba cansao’ o ”Uy!”, que lo hacen los tamboreros y los hacen los que hacen coros también. Hay un cantador que me gusta mucho, Grilbin Saenz Fonseca de

Barranco de Loba, él es el que más adornos le hace a las canciones, o sea explicarte yo, tendría que Tomar a Fundación Cultural “El Chandé” Otis Días, Tamalameque La llorona escuchar a Damaris la cantadora, escuchar al Turco Oviedo como canta, escuchar en San Martín a Deisy Gil que también tiene dejos distintos, escuchar a Grilbin que canta súper distinto, e incluso Las hijas de Doña Diana, tú las escuchas cantar y cantan distinto, tienen melismas distintos, Grilbin tiene una canción que dice:

“Te voy a hacer una quinta

Con muchas habitaciones

CORO:

Te reirás mamita

De mis ilusiones

Tendré cinco hijas bonitas

Y turpiales por montones

CORO:

Te reirás mamita

De mis ilusiones

Leleeee lelei saco de iluciones

Leilele leilele”

11. Le va metiendo sobre el coro esos melismas y adornos y escucharlo cantar a él, es una maravilla, porque es un dejo que es como un lamento, es algo divino, por eso te digo, que cada cantador le pone su sello.

12. Y en Son de negro ellos tienen unos gritos, esos negros pegan un grito que eso es pues lo típico de esa danza, pero si yo vengo aquí a tambora o a son de negro y hago un grito

como “rrrrriji” eso no va aquí porque eso es del interior, cuando van a bailar Rajaleña u otra vaina, eso no va acá, el que lo meta, puede que lo haga, se está haciendo la apropiación de otra cultura, pero eso no va aquí.

13. O por ejemplo un “Wepaje” eso suena a cumbia, eso no va acá, un “Wipipipi” eso tampoco es de aquí, eso es de porro y fandango, es muy distinto, entonces cada ritmo tiene su grito.

- 14. ¿Todas las personas que nos nombra usted, tienen videos en plataformas como YouTube?

15. R/- En YouTube está todo ese material, ustedes buscan Fundación Cultural “El chandé” ahí les aparece, bueno ahí aparece cantando Otis pero ella tiene su manera de cantar, ustedes buscan de Tamalameque al grupo “La llorona” y ustedes pueden comenzar a buscar, el de Grilbin Saenz Fonseca la canción se llama “Saco de ilusiones”, tiene otra que se llama “Rio magdalena”, tiene varios, ellos son de Barranco de Loba el grupo se llama Tambán, y en YouTube hay muchos, sólo que yo no sé por qué la tambora no es tan conocida, de hecho, nosotros estamos en el trabajo de empezar a grabar nuestro primer CD después de 36 años, pero ya nos dimos a la tarea de difundirlo, ahora vamos a grabarlo, vamos a ver cómo nos va, porque a pesar de que Martina Camargo ha hecho todo el impulso por llevar esto, no ha podido como el Bullerengue, el bullerengue tú vas a una ciudad y tú dices “Vamos a hacer rueda” todo el mundo ¡Gaita, bullerengue!, pero la tambora raro, tú vas a Bogotá y es lo mismo, y si tú vas a Bucaramanga y en cualquier lado escuchar un canto de Tambora raro, si acaso tu escuchas el de Martina “Me robaste el sueño” o “Las olas de la mar” Son las que canta todo el mundo en todo lao, son las dos únicas así, del resto es difícil de encontrarlo y que te digan “esto se toca así”. Tú encuentras en gaita gente que te explica el estilo negro, el

estilo indio, en el bullerengue lo mismo, que es como puerto, pero ve a ver tu de tambora, es complicado. Es muy poca la información, y no es mucha la gente la que te suelta la información tampoco, y no porque no quieran, sino porque o no hay tiempo o como no nos dedicamos a esto de lleno, cada uno tiene su arte y es un Hobbie, pero sería muy buena pasar las canciones a partituras, sentarse a escribir, pero eso es un trabajo fuerte, de hecho, hemos hecho proyectos con el ministerio, peor no hemos podido pegarle, entonces ahí está la dificultad.

16. ¿Considera que la Agilidad vocal es importante para interpretar estos ritmos?

17. R/- Pues yo creo que sí, yo no sé en los otros tipos de cantadores, yo creo que el que canta baile cantao tiene que saber improvisar, porque puede que se le olvide un verso, una copla, y él o ella tiene que saber cómo meter el melisma para que el tiempo le dé, y resulta que la mayoría de cantadores y cantadoras no saben de música, de pronto un músico dice este este es me metí por aquí porque estamos en tal compás, me volé tal compás, pero esto aquí hay que estar pilas sin saber de música, a oído, y una cantadora puede que se le olvide, o al momento alguien la saludó y “jajá” se echó a reír y vuelve y cae en el tiempo pa que nadie se pierda, porque el músico siga, o de pronto, aquí venía este verso pero los músicos se demoraron más y se puso a tocarle a la Bailadora, o se emocionó y se puso a hacer cosas con el de la tambora o algo y se pasaron del tiempo, y en qué momento entra la cantadora pa que eso no se pierda, entonces el cantador o la cantadora tiene que tener esa versatilidad de los tiempos, de la música, de saber improvisar, de saber jugar con el instrumento, de saber jugar con el público cuando se presenta, con el bailarín, de saber sonreír, de saber meter una risa, un melisma, un deajo, un grito, de volverá caer, de jugar con el coro, con los contestadores, el (cantador) a veces tiene que contestar un pedazo para que ellos (músicos) contesten, por lo menos en la tambora hay una particularidad, en la tambora cambia de ritmo,

pasa de tambora a Gozao, Gozao es como un Berroche, y ahí es ¿Cómo sabe el músico que se mete a Gozao?, cuando la cantadora repite el verso que dio al inicio, la cantadora puede decir: *“Me robaste el sueño porque me dormí, se pasó mi amante y yo no lo vi”*, y los contestadores ya saben que el que va a cantar una tambora y es *“Me robaste el sueño”* y empieza ella cantar: *“Lelelei me robaste el sueño”* y mientras va cantando le contesta, ella canta su verso y le contestan, cuando bien el Gozao vuelve y coge el mismo con el que comenzó, y para volverá la tambora, ella o él canta sus versos y luego vuelve y mete el mismo verso con el que comenzó, y cuando va a finalizar vuelvo y lo hace. Y si quieren que el tambor se calle, no más dice *“¡Pascue!”* y ya, pa, se terminó, todos esos códigos debe saberlos un cantador y una cantadora, si todo es cuando a cantadora decida, el músico que sabe ya dice, *“haaa es gozao”*, ya si uno va a un grupo que no conoce mucho, entonces si toca decir, *“Bueno, después del segundo verso vamos con Gozao”*, o como sea la estructura de la canción. Tiene que conocer mucho el ritmo, porque eso cambia, también tiene que saber si es tambora tambora, o tambora volteá, tambora rápida, tambora redoblá, que hay 4 tipos de tambora, tienen que saber el ritmo.

18. Yo estaba en un lugar y había una canción que se llama *“La flor de Colombia”*, es una Guacherna, dice:

“CORO

Oyela eee, Oyela eee

Elaeeee jeee, viva la flor de Colombia

I

Mañana cuando me vaya,

Flor de Colombia

Mañana cuando me vaya

¿Quién se acordará de mí?

19. Y es una Guacherna pa ellos, y la van tocando, y tienen una manera de tocar que la bailan como si fuera el currulao y uno no entiende, como si las palmas fueran atravesadas, pero uno no lo entiendo y ellos si lo entienden, y yo la escuché en una ciudad, la estaban cantando y yo “¡Por fin Dios mío, una guacherna de Arenal”, cuando ¡Pum!, la estaban tocando como Fandango de lengua. Cuando esa es una versión de una Guacherna Antigua de Arenal Bolívar, compuesta por cantadoras de Arenal Bolívar.

20. ¿Para usted hay un timbre vocal específico que sea el preferido para interpretar estos Ritmos?

21. R/- Pues la verdad, las cantadoras de acá cantan muy agudo, todas las que yo conozco cantan muy agudo, de hecho Otis que es la cantadora de aquí, yo casi no le alcanzo los tonos, me toca fingir, el tono cuando quiero hacerlo bien en el coro, me toca hacer falsete, y también para ayudar a los hombres a ubicarlos en el tono, de hecho, Cesar Botero que es del Paso canta muy Agudo también y es hombre, el Turco su tono de voz no es ni tan alto ni tan grave, yo creo que independientemente del tono de voz, hablando acá de la tambora, porque he visto que en el Bullerengue, Febe Merab tiene una voz grave, pero lo que yo creo que debe tener una cantadora como te digo, es esa magia en el alma para poder transmitir, ese gusto por la música, esa química con los tambores, y lo que requiera el contexto, porque en este canto se le canta mucho a la naturaleza y al amor, y al desamor, y tienen que tener esa conexión con lo que están diciendo. Decir que ustedes soprano, o mezzosoprano, aquí no, aquí es como decimos acá “meterle jopo”, tiene que tener “fuerza en el jopo”.

22. ¿Qué considera que es lo más difícil a la hora cantar estos ritmos?

23. R/- Yo creo que para los cantadores no es difícil, yo creo que lo más difícil para comenzar a interpretar esto, es identificar que ritmo es, y de qué región es, eso es lo más importante que tiene que aprender, qué es lo que va a cantar y en qué ritmo va para no atravesarse y saber que si por lo menos va a cantar una Tambora Redoblá y se la tocan en Berroche eso no le va a pegar, tiene que saber qué ritmo es lo que está haciendo, y qué es lo que está cantando y de qué lugar es, porque no todo el mundo toca igual tampoco.

24. ¿Cuáles son los lugares donde se puede encontrar el Berroche, el Chandé y el son de negro?

25. R/- Bueno, berroche en casi toda la región, yo te voy a decir, Magdalena medio, y se encuentra en pueblos del sur de bolívar y el sur de cesar que incluso en el magdalena, porque en San Sebastián Magdalena hacen un festival del Chandé, que tienen tres tipos de chandé, acá tenemos esos ritmos, en Tamalameque, el Paso Cesar, Chimichagua Cesar, Chiriguaná canta chandé también, Lomas de Corredor que es un corregimiento de Aguachica, hay un corregimiento de Pelaya, en el Bolívar está el corregimiento de Arenal, Rio viejo, hay una cantidad de cosas que decirte yo, eso se aprende es visitándolo, porque algunos no tocan el Berroche cómo lo tocamos aquí, pero puede que le digan Chandé a la Guacherna nuestra, o tengan otra manera distinta de tocar un Chandé, Yo toco un Chande así aquí en Gamarra, de hecho nuestro Chandé se parece al Fandango de Lengua en el Tambor y en la tambora que se parece un poco al toque del alegre y el tambor al toque del repicador de allá, tienen una similitud grande.

26. Cuando fuimos al primer festival de Bullerengue que fuimos a Puerto escondido, le dijimos al público que íbamos a ser atrevidos en comparar porque éramos primos hermanos

del folclor, entonces le comparamos el Berroche con la Chalupa, que hacíamos un pedazo de la canción con un ritmo y luego lo cambiábamos, le hacíamos un Chandé para nosotros que para ellos era un fandango de Lengua, y le hacíamos una Tambora pues que para ellos la comparamos con Bullerengue que no tienen tanta similitud, peor para ellos eso fue impactante, porque no sabíamos cómo meternos en el sitio, no podíamos decir “Vamos a tocar Bullerengue” así de buenas a primera, es como llegar a tu casa y decir “no, hoy vamos a comer caldo de huevo con...”, esa es otra cultura, y así fue que pudimos pegar en esos festivales cuando íbamos, respetando lo de ellos desde lo nuestro, cada uno tiene su manera de tocar distinta, y son infinitudes de pueblos que tocan estas vainas.

27. ¿Qué canciones conoce que nos pueda recomendar escuchar?

28. R/-En sonde negro, el festival de Santa Lucía tiene varios CD, donde tienen todas las variedades de ellos, ellos casi siempre tocas es la rama del tamarindo pero siempre con variaciones, un Son de negro que es nuevo, que me gusta mucho es “He venido” de Orito, es el único son de negro distinto a la rama de tamarindo en letra, hay otros que le meten otra coplas y otros versos, si ustedes buscan la página del maestro Toño (Antonio Pérez) que es la página del festival de Santa Lucía, y en la página del Festival el ahí montan cuanto grupo como bailan y como cantan, tienen de todo ahí.

29. Y para Berroche y Chandé entren a la Página de la Fundación cultural el Chandé, Hay muchos berroches como “Oye mamá”, “Hola Pajarito”, hay una cantidad de Berroche, está “Patronita Olivares” hay muchos.

30. En el grupo en el que yo estoy en “Enkelé” se lanzó un sencillo que se llama “Mañana hay que trabajar” es un Berroche, pero se le mete un poquito el caña e millo, que como yo les dije, es un grupo de proyección, pero ese fue es el último lanzamiento. Y ellas

lo hicieron pensando en todo lo que pasa aquí en las fiestas de carnavales y patronales, y que viene el sancocho, que nos vamos pal rio, pero que ya hay que dormir porque mañana hay que trabajar.

31. Hay un Chandé que se llama “Paseando las calles”, ahí hay muchos, y te da la información como se baila, como se canta y como se toca en Gamarra. El Chandé en Tamalameque se baila y se toca diferente.



FORMULARIO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Título del estudio: Análisis Interpretativo y de recursos vocales de las cantadoras y cantadores del folclore del Caribe Colombiano en los ritmos del Chandé, Tambora Corrida y Son de Negro.

Investigadores Principales: Valentina Chávez Jaramillo, Dalia Melissa Hernández Cueto.

Coinvestigadores:

Entidad donde se desarrolla la investigación o patrocinador.

Corporación Universitaria Reformada, programa de Música, Carrera 38 #74 – 149.

Naturaleza y Objetivo del estudio.

La naturaleza y objetivo de este estudio es realizar un documento en donde se analice las técnicas y los recursos vocales utilizados en los ritmos Chandé, Tambora corrida y Son de Negro, interpretados por cantadores(oras) de los géneros anteriormente mencionados.

Propósito

Este consentimiento tiene el propósito de solicitar su autorización para participar en este estudio investigativo de corte etnomusicológico que pretende identificar las diferentes técnicas utilizadas por los cantadores(oras) en los ritmos Chandé, Tambora corrida y Son de negro.

Procedimiento

Si usted acepta participar se le solicitará responder a una entrevista cuya información se utilizará únicamente para este estudio. Se le solicitará que permita grabar sus respuestas, se le solicitará acudir nuevamente al lugar de investigación o ser contactado por el investigador una o dos veces.

Además, le pedimos permiso para tener acceso a su vida cotidiana: su trabajo o estudio, su labor como instrumentista, o su participación como asistente a eventos organizados en el marco de la interpretación del instrumento; de todo lo cual obtendremos información relevante para este proyecto.

Riesgos asociados a su participación en el estudio

Participar en estudio tiene para usted un riesgo mínimo ya que usted responderá algunas preguntas de una entrevista que no toca aspectos sensitivos de su conducta.

Beneficios de su participación en el estudio

Participar en el estudio no genera un beneficio directo para usted, pero los resultados obtenidos del estudio ayudarán a la divulgación del análisis interpretativo investigado, y así preservar la tradición interpretativa en el canto folclórico colombiano sin desligar la técnica vocal en su aprendizaje y estudio.

Voluntariedad

Su participación es voluntaria. Si usted decide no participar ó retirarse del estudio en cualquier momento, aun cuando haya iniciado su participación del estudio puede hacerlo sin que esto ocasione una sanción o castigo para usted.

Confidencialidad

Si usted decide participar, garantizamos que toda la información suministrada será manejada con absoluta confidencialidad, sus datos personales no serán publicados ni revelados, el investigador principal se hace responsable de la custodia y privacidad de los mismos.

Compartir los resultados

Los resultados de la investigación se compartirán en tiempos adecuados en publicaciones académicas físicas y/o virtuales, además de revistas, conferencias, etc., pero la información personal permanecerá confidencial.

Conflicto de interés del investigador:

Los investigadores no tienen conflicto de interés con los participantes.

Contactos:

Si tiene dudas puede comunicarse con la investigadora Valentina Chávez Jaramillo al teléfono 3013121067, carrera 43ª #26 - 24 (Soledad/Atlántico) y correo valentina.chavez@unireformada.edu.co.

O con la investigadora Dalia Melissa Hernández Cueto al teléfono 3014449703, carrera 6ª #41 - 83 (Barranquilla/Atlántico) y correo dalia.hernandez@unireformada.edu.co.

He entendido la información que se expone en este consentimiento y me han respondido las dudas e inquietudes surgidas.

Autorización

Estoy de acuerdo o acepto participar en el presente estudio.

Para constancia, firmo a los 8 días del mes de Marzo del año 2021

Milreth Páez Pabón

Firma y Cedula del participante

491661389.

Declaración del investigador

Yo certifico que le he explicado a esta persona la naturaleza y el objetivo de la investigación, y que esta persona entiende en qué consiste su participación, los posibles riesgos y beneficios implicados.

Todas las preguntas que esta persona ha hecho le han sido contestadas en forma adecuada. Así mismo, he leído y explicado adecuadamente las partes del consentimiento informado. Hago constar con mi firma.

Nombre del investigador _____

irma _____

Fecha (dd/mm/aaaa) _____

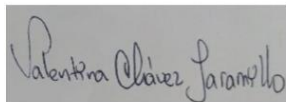
Declaración del investigador

Yo certifico que le he explicado a esta persona la naturaleza y el objetivo de la investigación, y que esta persona entiende en qué consiste su participación, los posibles riesgos y beneficios implicados.

Todas las preguntas que esta persona ha hecho le han sido contestadas en forma adecuada. Así mismo, he leído y explicado adecuadamente las partes del consentimiento informado. Hago constar con mi firma.

Nombre del investigador: Valentina Chávez Jaramillo y Dalía Hernández Cueto.

Firma

Handwritten signature of Valentina Chávez Jaramillo in cursive script, written in black ink on a light-colored background.Handwritten signature of Dalía Hernández Cueto in cursive script, written in black ink on a light-colored background.

Fecha (30/05/2021)

ÉTICA

Anexo 4. Transcripción de las canciones

**VALENTINA CHÁVEZ JARAMILLO
DALIA MELISSA HERNÁNDEZ CUETO**

**TRES CANCIONES EN LOS RITMOS DE BERROCHE, CHANDÉ Y SON DE
NEGRO**

PETRONITA OLIVARES

A LA LUCHA MIGUEL

JOAQUINA JIMENEZ

Para voces



Score

EDICIONES VAL&DAL

Barranquilla-Colombia

Convenciones

Recursos y registros vocales

	Vibrato: Realizar un pequeña ondulación y alargamiento de la nota que se interprete (vibra el sonido).
<i>T</i>	Twang: Hacer el sonido de la voz muy nasal que su resonancia predomina en la cavidad nasal y la cavidad faríngea.
<i>Rr</i>	Rubateo: Intentar improvisar el tempo de la frase que se está interpretando, es libre al tempo del intérprete.
<i>Lr</i>	Lereo: Cantar melodía onomatopeyas, al inicio o al final de una frase, para hacerla más atractiva y adornada. Ejemplo: Lereila, Eeeaa, Lelale, Lela, entre otras.
<i>¡!</i>	Wapirreo: Realizar gritos referentes a la canción como éxtasis de éstas, cada género musical del caribe tiene diferentes expresiones de wapirreo, ejemplo: ¡Epaje!, ¡Upaje!, ¡Ay!, ¡Anda!, ¡Wipiti!, ¡Upa!
	Dejo: Hacer una inflexión o dejar que la expresión cantada tenga ánimo de acabar sin cuerpo, con más aire, y como su nombre lo dice, dejar que acabe.
<i>V.m</i>	Voz mixta
<i>V.p</i>	Voz de pecho
<i>X</i>	Voz hablada

La Petronita Olivares

Score

La Petronita Olivares

Berroche

Petrona Martinez

Fundación Cultural "El Chandé" Gamarra Cesar

Valentina Chávez & Dalía Hernández

Voice *V.p*
T Ten ten ten la Pe-tro - ni-tao - li - va - res, Le - e -

Choir

6
 e lei - la la Pe-tro - ni - tao - li - va - res
 C *V.p*
 ten ten ten —

11
 E - le — e lei la la
 C *V.m*
 — la Pe-tro - ni - tao - li - va — res

17
 Pe-tro - ni - tao - li - va - res
 C
 ten ten ten la Pe-tro - ni-tao - li -

2

La Petronita Olivares

22

me me - tien lao - ri - llael ri - o co - mo pa - ti - taen la - gu - na

va - res

27

Ay! me me - tien lao - ri - llael

ten ten ten la Pe-tro - ni-tao - li - va - res

32

ri - o co - mo pa - ti - taen la - gu - na

ten ten ten la

37

E - le - lei - la la Pe-tro - ni - tao -

Pe-tro - ni-tao - li - va - res

42

li - va - res E - le - lei

ten ten ten la Pe-tro - ni-tao - li - va - res

La Petronita Olivares

3

48

— la la Pe-tro - ni - tao - li - va - res

ten ten ten la

53

Vm *Rr*

a - llá arri — ba ca - ba - llo - o por de - ba - joe

Pe-tro - ni-tao - li - va - res

58

— la cre-cien - te —

ten ten ten — la Pe-tro - ni - tao - li - va -

63

tro - na - bay re - lam - pa - gia - ba llo - vien - doy el — sol ca - lien - te —

- res ten

68

V.p!

T Ay! ten — ten ten:

ten ten — la Pe-tro - ni - tao - li - va - res

4

La Petronita Olivares

73 *V.p i!*
 Ay! ten — ten — ten —
 la Pe-tro - ni-tao - li-va - res la Pe-tro -

78 *V.p i!*
 Ay! ten — ten — ten —
 - ni-tao - li-va - res la Pe-tro - ni-tao - li-va -

83 *V.p i!* *V.m*
 Ay! ten — ten — ten — tan boni-ta
 - res la Pe-tro - ni-tao - li-va - res

88
 quees-tá la lu — na con su lu — ce — roen com-pa - ña
 ten — ten — ten

93 *i!*
 Ay! tan boni-ta quees-tá la lu — na con su lu
 — la Pe-tro - ni-tao - li-va - res

The musical score is written for voice and piano. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems, each with a measure number (73, 78, 83, 88, 93) at the beginning. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. Performance markings include dynamics like *V.p* (pianissimo) and *V.m* (mezzo-forte), and accents like *i!* (accent) and *T* (trill). The lyrics are written below the vocal line, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

La Petronita Olivares

5

98

— ce — roen com-pa - ña

ten — ten ten — la Pe-tro - ni-tao - li-va -

103

i!

Ay! lo tris - te que que-daun hom — bre cuan - do su — mu — jer — loen-ga -

res

107

X i!

ña ¡E - pa-je!

Lr

E -

ten — ten ten — la Pe-tro - ni-tao - li-va - res

112

Rr

le — lei - la la Pe-tro — ni — tao - li - va - res

ten ten

118

V.p i!

Ay! ten - ten - ten

ten la Pe-tro - ni-tao - li - va - res la — Pe - tro

The image shows a musical score for the song 'La Petronita Olivares'. It consists of five systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is B-flat major (two flats). The score includes lyrics in Spanish and musical notations such as 'C' for common time, 'i!' for accents, 'X i!' for a specific accent, 'Lr' for a breath mark, and 'Rr' for a breath mark. The lyrics are: '— ce — roen com-pa - ña', 'ten — ten ten — la Pe-tro - ni-tao - li-va -', 'Ay! lo tris - te que que-daun hom — bre cuan - do su — mu — jer — loen-ga - res', 'ña ¡E - pa-je!', 'E -', 'ten — ten ten — la Pe-tro - ni-tao - li-va - res', 'le — lei - la la Pe-tro — ni — tao - li - va - res', 'ten ten', 'Ay! ten - ten - ten', and 'ten la Pe-tro - ni-tao - li - va - res la — Pe - tro'.

6

La Petronita Olivares

124 *V.p i!*

Ay! ten - ten - ten

— ni-tao - li-va res la Pe-tro - ni-tao - li-

129 *V.p i!*

Ay! ten ten ten

va - res la Pe-tro - ni - tao - li-va -

134 *V.p*

ten ten ten

- res la Pe-tro - ni-tao - li-va

A la lucha Miguel

Score

A la lucha Miguel Chandé (Gamarra Cesar)

Versión Fundación "El Chandé" Gamarra Cesar

Dalia Hernández & Valentina Chávez

Voice

V.m

T

A la lu - cha ala lu - cha Mi - guel miher - ma - na Ma - ri - a miher - ma - no Jo -

Choir

5

sé an - da - ba con uno y an - da - ba con tres

C

a la lu - cha ala lu - cha Mi - guel a la

10

i!

Ay! miher - ma - na Ma - ri - a miher - ma - no Jo - sé _____

C

lu - cha ala lu - cha Mi - guel a la lu - cha ala

14

an - da - ba con uno y an - da - ba con tres *i!* Ay!

C

lu - cha Mi - guel a la lu - cha ala lu - cha Mi - guel

2

A la lucha Miguel

19

O - tis Ra - mos ten - go yo — Ay! Guar - da - me por

a la lu - cha ala lu - cha Mi-guel

24

a - pe - lli - do — Ay! que me ve - gaa co - no - cer —

a la lu - cha ala lu - cha Mi-guel

29

— Ay! la que no me ha co - no - ci - do —

a la lu - cha ala lu - cha Mi-guel a la lu - cha ala

34

miher - ma - na Ma - ri - a miher - ma - no Jo - sé

lu - cha Mi-guel a la lu - cha ala

38

an - da - ba con uno y an - da - ba con tres

lu - cha Mi-guel a la lu - cha ala

A la lucha Miguel

3

42 *i!*
 Ay! miher - ma - na Ma - rí - a miher - ma - no Jo - sé _____
 lu - cha Mi - guel a la lu - cha ala

46
 an - da - ba con uno y an - da - ba con tres a -
 lu - cha Mi - guel a la lu - cha ala lu - cha Mi - guel

51
 llá arri - ba mu - cha - chas bue - nas _____ y a - yu - den - mea
 a la lu - cha ala lu - cha Mi - guel

56
 res - pon - der _____ *¡Ay!* que yo so - li - ta no ten - go
 a la lu - cha ala lu - cha Mi - guel

61 *X i!*
 ¡Uo - pa! a - llá li - rio de cas - ca - bel _____
 a la lu - cha ala lu - cha Mi - guel a la lu - cha ala

4

A la lucha Miguel

66

miher - ma - na Ma - ri - a miher - ma - no Jo - sé

C lu - cha Mi - guel a la lu - cha ala

70

an - da - ba con uno y an - da - ba con tres

C lu - cha Mi - guel a la lu - cha ala

74

miher - ma - na Ma - ri - a miher - ma - no Jo - sé

C lu - cha Mi - guel a la lu - cha ala

78

an - da - ba con uno y an - da - ba con tres *Ay!*

C lu - cha Mi - guel a la lu - cha ala lu - cha Mi - guel

83

por a - que - lla ca - lle vi - ve *Ay!* la que no me

C a la lu - cha ala lu - cha Mi - guel

A la lucha Miguel

5

88

pue - de ver *¡!* Ay! por eso le ten - go o - fren - da

a la lu - cha ala lu - cha Mi-guel

93

¡! Ay! la cu - le - bra cas - ca - bel *X ¡!* ¡U - pa - jé!

a la lu - cha ala lu - cha Mi-guel a la lu - cha ala

98

miher - ma - na Ma - rí - a miher - ma - no Jo - sé

lu - cha Mi-guel a la lu - cha ala

102

an - da - ba con uno y an - da - ba con tres a la lu - cha ala lu - cha Mi-guel

lu - cha Mi-guel a la lu - cha ala lu - cha Mi-guel

Joaquina Jiménez

Joaquina Jimenez

Transcripción: Valentina Chávez

Dalia Hernández

Son de negro

♩. = 120

Soprano

Alto

A - le - gre - mu - cha - cho - pa - ver - sies - ver - dad - joa -

6

S

A

te re ga - loun re - li -

qui - na - ji - me - nez - nos - mando a lla - mar

11

S

A

can - te - del o - ro - mas en - ten - di - do te re - ga - loun buen ves - ti - do - y una

16

S

A

mu - si - ca que can - te

A - le - gre - mu - cha - cho - pa - ver - sies - ver -

2kk.kllhlCoros

Joaquina Jimenez

21

S

A *V.p*

dad — joa - qui - na - ji - me — nez — nos — mando a lla - mar —

26

S *V.p*

A

A - qui can - ta — to - ño pe - rez — el hi - jo — de pe - rez gri - lla pa - raes -

31

S *V.p*

A

ta gen - te fes - ti - lla — que yo se — quea mi me quie - ren —

A - le - gre — mu -

36

S

A *V.p*

cha - cho — pa — ver — sies — ver - dad — joa - qui - na — ji - me - nez — nos —

41

S *V.p* *li*

A

Ay — que vi - vael fes - ti - val por e - que lo sos - ten - go — que

mando a lla - mar —

Joaquina Jimenez

3kk.kllhlCoros

47 *V.p*


S 


vi-vael son de ne-gro por-que yo - vi - nea can - tar

A 

A - le - gre__ mu -

52

S 

A 

cha-cho pa__ ver sies ver - dad__ joa - qui - na ji - me - nez__ nos__

57 *V.p*

S 

El hi - jo de ma - ria ele-na nie - to del__ vie - jo vi - dal__ por e -

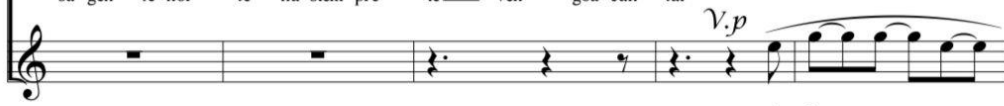
A 

mando a lla - mar__

63 *V.p*


S 


sa gen te nor - te ña siem-pre le__ ven - goa can - tar

A 

A - le - gre__ mu -

68

S 

A 

cha - cho__ pa__ ver__ sies__ ver - dad__ joa - qui - na__ ji - me__ nez__ nos__

4kk.kllhlCoros

Joaquina Jimenez

73 *Lr* *V.p*
 S Eh... - ch Joa-qui - na Ji - me - nez Joa-qui - na Ji - me - nez nos -
 A mando a lla - mar -

79
 S man - doa - lla - mar -
 A *V.p* A - le - gre - mu - cha - cho - pa - ver - sies - ver -

84 *V.p*
 S Des - de -
 A *V.p* dad - joa - qui - na - ji - me - nez - nos - mando a lla - mar -

89 *V.p*
 S la - fe - cha de hoy - te - re - ga - lo es - te - quipa - je Es - pe - roque nome
 A

93 *V.p*
 S fa - lle - por - que yo - me - voy de - tras
 A *V.p* A - le - gre - mu - cha - cho - pa -

Joaquina Jimenez

5kk.kllhlCoros

98

S

A *V.p*

ver - sies - ver - dad - joa - qui - na - ji - me - nez - nos - mando a lla - mar

103

S *V.p* *V.p*

Que va san - ta lu - cia - que vi - va su - fes - ti - val - en es - ta no - che muy

A

109 *V.p*

S

fri - a yo - no - le quie - ro gri - tar -

A *V.p*

A - le - gre - mu - cha - cho - pa -

114

S

A *V.p*

ver - sies - ver - dad - joa - qui - na - ji - me - nez - nos - mando a lla - mar

119 *V.p* *V.p*

S

Joa - qui - na - ji - me - nez - nos man - doa lla - mar a - le - gre mu - cha - cho - pa -

A

6kk.kllhCoros

Joaquina Jimenez

125

S
ver__ sies__ ver - dad

A
Joa - qui - na__ ji - me - nez__ pa__ ver__ sies__ ver -

130

S
can-tan -

A
dad__ Joa__ qui - na__ ji - me__ nez__ nos__ man - doa lla - mar__

135

S
do soy el me - jor por e - soes que__ yo cri - ti - co__ que por e - so__ pe - la

A

140

S
i - to__ que me quie-re i - rres-pe - tar

A
A - le - gre__ mu - cha - cho__ pa__

145

S

A
ver__ sies__ ver - dad__ joa - qui - na__ ji - me - nez__ nos__ mando a lla - mar

Joaquina Jimenez

7kk.kllhlCoros

150 *V.p*

S Te lo di-go con ra - zon por eso es — ques - te de - jan - do — me voy

A

155

S a — qui - tar el fa - jon — y me - ter - te un — preti - naso

A *V.p*

A - le - gre — mu -

160

S

A *V.p*

cha - cho — pa — ver — sies — ver - dad — joa - qui - na — ji - me - nez — nos —

165 *V.p*

S por e - soes quea mi me to - ca por eso es — quea mi me

A *V.p*

mando a lla - mar —

170 *V.p*

S a - pena que cul - pa tie - ne la esta - ca sies — mas po - bre — que sen - sa — ta —

A *V.p*

A -

8kk.kllhlCoros

Joaquina Jimenez

175

S

A *V.p*

le - gre - mu - cha - cho - pa - ver - sies - ver - dad - joa - qui - na - ji -

180

S *V.p*

A *V.p*

Ya con es - ta me des - pi - do se des -
me - nez - nos - mando a lla - mar -

185

S *V.p*

A

pi - de el son de ne - gro - pa - ra to - dos mis a - mi - gos - por e - soes que - me sos -

190

S *V.p*

A *V.p*

ten - go
A - le - gre - mu - cha - cho - pa - ver - sies - ver - dad - joa -

195

S *V.p*

A *V.p* *Lr*

eh eh Joa qui na Ji -
qui - na - ji - me - nez - nos - mando a lla - mar -

Joaquina Jimenez

9kk.kllhlCoros

200 *V.p*

S me - nez_ Joa-qui na Ji - me - nez_ nos_ man - doa_ lla - mar_ *V.p*

A

Joa-

205

S

A *V.p*

qui - na_ ji - me - nez_ pa_ ver_ sies_ ver - dad_ Joa - qui - na_ Ji -

210 *V.p*

S Se des pi-de to-ño pe-rez es - pe-ro el a-ñoen -

A *V.p*

me - nez_ nos_ doa lla - - - - -

216 *V.p*

S tran - te_ es-pe - ro que no me fal - ten por-que siem - prea mi me quie - ren *V.p*

A

A-

221

S

A *V.p*

le - gre_ mu - cha-cho pa_ ver sies ver - dad_ joa - qui - na ji -

10kk.kllhlCoros

Joaquina Jimenez

226

S *V.p*

Eh eh sa-mir es - cor - cia a-ques - ta to - ñi - to

A *Lr*

me - nez - nos - mando a lla-mar -

232

S *V.p*

al que leen-se - ñas - te - es - tos ver - sos bo - ni - tos.

A *V.p*

A - le - gre - mu -

237

S

A *V.p*

cha - cho - pa - ver - sies - ver - dad - joa - qui - na - ji - me - nez - nos -

242

S

A

mando a lla - mar -