

**DEL CANTO CRIOLLO AL CANTO EXPERIMENTAL  
LLANERO**

**MARÍA ELVIRA ESCANDÓN GÓMEZ**

UNIVERSIDAD EL BOSQUE  
FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN  
MAESTRÍA EN MÚSICAS COLOMBIANAS  
BOGOTÁ, COLOMBIA

2020

# **DEL CANTO CRIOLLO AL CANTO EXPERIMENTAL LLANERO**

**MARÍA ELVIRA ESCANDÓN GÓMEZ**

Trabajo de Grado presentado para optar el título de Magister en Músicas Colombianas

Asesor:

Maestro: Darío Robayo Sanabria

UNIVERSIDAD EL BOSQUE  
FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN  
MAESTRÍA EN MÚSICAS COLOMBIANAS  
BOGOTÁ, COLOMBIA

2020

NOTA DE SALVEDAD DE RESPONSABILIDAD INSTITUCIONAL

“La Universidad El Bosque no se hace responsable por los conceptos emitidos por el investigador en su trabajo y sólo velará por el rigor científico, metodológico y ético del mismo, en búsqueda de la verdad”

### Tabla de Contenidos

I.	Resumen.....	5
II.	Abstract.....	6
III.	Contextualización .....	7
1.	Referentes .....	8
	<b>1.1 Desde la salvaguardia.</b> .....	8
	Los Cantos de Trabajo del Llano, más allá de su dimensión cultural como expresión inmaterial, representan un patrón de subsistencia basada en la relación hombre-territorio-ganado, a partir del cual las comunidades de los Llanos Orientales construyeron sus estructuras sociales, económicas, culturales y espaciales (Pérez, 2014). .....	8
	<b>1.2 Desde la búsqueda de nuevos lenguajes.</b> .....	9
	<b>1.3 Desde las formas literarias.</b> .....	10
	<b>1.4 Desde los recursos vocales de músicas populares</b> .....	10
	<b>1.5 Desde las texturas modales</b> .....	11
2.	Vacío y Contribución.....	13
	<b>2.1 Como aporte a la academia, docentes, músico y alumnos</b> .....	13
	<b>2.2 Como aporte al público en general</b> .....	14
	<b>2.3 Como aporte a las propias músicas tradicionales y su divulgación.</b> .....	14
	<b>2.3 Como aporte a los cantantes.</b> .....	14
IV.	Soporte conceptual.....	15
1.	Los Cantos de Trabajo .....	16
	<b>1.1 Los Cantos de Arreo.</b> .....	16
	<b>1.2 Los Cantos de Ordeño.</b> .....	17
2.	La Tonada .....	18
3.	El Pasaje.....	18
4.	Los Golpes .....	19
5.	El Canto Recio .....	20
6.	El Canto Estilizado .....	20
7.	Las Músicas Populares.....	21
	<b>7.1 Características interpretativas de la Bossa Nova</b> .....	21
	<b>7.2 Características interpretativas del Pop</b> .....	22
	<b>7.3 Características interpretativas del Tango.</b> .....	22
	<b>7.4 Características interpretativas del Jazz</b> .....	22
	<b>7.5 Características interpretativas del Bolero.</b> .....	23
	<b>7.6 Características interpretativas del Flamenco</b> .....	23
	<b>7.7 Características interpretativas del Joropo.</b> .....	23
8.	Las texturas modales.....	24
V.	Bibliografía .....	25

## I. Resumen

Este proyecto propone la composición e interpretación de siete canciones llaneras, creadas a partir de cantos de trabajo del Llano y sones de parranda, integrando técnicas vocales populares, texturas armónicas modales dentro de una estructura tonal y temáticas basadas en una historia inédita para un formato instrumental convencional de arpa, cuatro, maracas y bajo.

Estos cantos de trabajo y sones de parranda están desapareciendo debido a los cambios en las dinámicas sociales y económicas que se han introducido con la modernización, lo cual contribuye al gran desconocimiento de las mismas por parte del público urbano en general y de las generaciones que llegan año tras año a la academia.

Su particular proyección vocal y sus temáticas rurales basadas en las cosmovisiones llaneras hacen aun mas grande la brecha en el intento de conocerlas y llevarlas a la practica.

Por lo tanto el resultado de esta tesis de investigación-creación es la integración de los elementos musicales de esos cantos de trabajo y sones de parranda desde su más fiel esencia, con conceptos armónicos, melódicos y literarios de otros sistemas musicales; para luego ser interpretados con recursos vocales de algunas músicas populares como el bolero, el jazz, el bossa-nova, el flamenco, el pop y otros géneros latinoamericanos, cumpliendo con el objetivo de acercar estas manifestaciones sonoras tradicionales a estudiantes de canto, cantantes, músicos profesionales o aficionados y al público urbano en general, desde una perspectiva más holística.

Palabras clave: criollo, estilizado, cantos de trabajo del Llano, sones de parranda, recursos vocales populares, texturas modales, tonadas, pasajes, golpes.

## II. Abstract

This project proposes the composition and interpretation of seven llaneras songs, created from working songs from the Llano and parranda sounds, integrating popular vocal techniques, modal harmonic textures within a tonal structure and themes based on an unpublished story for an instrumental format conventional harp, four, maracas and bass.

These work songs and partying sounds are disappearing due to the changes in social and economic dynamics that have been introduced with modernization, which contributes to the great ignorance of them by the urban public in general and the generations that come. year after year to the academy.

His particular vocal projection and his rural themes based on the plain's worldviews make the gap even bigger in the attempt to know them and put them into practice.

Therefore, the result of this research-creation thesis is the integration of the musical elements of those work songs and party sounds from their most faithful essence, with harmonic, melodic and literary concepts from other musical systems; to later be interpreted with vocal resources of some popular music such as bolero, jazz, bossa-nova, flamenco, pop and other Latin American genres, fulfilling the objective of bringing these traditional sound manifestations to singing students, singers, professional or amateur musicians and the urban public in general, from a more holistic perspective.

Keywords: Creole, stylized, Llano work songs, parranda sounds, popular vocal resources, modal textures, urban context.

Tanto la Contextualización, soporte teórico y memoria del proceso de creación del presente proyecto se encuentran en formato video. En los siguiente enlaces se pueden consultar estos contenidos:

a. Video contextualización y soporte teórico [https://youtu.be/3VmhZ\\_HmaM](https://youtu.be/3VmhZ_HmaM)

b. Video Memoria del Proceso de Creación <https://youtu.be/vV7yO0gFup0>

c. Obras resultado final de proyecto

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLNFy3qpZpFloELgHmKH0rGBwgVDpCy8cN>

### **III. Contextualización**

## 1. Referentes

**1.1 Desde la salvaguardia.** Los Cantos de Trabajo del Llano, más allá de su dimensión cultural como expresión inmaterial, representan un patrón de subsistencia basada en la relación hombre-territorio-ganado, a partir del cual las comunidades de los Llanos Orientales construyeron sus estructuras sociales, económicas, culturales y espaciales (Pérez, 2014).

En la actualidad existen diversos factores que ponen en alto riesgo la desaparición de esta manifestación cultural, ya que cada vez son menos las personas que practican o recuerdan estos cantos, debido a las nuevas dinámicas sociales y económicas que direccionan el interés de las nuevas generaciones hacia otros horizontes, dejando de lado la vida del llano y las actividades tradicionales (Ortegón y Arenas, 2011).

Frente a este inminente riesgo, el grupo de Patrimonio Cultural Inmaterial del Ministerio de Cultura de Colombia emprendió un proceso de “Salvaguardia de Carácter Urgente” y realizó un material pedagógico de divulgación que consta de una cartografía del espacio cultural de los Cantos, con discos de audio, video clips y videos documentales que exponen la riqueza cultural de la región y la situación actual de estos cantos de trabajo del Llano (Ministerio de Cultura, Fundación Erigaie, 2014).

Así como las Tonadas son el Canto de Trabajo musicalizado, el Pasaje representa la transición entre lo asentado de los Cantos de Labor y la viveza de los Golpes, como lo expresado por Díaz (2017) en una investigación académica donde muestra la caracterización de dos voces recias femeninas y los recursos vocales utilizados en este

estilo, por medio de la indagación en los saberes de la tradición oral, sus actores músicos, intérpretes y compositores para contribuir a resguardar y a dinamizar la tradición llanera.

**1.2 Desde la búsqueda de nuevos lenguajes.** Estos estilos musicales han sido fuente de inspiración de muchos músicos de todas las formaciones. La tesis presentada por Guataquirá y Rodríguez (2016) tiene por objeto salirse un poco del formato llanero y hacer que el Joropo vaya más allá; haciendo una muestra de una composición de Joropo en dos movimientos con aspectos técnicos del barroco para instrumentos de cuerda, como respuesta a una búsqueda de similitudes dentro de las músicas populares y la experimentación de lenguajes distintos, integrando elementos de la tradición local autóctona con la cultura occidental.

Las nuevas tendencias y propuestas musicales que abordan música como el Jazz, hacen que la sonoridad tradicional sea transformada y replanteada por muchos intérpretes, claro está sin perder la tradición (Rodríguez, 2016). Desde el escenario de la música llanera en diálogo con el Jazz, la improvisación es un elemento fundamental y transversal que siempre ha estado presente en estas dos prácticas (Rodríguez, 2016). Su tesis propone estandarizar unas obras con el fin de brindar a los guitarristas eléctricos nuevas herramientas para la interpretación, generando creación en tiempo real y la recreación de estas manifestaciones tradicionales del Llano.

Continuando con el marco de nuevas apropiaciones de la música tradicional llaneras y como referente similar cercano al mi trabajo, existe una tesis reciente de Carolina Torres (2019) donde propone la composición de una obra vocal e instrumental partiendo del análisis de los recursos interpretativos de Beyoncé Knowles y Milena

Benites que, integra elementos armónicos, melódicos y rítmicos presentes en el R&B contemporáneo y el Pasaje Llanero, con el fin de darle una mayor difusión Nacional e Internacional a la música tradicional del Llano.

**1.3 Desde las formas literarias.** En este mismo afán de conservación y divulgación del folclor de los Llanos Orientales existen dos investigaciones desde el punto de vista literario: la primera es una monografía de tipo etnomusicológico a cerca de importantes cantautores, compositores y escritores, su vida, su obra y los diferentes géneros y formas musicales dentro de un marco histórico y social (Castro, 2000); la segunda es una compilación de escritos, tradiciones y una completa investigación sobre el lenguaje, la música, el canto, la historia, el romance y la leyenda, como testimonio del Llano y del Piedemonte, para ayudar al fortalecimiento de la identidad y la preservación de los valores ciudadanos en programas educativos académicos, centros de cultura y bibliotecas (Romero, Rojas y Pinto, 1990).

**1.4 Desde los recursos vocales de músicas populares.** En un trabajo de Investigación-Creación que parte del análisis de la emisión vocal y los aspectos interpretativos de la voz en el género musical brasileiro Bossa Nova, se propone el experimento de aislar la técnica de su ámbito original llegando a la conclusión de que sí existe una forma adecuada de cantar Bossa Nova. Los ensayos posibilitaron la creación de una interpretación de estilo híbrido entre Bossa Nova y Flamenco evidenciando lo saludable que es desafiar los límites de uno mismo (Morellato, 2016)

Si bien durante las últimas décadas se ha avanzado en el conocimiento de los mecanismos que están en la base de la producción de la voz, faltan estudios enfocados en

la caracterización del canto popular y sus distintos géneros (Madrid, Martínez, Monsalve y Vargas, 2013). En un estudio de línea investigativa de carácter científico se muestra la fisiología de la voz cantada y las diferentes exigencias en la emisión del sonido describiendo y comparando laringoscópica, acústica y perceptualmente tres géneros musicales populares (Madrid, Martínez, Monsalve y Vargas, 2013).

Con el fin de llenar un vacío e investigar cuáles son las diferentes concepciones técnicas que desarrollan los profesionales españoles de la lírica en ejercicio, se ha realizado una tesis doctoral sobre un estudio exhaustivo de la pedagogía vocal y de la pedagogía de la técnica vocal, teorías y prácticas vocales que en su mayor parte aún no han sido publicadas, lo que constituye una valiosa fuente de información para el alumnado y profesorado de canto, así como para cualquier profesional vinculado al arte vocal (Llorens, 2017).

Como toda la música de tradición oral el Cante no está escrito, sino que se aprende por imitación. Investigar la técnica vocal en el Cante Flamenco es una tarea compleja, un trabajo que pocas personas deciden realizar. Por eso se determinó llevar a cabo un estudio de investigación para todo el que quiera entender cómo funciona la voz en el Flamenco (Guerrero, 2013).

**1.5 Desde las texturas modales.** Desde este ítem pretendo contextualizar el proyecto de manera más informativa, porque si bien ésta es una Maestría en Músicas Colombianas de enfoque investigativo-creativo de tipo sonoro teórico-práctico y no una Maestría en Musicoterapia, los sentimientos que produce la música son inherentes a ella. Por lo tanto, una de las herramientas de composición de mis obras, de estructuración de

las temáticas de las canciones y de la organización armónico melódica, fue partir de la sonoridad de los acordes y texturas de cada modo desde un centro tonal y sus consecuentes emociones, no sólo desde mi propia experiencia, sino desde la literatura de apoyo que encontré al respecto.

En un texto recuperado de Jesús Hernández (Mar 24, 2015) donde a su vez cita extractos de explicaciones recopiladas del Maestro Leonard Bernstein y su libro llamado “El maestro invita a un concierto”, nos comparte cómo los modos les han proporcionado un sonido fresco, un desahogo de los viejos y gastados modos mayores y menores (...) por ejemplo, un modo solemne y extraño como es el modo frigio que atípicamente es el único que comienza con el intervalo de semitono, hace que le dé a la música un peculiar carácter de tristeza, que puede escucharse en gran parte de la música española, hebrea y gitana.

Peñalver (2010) desarrolla una metodología para conseguir que los modos constituyan, en cualquier actividad creativa, un recurso elemental y básico para organizar el sonido y observa que en la modalidad mayor practicada a través del modo lidio o mixolidio, no se produce la misma sensación placentera de serenidad, solemnidad o triunfo que en el modo jónico, por lo que asegura que la impresión producida en el sentido anímico de los oyentes es diferente ante la escucha de las distintas versiones de la modalidad mayor y menor representadas por los siete modos diatónicos (Peñalver, 2010).

Este sistema modal utilizado en la música desde la Edad Media y el Renacimiento, ha sido materia de investigación en otros documentos donde se examina su sonoridad particular, los efectos que produce, las emociones que transmite, los sonidos

con los que se asocia, los géneros en que se puede utilizar más frecuentemente y algunos ejemplos de canciones hechas con escalas modales en entornos de la música clásica, Pop, Rock y Jazz entre otros (García, 2012; Chema Vílchez, 2013; Escribir Canciones, 2017).

## **2. Vacío y Contribución**

De los referentes anteriormente mencionados que enmarcan el soporte contextual, se puede decir que el de Torres (2019), presenta algunas características similares al proyecto desde el punto de vista de apropiación de recursos vocales populares en el pasaje llanero. Los demás trabajos hacen su gran aporte desde otros instrumentos, estilos, caracterizaciones, enfoques y disciplinas.

La escasa documentación que existe en este tipo de trabajos de investigación confirma el vacío que existe con respecto a procesos académicos de registros sistematizados con una información completa, detallada, analizada y soportada rigurosamente para luego ser intervenida y recreada sobre bases certeras. Por lo tanto, es visible la importancia de este proyecto no sólo en el ámbito académico sino del público en general.

**2.1 Como aporte a la academia, docentes, músico y alumnos.** Lejos de ser un tratado sobre técnica vocal o un compendio sobre cómo cantar y componer música llanera utilizando diferentes recursos vocales, armónicos o líricos, es una invitación a validar desde la experiencia de cada músico, la exploración y apropiación de estas músicas tradicionales llaneras desde la investigación y el conocimiento.

Contrario a la opinión de Pérez (2014) donde afirma que “Los Cantos de Trabajo del Llano sin trabajo y sin llano, son sólo cantos”, pienso que, aunque estas músicas ya

no sean cantadas dentro de su contexto, queda en su aura la memoria de las prácticas del pasado, que no sólo fueron la fuente de vida, sino constituyeron la manera de ser del llanero en toda la extensión de la palabra.

**2.2 Como aporte al público en general.** Por lo tanto, la apropiación y recreación de estas músicas con otras temáticas literarias, interpretadas con recursos vocales de otros estilos y con variables armónicas y melódicas lejos de desvirtuarlas las hacen más holísticas, les dan fuerza y poder hasta el punto de ser apreciadas y reconocidas por un mayor número de personas en el mundo, que con seguridad se verán identificados con algún elemento de la música, la letra, la instrumentación o la interpretación.

**2.3 Como aporte a las propias músicas tradicionales y su divulgación.** Comparto la opinión de Torres (2019) donde plantea que la problemática de falta de difusión y la escasez teórica de la música llanera en general podrían encontrar una luz y una mayor divulgación, en la medida que se fusionen con géneros de mayor popularidad.

Para las músicas tradicionales la visibilización es de vital importancia, con lo cual este proyecto es una herramienta para acercarlas a cualquier contexto cultural; lo fundamental es que la fusión que se haga sea bajo un riguroso análisis y conceptualización de las músicas en cuestión, ya que podrían llegar a oírse desarticuladas y poco estéticas por la mera intención de darles una mayor escena.

**2.3 Como aporte a los cantantes.** Para la gran mayoría de cantantes, ya sea de escuela popular o clásica, este trabajo deja abonado un terreno para futuras investigaciones y creaciones, ya que la música es válida interpretada desde cualquier

técnica o recurso vocal siempre y cuando se haga con un conocimiento previo y con respeto a sus orígenes tradicionales.

#### **IV. Soporte conceptual**

La cultura tradicional de los llanos orientales obedece a los aportes de nuestros aborígenes, de catequizadores y conquistadores europeos esencialmente españoles y de los esclavos negros que trajo la colonización (Martín, 1979). Esta integración racial y cultural dio como resultado la definición de pueblos triétnicos como el “llanero”. Su música es producto de las cosmovisiones indígenas y las enseñanzas religiosas por parte de jesuitas españoles. Así lo expresa Miguel Ángel Martín (1979):

El antifonario gregoriano se adueñó de Europa, con la presencia de los obispos catequizadores. Pero los cantos religiosos en lengua desconocida fueron remplazados en sus textos por los profanos de las lenguas nativas, lo que originó la canción popular de labor, pastoreo y otros. Estos cantos fueron vetados por la Iglesia; entonces van apareciendo las canciones profanas en boca de los juglares; ellas son las raíces de los cantos populares nuestros (p. 17).

La música en el llano surge en los trabajos del campo, usando como materia prima la voz, instrumento creador de afectos entre el animal, la naturaleza y el hombre; de allí surgen los cantos de trabajo, las tonadas, los pasajes y los golpes, vivencias convertidas en verso y canción como lo expresa Rojas (1990).

## **1. Los Cantos de Trabajo**

El canto de trabajo se caracteriza por ser un canto libre a capela, lo que significa que se hace uso de la voz sin utilizar ningún otro instrumento como acompañamiento (Díaz, 2017). En estos cantos se reflejan los lazos afectivos que el hombre llanero crea con su entorno “Con su canto, el ordeñador va llamando las vacas y el muchacho becerrero retira las trancas para que pasen, una a una, al corral de la quesera.” (Rojas, 1990)

**1.1 Los Cantos de Arreo.** Musicalmente los cantos de arreo se caracterizan por gritos, notas largas que adquieren a veces cierto acento quejumbroso por su movimiento de descenso tanto dinámico como melódico y en los casos más funcionales, aspecto de canto llano en la melodía (Ramón y Rivera, 1976).

De modo que estos cantos cumplían la función de dar dirección y mantener cohesionado al ganado, toda vez que se creaba una especie de cerco de voces alrededor de las vacas que a su vez servían para tranquilizar a las reses durante la larga travesía, lo que aumentaba en el ganado la sensación de control ejercida sobre ellos (González, 2007).

Un elemento adicional, acuñado por Ramón y Rivera, tiene que ver con la sensación de alivio que producían los cantos entre quienes tenían la responsabilidad de transportar al ganado. Con los cantos pareciera minimizarse la agresividad que tiene el llano, que tiene la geografía llanera, una agresividad que probablemente se exprese en esa inmensidad de territorio, que generalmente propicia la soledad (González, 2007).

Tanto los Cantos de Arreo como los de Ordeño están compuestos por cuartetas octosilábicas.

Cada cabrestero, cada ordeñador, inventa su propia melodía, canta a capella siguiendo el ritmo que se impone cuando se le exprime la leche a la vaca o cuando se conduce al ganado (González, 2007).

**1.2 Los Cantos de Ordeño.** El Canto de Ordeño lo hace normalmente un solo individuo, no es un canto que se canta en forma contrapunteada o en el que intervienen varios. Generalmente no hay estribillos fijos, intercalados con la copla. Sin embargo, constantemente se repite el nombre de la vaca: Mariposa, Lucerito, Primorosa, porque el ordeñador tiene una relación íntima con la vaca. Entre esa reiteración del nombre del animal, el ordeñador va improvisando cuartetos (González, 2007).

Estos cantos cumplen además una función tranquilizadora durante el ordeño, si la vaca no está tranquila sencillamente no da la leche, por lo que pudiéramos decir que la productividad depende directamente del canto (González, 2007).

De los Cantos de Trabajo (Arreo, Vela y Ordeño) nace el género popular llamado Tonada que en términos de Salazar (1992) “la Tonada enlaza todos los Cantos de faena, recios y de dulzura”.

Han de ser de movimiento lento, recordando el canto libre y muy cadencioso del cabrestero o del becerrero (Martín, 1991).

## **2. La Tonada**

Estilísticamente la Tonada toma del Joropo y otros cantos propios de los llanos el uso constante de apoyaturas de tercera menor, diseños melódicos basados en las notas de una triada en segunda inversión, uso de notas largas, glisandos, falsetes y fraseos sobre el vocablo “ay”. (González, 2007).

La Tonada presenta una métrica libre en su parte lenta en la que a veces llega a tener carácter recitativo. Cuando la Tonada tiene dos partes, la segunda generalmente se ejecuta a manera de pasaje en una métrica de 3x4. Algunas Tonadas constan de una sola parte; en estos casos suelen tener métrica de 3x4, pero con un tempo lento (González, 2007; Enciclopedia de la música en Venezuela, 1998, p.p. 682-683).

Así como las Tonadas son el canto de trabajo musicalizado, el Pasaje representa la transición entre lo asentado de los Cantos de labor y la viveza de los Golpes (Díaz, 2017).

## **3. El Pasaje**

Los Pasajes son de carácter lírico y sentimental, de carácter mas bien íntimo, nostálgico, de evocación y amor al llano o de texto romántico amoroso. El pasaje llanero tiene una estructura más próxima a la canción europea de construcción binaria (ABA o AABA), caracterizándose por periodos simétricos que se repiten, en una alternancia de partes instrumentales con partes vocales. Su carácter es generalmente mucho más tranquilo que el de los Golpes, casi soñador. Antiguamente los Pasajes presentaban mayor riqueza desde le punto de vista de la libertad métrica en el canto, así como el empleo de escalas modales de color arcaico (Calderón, 2015)

#### 4. Los Golpes

El Golpe llanero consiste en la repetición de un ciclo armónico fijo, con clave rítmica determinada. Este ciclo armónico, que identifica a cada tipo de Golpe, consta de un número preciso de compases, múltiplo de cuatro (4, 8, 16 y 32) (Calderón, 2015).

Los Golpes pueden ser cantados o instrumentales y existen muchísimas letras para un mismo ciclo armónico, es decir son polivalentes en el sentido literario para la creación o improvisación de coplas (Calderón, 2015).

En la mayoría de los Golpes existe además un motivo característico denominado el “llamado”, que da la pauta de entrada al canto, motivo diferente en cada Golpe.

También son frecuentes los Preludios o Introducciones musicales a la manera de una frase sorpresiva de la cual se desencadena súbitamente el Golpe en cuestión, especialmente en los de ciclo armónico corto como el Pajarillo (Calderón, 2015).

Estos cantos se denominan “Criollos” y se caracterizan por el timbre y emisión de la voz que, según la descripción de Rojas Hernández (1990) en su ensayo titulado “Llanura, Canto y Corrí”, es “el diario trajín del canto a las reses lo que da el vigoroso vibrato desarrollado a sabana tendida y se asoma, desembozadamente, tras los arabescos y melismas de la fina línea melódica de las coplas y del “Leco” de los corridos que resuenan en las voces campesinas” (p. 69).

La voz más apropiada para el canto guarda estrecha relación con el habla del llanero que se caracteriza por su nasalidad marcada o intermitente. Aparte del canto silábico nasal y algo presionado, en algunos Joropos se incluyen gritos iniciales largos de

altura definida. Soltar ese “Tañío” o “Leco” como lo llaman los llaneros (Lengwinat, 2010; 2016).

### **5. El Canto Recio**

El Canto “criollo” o “recio” se desarrolla generalmente en el campo o en los pueblos, acentuando una fuerte conexión con la tierra y con los animales que allí habitan, las voces en esta manera de cantar son muy brillantes y en algunos casos nasales, para poder ser oídas a lo largo de la sabana (Restrepo, 2018).

Estos conceptos de “criollo” o “recio” son considerados parte de una tradición colectiva que ha tenido notables transformaciones producto de las mezclas culturales en contextos urbanos, incentivadas por los medios de difusión, festivales internacionales de música llanera, discografía, etc.

Estas transformaciones han dado lugar a otra categoría de canto: el Canto “estilizado”. Miguel Ángel Martín (1979) argumenta que los Cantos de corrio o antiguos galerones se cantan con la música de los Golpes o Sones y se les llama “Canto Recio” y que el Pasaje es el Joropo-Canción que, si es lento, se llama Tonada o Vals-Pasaje; si es rústico y alegrito, se le dice Pasaje Criollo; y si es más urbano en su canto de voz educada, se llama Pasaje o Pasaje Estilizado.

### **6. El Canto Estilizado**

El Canto “estilizado” se desarrolla en ambientes mas urbanos y son voces que han tenido generalmente contacto con formación vocal, sin necesidad de ser escuchadas en la inmensidad de la sabana (Restrepo, 2018).

## 7. Las Músicas Populares

En la realidad latinoamericana es frecuente llamar de modo general músicas populares a todas las manifestaciones que no son de tradición euro clásica, además de que en la actualidad las músicas tradicionales tienen contacto directo y relaciones constantes con las populares, por lo que la brecha entre unas y otras no es tan clara (Restrepo, 2018).

Al hablar de cantante popular, hacemos referencia a quienes incursionan en géneros que no se encuadran en los patrones expresivos-musicales típicos del canto lírico. Este último, se caracteriza por mantener su producción dentro de un mismo registro, color y línea de sonido; mientras que el canto popular se mueve entre una amplia gama de cualidades vocales y colores (Bustos, 2003).

Hoy en día la música popular suele designarse a la que es consumida por un gran número de fanáticos, debido a su composición accesible y llamativa. Algunos géneros pertenecientes a la música popular son el Rock, el Pop, el R&B, el Soul y el Jazz (Recuperado de <https://blog.uniacc.cl/cuales-son-las-caracteristicas-de-la-musica-popular>)

**7.1 Características interpretativas de la Bossa Nova.** El Bossa Nova presenta un tono muy suave, resonancia faríngea, muy articulado y con un modo de fonación susurrado (Naidich, 1992).

Entre los recursos vocales usados por cantantes exponentes del género Bossa Nova se destaca una voz con colocación muy cercana a la de la voz hablada, en región media/media-grave, sin apenas usar ornamentos, atacando las notas directamente y de manera limpia y clara. Es una manera de dar una respuesta/reacción estética de

contención al estilo musical predominante anterior, el Samba-Canção, caracterizado por una estética de exceso (Morellato, 2016).

**7.2 Características interpretativas del Pop.** Dentro de las características que exhiben los intérpretes musicales de este género, se encuentran poseer voces trabajadas, afinadas y musicales. Utilizan un inicio de frase soplado, frito vocal, un cuerpo de la frase con buena calidad tímbrica y un final de frase donde destaca el vibrato o un pequeño soplo. Emplean también falsete que resulta muy útil en la emisión del registro más agudo de la emisión cantada (Bustos, 2003). Otra característica de los cantantes de este género es el cambiar la calidad tímbrica ya sea de forma progresiva o abrupta, para de esta forma, crear distintos climas en la interpretación musical (Madrid, Martínez, Monsalve y Vargas, 2013).

**7.3 Características interpretativas del Tango.** El Tango requiere una zona de voz hablada mucho más amplia, con un buen uso de resonadores y clara articulación (Naidich, 1992).

**7.4 Características interpretativas del Jazz.** Dentro de las características de los cantantes de este género se encuentran el utilizar en inicio soplado, emisión sin refuerzo de energía armónica y la utilización del vibrato. Posee además gran habilidad y destreza para la improvisación, la cual deben utilizar en las frases que van contra el ritmo o compás establecido (Sacheri, 2012). Se utilizan también los contrastes, alternando los pianísimos y fortes (Bustos, 2003).

**7.5 Características interpretativas del Bolero.** El potencial que tiene el Bolero es el de poder generar variaciones rítmico-melódicas y por la exigencia vocal poder moverse en un registro medio amplio con un mecanismo de mezcla (Grenier, 2019).

**7.6 Características interpretativas del Flamenco.** El punto de partida al cantar Flamenco es el mismo que al hablar, sin forzar la voz y sin afectación, donde la laringe suele estar baja buscando ese sonido más oscuro. Otro aspecto es la activación de la cara o máscara. Este cantar con la cara da lugar a una serie de muecas que tienen como finalidad activar los resonadores faciales que funcionan como filtro del sonido y le dan colores diferentes a la voz. La activación de la cara se puede usar para diferentes finalidades como son excitar ciertos armónicos de la voz, para buscar un sonido más áspero o rugoso, para apagar la voz, para enfocarla, para agarrarla, y para controlar el volumen (Guerrero, 2013).

**7.7 Características interpretativas del Joropo.** El Canto del Joropo llanero es siempre solista. Algunas veces intervienen dos cantores en una pieza, pero nunca en forma simultánea.

La voz más apropiada para el canto guarda estrecha relación con el habla del llanero que se caracteriza por su nasalidad marcada o intermitente. Aparte del canto silábico nasal y algo presionado, en algunos Joropos se incluyen gritos iniciales largos de altura definida a la que llaman “Leco” o “Taño”. La pureza, la afinación y la fuerza de esta nota larga que entona el cantador, generalmente sobre el quinto o cuarto grado de la escala, anuncian al público, la calidad y pretensiones del solista (Calderón, 1997).

El registro para el canto es exclusivamente tenor y se desarrolla en un tempo estricto sin rubato. El canto se desarrolla sobre esquemas melódicos con fraseos arqueados u ondulantes y motivos vinculantes para cada composición que dejan suficiente espacio para ajustarse a diferentes letras y a inspiraciones individuales (Lengwinat, 2016).

### **8. Las texturas modales**

Todo lo que ocurra sin un elogiado afecto, puede ser considerado como nada, no hace nada y no significa nada (Mattheson, 1739). Es cierto que la música puede modificar o alterar el sentido anímico del individuo, un gran número de oyentes reaccionan ante el modo mayor o menor de la escala musical con un sentimiento tipificado similar al de alegría o tristeza respectivamente (Peñalver, 2010).

La vinculación de la música a estados emocionales específicos es un fenómeno que se registra desde los tiempos de la cultura griega. Sin embargo, no es sino en la era barroca cuando esta preocupación alcanza algunas de las más refinadas y complejas teorizaciones de la historia de la música (López Cano, 2011).

De acuerdo con Aaron Copland (1939) y Rafael Beltrán (1991) los matices serían distintos en cada persona, ya que la cultura musical del oyente es un factor decisivo. Por lo tanto, la impresión producida en el sentido anímico de los oyentes es diversa ante la escucha de las distintas versiones de la modalidad mayor y menor representadas en los 7 modos diatónicos (Peñalver, 2010).

## V. Bibliografía

- Araujo, C.R., González, L.E., Barragán, W. (2010). Tradición musical e instrumental en Maní y Orocué. (pensamiento). (palabra)... Y obra.
- Castro, O. L. (2000). Autores Y Compositores Mas Representativos Del Folclor Llanero. Universidad de la Sabana. Chía, Cundinamarca.
- Díaz, B. (2012). Simón Díaz. Obra musical. Editora Cálidos S.A, Caracas, Venezuela
- Díaz, y. A. (2017). Aproximación contextual a la cultura y a la música llanera-caracterización de dos pasajes criollos. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.
- Escribir Canciones, (2017). Los modos griegos y las emociones en la música. Recuperado de: <https://www.escribircanciones.com.ar/icomocomponer-musica/563-los-modos-griegos-y-las-emociones-en-la-musica.html>
- García, A. C. (28 de febrero de 2012). Música Modal. Aula Musical de Adriana (Mensaje en un blog). Recuperado de: <http://aulamusicaldeadriana.blogspot.com.co/2012/02/musica-modal.html>
- González, R. (2007). Perspectivas De La Tonada Llanera En El Ámbito Comunicacional (Reportaje Radiofónico). Universidad Central De Venezuela.
- Guataquirá, C. C. (2016). Joropo en dos movimientos basado en un Canto de Ordeño y Golpe de gabán, para Cuarteto de Cuerdas Frotadas y Cuatro Llanero. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.
- Lambuley, E. R. (2014). JOROPO: Sonoridades de la vida, estéticas de la existencia. Universidad Andina Simón Bolívar. Ecuador.
- Lengwinat, K. (2016). Joropo Llanero Tradicional en Venezuela.
- López, R. (2011). Relación entre retórica y música en el barroco. En Amalgama (Eds.), *Música y retórica en el barroco* (p. 46-48). Amalgama Edicions.
- Martín, M. A. (1979). *Del Folclor Llanero*. Lit. Juan XXIII, Villavicencio.
- Mattheson, J. (1739). *Der vollkommene Capellmeister*; Hamburgo.
- Ministerio De Cultura, 2013. Plan Especial De Salvaguardia De Carácter Urgente. Cantos Del Trabajo De Llano. Resumen Ejecutivo.

- Moreno, J. (2014). Plan Especial de Salvaguardia: Cantos de trabajo de Llano. Ministerio de Cultura, Fundación Cirpa. Bogotá.
- Peñalver, J. M. (2010). ¿Para qué sirven los modos? Aplicación pedagógica y propuestas practicas para la Didáctica de la Música. Revista electrónica de LEEME (Lista Electrónica Europea De Música En La Educación), 77-107.
- Pérez, A. D. (2014). El Territorio De Los Cantos De Trabajo De Llano: Espacialización De Una Manifestación Inmaterial. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.
- Rodríguez, c. A. (2016). Improvisación sobre los golpes pajarillo, gabán, zumba que zumba y tres damas tratados como estándares de la combinación de música llanera y jazz. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.
- Rojas, C. (1990). Llanura, Soga y Corrió. Panamericana (Eds.), Cantan los Alcaravanes (p. 69). Ubicación: Panamericana.
- Romero, M. E., & Puerta, D. (1990). Ya comienza el parrando, Introducción. Panamericana (Eds.), Cantan los Alcaravanes (pp. 20-21). Ubicación: Panamericana.
- Vílchez, C. (2013). La Escala Mayor y los Modos Griegos (1ª. Parte). Recuperado de : <http://www.ispmusica.com/didactica/didactica-guitarristas/1830-la-escala-mayor-y-los-modos-griegos-1-parte.html>