

**“BULLERENGUE EN BOGOTA”
FORMACION DE CANTANTES NO PROFESIONALES
CON HERRAMIENTAS DE TECNICA VOCAL**

MAYA RENATA MUNEVAR ORTIZ

**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL DE COLOMBIA
PROGRAMA DE PROFESIONALIZACION EN BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MUSICA
BOGOTA D.C.
2020**

**“BULLERENGUE EN BOGOTA”
FORMACION DE CANTANTES NO PROFESIONALES
CON HERRAMIENTAS DE TECNICA VOCAL**

MAYA RENATA MUNEVAR ORTIZ

Código: 2014175504

Trabajo de grado para optar el título de licenciado en Música

Asesor metodológico

Abelardo Jaimes Carvajal

Asesora

Marisa Adriana Pérez Cardona

**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL DE COLOMBIA
PROGRAMA DE PROFESIONALIZACION EN BELLAS ARTES**

LICENCIATURA EN MUSICA

BOGOTA D.C.

2020

Tabla de contenido

PROLOGO.....	7
INTRODUCCION.....	8
CAPITULO 1	122
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	12
1.2 Pregunta de investigacion.....	14
1.3 Objetivo general.....	14
1.4 Objetivos específicos.....	14
1.5 Justificación.....	16
CAPITULO 2	199
2.1 MARCO TEÓRICO.....	199
2.2 El bullerengue en la urbe Bogotana.....	22
2.3 Bullerengue- Chalupa, origen y mestizaje	25
2.4 Formato instrumental y ubicación geográfica de la zona Bullerengueras	299
2.5 Formato y contexto lirico	31
2.6 Aspectos de la Técnica Vocal desde la propuesta de Laura Neira con su libro “Por el Placer de cantar” y “El estudio de la voz” de Madeleine Mansión.	333
2.7 Mirada del Bullerengue y las ruedas bogotanas, desde los maestros	41
CAPITULO 3	424
3.1 COMPONENTE METODOLOGICO	42
3.2 Metodología.....	444
3.3. Tipo de estudio.....	4444
3.4 Contexto.....	45
3.5 Poblacion.....	45
3.6 Descripción de la recogida de dato.....	45
3.7 Descripción de las herramientas o procedimientos para el analisis de los datos...476	
3.8 Categoría de analisis.....	47
CAPITULO 4	48
4.1 COMPONENTE EPISTEMOLOGICO	48
CAPITULO 5	49
5.1 PLANTEAMIENTO PEDAGOGICO	508
5.2 Pedagogía vernácula.....	508
5.3 Población y fases	533
5.4 Diseño.....	53

CAPITULO 6	<u>60</u>
6.1 TALLER DE TÉCNICA-VOCAL CON ÉNFASIS EN BULLERENGUE-CHALUPA	<u>60</u>
CAPITULO 7	<u>71</u>
7.1 ANÁLISIS DE LAS SESIONES	<u>71</u> <u>71</u>
7.2 Sesión 1	<u>71</u> <u>71</u>
7.3 Sesión 2	<u>72</u> <u>72</u>
7.4 Sesión 3	<u>73</u>
7.5 Sesión 4	<u>73</u>
7.6 Sesión 5	<u>74</u>
CAPITULO 8	<u>76</u>
Sujeto 1	<u>76</u>
Sujeto 2	<u>78</u> <u>78</u>
Sujeto 3	<u>79</u> <u>79</u>
CONCLUSIONES	<u>83</u>
Bibliografía	<u>87</u> <u>87</u>
Anexos	<u>89</u>

Índice de tablas

Tabla 6.1. Sesión 1.....	47
Tabla 6.2 Sesión 2.....	49
Tabla 6.3 Sesión 3.....	51
Tabla 6.4 Sesión 4.....	52
Tabla 6.5 Sesión 5.....	54

Anexos

Anexo 1.....	74
Anexo 2.....	77
Anexo 3.....	81
Anexo 4.....	89
Anexo 5.....	91
Anexo 6.....	112

PROLOGO

La razón de ser de esta investigación está ligado a un gusto y estudio desde muy temprana edad por las voces afro, en ese sentido ir conociendo, dependiendo la latitud a la que corresponda, permitió direccionar y encontrar los cantos de bullerengue-chalupa, que son al igual que los otros cantos, producto del legado de África en América tanto del norte como del sur; de esta forma el jazz , proviene del mestizaje musical del Norte, la salsa, de la misma manera aunque con influencias desde Centro America y en adelante la expresión de los cantos Afro en Colombia , que se expresó desde el currulao, hasta la cumbia, y el bullerengue en especial la chalupa , que con su ritmo que llama a la fiesta e invita a la vida, cantando, danzando y tocando en un solo compartir algo que corresponde a ejercicios de aprendizaje, va en torno a la tradición oral desde lo raizal , pero también a la formación desde diversos espacios como los del taller de técnica vocal, donde a través de talleres se ha profundizado en la enseñanza de cantos de bullerengue-chalupa, apoyados en herramientas técnicas vocales de maestras como Madeleine Mansión y Laura Neira.

En ese sentido investigar sobre cómo se hace evidente las herramientas de técnica vocal en el proceso de enseñanza de tres jóvenes para abordar y ahondar en la tradición oral del bullerengue - chalupa, desde dos miradas la técnica del canto académico junto con la mirada, del ciudadano de Bogotá que al acercarse a la música y profundizar en estas melodías afro, encuentra respuestas y caminos para abrir procesos de formación con personas que gustan de estos géneros músicas y que quieren encontrar y afianzar herramientas para saber desarrollar el lenguaje con más criterio y tecnicismo, y de esta manera proponer algo nuevo que hable del contexto al que hace parte tanto en lo territorial, como en lo lingüístico desde un plano musical, pedagógico, cultural y social por las implicaciones que puede llegar a tener, incidiendo en la construcción de un gran gremio de bullerengueros en Bogotá, que interpretan también desde lo que son y desde un ejercicio de creación podrían traer nuevos cantos.

Así se empezará esta experiencia investigativa implementando un método técnico que permita fluir los cantos raizales.

INTRODUCCION

Este trabajo de investigación tiene como fin y producto, un compendio de estrategias didácticas, expresadas en una serie de ejercicios de índole corporal y vocal para introducir a la interpretación de Cantos de bullerengue-chalupa, que se les denomina de esta manera por que el bullerengue como ritmo, tiene varios sub-ritmos como lo es el bullerengue sentado, la chalupa y el fandango todos correspondientes a un sector de la zona geográfica de la costa Atlántica Colombiana. La formación sobre dicho conocimiento fue adquirida con cantadoras y cantadores oriundos del pueblo de Puerto Escondido (Córdoba) y con investigadores-cantadores de la ciudad de Bogotá en la que la interpretación de estas músicas, siendo profesora de canto, me llevo a enseñarlos, además de ejercicios corporales y vocales, a cantantes no profesionales, que quieren acercarse e incluir estas formas de canto en su repertorio, como aprendices. El estudio se realizó con un grupo focal de jóvenes interesados en el tema, mediante un enfoque empírico analítico.

Como se pretende impartir las estrategias didácticas, en cantantes no profesionales del bullerengue-chalupa, quienes lastiman en algunos momentos las cuerdas vocales por falta de conocimiento consciente o inconsciente teniendo una experiencia espontanea con el canto, la voz hablada y los gritos, “generando algunas molestias los más comunes son nódulos vocales, tumores y úlceras” (Crowther, 2005, citado por Rivera 2016) por falta de conocimiento, o por aspectos del clima que pueden influir. Estas estrategias se caracterizan por ser fruto de un aprendizaje en la que se estudió la música tradicional afrocolombiana, puntualmente los cantos de Bullerengue, en donde se le canta a todo lo que hay alrededor, a la vida, la muerte, la naturaleza, los nacimientos, los cultivos etc. Son cantos que al enlazarse con las herramientas de técnica vocal, aprendidas de Laura Neira, Madeleine Mansión y la experiencia cuando se ha cantado desde los 10 años, se convierten en una herramienta de enseñanza, proveniente de lo tradicional y académico.

Las causas, en algunos momentos, de los daños vocales (disfonía, nódulos, o pólipos vocales) es en ocasiones por la falta inconsciente o consiente de saber, como ya se había

mencionado, las diversas herramientas académicas y de tradición para entonar estos cantos, que si bien son de origen tradicional, se trabaja desde posturas corporales-vocales, para un buen desempeño en la que el autocuidado es vital para la salud de la voz.

La falta de conocimiento en algunos momentos sobre las cuerdas vocales genera problemas en la laringe como los nódulos, tumores ulceras, para lo cual mencionan.” Se puede llevar a cabo gritando hablando a un volumen muy alto, hablando o cantando por periodos largos de tiempo, forzando o empujando la voz para llegar a notas más altas, utilizando demasiada tensión al cantar o hablar y utilizando la voz en ambientes no favorables” (Rivera, 2016, p 16) que a la hora de cantar bullerengue-chalupa, en ese sentido ¿Qué resultados se presentan en la participación de cantantes aficionados en un taller de bullerengue chalupa con herramientas extraídas del modelo técnico de canto de Laura Neira y Madeleine Mansión? Solo la experiencia en el taller, que es el que se creó para trabajar la formación de dichos cantos de bullerengue y el cual se requiere atención a las recomendaciones para el buen desempeño y desarrollo vocal en la interpretación de cantos de chalupa.

A continuación se habla en el marco teórico del hombre y como este se relaciona con la lógica actual a nivel político y socio cultural, más adelante, se hablará sobre el folclor y la tradición que se hace evidente en expresiones como el bullerengue, que si bien proviene de una tradición de la costa Atlántica Colombiana, se hace evidente en diversos espacios artísticos de Bogotá; luego se profundiza en el origen del bullerengue desde África y su relación con el nuevo contexto Colombiano. Finalizando se mencionará los aspectos de la técnica vocal de Laura Neira y Madeleine Mansión con los que se estudiará para la realización, entre otros temas de canto tradicional, del taller de técnica vocal con énfasis en bullerengue-chalupa. Se redacta diferente el gran herramienta

En el siguiente se aborda el componente metodológico que tiene en cuenta el enfoque cualitativo para la investigación del trabajo, el tipo de estudio, el contexto, la población, la descripción de la recolección de datos, la descripción de las herramientas o procedimientos para el análisis de los datos y para finaliza las categorías de análisis que

son aspectos que se trabajaron en los talleres de técnica vocal con énfasis en bullerengue chalupa.

Continuando se abordará el planteamiento epistemológico sobre el saber ancestral o la voz de la tradición oral, que necesita recordarse apoyándose en la obra sobre la "Epistemología del sur" del maestro Boaventura de Sousa, quien además plantea que ese conocimiento ancestral debe concebirse desde una mirada no Eurocéntrica, sino profundizando en el saber de la comunidad local.

Lo siguiente tratará sobre el planteamiento pedagógico que habla de un conocimiento vernáculo donde se ha aprendido una serie de saberes y se "conecta lo individual con lo colectivo" desde el planteamiento del maestro Jaime Ospina, un saber que se busca recoger de las cantadoras por su humanidad y su legado de conocimientos que va de generación en generación.

El estudio de las herramientas teóricas sobre técnica vocal de Madeleine Mansion contribuye a la creación del taller de técnica vocal con énfasis en bullerengue chalupa, que se analizarán después en su desarrollo a través de una tabla de cinco sesiones en las que se expondrán los objetivos, contenidos, abordaje, repertorio y valoración.

Luego se realizará el análisis de las cinco sesiones, teniendo en cuenta la tabla de contenidos y el diario de campo, en el que se recolecto toda la información sobre lo sucedido en cada sesión, mediante un diario (cuaderno) en el que iba escribiendo cotidianamente lo que sucedía y al finalizar lo transcribí en este trabajo de investigación. y se encuentra transcrito, en relación a las categorías de análisis, teniendo en cuenta la mirada y respuesta grupal e individual de todos sus integrantes desde diversas preguntas realizadas.

Para finalizar se hará evidente la relación y el taller, con los sujetos que participaron en él y que además fueron investigados a través de videgrabaciones y entrevistas que se encuentra en los anexos, al grupo y cada uno de los integrantes. El capítulo habla de la reflexión que se hizo a

El trabajo está realizado en las normas APA 2020, será la forma como se realizan las citas y la

bibliografía del presente trabajo investigativo

CAPITULO 1

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Asistir a la fuente de la tradición mediante un proceso de formación sobre bailes cantados en espacios como las ruedas en Puerto Escondido (Córdoba), donde se interpretan cantos originarios de bullerengue-chalupa, o a talleres de cantadores y cantadoras de las zonas bullerengueras que han venido a la ciudad Bogotá, y además a las ruedas Bogotanas, organizadas por músicos estudiosos de tiempo atrás e investigadores del tema, permite realizar un ejercicio de transposición didáctica inicial, ya que se aborda teóricamente desde las herramientas de técnica vocal de las autoras Mansión Madeleine y Laura Neira, para con ello realizar un proceso de enseñanza de índole vocal tradicional apoyándose en un enfoque teórico en los talleres de técnica vocal con énfasis en cantos afrocolombianos a través de diversos y variados contenidos y actividades relacionados con la técnica vocal y a la vez con los cantos de bullerengue-chalupa, haciendo un ejercicio de acercamiento y adaptación a lo que son ellos, tanto desde la parte musical con un ritmo muy costeño, que se ve relacionado en los cuadros de programación de las sesiones, el desarrollo y los análisis y el video, donde de forma resumida se ve como fue el proceso.

Los cantos de bullerengue-chalupa, como expresión musical propia de nuestra ancestralidad afrocolombiana; los cuales son interpretados por algunos jóvenes de Bogotá, los bullerengueros urbano-bogotanos denominados, así como los que participan en estas dinámicas propias de este género en la ciudad. Es una expresión reconocible a simple vista, sea porque se asiste a una rueda Bogotana en la calle o algún concierto de bailes cantados del Caribe afrocolombiano; Sin embargo, el desconocimiento, en algunos momentos de lo que verdaderamente significa en relación a su origen, dentro su contexto socio cultural e histórico conlleva a que no se le dé el valor real en cuanto a lo que puede significar desde su propia tradición oral, y a su capacidad para expresar vocal y corporalmente dentro de lo colectivo e individual, imposibilitando establecer estados de identificación mucho más profundos, para que por momentos haya entre otras situaciones: maltrato al mismo; desafinación y además una pronunciación que no permite una buena comprensión de lo que se canta; incidiendo en algunos momentos

con una interpretación deficiente para lo cual se genera “los nódulos de las cuerdas vocales que son crecimientos benignos (no cancerosos) en ambas cuerdas vocales causados por el abuso de la voz” (Rivera, 2016, p 17)

A partir de lo enunciado anteriormente, en la presente investigación se determinó que uno de los problemas, es que los jóvenes que gustan de estas músicas, en especial bullerengue-chalupa, y quieren cantarlas, pueden lastimar en algunos momentos “la voz, y al tener mal uso entablar la posibilidad de “generar crecimientos e inflamaciones en las cuerdas vocales o laringe” (Rivera, 2016, p 16). razón por la cual se han creado los talleres de técnica vocal con énfasis en canto de bullerengue-chalupa dentro del “Taller Permanente de Técnica vocal”,(espacio de formación vocal para todo aquel que esté interesado en conocer y aprender sobre su voz con el fin de adquirir herramientas técnicas para el canto y la voz hablada), desde la realización de diversos ejercicios, reflexionando constantemente sobre cómo se perciben, y de esta forma hacer consiente cómo es que se deben realizar y por lo tanto avanzar, con el fin de aportar al mejoramiento del aprendizaje e interpretación de dichas músicas.

La realización de los talleres donde se propone el compendio de estrategias didácticas, fue con un grupo aproximado de 4 personas, entendiéndose que para que haya un conocimiento más profundo sobre lo que estas músicas significan, desde sus orígenes, era vital indagar sobre cuáles son los diferentes aspectos que la identifican a nivel socio-cultural, dentro del contexto geográfico, a través de foros, proyecciones y audiciones de diferentes agrupaciones, conciertos y en general visibilizando a los principales representantes, músicos y cantadoras desde sus historias de vida. En este sentido, los talleres permiten un encuentro a partir de la experiencia individual, donde cada uno puede aprender desde su manera de comprender, sentir y expresar la música y eso tiene que ver a la vez con la experiencia de estarlo viviendo junto a los demás compañeros del grupo, todo como parte de la metodología utilizada de tiempo atrás.

1.2. Pregunta de investigación

¿Qué efectos se ocasionan en un taller de Bullerengue y chalupa con herramientas del modelo técnico de canto de Laura Neira y Madeleine Mansión en un proceso de formación de tres cantantes populares, no profesionales en Bogotá?

1.3 Objetivo general

Realizar 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.

1.4 Objetivos específicos

- Presentar la propuesta del taller vocal bullerengue- chalupa. en cinco sesiones en un cuadro de programación de cada reunión basadas en herramientas de técnica vocal.
- Describir los sucesos de cada sesión del taller de canto de Bullerengue-chalupa con la población participante.
- Exponer el proceso de los tres sujetos que participaron en el taller de bullerengue – chalupa por medio de las entrevistas de inicio y final del proceso.

La razón de ser de esta investigación está ligado a un gusto y estudio desde muy temprana edad por las voces afro, en ese sentido ir conociendo, dependiendo la latitud a la que corresponda, permitió direccionar y encontrar los cantos de bullerengue-chalupa, que son al igual que los otros cantos, producto del legado de África en América tanto del norte como del sur; de esta forma el jazz , proviene del mestizaje musical del Norte, la salsa, de la misma manera aunque con influencias desde Centro America y en adelante la expresión de los cantos Afro en Colombia , que se expresó desde el currulao, hasta la cumbia, y el bullerengue en especial la chalupa , que con su ritmo que llama a la fiesta e invita a la vida, cantando, danzando y tocando en un solo compartir algo que

corresponde a ejercicios de aprendizaje, va en torno a la tradición oral desde lo raizal , pero también a la formación desde diversos espacios como los del taller de técnica vocal, donde a través de talleres se ha profundizado en la enseñanza de cantos de bullerengue-chalupa, apoyados en herramientas técnicas vocales de maestras como Madeleine Mansión y Laura Neira.

En ese sentido investigar sobre cómo se hace evidente las herramientas de técnica vocal en el proceso de enseñanza de tres jóvenes para abordar y ahondar en la tradición oral del bullerengue - chalupa, desde dos miradas la técnica del canto académico junto con la mirada, del ciudadano de Bogotá que al acercarse a la música y profundizar en estas melodías afro, encuentra respuestas y caminos para abrir procesos de formación con personas que gustan de estos géneros músicas y que quieren encontrar y afianzar herramientas para saber desarrollar el lenguaje con más criterio y tecnicismo, y de esta manera proponer algo nuevo que hable del contexto al que hace parte tanto en lo territorial, como en lo lingüístico desde un plano musical, pedagógico, cultural y social por las implicaciones que puede llegar a tener, incidiendo en la construcción de un gran gremio de bullerengueros en Bogotá, que interpretan también desde lo que son y desde un ejercicio de creación podrían traer nuevos cantos.

Así se empezará esta experiencia investigativa implementando una experiencia con un método que permita fluir en los cantos raizales.

La razón de ser de esta investigación está ligado a un gusto y estudio desde muy temprana edad por las voces afro, en ese sentido ir conociendo, dependiendo la latitud a la que corresponda, permitió direccionar y encontrar los cantos de bullerengue-chalupa, que son al igual que los otros cantos, producto del legado de África en América tanto del norte como del sur; de esta forma el jazz , proviene del mestizaje musical del Norte, la salsa, de la misma manera aunque con influencias desde Centro America y en adelante la expresión de los cantos Afro en Colombia , que se expresó desde el currulao, hasta la cumbia, y el bullerengue en especial la chalupa , que con su ritmo que llama a la fiesta e invita a la vida, cantando, danzando y tocando en un solo compartir algo que corresponde a ejercicios de aprendizaje, va en torno a la tradición oral desde lo raizal , pero también a la formación desde diversos espacios como los del taller de técnica

vocal, donde a través de talleres se ha profundizado en la enseñanza de cantos de bullerengue-chalupa, apoyados en herramientas técnicas vocales de maestras como Madeleine Mansión y Laura Neira.

En ese sentido investigar sobre cómo se hace evidente las herramientas de técnica vocal en el proceso de enseñanza de tres jóvenes para abordar y ahondar en la tradición oral del bullerengue - chalupa, desde dos miradas la técnica del canto académico junto con la mirada, del ciudadano de Bogotá que al acercarse a la música y profundizar en estas melodías afro, encuentra respuestas y caminos para abrir procesos de formación con personas que gustan de estos géneros músicas y que quieren encontrar y afianzar herramientas para saber desarrollar el lenguaje con más criterio y tecnicismo, y de esta manera proponer algo nuevo que hable del contexto al que hace parte tanto en lo territorial, como en lo lingüístico desde un plano musical, pedagógico, cultural y social por las implicaciones que puede llegar a tener, incidiendo en la construcción de un gran gremio de bullerengueros en Bogotá, que interpretan también desde lo que son y desde un ejercicio de creación podrían traer nuevos cantos.

Así se empezará esta experiencia investigativa implementando una experiencia con un método que permita fluir en los cantos raizales.

1.5 Justificación

El interés por realizar esta investigación es primeramente, por una inquietud emocional, como estudiante de música, que labora de manera independiente en la formación vocal a todo el que esté interesado, en ese sentido como el gusto por la música es amplio, teniendo en cuenta que se ha tenido diversas experiencias con ella desde el plano formativo, emocional y espiritual y ahora se considera que se divulgue; el segundo interés es por la música tradicional que tiene un legado ancestral donde se percibe y comparte desde sus tambores, cantos y danzas, además de la comida y en general todo su aspecto cultural; y el tercer interés es por el oficio como profesora de canto, donde puedo impartir unas herramientas ligadas al conocimiento de tradición, dentro de una

clase de cantos del caribe, aprendido con cantadoras, y también académico, donde hay apoyo en herramientas de técnica vocal bajo experiencias con cantantes académicas y también con maestra como Laura Neira y Madeleine Mansión.

Los Factores relevantes para la realización de esta investigación se presentan en la necesidad que existe de vincular el dialogo de saberes musicales entre la academia formal de enseñanza del canto y la tradición oral dentro de procesos formativos para cantantes no profesionales desde el conocimiento de la técnica vocal que aporta un conjunto de procedimientos que por su práctica desarrollan capacidades cognitivas y corporales fortaleciendo la comprensión de la emisión de la voz, aportando la facilidad de abordar estos géneros musicales, que permiten encontrarse y profundizar en el saber musical tradicional de las zonas afrocolombianas, y ayuda a reconocer en la identidad que se tiene como colombianos siendo un país pluriétnico.

En el ejercicio interpretativo de las ruedas, donde se canta de forma espontánea y sin previa preparación, los cantantes no profesionales, generan daños y molestias en su aparato fonatorio por falta de conocimiento y conciencia sobre el tema, al punto que pueden quedar en completa disfonía suceso observable en las prácticas y comentarios de los cantantes amateurs en estos contextos.

La intención de esta investigación es aportar un método que traerá mayor capacidad entre los cantantes no profesionales para interpretar estas músicas con técnica, comodidad y conocimiento logrando mejoramientos desde la postura, emisión vocal, respiración, y afinación entre otras. Además de reconocer la cultura, la tradición, el estilo, del género del bullerengue-chalupa que es provechoso en la interpretación de estos cantos con técnica vocal, para fomentar el conocimiento del saber raizal de otras comunidades fuera de la que se hace parte.

La relevancia social es observable en que fomenta la formación en los cantos de bullerengue –chalupa con técnica vocal brindando herramientas a cantantes no profesionales, permitiéndoles cantar cómodamente y abriendo más y de mejor manera la relación entre la cultura bullerenguera con la cultura de la educación formal del canto.

Se benefician todos los interesados en el tema los cantantes no profesionales, las personas que ya tienen formación vocal, compañeros de grupo musicales o de

formación, profesores que quieran aportar a la técnica vocal los repertorios afrocolombianos, y principalmente la investigadora de la presente investigación.

En cuanto a la proyección social, contribuye a la construcción de cultura musical, creando redes artísticas dentro del área formativa urbana contribuyendo a la creación y realización de talleres de canto para todo aquel que esté interesado.

Concluyendo este apartado no se puede indicar que existen propuestas de talleres para unir la técnica del canto formal y los cantos afrocolombianos, así que se ve pertinente y viable esta propuesta explorando este aspecto.

CAPITULO 2

2.1 MARCO TEÓRICO

El presente capítulo se aborda desde los postulados del teórico Kodaly y su planteamiento sobre el cuerpo y la voz, como el mejor vehículo de aprendizaje musical, a continuación se seguirá con la reflexión sobre el momento y la realidad actual, desde la mirada de Max Neef y como eso interfiere en la forma como el hombre y la mujer se relaciona con el conocimiento. Luego se abordará el tema de lo tradicional y el folclore con el apoyo de la propuesta de Néstor Canclini, siguiente paso, el trabajo de grado de Inty Gómez, más adelante con el trabajo del maestro Abadía Morales y se termina con la Real academia de la lengua.

Cantar es una de las principales herramientas de encuentro con la música propia, con el sonido natural que nos hace únicos e inigualables, Kodaly decía: “El cuerpo –voz, idiófonos del cuerpo y movimiento– es el mejor medio para hacer música. Para estar interiorizado el conocimiento musical, debe comenzar con el instrumento propio y natural del niño, la voz” (Zuleta, 2008, p. 11) porque a través de la voz podemos interiorizar la música, el sonido, generando un canal al cantar, donde liberamos nuestra esencia sonora propia, que contribuye al autoconocimiento, al enriquecimiento de nuestro ser, al fortalecimiento de nuestra alma, expresando y comunicando lo que somos, sin embargo esta comprensión responde también a la forma como leemos el mundo en el cual vivimos, ya que se hace parte de un momento de la historia como seres sociales, con lógicas y dinámicas en las que el ser humano busca su identidad, fruto del caos y de la globalización.

La lógica del momento actual, en ese sentido, lleva al ser humano a perder su esencia, su raíz, su identidad, algo que se traduce en la forma como el hombre puede describir o comprender el mundo que lo rodea, y precisamente este mundo esta como esta, como diría Neef : “ es porque tal vez estamos viviendo una realidad que necesita ser comprendida más que ser conocida“ y continua más adelante “ por qué el describir y explicar es parte del conocimiento y el conocimiento es el reino de la ciencia. El comprender, en cambio, es algo mucho más profundo y no tiene que ver con la ciencia,

sino más bien con la percepción profunda o sea con la capacidad de iluminación” y para tener esa capacidad de comprensión hay que formular saberes transversales fruto de procesos formativos duraderos, que además generen espera en sí mismos, y con lo cual nos podamos casi que fundir, algo de lo cual se haría parte, por qué y como diría Neef “Solo podemos comprender aquello de lo cual somos capaces de hacer parte. Aquello con lo cual somos capaces de integrarnos. Aquello que somos capaces de penetrar en profundidad”. (Neef, 1992, p. 2) o sea algo duradero que trascienda a la raíz, a la fuente, al ya mencionado estado de iluminación o conciencia para que de esta manera se propongan nuevos enfoques que ayuden a reencontrar la esencia y la identidad, como parte del legado de nuestros antepasados, en un país con mucha tradición, que anda buscando en las profundidades de su historia, la razón de ser del nuevo camino, expresado en gran medida en su cultura, en las artes, como son la pintura, la danza, la música y por lo tanto el canto.

Vivimos en un país donde su pluriculturalidad y multiculturalidad ha estado marcada por la influencia de saberes y costumbres ancestrales de carácter indígenas, además de las provenientes más adelante de España y África, donde la música y el canto hace parte de la vida misma, en ese sentido ¿Cómo cantar pareciera algo donde “¿solo los escogidos o los que estudian desde muy temprana edad pudieran hacerlo?” Cantar es algo que hace parte de la naturaleza del hombre, de la esencia de la vida. En Colombia nacimos con una influencia multicultural enorme, que lo hace ser altamente musical dentro de su idiosincrasia, ya que ella es el vehículo que los transporta hacia reafirmarse en sus emociones, en su historia de vida familiar, en el placer, en la felicidad, en la pena, la nostalgia etc., es casi una condición innata que se establece desde códigos culturales de orden oral o en otros términos, bajo el esquema de la tradicional, como expresión de “lo que se pasa de una generación a otra”. (Canclini, 1989, p.198).

Es por eso por lo que se aprenden diferentes patrones culturales como el bailar, cantar y hasta tocar un instrumento, de una generación a otra con legados que incluso pueden traspasarse en el transcurso de 100 años, o sea tres generaciones o más, es algo que se relaciona de forma directa o indirectamente con el tiempo, con el espacio, de ahí que la tradición se analice como una

“obra que se adquiere por largo uso, repetición de hechos que se configuran, es una costumbre, usos constantes que se establecen como parte de un pueblo y se conservan; son algunas de ellas” (Gómez, 2014, p.7a), son saberes que se construyen desde la historia familiar, una de sus mayores características para reconocerlos, siendo además el hilo conductor para entablar una forma de vida propia.

Y sigue Gómez más adelante “Las músicas de tradición o tradicionales, además de establecerse en el tiempo y volver se una costumbre, se asocian a un lugar”. (p.7b).

En las familias colombianas , donde se escucha, baila, canta y hasta toca música desde muy temprana edad, cobrando forma y contenido el folclore, folk que significa “gente, nación, pueblo, raza, lore, que traduce: saber, conocimiento, ciencia”; Según Abadía Morales, (1983) y la Real Academia de la Lengua Española como “Conjunto de creencias, costumbres, artesanías, etc, tradicionales de un pueblo. 2. Ciencia que estudia estas materias.” por qué habla de una serie de expresiones propias de la idiosincrasia, como constructo que hace parte de este país en su multiculturalidad y pluriculturalidad, comprendiendo que ello está contenido por los protagonistas y creadores quienes, desde su imaginario, muestran la naturaleza de sus saberes tradicionales, construida y mutada por años, a través de nuevas propuestas en nuevas generaciones.

Es por eso que la expresión de cultura popular , hoy en día, enmarcada dentro de un nuevo momento histórico donde los medios masivos y el progreso moderno, ha generado nuevas prácticas, ya que no es exclusividad de los sectores populares o de los habitantes oriundos de un pueblo en particular, porque las condiciones socio-culturales han ido cambiando, por el movimiento poblacional que se ha desarrollado, fruto de las migraciones desde la provincia hacia la urbe, Canclini menciona: “en las sociedades modernas una persona puede participar en diversos grupos folclóricos, es capaz de integrarse sincrónicamente a varios sistemas de prácticas simbólicas: rurales y urbanas, barriales y fabriles, micro sociales y más mediáticas” y más adelante sigue: “los hechos culturales folk o tradicionales son hoy el producto multideterminado de actores populares y hegemónicos, campesinos y urbanos, locales, nacionales y transnacionales” (Canclini, 1989, p.205), es por eso que se hace evidente, que muchas

expresiones populares sean practicadas por jóvenes en ciudades como Bogotá, además de la presencia de músicos oriundos, quienes comparten con ellos, viniendo de zonas como Cartagena u otros lugares, conformando nuevos espacios de participación musical y grupos, sobre las músicas ancestrales propias de su tierra.

2.2 El bullerengue en la urbe Bogotana

La investigación desarrollada por diferentes músicos de la ciudad ha permitido el encuentro entre las tradiciones musicales de zonas como: Palenque, Urabá, Córdoba etc., con los intereses y gustos de músicos inquietos de esta; la urbe Bogotana, por expresiones como la música de gaita y los bailes cantados. Con el pasar del tiempo esto ha desembocado en la creación de espacios donde convergen necesidades hacia una mayor investigación, difusión y creación de grupos sobre estas músicas, como ha sido el caso de la Agrupación “La Bogotana” y/o “La Rueda Bullerenguera” , quienes han sido uno de los grupos pioneros en investigar y traer a Bogotá la expresión de las músicas de bullerengue, desde la asistencia a Festivales como el de Puerto Escondido (Córdoba), María La Baja (Bolívar) y Necoclí (Antioquia), invitando en su regreso a los que gustan de estas músicas a ruedas y talleres sea, según Pinilla (2011, p. 52): “en fundaciones culturales, diversos lugares de encuentro como bares, parques y hasta las propias casas de los músicos investigadores, que son los anfitriones de los bullerengueros tradicionales.” hasta en espacios académicos, como las universidades, donde el aprendizaje se presenta de forma más organizada y de tiempo dentro de los diversos espacios como los parques se ha invitado a Ruedas, y a expresarse para darle lugar al sentir sobre la vida a través del canto. Para esto (Daianna 2009 Citado por Pinilla 2011)

Sin embargo, nosotros llevamos mucho tiempo haciendo ruedas aquí en el Park Way, y se convirtió en un momento para decirnos las cosas, para que el que estaba triste, el que estaba bravo, de verdad para desahogarse, para el que estaba deprimido, o contento, o para celebrar. Y comenzamos a cantar todo, y el bullerengue es así, permite eso (p. 57)

Para vivenciar el proceso de aprendizaje y así los roles se repartían llevando una de sus integrantes, la voz principal, y los que querían acompañar, con coros, palmas, toque

de tambor y hasta baile, asistiendo a Festivales, como ya se mencionó, con músicos oriundos que invitaban a los Bogotanos y en Bogotá invitando a músicos de allá, como lo es el maestro Cartagenero Juan Carlos Puello, sabedor de las músicas de bullerengue, siendo otro encargado de traer estas músicas a Bogotá, al llegar a la edad de 15 años.

Es importante resaltar que dentro del ejercicio de crear Rueda en un espacio abierto al que cualquier persona puede hacer parte, compartir con ellas hace de esto una expresión musical que invita al protagonismo activo, como expresión de un aprendizaje colectivo, haciendo del espíritu del Bullerengue algo muy cercano a lo real para aquel que lo viva, sin embargo y como menciona (Daianna, 2009 por Pinilla 2011 p.58) “pero tú ya sabes cómo es la gente aquí en Bogotá, las personas tienen mucha pena de todo. A veces, llegaban costeños y ellos sí entraban y bailaban, a veces había algunos cachacos que bailaban increíble, y se formaba la rumba” El hecho de ser Bogotanos, al ser de tierra fría los hace ser más “resguardados” o tímidos, mientras que las personas que vienen de zonas donde se toca el bullerengue por tradición, lo hace ser más “relajados” y confiados por la familiaridad que hay con este tipo de músicas. A veces algunos cachacos la tenían más clara y se lanzaban al ruedo.

De esta manera la intención a través de la Rueda de hacer del bullerengue algo también de todos, aunque no sea una música propia de estas tierras, entabla una conversación con el transeúnte y todo aquel que se sienta atraído ya sea de forma activa o pasiva, vital dentro del ejercicio pedagógico que realiza la Rueda, ya que el hecho de que sea abierto el espacio permite que la expresión bullerenguera sea algo sin límites, aprendiendo en medio del compartir con todo aquel o aquella que hace parte, estando presente y así poder aprender de investigadores o músicos tradicionales, su tradición oral, que de imaginario a imaginario, mensaje a mensaje o de cuerpo en cuerpo, van enseñando un legado ancestral vivo desde sus múltiples expresiones.

En cuanto a la danza mirar a las más experimentadas es algo que contribuye al proceso de aprendizaje, porque en una primera observación de las maneras propias de esta danza, así sea al

estilo rolo que no posee la misma calidez y soltura que tienen las bailadoras y bailadores de la costa, se acerca a la intención propia de estas danzas, donde se aprende

en medio del ruedo apoyado de bailadores con mayor experiencia y más adelante hasta en talleres de danza de bullerengue con maestros oriundos.

En el caso del canto, si bien es cierto que ha habido el liderazgo de algunos miembros de la rueda, la participación de cantadores oriundos como el maestro cantador y tamborero de San Juan de Urabá Emilsen Pacheco etc., ha enriquecido el proceso de aprendizaje en el que se inicia por medio de la imitación, tanto desde lo rítmico, como lo tímbrico, comprendiendo que los bogotanos no contamos con la misma coloratura que si tienen las personas afrocolombianas; con el tiempo y luego de un trabajo vocal de tiempo se pueden cantar bullerengues con la voz propia, que es lo ideal.

Para terminar, en cuanto al toque del tambor, es algo que por lo regular se viene estudiando de tiempo atrás con algún experto sobre el tema, o con un maestro oriundo de algún pueblo de la costa. En la rueda de la misma manera se puede ir practicando los diversos ejercicios para el acompañamiento a las cantadoras y bailadores, en general este es un espacio para el fogueo, para familiarizarse aún más con estas músicas y con ello comprender que significa el Bullerengue como expresión y sentimiento.



Ilustración N 3 Agrupación La Rueda Bullerenguera.

Una reunión que ha expresado un saber ancestral que se va enseñando, como ejercicio pedagógico, uno a otro desde el compartir cotidiano, siendo este uno de los principales espacios de formación etc., desde la difusión de saberes a través de un grupo de conocedores e investigadores del tema u/o personas oriundas residentes en Bogotá quienes lo conforman de tiempo atrás desde el círculo o rueda como canal de diálogo colectivo, donde la palabra cantada es la que genera el lazo y conexión hacia otras esferas donde la danza y el sonido del tambor, posibiliten y realcen este maravilloso encuentro de vida.

2.3 Bullerengue- Chalupa, origen y mestizaje

Comprendiendo que toda música es respuesta directa o indirectamente de una condición sociocultural y geográfica, es importante tener presente que el bullerengue fue producto de un contexto histórico, respondiendo a las circunstancias por las cuales llegaron los esclavos, directos herederos de la cultura africana.

Es así como hacia el final del siglo XV, la navegación y el comercio de son la base Económica de la Península Ibérica, que en su afán de expansión y nuevos mercados llega a América sin saberlo. A Colombia ingresa en el siglo XVI por el litoral Atlántico y Pacífico con desembarcos de diversas etnias africanas esclavizadas, siendo el puerto más importante el de Cartagena. En este lugar, después de violentas prohibiciones, la institución española constituyó cabildos de negros que inicialmente sirvieron de enfermerías para los moribundos capturados y que se fueron convirtiendo en focos de resistencia y reafirmación (Friedemann, 2002); espacios que mantenían múltiples expresiones culturales, talvez, rememorando prácticas rituales el África occidentales asociadas a la música y el baile de las sociedades secretas Poro, Sande y Bundu". (Gómez, 2013, p.8).

De esta forma, las tradiciones y expresiones propias africanas se seguían manteniendo, pero ahora dentro de una nueva dinámica, en la que ya no eran hombres libres sino hombres completamente despojados de su libertad, en donde lo que los hacía ser a nivel socio-cultural, se transformaba bajo la lógica y necesidad del amo, su dueño.

En cuanto a las expresiones musicales de origen africano Bermúdez (2002) afirma:

La especialización musical (el canto y el baile) es muy importante para acceder a los altos escalones de estas sociedades y sus dignatarios de alto rango deben ser excelentes bailarines y cantantes. En general, la música de la sociedad Poro masculina está asociada a tambores y troncos xilofónicos mientras que la de la sociedad femenina, Sande o Bundu, lo está al canto acompañado de palmas y los idiófonos sacudidos. (p.2)

Músicas que al encontrarse en un nuevo territorio adquirieron una nueva connotación, al punto que podría verse una interesante relación con lo que es el bullerengue, desde la sociedad femenina Sande o Bundu, y el currulao con la música de la sociedad Poro. Es así

como el mestizaje racial, por el nuevo encuentro intercultural llevo también al mestizaje musical, al sincretismo , este habla de una alta capacidad de adaptación que incluso los lleva a entablar una relación creativa con el nuevo contexto y territorio sin perder su identidad como individuos originarios de tierras africanas. La improvisación cultural como herramienta fundamental para maniobrar en medio de estas nuevas circunstancias, fue el camino a seguir buscando diversas posibilidades siendo la razón y el sentimiento la guía para saber cómo interactuar, al respecto (Arocha, 1991 citado por Benítez 2000) menciona:

La noción de bricolaje que emplea Francis Jacob (1981) para representar procesos de creación donde la razón y el sentimiento son guías de la improvisación cultural. Arocha también llama la atención de que el concepto de "bricolaje de los negros: consiste en la búsqueda de alternativas manipulando lo que ya se tiene, usando la intuición como brújula y el cacharreo como estrategia (p. 2)

Se hace evidente como las nuevas circunstancias les permitió mantenerse gracias a su legado cultural, pese al intolerante e inhumano trato, que de una u otra forma llevó a la transformación de esas mismas expresiones culturales a unas que reflejan a través de su “Bricolaje” de forma creativa e innovadora el nuevo panorama, dentro y entre el contexto sociocultural y geográfico que los rodea. Gómez (2014) menciona:

Tales manifestaciones estuvieron presentes en los cabildos nación a pesar de encontrarse lejos de su contexto originario y de las prohibiciones e imposiciones culturales a los que eran sometidos aquellos que las realizaban, constituyéndose en precedente de resistencia cultural para cuando los

cimarrones pueblan tierras en búsqueda de refugio y cientos de esclavos sean trasladados a regiones ribereñas, costeras y mineras; focos que posiblemente desencadenaron un sin número de bailes y músicas presentes hasta la actualidad.(p. 8)

La resistencia e improvisación cultural comprendida desde la Africanidad, se reproduce y expresa en diferentes aspectos propios de su ancestralidad, es por eso por lo que hoy en día se hace evidente de una u otra manera en las comunidades Afrocolombianas, toda la herencia y concepción organizacional a nivel sociocultural, espiritual etc., con las transformaciones que el tiempo y el mismo contexto a nivel geográfico le ha colocado. (Friedemann 1988 citado por Benítez 2000) menciona:

Se ha llamado huellas de africanía al bagaje cultural sumergido en el inconsciente iconográfico de los africanos esclavizados, que se hace perceptible en la organización social, la música, la poesía, la ética social, la religión o en el teatro del carnaval de sus descendientes, elementos que se han transformado a lo largo de siglos y se han convertido en raíces para los nuevos sistemas culturales de la población afrocolombiana

Una de esas expresiones dentro de lo musical, como se mencionaba anteriormente, fue el bullerengue, denominación en su contexto original, que se le da a la familia de los ritmos de los bailes cantados, que según Rojas (2009) “Es el Sonido del maltrato”; es un lamento alegre, que sacude las penas y permite a las personas congraciarse ritualmente consigo mismos y el universo. Es la voz de la Diáspora africana en Colombia.

Es un acto de libertad, de encuentro profundo y de catarsis con la vida donde las alegrías, rabias, penas etc. se confrontan dándole lugar a través de este encuentro multitudinario en el que el canto, la danza y la música se convierten en un solo festejo, para reconocerse juntos y apoyados en los demás. Sus alcances, sin duda alguna fueron enormes por las migraciones que se presentaron en adelante desde Cartagena a otras partes de las zonas costeras de Colombia en especial hacia el norte. Bullerengue, como expresión sociocultural. (Benítez, 2000, p. 2)

Un conjunto de ritmos y bailes festivos, propios de las comunidades afrodescendientes ubicadas en una parte de la costa Atlántica Colombiana, estas comunidades tienen una historia asociada a la resistencia cimarrona. El conjunto rítmico del bullerengue está conformado por:

- El bullerengue sentao.
- El bullerengue chalupiao o chalupa.
- Y el fandango o porro.

Las diferencias entre los tres ritmos se dan a partir de un conjunto de elementos entre los cuales se encuentra las formas de ejecución de los tambores, la melodía de las canciones y la forma de bailar.

En cada lugar que el bullerengue llegó fue adquiriendo un propio sentido interpretativo, como producto de las migraciones y/o traslados que tuvieron las comunidades africanas, ahora esclavizadas, y que produjo con el pasar del tiempo, nuevos cimientos bajo las dinámicas propias de las diversas poblaciones a las cuales se expandió este saber.

En su origen, el bullerengue se ha desarrollado de forma multitudinaria, como una bulla o festejo en especial por mujeres que, junto a otros hombres en los tambores, cantando sobre su cotidianidad, sobre la vida misma, han hecho de esta música todo un motivo de encuentro en comunidad para compartir y expresar tanto las penas, como las alegrías de la vida.

Este mismo ejercicio es el que ha contribuido a que se conformen agrupaciones bullerengueras quienes, al reunirse a interpretar sus temas, según Benítez (2000).

Empiezan con un llamado por parte de la cantadora o cantador, en el cual se menciona el coro, la recurrencia del juego entra el canto principal, es otro elemento importante y característico. No existe la intervención de instrumentos melódicos o de viento.” (p.2)

Este lamento, llamado lereo, es la denominación con la cual la cantadora o cantador inicia la entonación del tema, expresando el dolor que identifica propiamente estos ritmos, en especial el bullerengue sentado, ya que el fandango y la chalupa son más fiesteros y rápidos, cantándole a la vida y a las diversas actividades cotidianas en las que toda una comunidad hace parte, como sembrar, ir a la escuela, acompañar alguien que se muere, o por el contrario celebrar un nacimiento etc, es todo un ritual de vida, que enaltece originariamente el lugar de donde provienen, con sus ríos, mares, montañas, además de las enseñanzas que los maestros les han heredado, como parte de la

tradición oral siendo este aspecto fundamental de la cual provienen sus saberes, y la forma como se transmiten, para abrir paso a la continuidad y construcción de ellos en colectivo, y de esta manera dejarle a las nuevas generaciones la tradición de sus ancestros.

Teniendo en cuenta que en la presente investigación aborda principalmente el canto de bullerengue- chalupiado o la chalupa, es de resaltar que este ritmo es binario al igual que el bullerengue pero de mayor velocidad, tiene un carácter más festivo, cantándole a la vida, a los sucesos cotidianos, a las relaciones humanas, dándole un sentido más alegre y de celebración; la forma de bailar varia, pero al cantar hay similitudes.

2.4 Formato instrumental y ubicación geográfica de la zona Bullerengueras

El hacerse partícipe de las ruedas permite comprender que el formato instrumental con el cual se interpretan los bailes cantados desde sus múltiples similitudes con otros ritmos hace que se caracterice por interpretarse principalmente con el juego de muchas voces, en donde hay una voz principal quien lleva la tonada, acompañada del tambor alegre, llamador, maracas y palmas. En este sentido la Cartografía de Músicas Tradicionales menciona en relación al formato instrumental de bullerengue para bailes cantados lo siguiente:



Ilustración N 1

Voz y coros (cumpliendo un rol de líderes melódicos) y además Tambor Alegre, Tambora, Maracas o Guacho (también llamado Guache), teniendo un predominio territorial de este formato instrumental está en el sector del Canal

del Dique y por el litoral Atlántico en poblaciones con predominio afrodescendiente, hasta el Golfo de Urabá (Romero, 2007)

Sin embargo, es de tener en cuenta que, dentro de la interpretación del bullerengue, hay otros instrumentos que acompañan, y bien vale la pena mencionar por que corresponden aún más al formato tradicional, para lo cual Benítez (2000) menciona:

“La instrumentación” que se maneja en estos grupos es: el tambor alegre o hembra, el tambor llamador o macho, este tambor se interpreta en la mayoría de los sitios con un par de palos, las palmas o tablillas y el guache (instrumento de latón, cilíndrico relleno con semillas) o una totuma con loza quebrada. (p3)

Los sitios donde principalmente se interpreta bullerengue, corresponden a los departamentos de Antioquia, Córdoba, Sucre, Magdalena y Bolívar, en el siguiente mapa:



Zona Bullerenguera

Ilustración N 2 Mapa ejemplo de la página de la Biblioteca Nacional de Colombia,

Cartografía Músicas tradicionales- Caribe Occidental

2.5 Formato y contexto lírico

La importancia de los cantos dentro de estas músicas es fundamental ya que narran las historias de su cotidianidad, donde la improvisación, como juego vocal, expresada en la vida, hace parte del contexto propio de la idiosincrasia del bullerengue, comprendiendo lo que ha sido dentro de los cambios que poco a poco se han generado con el pasar de los años, y con las nuevas generaciones que lo van interpretando, en este sentido continúa diciendo (Benítez, 2000)

En estos tres ritmos se puede ver una marcada influencia afro, desde la utilización de tambores, el juego entre el canto y el coro recurrente, en algún caso introducciones que dejan ver las cualidades de las cantadoras con el manejo de décimas y poesías. (p.2)

Teniendo en cuenta que la tradición originaria de estas músicas de carácter colectivo y participativo procede de tiempo atrás, gran parte de las promotoras son mujeres especialmente y hombres de edad avanzada, sin dejar de participar también jóvenes, quienes le cantan a la vida, desde la experiencia y el sentir propio que ella les ha dejado, bajo la rudeza de las condiciones en el campo, que los hace tener voces fuertes, rasgadas, siendo además participes las mujeres paridas:

Esto sucede porque las ancianas que antes cantaban han fallecido, incluso, se sabe de cantadores, que han entrado a los grupos de Bullerengue luego de haber cantado vallenato. Hoy se ven grupos de niños y jóvenes que interpretan el Bullerengue-Chalupa pero sus voces no se pueden comparar con las voces fuertes de las viejas cantadoras. (Benítez, 2000, p 2)

El interés de las nuevas generaciones ha partido de la necesidad desde las viejas generaciones de crear semilla, para que la tradición no se pierda, ayudando a que ese interés se haya expandido a lugares aledaños, a su lugar de origen como son las grandes urbes.

Es de resaltar que el protagonismo de las mujeres, en la interpretación de ritmos como el bullerengue, corresponde a lo que ellas significan en sus comunidades, siendo muchas parteras, yerbateras, mujeres sabedoras de la vida y de profundos saberes ancestrales,

correspondientes a la idiosincrasia de un pueblo en este sentido Benítez (2000) menciona:

Ellas conocen sobre plantas medicinales, sobre rezos, son parteras, conocen secretos sobre sexualidad y crianza de los niños. Las mujeres más ancianas tienen todos estos conocimientos y además conocen los Bullerengues tradicionales en los cuales se cuenta toda la genealogía de sus pueblos, estos conocimientos van pasando de una generación a otra y así se evita el olvido de las historias de estos pueblos.(p.2)

En relación con la forma como este ritmo se ha interpretado vocalmente, es de enaltecer que tiene un especial juego en el que se “roba” tanto el verso que se está interpretando, como el baile. Ese verso o canto, pasa además a realizarse desde la improvisación, en donde el que toma la tonada, continúa con la letra original del tema, en el que le cambia algunas palabras, o sencillamente se expresa desde su propio sentir y pensar, bajo una nueva propuesta lírica, desde la creación. De esta manera se genera una dinámica muy rica en cuanto a timbres vocales como historias por contar, ya que cada una lleva su propia personalidad y hace, además, para el audio escucha, un interesante, divertido y dinámico momento musical. (p.2b)

En cuanto a la gran capacidad que tienen las cantadoras para improvisar y o crear, Benítez (2000) trae un interesante apunte:

Las cantadoras crean un coro y allí comienzan a recordar versos sobre cualquier tema, de acuerdo a la efervescencia del momento las cantadoras comienzan a improvisar nuevos versos que tratan de los asistentes al baile, le cantan al trago, al tamborero. A los cultivos etc. Pero en algunos momentos recuerdan versos tradicionales que incluso se reconocen en otras regiones y se utilizan en otros ritmos (p.2)

La tradición bullerenguera, que no es más que la expresión viva de un legado ancestral Africano antiquísimo como código cultural, donde su oralidad que se canta y se cuenta, hablan de una forma de concebir el mundo, su relación con la divinidad, con su comunidad, consigo mismos dentro del rol como hombre, como mujer, joven a viejo etc., hablando de la existencia y sentir con la vida y con la muerte según las enseñanzas de sus antepasados que, si bien han mutado con el pasar de los años, hasta el momento actual se conservan, en ese sentido profundiza de Benítez (2000)

Este es un ejemplo de todo ese proceso, que de generación en generación y durante cuatro siglos ha dado como resultado un sistema musical conformado por intérpretes que siguen contando y narrando los poemas y bullerengues tradicionales de sus pueblos y creando otros. Estas mujeres y hombres son los continuadores de la tradición de los griots, juglares de África occidental que más que simples contadores de cuentos y noticias, eran genealogistas, historiadores y narradores de las grandes gestas de los personajes históricos. (p.5)

Pese a que se ha asistido, para aprender, a Festivales y talleres con maestros, la rueda y el sentir de Bogotano ha adquirido una propia dinámica bullerenguera, ya que no se es de las zonas cálidas de las cuales se origina estas músicas y mucho menos se tienen las costumbres propias de allá. Al dialogar con el maestro Cartagenero Puello, el comparte lo siguiente sobre la pregunta de ¿qué es el bullerengue para él? (Anexo 1, 2015)

Se hace evidente el sentir y la pasión que se va cultivando en la medida que se va aprendiendo, que se va cantando, y que se va practicando las tonadas del bullerengue sentado, de la chalupa y del fandango, haciéndose cada vez más notorio y contagioso para todo el que escucha y comparte la rueda sea escuchando, bailando, cantando y también tocando.

2.6 Aspectos de la Técnica Vocal desde la propuesta de Laura Neira con su libro “Por el Placer de cantar” y “El estudio de la voz” de Madeleine Mansión.

Laura Neira, autora del libro “Por el placer de cantar”, es cantante y maestra de canto Licenciada en Fonoaudiología de la Universidad Museo Social Argentino, especialista en la educación y recuperación de la voz hablada y cantada, directora de la escuela Argentina de canto y centro de la voz Laura Neira, autora de los libros “La voz hablada y cantada” y “Teoría y técnica de la voz. El método Neira de educación vocal”. Profesora titular de las asignaturas: “patología y terapéutica vocal II” y “terapéutica vocal II” (IUNA) y docente convocada de varias universidades de Latinoamérica. (Neira. 2011)

Por su parte, Madeleine Mansion, autora del libro “El estudio del canto” fue solista de los grandes conciertos sinfónicos de Francia, Bélgica y Holanda, solista de la radiodifusión francesa, del instituto nacional de radiodifusión de Bélgica, cantó muchas veces bajo la dirección de grandes maestros entre ellos Albert Wolf, Manuel Infante etc. Atraída por la enseñanza, se inició en esa carrera desde 1930, formada ella misma por los grandes maestros alemanes, e italianos del canto, aplica un método que funde y une ambas escuelas: “la italiana y la alemana, obteniendo rápidamente resultados por su rapidez y seguridad”. (Mansion 1947).

Estas dos autoras son referente por su planteamiento enriquecedor en los procesos de canto, y su propuesta puede servir, al igual que para otros géneros, para la realización del Taller de técnica vocal básica, que se define como “con énfasis en Bullerengue-chalupa, donde se abordan puntuales aspectos como la postura, respiración, resonancia, emisión, dicción, vocalización, afinación e interpretación, para un óptimo ejercicio vocal de auto reconocimiento desde la improvisación, teniendo en cuenta que estos cantos llaman a la participación en colectivo .

En este sentido y teniendo en cuenta la propuesta de la maestra Laura Neira, quien menciona en relación al estiramiento, postura, respiración, vocalización y afinación, como uno de los principales aspectos de los ejercicios trabajados de la técnica vocal que: “Es importante lograr la alineación corporal para organizar las fuerzas y contra fuerzas necesarias para la emisión eufónica, que es la voz en equilibrio”. (Neira, 2011, p.11).

Para trabajar este aspecto en la interpretación de bullerengue-chalupa es necesario tener en cuenta que en su origen estos cantos no se presentan precisamente desde voces ni posturas equilibradas, ni alineadas y ni siquiera lo tienen en cuenta, la naturaleza con la que se presenta es de otra índole, comprendiendo que el hecho de cantar bullerengue-chalupa es una tradición cotidiana y antiquísima que habla de la 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 cual como es, según como la vida lo haya curtido, sin tener en cuenta alguna postura concretamente; en cuanto a la propuesta que aquí se

plantea para el taller, ya que se dan herramientas de la técnica vocal donde el estudio del cuerpo-mente, que buscan una voz en equilibrio, es fundamental que se realice una serie de ejercicios con carácter consecutivo, para que busquen desde una postura equilibrada, contribuir a la concentración, enfocándose en un punto fijo, desde la conciencia, sobre cómo se percibe la respiración, como un ejercicio de reconexión con el ritmo interno que muy sutilmente se escucha en el cuerpo, desde la inhalación, hasta la exhalación, en ese sentido es fundamental tener presente cómo se concibe el cuerpo en su integralidad, de esto depende como los pliegues vocales vibren, porque de esta forma: “lograremos integrar –conectar las zonas respiratorias” ya que “el aire que respiramos es el alimento del sonido vocal. Sabemos que, si no hay aire, no hay voz, ya que este aire es el que da a las cuerdas vocales la posibilidad de ponerse en movimiento (Vibrar) para producir su sonido, por lo que un cantante debe ser “dueño absoluto” de su aire, teniendo en cuenta además que la respiración que usamos para vivir no es igual a la que se usa para cantar” (Neira, 2011.p 24).

Teniendo en cuenta la postura y la respiración a través de diferentes ejercicios dentro del aprestamiento para entonar tonadas bullerengueras, estos ejercicios se realizan con el fin de preparar la voz y el cuerpo como instrumento, teniendo en cuenta además que el contexto en el cual se están entonando son completamente diferentes; las y los campesinos y/o pescadores que interpretan estas músicas viven en espacios rodeados de naturaleza lo cual los ha hecho tener una relación completamente diferente con su voz y su canto, siendo este relajado, tranquilo, pero también rasgado y grueso, más natural que en la ciudad. En ese sentido valga mencionar que esta propuesta propende al autoconocimiento a nivel corporal- vocal como un ejercicio que llama a la reconocerse en la naturalidad de la manera más saludable posible en pro de un manejo óptimo de la voz y el sonido que pudiera haber en el canto.

Así el aprender a regular el aire, hace parte del ejercicio desde la conciencia corporal a la que se llama dentro de las clases o talleres, y en donde además, y según la propuesta de Madeleine Mansion en cuanto a la respiración, resonancia, emisión, dicción e interpretación, ejes relacionados con los ejercicios a realizar en las clases, se expresa lo siguiente : “ El estudio de la respiración es pues, la base de la técnica vocal; sería

vano tratar de suprimirlo, ya que ello equivaldría a construir sobre arena” más adelante sigue Mansión (1947):

Es indispensable efectuar diariamente ejercicios de respiración profunda, no porque en el canto haya que respirar siempre profundamente, sino para lograr la fuerza, la docilidad y el control absoluto de los músculos de la respiración. La inspiración debe realizarse siempre por la nariz, en la que se filtra y se calienta el aire antes de llegar a la garganta. (p. 35)

Es a través del entrenamiento constante y certero, en el que se debe trabajar el ejercicio de activación de los músculos de la respiración, entre esos el diafragma, los abdominales, el piso pélvico, al punto que se tenga control sobre los mismos, para que de esta manera el ejercicio de respirar para cantar, que se trabaja de forma consciente, teniendo en cuenta que respirar por si solo es un acto inconsciente, se haga de cuerdo a las circunstancias de quien lo practica, ya que cada persona tiene una manera particular de asimilarlo y encontrarlo, en relación a sus propias circunstancias, ya que el instrumento vocal es algo que se liga a connotaciones personales, de orden emocional, psicológico y físico, porque hacen de cada uno algo único.

Hay que tener presente, además, que el acto de respirar depende indiscutiblemente de la manera como se inhale o inspire, para lo cual habría que tener presente algunos otros aspectos, sobre la postura vocal y corporal, para lo que Mansión (1947) continúa diciendo:

No implica la necesidad de cerrar la boca para cada inspiración, cosa que, por otra parte, tampoco hacemos al hablar. Hay que saber respirar por la nariz manteniendo la boca entreabierta. Se presentan 3 posturas de la propuesta de Madeleine Mansión, en los cuales la respiración se realiza en tres tiempos y son las siguientes:

“1er. tiempo: Inspiración (por la nariz) amplia, profunda, silenciosa y rápida, como para aspirar el perfume de una flor.

2do. tiempo: Imperceptible instante de Suspensión y Bloqueo del aire. Las costillas están separadas y se tiene la sensación de descansar sobre ellas.

3er. tiempo: Espiración. Lenta emisión del aire, controlada, dominada y dócil. La caja torácica y el abdomen permanece dilatados el mayor tiempo posible.

Para facilitar el control del aliento y la espiración calma y regular, los músculos deben presionar muy suavemente hacia abajo, teniéndose entonces la misma sensación que durante la espiración en el bostezo”. (p.37)

El siguiente aspecto principal a tener en cuenta de Mansión, dentro de los ejercicios de técnica vocal, son los de los resonadores, dado que son los que contribuyen a la amplificación del sonido, haciendo más evidente y claro el timbre vocal, razón por la cual habría que mencionar :

Si se tendieran al aire las cuerdas del uno u otro de estos instrumentos, no se podría extraer de ellas más que un sonido débil y sin ninguna calidad. Lo mismo sucede con el cantante: el aire al hacer vibrar las cuerdas vocales produce un sonido insignificante, que necesita encontrar una caja de resonancia para poder amplificarse.

Es en el sistema óseo donde el sonido halla dicha caja de resonancia. Los resonadores son múltiples y casi podría afirmarse que todos los huesos del cuerpo entran en vibración por el canto. (Mansión, 1947, p.45)

Es por esto que el ejercicio de resonancia al activar la vibración energética, dentro de la caja de resonancia en principio, trasladándose poco a poco a otras zonas del cuerpo, contribuye a que se despejen de tensión ciertas zonas del cuerpo, en especial las del sistema óseo, o sea el cráneo, generando con ello una sensación de relajación y liviandad, que lo hace vital para poder emitir un tema musical dentro de un contexto ciudadano como Bogotá, donde relajarse es fundamental para cantar ya que la tensión es todo lo contrario a las necesidades que se pudiesen tener en este contexto donde el stress acompaña día a día y no contribuye a un ejercicio saludable en la técnica vocal.

En el momento en que el sonido se emite luego de realizar los debidos ejercicios de resonancia, como ya se mencionó y según el orden de los contenidos, se pasaría a la emisión, para lo cual expresaría lo siguiente: “La emisión vocal es el acto de producir un sonido. Es la puesta en acción de la respiración, del mecanismo de los órganos de la boca y de la articulación. Puede decirse que es toda la parte física del canto” (Mansión, 1947, p.49). En este punto es importante tener clara la activación de los músculos de la respiración, para que el ejercicio de emisión se realice de manera más fluida, porque el respirar y activar de forma consciente el diafragma, los músculos abdominales, además de la pelvis, permite que se genere una base u apoyo muscular, del que se mantiene y origina la columna de aire con la cual se realiza una correcta emisión, con la cual se proyecta la voz y se presenta un primer momento a la canción a entonar.

Para finalizar estarían los ejercicios de dicción e interpretación, que al permitir una escucha clara sobre lo que se está emitiendo, hacen más expresivo el acto del cantar. En sentido explica Mansión (1947):

La dicción es la manera más o menos estética de articular, de pronunciar las palabras. Se puede articular muy bien y poseer una dicción defectuosa, aún sin tener acento extranjero. La dicción está a medio camino entre la articulación, que le sirve y la interpretación, a quien sirve. Mas adelante continua: La dicción equilibra las sílabas de las palabras acentuando las que tienen importancia y evitando que sobresalgan las demás. Una buena dicción agrega mucho encanto a las palabras y constituye uno de los principales elementos de una buena interpretación. (p. 69)

Un buen ejercicio de dicción, y un buen ejercicio de emisión, ayuda a cada palabra que se emite se articula correctamente, las sílabas pronunciadas, se escuchan más claras y fluidas, favoreciendo además, a que la interpretación tenga más presencia y expresividad, permitiendo con ello que la persona que escucha el tema musical comprenda claramente al cantante y lo que está cantando-contando, algo que en el bullerengue es fundamental, porque si bien es música raizal donde la estética vocal no es importante, para los que la interpretan dentro de esta propuesta poder entonarlo bien articulado hace que valga la pena tomarse el tiempo en estudiar todos los aspectos técnicos vocales ya mencionados además de este y los que faltan porque de esta manera se seguirá comprendiendo desde la experiencia los diferentes contextos en los cuales se canta, y la necesidad de prestar toda la atención a una serie de herramientas que hacen del bullerengue música para interpretar de otras formas y de manera saludable.

Al continuar con los aspectos de la vocalización y afinación, relacionadas con la emisión, quienes a la vez son la base y apoyo para un correcto molde en la fonación la maestra Neira (2011) explica:

El objetivo de las vocalizaciones y todo lo que se refiere a ellas (orden fonémico, combinaciones de sonidos, de notas etc.) es crear una base de apoyo sobre la cual los sonidos se plasman como en un molde el cual se va conformando en la medida que los órganos de la fonación (labios, lenguas, paladar, cuerdas vocales, musculatura laríngea, pulmones etc.) vayan registrando en su memoria muscular la manera correcta de emitir. Esto llevara al alumno / cantante a tener la posibilidad de cantar en el género que le plazca sin perder la eufonía (equilibrio muscular y sonoro). (p.34).

La afinación, establecida desde la escucha de los modos mayores y/o menores, provenientes del contexto cultural de occidente, se desarrolla en pro de entonar como habito, escuchando para lo cual Neira menciona: Las personas acostumbradas a oír música han incorporado estos ámbitos sonoros como “correctos” pudiéndolos reproducir por eso se dice que “pueden cantar afinado”. (Neira, 2011, p.86)

Para que la respiración, resonancia, articulación, dicción y afinación se desarrolle mediante la interpretación, siendo esta la última etapa del trabajo vocal en la que la voz es reflejo de la técnica vocal relacionada con el contexto del cual hace parte cada persona Mansión dice: “Sólo entonces se cantará como un gran artista, pues cuando todos estos detalles técnicos no preocupen ya al intérprete, éste gozará de una completa libertad para exteriorizar sus sentimientos, secundado por un instrumento vocal perfectamente “a punto”. (Mansion.2011, p, 69).

Puede que en medio del proceso de formación no se domine por completo la técnica vocal , en el momento de llegar a la interpretación, sin embargo tener buenas bases, llegando a este punto, contribuye a que en adelante se generen rutinas de entrenamiento sanas y precisas , que al introducir a los estudiantes en el mundo de su voz, de su cuerpo y de la conciencia que debe desarrollarse desde diferentes ejercicios, incentive y posibilite una relación diferente consigo mismo y por lo tanto con los demás, en cuanto al estudio de tonadas de música tradicional y en especial de bullerengue-chalupa, en donde unas bases claras y sólidas contribuyen a una buena relación vocal con estos temas, que además llaman al juego, la improvisación, vital en el bullerengue y por lo tanto a la creatividad y reafirmación de quien se es, en medio de un contexto colectivo particular, donde el sentimiento, como acto de conexión emocional con el tema, habla más profundamente de cuál es la relación y comprensión con lo que se canta.

En este sentido, vale la pena revisar los enunciados de Vilar (2010, pág. 156), quien ante la improvisación plantea lo siguiente:

Aprender a improvisar música es similar a aprender a hablar, en un principio nos familiarizamos con los sonidos, después los relacionamos con significados concretos, adquirimos ciertas fórmulas de comunicación, etc.,

pero llega un momento en el que debemos crear nuestra propia expresión a través del lenguaje.”

Por qué llaman a expresar el propio sentir y pensar, vital dentro de los procesos de formación, para lo que Vilar (2010) continúa:

A través de la improvisación musical el alumno adquiere destrezas y habilidades, interioriza los elementos musicales y aplica, en la práctica, los conocimientos adquiridos. Como resultado transmite sus sentimientos y lo hace de forma autónoma y creativa favoreciendo la confianza en sí mismo, Dicho de otro modo, al mismo tiempo que realiza un trabajo cooperativo potencia su independencia. (p.156)

Generar un estado de identificación sobre las emociones y pensamientos compartiendo con personas que están interpretando bullerengue-chalupa, potencian un maravilloso encuentro con la esencia viva de estas músicas de carácter colectivo, ancestral y raizal, ya que abren la puerta a un mundo donde lo que era de algunos, o sea a los intérpretes principales, ahora haga parte de todos los que la escuchan e incluso la interpretan también, permitiendo con ello otro entramado, creando nuevas atmósferas e historias de vida musicales .

Cantar trae una serie de beneficios para la salud a nivel físico, mental, emocional y espiritual en la medida que se hacen conscientes, porque permiten una buena interacción a nivel mental y emocional consigo mismo y por lo tanto con los demás. Estos beneficios, desde diferentes planos de la vida del ser humano, como por ejemplo desde la parte física, en donde se ordena la postura, para energizar el organismo contribuye en otros planos según Neira (2011) como al:

Plano psico-emocional: ayuda a liberar la energía emocional, desbloquea el canal energético laríngeo, descarga y disminuye tensiones, disminuye la ansiedad, alimenta el espíritu, etc. en el plano sexual: otorga sensualidad en los labios, mejora la vida sexual descubriendo y activando zonas corporales, aumenta las sensaciones genitales etc., y en cuanto a los beneficios vocales: aumenta la capacidad respiratoria, logra la mayor sonoridad vocal general, desarrolla la voz en toda su posibilidad, ayuda a percibir el cuerpo como una gran caja torácica, mejora la articulación de la palabra etc. (p. 5).

2.7 Mirada del Bullerengue y las ruedas bogotanas, desde los maestros

Como uno de los cultores del Bullerengue y creadores de las ruedas en Bogotá y Colombia, se encuentra el maestro Juan Carlos Puello “El Chongo”, músico Cartagenero, a quien entrevisté con el fin de indagar sobre el origen del Bullerengue y su incidencia en la creación de las ruedas Bogotanas. El fragmento de la entrevista se desarrolla desde la realización de varias preguntas, en el margen de la recolección de información, en las que se indaga sobre la biografía del maestro, que sabe sobre el bullerengue, los orígenes de las ruedas bullerengueras en Bogotá etc., que se caracterizan porque se realizan en parques, calles, donde un grupo multitudinario, compuesto por los tamboreros, las cantadoras que se rotan la tonada principal y los que acompañan con coros, palmas y baile se reúnen.

Con relación al origen de las ruedas Bogotanas, Puello “El chongo” (Anexo 1, p 77) menciona:

Pues ya ese conocimiento estando acá, ya ellos estaban acá haciendo esta reunión, pues los bogotanos compartiendo más esta gran música, porque esta es una música de compartir más que todo, una música que no solamente se estudia, es de todos, esta música representa una unión, por eso es por lo que el mestizaje ahí está, es un ejemplo claro.

Al preguntarle sobre la expresión y sentir de los bogotanos Puello (Anexo 1, p 77) expresa:

No se llega a cantar como las cantadoras como son, pero si llegan a despertar una pasión y un amor y eso si lo llega hacer sentir lo que es verdad esta música, esta música no se despierta ahí como escuchándola, sino también interpretándola, tanto tiempo ya empieza uno a evolucionar, todo se relaciona, los sentidos de ese ritual que se hace hay, lo puede sentir un bogotano por cualquier otra persona.

En relación a las enfermedades de la voz que se pueden aproximar a las músicas tradicionales, es de mencionar que se encontró un trabajo de tesis, desde el que se referencio el tema de los daños al cantar, llamado “Percepción de cantantes sobre problemas y cuidado de voz” de (Nichole M. Carrasquillo Rivera del año 2016) este habla sobre la técnica vocal y las enfermedades vocales en general, aunque no se aproxima a las músicas tradicionales de bullerengue-chalupa, sino a la amplitud del canto en especial al lirico.

CAPITULO 3

3.1 COMPONENTE METODOLOGICO

3.2 Metodología

El enfoque de carácter cualitativo será utilizado en esta investigación donde se puede tener un contacto directo con la población en donde al plantear un problema inicial “el investigador revisa los hechos para desarrollar una teoría que hable de lo que está observando sin estandarizarse ni predeterminarse por completo y en ese sentido es el mismo el que investiga un fenómeno o personas desde su perspectiva”(Sampieri,2014 p, 403)

con el fin de recoger datos no numéricos, como entrevistas, encuestas, grupos de discusión, que será lo que se utilice en el taller de técnica vocal con énfasis en cantos de bullerengue chalupa a través del diario de campo en el que se recopilaran las experiencias de cada sesión, y se realizará entrevistas a cada uno de los integrantes.

3.3. Tipo de estudio

El tipo de estudio con el que se realizó la investigación es fenomenológico ya que al buscar entender las experiencias comunes y distintas de determinado proceso de un grupo quieren sacar la descripción sobre el mismo. Este enfoque conduce a la descripción e interpretación de la esencia de las experiencias vividas, reconoce el significado y la importancia en la pedagogía, psicología, y sociología según la experiencia recogida.

Los instrumentos de recolección serán el diario de campo, entrevistas estructuradas realizadas antes y después del proceso. La estrategia de análisis de datos será a través de las categorías de análisis y estudio de casos

3.4 Contexto

Asistir a desde el 2006 a ruedas de bullerengue, y conciertos de música tradicional del Caribe, en parques, bares, auditorios, casas y talleres, permitió conocer a muchos interesados en los cantos, que a la vez estaban curiosos en aprender a través de herramientas de técnica vocal,

que se enseñan, junto con los cantos, en espacios como el Taller permanente de técnica vocal con su taller de énfasis en cantos de bullerengue chalupa, que al convocar para un nuevo estudio, en diciembre del 2015, llegaron los tres sujetos, profesionales cada uno de áreas como la gestión cultural, la danza y las lenguas, pero gustosos de esta música, con las cuales se realizó la investigación y recolección de datos en el lapso de cinco sesiones, cada sesión con una duración de dos horas en su desarrollo.

3.5 Población

Al taller asistieron 3 sujetos, sus acciones iniciales para participar fueron acudir al llamado de la convocatoria que se hizo para la realización del mismo, a través de la inscripción. A ellos no se les realizó diagnóstico anticipado.

3.6 Descripción de la recolección de datos.

Se utilizaron tres instrumentos de medición que recolectaron la información, fueron la entrevista que “se define como una reunión para conversar e intercambiar información entre una persona (el entrevistador) y otra (el entrevistado) u otras (entrevistados)” (Sampieri, 2014, p, 403) .que en este caso fue estructurada, el diario de campo y la observación participante, en la que “la observación investigativa” no se limita al sentido de la vista, sino a todos los sentidos.” (Sampieri, 2014, p 399). La entrevista que ayuda a que haya más intimidad se utilizó porque, como no había nada predefinido sobre como las personas que hicieron parte del taller quienes veían y vivían este espacio, que era la mejor manera de recoger y analizar la información, por el mismo ambiente que había en él y por el proceso que arrojaba resultados no estandarizados. Las entrevistas que se realizaron se hicieron a un maestro de música tradicional bullerengero, y a cada uno de los tres integrantes de este espacio, antes de iniciar el taller y al finalizar siendo de índole bibliográfico, con preguntas abiertas. El diario de campo se utilizó para relatar la observación sobre el desarrollo del mismo desde la primera sesión hasta la última, y la

observación se realizó bajo el registro sistemático a través de videograbación, durante todo el desarrollo.

3.7 Descripción de las herramientas o procedimientos para el análisis de los datos

Luego de tener definido el problema y el grupo, para la realización del taller de técnica vocal con énfasis en bullerengue-chalupa, se invitó a los integrantes para que dialogaran sobre dicho problema a nivel vocal y por lo cual se impulsaba este espacio, teniendo en cuenta los antecedentes que se tenían de él, dentro de los que gustan de estas músicas y la formación musical. Sobre los problemas vocales que son los que convocan al grupo se quiere indagar como cantan ellos en sus momentos de espontaneidad y sin saber si lo que hacían les generaba daños, esto se hizo dentro de un ejercicio de observación y dialogo al interior de la 1ra sesión del taller al finalizar, en relación a las demás herramientas o procedimiento para el análisis de datos, en el caso de la entrevista , que se van a realizar con cada uno de los integrantes indagando sobre aspectos puntuales antes y después del taller, en los que se revisara su nivel de entusiasmo por el taller, lo que aprenderán, lo que se podría mejorar en el taller y la observación participante con apoyo de una videocámara con la que se grabó a todos los miembros del grupo en cada una de las sesiones y quedaba una muestra de todo el proceso desarrollado en las cinco sesiones . A continuación se realizó la transcripción de las entrevistas y de las observaciones de las clases realizadas, en las que se identificaron las categorías de análisis que son la postura, respiración, resonancia, vocalización, afinación emisión, dicción, interpretación y emisión, definidas por el proceso de investigación que se realizara en las clases y colocarlas en principio como los puntos para el desarrollo de ella en las que se pudo revisar experiencias comunes y diferentes entre los participantes, teniendo en cuenta además el lugar, espacio y tiempo en el que se ha desarrollaron, luego realizo el análisis completo y detallado de cómo se interpretó las categorías de análisis con relación a los temas vistos en las sesiones, y las opiniones-observaciones que se expresaron en las entrevistas tenidas en cuenta para el análisis de cada uno de los integrantes.

3.8 Categorías de análisis

- Postura: Está asociado con la posición corporal en relación a la alineación de las articulaciones y la correlación entre las extremidades y el tronco.
- Respiración: Es la entrada de oxígeno a los pulmones de seres vivos a través de las fosas nasales y la salida de dióxido de carbono a través de la boca.
- Resonancia: Es la capacidad de vibración de un cuerpo u objeto audible o no audible generando mayor capacidad de vibración.
- Vocalización: Es la manera de articular y pronunciar correctamente los vocablos de un determinado lenguaje.
- Afinación: Es el proceso de definir un tono en relación a una nota musical determinada.
- Emisión: Es cuando se produce un sonido con apoyo de los órganos vocales.
- Dicción: Es cuando se emite un sonido al hablar o cantar de forma clara y articulada
- Interpretación: Es el arte de cantar diferentes tonadas musicales conjugando el entrenamiento en técnica vocal con emociones y pensamientos propios de la temática.
- Improvisación: Es la capacidad de emitir frases musicales sin previa preparación de ella, surgiendo de manera espontánea.

En el proceso del taller de técnica vocal con énfasis en bullerengue-chalupa se decidió denominar como categorías de análisis las palabras anteriormente anunciadas, porque eran términos que se nombraban recurrentemente con un carácter importante durante el desarrollo del mismo

CAPITULO 4

4.1 COMPONENTE EPISTEMOLOGICO

La necesidad de validar esos saberes de otros, de los ancestros, desde la voz de la tradición oral, desde el saber vernáculo, es algo que hoy en día, y teniendo en cuenta la crisis de occidente, se expresa en la necesidad de “reinventar el conocimiento”(Ospina 2015.p 47), es algo que se hace evidente en la obra del maestro Boaventura De Sousa , en su libro “Una epistemología del Sur”, desde este planteamiento, ese conocimiento más que ser reinventado debe ser recordado, desde la profunda enseñanza ancestral, que todos los Colombianos llevamos de forma innata, por la ascendencia Indígena, Negra y hasta Española, que se impuso desde la colonización hasta la crisis actual y que lleva a tener que revisar, quienes somos ahora, y hacia dónde vamos.

Al recordar ese conocimiento ancestral, que hace parte de nuestros antepasados, es preciso denotar la forma como se puede concebir este pensamiento desde una mirada no euro centrista para lo cual Sousa (2009) plantea:

Realmente quienes han producido cambios progresistas, en los tiempos más recientes, han sido precisamente grupos sociales totalmente invisibles para la teoría crítica euro centristas, algunos de estos sujetos viven en aldeas muy remotas en los Andes, en la sabanas de África, en la selva de la India y no se organizan en partidos y sindicatos, como estábamos acostumbrados; no hablan lenguas coloniales y además cuando traducimos estas lenguas nacionales a las lenguas coloniales (portugués, español, inglés, francés, alemán, etc.) no salen los conceptos que podríamos esperar, es decir, socialismo, comunismo, etc., salen conceptos como dignidad, respeto, autodeterminación, territorio etc. (p.5)

Este modelo de pensamiento y de conocimiento, que parte de lo que sencillamente nos hace ser humanos, desde el colectivo en medio de lo que la experiencia misma proporciona, incluso de forma instintiva, ha sido un conocimiento que no se ha validado e incluso ha sido menospreciado por que proviene de personas que su saber no corresponde al modelo de pensamiento occidental, o sea a ese que debe ser validado y continua Ospina (2014)

De manera científica por los centro de intelectualidad; se confunden hasta tal punto, intelecto e inteligencia, que se asume carente de valor cualquier conocimiento proveniente de un campesino, por el simple hecho, de no saber leer; confiamos tan ciegamente en el conocimiento consignado en los libros, muchos de escritos por individuos pertenecientes a otra realidad, que no podemos validar el conocimiento que surge de individuos que no tienen acceso a ellos por su analfabetismo” (p 48)

Sin embargo, no hay como un ajiaco hecho por la abuela, o escuchar las sabias palabras del abuelo cuando nos aconseja sobre la vida, porque “más sabe el diablo por viejo que por sabio”.

El pensamiento vernáculo se soporta además desde lo que Soussa (2009) menciona en su libro:

La forma más importante de conocimiento es el conocimiento del sentido común, el conocimiento vulgar y practico con que en lo cotidiano orientamos nuestras vidas. La ciencia moderna se construye contra el sentido común que considero superficial, ilusorio y falso. La ciencia posmoderna busca rehabilitar el sentido común para reconocer en esta forma de conocimiento, algunas virtualidades para enriquecer nuestra relación con el mundo. (p.15)

De esa manera la pedagogía y pensamiento vernáculo, como propuesta y filosofía de aprendizaje y enseñanza desde y a través de la intuición y el sentir, lee y aporta a la realidad, desde el lenguaje sencillo de la vida común para hacer más comprensible y practico la ración con el mundo actual, con la cotidianidad en el día a día dentro de los diversos espacios de socialización en comunidad.

CAPITULO 5

5.1 PLANTEAMIENTO PEDAGOGICO

Teniendo en cuenta que la pedagogía vernácula propende hacia la comunicación de conocimientos que genera un maestro a través de la vida cotidiana como producto de la confrontación con diversas situaciones difíciles a través de la intuición, y la tradición oral dentro de una determinada comunidad, para que esta pueda reconocerse así misma, el planteamiento con el que se realiza este capítulo va dirigido hacia la proposición de la postura vernácula de enseñanza con la que se busca desarrollar el taller de técnica vocal con énfasis en cantos de bullerengue –chalupa.

5.2 Pedagogía vernácula

Encontrar la relación entre conciencia corporal, y respiratoria al estar cantando bullerengue-chalupa, con previo conocimiento de su procedencia y razón de ser, es contribuir a un ejercicio vocal, que pueda reconocernos a nosotros mismos, como personas con sentires y pensamientos específicos, pero también como Colombianos que traemos de atrás una tradición oral, como parte del aprendizaje vernácula, Ospina (2015) menciona:

Es todo aquel pensamiento y posteriormente conocimiento que genera un individuo, en su ejercicio cotidiano de enfrentarse con las dificultades y resolverlas apoyado más en la intuición, que en cualquier preconceito adquirido a través de su intelecto. Es tan fácil encontrarlo, especialmente en las regiones rurales de Colombia, individuos profundamente inteligentes que no leen, ni escriben, como lo es encontrar grandes intelectuales que, cegados por sus prejuicios y preconceitos, pierden la posibilidad de leer y comprender su realidad espacio temporal. (p.20)

Lo vernáculo es “Conectar lo individual con lo colectivo” (Ospina, 2014, p 20a) según Ospina, de ahí que se busque recoger del saber de las cantadoras, del cual se aprende mediante el conocimiento vernáculo, y que en otras palabras es una propuesta denominada “Pedagogía musical Vernácula” (Ospina, p 20b) muy apropiada para la manera como se pretende abordar el taller con los respectivos estudiantes, buscando con ello posibilitar aprendizajes más humanos que cualquier cosa, algo de cual Ospina habla con más profundidad: “ la música misma es todo lo que el aprendizaje de ella posibilite en términos de autoconocimiento, a través de su poder reflexivo, valores y principios para la vida, generosidad, humildad, paciencia , solidaridad, empatía entre otros” (Ospina, 2014, p.70a) es esa enorme posibilidad de ser mejores humanos, amándonos y creciendo, dentro de ese mismo proceso o en otras palabras, como lo diría Ospina también: “Imaginemos una humanidad en la cual cada individuo aprendiera a “hacerse el amor” con la música o cualquier arte, donde el amor no fuera algo que “mendigamos” del mundo externo, sino que descubrimos en lo más profundo de nuestra naturaleza.” (Ospina, 2014, p.70b)

“Solo puedo amar a otros si primero me amo a mi mismo, y solo puedo amarme si me conozco profundamente. En la medida que el arte permite tangibilizar el alma, volverla formas, colores, sabores, olores; se constituye en uno de los vehículos más efectivos de este proceso” (Ospina.p.70) de esta manera entro en un estado mayor de autoconocimiento y de reconocimiento para así identificarnos a nivel colectivo e individual, porque cantar es algo que todos podemos aprender, a diferentes niveles claro está, pero sin duda alguna algo de lo cual podemos ser partícipes sin limitaciones de edad. Algo que es fuerza y esencia viva de la vida y del amor que yace en cada uno.

Es un ejercicio crítico pedagógico que busca ahondar en la importancia de buscar y replantear la educación musical-vocal que en Colombia Según Tobó (2011):

Se ha abordado desde concepciones euro centristas totalmente ajenas de la realidad latinoamericana, y es por ello por lo que los docentes necesitan realizar desde sus aulas de clase una reconstrucción a través del rescate de la identidad, que haga de lado la deslegitimación frente a nuestras músicas y

reivindique el papel del currículo como espacio para una nueva filosofía de la pedagogía musical. (p.1)

Legitimar nuestras músicas y las prácticas pedagógicas que han permitido que ellas aún se conserven, es fundamental para fortalecer nuestra identidad, la conexión con la esencia Latinoamericana y colombiana, algo que lleva la posibilidad de crecimiento, y nuevos horizontes. Tengamos en cuenta además que la cultura y como diría Tobón (2011 p. 20) “es una actividad creadora del hombre que encierra un amplio potencial de cambio y transformación espiritual, creativa y socio productiva.

Aharoniàn (2004, por Tobo 2011, p.2) menciona que “En el tercer mundo, la red educativa aliena las personas respecto a sus propias tradiciones, no solo respecto a sus posibilidades de tener un perfil de futuro propio” . Tradiciones que son el alma de un pueblo, que son la voz de la historia hecha tradición oral y que son canal para saber y sentir quienes somos y hacia dónde vamos, adquiriendo de esta manera un perfil de futuro, como legado de nuestros antepasados. Esto en la música y más precisamente en sus cantos, se refleja en sus letras puesto que cuentan cantando toda la idiosincrasia de una cultura, una cultura que ha entablado diálogos, desde el lenguaje y el silencio, desde imaginarios sobre otras dimensiones espacio temporales a “través además de mundos paralelos como acto creativo “(Neef, 1989, p 6), como canal de liberación, de hacer catarsis, así como sucede en Palenque de San Basilio cuando le cantan a los muertos a través de los cantos de Lumbalu, despidiéndolo y liberando el dolor que su partida deja a los suyos, igual que las tonadas de Bullerengue, o la cumbia como símbolo de jolgorio y festejo, donde se confronta la pena sacándola, canalizándola, o en el caso de las cantadoras del pacífico con sus arrullos, quienes cantan y adoran (por eso se les denomina canta-doras) a sus santos, quienes a través de sus entonaciones cumplen con su labor como matronas de comunidad, llevando palabra que ora, que enaltece a sus deidades, porque ellos son la razón y fortaleza, para su comunidad y para sí mismos.

Esto no es más que el legado ancestral de África, que al generar mestizajes musicales a pequeña y gran escala en la ciudad de Bogotá, con el tambor y su enorme poder de “encantamiento”, continúa desarrollando dinámicas musicales que ayuda a desarrollar

espacios e intereses recreando los sentimientos de muchos escuchas, quienes gozan, liberan y además se desestresan bailando y cantando.

5.3 Población y fases

La propuesta de taller se desarrolló mediante la realización de una Técnica vocal con Énfasis en cantos Afrocolombianos (Bullerengue- Chalupa), los días, 7, 12, 16, 19 y 20 de diciembre del 2015, bajo la duración de 2 horas, las 4 primeras sesiones fueron en la casa de una de las integrantes, más la de cierre, que se llevó a cabo en mi casa, durando alrededor de 4 horas, ya que se realizó una rueda muy especial con la compañía de familiares y el maestro bullerengüero Juan Carlos Puello “El Chongo”, para el que participaron un grupo de 4 estudiantes, recogiendo la información mediante un diario de campo, grabación de video y audio, más una entrevista diseñada para los 3 estudiantes que estuvieron todo el tiempo, al iniciar el taller y al finalizar. (Anexo N 2.p 78) .

Los sujetos 1, 2, y 3 son profesionales de diferentes áreas como es el caso del sujeto 1 que es bailarina con 33 años, sujeto 2, profesora de idiomas con 31 años de edad, sujeto 3, gestor cultural con 30 años de edad, grupo base con el que se dio inicio al taller, ya que en la tercera sesión se integró el sujeto 4, Fotógrafa de 25 años. Todos con una buena disposición frente al taller, además de su fuerte inquietud hacia el canto y las músicas de bullerengue-chalupa, situación que permitió desarrollar un taller muy dinámico, interactivo, y proactivo, gracias a la comunicación, mediante la reflexión constante sobre lo que se sentía en relación a los ejercicios que se iban realizando, sobre las músicas que se iban escuchando, además de las socializaciones que siempre se llevaron a cabo al finalizar cada sesión, todo esto desembocando en lograr entrar en estados de creación colectiva, mediante la improvisación.

5.4 Diseño

Los talleres se realizaron a partir de los siguientes contenidos:

Para los ejercicios de técnica vocal desde la postura de Madeleine Mansión y Laura Neira, se tuvo en cuenta las categorías de análisis en el taller realizado bullerengue chalupa. Postura, respiración, resonancia, vocalización, afinación, emisión, dicción, interpretación e improvisación.

Postura: Se usa colocando los pies en el ancho de los hombros, buscando que sea cree un andamio, para que haya la alineación de las articulaciones y la correlación entre las extremidades y el tronco .(Neira, 2011, p 13)

- Respiración: Se usa para realizar la correcta oxigenación del cuerpo, llegando a los pulmones el oxígeno por las fosas nasales o por la boca de forma suave y silencioso y la salida que es cuando sale dióxido de carbono a través de la boca.(Neira, 2011, p, 26) Para cantar se pueden utilizar varios ejercicios de respiración como el del reloj, que se realiza estando alineado, luego se van elevando los brazos en posición recta hacia los lados en la medida que se va inhalando y cuando ambos brazos estén arriba se van bajando por el mismo lado mientras que se va exhalando; el ejercicio es bueno para abrir la zona costo diafragmática de una manera regulada, dependiendo de la velocidad que se suben y bajan los brazos.

Esta también el ejercicio en tres, cuatro y cinco segundos, donde sí se inhala en tres se retiene en tres y luego se exhala en tres, y así sucesivamente. Cuando es en cuatro, se exhala en más de cuatro, lo que la persona pueda. Para finalizar esta el ejercicio de apoyo donde se hace lo mismo que el ejercicio anterior pero con las piernas inclinadas, de esta manera cuando se retiene el aire, se activa mejor la zona pélvica y abdominal, vital para el apoyo, que es la activación de los músculos ya nombrados y que para la interpretación de bullerengue-chalupa es vital para la buena proyección, que es una de las cualidades que caracterizan a estas músicas.

- Resonancia: Es la capacidad de vibración de un cuerpo u objeto audible o no generando mayor posibilidad de resonancia. Para el instrumento vocal se usa haciendo sonar las cuerdas vocales y dándole amplificación a través de los resonadores y la caja de resonancia bucofaríngea, todas las demás cavidades del cuerpo, es la razón para que los resonadores vibren.(Neira, 2011, p 33) Su objetivo es la amplificación de la voz que para las músicas en mención ayuda a que se emita sin necesidad de forzarse, en lo más mínimo. En cuanto a sus ejercicios, hay varios como por ejemplo el de colocar la caja bucofaríngea en boca quizá (boca cerrada) generando vibración, esto se hace por series de

inhalación- resonancia -exhalación , el ejercicio de burbujas, donde se mueven los labios rápidamente como si fuera dar un beso, y está el ejercicio de los maxilares donde se intercala la posición de sonrisa con la de boca quiuza, todos estos se utilizan para activar la vibración en la caja de resonancia bucofaríngea y así activar la energía para para amplificar más potentemente.

- Vocalización: Al articular y pronunciar correctamente las vocales y consonantes contribuye a que haya una óptima gesticulación sobre lo que se está emitiendo, que es la razón de ser de la vocalización. En ese sentido el objetivo es la claridad y comprensión por la palabra hablada y cantada. Algo que en la interpretación de bullerengue-chalupa como para otros géneros, es vital dentro de la comunicación, dentro de la interacción con el otro. En cuanto a los ejercicios, se realizan por ejemplo, con silaba MA ME MI, MO, MU por las tres primeras notas de una tonalidad subiendo y bajando y subiendo en la escala poco a poco para luego bajar. El otro ejercicio es con las cinco primera notas de una tonalidad subiendo y bajando llevando la silaba SI, revisando la tesitura, y el otro es por terceras DO- MI –SOL por una tonalidad subiendo y bajando en el que además se revisa lentamente como va sonando y articulando. Para el bullerengue- chalupa ayuda a definir la forma como se va emitiendo la palabra cantada dentro del ritmo que es más bien rápido y que si no se canta vocalizando, no se va a entender lo que dice.
- Afinación: Es el proceso de definir un tono en relación a una nota musical determinada. Su uso es desde la entonación e interpretación cantada para encontrar relación con todo un lenguaje musical desde los tonos altos y bajos, se utiliza con apoyo de ejercicios de afinación para interiorizar y habituar el instrumento. Su objetivo es contribuir a un desarrollo del instrumento vocal en cuento a los tonos. Puede haber ejercicios diversos como cantar la escala musical en la medida que se va subiendo y luego bajando, también cantar por las primeras dos notas de la escala, para calentar subiendo y bajando la tesitura. En el bullerengue-chalupa ayuda hacer que la interpretación cantada se escuche acorde a la tonalidad de forma afinada.

- Emisión: “Es el acto de hacer producir un sonido”(Mansión,1945, p, 49) El objetivo es darle lugar a la escucha de la voz cuando suena, los diversos ejercicios que pueden haber están ligados a la vocalización o afinación , lo importante es que se escuche, “ya que es la parte física del canto” porque eso prácticamente ya hace parte del instrumento vocal sin necesidad de ejercicios, a aunque veces hay que realizar ejercicios de emisión para volver a darle seguridad a la voz, cuando se ha dejado de hablar o cantar por un buen tiempo.

- Dicción: Se usa cuando se emite un sonido al hablar o cantar de forma estéticamente adecuada. (Neira, 2011, p 41) Su finalidad es que la voz se escuche clara y precisa. Su objetivo, que el interlocutor entienda lo que le están hablando o cantando. Para trabajar la dicción se realiza un ejercicio en especial que se va expandiendo y que parte de la palabra hablada , porque si no se articula bien desde ahí, en la palabra cantada, nada se entenderá o será muy poco; el ejercicio para el bullerengue es : se define la letra de una canción, si todos se la saben mucho mejor, si no se va diciendo frase por frase mientras que los demás lo van repitiendo, poco a poco se va diciendo cada palabra de la primera frase para sentir y entender cada consonante y cada vocal, así poco a poco se va subiendo a la velocidad de cómo se va diciendo la frases hasta empezar a unir una frase con otra, y completar de esta manera la canción.

- Interpretación: “Es el arte de cantar diferentes melodías desde el sentimientos y pensamientos propios de la temática.”(Neira, 2011, p, 71) Su objetivo es llegar al interlocutor para generar un dialogo de sentimientos y pensamientos que le ayuden a verse así mismo y a los demás de otra manera, hay variados ejercicios aplicables también al bullerengue-chalupa y es pensando que se está en el mar, como por ejemplo pensar que es lo que significa la canción y cantar pensando en eso , el otro es emitir una palabra y corta frase y hacer todo el movimiento corporal sobre lo que es eso y el otro ejercicio es en parejas ir cantándole el uno al otro pero esperando que el uno le cante al otro, no los dos al tiempo.

Improvisación: Para darle mayor alcance musical al lenguaje es la improvisación permitiendo desarrollar el fraseo cantado a través de la creatividad. En cuanto a

ejercicios útiles, como gran parte de la esencia de estas músicas está en la improvisación, un ejercicio que comienza con algo sencillo y va creciendo es empezar a cantar desde lo que hay alrededor, con palabras luego con frases y en adelante desarrollar toda una canción conectando las frases que además deben ir conectadas a la comunicación corporal

Para profundizar en la Pedagogía Vernácula, se realizaron audiciones y proyecciones de videos de temas de la maestra bullerenguera Etelvina Maldonado y de la agrupación Son del Tambo, entre otros grupos que interpretan ritmos de Bullerengue-chalupa, entendiendo que el ritmo de bullerengue tiene otros sub-ritmos que es la chalupa, el bullerengue sentao y el fandango. De la misma manera, se realizó la proyección del documental “Bulla y silencio” del músico Urian Sarmiento, además de tener presente la experiencia de investigación y aprendizaje propio, tanto en las ruedas callejeras Bogotanas, con diversos investigadores del tema, generando con ello la creación de proyectos como lo fue “La Malla, o haciendo parte de otros con quienes se logró participar en el XXIV Festival Nacional de Bullerengue hacia el año 2011, como con algunas cantadoras y cantadores oriundos, entre esos el tamborero-cantador, invitado al cierre del taller y a quien además se le realizó la debida entrevista para la recolección de información, el maestro cartagenero Juan Carlos Puello “El chongo”.

Para dar desarrollo al Taller de técnica vocal Básica con énfasis en cantos de Bullerengue-chalupa, se inició con diversos ejercicios de conciencia corporal, respiratoria, (quienes contribuyen a generar estados introspectivos) luego con ejercicios de técnica vocal, como son los de apoyo para la resonancia, proyección etc., desde ahí se dio paso a la explicación e introducción sobre el origen de los bailes cantados bullerengue y chalupa, (primero desde el contexto socio-cultural, mediante la proyección de documentales relacionados y desde la lectura de textos con el tema que habla del significado de estas músicas) para luego dar paso a la entonación de tonadas tradicionales afrocolombianas (Bullerengue- Chalupa) , con el acompañamiento del maestro Juan Carlos Puello “El Chongo”, músico oriundo de Cartagena, ya que es promotor del bullerengue y las ruedas en Bogotá, por tal razón es invitado al cierre del taller, en el que se pretende que haya fraseos a manera de improvisación, para que cada

quien vaya expresando de forma espontánea como va vivenciando la rueda o sencillamente expresando su sentir o pensar.

El contenido de los talleres de Técnica Vocal Básica con énfasis en Chalupa - Bullerengue, se organizó desde los siguientes aspectos, en donde se diseñó una entrevista, como parte de la estrategia de recolección de información, para que los participantes respondieran a una serie de preguntas al inicio y finalización del taller, con el fin de indagar sobre cuáles eran sus motivaciones para tomarlo y sus apreciaciones en torno a la experiencia luego de haberlo tomado. (Anexo 2 p 79).

Las actividades a desarrollar son las siguientes:

- Entrevistas: Es una conversación en la que hay una persona que pregunta o es entrevistador y el entrevistado quien es el que responde.
- Rutina de aprestamiento: Son una serie de ejercicios que se realizan para condicionar y preparar el cuerpo para ejercicios de otro nivel.
 - Estiramiento y relajación: Es la distensión muscular que ayuda a aliviar dolores, aumentar la circulación generando relajación que es la sensación de descanso.
- Ejercicios de respiración: Práctica en la que se inhala oxígeno llegando a los pulmones y luego se exhala
- Ejercicios de resonancia: Práctica que contribuye a la activación de la vibración de diferentes tipos de cuerpos sonoros.
- Exposición de Ritmos de Bullerengue: Es la acción de exponer una secuencia que se repite o cambia dependiendo de su estructura métrica y musical en este caso del bullerengue.
Audiciones: Escuchar diferentes temas musicales de bullerengue.
- Ejercicios de vocalización y afinación: Práctica que contribuye a la articulación y pronunciación de vocablos y tonos, que a la vez para ser afinados, requieren definirse en relación con una nota determinada.
- Ejercicios de dicción: Práctica que ayuda a emitir un sonido del habla de forma clara y articulada.

- Interpretación de temas: Es el arte de cantar, conjugando el entrenamiento en técnica vocal con emociones, diferentes temas o canciones.
- Proyección documental de Urian Sarmiento “Bulla y silencio”: Es el acto de reflejar una obra audiovisual que habla sobre el bullerengue de Urian Sarmiento.
Juegos de improvisación: Actividad lúdica que contribuye a mejorar la
- capacidad de emitir frases musicales de forma espontánea.
- Interpretación e improvisación final de temas con el maestro Juan Carlos Puello “El chongo”: Cerrando el proceso de formación en canto donde se aprendió a interpretar e improvisar se acompañó al maestro Juan Carlos Puello, quien interpreta el tambor.
- Socialización: Acción de socializar, a través del dialogo, diferentes conocimientos de índole sociocultural, político, económico entre otros.

CAPITULO 6

6.1 TALLER DE TÉCNICA-VOCAL CON ÉNFASIS EN BULLERENGUE-CHALUPA

El estudio de herramientas de técnica vocal de autoras como Madeleine Mansión y Laura Neira, que contribuyen a un buen desarrollo del canto popular, llevado a la experiencia y práctica en diferentes ruedas bullerengueras, abre paso a la creación y realización del Taller de técnica vocal con énfasis en cantos de bullerengue-chalupa propuesta pedagógica y vocal, que inspirada en la tradición oral y ancestral, invita a todo aquel que guste de estas músicas a participar de estos espacios, mediante su canto, cuerpo, sentimiento y pensamiento.

El Taller se desarrolló en unas tablas de análisis con unas subcategorías con el objetivo correspondiente a cada sesión, bajo el nombre de:

“A sintonizarnos con la Bulla”

Tabla 6.1, Sesión 1 / 7 /12/ 2015 / 6:40 pm

Contenido	Objetivos o finalidad	Actividades	Repertorio	Valoración
Sesión 1 -Ejercicios de reconocimiento corporal -Estiramiento a través de movimientos -Ejercicios de respiración y resonancia.	Objetivo general -Introducir al grupo en el conocimiento de su cuerpo y del bullerengue, desde diversos ejercicios básicos. Objetivos específicos -Realizar ejercicios de cuerpo, respiración y resonancia. -Exponer y dar a conocer los ritmos de Bullerengue.	1-Se inicia la clase dando un saludo cordial a los participantes y viceversa, luego nos colocamos en círculo para realizar ejercicios de relajación y estiramiento, con acompañamiento musical de bullerengue para lo cual es importante definir la postura de forma centrada, ya que estos ejercicios contribuyen a que el cuerpo se equilibre y centre, de la misma manera que la mente, y la voz, teniendo en cuenta la métrica musical que	Pista de Base de tambor en ritmo de bullerengue sentado	Todos los integrantes del grupo participaron con muy buena disposición y activamente en la realización de los ejercicios propuestos para la clase, además que se conectaron con la propuesta desde el sentir personal, tanto a nivel físico como a nivel mental y emocional expresado en las diversas reflexiones y análisis sobre el significado de estas músicas para sí mismos y para el contexto social del

		<p>acompaña y ayuda a que se pueda ir interiorizando la música, comenzando por la cabeza, con un movimiento de lado a lado, luego llevando de lado a lado el cuerpo, para más adelante estirar los brazos hacia atrás.</p> <p>Trabajar a través de la distensión ayuda a liberar tensiones musculares y mentales para hacer consciente la forma de estar ubicados de forma equilibrada corporalmente.</p> <p>2-Luego pasamos a los ejercicios de respiración, mediante el ejercicio en tres fases, comenzando por revisar la postura, colocando una mano, debajo del ombligo para poder sentir como se va a activar muscularmente esta zona, seguido se comienza 1ro Inhalando durante 4 segundos, en 2da, se retiene y activa los músculos abdominales, más el piso pélvico, durante 4 segundos y en la 3ra se exhala, en principio de a 10 segundos, para luego ir ampliando el rango de resistencia, mediante la dosificación, y de esta manera aprender a conocer y manejar el aparato respiratorio, como alimento para la voz, con todas sus bondades a nivel físico y mental y los respectivos músculos que hay que activar para aprender a respirar para el canto. La respiración ayuda</p>	<p>que se hacen parte como colombianos.</p> <p>Análisis género y estilo del bullerengue.</p> <p>En esta 1ra sesión hubo un reconocimiento hacia el bullerengue, el sonido del tambor lento ayudaba para interiorizarlo.</p>
--	--	--	--

		<p>a desarrollar conciencia de cómo se inhala y exhala y un mejor estado mental, trabajándolo desde el estiramiento a través del movimiento y más adelante a través de los ejercicios por series de apoyo en donde se activan los músculos de los esfínteres, pelvis y abdominales generando con ello un estado de concentración en el que es más sencillo trabajar sobre otros ejercicios de técnica vocal e incluso de interpretación a nivel individual y grupal.</p> <p>3-A continuación, se realizó los ejercicios de resonancia, fundamental para la amplificación de la voz, en los que mediante un masaje relajante facial, donde se libera tensiones, pasamos a la inhalación, reteniendo y realizando burbujas (o boca cerrada subiendo el paladar duro y bajando la laringe), generando vibración en la zona bucofaríngea, apoyados también en la vocalización de la NÑ y en la activación a nivel físico y muscular de esta zona mediante una serie de “golpecitos” en los cachetes inflados y luego en su relajación pasando la lengua por el paladar, sin abrir la boca. Como se quiere ir identificando que se siente, como vamos conociendo nuestro instrumento</p>		
--	--	---	--	--

		<p>para lo cual se va indagando a través del dialogo, sobre lo que se va percibiendo.</p> <p>La resonancia ayuda a calentar la caja de resonancia bucofaríngea, apoyándose desde la respiración, para luego en boca cerrada y engolada, activar la energía vibratoria, con ejercicios como las burbujas que iban llevando por 3ras, 4tas la tonalidad indicada, favoreciendo con esto, a que la voz se amplifique de manera más sencilla. Como los ejercicios que se realizaban acompañados de bullerengue, ayudaron también a la asimilación de la música ritmo-melódicamente a nivel auditivo y corporal.</p> <p>4- Se finaliza la sesión, todos sentados, escuchando y explicando los diversos ritmos de bullerengue, desde su sentido musical, y que va evocando en cada uno de los participantes, como parte del ejercicio de socializando sobre la experiencia en clase.</p>		
--	--	--	--	--

Tabla 6.2. sesión 2 / 12/12 /15 /2:34 am

Contenido	Objetivos o finalidad	Actividades	Repertorio	Valoración
<p>Sesión 2</p> <p>-Rutina de aprestamiento (Rutina que se realiza al iniciar las sesiones y sirve a la preparación del cuerpo en cuanto a la relajación, estiramiento y ejercicios de respiración).</p> <p>-Ejercicios de resonancia.</p> <p>-Ejercicios de vocalización y afinación. (Emisión)</p> <p>Socialización.</p>	<p>Objetivo general</p> <p>-Activar mediante los ejercicios de resonancia la zona bucofaríngea, para amplificar la voz.</p> <p>Objetivos específicos</p> <p>-Realizar diversos ejercicios de técnica que contribuyan a la entonación del Bullerengue-Chalupa.</p> <p>-Contribuir a la afinación desde diversos ejercicios de vocalización/afinación</p>	<p>1-Al iniciar la clase, nos saludamos muy cordialmente y paso a seguir, realizamos diversos ejercicios de estiramiento, comenzando por organizar nuestra postura, luego por los brazos hacia arriba, luego hacia atrás, dejando caer la espalda hacia adelante para estirar y relajar piernas, espalda y brazos, encima de las piernas para seguir con la relajación, apoyados de la música estando en círculo.</p> <p>2- Mas adelante, realizamos los ejercicios de respiración por series, manteniéndonos de pie, entre inhalación, retención y exhalación para el apoyo y su fortalecimiento, así haciendo luego, ejercicios de resonancia en bocca qiuza (boca cerrada) con M y NÑ y con burbujas, acentuando y jugando con tonos graves y agudos mientras vamos moviéndonos por el espacio, donde todos van proponiendo diferentes ejercicios rítmicos de forma alternada en relación al ritmo de bullerengue.</p> <p>3- Manteniéndonos de pie realizamos ejercicios de resonancia con M – Ñ y burbujas con juegos rítmicos pasando a ejercicios de proyección, para encontrar la relación entre resonancia y liberación del sonido con un buen apoyo.</p>	<p>-A pila el arroz.</p> <p>Bullerengue (Etelvina Maldonado)</p>	<p>Hubo muy buena disposición para la realización de los ejercicios propuestos desde la concentración y realización de los mismos, porque cada uno desde su propia condición asumió los ejercicios propuestos, dando libertad y confianza para proponer otros ejercicios según lo que la música les iba enseñando.</p> <p>Análisis género y estilo del bullerengue.</p> <p>La música se torno más profunda con el sonido del tambor , las palmas y los cantos ancestrales, para interiorizarla en el movimiento.</p>

		<p>4 -Vocalización con silabas como Lee y lii propias de los llamados lereos en el bullerengue, como forma de lamento, pasando cada uno a realizar el ejercicio acompañados de un teclado para ir trabajando además la afinación .</p> <p>A través de los ejercicios que se trabajaron con apoyo del teclado vocalizamos silabas como lee y lii, en 4tas y 3ras mayores y menores, contribuyendo con esto a un buen entrenamiento auditivo y por lo tanto a una buena emisión-afinación vocal, fundamental para una buena entonación individual</p> <p>-Vocalización al realizar diversos ejercicios de silabas como lee y lii, que ayudan al calentamiento, en la emisión tanto del canto de bullerengue, donde son silabas propias de los fraseos tradicionales, como para cualquier otro canto, ya que con ello se contribuye a la identificación y desarrollo de tesitura.</p> <p>5-Socializacion y análisis de los ritmos de bullerengue-chalupa vistos en clase, dialogando sobre ellos, para que más adelante, al ver otros ritmos, se pueda encontrar relación desde las liricas con aspectos de la vida cotidiana de cada uno de los participantes, y con ello entablar una relación más familiar que contribuya a crear</p>		
--	--	---	--	--

		colectivamente un tema musical.		
--	--	---------------------------------	--	--

Tabla 6.3, Sesión 3 / 16/ 12/15 / 10:21 am

Contenido	Objetivos o finalidad	Actividades	Repertorio	Valoración
<p>Sesión 3</p> <p>-Rutina de aprestamiento, que se realiza al iniciar las sesiones y sirve para la preparación del cuerpo en cuanto a la relajación, estiramiento y respiración)</p> <p>-Ejercicios de dicción texto hablado a entonar</p> <p>-Interpretación de temas escogidos.</p> <p>Proyección documental “Bulla y silencio” de Urian Sarmiento.</p> <p>-Socialización.</p>	<p>Objetivo general.</p> <p>-Profundizar en el proceso de taller mediante la exposición de los temas a seguir como la dicción y la emisión.</p> <p>Objetivos específicos</p> <p>-Desarrollar la dicción desde diversos ejercicios.</p> <p>-Introducir al grupo en el conocimiento del bullerengue desde su contexto sociocultural bajo la proyección de documental.</p>	<p>1-Iniciamos la clase dándonos, como siempre, un cordial saludo y dialogando sobre cómo iban nuestros días, continuando la clase con la rutina habitual de estiramiento y respiración, en el que comenzamos con un círculo, para estirar los brazos hacia adelante, hacia atrás, llevando la espalda descolgada hacia adelante hacia las piernas.</p> <p>2-Luego pasamos a los ejercicios de resonancia, activando la vibración desde la respiración hacia</p>	<p>Tema de Bullerengue-Chalupa</p> <p>“Se rompió el calabazo”</p>	<p>De nuevo se vio interés y participación de parte de todos los miembros del grupo, ya que hubo mucha cordialidad y sincronía, generándose un buen ambiente muy propicio para</p> <p>Lo que significan estas músicas dentro de lo colectivo y personal, porque el buen ambiente iba ayudando a entender sin ellos darse cuenta las métricas rítmicas en el canto</p> <p>La proyección del documental, genero entre ellos muchas inquietudes y más interés por estas músicas, algo que considero bastante positiva para seguir</p>

		<p>las cavidades bucofaríngeas con ejercicios como el de las burbujas, que en este caso se abordó desde la posición de la moto para hacer del ejercicio una óptima herramienta lúdico-didáctica a manera de glisandos desde tonos graves a agudos y viceversa, y así activar los amplificadores de la voz.</p> <p>3-De ahí, pasamos al ejercicio de dicción, desde la articulación de la palabra hablada, haciendo más clara las consonantes y vocales para la pronunciación de la letra de la canción a entonar e interpretar.</p> <p>4-Al organizarnos en rueda comenzamos la entonación repetitiva en grupo del tema de bullerengue-chalupa para familiarizarnos con la música, y la letra, llevando palmas, rotando parte de la estrofa mientras se juega con la letra, de mi parte, como una estrategia de ir enseñando las maneras de aprender la canción para generar más confianza entre todos y así permitir que la entonación individual fuera</p>	<p>desarrollando el taller.</p> <p>Análisis género y estilo del bullerengue</p> <p>Cantar en grupo y moverse ayudo a seguir conectando con la esencia de la chalupa que es en gran medida colectiva con su sonido raizal, que habla de la vida.</p>
--	--	--	--

		más fluida y espontánea. 4-Proyección del documental “Bulla y Silencio”.		
--	--	---	--	--

Tabla 6.4, Sesión 4 / 19/ 12/ 15 / 10 am

Contenido	Objetivos o finalidad	Actividades	Repertorio	Valoración
<p>Sesión 4</p> <ul style="list-style-type: none"> -Rutina de aprestamiento -Ejercicios de vocalización, con instrumento armónico. -Sobre tonalidad de los temas revisar la interpretación. -Juegos de improvisación. -Socialización. 	<p>-Objetivo general Avanzar en los ejercicios de afinación e improvisación.</p> <p>Objetivos específicos</p> <ul style="list-style-type: none"> -Trabajar conscientemente la afinación para la entonación de los temas. -Incentivar la capacidad improvisadora de los participantes para los cantos de bullerengue-Chalupa. 	<p>1-Iniciamos la clase, con nuestro usual saludo cordial y con la rutina de aprestamiento, desde la realización del círculo como punto corporal de partida, luego se revisa como van los ejercicios de respiración, resonancia, y proyección, a nivel grupal.</p> <p>2- De ahí pasamos a los ejercicios de vocalización, afinando con apoyo del instrumento armónico, sobre la tonalidad de los temas a interpretar, a nivel individual para revisar el proceso de cada uno, y finalmente a nivel grupal.</p> <p>Al realizar los ejercicios de vocalización buscamos que se vaya asimilando el molde con la consonante y vocal con la que se trabajó, para así realizar un buen ejercicio de emisión.</p> <p>3-Luego iniciamos la entonación e interpretación, estando parados a manera de rueda, por cada uno, apoyándonos con las palmas y movimiento de los brazos a manera de ola para que pudiéramos darles paso a los juegos de robo del verso, (donde se quita el verso al que lo está cantando y luego a</p>	<p>Tema de bullerengue-chalupa “Así, así, así” y “Se rompió el calabazo</p>	<p>Nuevamente se presenta una sesión super interactiva, donde la mayoría quiere participar, ya que además los ejercicios de improvisación hacen del encuentro y del acto de cantar un ejercicio didáctico muy divertido y ameno para todo el grupo, en la socialización se expresa de la misma manera el interés y la comprensión que entre todos se van construyendo sobre la razón de ser de lo que vamos cantando y de a que hace parte.</p> <p>Análisis género y estilo del bullerengue.</p> <p>En esta ocasión empezar a cantar y jugar con la voz sirvió para seguir soltando y cantándole a la naturaleza y a todo lo que nos gusta, siendo esa la inspiración de estas músicas.</p>

		<p>este que lo robo, se le quita) e improvisación para acercarnos y afianzar la sensación de mar tanto a nivel corporal como a nivel vocal.</p> <p>Todos los ejercicios realizados llevaron al acercamiento de una buena interpretación, ya que la suma de ellos los llevo a ser más conscientes tanto de su cuerpo y respiración, como de su instrumento, para realizar un buen ejercicio de resonancia y con ello la dicción, vocalización y afinación que conllevo a una óptima entonación en la que se conectaban con lo que el tema decía expresándolo tanto a nivel vocal como a nivel corporal, jugando e improvisando con él.</p> <p>La improvisación como expresión de la confianza y conocimiento de la música, permite que el estudiante pueda “maniobrar” en ella, diversas frases ajustadas al ritmo y melodía de la que propone en un principio, como expresión de su comprensión.</p> <p>4- Finalizamos con la socialización y ejercicio de retroalimentación en la que cada uno opina y aporta al proceso de reflexión de los saberes de los maestros bullerengueros, los propios y cómo se sintieron en clase.</p>		
--	--	---	--	--

Tabla 6.5, Sesión 5 / 20 /12/ 15 /6:45 pm

Contenido	Objetivos o Finalidad	Actividades	Repertorio	Valoración
<p>Sesión 5</p> <p>-Rutina de aprestamiento.</p> <p>-Ejercicios de dicción y articulación sobre los textos.</p> <p>-Interpretación de los temas con el maestro tamborero Juan Carlos Puello</p> <p>-Ejercicios de improvisación y creación.</p> <p>Socialización.</p>	<p>Objetivo general</p> <p>-Realizar la rueda de cierre con los estudiantes del taller y el maestro invitado.</p> <p>Objetivos específicos</p> <p>-Realizar un trabajo conjunto a nivel vocal e instrumental en compañía del maestro invitado.</p> <p>-Realizar ejercicios De improvisación que aporten a la entonación bullerenguera-chalupero.</p>	<p>1-Como era la sesión de cierre, donde íbamos a compartir con familia y amigos, iniciamos cocinando la comida para los invitados y organizando el espacio, luego en grupo se realizaron ejercicios para tener una buena postura.</p> <p>2-Seguimos con ejercicios de dicción y articulación sobre los textos de los temas a interpretar en la rueda, pronunciando lentamente el grupo en su conjunto estos temas a cantar.</p> <p>3-Interpretamos los temas tanto a nivel grupal, para luego a nivel individual con el acompañamiento del maestro de Cartagena Juan Carlos Puello.</p> <p>4-Realización de ejercicios de improvisación de parte de cada uno de los participantes y creación.</p> <p>5-Socialización, en la que entre todos se reflexionaba sobre cómo nos habíamos sentido en la rueda, como muestra del desarrollo del taller.</p>	<p>Temas del repertorio escogido de bullerengue chalupa</p> <p>“Se rompió el calabazo” y “Así, así, así”.</p> <p>Temas de acompañamiento al cierre</p> <p>“Pa la escuela Nene”</p> <p>Bullerengue y “Que bonito es” Fandango e lengua.</p>	<p>El cierre de los talleres fue bastante provechoso para todo el grupo, por el trabajo que se hizo evidente, pero también por el acompañamiento del Maestro Juan Carlos Puello, quien hizo del encuentro algo mágico para todo el grupo, por su saber sobre la tradición de la cultura bullerenguera.</p> <p>Análisis género y estilo del bullerengue.</p> <p>La llegada del maestro sirvió para sentir la esencia de estas músicas que son tan africanas evocando el compartir mientras se canta, y toca como todo en uno.</p>

CAPITULO 7

7.1 ANÁLISIS DE LAS SESIONES.

RESULTADOS

7.2 Sesión 1

Iniciar la clase con la rutina de aprestamiento, fue abrir la posibilidad de encontrarse con el propio cuerpo, como parte de centrarse consigo mismo, empezando con identificar como era la mejor manera de irse relajando. Es puntual afirmar el planteamiento de Laura Neira, en cuanto a la alineación corporal, que permite el equilibrio de la voz: eufónica; desarrollándose completamente en la sesión, ya que contribuyó a generar en los integrantes del grupo, concentración y disposición para empezar a realizar los demás ejercicios que hacen parte de la rutina de aprestamiento, o sea los ejercicios de estiramiento, respiración y resonancia.

Al iniciar los ejercicios de calentamiento acompañados de bullerengue fue oportuno, a nivel corporal, porque favoreció a la familiarización rítmica y melódica, de lo que son las tonadas cantadas, para que se vayan sintonizando, relajando y disponiendo y así realizar los ejercicios de respiración, logrando conectar más fácilmente con las zonas que intervienen con el aparato respiratorio, comprendiendo que el aire es el soporte de la voz, es la base de la técnica vocal, desde un ejercicio constante que ayuda a desarrollar el control de los músculos que lo realizan; es por eso que se desarrollan en 3 etapas, el de inhalación, el de suspensión y bloqueo, y el de exhalación, para lo cual cada integrante del grupo lo fue asimilando de acuerdo a su grado de comprensión del mismo. En principio el ejercicio exigió

, porque el organismo no estaba habituado, entonces hubo mareo, pero poco a poco, con constancia se fue ganando mayor capacidad y flexibilidad en la zona abdominal y costodiafragmática, en cada uno de los integrantes, gracias a la buena postura y la insistente invitación de concentrarse.

Así como se fue estableciendo dentro de los integrantes una mayor afinidad individual y grupal, no solamente a nivel de los ejercicios que se realizaban corporal y vocalmente, sino dentro de la confianza que se iba generando, lo cual permitió un mejor desarrollo de cada ejercicio.

Al pasar a los ejercicios de resonancia, que se iniciaban partiendo de la concentración y la toma de aire, se desarrolla mediante el ejercicio de amplificación de la caja de resonancia bucofaríngea en boca cerrada, pronunciando la M, luego pasamos al ejercicio de MÑ, que tiene como fin hacer que las cuerdas vibren dentro del sistema óseo, pasando por el maxilar superior e inferior. En la medida que se iba realizando el ejercicio, se iba indagando sobre cómo se percibía, en ese sentido hicieron el comentario de que sentían como vibraba diferentes partes del rostro. Al finalizar se expuso los diferentes ritmos del bullerengue a través de la proyección de videos de grupos representativos de la zona bullerenguera y la audición de varias de sus canciones.

El resultado es más interés por parte de los integrantes del grupo sobre el bullerengue y los diversos ejercicios realizados en el transcurso de la clase, que llevó a empezar a familiarizarnos a nivel corporal con esta música.

7.3 Sesión 2

Se dio inicio a esta sesión con la rutina de aprestamiento, que busca afianzar el trabajo de conocimiento corporal, de postura, de respiración, dentro de un trabajo que se presentó con mucha concentración de parte de todos los miembros del grupo y de resonancia abordando los ejercicios con apoyo de audios de bullerengue, comenzando con la respiración, para resonar y más adelante conectarlo con el movimiento, para sincronizarse con la música, en el que no todos los miembros del grupo lo realizaron a la vez, pero poco a poco se fue logrando gracias a la participación activa, que al trabajar los ejercicios con acentuaciones, hizo de la dinámica algo más comprensible, ya que más adelante se conectó con la proyección-emisión, poniéndose en práctica la parte física del canto, para lo cual el grupo realizó el ejercicio.

A continuación se realizaron ejercicios de vocalización, apoyándose en el teclado, instrumento armónico, con silabas propias en la interpretación de estas músicas, de esta forma por un lado, son emisiones vocales programadas en función de objetivos a corto y largo plazo que sirven para poner la voz en condiciones ideales, por lo que se iba preparando al estudiante, para que además lo entonara de forma afinada, con previo conocimiento sobre sus alcances a nivel tonal, a través del ejercicio del lereo, lo cual los

integrantes del grupo lo realizaron comprendiendo, emitiendo y vocalizando, las indicaciones de forma afinada llevando rítmicamente, creando con ello, la base de apoyo, con lo cual se plasman los sonidos, tal y como lo plantea, Laura Neira. (Anexo 3, p 84)

Se concluye que ir conectando un ejercicio con otro de técnica vocal ayuda a ir afianzando el cuerpo y el oído para de esta manera ir comprendiendo cada una de las músicas de bullerengue y así poder entonarlas.

7.4 Sesión 3

Luego de la rutina habitual de aprestamiento y de realizar los debidos ejercicios de resonancia, en el que poco a poco se iban viendo mayor comprensión y concentración, aumentando su capacidad, dimos paso a los ejercicios de dicción a través del tema de bullerengue-chalupa “Se rompió el calabazo”. Como lo ideal era que se hiciera un reconocimiento del texto de la forma más oportuna posible, en donde “La dicción es la manera más o menos estética de articular, de pronunciar las palabras”(Mansión, 1947, p. 69) se iba reconociendo el tema, bajo un ejercicio de pronunciación, que permitiera, además de todo, seguir contribuyendo a nivel grupal a una mejor interacción consiente, en cuanto a lo que se pronunciaba, para con ello hacer del texto más comprensible y claro a nivel vocal.

Luego se dio paso a la entonación del tema, teniendo en cuenta el ejercicio de dicción con el acompañamiento de las palmas, ya que al escuchar el tema y reproducirlo, pueden cantar afinadamente, más fácilmente, algo que se hacía cada vez más evidente y fácil, en la medida que se repetía con todo el grupo. De esta forma se iba dando paso a la interpretación, siendo la última etapa de la técnica vocal, como reflejo de los aspectos anteriores ya trabajados, en la que el grupo ha ido respondiendo asertivamente.

El resultado de la realización de ejercicios vocales en grupo contribuyó al desarrollo de una buena dinámica en la que se generó confianza y un mejor desempeño en la actividad de técnica vocal.

7.5 Sesión 4

Gracias a los ejercicios de resonancia entonada con apoyo del teclado, se empezó a mejorar en este aspecto. Lo más relevante en esta sesión fue iniciar con la creación

colectiva, a través de la improvisación, que se realizaba con apoyo de las palmas y movimientos corporales, en donde cada quien, como producto de una buena compenetración colectiva, empezó a jugar con la palabra, inventándose versos, dentro de la rítmica de los temas chaluperos que se interpretaban.

El familiarizarse a nivel personal y a nivel musical, dentro del grupo, ha permitido que la improvisación se comience a presentar, dentro de la expresividad de cada quien; así, la experiencia grupal, empieza a tonarse mucho más dinámica, divertida, por que ayuda a que se interiorice aún más la música. De esta manera la postura de Vital se hace completamente evidente, por que como él lo menciona: “A través de la improvisación musical el alumno adquiere destrezas y habilidades, interioriza los elementos musicales y aplica, en la práctica, los conocimientos adquiridos.”. Vital (2010 p.156)

El ejercicio contante de reflexionar sobre lo desarrollado en la clase, dentro de la socialización con la cual se finaliza, permite que se logre reconocer conscientemente, cuáles son los aportes de los ejercicios realizados a una interpretación coherente de acuerdo a las necesidades del grupo en relación a las músicas de bullerengue-chalupa, dándole lugar a lo que ellas significan desde su origen, que si bien son repetitivas , pueden percibirse como un mantra, como cantos que hablan de la vida y del quehacer cotidiano , favoreciendo una vez más , al proceso individual y grupal.

Ir mejorando, en conclusión, como fruto del trabajo, en los ejercicios de afinación, e interpretación, hace que se generen cada vez más inquietudes sobre cómo realizarlo mejor, teniendo en cuenta que se ha aprendido a encontrar en el bullerengue, la relación con los diversos aspectos de la vida cotidiana, para los que es necesario cantar con sinceridad.

7.6 Sesión 5

En la última sesión se realizaron ejercicios de aprestamiento, como son los de postura, resonancia, dicción, interpretación e improvisación aterrizando la propuesta de Neira, Mansión y Vital, para iniciar la rueda acompañados del maestro cantador y percusionista Juan Carlos Puello, oriundo de Cartagena, Bolívar ,con quien además se pudo evidenciar el aprendizaje de la tradición oral, más claramente reflejado en la pedagogía musical vernácula, ya que acompañados a él con su tambor y canto , interpretamos las chalupas escogidas, algo que musicalmente era súper rico por todo su

saber de cuna, sobre estas músicas; más adelante lo acompañamos con los coros en temas cantados por Juan Carlos Puello junto a su tambor.

Una experiencia que dejó gran satisfacción sobre el proceso desarrollado durante cinco sesiones, en la que se introdujo a los estudiantes al conocimiento de su instrumento desde herramientas pedagógicas y didácticas básicas, como de las músicas de bullerengue y chalupa.

Para realizar la socialización sobre la última sesión y sobre el taller, se enviaron las respuestas de la estrategia de recolección de información, vía mail, lo cual arrojó un proceso muy nutritivo, producto de la reflexión constante, tanto de los ejercicios de técnica vocal, como los de entonación y aprendizaje vernáculo, además de la vivencia personal en cuanto a las relaciones construidas a nivel colectivo Agradecimientos a la vida, por tan bella experiencia, como cantante y profesora de canto.

Abrirse al conocimiento de las músicas de bullerengue-chalupa, como conclusión, es permitirse entrar a un mundo que no se ve, y que está más cerca de todos, y es el mundo de lo raizal y ancestral que hace parte de la tradición afrocolombiana, que está enmarcada por el canto a la vida, a la naturaleza, a la muerte etc. a todo lo que rodea, por eso cuando se ha conocido, es como un hermoso descubrimiento que cautiva y contagia desde el canto, el tambor y la buena intención de compartir la música y el aprendizaje.

A las maestras Laura Neira y Madeleine Mansión, enaltecer sus propuestas como herramientas de técnica vocal que en el taller, fueron el punto de partida para el desarrollo del mismo, partiendo de la postura, como alineación corporal, que contribuyó junto a la respiración, como alimento del sonido vocal, a la construcción del instrumento vocal, que se define gracias a la vibración de las cuerdas vocales en relación a los huesos maxilares, permitiéndonos entrar en nuevas sensaciones y aprendizajes haciendo que el sonido se enfoque al pasar por la emisión y dicción, que es la mejor manera de pronunciar las palabras, que significó para el taller la corrección de cómo se hablaba dentro y fuera de él. En adelante la vocalización y afinación, en la que se define el sonido hablado y cantado, se expresa finalmente en la interpretación, momento en el que se hizo evidente el lazo del trabajo colectivo e individual a través de la improvisación.

CAPITULO 8

8.1 ANÁLISIS DEL PROCESO DE LOS SUJETOS INVESTIGADOS

Sujeto 1

En la entrevista de inicio realizada al Sujeto uno se hace evidente el interés para poder conocerse y enfrentar sus temores, a través del taller. Valga anotar que el canto contribuye a desinhibirse y tener más seguridad, por eso es que al participar en el taller de técnica vocal, se conoció más sobre la voz, desde la respiración y se aprendió a relajar para escuchar el cuerpo y por lo tanto el acto de hablar, como punto inicial para cantar. La estudiante tiene presente lo que busca en el taller desde estos aspectos.

El interés del integrante es cantar técnicamente, que a la vez ayuda a encontrarse así mismo y confrontarse; la participación le generó gran ayuda para poder crecer a nivel personal y musical. La musicalidad y el canto son una buena herramienta para su socialización y de la misma manera, para hacer del ejercicio dialógico cantado, al hablar y realizar ejercicios relacionados como la vocalización, dicción y emisión que trabaja desde la articulación que son herramientas que le posibilitaron mejorar y transformar su capacidad comunicativa tanto a nivel corporal, facial y vocal.

La inseguridad producida en este sujeto proviene entre otras situaciones, de la tensión muscular; es una manifestación fisiológica que acompaña la ansiedad social o timidez y se expresa en tensión muscular en la cara y el cuello; al relajarse, respirando y resonando, según como lo menciona la estudiante, posibilita un estado anímico de alegría que caracteriza al bullerengue. De esta forma es que los cantos afrocolombianos vienen de una relación con el mundo exterior, con la naturaleza, el mar, los ríos, la comunidad, la familia. El estudiante empieza a comprender lo que los cantos son y cuál es su origen desde la danza, ya que el conocimiento previo que tiene, le ha permitido tener una experiencia básica.

En las respuestas de la entrevista de cierre, expresa que hubo alegría y relajación, o sea que le gustó, teniendo en cuenta que la parte técnica le pareció muy importante porque

ayudó a mejorar el ejercicio del canto, ya que la relación de un estado de relajación con diversos ejercicios principalmente faciales le ayudan a asimilar más fácilmente lo que se está realizando, generando con esto conciencia vital para desarrollar un proceso de formación de autoconocimiento y avance de las capacidades corporales y vocales, que se desarrollaron en ejercicios más técnicos como: resonancia, afinación y emisión eran más fáciles, requerían concentración y capacidad de escucha algo que se asimiló adecuadamente de acuerdo a la capacidad su comprensión para el nivel de principiante.

Al haber mayor comprensión sobre la dicción e interpretación, la conciencia le ayudó a encontrar mejor las posturas faciales y en ese sentido la coloratura de la voz. Como las clases eran relajantes y se hizo mucho énfasis en la afinación, según la estudiante, se podía sentir más profundamente lo que iba sucediendo, porque era como si se estuviera liberando mientras se iba entonando. Dentro de los aspectos deficientes la estudiante mencionaba que faltaba cantar más en clase, muy valioso su apunte, porque quería que cantara cada uno una canción desde el principio. Esto hablaba de una preocupación en donde el canto como expresión de vida, se iba a trabajar más, y con ello poder generar un proceso de interpretación e improvisación. Otra deficiencia que mencionó fue, la falta de organización de las clases y los horarios, ya que al no haber un cronograma y programa más resuelto, se perdía tiempo proceso formativo en las clases que se realizaban.

En la última pregunta y respuesta sobre el canto grupal, es positivo ver como la experiencia en general le gusta a la estudiante, porque los retos que ella menciona hicieron que se enfrentara a las dificultades y ganara más seguridad vocal y psicológica, o sea más capacidad en cuanto a la técnica vocal que comenzaba a aprender.

Su expectativa con el taller iba desde aprender a manejar la voz, disminuir la inseguridad, obtener las herramientas para mejorar la técnica vocal, para cantar más y aprender de su propia voz.

De cada pregunta que se le hizo se notó que tenía idea y claridad sobre lo que la motivaba y esperaba; sabía en términos generales que las bondades del canto están ligadas a la relajación y la respiración, porque desde esta situación es más fácil fluir y por lo tanto proyectar la voz sin tensión alguna; un cercano conocimiento al igual que por los cantos afrocolombianos.

Sujeto 2

El interés de cantar con técnica vocal, acompañada de una mujer con la cual va a tomar el taller parece valioso, porque la técnica sirve para avanzar de forma organizada y con otra como ella, como instructora, contribuye a que haya empatía de género ya que le ayudó a sentir más seguridad en su proceso, de esta forma al indagar que espera del taller, su respuesta fue concreta y clara, porque quiere proyectar la voz, desplegar su sonido ampliamente mediante las herramientas de la emisión y dicción que ayuda a un óptimo impulso y a la vez a la confianza; una cosa la ha llevado a otra, ya que los cantos afrocolombianos al estudiarse enseñan que la voz debe ampliarse y proyectarse, teniendo un buen apoyo para obtener una buena columna de aire para lanzar la voz y así disponer y comunicar más certeramente. En cuanto a las bondades del canto, la estudiante entiende de que se tratan esas cualidades, porque el poder liberar o entrar en trance, si tiene que ver con la capacidad de no pensar, para sentir que relaja y por otro lado, para realizar un ejercicio musical donde se unan muchas voces en la interpretación.

Su conocimiento en cuanto a los cantos afrocolombianos está en nivel de principiante, sin embargo interesante, en relación a los aspectos más importantes que puede tener, como lo es saber que cantar desde el alma en un espacio de funeral de una persona perteneciente a la comunidad afrocolombiana, es comprender la vivencia desde el aprendizaje vivenciándolo y asimilándolo como algo real, ancestral y de catarsis.

En cuanto a las respuestas de la entrevista de cierre, la estudiante le gustó y disfrutó el proceso, mientras que pasaban las sesiones de aprendizaje por que la metodología así lo permitió, con una música escogida para la clase, pero poco conocida para los integrantes de taller. Su aprendizaje en cuanto a la respiración consciente, que es la base de todo proceso de formación vocal, y es el alimento para el sonido de la voz, hace evidente que el paso fue funcional para los siguientes ejercicios que se desarrollaron, como los de resonancia, vocalización, afinación, emisión, dicción, interpretación e improvisación, por que pudo realizarlos sin ningún inconveniente y de una manera muy fluida. De este aspecto aprendió y valoró lo que vio en general en el transcurso de todo el taller, menciona además que “no le cambiaría nada porque todo avanza con el pasar de los años”, parece que esta respuesta habla de que tuvo mucha satisfacción en la estudiante.

La mirada en cuanto al bullerengue expresa algo que es de considerar vital con estas músicas y es sentir gratitud con el canto en comunidad, una de las razones de ser de estas músicas. Se sabe que ese acto visceral de cantar en grupo y con el alma, sea asumido de tan buena manera, porque ahí es donde comienza el bullerengue. En relación a las expectativas que tuvo el estudiante con el taller, fue según sus palabras “es cantar con técnica”. Es claro que esa es la base del desarrollo del taller, en donde se comienza con una herramienta de técnica vocal, que es la de la alineación corporal que va a buscar la concentración y poco a poco se va trabajando unas ejercicios de respiración con los ejercicios de resonancia, vocalización, emisión, dicción, afinación, construyendo con ello el andamio vocal, para al final realizar un buen ejercicio de interpretación, donde se pueda hacer evidente la integralidad.

En cuanto al bullerengue menciona que “son originarios de la negritud que llegó a Colombia” teniendo raíces ancestrales, “aportando al folclore” y cantando con el alma en momentos de dolor, en el que se hace catarsis en medio de una comunidad unida; de esta manera la estudiante va comprendiendo lo que es el bullerengue, ya que además de tener un ancestro Africano, donde en sus rituales la percusión, la danza y el canto son su mayor representación, en especial en las personas mayores, quienes expresan en sus tonadas, llevando con ello y para otras generaciones, una tradición colectiva y oral. Lo que se cita de las respuestas del sujeto dos aparece en (Anexo 2 p. 81)

Sobre que sabía de lo que le preguntaron ¿qué le preguntaron?, tenía conocimiento de las preguntas, introduciéndola a ella a lo que más adelante aprendió en los talleres sobre el contexto y cultura bullerenguera, viendo videos, proyecciones de documentales y audios para cantar acompañadas en grupo.

Sujeto 3

Al responder el sujeto tres porque se motivó, sencillamente menciona que el canto en cuanto a lo que espera del taller, expresa que quiere aumentar y profundizar en sus conocimientos, desde las herramientas técnicas que a la vez significa querer profundizar en ellas, y en los cantos de bullerengue. Cuando se aborda el tema de las bondades, busca trabajar la liberación desde la relajación y respiración, punto vital en el canto y se acerca bastante bien. Sobre los cantos de bullerengue el menciona que es música

interpretada por músicos que han surgido de un mestizaje cultural, y han ido cambiando con el pasar de los años en la medida que las condiciones socio culturales también han cambiado, porque no es lo mismo el afro recién llegado de África, que al que ha aprendido nuevos ritmos además del bullerengue, después de 100 años.

En las respuestas de la entrevista de cierre, el estudiante menciona su gusto por el taller en relación a que sean cantos espirituales, esto es un aspecto positivo ya que los cantos de bullerengue son eso, son cantos de adoración donde le canta a sus deidades, pero desde el alma y los sentires, le cantan a la vida y a todos los que están a su alrededor. Ver al sujeto tres cantar desde la compenetración en su relación con el grupo, con un canto tan sentido, demuestra que la clase grupal donde se trabajan diversos ejercicios de técnica vocal con llevan a la confianza colectiva e individual, por que ayuda a tener conciencia y concentración para lograr otros objetivos al final, como improvisar coherentemente con lo que el lenguaje musical exige.

En relación a lo que aprendió responde: “la historia de los cantos, el significado de lo tradicional y aprender a respirar mejor cotidianamente” Se resalta que mencione esto porque valora la música y el canto afrocolombiano con su historia, su origen, su razón de ser, y las ventajas que tiene para la salud como desintoxicante que el al liberar toxinas en el proceso de respiración y transpiración. Sobre qué sintió, el menciona que fue un inmenso placer, de esta manera expresa que el taller trascendió de un simple gusto, a algo maravilloso. Cuando él respondió que no le cambiaría nada al taller genera la sensación de que se sintió completo y que por el contrario profundizaría más en la musicalidad, pero ahora instrumental, para no quedarse solamente en el aspecto vocal sino en la parte percutiva, con los 3 tambores que se interpretan en el bullerengue; de esta manera el podrá profundizar en toda la formación musical.

Para terminar, cuando se le preguntó que le deja cantar grupalmente, responde “conocer nuevos amigos y conectarse con el territorio , es interesante como estos talleres trascienden en los intereses y gustos que pueden tener en un principio los jóvenes, porque muchas veces llega a generar lazos, no solamente de índole emocional, sino sociocultural desde el lugar donde se nace y no del lugar donde proviene la música que se estudia; que si bien es Colombiana, permite construir más adelante un camino como

investigadores y músicos interesados por esos sonidos Africanos que llaman el latir del corazón.

Las expectativas que tuvo el estudiante sobre el taller eran aumentar sus conocimientos sobre la técnica vocal, y así mismo, aumentar los conocimientos de la cultura donde provenían los cantos. Sobre el bullerengue conocía que “los músicos han surgido de un mestizaje cultural” De las otras preguntas quería tener más conocimiento sobre la espiritualidad de los cantos, cuáles, como se interpretan los tambores que lo acompañan, entre otras inquietudes. Lo que se cita de las respuestas del sujeto tres aparece en (Anexo 2 Pág. 83).

Las similitudes y diferencias que hubo en el grupo se expresaron en que todos tenían el firme propósito de aprender a cantar, sabían que dentro de las bondades del canto está el que ayuda a relajar y sobre el bullerengue la mayoría tenía un conocimiento de principiante, en términos generales.

Sobre lo que más les agradó, se observa que todos se sintieron bien, aunque de maneras diferentes, el sujeto uno sintió que cantar genera una sensación de relajación, donde al abordarse la técnica ayuda a tener conciencia, al sujeto dos le gustó la dinámica en los cantos afrocolombianos de forma grupal evolutiva, donde de no saber nada todos lograron cantar al final y el sujeto tres sintió que cantaba cantos espirituales.

Las similitudes son más. Hubo un gusto y comprensión por los ejercicios de relajación que les ayudo a encontrarse con su cuerpo, también los ejercicios de respiración, de vocalización e interpretación; en cuanto a que aspectos se le cambiarían al taller, la mayoría aporó que no le cambiaría nada al taller, pero el sujeto uno dice que falta organización de los horarios y que se cantara mucho más, porque la 1ra y 2da sesión se trabajó más sobre la relajación, respiración, y vocalización, en la 3ra se trabajó la dicción y entonación y en la 4ta y 5ta sesión fue que se enfocó hacia el canto.

En cuanto al proceso individual, el sujeto uno tenía un buen trabajo de respiración y relajación, gracias a su conciencia corporal, en cuanto a la resonancia realizo ejercicios

por períodos fluidos donde se percibía con facilidad la buena activación y volumen del mismo, en otros momentos no, en especial en las sesiones de inicio, su afinación era buena en los periodos de realizar ejercicios en piano, pero cuando entonaba los temas se desafinaba en ciertas líneas melódicas del tema. En el momento de interpretar en grupo las canciones lo asumía de forma segura, afinada, individualmente se desafinaba un poco. El sujeto dos realizo unos buenos ejercicios de respiración y relajación, siendo una persona muy tensa, les sirvió bastante; en cuanto a la resonancia, sus ejercicios eran muy suaves y tímidos al comenzar, luego fueron volviéndose más seguros y definidos sobre la vibración; sobre la dicción, realizaba los ejercicios con claridad y bien articulados, la afinación le es un poco difícil en el momento de entonar; El sujeto tres realizo la instrucción de relajación y respiración bien, permitiéndose concentrar y comenzar a encontrar el apoyo que ayuda mucho en los ejercicios de resonancia donde trabajo de forma debida, haciendo evidente su activación vibracional vital para los siguientes ejercicios entre esos de , afinación e interpretación donde se desafinaba por momentos, pero tenía una buena proyección.

Los aspectos positivos sobre el proceso es la buena disposición en el momento de desarrollar los ejercicios, que en el caso de los de inicio de los talleres, como relajación, respiración y resonancia, fueron entre los tres integrantes con mucha concentración, trayendo calma tranquilidad, distensión y activación energética en el cuerpo y en la caja bucofaríngea; en cuanto a los demás ejercicios, realizaron en general un buen ejercicio de dicción y donde se hacía evidente, en muchos momentos, el buen trabajo de gesticulación dando claridad a los fraseos en cuanto a lo que decían y como lo decían. En cuanto a lo negativo, la afinación tuvo muchos inconvenientes por el poco tiempo en que lo trabajamos, siendo ellos completamente inexpertos o sea no profesionales.

Dentro del proceso que se presentó con el taller es de considerar entre otras cosas, que en el planteamiento del objetivo general que se planeó para cinco sesiones, en las clases se cumplió con la planeación de forma positiva, ya que las categorías de análisis se trabajaron a cabalidad y con profunda comprensión de parte de los participantes; otro aspecto positivo en el taller, fue que todos los integrantes lograron dejar atrás un poco las inseguridades para cantar con más confianza y entrega, compartiendo de forma unánime. Por otro lado las personas llegaban a tiempo, se tenía buenas relaciones saliendo la mayoría de las veces los participantes animados y satisfechos. En cuanto a lo negativo, si faltó un tanto de organización en los horarios, se debió cantar más y de

forma individual, porque todo el tiempo se realizó en grupo. Se considera que para mejorar los talleres de técnica vocal con énfasis en cantos de bullerengue-chalupa hay que solicitar el acompañamiento por más tiempo en las sesiones de un tamborero para sentir mejor el ritmo y sabor de estas músicas, además definir un cronograma que se comparta desde el principio con los que integren el taller y definir un tema para cantar para cada uno de los integrantes desde el comienzo.

CONCLUSIONES

Cerrando el proceso de la monografía es importante resaltar varias conclusiones que quedan fruto del planteamiento, aplicabilidad y análisis relacionados con las herramientas de la técnica vocal, los cantos de bullerengue-chalupa, la pedagogía vernácula, y la experiencia como profesora de canto.

-Se comenzará con la respuesta a la pregunta de investigación,

¿Qué efectos se ocasionan en un taller de Bullerengue y chalupa con herramientas del modelo técnico de canto de Laura Neira y Madeleine Mansión en un proceso de formación de tres cantantes populares, no profesionales en Bogotá? a lo que se responde, que se mantuvo ya que las herramientas se aplicaron al Taller de técnica vocal con énfasis en cantos de afrocolombianos de buena manera, dejando muchos aprendizajes sobre la aplicabilidad, sobre el proceso de formación vocal, sobre la socialización, sobre el valor de las relaciones humanas ya que se considera que el proceso no se basó en aspectos meramente de formación musical, sino también sociocultural.

-Se obtuvo de forma gradual las herramientas del modelo técnico de canto de Laura Neira y Madeleine Mansión, el resultado fue que en poco tiempo lograron afianzar, llevando a que todos sus miembros, cantantes no profesionales, entonaran desde una comprensión básica, en la que se entiende la afinación de la melodía principal para improvisar, expresando con ello capacidad creativa y de comunicación desde lo emocional y mental.

-La propuesta se cumple y es oportuna para el canto individual y grupal, ya que en el proceso de los talleres los estudiantes se conectaban asertiva y conscientemente con las sensaciones de su cuerpo y los ejercicios corporales que la música iba guiando; todo

esto a través de la concentración y realización de los ejercicios respiratorios, y en los de resonancia rítmica bullerenguera, porque así, iban a familiarizarse e interiorizar más sobre estas músicas, ayudando además a relajar en el momento de las vocalizaciones y en general en la realización de otros ejercicios vitales para la interpretación, como son los de afinación, emisión y dicción.

Al final entonaron dos temas en grupo, donde cada uno iba interpretando e improvisando desde su propia comprensión de forma confiada, afinada y ante todo, desde el sentido ritmo-melódico y sociocultural del bullerengue-chalupa.

-Cuando se entonan cantos de chalupa que son de índole tradicional, por personas que tienen un corto conocimiento de ellas, pero que les atrae o llama la atención por ser de nuestra tierra afrocolombiana, y que además no saben de canto y/o técnica vocal, pero quieren aprender, se entra en una dinámica muy interesante, donde al entonar, ayuda a acercarlos a sí mismos para conocer su cuerpo, su respiración, y diversas sensaciones y emociones a través de los ejercicios de técnica vocal en cuanto a la entonación, que tienen un sentido musical y socio-cultural llamando a la vida, a la alegría, la tristeza, al encuentro, a la fuerza, a compartir y ante todo mucho respeto por su territorio y sus ancestros, abriendo una ventana hacia nuevos conocimientos tanto a nivel colectivo como a sí mismos, de aspectos culturales, sociales, medicinales y musicales.

-Estructurar una propuesta hacia el canto de bullerengue-chalupa, desde las teorías de Laura Neira y Madeleine Mansión, permitió darle carácter, criterio y profundidad, a cada herramienta técnica en el desarrollo de las actividades en clase para trabajarlas, en la relajación, a nivel respiratorio, corporal, y en general, en el proceso de ir conociéndolas y adaptarlas según las necesidades de estos cantos, comprendiendo su origen, pero de la misma manera la naturalidad con que se canta, haciéndolas más saludables para el cuerpo y el ejercicio de la voz, y así no adquirir disfonía, dejando de ser un riesgo por el que se pasaría siempre.

Sobre las sesiones realizadas, se cumplió a cabalidad con las tablas que presentaron la propuesta del taller de técnica vocal con énfasis en cantos de bullerengue-chalupa. Ahí se pudo desarrollar la planeación sobre las clases, el trabajo desempeñado en ella y la valoración de este, haciendo visible de forma estructurada la proposición de forma

detallada, para así hacer evidente el proceder dentro del desarrollo de cinco sesiones que se realizaron.

Se cumplió el objetivo relacionando el proceso de los tres sujetos mediante un análisis que se le hizo a cada una de las respuestas que ellos manifestaron de una entrevista que se hizo antes de comenzar el taller y otra al terminar. Sus respuestas expresaban gusto por el proceso realizado además de la comprensión que tuvieron de la voz en muchas maneras empezando por la que ayuda a conocerse, como un ser humano integral que piensa, siente, y requiere seguridad para cantar. Si bien su interés va hacia la parte técnica, mencionan que con ello puede confrontarse al punto que pueda mejorar la capacidad comunicativa, siendo más alegre y dispuesta a los demás. También expresaban un mayor conocimiento de la respiración y la conciencia corporal y vocal. Las otras conclusiones que se pueden resaltar en este punto es la confianza que se va adquiriendo a través de los ejercicios de canto y de proyección que también pueden servir para entrar en trance trayendo con ello una sensación de libertad, como el bullerengue que es música para liberar en medio de la comunidad o el conjunto de manera visceral.

El conocimiento del canto y el bullerengue para algunos era profundizar, empezando por que mencionan que se pueden liberar emociones y que es de músicos surgidos de un mestizaje cultural para que los cantos sean espirituales presentándose desde esta situación, concentración y confianza grupal e individual ayudando a improvisar.

Cuando se relaciona lo planteado teóricamente para el trabajo vocal con los resultados, se observa que los estudiantes asumieron los ejercicios propuestos de una manera más orgánica, profunda, de comprensión y con un sentido analítico. Es de recordar que dentro del abordaje en clase, la socialización durante y en especial al final de ella, fue uno de los aspectos al que se le dio importancia, para poder hacer consiente lo que iba sucediendo, en ese sentido encontrar mucho diálogo, plenitud y creatividad desde el inicio de las clases fue algo evidente, aportándole al ambiente grupal, a la asimilación corporal y vocal de las células rítmicas del bullerengue y el espíritu de sus cantos, que se hizo vivencial a través del tambor.

El proceso desarrollado arroja que desde la parte de técnica vocal propuesta en el marco teórico, los ejercicios de “postura, respiración, resonancia, vocalización, como las principales herramientas a trabajar en la técnica vocal” (Neira, 2011, p.11). junto a la

emisión, dicción, interpretación e improvisación, los que se asimilaron de muy buena manera ya que lograron relajarse y alinearse, como aspecto fundamental para definir las fuerzas y contrafuerzas de la corporeidad y con ello encontrar el equilibrio vocal, según Neira, que al familiarizarse con el bullerengue a través del movimiento encuentra relación a nivel vocal con la dicción, que es la manera de articular las palabras y en los temas tradicionales de chalupa, contribuyendo de esta manera a la interpretación, que fue de los momentos más emotivos para el grupo, porque desde ahí, se dio paso a la creación e improvisación en el bullerengue, donde cada uno iba expresando desde el sentir y pensar lo que iba pasando en el momento, denominado por Vital como “la forma de tener propia expresión a través del lenguaje”. (2010, pág. 156).

Al realizar un constante y consiente ejercicio introspectivo en el que se dialogaba en clase sobre lo que se sentía a nivel interno y a nivel externo con el grupo y como se percibía el bullerengue teniendo en cuenta su historia y su cultura, se generó un espíritu crítico, promovido por el planteamiento de la constante reflexión y socialización proveniente de una propuesta para los integrantes y del conocimiento vernáculo y decolonial en el que el pensamiento construido por el ejercicio cotidiano de enfrentarse a las experiencias buenas y malas de la vida demuestra que la intuición es quien le ayuda a afrontarlas y/o asumirlas mediante, entre otras cosas, la palabra que dialoga y contribuye a crear espacios mejores, llenos de confianza donde, según Ospina se “conecta lo individual con lo colectivo” (2014, p 20a) que es otro de los postulados de la pedagogía vernácula.

Dadas las circunstancias del taller y todo lo que arrojó en el transcurso de su desarrollo, en relación al sentido crítico que se estableció con el canto, sus beneficios, el bullerengue y lo que lo rodea, además de la parte instrumental y su propia historia, realizaría una investigación ahora hacia la parte instrumental y su relación con el contexto socio cultural, que es el espacio del que hacen parte las músicas tradicionales y en general todas las músicas.

Dentro de las limitaciones que se presentaron fue el espacio de reunión, en un apartamento pequeño más bien para lo que se necesitaba, por lo que el grupo era pequeño; sin embargo, si hubiera sido el lugar más grande hubiera sido mejor para los ejercicios corporales que se realizaron. El otro inconveniente que se presentó fue la

organización de horarios, hubo cambios y eso generó molestia en alguno de los estudiantes.

Bibliografía

- Abadia Morales, G. (1983). *Compendio genral de folclore Colombiano* (cuarta ed., Vol. 112). Bogotá, Colombia: Biblioteca Banco Popular. Recuperado el 13 de Agosto de 2015
- Benitez Fuentes, E. (2000). El bullerengue un baile cantao del Norte de Colombia. Bogotá: Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular. IASPM. Recuperado el 22 de Abril de 2015
- Benitez Fuentes, E. (2000). Huellas de la Africa en el Bullerengue. Bogota: Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociacion Internacional para el Estudio de la Musica Popular.IASPM. Recuperado el 2 de Septiembre de 2019
- Bermúdez, E. (2002- 2003). Los instrumentos musicales en Colombia. Bogota: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado el 25 de marzo de 2014, de <http://www.ebermudezcursos.unal.edu.co/bibart.htm> 1985
- Bermudez, E. (2002-2003). Poro-Sande- Bunde:vestigios de un complejo ritual de Africa Occidental en la musica Colombiana. 7. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia - Instituto Caro y Cuervo. Recuperado el 17 de junio de 2017, de <http://www.ebermudezcursos.unal.edu.co/bibart.htm>
- Canclini, N. (1989). *Culturas Hbridas*. Mexico: Mexico. Recuperado el 19 de octubre de 2014
- Colombia, C. M. (2015). *Biblioteca Nacional*. Recuperado el 11 de Noviembre de 2015, de <http://www.territoriosonoro.org/CDM/tradicionales/ejes/visualizar/3>
- Fragozo Caro, J. (2014). Cantos de Bullerengue. Recuperado el 10 de Septiembre de 2019, de <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/cantos-de-bullerengue-articulo-474409>
- I, G. (2013). Los grupos tradicionales de bullerengue en el XXIII Festival y reinado nacional del bullerengue en Puerto Escondido Cordoba. Una Etnografía sobre sus practicas y encuentros. Bogotá. Recuperado el 3 de Septiembre de 2015
- J, O. (2014). Pedagogia Musica Vernacula: La escuela de gaita de Sahagun Cordoba. Recuperado el 28 de febrero de 2015
- J, V. P. (2010). El valor humano de la improvisacion musical y su influencia en el desarrollo de los temas transversales en la educacion obligatoria. España. Recuperado el 10 de mayo de 2016, de [///C:/Users/canta/Downloads/Dialnet-ElValorHumanoDeLaImprovisacionMusicalYSuInfluencia-3356208.pdf](http://C:/Users/canta/Downloads/Dialnet-ElValorHumanoDeLaImprovisacionMusicalYSuInfluencia-3356208.pdf)
- L, N. (2011). *Por el placer de cantar*. Buenos Aires: Akadia. Recuperado el 23 de octubre de 2015
- M, P. B. (2011). La bulla en la ciudad. Una etnografía sobre la apropiacion del bullerengue por musicos de la ciudad de Bogota. Bogota. Recuperado el 18 de Septiembre de 2019

- Madeleine, M. (1945). El estudio de la voz. Buenos Aires: Ricordi Americana. Recuperado el 7 de octubre de 2014
- Max, N. (1992). El acto creativo. Bogota: Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado el 10 de Agosto de 2014
- Nichole, R. C. (Mayo de 2016). Percepcion de cantantes sobre problemas y cuidados de voz. Gurabo, Puerto Rico. Recuperado el 6 de julio de 2020, de <https://gurabo.uagm.edu/sites/default/files/uploads/Health-Sciences/Thesis/2016/Nichole-Carrasquillo-PHL-2016.pdf>
- Pacheco, E. T. (2009). Bulla [Grabado por E. P. Uraba]. De Emilsen Pacheco Tradicion bullerenguera de San Juan de Uraba. Bogota, Colombia: J. S. Rojas. Recuperado el 13 de septiembre de 2014
- Roberto, H. S. (2014). Metodologia de la investigacion. Santa Fe, Mexico: Mc Graw Will Education. Recuperado el 06 de Julio de 2020
- Soussa, B. (2009). *Una epistemologia del Sur*. Mexico: Siglo XXI. Recuperado el 25 de marzo de 2016
- Tobo, L. (17 de julio de 2014). La educacion musical desde la teoria critico social. Pasto, Colombia. Recuperado el 26 de Agosto de 2015, de <http://ceilat.udenar.edu.co/wp-content/uploads/2011/03/LYDAAL1.pdf>
- Zuleta, A. (2008). *Metodo Kodaly en Colombia*. Bogota: Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado el 26 de febrero de 2016

ANEXOS

Anexo 1

1.1. Entrevista.

Entrevistadora: “¿Quién es Juan Carlos Puello?, ¿Cuál es su historia?”

Entrevistado: “Soy un músico Colombiano cartagenero, dedicado al folclore hace 20 años, he llevado toda una vida coloreando la música colombiana, dándole su color de la música del mundo, para alimentar la música colombiana, que se ha dedicado a tocar en varias bandas con el tambor de folclore del caribe, eso es lo que tenemos nosotros para el mundo. Un músico que se ha dedicado a buscar algo innovador desde pelaito, creador desde pelaito, ha buscado ese movimiento de hacer el folclore algo enriquecedor, haciéndole sus arreglos musicales, desde peladito he estado con esa chispa”.

Entrevistadora “¿Cuál es tu biografía?”

Entrevistado: “Desde peladito, muy chiquitico, mi papa que es un percusionista que aún vive, que se llama Leonardo Puello. Mi papa como a los 2 años me puso un tambor, a esa edad tocaba, pero hacia mi escándalo y hacia mi bulla. A los 4 años ya comprendía los ritmos bien bien bien y empezó a unirme con otros músicos por ahí, maestros que ya han fallecido también.”

Entrevistadora: “¿Encarnación Tovar?”

Entrevistado: “Encarnación Tovar, fue una alimentación del estilo de él, porque en Cartagena uno partía del estilo de él y el también, Juan Lara, Belalcázar, Pedro Alcázar, El chiquillo, tamboreros alcázar, esa familia alcázar de batata también, de él fue bastante, ese era como mi estilo.” Mi papa me enseñó muchas cosas, de peladito así tirando percusión de vallenato, folclore, salsa, guaracha, merengue, o sea todos esos conocimientos de peladito orquestada mente ya lo hacía, que mi papa me metía en varias bandas, así como que con el color también de los ritmos folclóricos que se hacían en función como Irene Martínez, como la Eulalia Gonzales, Petrona Martínez, Toto la Momposina, la niña Eulalia, Martina Camargo, también quien comenzó con Alekuma.

A los 15 años arranqué pa acá con Martina Camargo, que fue la primera vez que llegué acá, a tocar con Alekuma, haciendo función, otra vez regresé a Cartagena , porque tenía 15 años y tenía que terminar mis estudios de grabación, llegue allá y como funcionarme otra voz de música de Martina, hicimos tres trabajos musicales, con Martina en esa época, haciendo la tambora , los ritmos del Magdalena que son ritmos de allá de la rivera del Magdalena y pues en San Martín de Loba, me dedicaba más a los ritmos de San Martín de Loba, que son 5 que se derivan en el Magdalena, pero que en San Martín de Loba también hay un ritmo que es diferente a todos, que es la tambora redoblada, diferente a todos lo que es de la rivera, redoblada es una tambora de allá. Martina me enseñó bastante, me buscó maestro, así chévere.

Ella era una madre 2da, yo iba todos los días, todos los días era mi alimentación musical, mi alimentación también de comida por que llegaba allá y me trataba como mama, era un hijo para ella completamente, soy un hijo para ella todavía, pues todavía me llama, toco actualmente con ella cuando se puede. Y pues o través, ya cuando pude ya la oportunidad de terminar los estudios de la secundaria vine acá y hay si me comuniqué con otros grandes músicos, Alekuma, o través retomé con Alekuma, busqué la manera de estar con otras bandas de salsa, de vallenato, de folclore, para aquí para allá también, y como que era como para buscar la manera de sostenerme también económicamente, pues que también allá en Cartagena también era una vaina dura, todavía es un poco duro , aunque hay mucha plata, hay mucho dinero, o sea no hay el apoyo a esta música fuertemente, de la que seremos propios , hay que yo vengo trabajando este movimiento pa que sea fuertemente ; de lo que siento yo de la profundidad de esta música que es parte de una unión, que viene del ejemplo de la Gaita, del mestizaje de los indios negros blancos, de toda esa influencia que nos trae, que eso es una unión, que se presentó aquí en Colombia, en todos los rincones de Colombia, así pa aquí pa allá, y pues en Cartagena como yo he seguido la gaita , eso es un ejemplo musical , pa mostrar que hay una raza unida en esa música, es una sola raza, un mestizaje, soy mulato, blanco, negro indio, hay tengo las tres mezclas, represento una unión, entre ritmos y entre personas , entre comunidades , eso es la gaita, parte de eso”.

Entrevistadora: “¿Cómo te relacionaste con las ruedas bogotanas, hasta qué punto promoviste las ruedas bogotanas? ¿Como es tu relación con esos espacios?”

Entrevistado: “Eso ha sido por que los bogotanos también han sido buenos investigadores, de la música de toda Colombia y el mundo. Llegaron bogotano a festivales como puerto escondido, Córdoba, a Necocli, Turbo, arboletes, por esos lados me he encontrado mucho cachaco. Como les dice uno allá, cachaco le dicen a uno en Medellín, y el de acá de Bogotá, andino, entonces llegaban esos cachacos allá a tocar y a investigar, a tocar con todos los maestros viejos y jóvenes y tal, siendo una integración muy chévere, a partir de que había investigadores también.”

Entrevistadora: ¿En qué año fue eso?

Entrevistado: Como en el 2003, 2004, hace como 10 años, antes conocía igual a muchos cachacos que investigaron como Urian Sarmiento, Curupira, María José, son personas que han llegado a Cartagena muchos lugares de la gaita, que como en el 2000 también en 1999 también encontré a Urian a María José a Rocío Medina, a otros por ahí chévere que habían interpretado la Gaita.

Entrevistadora: “¿Pero acá en Bogotá como se generó eso?”

Entrevistado: “Por eso, pues como ya estaba relacionados con ellos, ya llegando acá , viendo que ellos saben que es una rueda, así un ejemplo de lo que se ha presentado en esos pueblos allá, después de bajarse de una tarima, estar abajo tocando y tal , todo eso, pues ya ese conocimiento estando acá, ya ellos estaban acá haciendo esta reunión, pues los bogotanos compartiendo más esta gran música, porque esta es una música de compartir más que todo, una música que no solamente se estudia, es de todos, esta música representa una unión, por eso es que el mestizaje hay esta, es un ejemplo claro.”

Entrevistadora: “¿Y cómo percibes tú el sentir de los rolos, la expresión Bogotana? “

Entrevistado: “Pues yo presiento que tiene un amor y una pasión, que llega,; no se llega a cantar como las cantadoras como son, pero si llegan a despertar una pasión y un amor y eso si lo llega hacer sentir lo que es verdad esta música , esta música no se despierta hay como escuchándola , sino también interpretándola, tanto tiempo ya empieza uno a evolucionar , todo se relaciona, los sentidos de ese ritual que se hace hay , lo puede sentir un bogotano por cualquier otra persona, porque es algo que tu despiertas en ti, la música esta se puede despertar al sentido que tu empiezas a investigar y a tocar y a tocar

y a tocar, a compartirla, a sentirla como es , con el respeto que se tiene que hacer, o sea empieza a despertar todo el sentido de esta clase de música folclórica”.

Entrevistadora: “¿Que es el bullerengue para ti?”

Entrevistado:” Como se sabe es una bulla, bulla alegre, una bulla alegre que se da en los ritmos cantados, pa bailadores, como que es una reunión también, también se hacen ruedas con el bullerengue. Es parte de mí y es parte de mí porque soy de allá de esas tierras cercanas.

Bulla alegre como que expresando una alegría de libertad, los ritmos primarios aquí en Colombia, los ritmos que representan la libertad, el tambor hace una representación de eso, más adentro de los Palenqueros y el bullerengue es Palenquero. No solamente esta acá en Colombia tiene su parte bullerenguera en Panamá, hay bullerengue también, puede haber también en los rincones de Venezuela, en muchos lugares que se han perdido por ahí, más que todo en los rincones de mares y tal. Los que se quedaron en Turbo, Arboletes, Necocli, Puerto Escondido, pero hay muchos más por ahí y como regaos, pueblitos que se quedaron con ese bullerengue”.

Entrevistadora: “¿Sabes un poco más del origen del bullerengue?”

Entrevistado: “Yo veo que una base que salió del Lumbalu, un ritmo cantado que salieron del lumbalu, interpretándose más alegre, para hacer una celebración más, más no de despedir un muerto, sino de celebrar su vida. Es una vaina que esta hay.” “El Lumbalu es uno de los ritmos más representativos en palenque, es uno de los principales que ha dado como para despedir los muertos y comunicar a los muertos. El bullerengue sale de ahí. De ese ritmo de lumbalu de ese ritmo cantado y hay interpretan de varias formas y tiene su color hay.”

Anexo 2

2.1 Entrevista

Se realizaron unas entrevistas al sujeto 1, sujeto 2 y sujeto 3 que participaron en el taller de bullerengue-chalupa al inicio, al final de la experiencia investigativa pertinente a este documento. A continuación expone las preguntas.

Respuestas de sujeto 1

Entrevista de inicio

1- Entrevistadora: ¿Qué motivo su asistencia al taller?

Entrevistado: Aprender a manejar y conocer mi voz y verme obligada a cantar en público para aprender a soltar la timidez.

2- Entrevistadora ¿Qué espera de este taller?

Entrevistada: Obtener herramientas para mejorar la técnica vocal, cantar mucho, aprender de mi propia voz.

3- Entrevistadora ¿Cuáles son las bondades del canto?

Entrevistada: Cuando yo canto me relajo y me siento más alegre. Es resonando. Cantar relaja, también permite aprender a manejar la voz en diferentes niveles, es escuchar el propio cuerpo.

4- Entrevistadora ¿Qué sabe acerca de los cantos afrocolombianos de bullerengue

Entrevistada: Pues sobre los cantos afrocolombianos, sé que se dividen por la Costa Pacífica y Atlántica. De la Atlántica nacen de una mezcla de herencia española, indígena y afro. Sobre el bullerengue lo he escuchado en unas pocas ocasiones y solo una vez vi una rueda, creería por lo que vi que la presencia femenina es muy importante en este baile

Entrevista de cierre

1- Entrevistadora ¿Le gusto el taller, que fue lo que más le agrado?

Entrevistada: Cantar genera una sensación de relajación y alegría, y a través del taller se trabaja ampliamente en la parte técnica, que le da a uno más herramientas para hacerlo, generando una amplia conciencia de lo que se está haciendo con el cuerpo, y eso lo sentí cuando cantaba.

2- Entrevistadora ¿Que aprendió?

Entrevistada: Con el taller empecé a despertar una conciencia más profunda de mi respiración y por lo tanto de cómo manejar la voz.

3- Entrevistadora: ¿Que sintió?

Entrevistada: Las clases eran relajantes y cuando uno canta siente que se libera y eso me gustaba en ellas

4- Entrevistadora ¿Que cambiaría del taller?

Entrevistada: Si yo siguiera en un taller de canto, me gustaría que se cantara más, y que se cantara de manera grupal pero también una canción propia, pero que se supiera de ello desde el principio. Y la programación de los horarios de clases también es importante, aunque sea un tema complejo, pero que se programen bien las cosas desde el principio.

5- Entrevistadora ¿Qué experiencia le deja cantar grupalmente?

Entrevistada: La experiencia de cantar en grupo es muy bonita y genera unos retos a los que uno no está acostumbrado, creo que es un paso muy importante en el proceso de aprender a manejar la voz y que por lo menos a mí me genera mucho pánico y pues el trabajado con la voz me permite trabajar en ello.

Respuestas del sujeto 2

Entrevista de inicio

1- Entrevistadora ¿Qué motivo su asistencia al taller?

Entrevistada: Me motivo la propuesta de cantar con técnica enseñada por una mujer ya que tuve profesores hombres y quería este complemento.

2- Entrevistadora ¿Qué espera de este taller?

Entrevistada: Espero lograr proyectar la voz y sentirme con más confianza al cantar.

3- Entrevistadora ¿Cuáles son las bondades del canto?

Entrevistada: Las bondades del canto es entrar en “trance”, es decir olvidar lo que me aqueja y sentir una sensación de libertad y si es en coro es conectar en armonía con otras voces.

4- Entrevistadora ¿Qué sabe acerca de los cantos afrocolombianos de bullerengue?

Entrevistada: Los cantos afrocolombianos, como lo indica el nombre, son originarios de la negritud que llegó a Colombia. Se que tienen raíces ancestrales y por lo tanto aportan a lo que es el folclore colombiano. Alguna vez asistí a una velación de una cantadora y las amigas cantadoras, cantaban con el alma y quizás hicieron catarsis de su tristeza por

la pérdida de su amiga, también hombres músicos las acompañaron y en general es una comunidad unida

Respuestas de cierre

1- Entrevistadora: ¿Le gusto el taller, que fue lo que más le agrado?

Entrevistada: Lo que más me gustó del taller de técnica vocal de cantos afrocolombianos fue la dinámica, es decir cómo fue evolucionando hasta lograr que los estudiantes y yo cantemos una música jamás cantada por la mayoría y remotamente aislada de los géneros predilectos por los integrantes del taller. El proceso de evolución llegó a convertirse en un grupo de canto afrocolombiano que se la gozó mientras aprendía.

2- Entrevistadora: Que aprendió?

Entrevistada: Aprendí a respirar siendo más consciente de lo fui cada vez, me entusiasmé con el hecho de poder aumentar los segundos de exhalación.

3- Entrevistadora ¿Qué sintió?

Entrevistada: Sentí que se cumplieron los objetivos del curso.

4- Entrevistadora ¿Qué cambiaría del taller?

Entrevistada: Como todo lo que va evolucionando se va corrigiendo en el camino, no le cambiaría nada.

5- Entrevistadora ¿Qué experiencia le cantar grupalmente?

Entrevistada: La experiencia de cantar grupalmente me dejó un entendimiento grato de la música en comunidad de cantores y cantaoras e intérpretes de instrumentos del bullerengue.

Respuestas de sujeto 3

Entrevista de inicio

1- Entrevistadora ¿Qué motivo su asistencia al taller?

Entrevistado: Me gusta el canto

2- Entrevistadora ¿Qué espera de este taller?

Entrevistado: Aumentar mis conocimientos sobre la técnica vocal, así como de la cultura de donde provienen estos cantos.

3- Entrevistadora ¿Cuáles son las bondades del canto?

Entrevistado: Es un lenguaje que transmita y libera emociones.

4- Entrevistadora: ¿Qué sabe acerca de los cantos afrocolombianos de bullerengue?

Entrevistado Porque son músicos que han surgido de un mestizaje cultural

Respuestas de cierre

1- Entrevistadora: ¿Le gusto el taller, que fue lo que más le agrado?

Entrevistado: Me gustó mucho el taller y lo que más me gusto fue el encontrarme en el canto de manera espiritual.

2- Entrevistadora ¿Que aprendió?

Entrevistado: Algo de la historia de los cantos y el significado tradicional, a respirar mejor, la importancia de la respiración no sólo para el canto sino para la cotidianidad.

3- Entrevistadora ¿Qué sintió?

Entrevistado: Sentí un inmenso placer

4- Entrevistadora ¿Qué cambiaría del taller?

Entrevistado: No le cambiaría, le añadiría que viéramos algo de cómo se interpretan los instrumentos

5- Entrevistadora ¿Qué experiencia le deja cantar grupalmente?

Entrevistado: Me deja la experiencia de conocer nuevos amigos y conectarme con mi territorio.

Anexo 3

3.1 Diario de campo

1er día

6:40 pm

7/12/2015

Objetivo general

-Introducir al grupo en el conocimiento de su cuerpo y del bullerengue, desde diversos ejercicios básicos.

Objetivos específicos

-Realizar ejercicios de cuerpo, respiración y resonancia.

-Exponer y dar a conocer los ritmos de Bullerengue.

Realizamos el estiramiento acompañados de bullerengue, lo cual nos ayudó a conectarnos con la música. En la medida que transcurría la sesión encontré muchas tensiones en los chicos, teniendo en cuenta que no es muy habitual, además realizar calentamientos de esta índole, sin embargo era súper interesante y enriquecedor sentir y ver como la música, el movimiento y el estar en grupo contribuía a el desarrollo de un ejercicio de aprendizaje mutuo, desde el pulso para que en ciertas partes del cuerpo como la espalda, las piernas y los hombros, se generara distensión, para lo que tuvieron mucha disponibilidad para desarrollar todos los ejercicios. En medio de ello también se presentaban inquietudes sobre la música que estábamos escuchando; de donde provenía, a nivel geográfico, quien cantaba etc.

Luego del estiramiento, continuamos con ejercicios de respiración, para continuar con ejercicios de resonancia, con la M, luego con M - Ñ trabajando los resonadores del maxilar superior y del maxilar inferior, más adelante nos masajeamos, y continuamos

con los ejercicios M-Ñ, en donde la caja bucofaríngea se cerraba, para empezar con la M, como si tuviéramos “una papa en la boca”, para luego pasar a la posición de la Ñ, cerrando los dientes. Cada quien tenía su propio espacio dentro del lugar en el que nos encontrábamos, partiendo siempre de una buena respiración; apoyando íbamos hablando sobre lo que percibíamos en el ejercicio.

Realizamos algunas audiciones y conversamos sobre el bullerengue y sus respectivos ritmos, la explicación trato sobre de que se compone, teniendo en cuenta que estas músicas hacen parte de un contexto sociocultural. De esta forma, además, se iba explicando cómo se realizaría los talleres en relación a las diversas actividades que se programaron para el desarrollo del mismo y para al finalizar realizar un ejercicio de creación colectiva, luego de familiarizarnos con la música, para expresar desde lo que queremos expresar cada uno. Finalizando realizamos la debida socialización, indagando sobre las inquietudes que se pudieran tener, sobre cómo nos sentimos en clase, y que era lo que más nos había llamado la atención, para lo cual la sujeto uno, quien es bailarina mencionaba que “le gusta cómo se percibe la relación del cuerpo con la voz, porque ella vibra”. El sujeto 3 por su parte, dice que “le gusta la percusión con las cantadoras, ya que le cantan a algo que se lleva adentro, contando historias, repitiendo mucho los versos que son muy significativo para ese territorio, la sujeto 2 menciona que “eso es nuevo para mí, pero que por ser colombianos lo ha escuchado, pero lo que representa es un mundo por descubrir”, dice que “parece como fuera un mantra, es como si se volviera a tocar lo que es la universalidad. El folclore es muy rico”.

Día 2

2:34 p m

12/12/2015

Objetivo general

-Activar mediante los ejercicios de resonancia la zona bucofaríngea, para amplificar la voz.

Objetivos específicos

-Realizar diversos ejercicios de técnica que contribuyan a la entonación del Bullerengue-Chalupa.

-Contribuir a la afinación desde diversos ejercicios de vocalización/afinación

Iniciamos con ejercicios de respiración para desarrollar conciencia respiratoria y un buen apoyo, a continuación, realizamos ejercicios por conteos al inhalar, para el trabajo de resonancia, poco a poco esto lo realizamos con movimientos corporales relacionados con el pulso del bullerengue, buscando sincronizarnos con el. El grupo viene con mucha disposición, sin embargo, para unos era más fácil que para otros. El ejercicio más adelante lo ampliamos buscando que la resonancia rítmicamente, desde el ejercicio de MÑ, de tal manera que se relacionara también con el bullerengue. La invitación es a que la música guie nuestro movimiento.

Para conectar todo lo que hemos hecho hasta el momento, realizamos el ejercicio de respiración, resonancia y ahora proyección, con la música y aportándole a ella misma, conservando la resonancia.

Para finalizar realizamos ejercicios de vocalización, respirando siempre para iniciar y así apoyar, desde el “Lee y Lii” que es funcional para el bullerengue o para el calentamiento de cualquier música, con el apoyo del teclado con lo cual queremos, definir la tesitura para poder afinar debidamente. Mientras van comprendiendo la dinámica de primero escuchar, mientras yo les explico el ejercicio, y luego vocalizar a la par conmigo, se desafinan unos más que otros, sin embargo, van comprendiendo que esta es la mejor manera de desarrollar el ejercicio y poco a poco van ganando afinación. Más adelante se hace una pequeña explicación de lo que se pretende hacer con los temas, haciendo el análisis del texto del que queremos interpretar, para lo cual en principio se piensa en “A pila el Arroz”, pero con el pasar de la sesión llegamos a la conclusión de que podemos utilizar también el tema chalupero, se “Se rompió el calabazo”. De esta manera se busca que poco a poco vayamos familiarizando con este tipo de músicas.

Día 3

10:20 am

16/12/15

Objetivo general.

-Profundizar en el proceso de taller mediante la exposición de los temas a seguir como la dicción y la emisión.

Objetivos específicos

-Desarrollar la dicción desde diversos ejercicios.

-Introducir al grupo en el conocimiento del bullerengue desde su contexto sociocultural bajo la proyección de documental.

En este día ingreso una nueva integrante, que era la compañera del Maestro Juan Carlos Puello, llamada la sujeto cuatro, con quien se venía organizando a través de ella la asistencia del maestro al cierre del taller, para lo cual la invitamos a las últimas sesiones para que se empapara del proceso que veníamos desarrollando ya que él no podía asistir.

Realizamos ejercicios de calentamiento de resonadores como si estuviéramos montados en una moto; la posición del cuerpo y el imaginarnos que estamos montados, realizando ejercicio de burbujas, ayuda a que el ejercicio se desarrolle de mejor manera, puesto que las burbujas vienen hacer el sonido de la moto.

Decidimos trabajar la chalupa para la interpretación de los temas que viene siendo casi lo mismo que el bullerengue, siendo de la misma familia, pero con una velocidad mayor y unas temáticas más alegres, puesto que buscamos realizar ejercicios de creación colectiva a través de la improvisación y/ o la creación de un tema en concreto, en donde coloquemos ideas desde los sentires y pensares de cada uno. Así fue como escogimos luego de realizar una serie de audiciones de chalupas el tema “se rompió el calabazo” de la agrupación Son del Tambo.

Empezamos a trabajar el tema con ejercicios de dicción, sobre la letra del video, desde una buena inhalación apoyando en donde comiézanos un canto grupal, sobre la frase del mismo a manera de rueda, trabajándola desde el movimiento corporal y llevando palmas.

La idea es que, continuando, llevan palmas y coreen el tema para familiarizarnos con la música y con el genere lo que más podamos, par si proponer.

Así la frase se va rotando y más adelante para que nos concentremos más, escuchamos con los ojos cerrados. Como una de las chicas estaba un poco mala de la voz

consumimos un poco de jengibre, luego continuamos con ejercicios de dicción y gesticulación con el tema “Así, así”, de Etelvina Maldonado. Poco a poco nos vamos adentrando a la rítmica propia del tema cantándola todos en conjunto con apoyo de palmas.

Tomamos varios pregones del tema, pero en principio comenzamos con el 1ro de tal manera que mientras yo entonaba ellos coreaban de manera lenta, en principio, luego se tomaba otro pregón en especial y se repetía y más adelante otro. Mas adelante se invierte el asunto y mientras ellos realizan todo el pregón principal, yo entono el coro buscando además que al entonarlo lo realicemos con el “viaje” debido.

Para finalizar proyectamos el documental de “Bulla y silencio” de Urian Sarmiento, en el que se puede conocer más de cerca el origen y razón de ser de esta música desde la voz de quienes, desde su lugar de origen la han desarrollado. Pobladores de pueblos en donde estas músicas se presentan originalmente. Luego de ver el documental se indago sobre cómo les había parecido, ellos respondieron de la siguiente manera:

Sujeto uno: Chévere, que se haga un documental de esta índole. Es importante rescatar esto porque incluso ellos, (o sea los protagonistas del documental) no saben lo importante que es. Hay que rescatar la historia y la memoria al difundir.

Sujeto cuatro: Labor de rescate, traído a Bogotá, nosotros entendemos la dimensión y las personas que lo han traído entienden la importancia de lo de allá.

Sujeto dos: Chévere encontrar otra parte folclórica con toda con toda la comunidad y su rol.

Sujeto cuatro: Ellos crecieron en ese mundo sin preguntarse de donde viene su música, y de donde viene ella. Sencillamente la música los llama.

Sujeto tres: Esta música sale de la tierra.

Sujeto uno: Así como la marimba, quien fue evangelizada, estas músicas se han satanizado

desde otros puntos de vistas que son diferentes.

Sujeto tres: las músicas son el lenguaje de las fuerzas de la tierra. Escuchar el tambor, es escuchar el mensaje y la memoria de los árboles.

Es importante que se rescate para que estas músicas no desaparezcan.

¿Cómo lo rescatan, como se rescatan así mismos?

Es un llamado, lo sacan a uno.

Sujeto cuatro: Ha visto la necesidad de encontrarse con sus ancestros para encontrarse con sí mismo.

Sujeto tres: Es salvarse a uno mismo. Es despertar.

Sienten que los ejercicios contribuyen a un buen aprendizaje del canto y al bullerengue

Sujeto uno: La misma cultura no es válido por que la postura Euro centrista

Sujeto cuatro: Iniciamos con el calentamiento de rutina, trabajando la respiración, y resonancia ahora apoyados en el teclado, de tal manera que buscamos que allá un grado de resonancia entonada de forma afinada. Al iniciar con Sujeto uno luego todos, y luego, desde estos ejercicios, en el que pretendemos entonar, con el apoyo debido, respirando.

Al entonar tenemos presente que es a destiempo como el mar, trabajando movimientos con el cuerpo, los brazos que nos ayudan a ir encontrando esa sensación. Iniciamos con el tema “Se rompió el calabazo” por momentos Sujeto tres se desafina, menos mal los demás van afinados y él no logra incidir en ellas, la idea es en principio revisar como respiramos para apoyar al iniciar la entonación, cada uno va interpretándola.

Poco a poco cada uno va entonando el tema desde diferentes frases relacionadas, incluso como inspiración propia y estilo propio, trabajando volúmenes y matices.

Del tema “Así así”, se parte de la tonada inicial para desde ella rotárnosla, mientras que vamos acompañamos de palmas y movimientos corporales. Vamos con frases que rítmicamente son muy repetitivas, de esta manera vamos interiorizando el ritmo y el viaje, luego vamos con otra frase que también vamos repitiendo con palmas, mas adelante todos ellos hacen la tonada y yo los coreo.

Finalizando les pregunte en qué medida creen que la técnica vocal contribuye al aprendizaje del bullerengue-chalupa y a la construcción de comunidad y de procesos colectivos, según cómo íbamos realizando los ejercicios de canto grupal y además como va ayudando a reconocer la propia identidad y de la de colombianos y además como se sintieron en la clase.

Sujeto dos: Calentar y los ejercicios de la técnica vocal al comienzo, ayudan a relajarse, porque sirve para saber en qué momentos, en la chalupa, se debe tomar aire cuando se está cantado y cuando se está cantado, como se va marcando en grupo porque al realizarlo con los demás se adquiere seguridad y se hace sentir que es de la comunidad.

Sujeto tres: Las músicas tradicionales se hacen llevando un legado, parecidas a las músicas del llano, cantándole al trabajo. Son como mantras. Ayudan a sacar y a sanar. Entonces al calentar y respirar se pone en sintonía con el cuerpo, con la música y también con las personas, con la comunidad hacemos algo colectivo, y hacemos parte de ese legado, dejando algo también con las personas con las que podemos hablar.

Sujeto cuatro: Los ejercicios de técnica vocal que se hacen al empezar, sirven para no maltratar las cuerdas vocales, para ser más conscientes de la respiración y de donde sale el aire para cantar.

Cuando todos cantamos en un círculo, como si estuviéramos tejiendo algo entre todos. Estuvo interesante el ejercicio de la improvisación que al principio no es muy fácil, luego cuando entras en confianza y te sueltas pasan cosas chéveres.

Sujeto uno: La técnica nos ayuda un montón las respiraciones a calentar el cuerpo y a prepararnos y que esté dispuesto a cantar, sin hacerse daño la voz, poder proyectar más. Lo que hicimos también hoy, al buscar la tonalidad de la canción, ayuda mucho para poder ubicarse, porque uno se sale mucho de la nota y también se necesita, ejercicios de repetir, para ir soltándose y coger confianza.

Día 5:

6:45 pm

12/20/15

Objetivo general

-Realizar la rueda de cierre con los estudiantes del taller y el maestro invitado.

Objetivos específicos

-Realizar un trabajo conjunto a nivel vocal e instrumental en compañía del maestro invitado.

-Realizar ejercicios

De improvisación que aporten a la entonación bullerenguera-chalupero.

El ultima día fue súper chévere, puesto que en el transcurso de las últimas sesiones nos estuvimos organizando para la realización del cierre, en el que teníamos invitado a Juan Carlos Puello “El chongo”, cantador y tamborero Cartagenero, quien venía a acompañarnos en la rueda de cierre, y para ello habíamos definido organizar y cocinar entre todos un sancocho de pescado invitando a amigos y familiares con los cuales queríamos compartir colectivamente momento.

Es así como al iniciar la tarde, nos reunimos para organizar el patio, sitio donde realizaríamos la rueda, mientras que otros compraban lo del sancocho. Al llegar los ingredientes, entre todos picamos e iniciamos la preparación del mismo. Era súper agradable sentir, que eso a lo que llama la Rueda, que es un espacio de compartir cantos, también era ese momento en el que todos cocinábamos, conociéndonos un poco más y aprendiendo los unos de los otros , como plantea el pensamiento vernáculo, que es desde la vida misma, desde la experiencia, al escuchar lo que el otro tiene por decir frente, incluso a la preparación de un sancocho de pescado, preparación costeña , hecha por rolos, desde sus diferentes versiones , aprendidas de las abuelas y mamas, en su mayoría.

Al tener ya listo el sancocho comimos, acompañado de arroz con coco y verduras, traído por mama, en ese momento llego el maestro “El chongo” con quien también compartimos el alimento y al terminar, momento en el que empezaba a oscurecerse, dimos inicio a la última clase del taller, quien fue abierta puesto que nos acompañaban observándonos nuestro familiares y amigos, a quienes los invitamos a los ejercicios de respiración, para un buen apoyo y calentamiento si ellos así lo querían, y a continuación realizamos los ejercicios de dicción con el texto , para dar paso a la entonación de los temas de forma afinada, conectándonos con las palmas y movimientos corporales que nos ayudaran a tener el ritmo y viaje adecuado, de esta forma entone unos pregones que ayudaran a ir adentrándonos en el tema y así irnos sintonizando con la Chalupa, llamada “ Se rompió el calabazo” tema con el que veníamos trabajando.

Al llegar “El chongo” a acompañarnos, dimos inicio con toda. Comenzamos el tema en el que entone unos pregones como preámbulo para la entonación que cada uno iba a realizar.

Lastimosamente empezaba a escurecer y registrar se complicaba, dado que la cámara no permitía grabar de noche por que quedaba todo oscuro. Algo se logró con un celular. Poco a poco cada uno fue interpretando la estrofa principal, al punto en que cada uno improvisaba, dentro del mismo ritmo de la frase lo que se le iba ocurriendo, tal y como lo veníamos trabajando en clase. Por momento el maestro también cantaba, ya que el robo del verso es algo que se da normalmente en estas músicas. Era súper chévere sentir a nuestros familiares y amigos en esta ocasión, porque ellos también cantaban y tocaban instrumentos, acompañándonos, era todo un acto de enseñanza aprendizaje de la vida y de la música, o más bien, mediante ella y gracias a ella.

Luego continuamos con el tema “Así así”. La dinámica fue más o menos la misma, yo inicié el tema, para que todos nos sintonizáramos en cuanto a la afinación, proyección e interpretación, más adelante, cada uno empezó a tomar la frases principales del tema y empezaron a interpretarla, algo que con el pasar del tiempo se convirtió en un ejercicio de improvisación, que era el fin como tal del taller y que menos veníamos también trabajando en clases anteriores, entrar en estados en los que pudiéramos crear, proponer y hablar-cantando desde los propios sentires y pensares .

El día lo terminamos interpretando otros temas musicales, en donde los chicos me ayudaban con los coros, más adelante el maestro Chongo interpreto la gaita, para cerrar por completo un día único, que nos dejó muchas enseñanzas aprendidas en medio de compartir junto a uno de los mejores percusionistas colombianos, promotores del folclore de la costa Atlántica, gaita y bailes cantados, acompañados de nuestros seres queridos. Un día para estar agradecida con la vida.

Anexo 4

4.1 Temas musicales

Temas interpretados: apéndices

Los temas de Chalupa- Bullerengue que se utilizaron para la realización del taller son “Se rompió el Calabazo “de la Agrupación Son del Tambo, localizados en María la Baja,

Bolívar y “Así así así” de la maestra cantadora Etelvina Maldonado, de Santa Ana Bolívar.

La maestra Etelvina Maldonado interprete y compositora del tema “Así, así, así”, fallecida hacia el año 2010, a los 75 años, siendo una de las más representativas cantadoras bullerengueras, se ha reconocido por participar en el trabajo discográfico “Cantadoras” de la agrupación Alekuma quienes la describen como “Prolífica compositora bullerenguera nacida en Santa Ana, Bolívar. Posee grandes cualidades improvisativas, que explotan sus múltiples recursos expresivos. En su amplia trayectoria artística, se ha consolidado como una de las más importantes cantadoras, en la tradición musical del caribe colombiano.” (Alekuma Cantadoras.2002. p 2.)

Pabla Flores, siendo la compositora del tema “Se rompió el calabazo” interpretándolo con la agrupación Son del tambor “ a quien se le conoce como ‘La Payí, es una de las pocas cantadoras que quedan con vida en María La Baja. La mujer, hija de la fallecida cantadora Eulalia González, ‘La Yaya’, no parece que interpretara este tipo de música. Es una abuela de cinco nietos que se la pasa haciendo oficios en una casa de tablas color lila, pero apenas empieza a cantar se escucha una voz melancólica”, (Fragozo 2014).

A continuación, un fragmento de sus letras:

“Así, así así...”

(Chalupa de la maestra Etelvina Maldonado)

“Coro: Así es que me gustas tú muchachita chiquitica bonitica del Sinú...”

Ayyyy...ole...Ole ole... fuego caramba ahí así es que a mí me gusta las muchachas de la sabana hombre / Coro

Ahí así así, así es que me gustan ellas, muchachita chiquitica de la playa de Cartagena hombre / Coro

Ay! Se rompió el Calabazo

(Pabla Flores)

“Ay! se rompió el calabazo...”

Del agua pa beber...

¡Ay! mama no me pegue...

Fue que me tropecé.

¡Ay! se rompió el calabazo

Coro: Del agua pa beber

Ay se rompió se rompió (bis) / Coro

Anexo 5

5.1 Partituras

Score

Asi Asi

Transcripcion

Etelvina Maldonado

Oscar Munar

Tambora

Drum Set

Llamador
Semilla *ff*

Accessories

Alegre *fff*

Djembe

Voz principal

Voice 1

Coro 1

Voice 2

Coro 2

Bass

The musical score is written in 2/2 time. The instruments and voices are: Tambora (Drum Set), Llamador Semilla (Accessories), Alegre (Djembe), Voz principal (Voice 1), Coro 1 (Voice 2), Coro 2 (Voice 2), and Bass. The score consists of five measures. The Tambora part has a steady rhythm of quarter notes. The Llamador Semilla part has a pattern of quarter notes with accents, marked *ff*. The Alegre part has a pattern of eighth notes with accents, marked *fff*. The Djembe part has a pattern of eighth notes with accents. The Voz principal part is silent. The Coro 1 part has a melody of quarter notes. The Coro 2 part has a bass line of quarter notes. The Bass part has a bass line of quarter notes.

©

The musical score consists of several staves. The top three staves are for percussion: D.S. (Drum Set), Acc. (Accompaniment), and B. (Bass). The D.S. staff features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Acc. staff has a similar pattern with accents. The B. staff has a pattern of eighth notes with accents. The fourth staff is a vocal line in treble clef, starting with a rest and ending with a dotted note. The word "Estrofa" is written above this staff. The fifth staff is a vocal line in treble clef with a melodic line. The sixth staff is a bass line in bass clef with a melodic line.

Asi Asi

10

D. S.

10

Acc.

10

10

B

The image shows a musical score for the piece 'Asi Asi' on page 3. The score is divided into four systems. The first system is for 'D. S.' (Dolce) and consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of eighth notes with accents. The second system is for 'Acc.' (Accelerando) and consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of eighth notes with accents. The third system is for 'B' (Basso) and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff contains a sequence of eighth notes with accents, and the bass clef staff contains a sequence of eighth notes with accents. The fourth system is for 'B' (Basso) and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff contains a sequence of eighth notes with accents, and the bass clef staff contains a sequence of eighth notes with accents. The score is marked with '10' at the beginning of each system.

14

D. S.

14

Acc.

14

14

Coro

14

B

The musical score is arranged in five systems. The first system is for the D.S. (Dolce) part, marked with a double bar line and a first ending bracket, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The second system is for the Acc. (Accelerando) part, also marked with a double bar line and a first ending bracket, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The third system is for the Coro (Chorus) part, marked with a double bar line and a first ending bracket, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The fourth system is for the vocal part, marked with a double bar line and a first ending bracket, showing a melodic line in treble clef. The fifth system is for the bass part, marked with a double bar line and a first ending bracket, showing a bass line in bass clef. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

Asi Asi

18

D. S.

18

Acc.

18

18

B

The image shows a musical score for the piece 'Asi Asi' on page 5. The score is divided into several parts: D.S. (Drum Set), Acc. (Accompaniment), and B (Bass). The D.S. part consists of four staves of rhythmic notation with eighth notes and accents. The Acc. part consists of four staves of rhythmic notation with eighth notes and accents. The B part consists of three staves of melodic notation in bass clef. The score is marked with '18' at the beginning of each part, indicating the starting measure number. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The D.S. and Acc. parts are in a simple, repetitive rhythmic pattern. The B part features a melodic line with eighth notes and rests.

6

Asi Asi

22

D. S.

Musical staff for D. S. (Drum Set) part of 'Asi Asi'. It features a series of rhythmic patterns with eighth notes and rests, marked with '7' below the notes.

22

Acc.

Musical staff for Acc. (Accompaniment) part of 'Asi Asi'. It features a series of rhythmic patterns with eighth notes and rests, marked with 'x' above the notes.

22

Musical staff for Acc. (Accompaniment) part of 'Asi Asi'. It features a series of rhythmic patterns with eighth notes and rests, marked with 'x' above the notes.

22

Estrofa

Musical staff for Estrofa (Verse) part of 'Asi Asi'. It features a series of notes and rests, with a final note marked with a flat and a dot.

Musical staff for Estrofa (Verse) part of 'Asi Asi'. It features a series of notes and rests, with a final note marked with a flat and a dot.

22

B

Musical staff for B (Bass) part of 'Asi Asi'. It features a series of notes and rests, with a final note marked with a flat and a dot.

8

Asi Asi

30

D. S.

Musical staff for D. S. (Drum Set) showing a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes with accents.

Acc.

30

Musical staff for Acc. (Accompaniment) showing a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes with accents.

30

Musical staff for Acc. (Accompaniment) showing a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes with accents.

30

Coro

Musical staff for Coro (Chorus) showing a melodic line in treble clef with a key signature of one flat.

Musical staff for Coro (Chorus) showing a melodic line in treble clef with a key signature of one flat.

30

B

Musical staff for B (Bass) showing a melodic line in bass clef with a key signature of one flat.

Asi Asi

34

D. S.

34

Acc.

34

34

B

The musical score for 'Asi Asi' on page 9, measures 34-37, consists of several parts. The 'D. S.' (Dolce) part is a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting on a middle C. The 'Acc.' (Accelerando) part is a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs, starting on a middle C. The 'B.' (Basso) part is a melodic line in bass clef with a key signature of one flat, starting on a middle C. The top two staves are empty.

10
38

Asi Asi

D. S.

Musical staff for D. S. (Drum Set) showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents and dynamic markings.

Acc.

Musical staff for Acc. (Accompaniment) showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents and dynamic markings.

38

Musical staff for Percussion showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents and dynamic markings.

38

Estrofa

Musical staff for Melody showing a sequence of notes, including a dotted quarter note and an eighth note.

Musical staff for Melody showing a sequence of notes, including a dotted quarter note and an eighth note.

38

B

Musical staff for Bass showing a sequence of notes, including a dotted quarter note and an eighth note.

Asi Asi

42

D. S.

42

Acc.

42

42

42

B

The image shows a musical score for the piece 'Asi Asi' on page 11. The score is divided into four systems. The first system is for 'D. S.' (Dolce) and the second for 'Acc.' (Accelerando), both in 2/4 time. The third system is a piano accompaniment with a treble clef, and the fourth is for 'B' (Bass) in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The 'D. S.' part consists of a single melodic line with eighth notes and accents. The 'Acc.' part consists of a single melodic line with eighth notes and accents. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and rests. The 'B' part is mostly silent, with a few notes in the first measure.

12
46

Asi Asi

D. S.

Musical staff for D. S. (Drum Set) showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Acc.

Musical staff for Acc. (Accompaniment) showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

46

Musical staff for Percussion showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

46

Musical staff for Coro (Chorus) showing a melodic line in treble clef.

Coro

Musical staff for Treble Clef showing a melodic line in treble clef.

46

Musical staff for B. (Bass) showing a melodic line in bass clef.

B

Asi Asi

50

D. S.

50

Acc.

50

50

B

The image shows a musical score for the piece 'Asi Asi' on page 13. The score is divided into four systems. The first system is for 'D. S.' (Drum Set) and the second for 'Acc.' (Accompaniment). The third system is a blank staff with a treble clef. The fourth system is for 'B' (Bass) and includes a treble clef staff. The music is in 2/4 time and features a repeating rhythmic pattern of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat). The score is marked with '50' at the beginning of each system.

14
54

Asi Asi

D. S.

Musical staff for D. S. (Drum Set) showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Acc.

Musical staff for Acc. (Accompaniment) showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

54

Musical staff for Percussion showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

54

Musical staff for Treble Clef showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Musical staff for Treble Clef showing a melodic line with eighth notes and a half note.

54

Musical staff for Bass Clef showing a melodic line with eighth notes and a half note.

B

Score

Ay! se rompió el calabazo

Son de Tambó

Oscar Munar

Ad libitum

Voz principal

Voice 1

Coros *ff*

Voice 2

Llamador

Accessories

Palmas

Tablas

Alegre

Djembe

6

6

6

6

Acc.

Musical score for measures 1-14. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano part consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The vocal line is in treble clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins with a double bar line and a repeat sign. The vocal line contains the following notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4. The piano accompaniment features a series of rests in the upper staff and a melodic line in the lower staff starting at measure 4. A dynamic marking of *ff* is present in measure 4. The word "Acc." is written to the left of the piano staves.

Musical score for measures 15-18. The score continues from the previous system. The piano part consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The vocal line is in treble clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins with a double bar line and a repeat sign. The vocal line contains the following notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The piano accompaniment features a series of rests in the upper staff and a melodic line in the lower staff starting at measure 15. A dynamic marking of *ff* is present in measure 15. The word "Acc." is written to the left of the piano staves.

Ay! se rompió el calabazo

A tempo

The musical score is arranged in four systems. Each system contains four staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), an 'Acc.' (accompaniment) line (percussion clef), and a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 19, 23, and 23 are indicated at the beginning of the first, second, and third systems respectively. The tempo is marked 'A tempo'. The first system includes a dynamic marking 'f' (forte) below the grand staff. The 'Acc.' line features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific accompaniment style. The piano accompaniment line shows a sequence of chords and melodic fragments. The vocal line contains a melody with various note values and rests.

This musical score is for the piece "Ay! se rompió el calabazo". It begins at measure 27 and is divided into two systems. The first system covers measures 27 to 30, and the second system covers measures 31 to 34. The score is written for four staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), an accordion line (labeled "Acc." with a C-clef), and a bass line (bass clef). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The vocal line features a melody with notes such as G4, A4, B4, C5, and D5, with some accidentals. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and melodic fragments. The accordion part is marked with 'x' symbols, indicating specific button positions. The bass line provides a rhythmic foundation with eighth-note patterns and rests.

Ay! se rompió el calabazo

35

35

35

Acc.

35

39

39

39

39

Acc.

39

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled "Ay! se rompió el calabazo" on page 5. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 35 and the second at measure 39. Each system includes a vocal line (treble clef), a guitar line (treble clef), and an accordion line (marked "Acc.", bass clef). The vocal line features a melodic line with various note values and rests. The guitar line provides harmonic support with chords and melodic fragments. The accordion line has a steady eighth-note accompaniment with accents on every other note. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4.

The musical score is divided into two systems, each starting at measure 43. Each system contains four staves: a vocal line (treble clef), a guitar line (treble clef), an acoustic guitar accompaniment line (labeled 'Acc.' with a guitar icon), and a guitar bass line (bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first system covers measures 43 to 46, and the second system covers measures 47 to 50. The vocal line consists of quarter and eighth notes with some accidentals. The guitar line features a melodic line with slurs and ties. The 'Acc.' line shows a rhythmic pattern of quarter notes with 'x' marks above them, indicating muted notes. The guitar bass line features a steady eighth-note accompaniment with 'x' marks above some notes.

Ay! se rompió el calabazo

51

51

51

Acc.

51

51

Detailed description: This musical score consists of five staves. The first staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a measure rest, followed by notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The second staff is a piano accompaniment line in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, featuring three whole rests. The third staff is an acoustic guitar accompaniment line in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, marked 'Acc.'. It features a sequence of notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5, with 'x' marks above the notes indicating muted strings. The fourth staff is a piano accompaniment line in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, featuring three whole notes: G3, F#3, and E3. The fifth staff is a guitar accompaniment line in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, featuring a sequence of notes G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, and G2, with 'x' marks above the notes indicating muted strings.

Anexo 6

6.1 Videograbación

Taller de técnica vocal con énfasis en cantos de
bullerengue-chalupa

