

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
Facultad de Arte y Diseño
Licenciatura en Música Popular
Orientación en Canto.



“Bel canto cuyano: propuesta de vocalizaciones dirigidas a la cueca cuyana.”

Sofía Persia

Director: Prof. Diego Flores

Co-directora: Lic. Victoria Lo Giúdice

Mendoza, Noviembre de 2020

AGRADECIMIENTOS

Índice

1. Capítulo 1: “Introducción: la instancia de construcción en el canto”

- 1.1. Problemas de Investigación
- 1.2. Objetivo general y Objetivos específicos
- 1.3. Justificación
- 1.4. Estado de la cuestión.
- 1.5 Metodología y Fuentes

2. Capítulo 2: “Especificidades del canto popular en su técnica y dirección a la cueca”

- 2.1 La institucionalización del canto popular
 - 2.1.1. Visiones de autores sobre técnica vocal.
 - 2.1.2. Alessandroni y la pedagogía vocal
 - 2.1.3. Posibilidades de aplicación en el repertorio elegido.
- 2.2. Concepciones del canto en la cueca.
 - 2.2.1. Investigaciones previas: definiciones de la cueca y el canto en la misma.
 - 2.2.2. La visión de docentes, alumnos y cantantes.

3. La vocalización aplicada

- 3.1. Tres cuecas de Palorma en su interior
- 3.2. Determinación de factores comunes.
- 3.3. Situación estética de las versiones
- 3.4. Desarrollo de la vocalización

4. Conclusiones generales

- 4.1. Puntos a tener en cuenta para trabajos similares.

5. Fuentes

- 5.1. Bibliografía
- 5.2. Especificación del origen de las entrevistas
- 5.3. Transcripciones
 - 5.2.1. Transcripción Cueca de las Chapecas
 - 5.2.2. Trascipción Llegando a Cuyo.
 - 5.2.3. Transcripción Cueca de la Viña Nueva.
 - 5.2.4. Links de versiones escuchadas.

Capítulo 1:	
Introducción: la instancia de construcción del canto.	1
1.1 Problema de Investigación.	4
1.2 Objetivos	5
1.2.1 Objetivo General	5
1.2.2 Objetivos específicos	5
1.3. Justificación	6
1.4. Estado de la cuestión	8
1.5 Metodología y fuentes	9
Capítulo 2	
“Especificidades del canto popular en su técnica y dirección a la cueca”	11
2.1. La institucionalización del canto popular	11
2.1.1. Visiones de autores sobre técnica vocal.	12
2.1.2. Alessandroni y la pedagogía vocal	17
2.1.3 Posibilidades de aplicación en el repertorio elegido.	22
2.2. Concepciones de la cueca.	23
2.2.1. Investigaciones previas: definiciones de la cueca y el canto en la misma.	24
2.2.2. La visión de docentes, alumnos y cantantes.	29
La cueca desde su contexto	30
La cueca desde lo técnico vocal.	32
La cueca desde la enseñanza y la transmisión	36
Capítulo 3. La vocalización aplicada	37
3.1. Tres cuecas de Palorma en su interior	38
Cueca de la viña nueva:	46
Cueca de las chapecas	50
Llegando a Cuyo.	54
3.2. Escucha activa de versiones	58
Cueca de la viña nueva cantada por Nolo y Magda	58
El aspecto rítmico	58
La alternancia ligado- no ligado.	61
Intensidad y dinámica.	63
Variaciones tímbrico-vocales	66
Elementos del contexto musical externos al canto	67
Cueca de las chapecas cantada por Felix Dardo Palorma	68
El aspecto rítmico	68
La alternancia ligado- no ligado	71
Intensidad y dinámica.	74
Variaciones tímbrico-vocales	77
Elementos del contexto musical externos al canto	78

Cueca Llegando a Cuyo cantada por Félix Dardo Palorma	79
El aspecto rítmico	79
La alternancia ligado- no ligado.	83
Intensidad y dinámica.	85
Variaciones tímbrico-vocales.	88
Elementos del contexto musical externos al canto	89
3.3. Producción de vocalizaciones.	90
ANEXOS	92
CONVERSACIONES SOBRE LAS QUE SE BASÓ EL CAP	92
PARTITURAS	109
BIBLIOGRAFÍA	111

Capítulo 1:

Introducción: la instancia de construcción del canto.

La siguiente tesina surge como construcción y resumen de los conocimientos adquiridos durante el cursado de la Licenciatura en Música Popular con orientación en canto perteneciente a la UNCuyo. En dicha carrera, coexisten dos materias troncales: Canto, orientada a la técnica vocal e Interpretación, enfocada en el lenguaje de los géneros musicales populares y su aplicación vocal.

Entre los diversos lenguajes musicales que se estudian, en el 1er año de dicha carrera, se hace énfasis en el repertorio popular cuyano, donde se encuentra la cueca¹, género perteneciente a la familia peruana de la Zamacueca, que en Cuyo adopta particularidades que la diferencian de las demás regiones latinoamericanas donde está presente el género. Por otro lado, es usual utilizar bibliografía de técnica de canto convencional, que apoya sus fundamentos en el canto lírico y popular, de autores italianos, en contexto de la ópera romántica.

La motivación inicial de la elección del tema de esta tesina, es acerca del momento de la vocalización. En el proceso de aprendizaje, se considera importante dicho momento, ya que es una instancia que prepara la voz para cantar y la condiciona para una emisión óptima. Es por ello que este trabajo se enfoca en aportar a la actividad de

¹ La cueca cuyana es uno de los géneros populares cultivados por un amplio sector de la población de la región de Cuyo, integrada por las provincias de Mendoza, San Juan y San Luis, distante un promedio de 1.000 km de Buenos Aires. Las cuecas son canciones danzables: música, texto y coreografía están relacionados de una manera muy estrecha. Junto con la tonada cuyana —y en menor medida con el gato y el vals— conforman un complejo musical que denominamos música popular cuyana de base tradicional. (Sanchez, 2014)

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

vocalización usual, recursos y herramientas relacionadas a las características del lenguaje de la cueca.

En vistas a concretar este objetivo de vinculación y aporte de nuevos elementos, la presente investigación propone la exploración de las “maneras” del canto cuyano, sus recursos técnicos y herramientas expuestas a la hora de cantar.

Se escucharon diferentes versiones para determinar características que corresponden a un orden más específico y variable en cada caso: articulación, pronunciación, portamentos, dinámica, etc. El proceso de análisis adoptó criterios y terminologías de las teorías abordadas en la Cátedra de Análisis y Morfología Musical de la carrera. Dicho análisis contempla parámetros melódico- rítmicos y armónicos.

Se analizaron 3 cuecas de Félix Dardo Palorma² (1918-1994): *Cueca de la viña nueva* (1950), *Cueca de las chapecas* (1964) y *Llegando a Cuyo* (1967), considerándose como “referentes” en la aplicación de la técnica popular que da forma al lenguaje característico para responder al interrogante principal: ¿cuál es la manera de cantar cuyana si ésta pudiera traducirse en aspectos técnicos o canónicos?.

²La Paz, Mendoza. Compositor, cantor, músico. Se registran de su autoría alrededor de 250 composiciones.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

Se tuvieron en cuenta perspectivas de autores tales como Eugene Rabine³, Nino De Rose⁴, Claudia M. Rolando⁵ y Manuela Reyes⁶ sobre la técnica del canto y la existencia de la misma en los procesos de aprendizaje de la música popular. La perspectiva de pedagogía vocal fue tomada principalmente de los trabajos realizados por el Lic. Nicolás Alessandroni⁷. Su objeto de estudio aborda la problematización del “modelo conservatorio” y las nuevas visiones respecto al canto y su enseñanza que sitúan a la vocalización en un margen fuera de la unilateralidad previamente dada entre maestro y alumno.

En el tema desarrollado en el Capítulo 2, se tomó como referencia la tesis de posgrado “*La cueca cuyana contemporánea, identidades sonora y sociocultural*” de Octavio Sánchez⁸, para el abordaje de la Cueca desde el canto, teniendo en cuenta las características que la conforman y distinguen.

Además, reforzando la metodología cualitativa utilizada en la investigación, se llevaron a cabo intercambios mediante entrevistas a las profesoras Alejandra

³E.E.U.U., cantante solista de oratorio y ópera, director de coro y orquesta, regisseur, maestro de música, investigador, creador del Método Rabine para la Educación Funcional de la Voz y del Instituto Rabine.

⁴Italia, compositor, pianista, docente, fundador de la Escuela de Música Popular de Testaccio donde enseña técnica e improvisación del jazz

⁵España, Becaria Personal investigadora- Gobierno Vasco; Doctoranda de Musicología- Univ. de Valladolid; Máster en Artes y Ciencias del Espectáculo -Universidad del País Vasco; Máster en Musicología Hispana Universidad de Valladolid; Lic. en Artes Musicales y Sonoras - IUNA; Prof. Sup. Nac. de Canto -Conservatorio Nacional de Música, López Buchardo.

⁶ Chile. Docente, cantante, gestora en la Universidad Nacional de Villa María.

⁷ La Plata, Bs As. Prof. Titular de la asignatura CANTO COLECTIVO y en la Escuela de Arte de Berisso e integrante del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical de la Facultad de Bellas Artes. Ganador de una Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas.

⁸ Prof. Titular de las asignaturas ENSAMBLE I, ENSAMBLE III, PERCUSIÓN en la Universidad de Cuyo, arreglador, director, investigador, integrante del dúo Morcos-Sánchez.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

Bermejillo⁹ y Mariana Palomo¹⁰ y a tres cantantes profesionales que incluyen la cueca cuyana en su repertorio. Ellos son Gabriela Fernández¹¹, Lisandro Bertín¹², y Nahuel Jofré¹³.

Como ya se mencionó antes, el motor inicial de esta tesina es la observación de los recursos utilizados al momento de vocalizar y luego al momento de interpretar una canción. El reconocimiento de estos elementos característicos de la cueca aplicados a la técnica vocal, son clave para la elaboración del docente y el alumno en el abordaje del repertorio cuyano, más allá del instinto o la tradición insertos en el bagaje personal de cada alumno, quienes en su mayoría provienen de esta región.

En el cierre de este trabajo, se estructuraron vocalizaciones específicas para las obras propuestas ya que expresan gran variedad de realidades observadas en las cuecas en cuestión. De los factores analizados en la partitura y en la escucha activa (aspecto rítmico, alternancia ligado-no ligado, intensidad y dinámica, variaciones tímbrico-vocales, elementos del contexto musical externos al canto), se obtuvieron patrones comunes. Por último, se encontraron múltiples maneras de frasear (o cantar cada frase) en base a lo determinado por las observaciones explicitadas en las conclusiones de cada capítulo, acerca de los recursos vocales técnicos que se utilizan en la cueca.

⁹ Mendoza. Prof. Titular de la asignatura Técnica de la Licenciatura en Música Popular con orientación en Canto en la Universidad de Cuyo. Cantante, compositora, intérprete

¹⁰ Mendoza. Prof Titular de la asignatura Interpretación de la Licenciatura en Música Popular con orientación en Canto en la Universidad de Cuyo. Cantante, intérprete.

¹¹ Mendoza. Cantante, docente, compositora e intérprete.

¹² San Luis. Cantante, compositor, intérprete, co-conductor de programas de radio locales (La Peña del Tano, Músico de Matices del Vino, La Payada con Jorge Sosa)

¹³ Mendoza. Cantante, músico, intérprete y compositor.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

1.1 Problema de Investigación.

“En el proceso de enseñanza/aprendizaje del canto, tanto los docentes como los alumnos emplean un tipo especial de comunicación que, junto a métodos directos e indirectos de enseñanza, permiten la adquisición de habilidades técnicas.” (Rolando, C. 2010).

A través de la problemática plasmada en *Cantando jazz en el conservatorio* observamos un paralelismo entre la enseñanza de la técnica para el canto jazz y el canto lírico. Esta comparación nos sirve como ejemplo inspirador aplicable a muchas otras aristas de la técnica del canto. Ahora, para disponer de los medios que nos llevan a un fin, hay que conocer primero el fin en sí, por eso, se plantean los primeros interrogantes ¿cuáles son las características generales de la cueca a la hora de cantar? y ¿cuáles se han sostenido en el tiempo y permanecen tácitas en el colectivo social?

Rolando continúa justificando su investigación diciendo:

“La enseñanza formal del jazz es un fenómeno reciente en la historia de la educación musical en España....A partir de su institucionalización y de la herencia del modelo paradigmático de formación musical, los procedimientos empleados para el proceso de enseñanza/aprendizaje del canto jazz guardan una correspondencia directa con los utilizados en la enseñanza del canto lírico.” (Rolando,C. 2010)

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina *“de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”*

En la intención de generar procedimientos que se correspondan con los de la enseñanza del canto lírico pero a su vez atienden la formación de la voz para el canto cuyano, es crucial la interpelación a los sujetos que son parte del proceso. Preguntas como: ¿Qué características son percibidas por los alumnos a la hora de la adquisición de esos conocimientos? ¿Cuáles son los elementos en común de las cuecas que podrían sentar base de un tipo de vocalización? ¿Qué herramientas ya se tienen a disposición en el abordaje colectivo y son utilizadas para intentar explicar o transmitir la manera de cantar la cueca cuyana?, nos pueden brindar un panorama desde la percepción en un primer encuentro con el aprendizaje de la técnica en la cueca cuyana.

Utilizando la concepción de pedagogía vocal de Nicolás Alessandroni, concibiendo a partir del material ya utilizado como base para la técnica vocal en esta Facultad (estudios de Herbert Caesari¹⁴, Niccola Vaccai¹⁵ y Nino de Rose) indago sobre las maneras en que la vocalización ha sido adaptada en la música popular, y la posibilidad de establecer parámetros que propicien la creación de un método.

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivo General

¹⁴ (1884- 1969), Italia, cantante y pedagogo, escritor de numerosos libros de vocalizaciones y estudios sobre la voz.

¹⁵ (1790- 1848), Italia, compositor (principalmente de óperas) y profesor de canto, escritor de numerosos libros sobre métodos vocales para la ópera italiana.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

Determinar características del canto en la cueca y desarrollar ejercicios que expongan sus características y las propicien.

1.2.2 Objetivos específicos

Aplicar conceptos recientes de pedagogía vocal y entrenamiento en ejercicios realizables en clase.

Complementar los estudios utilizados en la vocalización actualmente y facilitar el abordaje del repertorio.

Reconocer del repertorio utilizado los elementos comunes que serán las bases de la vocalización.

Investigar sobre nuevas visiones de la pedagogía vocal, principalmente de trabajos realizados por el Lic. Nicolás Alessandrini.

Analizar el material actual utilizado, para rescatar las herramientas que favorecen al desarrollo de nuevas maneras de afrontar la vocalización.

1.3. Justificación

La justificación del presente trabajo se sostiene en la música popular como factor de identidad que se transforma y admite nuevas perspectivas y nuevas pautas en su

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

comprensión. A su vez la institucionalización de la música popular para ser transmitida en ámbitos universitarios la traslada al ámbito académico. Allí surgen nuevos parámetros de representación de dicha música, como lo son los conciertos donde se interactúa con un público “consumidor y conocedor de cuecas”. Esto es reflejo de la transformación que nos sitúa en un contexto alejado del de su origen.

Vinculado a esto, Eduardo Cáceres¹⁶ (Chile) manifiesta que la identidad en la música constituye una polémica en especial en Latinoamérica. En su artículo manifiesta la posibilidad de los músicos de “construir su propio discurso musical”. El artículo inicia de la siguiente manera:

“La educación sistemática del músico en nuestros países ha estado fundamentalmente centrada en los llamados Conservatorios de Música. Casualmente, el nombre de éstos alude al hecho de conservar la música en su estado original. (...) Cualquier intento de identidad no resultará muy real si no partimos de resultados comprobados que nos ha dejado el pasado y el presente, por una parte, y, por otra, intentos, riesgos, nuevas ideas y otros caminos en la educación de nuestros músicos que nos puedan conducir idealmente a un artista con una mejor visión de su entorno y sus posibilidades potenciales.”

El artículo de Cáceres muestra una variante visionaria, la de la posibilidad de generar nuevos discursos musicales en el contexto social actual. El autor sugiere la existencia futura de nuevas maneras de educar que sostengan la producción de Latinoamérica en su identidad, asumiendo la diversificación cultural y eclecticismo.

¹⁶ 1955, Chile, Lic. en Composición Musical en la Universidad de Chile, Profesor de las cátedras de Composición, Orquestación y Música aplicada, compositor, director del Festival Internacional de Música Contemporánea de la Universidad de Chile, investigador, fundador de la Agrupación Musical Anacrusa.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

Considero necesario nombrar en esta tesis lo identitario en la música cuyana. Lejos de poder elegir arbitrariamente lo que es más o menos relevante en la construcción del concepto cueca, este trabajo busca tener una porción de su identidad. Todo esto al margen de investigaciones que plantean una diferencia entre los métodos y adquisición de conocimientos desde lo musical europeo en oposición a lo local, así como la permanente tensión que existe entre lo “institucionalizado” y lo “popular”.

A través de las herramientas brindadas, se busca complementar la instancia de la vocalización aportando sobre otras maneras de llegar a la canción que se acerquen más al resultado final de la misma.

En el canto influyen aspectos anatómicos y musculares que de manera consciente e inconscientemente activamos a la hora de emitir sonido. Ésta mecánica o conciencia se adquiere de manera metódica en la repetición logrando así pasar al plano de la naturalidad, espacio donde nuestro aparato fonador sabe “el qué hacer” para optimizar la emisión.

La anatomía del canto me permite justificar los motivos que me llevan a escribir esta investigación. Se busca realizar físicamente (a través de los sistemas que influyen en el canto) la colocación de la voz para cantar música cuyana desde el momento de la vocalización. Así, al momento de abordar la canción como tal, se tiene un bagaje de herramientas y recursos disponibles.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

1.4. Estado de la cuestión

Existen trabajos realizados en el área geográfica de Mendoza vinculados al canto cuyano, abarcando al mismo desde un paradigma comparativo con el canto lírico, como el caso de *“La tonada cuyana, un estudio de voces en falsete en el canto popular”* (1999) donde se analiza desde lo anatómico y fonoaudiológico la emisión de los primeros referentes del canto en la cueca. Se analizan parámetros de frecuencia, resonancia y sonoridad, poniendo especial atención en el vibrato y en la nasalización.

El elemento divergente de la investigación es que, desde un principio plantea como ejemplos icónicos del canto cuyano las figuras de Hilario Cuadros y los Trovadores de Cuyo, cuya sonoridad particular difiere de la elegida para esta tesina.

Desde lo compositivo y lo vocal, la generación de Palorma es considerada como modelo, incluso como forjadores de la “consolidación” del género cueca en *La cueca cuyana contemporánea*.

En 1995, Nino de Rose publicó *La voz y la música popular*, planteando métodos de canto que buscaban una técnica específica para blues, jazz, r&b y otros, comenzando por establecer las áreas de conocimiento necesarias para efectivizar un buen entrenamiento vocal: “sostén del fiato, respiración, emisión y resonancia”.

El autor realiza una breve síntesis sobre técnica vocal de índole explicativa y destaca la presencia necesaria de un maestro en el proceso de la enseñanza vocal.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina *“de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”*

En su plan de estudio sobre cómo usar el método ejemplificado en su libro dice: “la voz puede describirse verosímilmente como un instrumento que es necesario afinar cada día y la afinación consiste precisamente en hacer vocalizaciones”, utiliza el término *training*, en concordancia con el concepto de entrenamiento vocal de Alessandroni.

Numerosos investigadores y tesis de la música popular han ahondado en la conjunción de un bagaje definido que se asocie a diferentes géneros de la música popular. Por ser la cueca un género local de gran difusión y aceptación, existen ya propuestas de abordajes de la misma en el canto. Ejemplos de esto son la tesis de la Lic Julieta Laparra¹⁷ cuya propuesta de vocalización ronda en el mundo sonoro que se impone en las introducciones de la cueca. A su vez, los entrevistados de ésta tesina han iniciado búsquedas que culminan en una periodización del canto en la cueca, casi una ramificación de la tesis final de maestría que el Mtro Octavio Sánchez dónde se reconocen diversas etapas históricas, socioculturales de la cueca que con seguridad influyen en la manera de cantarla.

1.5 Metodología y fuentes

Las principales metodologías a utilizar serán la investigación documental (audiciones de las versiones de las obras, lectura de libros, artículos, etc.) y la de métodos cualitativos (entrevistas, observación directa, propiocepciones¹⁸, etc.) Los campos convergentes de dicha investigación serán la Historia, la Pedagogía y la Sociología, desde una visión fenomenológica de la experimentación del canto y la realidad perceptible del mismo.

¹⁷ Mendoza, Lic en Música Popular, Lic. en Sociología, cantautora.

¹⁸ Capacidad de sentir la posición relativa de las partes corporales contiguas.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

Para una contextualización de la cueca como fenómeno musical y cultural, comenzaré basándome en el archivo documental. A través de la lectura de textos que reconozcan la cueca como manifestación en un contexto, se la admite en un proceso y se le otorga un significado en la Universidad para su enseñanza. Paralelamente se efectúan las entrevistas a los intérpretes, las diferentes versiones de estas obras, las propuestas dadas por alumnos y profesores.

Adentrándonos en el repertorio elegido, se realiza un primer análisis estructural de las obras, en su aspecto musical, melódico armónico, la primera acción metodológica es la de transcribir y escuchar las obras para saber todas las situaciones musicales manifestadas en la partitura (las no manifestadas en la partitura se observarán mediante la escucha activa de versiones).

Por último se retoma el análisis de las transcripciones para una recopilación de datos obtenidos y búsqueda de factores en común entre las 3 obras elegidas y las percepciones que surgen en el trayecto de dicha investigación. El resultado final es una sistematización que refleje los tratamientos posibles a las ideas musicales obtenidas de las 3 cuecas en cuestión.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

Capítulo 2

“Especificidades del canto popular en su técnica y dirección a la cueca”

2.1. La institucionalización del canto popular

El siguiente capítulo comprende un compilado de miradas sobre la técnica vocal, su colisión con la música popular y la búsqueda de resolver la interacción de ambas a través de la pedagogía.

En el camino de la enseñanza y la investigación del canto han existido múltiples argumentos que continuamente se desmienten, se refuerzan, evolucionan hacia la integración de conocimientos que se adquieren. El mundo interno del canto en su amplitud contiene en sí mismo preguntas que aún no encuentran respuesta.

Manuela Reyes en su artículo *La técnica Vocal en la Música Popular*, nos embarca en un proceso educativo.

“Cuando hablamos de la enseñanza-aprendizaje de la Técnica Vocal para la Música Popular nos topamos de inmediato con el problema de la poli musicalidad mencionado por P.Tagg: La Técnica debe hacer posible adaptar la voz a los distintos estilos....., las pautas generales son mucho más amplias, lo único que da organicidad a la Técnica es cuidar la salud del aparato fonador, poder expresarse sin estar pendiente de ella y lograr los resultados estéticos deseados aquí y ahora. (En muchos estilos de MP no importa que el texto no se entienda, o que los sonidos sean inaudibles sin amplificar, o que la afinación sea errática).”

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

En las comparaciones de conceptos de Rolando, deja en manifiesto las necesidades o aplicaciones técnicas que son prioritarias para el canto lírico y para el canto en el jazz. Al reconocerlas como distintas, demuestra que el bagaje de recursos, imágenes, métodos y construcciones conjuntas entre alumno y profesor deben ser distintas a las previamente conocidas.

Específicamente en el área del canto popular, la institucionalización lleva un corto tramo recorrido temporalmente hablando, en comparación con los métodos y aplicaciones del canto lírico. Por eso, la bibliografía pertinente al tema data (en su mayoría) desde 1950, época en que se reconfiguran y resignifican numerosos criterios.

2.1.1. Visiones de autores sobre técnica vocal.

El trabajo de Eugene Rabine se elevó como método dedicado a la educación funcional de la voz, combinando así con áreas del conocimiento hasta el momento lejanas a la pedagogía del canto (fisiología, anatomía, física, biología, acústica, psicología). Esto puso en consideración el hecho del canto como actividad integral. Desde aquí numerosos conceptos fueron repensados, apareciendo los términos *salud vocal* y el *entrenamiento vocal*.

La *salud vocal* se refiere a la situación de una integración y articulación apropiada de todos los sistemas que influyen en la producción vocal (detallados a continuación) en pos de un estado óptimo en la función de la voz.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

El *entrenamiento vocal* está directamente relacionado con el desarrollo de una vida profesional en el canto, beneficiando al sujeto para desempeñarse en su actividad.

Rabine dice: “*La voz es la consecuencia de una unidad funcional entre nuestra mente, nuestro cerebro y nuestro cuerpo.*” De esta manera, el alumno ejerce la propiocepción, permitiendo atender y optimizar situaciones vinculadas a los procesos en busca de un resultado particular, la conciencia de la salud vocal”.

En el Manual del INAMU, María Antonia Policicchio¹⁹, resume la idea de Rabine nombrando los sistemas de producción vocal²⁰ destacando la laringe como principal elemento a cargo de esa producción, que Rabine realza en importancia y advierte sobre la misma expresando que debe quedar liberada de tensiones, disponible para ser funcional a la emisión final.

Nino de Rose, mantiene similar criterio en su libro *La voz en la Música Popular*. Como introducción a los ejercicios propuestos destaca 4 aspectos sobre los que debe

¹⁹ 1968, Buenos Aires, maestra de Educación Musical (estudió en el Conservatorio Julián Aguirre), cantante y docente de canto. Abocada al estudio del Método Funcional desde 2005, integrante del grupo de folklore La Tierrita desde 2010.

²⁰ Los sistemas son:

- El sistema postural, encargado –entre otras funciones– de mantener la posición erguida de la bipedestación y el movimiento corporal sin tirones o tensiones “de más”.
- El sistema respiratorio, admitiendo calidades de la toma de aire y regulaciones de presión del aire/cierre de las cuerdas vocales.
- El sistema articulatorio, para que los movimientos de las cuerdas vocales y musculatura aledaña actúen según la verdadera necesidad vocal.
- El sistema resonancial, responsable de amplificar y enriquecer el tono fundamental producido por la laringe.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

conocerse a la hora de un correcto uso de la voz: el sostén (“apoyo” de los músculos abdominales), la respiración (diafragmática o intercostal), la emisión (apertura del paladar) y la resonancia (cavidad bucal y nasal).

Entre los ejercicios, surgen recomendaciones, que expresan intención de acompañamiento o interacción guía *“...al entonar un intervalo ascendente, es necesario anticipar la posición de la nota aguda mientras se canta la nota grave precedente”.... “conviene tener presente, que para la modalidad jazzística, no basta la página escrita convencionalmente de manera llana”...* Múltiples consejos y percepciones se filtran en su libro que intentan atravesar los límites de lo escrito en la partitura. Desde allí comparto la visión de afrontar las vocalizaciones de una manera interactiva, casi conjunta entre emisor y receptor.

Rolando sugiere que a las herramientas del canto lírico se le suma la búsqueda y creación de un lenguaje propio que atienda a diferencias estilísticas, requiriendo así la innovación en las tácticas pedagógicas.

En coherencia con lo propuesto en *Cantando Jazz en el Conservatorio*, la tesina se apropia de estrategias educativas del canto lírico: *“el análisis formal de las obras, la canonización del repertorio, los estudios de teoría musical, los ejercicios de técnica vocal, el conocimiento de la fisiología, y la acústica del canto, el espacio físico de aprendizaje y la performance como exhibición de lo aprendido son algunas de estas herencias”*. Estas herencias son las que permiten que más allá de contemplar la mayor cantidad de variables en el canto, se persigue la resolución de vocalizaciones con un fin técnico.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina *“de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”*

Entre las principales diferencias entre el canto lírico y el jazz planteadas por Claudia Rolando, se comparten en el área de la música popular la situación del dominio del aire.

En aspectos como dinámica y duración, el canto lírico busca el desarrollo de la potencia y la prolongación temporal de las frases (un sonido ligado, sostenido, que pueda ser cantado en un escenario y se escuche en toda su amplitud), por el contrario, el uso de la microfónica y la amplificación en el caso del jazz o el canto cuyano, o la situación de peña o encuentro más íntimas, permiten una dinámica variable.

A la hora de la aplicación en los ejercicios, el dominio del aire estará influenciado por el manejo del texto, la elección de los lugares precisos donde respirar considerando la coherencia de una frase poética o musical.

Referido al sistema respiratorio, no se presentan grandes diferencias en los métodos a utilizar para la técnica en la música popular o lírica, algunos métodos incluyen ejercicios de gimnasia, soplo, postura, vocalizaciones de tracto ocluido, etcétera.

En cuanto a la situación melódica, en el canto lírico, existe un repertorio específico para cada tipo de clasificación vocal, situación que en la música popular se da a la hora de la elección de la tonalidad (para establecer la tonalidad se deben tener en cuenta los puntos extremos de la melodía, la nota más aguda y la más grave, en ese descubrimiento se cantan pequeñas células que contengan esas notas a manera de

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

progresión para encontrar la tonalidad que propicie el color vocal individual del intérprete).

Otro aspecto melódico es el timbre, que en la música popular se ve enriquecido por múltiples recursos, utilización de resonadores, sonidos expresivos, consonantes y vocales pronunciadas de diferentes maneras. Así como en el canto lírico se tiende a la homogeneización de las diferencias tímbricas en cada registro, la música popular, en este caso la música cuyana, se toma permisiones.

El ruido de la respiración, la voz aireada o rasposa y la nasalización, son para Rolando sonoridades que están dentro del panorama estilístico del jazz y a su variable medida pueden incluirse en el mundo sonoro del canto cuyano. En este caso, refiriéndome a la nasalización puntualmente, considero que en la visión global de lo que pertenece a “características del canto en la cueca” se cuelean y mezclan estilos de diferentes épocas e intérpretes. El recorte de este estilo se verá a continuación en el segundo apartado de este capítulo.

El desarrollo del vibrato es un elemento compartido en el canto lírico y cuyano, pero quizás la intención del mismo es distinta. En el canto lírico se lo considera un adorno o signo de lirismo, en el canto cuyano se lo utiliza esporádicamente, ya sea para reforzar una situación expresiva o para alivianar las notas largas al final de frase.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

En *La técnica vocal para la música popular: un ejemplo de aprendizaje consciente inmerso en la experiencia artística*, Manuela Reyes expone desde su experiencia conceptos atravesados por su entorno personal y contextual. En las reflexiones de su investigación, se muestran factores que determinan la visión y propuesta de la autora sobre pedagogía vocal.²¹

La afirmación de Reyes sobre la construcción del canto tiene que ver con la situación usual de la imitación, “lo más común es que un cantante joven se inicie aprendiendo el repertorio de un referente al cual admira, e “imita” su manera de cantar”. Numerosos autores tratan el tema de la imitación convirtiendo al concepto en víctima de prejuicios tajantemente negativos o idealmente positivos.

A lo largo de la historia se ha desmitificado la adjudicación de “natural” al canto en la Música popular. La complejidad radica en la especificación del proceso de configuración de esa manera de cantar, muchas veces plagada de instancias no formales o no insertables dentro de un estudio institucionalizado.

²¹ Propuestas de la autora en coherencia con mi tesina:

Más allá de la duración de la experiencia (en mi caso la duración de los ejercicios y su puesta en práctica) los procesos de aprendizaje en el área artística abarcan varios años.

La exposición de conclusiones de mayor o menor relevancia o utilidad con respecto a vivencias propias y ajenas, individuales o colectivas son desde la consciencia de una falta de antecedentes disponibles en temas como la técnica vocal asociada a la música popular.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

Concluyo con la definición de Reyes de *técnica vocal* como “*un conjunto de conocimientos intelectuales, destrezas propioceptivas y destrezas motrices que es orgánico y automatizable, orientado a preservar la salud del aparato fonador y lograr su máximo rendimiento artístico.*”

Ahora, habiendo expuesto visiones de Rabine, De Rose, Rolando y Reyes que son congruentes entre sí que definen e intentan explicar la técnica vocal en su mecanismo y fin, planteo la pregunta que nos acerca al objetivo de esta tesis. ¿Cómo se enseña/aprende una técnica vocal para la cueca?

Destaco de Manuela Reyes, dos puntos que sustentan la futura respuesta a ésta pregunta:

- 1- *Es necesario que el estudiante ejercite este “deseo tales o cuales resultados estéticos” en relación a su canto en una obra determinada, como vía para que su Técnica Vocal se constituya orgánicamente con la debida unidad y flexibilidad.*
- 2- *Como paso previo para lograr este grado de libertad creativa en relación al canto, proponemos el recurso de conocer y aprender a ejecutar en clase las pautas estéticas que caracterizan tradicionalmente a los estilos, cantando un repertorio representativo.*

Desde los ejercicios a ser planteados en las cuecas elegidas, se busca un acompañamiento más cercano en el descubrimiento de la voz en sus amplios extremos potenciales (posibilidad dinámica, agilidad, posibilidad expresiva) así como el

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

acompañamiento del descubrimiento del repertorio, y finalmente la estimulación del ejercicio y la decisión libre estética que surja de la vinculación del cantante con la canción a interpretar. (????????????????????????????????)

2.1.2. Alessandroni y la pedagogía vocal

Nicolás Alessandroni, Profesor y Licenciado en Música con Orientación en Dirección Coral, maestrando en Psicología Cognitiva y Aprendizaje, autor de libros, capítulos y numerosos artículos de pedagogía dice: *“A partir de 1950, el problema de la pedagogía vocal encontró un nuevo rumbo. Es que, a partir de ese año y hasta la actualidad, las publicaciones específicas sobre Técnica Vocal y Canto General adoptaron una mirada científicista.”*(Alessandroni, N. 2013)

La mirada del canto desde el cuerpo, vinculándolo con la anatomía, la acústica, la medicina, la fonoaudiología, la kinesiología, lo llenó de nuevos conocimientos que influyen lo vocal. La situación polémica generada por la mirada científicista tiene que ver con esta impartición de subjetividades. Este punto explica el porqué de la visión técnica a la hora de analizar las obras elegidas. El análisis hace explícita la situación de las obras desde lo técnico, para evidenciar una realidad musical incuestionable. Ahora, la manifestación de esas situaciones desde lo musical, son la bisagra para reconocer la gran multiplicidad de variantes existentes en versiones, partituras, opiniones de docentes y cantantes, cuyo reconocimiento nos permite encontrar un camino hacia objetividad contempladora de múltiples subjetividades.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina *“de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”*

La imitación es una herramienta de aprendizaje inherente al ser humano en todos los procesos de aprendizaje, que considero, se manifiesta de manera consciente e inconsciente y ayuda a construir la futura contribución individual a eso que estamos imitando. En este aspecto, la presente investigación mantiene una visión positivista en cuanto a que la libertad del cantante en la utilización de elementos característicos del canto en la cueca dependen directamente del conocimiento de las mismas en su variabilidad, transformación en el tiempo, multiplicidad de intérpretes y cristalización de su existencia.

La comunicación en el aprendizaje, constituye un gran desafío en el canto: en primer lugar, se transmiten mecanismos de índole interno o “invisible” según Alessandroni. En segundo lugar, la efectivización de estos mecanismos implica una dirección consciente y voluntaria de las habilidades adquiridas a manera de entrenamiento. El instrumento vocal en sí, pasa a ser entonces parte de un sujeto que requiere de ese entrenamiento vocal.

Cobra importancia el conocimiento integral de la situación de los procesos fisiológicos, para poder actuar desde la enseñanza de esos mecanismos más que desde la exteriorización o sonoridad de una emisión en particular.

En las siguientes páginas, expondré algunos artículos de Alessandroni y los aportes pertinentes a este trabajo.

22

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

En *Pedagogía Vocal Contemporánea y profesionales prospectivos: hacia un modelo de Diagnóstico en Técnica Vocal* la visión contribuyente es la de entender la enseñanza del canto, no como “*natural, sino como el entrenamiento de un esquema corporal-vocal. El entrenamiento vocal permite desempeñarse responsablemente en la vida profesional.*”(Alessandroni, N. 2013)

La valoración del diagnóstico²² individual, refuerza la idea de que “*no existen dos instrumentos configurados de igual manera, ni fisonómicamente ni funcionalmente*”(Alessandroni, N. 2013), por lo tanto los procesos de enseñanza cuentan o deben contar el margen de variabilidad que refiere a cada instrumento.

En *Pedagogía vocal comparada: qué sabemos y qué no* pongo el énfasis en la necesidad de admitir otros factores, como las influencias personales del alumno, el gusto particular y el nivel de “convivencia” que se tiene con el lenguaje a estudiar.

La obsesión por la producción externa del sonido, constituye una postura que “*niega todo tipo de referencia a otras dimensiones del proceso vocal, tales como la corporal o la psicológica.*”(Alessandroni, N. 2013)

También Alessandroni apoya lo propuesto por Rabine en su conceptualización de técnica vocal, tomando de esa visión y la de Mark Johnson la propuesta de entrenamiento vocal.²³

²² El docente de Técnica Vocal deberá identificar los problemas del sonido producido por su alumno a través de los pasos del proceso de diagnóstico detallado: a- la observación informal, b- la autoevaluación del alumno y c- el testeo sistemático.

²³ Un ejercicio es una herramienta que puede ser descripta, que requiere una actividad cuyo propósito es de aprendizaje y que, repetida en el tiempo, tiene un efecto de entrenamiento (Rabine, 2002)

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

“Durante la realización de un ejercicio el alumno tiene la oportunidad de comparar su desempeño vocal previo con las nuevas sensaciones y resultados acústicos, de vivenciar y de confrontar sus sensaciones fisioacústicas momentáneas con su concepto mental y su intención comunicativa.” (Alessandroni, N. 2013)

En *Pedagogía Vocal Holística Una propuesta original para la enseñanza y el aprendizaje humanísticos del canto* se actualizan las visiones de artículos anteriores. Nicolás Alessandroni sugiere que la Pedagogía Vocal Holística (a partir de ahora PVH) reciba aportes de 5 grupos o factores que la nutren. Los mismos son: Las tradiciones pedagógicas²⁴, los aportes anatómicos y funcionales²⁵, los avances en psicología

Según Mark Johnson (1987), un esquema está constituido por patrones de corporeización de experiencia significativa organizada como estructuras de movimientos corporales e interacciones perceptuales; por lo tanto, para lograr construir un esquema corporal-vocal será necesario contar con dispositivos pedagógicos que permitan organizar la experiencia sensorial de manera efectiva para el canto; esto es, con ejercicios.

²⁴ Resultará indispensable que la Pedagogía Vocal Holística adopte una perspectiva histórica que le permita analizar cuidadosamente los preceptos de otras escuelas pedagógicas, valorar las experiencias acumuladas dentro de estas escuelas, comparar los grados de sistematicidad que estos preceptos y experiencias han alcanzado en cada caso, y confrontar los modelos de clase que de los axiomas de estas escuelas se derivan. (Alessandroni)

²⁵ Los aportes de las vertientes científicas deben ser considerados como lo que son: descripciones valiosas y extremadamente precisas del mecanismo vocal, y, en algunos casos, del funcionamiento encadenado de diferentes estructuras anatómicas. (Alessandroni)

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina *“de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”*

cognitiva²⁶, los aportes de los enfoques culturales y del desarrollo²⁷ y los aspectos estéticos, musicales e interpretativos.²⁸

El capítulo 3.3 de dicho artículo, trata sobre ejercicios, obras musicales y performances públicas.

“Es sabido que no existe un único conjunto de ejercicios que sea adecuado para alcanzar junto con el alumno el mejoramiento de su vocalidad²⁹. (...). La estética a la que respondan los ejercicios debería ser congruente con los valores estéticos del alumno y facilitar, a la vez, el desarrollo musical-vocal del mismo (por ejemplo, sería deseable hacer corresponder la estética de los ejercicios vocales con aquella de las obras a abordar en la clase).” (Alessandroni, N. 2018)

²⁶ Determinación de procesos psicológicos a partir de lo que sucede en las clases de canto (utilización de instrucciones verbales, realización de demostraciones corporales y repetición de ejercicios, por ejemplo) los alumnos avanzan en la construcción de sus habilidades técnico-vocales y de conceptos asociados a ellas. (Alessandroni)

²⁷ La enseñanza aprendizaje del canto es algo que hacemos los sujetos humanos y, por lo tanto, es una actividad eminentemente sociocultural. Las clases de canto son actividades artificiales, intersubjetivas, culturalmente determinadas, y atravesadas por principios normativos y valoraciones sociales. (Alessandroni)

²⁸ Tal vez debido a la fuerte influencia del modelo conservatorio y su organización de los espacios pedagógicos, el aprendizaje técnico-vocal se ve separado del campo de la estética de la voz. En general, se sostiene que primero los alumnos deben volverse expertos en un tipo de ejecución vocal técnicamente perfecta y estilísticamente/interpretativamente impoluta, para, luego, poco a poco, agregar a su pulcritud técnica detalles expresivos. Primero viene la técnica, luego la expresión. Esta disociación propuesta por los dispositivos pedagógicos es insostenible desde cualquier punto de vista que considere que la enseñanza del canto es algo que transcurre entre sujetos humanos que tienen deseos, expectativas, estándares estéticos, gustos... (Alessandroni)

²⁹ Según Nicolás Alessandroni el concepto de vocalidades excede ampliamente el concepto de voz en su acepción tradicional. Abarca tanto los fenómenos anatómico-fisiológicos como las connotaciones socioculturales que el uso de la voz presenta en diferentes contextos, el desarrollo histórico de las diferentes técnicas y procedimientos didácticos y el conjunto de apreciaciones fenomenológicas asociadas al acto de cantar, entre otras muchas dimensiones.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina *“de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”*

La instancia de hacer coincidir el valor estético del alumno con la estética de las obras a abordar, brindan la oportunidad de generar herramientas que puedan ser utilizadas por el alumno en futuros repertorios a abordar.

Por último, destaco la atención puesta sobre la performance pública, situación que como cantantes enfrentamos, y es definida por el autor como “*resultado de una historia de formación de una vocalidad*”(Alessandroni, N.2018). Esa historia es transitada y construida en diversos ambientes que rodean al intérprete: la clase, su contexto socio-cultural, el tejido musical estético que prefiere.

2.1.3 Posibilidades de aplicación en el repertorio elegido.

Desde lo observado en la exposición de conceptos de cada uno de los autores elegidos, las aplicaciones de mi tesis considerarán como ejes de acción a la hora de la propuesta:

1. La intención de acompañar la instancia sobre la que se vocaliza buscando la integración de conocimientos, no la mera indicación de ciertas melodías o motivos.
2. La imitación como elección de una manera específica de cantar cueca, al elegir 3 cuecas de Palorma siguiendo la estética del autor como modelo, tomados desde una mirada técnica (más allá de interpretaciones existentes que las hay tantas como cantantes e instancias performativas de los mismos).

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

3. El primer sustento o factor melódico común, y la posterior consideración de 5 puntos o factores que inciden sobre esa base:
 - El aspecto rítmico (síncopa y dosillo, acentuación del texto, velocidad).
 - La alternancia ligado- no ligado. (dificultad de portamentos y saltos interválicos)
 - Intensidad y dinámica. (elección de la intención en la frase musical)
 - Variaciones tímbrico-vocales (sonidos del aire, consonantes, vocales, resonancias, situación del vibrato, etc.)
 - Elementos del contexto musical externos al canto (texturas desde el acompañamiento instrumental)
4. Los ejercicios se mantienen dentro de la concepción de entrenamiento vocal, no pretenden ser una rápida solución o “atajo” hacia la canción. Son una oportunidad para seguir transitando técnicamente las obras y así generar un proceso en el devenir del canto.
5. Entre las dificultades o eventos surgidos de la vocalización resultante, existe la apertura de que el receptor de la misma realice un autodiagnóstico, considerando percepciones personales sobre la aplicación de los ejercicios en otro repertorio.
6. Las limitaciones de ésta tesis no llegan a abarcar dos elementos importantes que considero deben ser nombrados y son tan importantes como el tema propuesto:

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

- A. Búsqueda de una periodización en el canto en la cueca: así como la periodización existente de la cueca como género que se ha transformado según la identidad sociocultural que la influye, la manera de cantarla ha sufrido múltiples variables que pueden ser analizadas y contempladas.
- B. El paradigma de lo interpretativo: más allá de la cantidad de ejercicios posibles desde lo técnico, cada obra merece un tiempo personal de búsqueda de significado y sentido en la interpretación que modifica, aporta y revalida la obra en su contexto.

2.2. Concepciones de la cueca.

Emparentada con lenguajes musicales provenientes del Perú, la cueca cuyana ha sido definida por Alberto Rodríguez³⁰ en su *Cancionero popular*³¹ cuyano como “*baile popular americano*”, admitiendo así su condición de danza. En similitud con la cueca chilena, ambas consideradas “traídas del Perú”, ambas cuecas se definen por sí mismas y han sido transformadas por el contexto sociocultural que las engendra.

“La cueca auténticamente cuyana, adentrándose en el alma del pueblo, recorrió toda su jerarquía, pasando de los bodegones criollos, a las chinganas selectas y de allí a los propios salones de la aristocracia, donde, con movimientos más lentos y ritmo más solemne, se enseñoorea en la gracia de la mujer cuyana, que se ufana orgullosa de clausurar las tradicionales fiestas familiares con que

³⁰ (1900-1997) Mendoza, músico, compositor, recopilador.

³¹ 1938, obra compuesta por 25 recopilaciones de tonadas, cuecas, gato, serenos y gauchitos

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

los hogares criollos rinden culto a nuestra gloriosa nacionalidad.”(Rodríguez, A. 1938)

El desarrollo de la misma como danza, la coloca en un lugar de dependencia de la misma, así la velocidad, la cantidad de compases de espera en la introducción, y de repeticiones tienen que ver con la conveniencia establecida para la danza. La estructura ha sido construida a merced de los movimientos que la acompañan.

Dentro de las definiciones de la cueca y el canto de la misma, esta tesina elige enfocarse en la exposición de términos y conceptualizaciones brindados por algunos artículos del Congreso de la IASPM³², artículos y trabajos de fin de grado de Octavio Sánchez, y consideraciones en la tesis de la Licenciada Julieta Laparra: *Propuesta de ejercitación vocal. Descripción de aspectos técnicos y propuesta de entrenamiento en base a elementos de la tradición musical cuyana.*

2.2.1. Investigaciones previas: definiciones de la cueca y el canto en la misma.

La tesina de Laparra expresa: *“es posible ubicar la cueca cuyana entre aquellas músicas que se asientan armónicamente en modo mayor. El plan armónico general de la cueca a razón de un acorde por compás suele estructurarse de la siguiente manera. (I-V-V-I)”(Laparra, 2019).* Este es el caso de las cuecas elegidas, que en su estructura funcional fluctúan entre los acordes básicos de la armonización. En cuanto a la melodía, se percibe una frase que logra un discurso que dura 4 compases, siendo el fin

³² International Association for the Study of Popular Music

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina *“de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”*

del compás 2, el clímax de tensión y fin de un antecedente suspensivo, para ir hacia los compases 3 y 4 que conforman un consecuente conclusivo.

La alternancia entre metro binario y ternario presente en diversos géneros, no es lejana a la cueca. Se distingue dicha superposición en la rítmica del fraseo del canto, generando situaciones de movimiento, tensión o conclusión y reposo con la utilización de figuras específicamente propias de la división en 3/4tos o 6/8vos. Tampoco pasa desapercibida la rítmica de las palmas, que se corresponde a algunos motivos en la melodía cantada donde aparece una corchea seguida de una semicorchea. Esto sugiere una preferencia a ubicarla en 6/8 más que en 3/4.

La forma en la cueca está establecida por su vinculación a la danza. Tiene dos partes, cada una conformada por 2 estrofas y estribillo, siendo la de mayor aceptación la cueca de 40 compases.

En el aspecto coreográfico, se la define como danza de pareja suelta e independiente (no se vinculan las parejas, ni tampoco se toman al bailar). Tiene un carácter galante, romántico y de seducción.

“En su estructura literaria en su mayoría se observan cuartetos o sextillas octosilábicas, aunque existen versos heptasílabos y penta silábicos....Algunas temáticas frecuentes en las cuecas son la descripción del paisaje local, el amor desde la picardía, el mundo laboral/regional, especialmente la vitivinicultura, y el vino como bebida inspiradora. Una práctica habitual es la interrupción de la ejecución por parte del público con el grito “¡jaro, aro!” creando un momento para brindar y beber vino con los músicos.” (Sanchez, 2008)

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina *“de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”*

Con la idea de establecer características concretas en la cueca, admito definiciones y conceptos preexistentes que han intentado conjugarlas. En el artículo *Cueca cuyana* de Octavio Sánchez, se resumen hechos “incuestionables” sobre las características de la cueca. Describiendo la tímbrica como “*configurada por voces y guitarras (...), los formatos suelen ser (en orden de preferencia): (1) dúo vocal con acompañamiento instrumental, (2) conjunto vocal instrumental y (3) solista vocal con acompañamiento instrumental.*”(Sánchez, 2008)

Considero que a partir de Félix Dardo Palorma, se resignifica la cueca como canción, siendo más frecuente el formato de cantante acompañándose con la guitarra o con dúo de guitarras, situación distinta a la época de Hilario Cuadros y grupos como Los Trovadores de Cuyo³³.

En dúos de guitarras y voces ocurren relaciones similares: 3ras o 6tas paralelas homorrítmicas.

En lo que atañe al canto, Julieta Laparra en su tesina evidencia situaciones del interior de las melodías de la cueca.: “*Se conoce en estas músicas el uso de motivos tanto téticos como anacrúsicos para los comienzos de frase (...), se observa que en los finales de frase el acento caudal de la melodía suele ser femenino, se acentúa la penúltima nota (...), no terminan en tiempo fuerte del compás*”(Laparra, 2009)

En la configuración de la articulación de frases musicales se dan situaciones como el empleo de síncopas.

³³ Conjunto folklórico argentino iniciado en 1927 en Mendoza.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

El canto cuyano ha pasado a lo largo del tiempo por numerosas transformaciones que han ido modificando su tímbrica, el registro corresponde a la zona media- aguda, considerando que en una línea del tiempo desde el inicio hasta hoy se observa que las cuecas hoy en día se cantan en tonalidades más graves o “cómodas” que en sus inicios.

En una realidad comparativa con músicas de otras regiones del país, la frecuencia sonora no llega a ser del mismo nivel que repertorio proveniente del altiplano. Destaco nuevamente la figura de Félix Dardo Palorma, que modificó la estética del canto, optando por despegarse de los modelos tradicionales:

“En el canto cuyano tradicional hay una búsqueda de lo agudo tanto en el registro como en la tímbrica. Se prioriza un sonido brillante, con una emisión abierta, que da una sensación nasal; al combinar esta tímbrica con sutiles portamentos y arrastres dinámicos, el canto cuyano ha adquirido connotaciones de canto llorado e inclusive se lo ha asociado peyorativamente a canto de borrachos o de viejos. Los intérpretes que desean despegarse de lo tradicional buscan especialmente un sonido con mayor cuerpo y un color más oscuro, con una emisión no tan abierta y ataques precisos” (Sánchez, 2008)

En términos de articulación hay una constancia de recurrencia al portamento³⁴ o picado de algunas notas, se sugieren juego, picardía, humor, encuentro festivo y danza.

³⁴ Efecto de glissando vocal, ligadura de una nota a otra pasando por las afinaciones intermedias entre ambas.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”

En el artículo de Octavio Sánchez: *Identidades en músicas populares cuyanas. Negociaciones de significados y condicionamientos estéticos*, proveniente de las Actas del VI Congreso del IASPM, se establecen puntos de relación y convivencia entre cueca y tonada. Ambas pertenecen al mismo espacio de “producción, circulación y recepción” pero la cueca se presenta como el polo “extrovertido” de una tonada intimista.

...el espacio relacionado con la identidad ampliamente compartida, es ocupado por la cueca, manifestándose en la danza y en la conexión que el público realiza entre sí y con los artistas a través del canto y de las palmas. (Sanchez, 2005)

Incluso, aun siendo parte de un repertorio “apto” para festivales debido a su interacción con lo masivo, la cueca ha sido protagonista de numerosas experiencias de artistas que han sentido la necesidad de agregar elementos que la volvieran más permeable a un público de festivales:

*“.....tuvimos que cantar dos cuecas seguidas para llegar al público. Dos cuecas de Palorma cantamos en aquel entonces, arregladas de distinta manera, no como el dúo tradicional, sino con algunos arreglos vocales...”
(Alfredo Sierra 15/7/2002, como se citó en Sánchez, 2005)*

En el artículo se desarrollan las posibilidades de negociación entre diversos parámetros, uno es el de la elección cueca o tonada en función de: a) el nivel de cristalización de elementos cuyanos que cada una contiene, b) la aceptación masiva o la respuesta de una industria cultural.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

Por último se habla del ámbito de transacción que se da entre nuevas producciones y cuecas tradicionales. Si bien esta tesis plantea la obra de Félix Dardo Palorma atendiendo a los elementos estéticos y compositivos de la época, cabe destacar que en numerosos casos, el despegue de ambas situaciones se da a través de cambios en el canto. Lo vocal se ve enriquecido por otros recursos, por otras texturas vocales (que no constituyen la tercera homófona tradicional) y construcciones contrapuntísticas.

En cuanto a lo performativo el artículo revela una paradoja, la decisión de adherir a una estética interpretativa perteneciente al modelo conocido o al modelo innovador.

“Esto es particularmente verificable en la impostación de las voces y en su tratamiento armónico contrapuntístico; desde aquí es posible señalar quiénes son los tradicionalistas –es decir, que intentan minimizar la fisura intertextual –y quiénes los que intentan despegarse de la manera tradicional –como una estrategia para maximizar la brecha entre una interpretación en particular y el modelo cristalizado en el núcleo–.”
(Sanchez, 2005)

La crítica a la adhesión de los modelos ya establecidos, probados, escuchados, tiene que ver con una imitación fingida o innecesaria. El empleo del recurso estético-interpretativo de imitación es frecuente en la música cuyana y se da en grupos que buscan intencionalmente sonoridades pertenecientes a la generación pionera de cantores de cueca (Hilario Cuadros como su referente).

“Paradójicamente, esta recurrencia de los conjuntos de remitirse al repertorio y a los modos performativos estandarizados para ser aceptados masivamente en lo

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina *“de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”*

inmediato puede haber producido una erosión a largo plazo, propiciando una pérdida de vigencia en la recepción y cierta indiferencia mediática hacia estas producciones.” (Sánchez, 2005)

Así como en el caso de la pedagogía vocal de Alessandrini, resuelvo que en esta tesina no se debería problematizar la imitación. La meta es reconocer y definir los recursos técnicos utilizados en el repertorio elegido en su contexto, a manera de herramientas para un futuro abordaje, no construir una réplica exacta de la manera de cantar estas tres obras para ser apropiadas por el cantante/alumno.

2.2.2. La visión de docentes, alumnos y cantantes.

Entre diversas percepciones y experiencias de docentes, alumnos y cantantes vinculados a la cueca, encontramos diversas áreas de observación: ***la cueca desde su contexto, la cueca desde lo técnico vocal, la cueca desde la enseñanza y la transmisión.***

La cueca desde su contexto

Comenzamos desde la visión colectiva de la cueca como fenómeno transformado y en transformación a lo largo de la historia. Percibida por muchos como una evolución que la redefine y consolida. Lisandro Bertín³⁵ resume: *“la cueca tiene la misma forma, siempre, y tiene el mismo ritmo, y se baila.”*

³⁵ San Luis. Cantante, compositor, intérprete, co-conductor de programas de radio locales (La Peña del Tano, Músico de Matices del Vino, La Payada con Jorge Sosa)

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina *“de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”*

El margen de innovación tiene que ver con aspectos interpretativos, armónicos, no estructurales. Esto puede ser indicio de que el canto, como fuente abundante de posibilidades, ha sido uno de los elementos que más transformaciones ha sufrido en comparación con otros elementos de la cueca.

Desde la experiencia inicial en festivales de danza , Gabriela Fernández³⁶ distingue el ámbito de los festivales como el de mayor interacción entre la cueca y su danza

... No tanto portamento ni tanto foco sobre lo vocal. Todo en función del baile. Cuando veía bailar una pareja una cueca bien tradicional con pasos cortitos, después una que cantaba Claudia Mirán, más nueva, (posterior a Palorma) mucho más ligada, con pasos estilizados. (Fernández, 2019)

Comprendemos aquí que en un recorte temporal determinado, la cueca se ha constituido en su esencia más por su condición de danza que por lo literario o poético. Gabriela Fernández relata su vivencia: “ *Esto de ligar, y después hacer cosas más cortas, rítmicas, staccatos. o síncopas, dosillos. Yo lo pienso como si fuera un son, que cantás y abajo está pasando otra cosa.*”

Considerando “abajo” a la textura de acompañamiento que realizaría una o dos guitarras, quizás un requinto, se manifiesta una clara disociación rítmica entre planos, dando por resultado la acentuación alternada entre la melodía de la voz y el resto del panorama sonoro. Hablamos de una independencia en el decir de la cueca. En la

³⁶ Mendoza. Cantante, docente, compositora e intérprete.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

entrevista fue muchas veces comparada con otros géneros latinoamericanos por su carácter de independiente rítmicamente de su textura acompañante.

Otro factor que remite a lo vocal desde lo poético y lo simbólico es el tratamiento o valorización del texto. No podemos negar que en la cueca confluyen dos focos de relevancia, la danza y la canción. Desde siempre y hasta estos días, es prácticamente inconcebible una cueca sin letra. Nahuel Jofré³⁷ plantea una generalización donde *“en la música cuyana se priorizan los acentos del texto a diferencia de otras músicas regionales donde el acento es más melódico, acá sería más prosódico”*³⁸. (Nahuel Jofré, 2019)

Tomando el caso del compositor elegido para mi tesis, continúan las visiones que destacan la figura de Palorma como un antes y después en muchos aspectos, incluido el valor puesto sobre el texto.

“.. Sobre todo de Palorma en adelante es un poco el principio del autor; y de la canción, la figura de la canción, del tipo que hace la música y la canta y la toca con la guitarra...”
(Nahuel Jofré, 2019)

Sobre características musicales no vocales:

“..Ahora hay otras armonías en las cuecas, y eso también está bueno contemplarlo.”
(Lisandro Bertín, Septiembre 2019)

³⁷ Mendoza. Cantante, músico, intérprete y compositor.

³⁸ Acento desde la pronunciación, no desde lo escrito (tildes).

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina *“de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”*

En una suerte de diferenciación entre la cueca argentina y chilena, uno de los temas a colación es el tempo, entendiéndose la primera como más lenta que la segunda especialmente a partir del referente en cuestión:

“A partir de Palorma con seguridad el ritmo se ralentiza un poco.” (Nahuel Jofré, Octubre 2019)

En cuanto al impacto social o legado musical que se impregna y se considera tradicional, cabe destacar las palabras del entrevistado:

“Me parece que Palorma logró una auténtica renovación en la música cuyana y fue parte de un fenómeno renovador en la música argentina todavía más influyente que los posteriores (Nuevo Cancionero Cuyano)³⁹. Quizás el último proponía una vanguardia, pero siento que duró lo que duró esa gente. Pero Palorma acá, Yupanqui en su tierra, realmente hicieron muchos cambios que se mantuvieron.” (Nahuel Jofré, Octubre 2019)

Como prueba de dicha premisa, acudo al sentimiento popular de algún sector que no tenga contacto frecuente con ésta música al considerar cuecas como *Póngale por las Hileras* o *Cueca de la Viña Nueva* como las más icónicas y tradicionales siendo que la historia de la cueca comenzó mucho antes y continúa desarrollándose.

³⁹ Movimiento artístico musical-literario iniciado en Mendoza (1963) integrado por Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, Tito Francia, entre otros.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina *“de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”*

La cueca desde lo técnico vocal.

La técnica vocal propone la controversia de contemplar numerosos factores de un ente invisible como es el interior del cuerpo.

Alejandra Bermejillo responde ante esta “invisibilidad” con la capacidad de propiocepción, *“como algo que está en movimiento y uno lo puede activar aunque esté cansado, con sueño, haya tomado agua, vino...”*

En una conversación con Mariana Palomo, surgen declaraciones respecto a lo que la cueca “no es”: *“en la cueca no hay voces quebradas como en la baguala”*. Nahuel Jofré completa este descarte ubicándola en un registro *“... nunca llega al frito vocal, como el bossa nova, ni tampoco nunca llega a una voz de cabeza. Hay una amplitud de registro melódico. Son melodías de registro amplio pero dentro de una zona media.”*

Entre los recursos técnico vocales, surge el vibrato como algo que no es continuo, sino aplicable según el caso. Mariana responde:

“Me quedé pensando en el vibrato y es real que existe, acá surge pero no como algo impuesto, en esa intención de alivianar la voz, surge un vibrato desde los armónicos.” El término utilizado “acá” refiriéndose al ámbito de la Universidad, habla de un acuerdo implícito.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina *“de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”*

Prueba de esto es lo comentado por Florencia Muñoz, alumna de 4to año que manifiesta su interacción con los profesores: *“tengo un vibrato un poco largo y pesado, como de influencias del pop, siempre los profesores me piden que no lo haga pesado, que lo haga liviano.”*

Se reconocen niveles o alternancias del mismo y se exponen diversas maneras de concebir la sonoridad haciendo uso de vocabularios vinculados a la resonancia y a las palabras frecuentemente utilizadas en la técnica lírica.

Ahora en cuanto a la manera de abarcar la cueca, Lisandro Bertín admite:

“..Siempre trabajo en detenerme sobre las dificultades. Tengo una experiencia muy importante que me cambió, en el tema del laburo vocal y es que la única técnica vocal que me ha permitido estar más sano, ha sido la técnica que conocemos como lírica..”(Bertín, L. 2019)

Por lo tanto la técnica vocal en sí no se especifica para cada lenguaje, lo que sí puede ejercitarse es el recurso a utilizar, o la frecuencia de la utilización de esos recursos que quizás sirven sólo para un estilo musical en particular (como sería practicar cantar heavy metal).

La reveladora sugerencia proveniente de Mariana Palomo es un impulso para el próximo capítulo:

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina *“de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”*

“Creo que las cuecas que has elegido pueden representar cada una, una dificultad, Quizás la Viña nueva es la rapidez del texto, en las chapecas está el salto vocal del estribillo, y Llegando a cuyo tiene esa amplitud que en su mayoría “nos quedamos cortos”.

Hacia el repertorio elegido los entrevistados opinan en relación a dificultades propias de las tres canciones:

“..La primera frase de Llegando a Cuyo, cuando decís la “ta” de puerta, estás en un plano agudo que tenés que pensarlo de entrada...” (Alejandra Bermejillo, 2019)

“En Cueca de la Viña Nueva no sólo tenés el tema de la rapidez del texto en el estribillo sino que justo ahí te estás yendo al extremo grave, por ahí estaría bueno laburar ese salto (...) también hay momentos que no te dan tiempo para respirar y tenés que entrar en idear fraseos y resoluciones interpretativas.”(Lisandro Bertín, 2019)

En el repertorio elegido se revelan también orígenes de la composición y el contexto de su origen *“Llegando a Cuyo siempre me ha parecido que tiene una complejidad particular, Es una composición guitarrística. Está compuesto en mi y el comienzo es un acorde en mi desplegado. En su totalidad es muy rico melódicamente” (Nahuel Jofré, 2019)*

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina *“de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”*

Finalmente, ante el planteo de realización de ejercicios que conjuguen características estilísticas y técnicas, existen procedimientos comunes a todas las respuestas de los entrevistados.

Gabriela Fernández desde una decisión de cantar la cueca proponía una división sintáctica combinándola siempre con la identidad coreográfica de la cueca *“la primera frase voy a cantarla más ligada y la repetición más staccato bajándole un poco la dinámica. En el estribillo pensaba un poquito más en la danza, le daba más vuelo, pensaba en la danza y pensaba en que ya se acercaban más los bailarines”*

En su intención de proponer herramientas para los futuros ejercicios de esta tesina, (QUIÉN ???) compara un programa de vocalización de soul (??) en su teclado realizando un paralelismo.

“Te marca armonías que tienen que ver con el soul. Pero ahí ya podés ir metiendo situaciones del estilo, quizás se pueden buscar algunas cosas que ocurren en las cuecas, motivos mayores, que suben y bajan.”

En términos de recursos, muchos entrevistados coinciden que ya sea la utilización de síncopa, vibrato, portamento o cualquier otra identificada como característica en la cueca es producto de una elección en un momento determinado que puede ser movable pero no constante. Lisandro Bertín manifiesta que *“no se puede hacer una frase completa con vibrato”*. Nahuel Jofré nos dice que *“no existe algo que sirva para toda la obra, sería portamento o no portamento en esta frase puntual,”* dejando en claro que una posibilidad

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina *“de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”*

recurrente es la de aplicar los recursos de manera seccional, es decir, por cada frase, estrofa, antecedente o consecuente de frase.

En cuestión del fraseo rítmico, numerosas visiones que vinculan a la cueca con maneras de frasear lentas, arrastradas, “lloronas”, no llegan a expresar concretamente la esencia de su cualidad rítmica. *“Es que si bien va lento o sincopado, nunca va tarde, puede entrar a tiempo, o puede entrar antes incluso y se va retrasando, lo pienso como un fraseo melódico que ocupa mucho más espacio del que ocupa en la partitura. Es como si se prolongara y se estirara, es algo laxo.”* (Nahuel Jofré 2019)

Jofré extiende los límites de la voz en la cueca y la reconoce *“como instrumento en todo el sonoro de la cueca”*. En la interacción de los elementos que conforman la cueca aparece la realidad de que la voz no se siente ajena al momento instrumental, *“la voz no se preocupa en dejar espacios”* sino que es tan representativa como lo son los punteos de la guitarra, además de que el texto es en sí una prioridad irrenunciable.

La cueca desde la enseñanza y la transmisión

La tensión entre la música popular y los mecanismos de estudio existe desde su concepción, muchos autores, compositores, músico e intérpretes de cuecas a lo largo de la historia se han auto proclamado “no estudiados”, entre discusiones, Nahuel Jofré considera una equivocación el rótulo ya que el nivel de estudio se obtenía con la permanente relación que se tenía con ese tipo de música.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina *“de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”*

Desde la experiencia, pero también humildad de reconocer como imposible abarcar el fenómeno de la música popular en su totalidad, Alejandra Bermejillo cita a Teresa Parodi diciendo que “...*el artista se debe hacer más preguntas que dar respuesta... uno no tiene porqué saber cómo es toda la música popular.*” Esto nos mantiene alertas en el paradigma de que son infinitos los factores que inciden en la música popular, y estos factores provienen de numerosas áreas que conviven en un sistema al que sólo podemos tener acceso en una mínima fracción.

En concordancia con esto, Gabriela Fernández destaca la oportunidad de “*nutrirse de lo popular no académico*”. Donde más allá de los preconceptos y admisiones de los mismos en una institución, siempre pueden obtenerse herramientas esenciales de contextos no académicos donde la música popular se desarrolla muchas veces con más vuelo. Por eso en el próximo capítulo, al hablar de las cuecas seleccionadas se tomarán en cuenta apreciaciones desde lo técnico a las versiones provenientes del mismo Félix Dardo Palorma.

Capítulo 3. La vocalización aplicada

El apartado contiene el proceso final hasta la producción de la vocalización, precedido por una secuencia que va desde una macro visión de las obras estudiadas hasta su definición específica.

44

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

Comenzando por las estructuras que la conforman, se determinarán factores comunes, cuya base se verá a su vez modificada por 5 ejes previamente nombrados en el capítulo 2. 1.3. Posibilidades de aplicación en el repertorio elegido:

- El aspecto rítmico (síncopa y dosillo, acentuación del texto, velocidad).
- La alternancia ligado- no ligado. (dificultad de portamentos y saltos interválicos)
- Intensidad y dinámica. (elección de la intención en la frase musical)
- Variaciones tímbrico-vocales (sonidos del aire, consonantes, vocales, resonancias, situación del vibrato, etc.)
- Elementos del contexto musical externos al canto (texturas desde el acompañamiento instrumental)

En la primera parte se definen los insumos primarios que serán afectados por estos cinco 5 ejes, estableciendo así un sistema de células concretas, representativas de pequeños motivos frecuentes en las cuecas. Estas partes mínimas presentes en la construcción de las tres obras elegidas, serán agrupadas según sus características en común, sufrirán modificaciones y serán comparadas entre sí, a fin de reconocerlas como habituales en la cueca.

En la segunda parte, se ahondará sobre las versiones escuchadas, ya sean realizadas por el compositor o por otros intérpretes con el fin exclusivo de manifestar en la partitura eventos coincidentes con los ejes seleccionados. De esta manera se busca

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

ampliar la gama de opciones y elecciones técnicas que se efectúan a la hora de abarcar el repertorio elegido.

En la tercera parte se realizan las vocalizaciones, contemplando los puntos anteriores. A través del lenguaje figurativo se busca aunar la técnica propiamente expresa en ejercicios puntuales con la concepción de numerosos profesionales de la pedagogía vocal y su abordaje.

3.1. Tres cuecas de Palorma en su interior

En esta propuesta nos estamos ubicando en un análisis estructural, un análisis del objeto mismo y su organización interna, el cual debe luego complementarse con un análisis del contexto y por la escucha activa de versiones.

Desde la organización de alturas, las 3 obras mantienen un código que las sitúa dentro de la música tonal. Contienen en su discurso relaciones de tensión y reposo que se vinculan con la condición de cueca. Se definen como obras en modo mayor, con interacciones con cadencias característica que van del primer grado o fundamental, hacia dominante y subdominante.

Entre las 5 áreas del análisis propuesto: sistema de organización de las alturas, motivico-temática, sintaxis o segmentación del discurso, funciones formales y esquemas

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

formales o forma global; tomaré elementos de una y otra para integrarlos en el análisis de las obras.

Se busca organizar la obra en función de sus unidades sintácticas, para tener un panorama más claro de los puntos donde culminan las ideas musicales expuestas. A través del siguiente cuadro se manifiestan las funciones armónicas, explicitando cadencias. Las unidades sintácticas son: oración, frase y miembros de frase (éstos a su vez pueden segmentarse en unidades mínimas o motivos).

Así, iniciando desde los aspectos formales, sostenemos que la cueca se compone de 2 grandes secciones idénticas en estructuras, conformadas por 2 estrofas y estribillo. Cada estrofa contiene la forma de cuarteta, en numerosas ocasiones octosilábica. A su vez se divide la estrofa en antecedente y consecuente (cada uno de 4 compases de duración) considerando la rima, la melodía y la armonía como elementos que refuerzan la condición de pregunta y respuesta musical. A partir de ahora definiremos los términos que se utilizarán desde el análisis, para producirse después las vocalizaciones.

Teniendo en cuenta que en todos los casos. La 2da sección es igual musicalmente a la 1ra, y la segunda 2da estrofa (E2) es igual musicalmente a la 1ra (E1), se trabajará en cada cueca sobre 1ra estrofa y estribillo. El punto a tener en cuenta es:

- Considerando que coexisten numerosas repeticiones a nivel melódico, es posible apreciar, tanto en las partituras tomadas de la versión cantada por

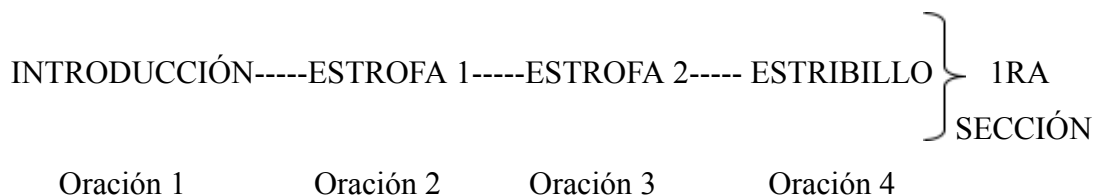
El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

Félix Dardo Palorma como en las versiones escuchadas, un gran número de variables rítmicas y de fraseo que serán utilizadas como material a la hora de la realización de ejercicios de vocalización.

Como particularidad de esta tesis, el foco está puesto sobre la melodía de la voz cantada. Por lo tanto introducción e interludio serán tenidos en cuenta exclusivamente en función de su articulación con el objeto prioritario de análisis: estrofa y estribillo.

Otra apreciación es que tanto la introducción como el interludio (ya que son el mismo material temático), coinciden en su discurso armónico con oraciones completas o frases utilizadas en estrofa y estribillo.

Comenzamos con una parte más grande y abarcativa que contiene: INTRODUCCIÓN (también llamada Oración 1) seguida de 2 estrofas (E1 Y E2) y estribillo (también llamado Oración 4). Esta estructura se repite en la segunda parte. El resultado gráfico de éste esquema sería:



El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

En cada oración se conjugan un par de frases de cuatro compases cada una, que a su vez están divididas por miembros de frase.

En la 1ra estrofa se produce la repetición inmediata de ambas frases, en la 2da estrofa y estribillo, se produce la particularidad de la cueca que es que la repetición inmediata se da sólo en la segunda frase de la oración. Esto da como resultado una oración que dura 12 compases en 2da estrofa. El estribillo, que a veces contiene repeticiones inmediatas o retoma frases utilizadas en estrofas anteriores, está formado por 3 frases (12 compases).

En cuanto a la repetición, se considera desde la visión analítica elegida en esta tesina, que la repetición inmediata no afecta la forma, ya sea a nivel de miembro de frase o en secciones completas. Esto nos indica que el material disponible se reduce a la melodía de una estrofa y el estribillo de cada una de las cuecas a analizar, permitiéndonos ahondar en la comparación de las tres cuecas.

En su tesina, Julieta Laparra, admite una profundización hacia la conformación de las frases dentro del discurso armónico.

“Aunque las dos frases al interior de las oraciones presentan una misma estructura armónica y cierran en la tónica, no se produce entre ellas equilibrio estático, sino que crean un cierto sentido de progresión. Ello se destaca en el contraste temático que presentan las melodías de ambas áreas, situación que aquí vale para argumentar la

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina *“de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”*

segmentación de la oración al nivel de la estrofa y no del módulo armónico básico citado.”

Refiriéndose al “módulo armónico básico citado” como la sucesión de acordes I-V-V-I, situación que se da en algunas de las cuecas seleccionadas, como se manifiesta en el siguiente cuadro:

Cueca	Secuencia armónica de una estrofa	Secuencia armónica de estribillo
Cueca de las chapecas	Frase 1: I-V-V-I (4c) Frase 2: I-V-V-I(4c)	Frase 1: I-V-V-I(4c) Frase 2: I-V-V-I(4c) Frase 3: Repetición armónica y de texto de F2
Cueca de la viña nueva	Frase 1: I-V-IV-I (4c) Frase 2: I-V-V-I(4c)	Frase 1: IV-IV-V-I(4c) Frase 2: I-V-V-I(4c) Frase 3: Repetición armónica de F2 y de texto de F1
Llegando a Cuyo	Frase 1: I-V-V-I (4c) Frase 2: I-V-V-I(4c)	Frase 1: I-V-V-I(4c) Frase 2: I-V-V-I(4c) Frase 3: Repetición armónica de F2 con nuevo texto.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

En el cuadro se perciben frases que al segmentarse resultan en miembros de frase con sentido discursivo, esto es, generando a la mitad de la frase una situación de tensión o suspensiva, y culminando con una situación de reposo o conclusiva, favoreciendo al contraste temático.

Como excepción en esta segmentación observamos que en el caso de *Cueca de la viña nueva*, la primera frase de cada estrofa tiene como secuencia armónica I-V-IV-I, incluso en el primer compás suele hacerse uso de una dominante secundaria del V grado, resultando: I / II7- V- IV- I. En el caso del estribillo, que inicia sosteniendo durante dos compases el IV grado, se genera una tensión que se hace creciente hasta llegar a concluir la frase con un I.

Respecto al texto, el esquema preponderante en las estrofas es el de cuarteta en el que cada verso contiene ocho sílabas (8s), con las excepciones mencionadas a continuación.

<i>Llegando a cuyo:</i>	San Luis es puerta de Cuyo	8s
	San Juan al fondo, sus ventanales	10s
	Mendoza es como un mangrullo	8s
	En medio de sus parrales	8s
<i>Cueca de la viña nueva:</i>	Cueca de la viña nueva	8s
	Mugrón de la tierra al pecho	8s
	Dulce, dulcecita como cuelgan	10s

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

	De esas que se cuelgan en los techos.	10s
<i>Cueca de las chapecas:</i>	Tomá este ramo de albahaca	8s
	Que en mi huerto cultive	8s
	No es tan fragante la mata	8s
	Como tu pelo no es	8s

Éstas estructuras de versos y cantidad de sílabas por verso se replican en todas las estrofas de cada canción, que permite una regularidad rítmica que se modifica generalmente en pos de la acentuación de las palabras.

La rima es en los tres ejemplos ABAB tanto en la primera estrofa como en las 3 siguientes, en *Cueca de las chapecas* se da una excepción a esta regla, en las segundas estrofas de cada gran sección, la rima es ABCB.

Ahora, en cuanto al tratamiento del texto en el estribillo, cada cueca aplica su propia particularidad. En *Cueca de las chapecas* observamos que en F3 se corresponde el texto con F2, manteniéndose la esencia rítmica de la frase y modificando la melodía. En *Cueca de la viña nueva*, en vez de repetir el texto inmediatamente de F2, repite el de F1, pero tomando material armónico- melódico de F2 y lo combina con el material temático de los últimos dos compases utilizados de las estrofas. En el caso de *Llegando a cuyo*, se da que F3 no es repetición de ningún texto, sino que agrega dos versos octosílabos.

A continuación se presenta la estructura silábica y la rima de los estribillos:

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

<i>Llegando a cuyo:</i>	Véngase a Cuyo compadre	a	8s
	Que es tierra de miel purita	b	8s
	Como he resuelto quedarme	a	8s
	Ya tengo unas hileritas	b	8s
	Que Dios sin tierra no hay dueño	c	8s
	Aunque el hombre ponga empeño	c	8s
<i>Cueca de la viña nueva:</i>	Saca el espiche a la bordalesa	a	10s
	Que la jarana recién empieza	a	10s
	Lo poco es mucho, lo mucho es nada	b	10s
	Todo depende de las heladas	b	10s
	Saca el espiche a la bordalesa	a	10s
	Que la jarana recién empieza	a	10s
<i>Cueca de las chapecas:</i>	Bienhaiga por sus chapecas	a	8s
	Que se cimbran al compás	b	8s
	Hacen alegres las cuecas	a	8s
	Pero a mí me alegran más	b	8s
	Hacen alegre las cuecas	a	8s
	Pero a mí me alegran más	b	8s

El análisis busca clasificar el tipo de estructuración de las unidades sintácticas, observando niveles de relación entre estructuras. Hay una tendencia cíclica o periódica

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

desde el discurso armónico que es acompañada por la melodía. Las frases se conforman de elementos contrastantes que corresponden a la relación antecedente-consecuente sustentado por cadencias.

Ahora, en cuanto a la manera en que están articuladas estas estructuras, nos interesa específicamente la unión entre introducción o interludio y estrofa, poniendo el foco sobre la melodía cantada.

Usualmente se observa la relación de “separación” entre partes instrumentales exclusivamente y partes en las que interviene el canto. Suele dejarse un compás entero o un fragmento considerable el mismo (cuando la melodía de la voz comienza en anacrusa), a modo de “espera” o “presentación” de la cueca cantada. Ese momento coincide con la expresión “adentro” que da inicio a la danza.

En el caso de las cuecas elegidas, en *Cueca de las chapecas* y *Llegando a cuyo* tanto estrofa y estribillo comienzan de manera anacrúsica. Además de la particularidad armónica, *Cueca de la viña nueva* se separa de estos ejemplos siendo el comienzo de estrofa tético y el del estribillo acéfalo. Aún con esta diferencia, en los comienzos de frase, predominan en las tres cuecas frases anacrúsicas.

Tanto la estrofa como el estribillo se yuxtaponen, es decir, al finalizar una oración, comienza otra, casi siempre en el mismo compás. Este modo de articulación propicia el

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

uso de la “síncopa”. Éste recurso es tan característico, que se torna imprescindible en la identificación de las características de la cueca en las apreciaciones de tipo académica o perceptiva.

A continuación realizo la numeración de los motivos o rasgos que serán el material de los ejercicios en cada una de las obras, con sus rasgos rítmicos y los intervalos que los constituyen, los llamaremos a partir de ahora “*células de vocalización*”. Cada uno de estos motivos contiene acentos (simple o compuesto según si tienen uno o más acentos) y ritmos (uniforme u no uniforme según si tiene elementos de igual o desigual duración) que lo definen en la partitura, pero que se modifican o transforman en la interpretación. En las siguientes instancias de análisis se tomará alguna de estas variables para hacer distintos ejercicios con respecto al cambio de la acentuación o el ritmo.

Para decodificar las *células de vocalización* observaremos las obras desde su análisis estructural y formal, hasta llegar al interior de las mismas.

A continuación se presentan transcripciones de las 1ras estrofas y estribillos de las cuecas con la numeración de las *células de vocalización (cdv)* con sus respectivas descripciones.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

Cueca de la viña nueva:

O2 (estrofa 1)

Frase 1

1 2 3 variantes de 3 o 3' 4

Cue - ca de la vi - ña nue - va mu grón de la tie - rra.al pe - e - cho.

5 Repetición inmediata Frase 1

cue - ca de la vi - ña nue - va mu - grón de la tie - rra.al pe - e - cho Dul -

Frase 2 5 6 7 8 9

superpuesto con 5 por el texto

9 ce, dul-ce-ci-ta co - mo cue - el - gan de.e - sas que se cuel-gan en los te - chos dul -

13 Repetición inmediata Frase 2

ce, dul-ce-ci-ta co - mo cue - el - gan de.e - sas que se cuel-gan en los te - chos

- 1) Nota larga inicial (negra con puntillo), acentuada, puede ser atacada desde un portamento o staccato.
- 2) Figuración de negra-corchea, base rítmica de las palmas de la cueca, intervalos cercano (grado conjunto, segunda, tercera, hasta cuarta) que pueden ser descendentes o ascendentes.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”

- 3) Tres notas, motivo regular en corcheas, acentuación en la primera, dos notas repetidas y la tercera hacia un intervalo cercano ascendente o descendente. Muchas veces como variante se mantiene la duración total de la negra con puntillo, pero modificando la duración interna de esas tres notas (se vuelve un grupo irregular).
- 4) Cuatro notas, motivo irregular. Progresión de terceras (DO#-LA-SI-SOL#) donde en el medio se inserta la síncopa, que prolonga la duración de SI para culminar la frase. En numerosos casos las agrupaciones de 4 notas que contienen una síncopa y corresponden al final de la frase pueden reemplazarse por dos dosillos, manteniendo la sensación “corrida” de la síncopa inicial.
- 5) Motivo de larga duración, escala por grado consecutivo ascendente en semicorcheas precedida por dos corcheas de nota repetida (usadas como preparación al salto de 5ta). La articulación de ambos momentos (el de nota repetida y escala rápida ascendente), se da en general por separación (es decir, no se liga el salto de 5ta descendente). Otra situación es la de proponer un posible contraste entre estas dos partes ya sea a nivel dinámico o de articulación.
- 6) Motivo de 4 notas agrupadas en dos notas repetidas seguidas de otras dos notas cercanas repetidas. Misma situación que *cdv4* en cuanto a la ubicación de la síncopa y la rítmica. Se comunica estrechamente con la *cdv5* porque si tenemos en cuenta el texto, puede tomarse como comienzo el primer tiempo del segundo compás, que se superpone con el final de la escala ascendente antes mencionada.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

- 7) Motivo regular de 3 notas, en medio de una nota acentuada y otra. Se puede llamar a este motivo un motivo “de transición” entre un sector melódico y otro. Su primer nota viene de un salto descendente con el motivo anterior, y sigue alternando intervalos hasta encauzar la melodía al siguiente motivo
- 8) Motivo regular de 4 notas, con un punto de apoyo en la segunda nota, donde llega al límite del registro grave y realiza un salto de 6ta ascendente a una nota que se repite. Este motivo exige adelantarse físicamente al salto de 6ta, e incluso permite “acomodarse al repetir la nota.”
- 9) Motivo irregular de 4 notas divididas en dos subgrupos, uno con movimiento por grado conjunto ascendente y otro con movimiento por grado conjunto descendente. Se produce un rallentando rítmico, ya que las notas van extendiendo su duración, son dos corcheas, una negra y una negra con puntillo en la nota del final de frase.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

O4: Estribillo Cueca de la Viña Nueva

Frase 1

28 10 11 12 13

tos. Sa ca-le.es-pi i-che.a la bor-da-le - e-sa-que la ja-ra - a-na re-cién em pie -

Frase 2

32 14 repetición de los motivos de 14

e - za lo po - co.es mu - cho lo mu - cho.es na - da to - do de - pen - de de las he - la

Frase 3 (repetición del texto Frase 1 y repetición armónica Frase 2)

36 8 y 9 con otra disposición por el texto

a das sa - ca - le.es - pi-che.a la bor - da le - sa que la ja - ra - na re-cién em - pie -

40

za

10) Motivo anacrúsico del comienzo del estribillo. Escala por grado conjunto ascendente de una extensión de 4ta. Se busca la acentuación de la corchea con la síncopa y luego de la misma se repite la nota.

11) Motivo que también puede considerarse anacrúsico (tendiendo en cuenta la nota DO# sobre el tiempo fuerte y el SI que lo precede) contiene 4 notas que giran en torno a una bordadura descendente y vuelve a utilizar el recurso de la síncopa y la última nota repitiendo la anterior, (ésta rítmica se mantiene igual en la melodía y considero

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”

que puede ser una manera de reforzar siempre la última corchea del compás, imitando los aplausos).

- 12) Motivo de 5 notas con idéntica estructura rítmica que *cdv10* y *cdv11* con la particularidad de que son notas repetidas (misma altura), esto podría sugerir alguna modificación en cuanto a la articulación y la dinámica de este grupo en particular.
- 13) Motivo que mantiene las mismas características de los anteriores en el estribillo. Se caracteriza por su carácter transitivo debido al movimiento descendente (RE#-DO#-SI) y se articula con *cdv14* mediante un intervalo de 5ta descendente que se da por salto, no ligado.
- 14) Motivo anacrúsico e irregular de 5 notas que se divide en dos grupos superpuestos. Primero, tres notas (corchea-negra- corchea) formando el intervalo de 6ta o 7ma en sus inmediatas repeticiones y luego la tercera nota unida por grado conjunto descendente. Después, tres corcheas (siendo la primera corchea de este grupo, la última del grupo anterior) de nota repetida que marcan un plano de estabilidad antes de repetir la secuencia varias veces.

Las modificaciones rítmicas de este motivo que continúa hasta retomar las *células de vocalización* que se utilizaron para concluir la estrofa, se dan gracias al texto o a la

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

intención de añadir variaciones ante una repetición constante. Las variaciones serán observadas y descritas en la etapa de la escucha activa de versiones.

Cueca de las chapecas

O2: Estrofa I

Frase 1

To - máes - te ra - mo de al - ba - ha - ca. - Que en mi huer - to cul - ti -

Repetición inmediata Frase 1

ve To - ma.es - te ra - mo de al - ba - ha - ca. Que en mi huer - to cul - ti -

Frase 2

ve No.es tan fra - gan - te la ma - ta co - mo tu pe - lo no

Repetición inmediata Frase 2

es no.es tan fra - gan - te la ma - ta co - mo tu pe - lo no

Cor

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

- 1) Motivo anacrúsico, dura todo un miembro de frase, escala ascendente, comienza repitiendo la primera nota (MIb) y se extiende una sexta (hasta llegar al DO) acentuando la nota con una síncopa en la última corchea que resuelve en un movimiento conjunto descendente.

- 2) Motivo anacrúsico de 4 notas, divididas en dos sectores, la repetición de la nota grave (MIb que inicia otro miembro de frase) y un salto de sexta hacia una negra- corchea cuyas notas forman un grado conjunto descendente (elementos condensados de *cdv1*).

- 3) Motivo de 3 notas que forman una bordadura, mantiene la figuración ya expuesta en ese compás de negra-corchea y resuelve en una nota larga que le da un carácter resolutivo (aunque cabe destacar que la melodía de ese final termina en el IIIer grado de la tonalidad, lo que lo vuelve parcialmente resolutivo).

- 4) Motivo anacrúsico cercano a *cdv2* con la salvedad de que la nota repetida es un DO (evitando el salto de sexta) que se mantiene en el motivo de negra-corchea, siendo éste último una tercera ascendente (culmina en LAb)

- 5) Motivo de 4 notas que podría considerarse una variante de *cdv4*. Reemplaza el motivo de nota repetida previamente realizado en corcheas por el de negra-corchea, repitiendo dos veces esta rítmica con la resolución final al grado conjunto descendente.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

- 6) Motivo de 3 notas, idéntico en rítmica a *cdv3*. La particularidad es que al ser el final de la estrofa, remarca el carácter resolutivo con una melodía de movimiento descendente que va de Mib a DO

Cueca de las chapecas

O4: Estribillo Frase 1

29 gual Bien-hai - ga por tus cha - pe - cas que se cim - bran al com -

33 pás ha - cen a - le gre las cue - cas pe - ro.a mi me.a le - gran

37 más Ha - cen a - le gre las cue - cas pe - ro.a mi me.a - le - gran

41 más.

- 7) Motivo anacrúsico de 4 notas, comienza con 2 corcheas de nota repetida (recurso que podemos considerar como frecuente en ésta obra) y 2 corcheas que ligadas a las anteriores generan una bordadura ascendente. Cabe destacar que en el estribillo el uso de corcheas y negras en momentos determinados sugieren una intención de considerar al $\frac{3}{4}$ como rítmica predominante, recurso habitual en las cuecas.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

- 8) Motivo anacrúsico de 4 notas, duplicación rítmica de *cdv7* (es decir, en negras) 2 notas formando un plano grave con movimiento por grado conjunto descendente, unidas a otras 2 notas repetidas en un plano agudo por un salto de 7ma (el intervalo de mayor extensión en la obra). El hecho de la aparición de notas repetidas luego de un salto de gran extensión, sugiere vocalmente la estabilidad o la “llegada” a esa zona de una manera lo más orgánica posible.
- 9) Motivo idéntico melódicamente que *cdv7* con la diferencia del intercambio de las dos últimas corcheas por la característica negra-corchea.
- 10) Motivo paralelo a *cdv3* y *cdv6*, 3 notas con la secuencia negra-corchea-negra con puntillo al final de frase, comienza con un movimiento de grado conjunto descendente y resuelve con un salto de 6ta (en el recurrente intervalo Mib-DO).
- 11) Motivo paralelo a *cdv7*, de 4 corcheas, 2 repetidas, 2 formando un salto de 3ra descendente. La melodía y el texto del estribillo en la palabra “alegre”, sugieren que se agregue la negra correspondiente a la sílaba “gre”, donde se vuelve de ese salto de tercera a la nota inicial y se completa la palabra (en comparación con *cdv7* y *cdv8*, los motivos *cdv11* y *cdv12* están superpuestos).

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

- 12) Motivo de 4 negras (considerando la superposición con *cdv11*) o de 3 negras formando una escala descendente que por grado conjunto baja una tercera (la melodía apoya el acorde dominante presente en la armonía en ese momento.)
- 13) Motivo que junto a *cdv14* forman un miembro de frase paralelo a *cdv9* y *cdv10* (de la misma manera que ocurre en los compases anteriores, el texto hace que estén superpuestos los motivos.)
- 14) Motivo idéntico a *cdv6*. Las últimas 4 células de vocalización del estribillo son una variación con pequeñas modificaciones melódicas y rítmicas de F2 de las estrofas.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

Llegando a Cuyo.

O2: Estrofa 1

San

Frase 1

1 2 3

2 Luis es puer-ta du de u-yo San Juan al fo-on-do sus ven-ta-na-a-les San

Repetición inmediata de F1

6 Luis es puer-ta du de u-yo San Juan al fo-on-do sus ven-ta-na-a-les Men-

Frase 2

4 5 6

10 do-za.es co-mo.un man-gru-llo en me-dio de sus pa-rra-les Men-

Repetición inmediata de F2

14 do-za.es co-mo.un man-gru-llo en me-dio de sus pa-rra-les. Sus

- 1) Motivo anacrúsico, de gran duración, escala ascendente que inicia con un arpeggio sobre el acorde de 1er grado, luego 3 corcheas forman una bordadura sobre la nota DO en corchea, ligada a la corchea del compás siguiente, resolviendo en un grado conjunto descendente.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

- 2) Motivo de 5 notas que tiene dos planos (grave y medio agudo). Las primeras tres notas son corcheas de nota repetida que van por salto de 8va hacia una nota extendida por ligadura que resuelve al igual que en *cdv1* al grado conjunto descendente.
- 3) Motivo variación de *cdv2*, misma rítmica y disposición en planos, con la diferencia de que el salto entre éstos es de 7ma.
- 4) Motivo anacrúsico de 8 notas, 4 primeras corcheas de nota repetida, seguidas de dos dosillos que “frena” la intención del 6/8 con notas ascendiendo y descendiendo de DO a MI y de MI a DO.
- 5) Motivo de 5 notas que rompe con la dinámica traída por los dosillos, utilizando figuras más pequeñas (corchea-corchea con puntillo-semicorchea y luego corchea negra) y acentuando otros tiempos que los escuchados previamente. En cuanto a lo melódico, se combinan dos micro melodías descendentes separadas entre sí por intervalo de 5ta.
- 6) Motivo de 3 notas, conclusivo, con dosillo formando una tercera descendente (como un paralelo de *cdv4*) y finalizando con una negra con puntillo sobre la nota LA (siguiendo la lógica de final de frase SI-LA).

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

O4: Estribillo

Llegando a Cuyo

Frase 1

30 7 8 9 10

Vén - ga - se a Cu - yo com - pa - dre que es tie - rra de miel pu - ri - ta co -

Frase 2: repetición melódica adaptada al texto

combinación de 7 y 8 con variantes rítmicas por el texto combinación de 9 y 10 con variantes rítmicas por el texto

34 mo. he re - suel - to que - dar - me ya ten - go u - nas hi - le - ri - i - tas Que

Frase 3: sólo repetición armónica

38 Repetición de motivos 4, 5 y 6 de la estrofa.

Dios sin tie - rra no hay due - ño aun - que el hom - bre pon - ga em - pe - ño.

- 7) Motivo tético corto, complementario a *cdv8*, tres corcheas iniciando una progresión ascendente FA-LA-SOL.
- 8) Motivo de 5 notas, continuación de *cdv7* separado del mismo por intervalo de 3ra, opuesto a *cdv7* en dirección e interválica. Resuelve en un dosillo al que llega por salto de 5ta descendente.
- 9) Motivo de 4 notas, anacrúsico. La primera nota hace un salto de tercera hacia el tiempo fuerte donde retoma la rítmica corchea-corchea con puntillo-semicorchea que utilizó en *cdv5* también con una escala descendente.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”

10) Motivo de 4 notas, negra-corchea-negra-negra. Generan un freno rítmico respecto a lo observado anteriormente. Organizado de manera descendente. Al ser la misma nota la segunda corchea con la siguiente negra, se podría sugerir la idea de una ligadura que genere la frecuente síncopa. Si bien armónicamente esta frase termina en un Ier grado, melódicamente termina en un IIIer grado de la escala, lo que supone una semi-conclusión.

Tanto la Frase 2 como la Frase 3 del estribillo de *Llegando a Cuyo*, están compuestos por material previamente utilizado en el mismo estribillo o en las estrofas.

Elementos frecuentes encontrados en el acercamiento a la transcripción de las obras:

- La aparición de notas largas (negra con puntillo o negra) se visualiza en general sólo en los principios y finales de Frase y/o Estrofa.
- Hay una preponderancia de comienzos anacrúsicos.
- En agrupaciones de 3 notas, predominan las corcheas.
- En agrupaciones de 4 notas, varían las combinaciones de negra-corchea, corchea-negra y dosillo.
- La utilización de dosillos o de negras consecutivas genera un contexto de estaticidad o freno en el tempo, situación frecuentemente rodeada de rítmicas más ágiles y que evidencian el 6/8.
- Se hace indispensable en todas las obras y en numerosas oportunidades la ligadura del último tiempo de un compás y el primero del siguiente, dándose así la síncopa característica.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

- Los saltos interválicos grandes (5ta, 6ta, 7ma, 8va) contienen en general el recurso de la nota repetida (puede ser en la nota inicial o en la nota a la que se llega).
- Es frecuente la reutilización de material rítmico, melódico o ambos combinándolos. De allí resultan progresiones, variaciones o escalas que siguen un mismo esquema interválico.
- Además de las escalas por grado conjunto, el segundo recurso predominante es el de bordadura.
- Los finales de estrofa y de estribillo son siempre una agrupación de dos o tres notas con movimiento descendente que van por grado conjunto o intervalo de 3ra.

3.2. Escucha activa de versiones

En esta parte, se ahondará sobre las versiones escuchadas, ya sean realizadas por el compositor o por otros intérpretes con el fin exclusivo de manifestar en la partitura eventos coincidentes con los ejes seleccionados. De esta manera se busca ampliar la gama de opciones y elecciones técnicas que se efectúan a la hora de abarcar el repertorio elegido.

Cueca de la viña nueva⁴⁰ cantada por Nolo y Magda⁴¹

⁴⁰ Del disco *En los rumores del agua* (1972),

⁴¹ Manuel Tejón (1925-2015), Mendoza, guitarrista, autor, cantor, compositor y Magda De Merolis (1937- 2), Italia, autora, compositora, cantora pareja artística y matrimonio, integraron diversos grupos (Cuarteto los Cóndores y Los Cantores del Cuyum) hasta crear el dúo Los Mendocinos.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

El aspecto rítmico

La existencia de una textura vocal de más de una voz, implica la convivencia de varias líneas melódicas que se complementan o sustentan entre sí. La atención se pondrá sobre la voz principal.

Se observa como rasgo general en esta obra la característica de estar sostenida por la rítmica de 6/8. Esto significa que no se dan de manera frecuente dosillos, sin embargo, se busca la variante rítmica y la intención de síncopa dentro de esa misma estructura. Observamos aquí en F1 donde se “corren” sutilmente algunas corcheas. En el final de frase, (*cdv4*) se aplica la duración de negras para concluir.





En F2 no se dan modificaciones rítmicas respecto a la transcripción previamente observada en 3.1. Tres cuecas de Palorma en su interior. Cabe destacar la velocidad y precisión rítmica en la seguidilla de semicorcheas al decir “dulcecita como cueca” donde se prioriza la exactitud rítmica en pos de la pronunciación del texto. En la Estrofa 2 ocurre lo mismo. La acentuación del texto se ve también sacrificada por la rítmica, situación que no se da usualmente en las cuecas. En la producción de las vocalizaciones se contempla este factor como el desafío de hacer coexistir los acentos del texto con los observados como frecuentes en las tres obras analizadas.

El estribillo logra incluir la síncopa cada 2 compases, hasta el final de frase (*cdv13*) donde utiliza la rítmica de negra-corchea, seguida de un motivo con semicorchea. Hay una tendencia a hacer los finales de frase o miembros de frase bien cortos y precisos.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”



Sa - ca - le.es - pi i - che.a la bor - da - le - e - sa - que la ja - ra -



a - na re - cién em - pie - za - lo

En la última frase del estribillo (*cdv14* y todas sus variantes) va alternando estructuras y generando “momentos” rítmicos contrastantes, de mayor y menor movimiento. El final con el motivo de corchea-negra y negra con puntillo manifiesta un freno abrupto a la presencia permanente de 6/8.



po - co.es mu - cho lo mu-cho.es na - a da to-do de-pe - en - de de las he - la



a das sa-ca - le.es - pi - che.a la bor - da le - sa que la ja-ra - na re-cién em-pie - za

En la segunda sección, la rítmica se mantiene igual en estrofas y en estribillo.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

La alternancia ligado- no ligado. ⁴³

Dentro de la amplitud de arreglos vocales presentes en esta versión, se escucha en general una intención de ligar (quizás con el objetivo de poder empastar ambas voces). La fuerza que adquiere el 6/8 se acentúa con portamentos en cada primer tiempo del compás. Incluso en la repetición se exagera más el portamento en la sílaba “la” de “la viña nueva”, lo que da como resultado el corrimiento previamente nombrado. La intención de ligar sigue como una línea continua que afecta hasta la palabra “pecho”, como un gran arco que dura toda la frase.

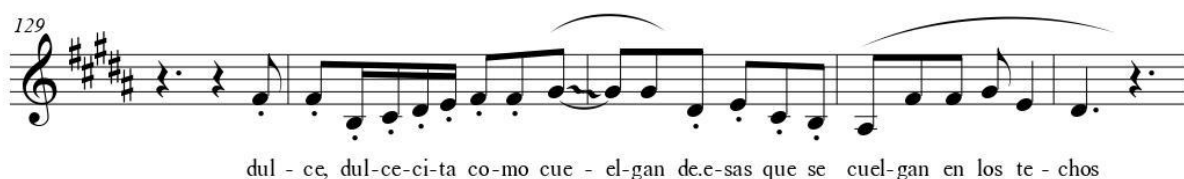


Inmediatamente en F2 se produce un contraste que propone la agilidad de un staccato que afecta toda la frase excepto los finales. Esto es, la palabra “cuelgan” (justo la síncopa de *cdv6*) y en *cdv9* cuando dice “se cuelgan en los techos”, donde busca ir

⁴³ Referencias símbolo ligado o legato: $\frown$, símbolo staccato o picado: $\bullet$, símbolo portamento .

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

ablandando el recurso de “picar” hacia el final, pero aun así no termina siendo completamente ligado.



En la segunda estrofa no se da el portamento inicial pero sigue preponderando el mismo en los tiempos fuertes, ya la frase no es completamente ligada sino combinada en legato y *staccato*.



En F2, se toman esas semicorcheas ligándose hasta que llega a las tres últimas corcheas del compás, donde las hace “picadas” y toma un impulso antes de la síncopa, luego continúa el contraste compás a compás iniciando el ligado en “bota” (con portamento) y finalizando en *cdv8y cdv9* (el final de “sarmientos” busca ser más ligado).

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”



*En la repetición de F2 la única es en la síncopa en “bota”, el final ahora se hace *staccato*.

En el estribillo se da una alternancia entre ligado y *staccato* más comprimida aún, dentro del mismo compás, aunque la misma no es tan contrastante, más bien es un recurso que propone variedad en la frase, lo mismo se busca en todas las variaciones de *cdv14* donde se busca enriquecer ese motivo que se repite no sólo rítmicamente, sino en la alternancia ya presentada.

En la segunda sección se dan las mismas características.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

- Se busca siempre un contraste, ya sea de una frase a la otra, de un miembro de frase al otro, de un motivo al otro.
- La situación de síncope, nota larga o primera nota del compás son las más propicias para generar un portamento. (porque lo permite el tiempo y el acento).
- Los finales de frase u oración tienden a ligarse (aun viniendo de una frase que se da por *staccato*), excepto en la estrofa previa al estribillo (por estar unidos por yuxtaposición). Esto puede tomarse también como un recurso que genera cierta tensión y/o atracción hacia el punto cúlmine que constituye el estribillo.

Intensidad y dinámica.

Es importante considerar que las características de esta versión (con texturas vocales contrapuntísticas), la hacen manejar una dinámica más acotada en variantes y se dan en un nivel sintáctico de frases (o raras veces miembros de frase). En las versiones cantadas por Félix Dardo Palorma, nos encontramos con una dinámica mucho más rica que se llega a modificar al nivel del miembro de frase o compás

El comienzo tiene un ataque preciso en cuanto a dinámica y en todo F1 se mantiene el mismo criterio, la voz hace su “presentación” en un *mf*⁴⁴ en el que se destaca el unísono de ambos intérpretes, en la repetición, la voz femenina inicia otra textura que

⁴⁴ Mezzoforte (figura de dinámica).

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

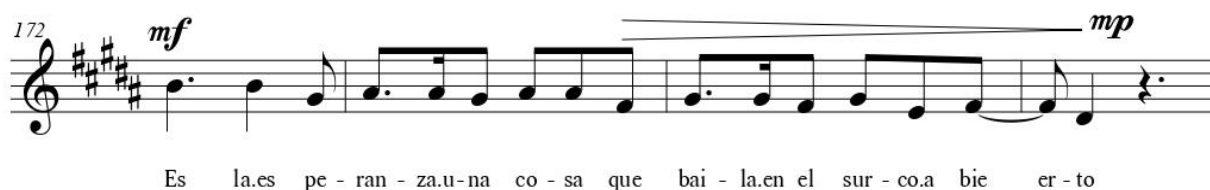
acompaña a la voz principal, que baja levemente la intensidad sin generar un contraste evidente.

En F2, se percibe la primera variación de intensidad en la misma frase con un regulador *crescendo* de *mp*⁴⁵ a *mf*. se da el mismo regulador que dura toda la frase pero ésta vez su trayecto dinámico es más amplio (va de *p*⁴⁶ a *mf*).



*En la repetición se da el mismo regulador que dura toda la frase pero ésta vez su trayecto dinámico es más amplio (va de *p*⁴⁷ a *mf*).

En E2 se da el mismo comienzo que en E1, con un *diminuendo* hacia el final de frase a partir de la variante de *cdv3* y *cdv4* (termina en *mp*). Luego, F2 comienza haciendo el mismo recorrido que el de la primera estrofa: frase y repetición cada una con un regulador, el segundo más pronunciado.



El estribillo se posiciona como el clímax dinámico, haciendo un *crescendo* durante todo *cdv10* y quedándose en *f* hasta el *diminuendo* del final de frase. (*cdv13*).

⁴⁵ Mezzopiano (figura de dinámica).

⁴⁶ Piano (figura de dinámica).

⁴⁷ Piano (figura de dinámica).

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”

176 *mp* *mf* *f*

Sa ca - le.es - pi i - che.a la bor - da - le - e - sa - que la ja - ra -

179 *mf*

a - na re - cién em pie - e - za lo

A partir de *cdv14* se produce una estructura dinámica que va por “escalones”, agrupando de a dos las células, en que se dan las dinámicas de *piano*, *mezzopiano*, *mezzoforte* y *forte*.

182 *p* *mp* *mf* *f*

lo po - co.es mu-cho lo mu - cho.es na-da to-do___de-pen-de de las he-la a das sa-ca -

187

- le.es - pi - che.a la bor - da le - sa

Las últimas dos células del estribillo (*cdv8* y *cdv9*) constituyen un plano dinámico dissociado de la estructura previa que son dos reguladores de *decrescendo* consecutivos, siendo el segundo más pronunciado (es la estructura inversa a la que se daba en las frases de la estofa).

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”



La segunda sección es más “plana” en variación dinámica, durante toda la E3 se mantiene una misma dinámica (*mf*). Comienza E4 con esa misma intensidad y repite la estructura de E2 (*decrescendo* a partir de la variante de *cdv3* y *cdv4*). El estribillo se da de la misma manera que el de la primera sección.

Variaciones tímbrico-vocales

En este punto de análisis, observaremos el tratamiento general de vocales y consonantes.

Vocales:

- Se busca una articulación definida en todas las vocales (gran apertura en “e” y “a”).
- Cuando las vocales se cantan en notas largas se producen *sforzando*⁴⁸ sutiles. También en estos casos hay portamentos cortos.

⁴⁸ Acento abrupto que se disipa sobre la misma.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

- Algunos diptongos (combinación de dos vocales) son propicios para hacer portamentos. Otra situación que se da es el paso disimulado de articulación entre una vocal y otra (por ejemplo en *cdv6* cuando se da la síncopa en “cuelgan”).
- Otra situación que se da en los diptongos es que la primera vocal se realiza con mayor intensidad que la segunda. Ejemplo de esto es la palabra “bailan” en E2, variante de *cdv3*, donde la “a” está notablemente más acentuada que la “i”.
- Existe un número considerable de vocales que se dan en rítmicas rápidas. En estos casos la articulación se luce en su dicción, procurando cantar cada vocal con definición. Casos como éste se dan en F2 al decir “dulce- dulcecita como cuelgan..”.

Consonantes:

- Hay una prolongación en la pronunciación de la letra “n” cuando está en una sílaba que se corresponde con el tiempo fuerte del compás. Ejemplo de esto es en E1, F1 la palabra “mugrón”, y en E2, F2 la palabra “esperanza”.
- Las “s” también son variables según su ubicación. A veces son aspiradas (cuando están al final de palabra y les sigue una consonante), como se dan en F2 “de esas que se cuelgan en los techoss”. Otras veces son un nexa entre

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

palabras distintas (esto se da cuando están entre vocales), como en F2 del estribillo al momento de decir “las heladas”, en vez de aspirarse la “s” genera la expresión “laseladas”.

- Las consonantes al igual que las vocales buscan ser correctamente articuladas, siendo las más explosivas o percutidas: “p”, “t”, “c” (ca, co, cu) y “q”.

En cuanto al aspecto del vibrato, se da en notas largas que se encuentran cercanos al inicio o el medio de la frase. Es corto de duración y con una intención de ornamento melódico.

Elementos del contexto musical externos al canto

En cuanto al contexto sonoro en el que se da el canto, observamos que se acompaña por los instrumentos encontrados frecuentemente en las cuecas (dos guitarras y guitarrón). En cuanto a lo espacial, las voces tienen un protagonismo indiscutible, se escuchan “adelante” y ambas con la misma jerarquía.

Hay un momento en E2, F2 al decir “usa la cepa por bota”, en el que se escucha una textura de 3 voces, la voz principal cantada por Magda, otra voz de bajo (Nolo) que apoya la armonía del guitarrón y otra de tenor que se escucha lejana en el espacio. Lo

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

que denota la participación de alguno de los instrumentistas que aportó su voz al arreglo.

Otro elemento no menor es que la grabación de esta canción data de 1972, año previo a la aparición de numerosas tecnologías en el ámbito de la producción musical. Sobre este punto, en numerosas veces en que hay silencios o texturas menos sonoramente cargadas, suele escucharse “ruido” o intervención sonora de los mismos procesos de grabación. Las voces también se ven afectadas por este nivel de calidad sonora, ya que el timbre puede diferir levemente del que se da en la realidad del canto, generando un sonido “telefónico” o “nasal”.

Cueca de las chapecas cantada por Felix Dardo Palorma⁴⁹

El aspecto rítmico

Desde la primera frase se plantea una oposición entre antecedente y consecuente, comenzando los dos primeros compases con una rítmica apoyada en 6/8 con la síncopa característica observada en la transcripción. En la respuesta de ese miembro de frase (*cdv2* y *cdv3*), al decir “que en mi huerto cultivé” utiliza dosillos como se muestra a continuación.

⁴⁹ Del disco *Palorma en su propia voz*, remasterizado en el año 2000.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”



En el consecuente, al decir “no es tan fragante la mata” (*cdv4* y *cdv5*) se utiliza el recurso de la síncopa no sólo al final del compás sino entre la última corchea del primer pulso de negra con puntillo y la primera del siguiente. En la repetición esto se modifica utilizando elementos de oposición, primero con 4 corcheas seguidas y luego con 3 negras que generan primero una sensación de aceleración y su posterior *rallentando* rítmico hacia el final.



En la segunda estrofa se mantienen los recursos de corcheas y negras sucesivas en el primer miembro de frase. En el segundo, al momento de decir “perlas negras” hace un freno mínimo para acentuar la entrada de la síncopa. Hay una notoria laxitud en los ataques y salidas de notas, lo que nos da una sensación de estar “corrido” o “tarde” respecto al tiempo fuerte. Misma situación pasa en “como tus ojos igual” que en la repetición utiliza una figura rítmica entre el dosillo y la negra con puntillo que no puede especificarse con exactitud.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”



Repetición:



Durante todo el estribillo se sostiene una particularidad de esta obra, la anacrusa de dos corcheas previas al tiempo fuerte del compás. Dando al segundo compás (*cdv7* y *cdv8*) una estructura apoyada en 3/4: 2 corcheas, negra, 2 corcheas (la última ligada a una del compás siguiente generando síncopa). Ocurre lo mismo con *cdv9* y *cdv10*.



En las Frases 2 y 3 se da el mismo patrón de reforzar la anacrusa. La diferencia se da en la frase “pero a mí me alegran más”, donde F2 termina en dosillos y F3 utiliza negras, ambos recursos frecuentemente utilizados en los finales de frase en numerosas cuecas para “anunciar” una conclusión.

F2:

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”



La alternancia ligado- no ligado⁵⁰

Así como en la conversación con Nahuel Jofré⁵¹ reconocemos una presencia de variación o alternancia: ...“no es toda una frase ligada o toda una frase picada”..., los ejemplos desde la escucha manifiestan permanentemente estas variaciones con una sutileza imposible de trasladar por completo al papel escrito.

La primera frase cantada (la voz ya se introduce antes en un recitado y la expresión “adentro”), compuesta por *cdv1*, *cdv2*, y *cdv3* nos presenta una estructura que se complementa. En *cdv1* arranca haciendo un *staccato* que comienza a ablandarse desde la mitad, es decir, desde “ramo de albahaca” para culminar el miembro de frase con portamentos (la síncopa en la sílaba -ha- es la que más portamento contiene en toda la frase). El resto de la frase hace esta misma estructura, *cdv2 staccato*, *cdv3 legato*. En la repetición de F1 se distingue más aún el portamento durante la palabra “albahaca”.#



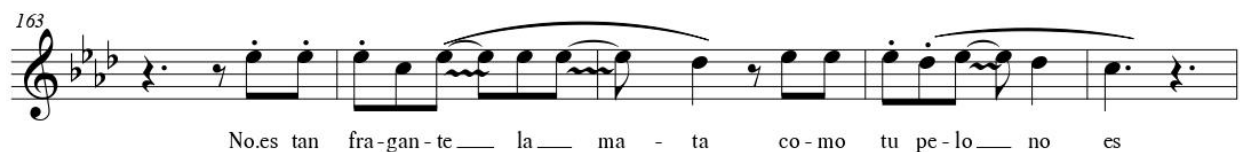
⁵⁰ Referencias símbolo ligado o legato: $\frown$, símbolo staccato o picado: $\bullet$, símbolo portamento .

⁵¹

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”

En F2 y repetición, se dan los mismos patrones. Podemos deducir que en ésta obra, los inicios de cada miembro de frase en las estrofas (que en todos los casos son anacrúsicos), comienzan *staccato* (acompañado por una precisión rítmica que en el resto de la frase se disuelve.) y esa articulación afecta a algunas notas del compás siguiente, hasta irse transformando en notas ligadas, conducidas, y realizadas con portamento.

F2:

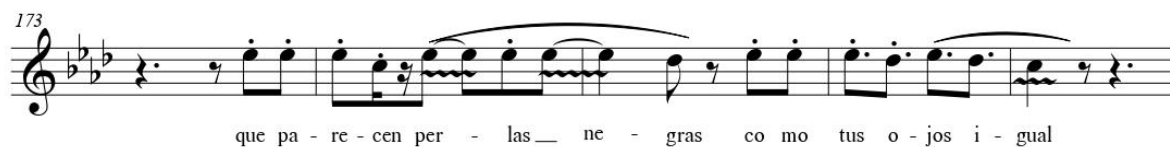


En O3 (segunda estrofa), durante todo F1 se da mayor presencia de la articulación picada, y solo se liga al momento de la primera síncopa (final de *cdv1*).

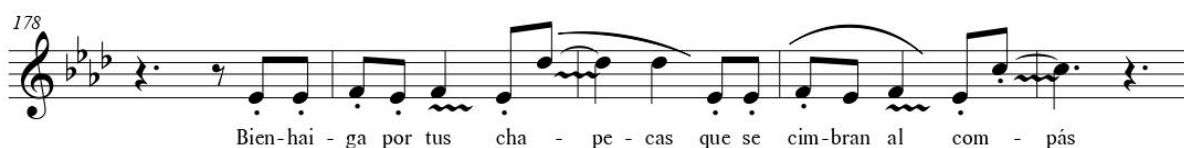


En F2 hay una clara división de *cdv4* picado y *cdv5* ligado y con portamento. Se da la síncopa dentro del compás y entre compases. En la repetición se da la lógica utilizada en la primera estrofa (utilización de mismos recursos, pero exageradamente.)

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

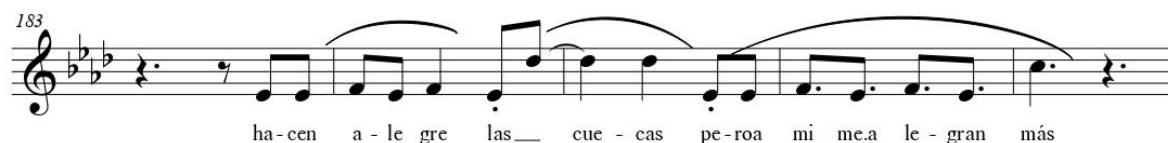


En el estribillo (O4), la alternancia se produce dentro del mismo motivo: *cdv7* y *cdv9* son completamente *staccato*, *cdv8* y *cdv10* son *staccato*, excepto en la síncopa y los portamentos finales (puede considerarse esta frase como la más “picada” de la obra).



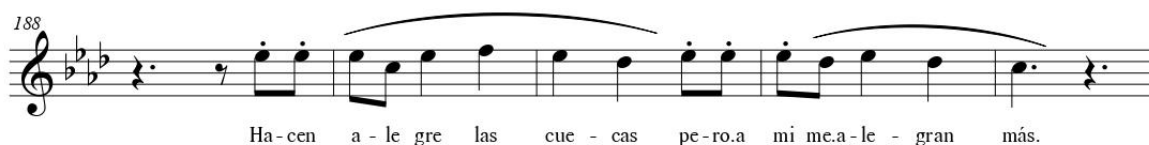
En F2 del estribillo (repetición melódico-armónica de F1), se mantiene la articulación pero en un margen cercano al ligado (esto se nota sobre todo en los comienzos anacrúsicos). En F3 se retoma el concepto alternado de comienzo-*staccato* (reducido en este caso a las notas del comienzo anacrúsico) y final-*legato* (perceptible desde las primeras notas del compás, se va dando una especie de crescendo de nivel de uso de ligado y portamento hacia el final).

F2:



F3:

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”



La segunda sección sostiene los mismos principios, la variante que se percibe es “hasta cuando” se hace durar el staccato del inicio y “cómo” se da la transición hacia un final que termina siempre ligado y con portamento (puede darse progresiva o abruptamente).

Éste análisis plantea una percepción general de la escucha activa. Resulta difícil reconocer exactamente la duración de cada sílaba en contraste con otra y el trayecto puntual de cada portamento. La voz es un instrumento infinito en recursos, no pudiendo ser absolutamente volcada al papel por su organicidad y su naturaleza.

Intensidad y dinámica.

Ésta obra interpretada por el mismo Palorma, contiene un rico mapa de intensidades que se da en niveles más pequeños que la frase, por lo tanto tomaremos la frase como un punto de referencia para agrupar la cantidad de recursos dinámicos.

En la primera estrofa en F1 hace un regulador de *crescendo* en todo *cdv1* de *mp* a *mf* hasta la palabra “albahaca”. Luego, en el segundo miembro de frase se divide cada

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

célula (*cdv2* y *cdv3*), sin utilizar reguladores, a manera de planos o escalones de intensidad.



La repetición de F1 repite la estructura utilizando los mismos recursos pero desde un nivel más bajo de intensidad (comienza haciendo el *crescendo* desde un *p*) y el final se mantiene en *forte*.

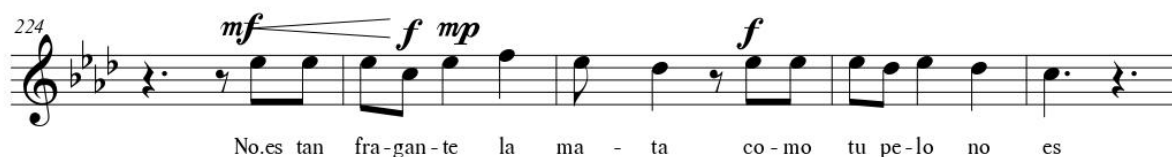


Luego, en F2 mantiene una misma dinámica (*mf*) durante los 2 primeros compases de la frase (*cdv4* y *cdv5*) y a partir de la mitad de la variante de *cdv4* hasta final de *cdv6* hace un *diminuendo* hacia *mp*.



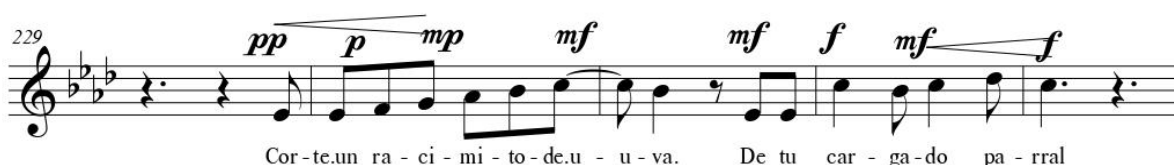
El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”

La repetición de F2 comienza con un *crescendo* rápido durante todo *cdv4* de *mf* a *f* y salta a *cdv5* con un *mp* que cambia recién en variante de *cdv4*, terminado la frase en *f*.



*Dinámica que se repite de manera idéntica en ese lugar de la segunda estrofa.

La segunda estrofa hace un gran *crescendo* que dura todo F1, por momentos progresivamente a través de un regulador, por momentos saltando a otras intensidades destacando alguna palabra o sílaba.



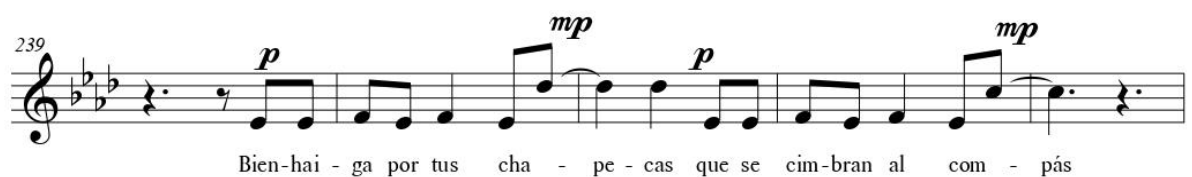
En F2 de la segunda estrofa, utiliza el recurso para finales de frase observado en *Cueca de la Viña Nueva*, doble regulador *decrescendo*, el segundo más pronunciado.



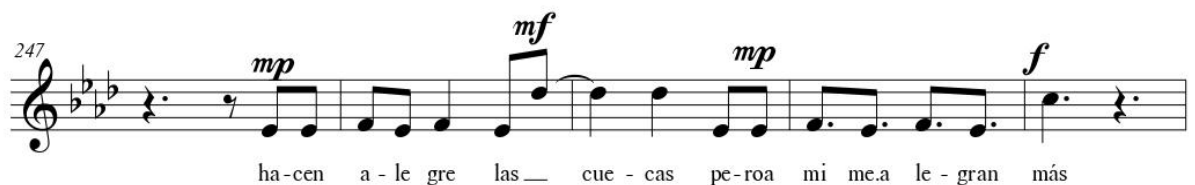
El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”

El final de E2 en *f* sugiere una continuación o aumento de la intensidad en el estribillo, sin embargo, para reforzar el clímax dinámico hace un crescendo durante todo el estribillo que tiene como punto más alto el comienzo de F3. La progresión hacia ese lugar por frases se da de la siguiente manera:

- En F1 hay un paralelismo entre *cdv7-cdv9* (una en *p* y otra en *mp*) y *cdv8-cdv10* (ambas se dividen en planos dinámicos que se corresponden con los planos de la melodía: grave- menor intensidad, agudo- mayor intensidad).

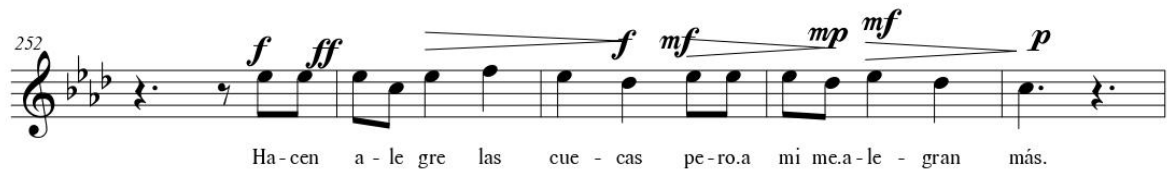


- En F2 (repetición de F1), se da la misma estructura pero en un plano dinámico de mayor intensidad (toda la frase en un “escalón” más arriba en volumen.)



El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

Llega al comienzo de F3 crescendo de *f* a *ff*⁵² y para culminar la frase hace 3 reguladores de *decrescendo* que van acentuando la frase en el momento de la síncopa a la vez que disminuye progresivamente la intensidad hacia el final (termina en *p*).



La segunda sección se da de manera similar, resolviendo de la dinámica de ésta obra lo siguiente:

- La dinámica al nivel del motivo o compás se utiliza en general como complemento del discurso melódico (*crescendo* en escalas ascendentes, *decrescendo* en escalas descendentes y utilización de planos dinámicos que se corresponden con los melódicos grave y agudo).
- Al nivel de frase, se corresponden los momentos de mayor tensión con aumentos de la intensidad y los momentos de reposo (sobre todo los que van hacia el final de frase) con disminución de la intensidad.
- Las repeticiones de frase suelen contener una estructura casi idéntica a su primera aparición, pero traspuesta a otro nivel dinámico mayor o menor según el posterior desarrollo. (en E2 la repetición termina con mayor

⁵² Fortissimo (figura de dinámica).

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

intensidad para dar inicio al estribillo y en el estribillo con menor intensidad por ser fin de sección.)

Variaciones tímbrico-vocales

Comenzaremos analizando el uso de vocales y consonantes, para luego enfocarnos en aspectos de aire o uso de vibrato.

Vocales:

- Las vocales o diptongos que se dan sobre síncopas entre compases contienen un *sforzando*, o un pequeño *crescendo* durante esa vocal.
- Al hacer algún cambio notorio en la dinámica de la sílaba que contiene esa vocal, se producen a veces ciertas “deformaciones” en la articulación (se escucha a veces en el transcurso de la frase una misma vocal en distintas colocaciones).
- Las notas largas que son resultado de la síncopa entre compases, realizan una especie de apoyatura (mantienen la nota ajena al acorde y al final hacen la nota real a través de un portamento corto).
- En general el sonido se percibe como similar al hablado o recitado.
- Otro factor que influye a las vocales es el de combinar la vocal cantada con una línea de aire que se vuelve audible. De esto es ejemplo F3 en el estribillo, donde dice “pero a mí me alegran más” (*cdvI*).

Consonantes

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

- La “r” es por momentos pronunciada con exageración. Una de las maneras es “arrastrada”, esto es, cerrando la mandíbula y acortando el espacio de vibración de la lengua. Otra es dejándola vibrar por un tiempo más prolongado que el del habla. Esto se escucha claramente en F1 de la primera estrofa en las palabras “ramo” (arrastrada) y “huerto” (“r” más larga o vibrante).
- La “t” es generalmente percutida, ya sea que la sílaba esté o no en tiempo fuerte, esto genera una sensación de múltiples acentos en el compás.
- La “s” en general no es aspirada, sino que se pronuncia de manera sutil y de corta duración cuando están al final de la palabra (es el caso de E2, F2, al decir “perlas negras”).
- Las “c” y “s” cuando preceden una vocal, son acentuadas y prolongadas en su duración (en E2, F1 se escucha en las palabras “racimito” y “parecen”).
- La “n” y las “m” se prolongan en su duración cuando preceden consonantes, el ejemplo más claro de esto se da en el estribillo en el caso de la “m” (en F1 al decir “cimbran al compás”). En el caso de la “n” el caso más evidente de esa prolongación es en la última estrofa en su última frase, al decir “con cogollos”

El vibrato es un recurso frecuente en ésta obra, la generalidad es que se da en los finales de cada miembro de frase, en una sola nota larga o en las últimas 2 o 3 notas. La excepción en esta modalidad del uso del vibrato se da en el segundo estribillo, cuando en vez de utilizarlo en finales de frase o miembros de frase, se da en el principio de los mismos y en notas de menor duración.

Elementos del contexto musical externos al canto

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

El comienzo de ésta canción determina dos planos del contexto musical. Primero, el acorde suelto de guitarra que da pie al comienzo del recitado, anticipa una interacción entre voz e instrumentos en el que la voz es protagonista e independiente de la guitarra, y la guitarra sostiene y apoya las inflexiones de la voz. Segundo, la voz comienza con un verso recitado, de carácter poético y animado. Es una presentación o invitación alegre alejada de ser una muestra de virtuosismo.

En las estrofas se observa la textura de diálogo entre instrumentos y voz, en el que las guitarras ocupan cada espacio en que el cantante finaliza o segmenta una frase musical con punteos y motivos melódicos rápidos. Se producen numerosos contracantos. Otro factor que apoya esta interacción vocal-instrumental es que muchas veces las guitarras buscan imitar el carácter, dinámica o articulación que la voz propone en un tiempo inmediato anterior.

En la calidad sonora de la grabación se contemplan también las herramientas de producción de la época, a pesar de ser un disco remasterizado en el año 2000 de manera digital. En numerosos casos el sonido se satura provocando pequeños cortes o alteraciones. Ejemplo de esto es la primera frase de la E3, dónde se produce un pequeño salto al decir “a muchos les pasa así” que no debería ser confundido con un recurso vocal.

Hacia el final del segundo estribillo, se escucha un grito previo a F2 que dice “bue”, a modo de expresión de ánimo y arengue de la finalización de la canción. La voz de esa pequeña intervención se escucha más alejada del micrófono que la principal, pero también sugiere un grado de espontaneidad y simultaneidad en la grabación. Es decir, todo lo que se escucha está siendo tocado en el mismo momento.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

Cueca Llegando a Cuyo cantada por Félix Dardo Palorma⁵³

El aspecto rítmico

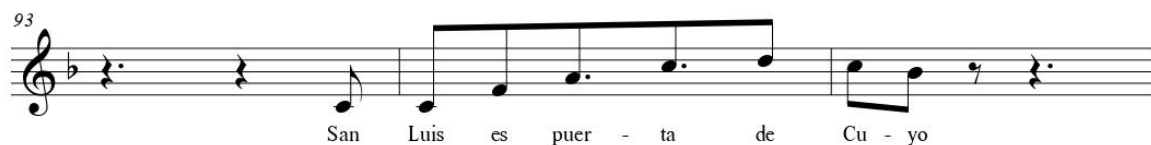
En F1 se da una seguidilla de corcheas que dura toda la frase. Los únicos momentos de cambio son en cada última corchea de esos 3 primeros compases donde se efectúa la síncopa. La voz propone la acentuación de la sílaba perteneciente a esa última corchea y ésta se extiende hasta el primer tiempo del siguiente compás, dándose una especie de “anticipación” en el acento.



En la repetición de F1, se modifica *cdv1* extendiendo la palabra “puerta” correspondiente a la tercera corchea del primer tiempo, convirtiéndola en dos corcheas con puntillo, luego, continúan las corcheas sin darse la síncopa donde se daba en la primera vez, pero las sílabas “ de Cuyo” están cantadas con una laxitud rítmica que las hace parecer atrasadas respecto a su corchea correspondiente. Recién la palabra Cuyo parece estar más ajustada a tempo y cae en tiempo fuerte para unirse con *cdv2* y *cdv3* que no sufren modificaciones.

⁵³ Del disco *Palorma en su propia voz*, remasterizado en el año 2000.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”



En F2 hay dos puntos de estabilidad rítmica que son al principio y al final, comienza *cdv4* con una clara anacrusa y 3 corcheas en el primer tiempo, y a partir de la palabra “mangrullo” intercala rítmicas de dosillo, con corcheas y semicorcheas que nunca apoyan el 6/8. En la repetición incluye más figuras que se alejan de acentuar el 6/8.

F2:



Repetición:



En la segunda estrofa se da la similitud de encontrar puntos de estabilidad rítmica al principio y al final de frase. En este caso la repetición de F2, tiene motivos rítmicos más precisos y agrupaciones con figuras más pequeñas.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”



El estribillo utiliza numerosos recursos que pueden diferenciarse en cada frase. En F1 la voz se encuentra prácticamente disociada de la base de 6/8, las rítmicas utilizadas muestran una laxitud o inestabilidad en ataques, hay momentos en que se busca hacer figuras rítmicas más pequeñas en pos de acelerar el fraseo hacia la conclusión.



En F2 aparece un sentido de precisión rítmica que alterna entre compases en $\frac{3}{4}$ y en $\frac{6}{8}$.



En F3 hay un fuerte impulso en el fraseo hacia el 6/8 y esto se evidencia en el uso de la figura corchea-negra (palmas en la cueca).

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

120



Que Dios sin tie - rra no hay due - ño aun - que el hom - bre pon - ga em - pe - ño.

En segunda sección (donde se repite toda la estructura ya descrita), se dan contrastes entre miembros de frase que dan como resultado la prolongación de una nota y la agrupación de otras notas de manera que se “compense” el tiempo de la frase, es el caso de E3, F1.

125

Ce - pas vie - jas de ven - di - mia si - glos de vi - no jun - tan los ro - bles

Otra variación muy particular es la que ocurre al final de esta E1 de la segunda sección, donde la síncope que prolonga una nota de un compás a otro es reemplazada por la prolongación del tiempo anterior (negra en la sílaba “fal-”).

130

Yo.he de jun - tar a - le - gri - i - as que no fal - te.aun que no so - bre

En la segunda estrofa se dan recursos similares a la anterior. El estribillo transcurre de manera similar al de la primera sección, acentuando aún más la precisión rítmica del final.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

La alternancia ligado- no ligado. ⁵⁴

En esta obra prepondera el recurso de ligar las notas, (o hacer *staccatos* más suaves) la presencia constante de saltos de nota sugiere siempre una conducción desde la nota grave (esto a través de portamentos).

En F1 de la primera estrofa, comienza alternando articulaciones picadas y ligadas combinadas hasta la sílaba “cu” donde comienza a ligar hasta el final de la frase, incluso en las notas graves con las que comienzan *cdv2* y *cdv3*.



**En la repetición el staccato es más claro y dura hasta la sílaba “puer-”*

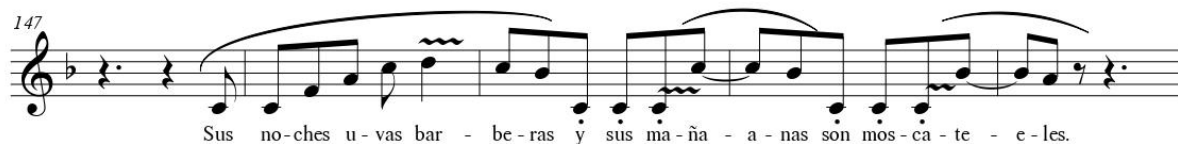
En F2 la estructura es similar, haciendo las primeras 4 corcheas de *cdv4* “picadas” y el resto ligado. Los portamentos están presentes en cada nota del final de frase.

⁵⁴ Referencias símbolo ligado o legato: $\frown$, símbolo staccato o picado: $\bullet$, símbolo portamento

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”



La segunda estrofa comienza con el primer miembro de frase (*cdv 1*) completamente ligado y en los dos próximos compases (*cdv2* y *cdv3*) la articulación se corresponde con los planos de la melodía (las notas grave *staccato*, las agudas con portamento y *legato*).



El caso de F2 en la 2da estrofa es idéntico al de la primera estrofa.

En el estribillo se corresponden los recursos de articulación con los rítmicos, en *cdv7* y *cdv8* se liga la frase en toda su extensión. Luego, en *cdv9* y *cdv10*, se busca reforzar las primeras corcheas de cada grupo de 3 (esto asienta la rítmica de 6/8) mediante 2 recursos: 1) la figura anterior al tiempo fuerte (donde numerosas veces está la síncopa) se hace *staccato*. 2) a la primera figura luego de es *staccato* se llega con portamento (a veces de corta duración por la rítmica determinada).

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”



En F2 los momentos de staccato se escuchan en las sílabas “-suelto que-“ y “tengo unas”, lo demás está ligado, sobre todo hacia el final.



En F3 del estribillo preponderan las articulaciones “picadas” y solo se ligan las tres últimas notas de cada frase “no hay dueño” y “-ga empeño.”



La segunda sección se desarrolla de la misma manera, de ésta obra podemos establecer:

- Los portamentos no siempre son realizados en notas largas, sino también en notas cortas.
- Las síncopas y los saltos de nota de intervalos grandes son el espacio más utilizado para hacer portamento.

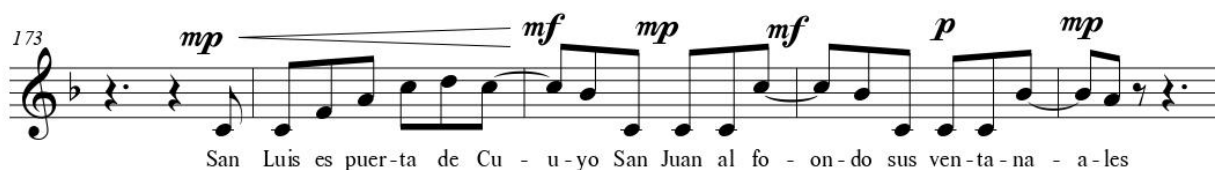
El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

- El staccato muchas veces se da en medio de una gran frase ligada, dando un sentido “percutido”.
- El efecto de nota “picada” no siempre es en notas cortas, existen notas largas en las que se hace staccato en incluso se incluye un portamento corto. En el caso de F1 la palabra “puerta” esta incluso separada en sílaba la nota de “puer-” corta.

Intensidad y dinámica.

En la escucha de las tres obras se encuentra un punto en común, el inicio nunca comienza desde *p*, sino que la voz se posiciona en un lugar de presentación e invitación, si hay *crescendo*, es de corto trayecto dinámico y durante el primer compás.

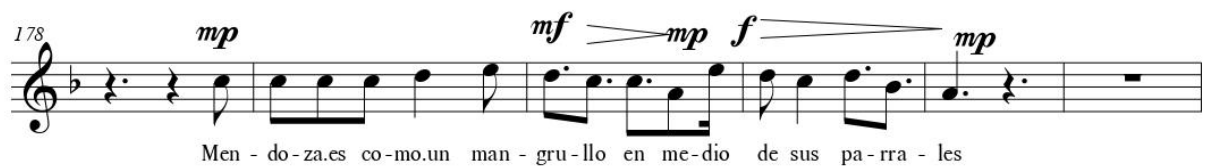
En el comienzo de *Llegando a Cuyo*, F1 contiene varios recursos dinámicos observados en *Cueca de las chapecas*. Comienza con un *crescendo* de *mp* a *mf* que se da en todo *cdv1* hasta la síncopa, donde vuelve a bajar la intensidad. El caso de *cdv2* y *cdv3* es similar a lo concluido en la obra anterior, la dinámica acompaña los planos de la melodía manejandose entre esos dos niveles.



El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

En la repetición de F1 se dan dinámicas similares, exagerando el *crescendo* y los niveles previamente utilizados.

En F2 se dan los recursos pero utilizados en espejo, esto es, primero por niveles (empieza en *mp* y salta a un *mf* en el final de *cdv4*) y después *decrescendo* (dos reguladores que acentúan la palabra “medio” y dan cierre a la frase.) listo



La segunda estrofa es idéntica en estructura dinámica, excepto en la repetición de F2, donde toma el *decrescendo* desde un nivel más alto (*f*) para terminar la estrofa en *mf* e ir hacia el estribillo.

El estribillo comienza en *mf* y se mantiene durante *cdv7* y *cdv8*. En el caso de *cdv9* y *cdv10*, se eligen planos en el que las notas que se destacan en *f* son las primeras de cada pulso (sílabas “tie” y “miel”). Concluye *cdv10* disminuyendo la intensidad casi en cada sílaba.



El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.”

En F2 del estribillo, donde se repite melódicamente F1, se produce la misma estructura con la excepción de un inicio en que el regulador de *crescendo* es más notorio. En *cdv9* y *cdv10* en este caso se queda en *f* hasta el final de frase.



En F3 del estribillo observamos el mismo recurso que se dio en la primera aparición de *cdv4*, *cdv5* y *cdv6* (F2 de las estrofas), pero en un plano de intensidad mayor, el clímax se da hacia el final de la frase. listo



En la primera estrofa de la segunda sección se ubica todo en un plano más bajo en intensidad y con menos variables dinámicas, pero las ubicaciones de las variaciones dinámicas y la inflexión de “donde crece” y “donde decrece” se mantienen similares sino idénticas a la primera sección.

La segunda estrofa si plantea un recorrido dinámico más amplio, con saltos de *p* a *mf* y reguladores *diminuendo* que duran toda la frase.#

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

Las diferencias del estribillo en la segunda sección con respecto al de la primera son que los cambios dinámicos se dan por frase o miembro de frase, esto asienta cada plano de intensidad en una sensación de estabilidad (puede ser este un recurso propicio para el cierre de la obra).

Teniendo en cuenta las frases los planos son:

F1: *mf-f* (cambia cada dos compases)

F2: *mf-f* (cambia cada dos compases)

F3: *mf-mp- (cdv4)-f- (cdv5)-mf- (cdv6)*

Variaciones tímbrico-vocales.

Comenzaremos analizando el uso de vocales y consonantes, reconociendo las características que se comparten con las otras dos obras estudiadas.

Vocales:

- En las notas largas suelen darse crescendos rápidos en la misma vocal, al coincidir con el momento de la síncopa, favorece a acentuar la rítmica de 6/8. Esto se escucha en F1 de la primera estrofa en las palabras “Cuyo”, “fondo” y “ventanales”.
- En algunos diptongos se pronuncian muy exageradamente ambas vocales que lo conforman, el punto donde se hace más evidente es en E1, F2, en la palabra “medio”.
- En algunos finales de frase, generalmente de las frases de repetición, se combina el recurso dinámico del decrescendo con la deformación de la

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

articulación de las vocales, en vez de articular definidamente, se escucha una dicción “lavada”.

- Las vocales “a”, “e”, “u” se toman en algunos momentos con una colocación más redonda (similar a la “o”).
- La vocal “i” suele deformarse hacia la “e” para hacerse más abierta.
- Las notas largas suelen darse por portamentos, especialmente si son en las frases de repetición o al final de frase.

Consonantes:

- La “y” tiene dos maneras de pronunciación: 1) con mandíbula cerrada y lengua cerca del paladar, sin generar el diptongo “io”, sino un sonido cercano al zumbido. 2) generando el diptongo “io”. El ejemplo más claro es “Cuyo” o “cuio”, “ya” o “ia”.
- La “s” tiene una pronunciación clara, no se omite ni se aspira, en los finales se busca hacerla más corta y con menor intensidad.
- La “r” al igual que en el ejemplo anterior, se da por momentos arrastrada y por momentos extendida en su duración (ejemplo de esto es la palabra “parrales” en su primera aparición y repetición.)
- Las consonantes de menor duración y más explosivas son “t”, “p” y “c”.
- La “l” es tratada de la misma manera que “y”.
- La “l” también extiende su duración en algunos casos, el ejemplo más representativo es en F1 del estribillo al decir la palabra “miel”.
- Cuando se da la combinación de dos consonantes (“mp”, “br”, “gr”, “fr”, “rm”), Palorma intenta reforzar la pronunciación de ambas de manera que la primera se escuche con claridad, sin ser opacada por la segunda.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

Esto confirma la idea general de un sentido de articulación muy marcado en las obras, y una precisión en la dicción.

En cuanto al manejo del aire, hay un recurso que utiliza en el mismo lugar en ambos estribillos, en el final de F3 (exactamente el comienzo de *cdv5*). El recurso consiste en la expulsión del aire sobre el canto de la vocal, que en este caso es la “a” de la palabra “aunque”. Luego del clímax dinámico, el último miembro de frase arranca con ese “soplo” que simula la pronunciación de una “j” suave ubicada antes de la “a”.

El vibrato, al igual que en las obras previamente escuchadas también se da como recurso frecuente. Casi en todos los momentos donde una nota se alarga a causa de la síncopa o por llegar a la finalización de frase, se produce un vibrato (éste tiende a ser corto). El vibrato está relacionado estrechamente con la dinámica, si la frase tiende a bajar su intensidad, el vibrato es de vibración más larga, si la dinámica crece, el vibrato dura menos tiempo.

Elementos del contexto musical externos al canto

Al igual que la obra previamente escuchada, en *Llegando a Cuyo* también se comienza con un recitado, aunque ésta vez el mismo se inserta en una introducción instrumental luego de un primer miembro de frase de guitarras solas. La voz recitada no supera en decibeles a la textura instrumental, recién la jerarquización más notoria de la voz se da cuando comienza a cantar. Cabe destacar que el recitado en este caso contiene características o recursos vocales utilizados luego por el canto, inflexiones, portamentos largos y cortos.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

Ocurre en las tres obras escuchadas el factor de calidad sonora acorde a la época en que fue grabado y producido. No sabemos hasta qué punto ésta calidad sonora se diferencia de la original en vivo y sólo se perciben ciertas alteraciones en el timbre (frecuencias graves algo ausentes). El “ruido” de grabación a veces supera o empata al de las guitarras, no ocurre esto con la voz que siempre se escucha adelante.

La idea de diálogo entre guitarras y voz se mantiene con el concepto de contracantos y pequeñas respuestas instrumentales.

Al final de la obra, luego de que la voz ha terminado de cantar, se culmina con un acorde rasgueado que queda sonando y ese sonido sufre fluctuaciones en la frecuencia (un leve vaivén de afinación-desafinación). Concluyendo que:

- En las tres obras escuchadas, hay momentos en que las fluctuaciones de frecuencia se dan con mayor o menor intensidad. De esto podemos deducir, que el vibrato de la voz si bien se efectúa regularmente, puede no ser tan pronunciado como se escucha, sino que se aumenta al sufrir éstas fluctuaciones.

3.3. Producción de vocalizaciones.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

ANEXOS

CONVERSACIONES SOBRE LAS QUE SE BASÓ EL CAP

Conversación con la profesora de Interpretación Mariana Palomo

. Ella: Nos manejamos en un mismo lenguaje, hay una manera tácita que manejamos todos

.No hay voces quebradas como en la baguala

. Yo: ayer en clase con Ale, les hacía hacer algo a los alumnos, que implicaba cierto descubrimiento, la propuesta era trabajar el portamento sosteniéndolo desde el apoyo. Estuvo bueno porque excedía algo externo

Ella: Tu planteo es bastante técnico, tiene que ver más con la técnica que con la interpretación.

Yo. Otra cosa que ayuda es el hecho de ver la situación de la vocalización con el texto, ya que la emisión técnicamente en las vocales cambia en la dificultad

Ella. Vos sabés que me acordé de la cueca Llegando a cuyo, porque creo que las cuecas que has elegido, pueden representar cada una una dificultad, quizás la viña nueva es la rapidez del texto, en las chapecas está el salto, y llegando a cuyo tiene esa amplitud que en su mayoría “nos quedamos cortos”.

Yo. Incluso escuchando una versión de cada cueca, ya encuentro muchísimas variables entre una estrofa y otra en el manejo de esas características, alternancia entre ligado y no, vibrato y no, liviandad en el vibrato y no. Cambios de rítmica, a veces adosillado a veces no.

Ella- Claro está bueno preguntarse si eso se da o no acá mismo. Me quedé pensando en el vibrato y es real que existe, acá surge pero no como algo impuesto, en esa intención de alivianar la voz, surge un vibrato desde los armónicos.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

Conversación con Florencia Muñoz. (alumna de 4to año cuyo repertorio de examen final es completamente música cuyana)

Yo: ¿que es lo que a vos te parece que técnicamente hay que hacer para cantar música cuyana?

Ella: y yo vocalizaría con muchos glissandos, además tengo un vibrato un poco largo y pesado, como de influencias del pop, siempre los profesores me piden que no lo haga pesado, que lo haga liviano. La voz bien adelante, que ya lo distingo como característico de la cueca, distinto a la tonada que tiene una colocación un poco más atrás. Hay un sonido brillante. No es el punto tan nasal de Hilario Cuadros pero es un punto medio entre eso y el sonido más redondo. Ahí entre lo más latoso y lo que nos dan en técnica, como más lírico.

Conversación con Alejandra Bermejillo.

- S.P.: Si bien Alessandroni problematiza la situación de la imitación. Yo creo que también uno puede plantear lo existente de lo escrito, los referentes como una de las variables a la hora de tomar una decisión interpretativa. Como si dijera, bueno acá está todo lo que se hace, la elección de esa paleta de colores es libre

-A.B: Y sí, lo que pasa es que la técnica.. yo creo que bueno, un montón de cosas las aprendemos por imitación, así esté aislado del mundo o aislado de una institución del canto. Termina escuchando la radio y haciendo lo que escucha y lo que gusta. Seguramente vas a terminar cantando como tu abuela o tu mamá. Osea querer sacar eso es muy difícil. En un proceso creativo también está bueno despojarse de esas cosas para buscar lo propio, pero en cierta medida uno construye lo propio en base a un montón de cosas que lo influyen.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

-S.P: Lo que sí rescato como muy bueno de ésta problematización de la imitación. Es que sin llegar a un extremo como decir: Bueno, quiero que cantes así, te lo canto y vos cópiame. Incluso si uno decidiera imitar..., no es lo mismo según a quien decide imitar y en qué. No digo llegar a ese punto, pero uno se puede manejar en ciertas opciones. Es interesante que exista incluso ese margen. O situaciones que se acercan a un sonido

-A.B.: Tampoco es lo mismo imitar consciente que inconscientemente.

-S.P.: Otra cosa que hay que tener en cuenta es que nosotros somos de acá, hay algo que no decimos porque no lo sabemos decir.

-A.B.: Claro, es como si lo percibiéramos pero no lo vemos. “El pez no ve el agua”

-S.P.: Y puntualmente acá estamos “obligados” a decirlo o explicarlo. En la facultad lo tenemos que estudiar por lo tanto hay algo que hay que definir.

-A.B. Un ejemplo bueno de eso es Orozco Barrientos, que viene como de un palo re rockero, y hace jeites que no podés decir que no son cuyanos pero sin embargo no cae en lo sonoramente conocido. Su papá también era folklorista.

-S.P.: Estoy ahí en ese lugar de intentar explicar eso que no se puede decir.

-A.B.: Vos podés ir planteando estos conceptos por más que sean opuestos.

SP: Claro ya de entrada la contradicción es que nosotros estudiemos acá música popular.

AB: Por eso Teresa Parodi justo en el último encuentro habló y al final dijo, estar acá en un alta casa de estudios, en música popular... ella decía que el artista se debe hacer más preguntas que dar respuestas... yo no tengo porqué saber cómo es toda la música popular.

SP: Es todo un paradigma, de donde se empieza para decir quien es más o menos cuyano, yo creo que como docente a la hora de transmitir algún conocimiento tiene que encontrar primero un mensaje que dar...

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

AB: Acá encontré el video, y ahí ella hace la pregunta ¿se estudia la música popular?.....“digo..porque al final el arte en todas sus expresiones es la herramienta más extraordinaria, más poderosa, que tiene un pueblo para hablar de sí mismo, no es el rol del artista el dar respuesta sino hacerse preguntas”. Esa pregunta de ¿se estudia el arte? También me la hago... es medio raro

SP: Yo creo que se estudia, pero hay que ver cómo es ese estudio, que definitivamente es distinto a muchas otras áreas de la vida.. y me quiero referir al estudio como un proceso.

AB: Lo que pasa es que a veces... bueno a veces se los juzga a los cantantes como que son otros tipos de músicos, distintos a los instrumentistas, muchos cantantes se ofenden, porque queremos igualarnos en procedimientos iguales que los instrumentistas. Pero de entrada vos a los instrumentos los ves, a la voz no, el canto es algo en lo que no está tan gráfico si yo estoy cantando o no cantando un Mi. Y eso sin sumar el tema de lo poético, que trae otro sentido, otra impronta, otras palabras, otras maneras de decir, otros símbolos. Por ahí nos ofende cuando los compañeros músicos nos ponen en otra categoría, pero también hemos desarrollado una situación sensitiva, y ya incluso el hecho de pararse frente a alguien a cantar no es lo mismo que pararse a tocar un instrumento.

SP: Creo que algo que no es cuestión solo de desarrollarla sino que lo tenemos que tener permanentemente presente, es la propiocepción. Es..uno tiene que estar tan atento a su cuerpo para cantar... no como algo obsesivo

AB: Como algo que está en movimiento y uno lo puede activar aunque este cansado, con sueño, haya tomado agua, vino,...

SP: Justo eso que vos decís, requiere de una concentración y una adaptación... no quedan dudas que los resultados van a ser distintos, pero en realidad nunca no voy a

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

poder cantar.. el nivel de que exista el hecho que yo abra la boca, y siga sonando como yo a pesar de todas esas cosas que puedan afectar.

AB: El otro día hablaba con una músico terapeuta que había conocido la música desde un lugar muy sensitivo... ella decía que se sentía bruta, o que no se había sentido a estudiar, yo le decía que no, que si ella no hubiera estudiado no podría cantar con todos los lenguajes que sabe, que son cantos africanos, todo lo que es música étnica la reproduce y labura un montón con eso. Tiene una facilidad muy grande, que viene de haber internalizado en las ragas. Eso no es un estudio??? Es otra forma de estudio, lo que pasa es que uno se internaliza y convive con lo que le gusta. Todavía siento que quiero estudiar e investigar otras cosas desde lo vocal.

SP: Por eso quisiera hacer esta tesis de alguna manera en que quede abierta para situaciones futuras... no quería caer en explicar los mecanismos que se usan en el canto, ni la construcción de la cueca en general. Me interesa el momento de enfrentarse con una canción, por lo menos en este plano de estudiante pasa eso. Y quizás no alcanzas a hacer eso en una peña pero sí alcanzás en tu casa, o en tu investigación personal.

AB: En las cuecas que elegiste se puede quizás trabajar sobre lo más conflictivo. Ponele en Llegando a Cuyo, la primera frase que cuando decís la ta de puerta, estás en un plano agudo que tenés que pensarlo de entrada.

En cueca de las chapecas está a veces la primer nota que uno la deja medio librada a la suerte, o agarra una escalita y cantan bien la primera nota y la última, y entre medio muchos se van perdiendo, o camuflan la melodía entre algo parecido. Y tu pregunta de tesis tiene mucho que ver con ¿cómo se enseña a cantar cueca? Yo sí creo que la

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

imitación después de lo que hemos charlado, es un gran recurso. Creo que uno mientras más cueca escucha, mas elementos tiene a su disposición.

SP: Pero seguramente eso que escucha no es solamente de 1 persona, ni de 1 época.. es como que uno se va nutriendo,... no es lo mismo haberse curtido escuchando cds de la cañadita alegre a estar yendo a peñas hoy. La imitación también como algo conciente e inconsciente, no como diciendo, yo quiero copiar para que mi voz suene a eso. Sino algo de convivir con ciertas músicas.

AB: y en algún momento en que uno repite y repite se encuentra un poco con la creación, como que en esa búsqueda hay un huequito donde se cuela lo propio. Hay un espacio que se abre a lo personal.

Conversación con Lisandro Bertin

-L.B: ...En Cueca de la Viña Nueva no sólo tenés el tema de la rapidez del texto sino que justo ahí te estás yendo al extremo grave.. en “dulce dulcecita como cueca”, está bueno laburar el salto hacia abajo.

S.P: Pensé en plantearlo de diferentes maneras, ver variables desde pequeños motivos o frases, y otras cosas que no están en la partitura. Siempre nos basamos mucho en lo melódico rítmico, pero en la realidad aparecen situaciones de articulación, dinámica. Busco preguntar y charlar con algunos cantantes ¿Cuál es la manera o las maneras de cantar la cueca?

- L.B Está buenísimo. Mirá, es re difícil. Si yo te tuviese que contar mi experiencia personal es que... nunca encaré una canción de entrada sea tonada, cueca, gato, zamba,

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

lo que sea... pensando en la técnica solamente. Creo que hay una condición, hay algo que nos condiciona en general, y es que nacimos acá. Entonces hay algo que no se estudia, que se lleva, que se adquiere. El ejemplo más claro que yo viví y sufrí en la facultad fue cómo lograr técnicamente los lugares de las copleras o sonoridades de otras regiones. Fue algo que a mí me costó porque no lo podía percibir, no lo pude asimilar. Pensando en si es que me pongo a reflexionar esa pregunta. Ahora como crítica al espacio de la música popular académica, pienso que a veces pasa que la visión hacia la música popular es como que le quita lo genuino. Esta búsqueda o esta forma que es una cuestión valiosísima que está investigando. Es algo que no se aprende en la universidad.

Andá preguntale a Juanita Vera qué es lo que hace y capaz que te dice... no sé mijita yo canto.

SP: Claro, la pregunta es qué pasa cuando uno quiere enseñar algo que no se aprende de las maneras convencionales.

LB: Bueno, yo creo que ahí hay algo importantísimo, y es que nosotros aprendemos imitando, si vos escuchas un cantante que te gusta, y cantás una canción, en algún lado se te escapa alguna característica. Siempre hay alguna influencia hasta en los modismos, las articulaciones, las formas de pronunciar una palabra, un diptongo. Pero lo bueno de eso es que vos podés imitarlo. Ahora bien, por una cuestión “sana” después siempre apuntas a encontrar tu personalidad, cómo lo vas a cantar vos. En ese aspecto esta bueno que la imitación como búsqueda e investigación sea un recurso. Siempre cuidando no hacerse mal a la garganta.

Mi laburo en general sobre la música, no sabría decirte sobre la cueca, pero siempre trabajo en detenerme sobre las dificultades. Yo siempre tengo una experiencia muy

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

importante que me cambió, en el tema del laburo vocal y es que la única técnica vocal que me ha permitido estar más sano, ha sido la técnica que conocemos como lírica.

SP: Está muy bueno que lo digas, porque justamente las vocalizaciones de esta tesina buscan ser un apoyo a esas vocalizaciones, como de lo que va sobre el instrumento en sí. Osea, una cosa no excluye a la otra. Después de calentar la voz me parece que puede existir un pasito más que me acerque a la canción.

LB: A mí me ha pasado esto Sofi, y es una de las razones por las que yo no doy clases de canto. Yo todavía me siento un aprendiz en muchas cosas. No tengo la..no he adquirido ni asimilado determinadas cosas como para transmitir las, más cuando hay cosas que la sentís vos, y sólo vos. Siendo tan subjetivo todo esto porque se trata de sensaciones, yo te puedo explicar sobre colocaciones y músculos y cuestiones, pero eso no se ve. Y yo puedo tener en cuenta muchas de esas cosas, pero quizás hay días en que termino de cantar y no sé porque termino molido, me pregunto qué hice mal. Y bueno ahí está el camino. Es muy delicado Y está muy bueno como estímulo toda esta búsqueda. A mí desde las dificultades de cada canción puntual me he llegado a dar cuenta por ejemplo que en los finales en el registro medio grave las e, o tales vocales se me caen. . y bueno laburo sobre eso, con consciencia técnica.

SP: Lo importante de ver el lado técnico del texto. Lo que quiero decir cómo lo digo, y con vocales, consonantes.

LB: Y además hay una cosa que tiene nuestro folklore, que ha sido muy caprichoso, no por ser caprichoso, sino porque es una forma de decir que es genuina, y está todo lleno de contra acentuaciones en las palabras. En un momento yo cantaba la Cueca de

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

la Viña nueva e intentaba decir bien los acentos de las palabras. Está bien que eso es muy pintoresco, pero también eso se repite.

Después si he probado como ejercicio, trabajar una frase de una canción con una técnica puramente lírica, y después ir ablandándola. Pensando el ejercicio de las notas o de la colocación. Desde la repetición y desde la lentitud. Los saltos que me cuestan los hago más lento. Y después voy apurando. Me parece fantástico lo que planteas como propuesta.

SP: Estaba pensando en la manera más concreta de expresar todas esas situaciones que pasan. Me di cuenta ya de que en 2 cuecas, más allá de las diferencias, tenemos que arrancan ascendiendo una por acorde y la otra por escala, y después descienden un poco.

LB: Está muy bueno el plan de rescatar frases melódicas de cuecas para material para una vocalización. Decir, a través de ésta cueca, o a través de ésta frase vamos a trabajar ésta situación particular, como laburo técnico. Todo lo que viene después, articulaciones y eso se van para el lado de lo interpretativo.

SP: También me cuesta percibir el vibrato, como que no sé bien la intención del vibrato en la cueca.

LB: En eso hay muchas cosas muy ingenuas porque también existe gente que copia el vibrato y eso no sé si está tan bueno. Después hay que ver técnicamente, cuales son las frases vocales o situaciones que te permiten sostener un vibrato. Pero no se puede hacer una frase completa con vibrato, eso no se presenta mucho. Hay una alternancia en

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

las cuecas. También ahora hay otras armonías en las cuecas ahora, y eso también esta bueno contemplarlo.....

..... La cueca tiene la misma forma, siempre, y tiene el mismo ritmo, y se baila..

En ese caso me parece que puede llegar a haber una diferencia que se establece entre cueca y tonada, por la necesidad de la tonada de su introspección, de sostener una nota larga.

SP: La cueca presenta como un dinamismo que incita un poco, alternancia de ligado, de portamento, de maneras de cantar una frase y no, y eso capaz que la tonada no lo necesita.

LB: Y si, pensá que Cuecas como la de la Viña Nueva, hay momentos que no te dan tiempo para respirar, y tenés que entrar en idear fraseos y resoluciones interpretativas. O en esto que te decía de la acentuación de las palabras, en la Vendimia del 2017 le íbamos buscando la vuelta para que quedara una frase bien y otra no.

Conversación con Gabriela Fernández.

-GB: Y si me preguntás sobre maneras de cantar la cueca, estaría bueno hacer como una especie de diferenciación por etapas, así como se sabe desde lo musical que ha habido referentes que cambiaron un poco esa imagen de cueca, pasa lo mismo a la hora

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

del canto ¿no?. Ahora en este momento se me ocurre una cueca que es del Dorian, que se llama Princesa.

-SP: Claro, si yo quiero aunar todos los recursos que pueda para las vocalizaciones, está bueno que mientras mas tenga mejor.

-GB: Claro digo.. en la búsqueda de pensar una vocalización, está bueno agarrar de muchos lados para ver de donde salen esos recursos

-SP: En realidad yo elegí esas 3 cuecas que se corresponden con una época y estética particular, pero así yo hubiera agarrado la cueca Pongale por las hileras, se supone que sufriría todas las transformaciones posibles que se pueda encontrar que ha sufrido la cueca cantando. Ya de entrada la estructura de la cueca que es tan repetitiva melódicamente, plantea un monton de maneras de decir lo mismo, por el texto, por todo.

-GB: Bueno y ahí tenés ese capítulo de definiciones de la cueca que te viene muy bien para intentar hacer la periodizacion

-SP: Primero creí que de las conversaciones iban a surgir más que nada percepciones de la cueca en sí. Pero al charlar con Ale y Lisandro, que son personas con un trayecto profesional recorrido, y que ya no están tanto en ese lugar de adquirir o internalizar la cueca, surgieron muchas situaciones de cómo transmitirla... qué hay que transmitir. ... si esto se estudia.. si no se estudia.. y cuál es la manera, porque si la respuesta es que se estudia, salta a la luz que seguramente no es de la manera convencional. También lo que me surgió es una búsqueda, por eso agarre lo que dice Alessandrini, porque hay que ver otras propuestas de enseñanza.. algo que contemple nuevas tendencias que se están dando en la enseñanza de la música popular.

-GB: También nutrido de lo popular no académico, que es importantísimo.

-SP: Exactamente, quién no se preguntó alguna vez en la carrera si realmente estaba aprendiendo lo que tenía que aprender, si esa era la manera, o si lo académico le estaba

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

totalmente quitando lo popular. Haciendo o no haciendo música el hecho de estar escuchando, yendo, o incluso en las mismas redes escuchar discos de cuecas que están saliendo hoy o el año pasado.

-GB: A mi en mi experiencia de 1 er año, cuando empecé a trabajar la cueca, me basé muchísimo en Festivales de Danza. Tenía un novio bailarín, y me iba y me instalaba y yo necesitaba escuchar. Era ver rubro cueca cuyana, eran muchas, muchas cuecas, de todos tipos, desde la más antigua a la más contemporánea y veía como se bailaban. A mi me sirvió mucho eso. Como.., comprendí que en la forma de la búsqueda del canto tenía que ver con el lenguaje que tenía relacionado al contexto. He visto en muchos festivales y fiestas populares que se tocan cuecas y gatos pero eso está ligado a la danza. Son músicas que se utilizan para eso. Súper cuadradas, como medio achilenadas, todo para que bailen. No hay tanto vuelo estético ni siquiera con respecto a los ligados. No tanto portamento ni tanto foco sobre lo vocal. Todo en función del baile. Cuando veía bailar una pareja una cueca bien tradicional con pasos cortitos, después una que cantaba Claudia Mirán, mas nueva, mucho más ligada, con pasos estilizados. Mucho portamento, más ligado que otra cosa. Muchos dosillos y ahí se jugaba en la relación con la danza.

Después te das cuenta que hay otras cuecas como las del Victor Hugo Cortes que te surgen otro tipo de danzas. Cuando yo quería construir una cuestión de estilo en el género, para cantar cueca decidía bueno, la primera frase voy a cantarla más ligada y la repetición más staccato bajándole un poco la dinámica. En el estribillo pensaba un poquito más en la danza, le daba más vuelo, pensaba en la danza y pensaba en que ya se acercaban más los bailarines, pensaba en el movimiento de los pañuelos, en las palmas. Eso era cuando estaba en la Facultad.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

Ahora cuando voy a tocar, en ciertos lugares me fijo en el contexto, digo, bueno si voy a cantar en una peña en Ñacncuñan no voy a cantar la cueca del Hugo, o si, pero quizás la cante de una manera más tradicional, como atendiendo a que la gente quiere bailar.

Muchas veces cuando he enseñado la cueca les hago bailar a mis alumnos.

-SP: Yo pienso que la cueca en su esencia está unida estrechamente a la danza. Incluso desde las cuecas que no están hechas con ese fin, como la del Dorian Maronich, sigue habiendo algo que está aunque sea en un aspecto ligada a la danza. Por ejemplo, si yo caigo en algo comparativo con otras músicas cuyanas, la tonada sería el ejemplo más extremo. De contextos completamente distintos. Esto de la cueca como con una estructura estable, cuadradita que dure los compases que tenga que durar, con la tonada que... bueno.. todo puede ocurrir en una tonada. Siendo músicas que en sonoridad del canto pueden tener muchas cosas en común. En cuanto a cómo cantar la tonada o la cueca. Quizás la principal distancia es el contexto de dónde nacieron. Es re difícil despegar. Cómo haces para hacer una tonada, por más que la hagas con guitarra eléctrica, no sé si sonaría como para que la bailaras.

-GB: Claro ahora reacciono que a mi lo que me llevó a conocer más es la interpretación de esa danza en lo que estaba diciendo la cueca en sí. Me parece que después uno le va cambiando a medida que le da un sentido a la letra o a la cueca en sí. Algo que también tenía en cuenta es que cantaran como cantaran, fuera como fuera la cueca habían cosas que me permitían identificarla. Esto de ligar, y después hacer cosas más cortas, rítmicas staccato. O síncopas, dosillos. Yo lo pienso como si fuera un son, que cantás y abajo está pasando otra cosa. Creo que ese es el tuco que tiene.

SP: Incluso eso a veces está sacrificada la letra y las acentuaciones de las palabras por la síncopa.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

GB: Creo que el Dorian es otro que también que rockea un poco pero dentro de esos parámetros, alternar, rítmicas, ligados.

SP: Yo creo que hay pocas cuecas sea de la época que sea que no tienen en algún momento una parte o un compás adosillado. Que al fin y al cabo es una sensación similar a la síncopa.

GB: Es como cuando escuchas géneros del litoral (canta una melodía) ya sabés que es de allá.

Ahí si por lo menos en mi caso, me pongo a estudiar sonoridades de estos tiempos. Antes era más como de voz de negra, vibrante, me acuerdo ahora de Julia Vega (escuchamos Vinito Patero., versión de Julia Vega), que estaba bien adelante, el tempo también era mucho más lento. Ella tiene un par de cuestiones muy particulares en sonoridad. Después la gran difusión de la sonoridad de los Trovadores, y todo esto nasal. La Juanita Vera sería como la referente primera de nuestros tiempos. Con una manera más liviana, más recitada, sin tanto empuje. Palorma también tiene un estilo como Gardeliano, bien cantado bonito. Nosotros cuando hicimos la investigación del Magda con el Nahuel Jofré hicimos como un pequeño trabajo de reconocer estos compositores cantores que marcaban una cuestión interpretativa con sus distintas sonoridades según la época.

SP: Esto que has dicho de armar una periodización estaría re bueno hacerla con respecto a las maneras de cantar.

GB: Si además eso quizás te orienta sobre como plantear los recursos y reconocerlos como por momentos.

SP: Estoy pensando si tomarlas por célula o por frase a los análisis de cueca. No quiero que sea la típica progresión de notas de una frase musical tomada de la cueca.

GB: Yo en ese caso lo pensaría de acuerdo a la letra. Y de acuerdo a donde lo voy a cantar. No es lo mismo que lo cante en la Vendimia, que por más que haya micrófono

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

hay que proyectar un montón, a la Fiesta Cosecha, que está la orquesta, es una cueca que habla de lejos, recuerda, evoca, como que la voz sola se va allá atrás entonces yo elegía otros recursos. Incluso la elección de la tonalidad también yo la veo desde ese lado. Desde lo interpretativo, pensar la vocalización agarrando un segmento, o de una estrofa a estribillo, con la letra, llegando a extremos agudos y graves de notas, para ver también qué intención toma a medida que cambia la altura. Con pedacitos de letra o estrofas. Veo interpretativamente qué voy a elegir. Si hay una dificultad, elijo como desde lo interpretativo y técnico lo puedo resolver.

SP: Claro, en la dificultad está a veces la búsqueda de la intención que uno le quiere poner a la canción. No sólo decir. Bueno, en esta tonalidad está cómoda y chau.

GB: Cómo lo voy a decir y en dónde lo voy a decir. Nunca he hecho vocalizaciones como diciendo: bueno a ver los saltos difíciles que tiene. Siempre es algo que se intenta resolver desde lo interpretativo.

SP: A mi me pasa con esto del planteo de las células, que en realidad creo que es muy difícil no pensar desde la frase musical y la frase poética. Vos lo que decís empieza y termina, e incluso después si decís lo mismo musicalmente pero con otro texto, no lo decís igual porque te referís a otra cosa. Por ejemplo si canto: Bien haiga por tus chapecas que se cimbran al compás... es como que no estoy diciendo todo. Si bien lo que sigue son las mismas notas. Tengo que terminar de darle sentido a la oración que empecé. Porque hasta ahí me quedé a la mitad.

GB: Sabés que me parece que estaría bueno... buscar patrones y laburarlos desde el lenguaje.

SP: Como algo parecido a Nino de Rose, que uso como íconos del jazz.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

GB: Puede ser algo más global para que no se quede en una simple vocalización, canta primera frase de Zamba del Silbador y que te quedés subiendo y bajando sobre una simple frase. A mi me cambió mucho la visión de la vocalización cuando lo conocí al Marcelo Velasco porque entendí que él vocaliza para trabajar las cuerdas vocales.

Sp: es como que te aceita el mecanismo.

GB: claro, es como que el calienta el músculo, y te lo deja flexible, no importa que cantés después. Vos como deportista tenés tu cuerpo flexible para estirar, para agilizar. Quizás vos podés hacer algo como lo que aparece en un programa que tengo acá, te hace una vocalización de soul ponele. Te marca armonías que tienen que ver con eso. Pero ahí ya podés ir metiendo situaciones del estilo, quizás se pueden buscar algunas cosas que ocurren en las cuecas, motivos mayores, que suben y bajan. Y eso tomarlo como material más contundente. Más que tomar la frase en sí.

Entrevista Nahuel Jofré

NJ: Recuerdo puntualmente un ejercicio para trabajar la voz ligada, que lo he transmitido cuando me ha tocado enseñar estas músicas. Era un intento de cantarla a un tempo lento o libre, y resbalando los pies por el espacio digamos dando como con pasos de esquiador. Nunca despegar los pies del suelo ni una nota ni otra. Que funciona para las melodías de grado conjunto quizás, no sé si para los saltos.

SP: También puede servir para los casos de portamento, o no portamento

NJ: Claro en principio no existe algo que sirva para toda la obra, sería portamento o no portamento en esta frase puntual.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

SP: Claro claro, son todas situaciones con las que en general te enfrentas en muchas cuecas. Osea, yo elegí estas pero en realidad la situación de portamento o no portamento, ocurre en muchas cosas. En muchas instancias del canto, y no es una constante en toda la obra. Según lo que he escuchado tiene que ver lo interpretativo, pero también es un recurso desde lo técnico. El hecho de que la cueca tenga una estructura tan clara y tan cíclica. Esto de que las estrofas sean iguales, o el estribillo tenga elementos melódicos de las estrofas, eso hace que instintivamente o establecidamente tienda a variar. No se canta de la misma manera lo que ya se escuchó en cuanto a material musical. Desde ya la repetición de la primera frase de la cueca hay una tendencia generalizada a hacerla distinta. Y hasta una idea sonora o estereotipo de hacerla mas piano o la primera ligada y la segunda estacato. O cambiando los acentos.

NJ: Bueno pensando en evitar las generalizaciones, donde no es siempre portamento ni siempre sin portamento, eeemm se me ocurre responder que ante un conflicto vocal en una melodía ascendente en la que cuesta a la voz colocarse, o hay desafinaciones, o hay alguna dificultad, , si tuviera que resolverlo, creo que por lo general lo resolvería desde el portamento. Emmm, después, esto que si me animo a hacer una gneralización que me parece que en general siempre siempre en la música cuyana se priorizan los acentos del texto.a diferencia de otras músicas regionales donde el acento es mas melódico, aca seria mas prosódico, sobre todo de Palorma en adelante que es el modo de ver, Es un poco el principio del autor, y de la canción, esa figura de la canción, del tipo que hace la música y la canta y la toca con la guitarra. Eso de los 40 en adelante, importa mas el acento en el texto.

SP: Tambien hblabamos con la Gabi que siempre en su aprendizaje ella vinculo mucho a la cueca con la danza, como que es algo que es bastante irrenunciable. Incluso en el mundo de la música cuyana, donde se tienen puestas en mismo valor a la cueca y

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

la tonada. A veces se las pone en un cuadro comparativo, con texturas comunes, con estéticas vocales comunes, si se definen en su esencia en el contexto.

NJ: Por ejemplo, mira, recuerdo una dificultad que tuve la única vez que cante en vivo Llegando a cuyo. Que es una cuestión impuesta de tonalidad, como que hay tonalidades inamovibles, hay temas en los que están dispuestos a moverlos y hay temas que no. Yo la hubiera hecho más bajo tranquilamente, lo hubiera hecho más bajo sin dudar.

SP: También hablamos que a veces la elección de la tonalidad tiene que ver con el registro, la comodidad personal y un montón de factores. Pero tiene que ver también con algo ligado a la interpretación. Tiene que ver con lo que uno quiere generar. Nada que ver lo que pasa con tu voz para esas variables.

NJ: La viña nueva tiene una cosa de la cantidad de texto. Hay un montón de versiones donde está picadita. Siempre me ha jodido, me ha parecido como un contralenguaje. Siempre que la canté tengo el pre concepto de que la tiro para atrás. Siempre la he tirado para atrás. Y me animo a decir que Palorma también lo hubiera hecho así.

SP: Es impresionante, una cosa que a mí me ha sorprendido mucho de las grabaciones de Palorma es que parece que él mismo fuera atrás de los instrumentos.

NJ: Recuerdo una mala experiencia, en un recuerdo público muy masivo, donde se tocó con una energía de vivo, una velocidad, que no quedó bueno no está buena llevarla a esa velocidad.

SP: Está bueno lo que decís porque la velocidad también ha significado un rasgo de diferenciación con la cueca chilena...

NJ: A partir de Palorma con seguridad el ritmo se ralentiza un poco.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

SP: Quizás tiene que ver con esto de hacerlo más canción..

NJ: Tiene que ver con los regionalismos argentinos también, tiene que ver con una época en la que se busca que la música argentina se defina en un estereotipo bien cerradito.

NJ: Bueno antes de Palorma pasaba eso. Velocidad del tempo o de la figura musical es menos, pero velocidad del fraseo es muuucho menos. La viña nueva tiene el texto picadito, con la melodía ligera en términos de carácter no de velocidad.

SP: Vos que le decís a alguien que no es de Cuyo que tiene una noción quizás de la cueca o de la música cuyana, cuando te pregunta ¿Cómo se hace para cantar la cueca? Ya sea que no haya tenido contacto o si con alguna persona o el lenguaje en sí....siempre me pregunto cómo sabemos si estamos en deuda con algún lenguaje que nos es ajeno.

NJ: Me parece quee... es un buen estudio de la melodía. A veces quizás al principio tener en cuenta la melodía sacada del género sin tempo, hacerlo libre, solo las notas en sí.

SP: Vos decís que en la melodía hay algo de identitario en sí, más allá de las maneras.

NJ: Sí yo pienso que si....Y me estás haciendo pensar en algo que puede ser interesante. Que es que el canto no hace a la cueca. En el estudio puntual quizás puede ser similar a la tonada, a un bolero. A cualquier música que sea de virtud melódica, con una importancia en el texto. Primero aprenderla que después va a ser cueca. Resolvería conflictos puntuales de portamentos, esto de lo ligado. Quizás en otra etapa se puede meter el texto. También hay un dato interesante en cuestión del fraseo rítmico. Es que si bien va lento o asincopado, nunca va tarde, puede entrar a tiempo, o puede entrar antes incluso y se va retrasando. Pero lo pienso como un fraseo melódico que ocupa mucho mas espacio del que ocupa en la partitura. Es como si se prolonga y se estira, es

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

algo laxo. Ocupa mucho espacio. La voz como instrumento en todo el sonoro de la cueca. No se preocupa en dejar espacios, aunque existe ese concepto contrapuntístico de las guitarras haciendo contrapunto a la voz, a la voz no le importa. . Che y en cuanto a los registros. No conozco nada donde haya visto otro registro que no sea el medio.

Osea, si hablamos de todo el espectro... Nunca llega al frito vocal por ejemplo, como el bossa nova ni tampoco nunca llega a una voz de cabeza. Hay una amplitud de registro melódico. Son melodías de registro amplio pero dentro de una zona media.

También desde Palorma existe una cosa muy del decir. Donde me la sé la melo pero no la canto (da un ejemplo cantando como a manera recitada, articulando las palabras con mucha dicción) Como que prima el texto.

De la rqueza del texto y por otro lado de la riqueza al decir, desde la riqueza interpretativa no literaria. Del peso que se le pone a la palabra. Me parece que de Palorma y de muchos referentes varones, se me ocurre pensar en el vibrato, como algo irrenunciable.

SP: Si se me ocurre pensar en que eso cambiñ también en intención. Como desde la intensidad se daba antes no. Y en esta manera recitada tiene que ver con la liviandad, como una intención de dejar la voz sonando, o vibrando o silbando como un pájaro.

NJ: Estoy totalmente de acuerdo con eso. El vibrato desde un lugar de elegancia. Recordando cosas me voy a contradecir, creo que elijo cantar la cueca de las chapecas lo mas bajo que pueda. Busco un registro grave. Medio brazuca.

SP: Bueno eso tiene que ver ocn la elección de la tonalidad y con lo que uno quiere generar o le genera.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

NJ: Llegando a Cuyo siempre me ha parecido que tiene una complejidad particular, Es una composición guitarrística. Es claro que está compuesto en mí. Y es un acorde en mí desplegado. (canta Mendoza es como un magrullo) es muy rico melódicamente. Bueno y también para un estudiante, que quiere aprender. Digo que el idioma es una complicación en el aspecto técnico del texto es una complicación, lo mandaría a estudiar mil veces la melo. Porque está lleno de sonidos distintos.

SP: Hay mucho tratamiento entre vocales consonantes, diptongos mismos. Se queda sonando. Las m las n. Como con esa laxitud que decíamos.

NJ: Hace unas semanas acompañe a la Juanita vera y me he quedado totalmente asombrado. Ya del vamos me parece tremendo como alguien quiere estar saliendo a cantar con la tritea que significa que cada día se va deteriorando tu instrumento, y saber que está pasando, sabe como está cantando y no ha cantado. Debe haber una exigencia de querer cantar como antes. Ya ponele que sorteas y superas eso. Me asombra que es una persona que conoce las limitaciones de su voz. Sabe que notas no. Que dificultades no. Ella va eligiendo los giros que van haciendo. Yo le decía eso a mis compañeros y me decían. Y ha estudiado?. Y yo pensaba... anda a saber el concepto de estudio que tenes vos, el que tengo yo y el que tiene ella. Pero mira si una persona que todos los días adapta su voz a los cambios continuos que ocurren, decime si eso no es estudiar. Ella esta estudiándose permanentemente, el cambio y como abordar. Canta el mismo repertorio que hace 40 años para colmo. Piensa las cosas en tiempo real.

SP: Yo creo que esa es la mecha. La convivencia con el canto. Eso es lo que te hace estar activo en entrenamiento. Lo que es el estudio en la música popular. Que el canto también implica. Entre esos dos factores ya hay una cosa todavía no definida. Se

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

estudia de una manera en que quizás todavía no sabemos como nombrarla. Se estudia en algo que nosotros no llamamos estudio porque lo tenemos conceptualizado en otra cosa quizás. En una sola situación. Pero si estudiar tiene que ver en los procesos, o la experiencia que uno adquiere de ponerse frente a esas situaciones.

NJ: Creo que hay una generación anterior que a veces se equivocan en decir que “no saben musica”

SP: Seguramente esa visión sobre ellos mismos se las han impuesto, y también es algo generalizado.

NJ: abordar un instrumento, desarrollarlo en ese nivel. Manejar un lenguaje, ser referente en eso, saber arreglar, versionar, enseñar,

SP: ya cantar mucho, seguido , toda una vida, sin haberse lastimado en el intento me parece algo maravilloso. Hay que ver en cuantas áreas como en el canto, hay personas que lo hacen y cambian y mutan, y de todas maneras subsisten, resuelven, logran.

NJ: Buscando en el texto desde lo histórico, también las letras de Palorma son como una radiografía de una época, del contexto social. Creo que antes de Palorma, en la línea fundadora “hilariocuadrística”, siento que hay como un lavado, una cosita lavada de consonantes. Quizás tiene que ver con lo chileno. Consonantes quitadas. Y creo que de Palorma en adelante hay algo más tanguero, más pronunciado. Lo de la vocal y la altura también, pero de cualquier altura y la consonante, hay como niveles de pronunciación.

Me parece que Palorma logro una autentica renovación en la música cuyana y fue parte de un fenómeno renovador en la música argentina todavía más influyente que los posteriores, osea el nuevo cancionero. Quizás duro lo que duro esa gente. Pero Palorma aca, Yupanqui

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

SP: es lo que en el colectivo se toma de valor muy grande. Personas que tienen menos contacto con esa música. Las canciones de él son tomadas como iconos de la música cuyana. La historia empezó antes pero a él se lo valoriza mucho.

NJ. Sino fíjate si no son tomados como clásicos cueca de la viña nueva o póngale por las hileras.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

Transcripciones

Transcripción Cueca de la Viña Nueva

Transcripción Cueca de las Chapecas

Transcripción Llegando a Cuyo

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

RECOM

- DICE ROLANDO: Deesta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal. (lo mismo ocurre en esta tesina)

BIBLIOGRAFÍA

- Alessandroni. N. (2013) *Pedagogía vocal comparada: qué sabemos y qué no*. Arte e investigación. Universidad Nacional de la Plata. Recuperado de https://www.academia.edu/4283678/Pedagogía_Vocal_Comparada._Qué_sabemos_y_qué_no

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

- Alessandroni. N. (2013) *Pedagogía Vocal Contemporánea y profesionales prospectivos: hacia un modelo de Diagnóstico en Técnica Vocal*. Instituto de Historia del Arte Argentino.. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes. Recuperado de <http://www.fba.unlp.edu.ar/boa/13/PDF/BOAAlessandroni.pdf>

- Alessandroni, N. (2018). *Pedagogía Vocal Holística: una propuesta original para la enseñanza y el aprendizaje humanísticos del canto*. Epistemus. Revista De Estudios En Música, Cognición Y Cultura, 6(1), 7-29. Recuperado de <https://doi.org/10.21932/epistemus.6.5212.1>

- Cáceres, E. (2001). *Música e identidad. La situación latinoamericana*. Revista Musical Chilena, Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12561/12867>

- Caesari, H. (1928). *50 Vocalises with piano accompaniment*. Milán: G. Ricordi & C. Editori,

- De Rose, N. (1995). *La Voz y la Música Popular: método del canto moderno*. (2da ed.). Buenos Aires: Editorial Ricordi

- Instituto Nacional de la Música, (2017). *La voz cantada : manual de formación n° 5* / Celsa Mel Gowland ; Nelida Saporiti ; contribuciones de Víctor Torres. ... [et al.] ; editado por María Claudia Lamacchia ; ilustrado por Pablo Muñoz. - 1a ed. ilustrada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

- Laparra, J. (2009). *Propuesta de ejercitación vocal. Descripción de aspectos técnicos y propuesta de entrenamiento en base a elementos de la tradición musical cuyana*. (tesis de grado) Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.

-

-Puttelli, G., Botazzi, S. (1999). *La tonada cuyana: un estudio de voces en falsette en el canto popular*. (Trabajo de Fin de Grado no publicado). Universidad del Aconcagua, Mendoza, Argentina.

-Rabine, E. (2002). *Educación funcional de la voz*. Método Rabine. Buenos Aires: Centro de Trabajo Vocal.

-Reyes, M (2009) *La técnica vocal para la música popular*. Un ejemplo de aprendizaje consciente inmerso en la experiencia artística. *1er Congreso de Formación*. (p nro 1 a 5) Universidad de Villa María. Recuperado de http://www.sacom.org.ar/2009_reunion8/actas/Reyes_Manuela.pdf

-Rolando, C. (2010). *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto*. En Carolina Santamaría Delgado, Heloísa de Araujo Duarte Valente, Herom Vargas y Oscar Hernández. *IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM*. (p nro 533-542). Caracas: IASPM-AL y EUM

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”

-Sánchez, Octavio.(2008) *Cueca Cuyana*. Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World (EPMOW), John Shepherd and David Horn, Eds. Vol. IX Genres: Caribbean and Latin American. ISBN (Hardback): 9781441141972. ISBN (ebook): 9781441132253. Bloomsbury Academic, London-New York, 2014. pp.243.247

- Sánchez, O. (2005). *Identidades en músicas populares cuyanas. Negociaciones de significados y condicionamientos estéticos*. En AA.VV. (eds). Actas del VIº Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Buenos Aires: IASPM Rama Latinoamericana.

-Sanchez, O. (2004). *La cueca cuyana contemporánea: identidades sonora y sociocultural*.(Tesis de maestría) Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, Argentina.

- FALTA AGREGAR VIDEOS SOBRE EL CAPITULO 3

- Jofré, N. Comunicación personal. Mendoza. Octubre 2019
- Fernandez, G. Comunicación personal. Mendoza. Octubre 2019
- Bermejillo, A. Comunicación personal. Mendoza. Agosto 2019
- Palomo, M. Comunicación personal. Mendoza. Agosto 2019
- Bertín, L. Comunicación personal. Mendoza. Agosto 2019.

El artículo *Cantando Jazz en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto* (Rolando) es un claro ejemplo de búsquedas de adaptación comparativas, alimentadas por la técnica del canto lírico. Culmina “*de esta manera, la homogeneización de los métodos de enseñanza promueve una cierta canonización y estructuración del estilo, dando lugar a un condicionamiento de las potenciales innovaciones metodológicas y estéticas del jazz vocal.*”