

**REPÚBLICA DE COLOMBIA  
UNIVERSIDAD DE PAMPLONA  
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE ARTES  
PROGRAMA DE MÚSICA**

**ESTUDIO SOBRE LA FORMACIÓN VOCAL EN MÚSICA SACRA Y  
RELIGIOSA DE LAS HERMANAS POBRES DE SANTA CLARA Y  
LAS HERMANAS TROVADORAS DE LA EUCARISTÍA EN LA  
ARQUIDIÓCESIS DE NUEVA PAMPLONA**

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar el grado de  
Maestra en Música

**Autor:** Hna. Isaura Barajas Pico  
**Asesora:** Karol Martínez Contreras

Pamplona, 21 de Noviembre de 2016

## Autorización para sustentar




Universidad de Pamplona  
Pamplona - Norte de Santander - Colombia  
Tel: (7) 5885302 - 5885304 - 5885302 - Fax: 5882750 - www.unpamplona.edu.co

### APROBACIÓN DEL ASESOR

En mi carácter de ASESOR del Trabajo de Grado, titulado " Estudio sobre la formación vocal en música sacra y religiosa de los Clarisas y las Trinitarias presentado por el estudiante Hna. Isaura Rojas Pico, identificado con código 63543823, para optar el Título de MAESTRO EN MUSICA, considero que dicho trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del jurado examinador que se designe.

En la ciudad de Pamplona a los 21 días del mes de Noviembre 2016

  
\_\_\_\_\_  
KAROL ZULEY MARTÍNEZ C.  
ASESOR  
C.C. 6974242982



Una universidad incluyente y comprometida con el desarrollo integral



## Dedicatoria

*A Dios a quien he consagrado mi vida,  
dedico el esfuerzo, el trabajo  
y la satisfacción del deber cumplido.*

*¡Gracias Señor por darme  
la fuerza necesaria para trabajar en tu viña!*

## Agradecimientos

*Agradezco a mi comunidad de Hermanas Trovadoras de la Eucaristía y en especial a la Madre Anghela, que ha sido un apoyo incondicional en el desarrollo de este trabajo. A mi familia, por su oración constante por mí; a las Hermanas Clarisas, que amablemente me permitieron compartirles este proyecto y finalmente agradezco a los sacerdotes y maestros formadores del Diplomado en Música Litúrgica del Centro Cultural Francisco de Asís, de la Arquidiócesis de Bogotá, quienes sembraron en mí el deseo de escudriñar y proponer soluciones ante la decadencia de la Música Sacra.*

**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA  
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES  
PROGRAMA DE MÚSICA**

**ESTUDIO SOBRE LA FORMACIÓN VOCAL EN MÚSICA SACRA Y  
RELIGIOSA DE LAS HERMANAS POBRES DE SANTA CLARA Y  
LAS HERMANAS TROVADORAS DE LA EUCARISTÍA EN LA  
ARQUIDIÓCESIS DE NUEVA PAMPLONA**

Autor: Hna. Isaura Barajas Pico  
Asesora: Karol Martínez Contreras  
Fecha: 21 de Noviembre de 2016

**RESUMEN**

La música posee desde sus primeras expresiones, una relación continua y estrecha con la religión, y a lo largo de la historia de la humanidad, los creyentes se han apoyado particularmente en el canto para expresar la fe a Dios bajo la premisa de darle con excelencia y calidad, una alabanza armoniosa. Partiendo de lo anterior, es preocupante encontrar en la actualidad, que la música sacra y religiosa se interpreta con una técnica vocal muy deficiente y que el avance musical religioso en Pamplona pareciera estancado. Este trabajo intervino y encontró respuestas sobre el porqué se dio el deterioro de la música sacra y religiosa en la Ciudad de Pamplona, al centrarse en conocer, diagnosticar y proponer soluciones para el mejoramiento de la interpretación de ésta música en dos comunidades religiosas de la ciudad. Se realizó un diagnóstico, una preparación vocal y acompañamiento a cada congregación, tomando la entrevista y la observación como principales fuentes de recolección de datos, que finalmente desembocan en la caracterización de las religiosas, objetivo de estudio en el proyecto. Como resultado se puede observar que el detrimento de la música sacra y religiosa en Pamplona se debe a múltiples factores que no se encuentran directamente relacionados. Entre éstos cabe resaltar: reforma del canto litúrgico en el Concilio Vaticano II, presión social, transmisión de errores, armonización incorrecta de las obras y estimulación musical inadecuada. Determinadas las causas, se procedió a realizar un programa de habilitación y mejoramiento de la técnica vocal para interpretar música sacra, logrando que en las religiosas se afiance la autoconfianza al cantar, corrigiendo a su vez la interpretación musical grupal.

**Palabras clave:** técnica vocal; música sacra y religiosa; canto.

## Índice general

|  | Pág.       |
|--|------------|
| <b>Autorización para sustentar</b> .....   | <b>ii</b>  |
| <b>Dedicatoria</b> .....   | <b>iii</b> |
| <b>Agradecimientos</b> .....   | <b>iv</b>  |
| <b>RESUMEN</b> .....   | <b>v</b>   |
| <b>Índice general</b> .....  | <b>vi</b>  |
| <b>Lista de cuadros</b> .....  | <b>ix</b>  |
| <b>Lista de gráficos</b> .....   | <b>x</b>   |
| <b>Introducción</b> .....  | <b>1</b>   |
| <b>CAPITULO I</b>  |            |
| <b>ESTUDIO SOBRE LA FORMACIÓN VOCAL EN MÚSICA SACRA Y RELIGIOSA DE LAS HERMANAS POBRES DE SANTA CLARA Y LAS HERMANAS TROVADORAS DE LA EUCARISTÍA EN LA ARQUIDIÓCESIS DE NUEVA PAMPLONA</b> ..... | <b>2</b>   |
| <b>Acercamiento a la Realidad</b> .....  | <b>2</b>   |
| <i>Pamplona, Vida Religiosa y Decadencia de la Música Sacra</i> .....  | <b>2</b>   |
| Las Hermanas Pobres de Santa Clara.....  | <b>2</b>   |
| Las Hermanas Trovadoras de la Eucaristía .....   | <b>3</b>   |
| El canto en las Hermanas Clarisas y las Hermanas Trovadoras .....  | <b>4</b>   |
| <i>El diagnóstico</i> .....  | <b>4</b>   |
| Deficiencias en técnica vocal .....  | <b>5</b>   |
| Tensión, temor y pesimismo al cantar .....   | <b>5</b>   |
| <b>Objetivos del Estudio</b> .....   | <b>6</b>   |
| <i>General</i> .....   | <b>6</b>   |
| Específicos .....  | <b>6</b>   |
| <b>Justificación e importancia de la investigación</b> .....   | <b>6</b>   |

## CAPITULO II

### LA IMPORTANCIA DE LA FORMACIÓN VOCAL EN MÚSICA SACRA Y RELIGIOSA DE LAS HERMANAS POBRES DE SANTA CLARA Y LAS HERMANAS TROVADORAS DE LA EUCARISTÍA EN LA ARQUIDIÓCESIS DE NUEVA PAMPLONA..... 8

#### Formación Vocal en Música Sacra y Religiosa ..... 8

*Antecedentes* ..... 8

*Referentes Históricos*..... 9

La formación vocal en las comunidades religiosas y su importancia y aportaciones a la historia de la música. .... 9

Consecuencias de la reforma protestante de Martín Lutero ..... 10

La llegada de la música sacra y religiosa a Pamplona..... 11

El Concilio Vaticano II y la constitución “Sacrosanctum Concilium” de 1963 ..... 12

Música y liturgia en Colombia después del Concilio ..... 13

#### Marco Teórico..... 14

*Aspectos Teóricos* ..... 14

La música sacra ..... 14

La música religiosa..... 15

La sublimidad de la música sacra..... 15

La formación vocal..... 16

Canto Gregoriano..... 16

Canto coral..... 17

El canto en las comunidades religiosas..... 17

*Bases Teóricas* ..... 18

Método Ward..... 18

Métodos complementarios: Martenot, Chevais y Kodaly ..... 19

## CAPITULO III

### METODOLOGÍA ..... 20

*Investigación Cualitativa: Paradigma Interpretativo* ..... 20

Características de la investigación interpretativa. .... 20

|   |           |
|---|-----------|
| <i>El estudio de casos múltiples</i> .....  | 22        |
| <i>Unidades de Análisis</i> .....   | 23        |
| <i>Sujetos de Investigación</i> .....   | 25        |
| Técnica e Instrumento .....   | 27        |
| <br>  |           |
| <b>CAPÍTULO IV</b>  |           |
| <b>CARACTERIZACIÓN DE LA FORMACIÓN VOCAL EN MÚSICA SACRA Y RELIGIOSA</b> .....                    | <b>28</b> |
| <i>Relatos citados por unidades de análisis</i> .....   | 29        |
| Unidad Temática N° 1. Concepciones erróneas del canto individual.....                             | 29        |
| Unidad Temática N° 2. Desconocimiento de la música sacra y religiosa de la Iglesia Católica ..... | 30        |
| Unidad Temática N°3 Deficiencias en la Formación Vocal .....                                      | 30        |
| <br>  |           |
| <b>CAPITULO V</b>   |           |
| <b>RESULTADOS</b> .....   | <b>32</b> |
| <i>Mejorando la concepción del canto individual</i> .....   | 32        |
| <i>Conociendo la música sacra y religiosa de la Iglesia Católica</i> .....                        | 33        |
| <i>Corrigiendo las deficiencias en la técnica vocal</i> .....                                     | 33        |
| <i>Reflexiones del autor</i> .....  | 35        |
| <br>  |           |
| <b>Conclusiones</b> .....   | <b>36</b> |
| <b>Anexos</b> .....   | <b>37</b> |
| Fotografías.....  | 37        |
| Guías de formación vocal.....   | 38        |
| <br>  |           |
| <b>Referencias</b> .....  | <b>40</b> |



## Lista de cuadros

|   | <b>Pág.</b> |
|---|-------------|
| Cuadro 1: Unidades Análisis.....  | 24          |
| Cuadro 2: Listado de las religiosas participantes en la investigación.....            | 25          |
| Cuadro 3: Atributos de los sujetos de investigación .....                             | 25          |
| Cuadro 4. Guion de entrevista.....  | 27          |
| Cuadro 5: Concepciones Erróneas del Canto Individual .....                            | 29          |
| Cuadro 6. Desconocimiento de la música sacra y religiosa de la Iglesia Católica ..... | 30          |
| Cuadro 7. Deficiencias en la Formación Vocal .....                                    | 30          |
| Cuadro 8. Diagnóstico: el antes y el después .....                                    | 35          |

## Lista de gráficos e imágenes

|   | <b>Pág.</b> |
|---|-------------|
| Gráfico 1. Unidades de Análisis.....                                  | 28          |
| Imagen 1. Captura de Video - Encuentro con las Hermanas Clarisas..... | 37          |
| Imagen 2. Captura de Video. Entrevista.....                           | 37          |
| Imagen 3. Presentación de las Hermanas Trovadoras en la Catedral..... | 38          |

## Introducción

Pamplona, titulada como la ciudad mitrada por su vasta tradición religiosa, muestra en su estructura arquitectónica, en la idiosincrasia de sus pobladores y en sus tradiciones, la influencia que ha tenido la Iglesia Católica sobre su desarrollo y crecimiento; Sin embargo, causa curiosidad que una ciudad que ha recibido desde sus inicios los influjos de una fe, y tras ellos, la riqueza de la música sacra y religiosa, hoy presente una fuerte carencia y un deterioro palpable de la música que es interpretada en los templos religiosos.

Achacar dicha carencia sólo a la modernidad, es una conclusión superflua que no da respuestas contundentes y cercanas a la realidad, impidiendo que se puedan determinar cuáles son las verdaderas causas por las que los templos católicos que hace 60 años eran merecedores de admiración por contribuir a la creación y promoción de excelente música sacra y religiosa, hoy sólo sean espacios donde se escucha música de elemental y/o baja calidad.

Con este interrogante, se focaliza la atención sobre las comunidades religiosas, que tienen como deber, conservar y promover la fe, la oración y las tradiciones de la Iglesia, y que también son en la actualidad, exponentes de una técnica vocal deficiente y poco beneficiosa, por razones que ellas mismas desconocen.

20 religiosas han sido objeto de esta intervención, y el 100% consideran que cantan 'feo', aunque ninguna tiene formación musical y vocal para juzgar su propia técnica... entonces: ¿Dónde está el problema? Está en que la música, que surgió como una expresión humana y sublime de lo que hay en el interior, se ha separado de nuestra propia humanidad, convirtiéndose para algunos en algo inalcanzable.

## CAPITULO I

### **ESTUDIO SOBRE LA FORMACIÓN VOCAL EN MÚSICA SACRA Y RELIGIOSA DE LAS HERMANAS POBRES DE SANTA CLARA Y LAS HERMANAS TROVADORAS DE LA EUCARISTÍA EN LA ARQUIDIÓCESIS DE NUEVA PAMPLONA**

#### **Acercamiento a la Realidad**

##### *Pamplona, Vida Religiosa y Decadencia de la Música Sacra*

La música y la vida religiosa están estrechamente unidas, ya que a lo largo de la historia universal, los conventos religiosos han sido nido, hogar y custodia de la música desde sus formas más primitivas como la monodia, hasta sus expresiones más complejas como la polifonía contrapuntística.

El continente americano no ha sido ajeno a este desarrollo sincrónico de la música y la vida consagrada, ya que en la época de la conquista un sinnúmero de comunidades religiosas se trasladaron a estas tierras, para dar a conocer la fe católica. Es así como en Colombia y específicamente en la ciudad de Pamplona, la comunidad de las Hermanas Pobres de Santa Clara más conocidas como Clarisas, con su forma de vida contemplativa, acompañaron el desarrollo de esta ciudad desde su fundación, convirtiéndose en fuente elemental de la espiritualidad de los pamploneses y por lo tanto, directas trasmisoras de la música sacra a todos los creyentes de la fe católica hasta nuestros días.

Al igual que las Clarisas, otras congregaciones como los Franciscanos, los Lasallistas, los Dominicos, las Bethlemitas, las Salesianas, las Hermanas de la Presentación, las Hermanas de los Ancianos Desamparados, las Terciarias Capuchinas, las Dominicanas de Santa Catalina de Siena, entre otras, llegaron a la ciudad de Pamplona, para cumplir con la tarea evangelizadora, siendo entre estas congregaciones, la más reciente en arribar a Pamplona, las Hermanas Trovadoras de la Eucaristía, asociación que desde el año 2006 hace parte de la Arquidiócesis de Nueva Pamplona.

Las Hermanas Clarisas y las Hermanas Trovadoras, aunque de contextos, carismas e historias muy diferentes, son ahora en Pamplona, las congregaciones que se dedican a orar cantando, y a compartir dicha oración con los creyentes que buscan apoyo en su oración.

##### *Las Hermanas Pobres de Santa Clara*

Las Hermanas Clarisas, son una congregación religiosa de Derecho Pontificio, fundadas hace más de 800 años y aprobadas en la Iglesia Católica por el Papa Inocencio IV en el año 1253.

Llegaron a la ciudad de Pamplona desde los albores de su constitución. Ésta ciudad fue fundada en 1549 por Pedro de Urzúa y el capitán Ortún Velázquez de

Velasco. La hija del Capitán Velázquez, María Velasco de Montalvo, tenía gran aprecio por la segunda orden de los Franciscanos, y movida por dicha devoción, fundó un monasterio de Hermanas Clarisas que data de 1584, recibiendo la aprobación y creación canónica por el Sumo Pontífice Clemente VIII.

Actualmente el monasterio o convento de las Hermanas Pobres de Santa Clara, se ubica en una capilla construida a comienzos del siglo XX, ya que el convento original sufrió variaciones y cambios a lo largo de la historia debido a los terremotos y a otras adversidades que enfrentó la Ciudad de Pamplona.

Su forma de Vida Consagrada es contemplativa, teniendo como principal característica, la convivencia en común de las Religiosas dentro del Claustro, definido como el espacio privado de las Hermanas, lugar al que sólo se puede pasar con autorización de la Superiora o de la autoridad competente, siendo el caso de Pamplona, el Arzobispo de la Arquidiócesis.

Al ser una institución de vida contemplativa, posee dentro de sus estructuras todos los niveles de formación, desde el aspirantado hasta la profesión perpetua y pública de los consejos evangélicos, es decir, los votos de Obediencia, Pobreza y Castidad.

Esta diversidad en etapas de formación hace que el promedio de edad de sus religiosas sea de 45 años, ya que entre sus miembros se encuentran Clarisas muy jóvenes de 18 años, hasta religiosas que ya han cumplido más de 80 años.

Entre sus labores más relevantes se encuentran: la oración, elaboración de hostias y objetos de piedad, el canto y la organización de las festividades en el mes de enero, en honor al Niño Huerfanito, una advocación del Divino Niño propia de ese convento.

Ha sufrido una drástica disminución en la cantidad de sus miembros, pasando en los últimos 20 años de ser una congregación con más de 60 religiosas, a poseer en la actualidad sólo 16 hermanas, lo que denota una crisis en la falta de crecimiento y renovación de sus miembros, quienes por regla propia, permanecen en este convento hasta después de su muerte.

### ***Las Hermanas Trovadoras de la Eucaristía***

Las Hermanas Trovadoras, son una Asociación Pública de Fieles con miras a convertirse en Instituto de Vida Consagrada de Derecho Diocesano, y se encuentran en etapa de desarrollo y consolidación como congregación religiosa.

Fundadas el 14 de Mayo de 2004, las Hermanas Trovadoras vivieron sus inicios en el País de Venezuela, realizando cursos en música, idiomas y religión. En Marzo de 2006 se trasladaron a la Ciudad de Pamplona para consolidar allí su fundación religiosa.

Con el propósito de evangelizar y compartir el mensaje de Dios a través del Arte, las religiosas han recibido formación artística en las instituciones educativas de la ciudad, y entre ellas, la Universidad de Pamplona.

Han laborado en la pastoral Arquidiocesana participando en eventos religiosos de diferentes poblaciones del territorio eclesiástico, visitando con jornadas misioneras las poblaciones de Mutiscua, Bochalema, Chitagá, Samoré, Villasucre, Pamplonita, Toledo, Labateca, Silos, La Laguna, Arboledas, Cucutilla y Chinácota.

También se han acercado a las realidades de otras poblaciones ubicadas fuera de la Arquidiócesis como: El Tarra, Tibú, Cúcuta, Bucaramanga, Cartagena, Barrancabermeja, Gramalote, entre otros.

Reconocidas en la ciudad por su alegría, fraternidad, sencillez y espontaneidad, han trabajado con poblaciones en vulnerabilidad como adultos mayores, jóvenes y niños con discapacidad y víctimas del conflicto armado de Colombia. Además, han mostrado flexibilidad en la creación, ejecución y/o participación de eventos y encuentros como: Conciertos de música religiosa, conciertos de música cultural, olimpiadas deportivas para adultos mayores, catequesis de preparación para los sacramentos, Adoración Eucarística, Celebraciones litúrgicas, Café-fe Navideño, mimos, retiros espirituales, jornadas de oración, noche de las velitas para camioneros y transportadores e intervenciones espontáneas a manera de happening con bicicletas.

Su forma de consagración es de vida activa, descrita ésta como extra claustrum, lo que implica que las religiosas tienen una relación más directa con la gente, evangelizan en los espacios cotidianos, iglesias y hogares.

Igual que las Hermanas Clarisas, poseen en sus estructuras todas las etapas de formación, más entre sus religiosas el promedio de edad es de 26 años, siendo ésta una congregación joven y muy activa.

### ***El canto en las Hermanas Clarisas y las Hermanas Trovadoras***

Las comunidades religiosas elegidas para el estudio comparten una forma de oración particular: oración cantada. Todas las religiosas, dentro de sus deberes, poseen un espacio predominante para la oración, que generalmente se realiza en común, pero se hace de forma recitativa, mas no, entonada con salmodias o melodías sencillas. Así, las Hermanas Clarisas y las Hermanas Trovadoras poseen un mayor contacto con la música sacra y religiosa, y por ende, permiten vislumbrar en sus realidades, cuáles son las causas por las cuales, a pesar de estar ‘cantando’ todos los días, su técnica vocal es deficiente.

### ***El diagnóstico***

Para obtener un resultado holístico y completo que permitiera ampliar la permeabilización de las posibles causas del mal uso de la voz en las congregaciones religiosas, no sólo se tomaron aspectos musicales (entonación, intensidad, respiración, timbre, afinación, etc.) sino que se complementó la búsqueda de datos con experiencias de vida, entrevistas y finalmente, con el contacto directo.

De esta manera se ha asentido que los problemas a nivel técnico están lejos de ser causados por incapacidad para cantar, o por problemas graves de afinación, éstas incongruencias obedecen más bien a la falta de preparación y entrenamiento vocal, corroborando lo dicho por Hutchins (citado por BBC, 2015) quien afirma que la habilidad para cantar tiene poco que ver con el talento y más con la práctica (párrafo 5) y, que sólo un porcentaje muy pequeño de la población (un 2%) no tiene la capacidad de detectar la diferencia entre las notas (párrafo 7).

### ***Deficiencias en técnica vocal***

Partiendo de la capacidad natural que tenemos para el canto, y al escuchar a las religiosas entonar alguna canción popular y conocida por todas, se apreció que la mayoría gozan de buena afinación y de sentido musical, pero hay excesos en el volumen y la fuerza dada a la voz, relacionados con el stress que les genera cantar, fatiga vocal, timbre estruendoso o nasal e inseguridad.

También se descubrió, que al cantar juntas con mucha frecuencia, todas las participantes del canto comienzan a asumir las características del timbre de la voz predominante o de la que tenga mayor intensidad, haciendo que se genere una transmisión de errores en afinación, perdiendo la fidelidad del canto original, y agregándole además glissandos que no hacen parte de ella.

Si la voz predominante tiene timbre nasal, toda la comunidad se acostumbra a cantar así; si la voz con mayor intensidad es insegura al entonar y agrega glissandos para llegar a las notas altas, este movimiento adherido a las obras se convierte en un hábito diario para cantar, y no sólo notas agudas, sino en notas de registro medio o bajo.

### ***Tensión, temor y pesimismo al cantar***

El 80% de las religiosas entrevistadas expresó que sentía temor al cantar, que no se sentía cómoda y que no podía cantar notas agudas. En conversaciones abiertas y encuestas, todas coincidieron en expresar inconformidad con la voz que tienen, y consideran que deben mejorar, que prefieren cantar en grupo y no como solistas y como razón contradictoria, manifiestan un desconocimiento de las características de un buen cantante.

Estos resultados arrojan una paradoja que se halla en las religiosas: No soy buena cantante, pero tampoco sé quién es o cómo suena un buen cantante, entonces, ¿por qué me juzgo tan duramente frente al canto?; Esto denota claramente el resultado de una presión social silenciosa, que relaciona directamente la fama con la capacidad para cantar, deduciendo que entre más personas sientan gusto por una voz, es porque quien la posee, canta bien.

Por otro lado, se encuentra la formación musical en la primera infancia, que según lo estudiado, en Norte de Santander ha sido muy deficiente, ya que las religiosas procedentes de poblaciones de Norte de Santander, muestran mayor inseguridad al cantar, que las religiosas que provienen de otras regiones del país o que son de otros países, lo que representa un reto para los músicos en formación de este departamento.

Algunos maestros, profesores o familiares imparten de manera empírica o por gusto, su conocimiento musical, pero persiguiendo la perfección y el tecnicismo dejan por el camino a las personas que no tienen facilidad inmediata para responder a lo pedido, generando en ellos frustraciones y convicciones profundas de su aparente incapacidad para la música o el canto.

Entre las religiosas que hicieron parte de este proyecto, se encuentran 7 que han vivido directamente esta experiencia, y en sus inseguridades para cantar, se ve la huella de un rechazo a priori y temprano.

Finalmente, luego de varios encuentros, y al escuchar los rangos de voz de las religiosas, se detecta que la armonización de las canciones que entonan cotidianamente

es más adecuada para voz masculina, y que se requiere una transposición tonal en los cantos para buscar tonalidades adecuadas a la voz femenina.

## **Objetivos del Estudio**

### ***General***

Estudiar la formación vocal en música sacra y religiosa de las Hermanas Pobres de Santa Clara y las Hermanas Trovadoras de la Eucaristía en la Arquidiócesis de Nueva Pamplona.

### ***Específicos***

Diagnosticar las técnicas y formas de interpretación vocal usadas por las religiosas, y detectar las causas de sus principales falencias.

Evaluar el conocimiento que las religiosas tienen sobre la música sacra y la música religiosa.

Crear un plan de formación vocal sencillo, según la realidad de cada congregación religiosa, que permita el mejoramiento de las fallas detectadas.

## **Justificación e importancia de la investigación**

La ciudad de Pamplona, reconocida a nivel nacional por ser un centro de formación, de educación y de religiosidad, vive una gran crisis al respecto de la calidad en la música sacra y religiosa católica que se interpreta en los templos y comunidades religiosas. La ciudad Mitrada ha perdido el esplendor musical que la acompañó en años anteriores, y la música sacra y religiosa ha perdido calidad y repercusión en la vida de los Pamploneses.

Los principales centros de religiosidad y música, como son las comunidades religiosas, no tienen acceso a una formación musical personalizada y adecuada que les permita mantener una calidad aceptable en sus interpretaciones musicales, y en especial, en las congregaciones religiosas que han acompañado la historia y desarrollo de la ciudad como son las Hermanas Pobres de Santa Clara.

Se evidencian dos realidades: congregaciones religiosas que debido a su antigüedad, van perdiendo la herencia musical dejada por las generaciones anteriores, a causa de los quebrantos de salud o el deceso de las religiosas especialistas en música; al alto nivel de deserción de las vocaciones que impiden que se finalicen adecuadamente los procesos de formación; a la imposibilidad de acceder a una formación vocal adecuada; a la falta de interés de los profesionales en música por detectar y dar solución a dicha problemática y finalmente por el alto nivel de costumbrismo que se vive en la ciudad, ya que los feligreses que asisten a las celebraciones religiosas, no evidencian el problema y sólo se acostumbran a escuchar una música sacra y religiosa de muy mala calidad.



Análogamente, las congregaciones religiosas que recientemente se han adherido a la historia e idiosincrasia de la Ciudad de Pamplona, como es el caso de las Hermanas Trovadoras de la Eucaristía, acogidas por la Arquidiócesis de Nueva Pamplona en el año 2006, se encuentran con una realidad semejante: falta de formación vocal adecuada; ignorancia de las técnicas propias del canto gregoriano y de la música sacra; deserción de vocaciones y finalmente, falta de apoyo por parte de los conocedores en el tema, tanto por la Arquidiócesis como de la Universidad de Pamplona. Así como se comprende que es necesario reivindicar el lugar de los conventos religiosos femeninos como centros de formación musical y religioso; que la música que en estos lugares se realice sea de calidad y exprese hermosamente los fines que la liturgia católica exige: la glorificación de Dios y la santificación de los fieles.

Al realizar el trabajo en formación vocal para estas comunidades religiosas se generará un beneficio directo sobre las congregaciones religiosas y sobre las hermanas que las conforman, ya que el uso inadecuado de la voz puede desencadenar problemas de salud severos como ronquera, disfonía, alergias, entre otros. Y éstos se evitarían con una técnica adecuada. También se beneficiarán los feligreses o creyentes que participan en las celebraciones litúrgicas que ellas cantan diariamente, logrando que dichas expresiones de la fe sean amenas, decorosas y litúrgicas.

Además, en la búsqueda de las causas del deterioro de la música sacra en Pamplona, no sólo se evidenciarán fallas a nivel técnico, sino que se tocarán contextos sociales, psicológicos y de formación musical, que indiscutiblemente, tienen gran protagonismo y culpabilidad en el decaimiento de esta música.

No se puede concebir que en la ciudad de Pamplona, centro de formación, educación y religiosidad, y donde la Universidad de Pamplona promueve la calidad en el desarrollo integral de los Pamploneses, exista un descuido tan evidente en la formación musical de los conventos religiosos, de allí que este proyecto no se centrará en evaluar si entre las religiosas hay o no hay buenas cantantes, o a clasificar sus registros vocales, o a imponerles un repertorio de mayor complejidad musical, sino que busca las causas y las posibles soluciones a esa mala calidad vocal y al bajo nivel técnico que en la actualidad exponen las religiosas al cantar, considerando así, que la música es un arte que no puede desligarse de las realidades humanas y que debe complementar su avance y proyección con la transversalización de otras ciencias afines a la comprensión de la naturaleza humana como la sociología, la antropología, la psicología y la filosofía.

Así se demuestra que es preponderante realizar esta intervención musical en las comunidades religiosas de las Hermanas Pobres de Santa Clara y las Hermanas Trovadoras de la Eucaristía de la Arquidiócesis de Nueva Pamplona con el fin de mejorar la calidad e interpretación musical vocal de la música sacra y religiosa católica que ellas interpretan, devolviendo a ésta el esplendor y la calidad que la ha caracterizado desde tiempos antiguos.

## CAPITULO II

### LA IMPORTANCIA DE LA FORMACIÓN VOCAL EN MÚSICA SACRA Y RELIGIOSA DE LAS HERMANAS POBRES DE SANTA CLARA Y LAS HERMANAS TROVADORAS DE LA EUCARISTÍA EN LA ARQUIDIÓCESIS DE NUEVA PAMPLONA

#### Formación Vocal en Música Sacra y Religiosa

##### *Antecedentes*

A continuación se presentan investigaciones y publicaciones relacionadas directamente con el proyecto; usándolas como referencias para este trabajo de grado y que son útiles y necesarias, pues, dan cuenta del estado del arte del canto en relación con la decadencia de la música sacra y religiosa.

A nivel internacional, la música sacra y religiosa vivió su esplendor entre los siglos XV y XIX, y contó con una gran riqueza en repertorio y variedad musical en los cantos y composiciones dedicadas exclusivamente al culto divino. Esto lo atestigua Castillo Ferreira, Mercedes (2009) en su tesis: “Música y ceremonia en la Abadía del Sacromonte de Granada (Siglos XVII-XIX)” de la Universidad de Granada, realizando un estudio holístico sobre el desarrollo de la música en la Vida Monástica, y su influencia sobre las celebraciones litúrgicas. Cabrera Silva, Valeska (2016) coincide con ésta premisa de la adherencia entre la música y la religión en su tesis de la Universidad de Salamanca: “La reforma de la música sacra en la Catedral metropolitana de Santiago de Chile (1850-1939)” aportando un nuevo conocimiento sobre la actividad musical catedralicia chilena durante este período.

Llegó un momento en que la floración de arreglos musicales fue tanta, que la Iglesia Católica se pronunció y por medio de recomendaciones dadas por los Papas (Benedicto XIV y Pío X), se pidió que la música sacra y litúrgica no fuera tan sobrecargada, que su primacía fuese la letra y que sus melodías se alejaran de las formas profanas y populares, dando paso a una ruptura histórica en la que se pasó del exceso de arreglos musicales a la simplicidad de “ ‘musiquillas’ que ni tan sólo conocen el abecedario de la gramática musical”, siendo esto comentado por Mons. Miserachs Grau, Valentino (2006) en su conferencia: “La música sacra, antes y después del Concilio Vaticano II”.

De cara a la modernidad y a las exigencias de la popularización de la producción de música comercial, la técnica vocal se ha visto sometida a diversos cambios y se ha ampliado con numerosas inventivas y formas que le han permitido desplazarse de los escenarios y templos hacia las calles y hogares, sin embargo, dicha variabilidad ha mostrado un decaimiento en la estética del canto y en su perfeccionamiento musical, haciendo que los músicos modernos busquen nuevas alternativas que permitan que el canto sacro, clásico o popular, obtenga un entrenamiento adecuado, partiendo de la

realidad y llevándola a su mejoramiento a través del juego. Estas conclusiones son tomadas del Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal (GITeV) de la Universidad de la Plata (Argentina), en su publicación: “Las habilidades técnico-vocales. Reflexiones pedagógicas e institucionales sobre el canto y su enseñanza”, Alessandrini Bentancor, Nicolás (2016)

En Colombia, la música sacra y religiosa ha empezado a quedar en un plano del pasado, dando mayor relevancia a la música comercial, buscando una alianza entre la música moderna y el rito litúrgico católico, que permita a los feligreses experimentar un mayor agrado con la música dada en los templos, como lo evidencia el proyecto de Grado: “Música Católica en la Ciudad de Pamplona” (1999-2008) del Maestro en Música de la Universidad de Pamplona, Ramos Cáceres Omar Jesús (2009), sin embargo, a la hora de juzgar la música sacra que se usa en la actualidad, no se debe partir de los gustos de quienes escuchan, sino que se debe atender a los parámetros dados por la Iglesia Católica, según lo citado por Mons. Valentino Miserachs Grau (2006), demarcando aún más la brecha existente entre lo que se debe hacer y lo que se hace al respecto de la música sacra y religiosa, y que, localmente, es un problema que se agudiza debido al poco interés que este tema despierta en los músicos de la región, dado que no se encuentran más antecelas o referencias de esta temática.

### *Referentes Históricos*

#### ***La formación vocal en las comunidades religiosas y su importancia y aportaciones a la historia de la música.***

Dada la relación entre la música y la vida consagrada desde la época medieval, cuando la vida monástica fue fundada por San Benito Abad, se evidencia la influencia mutua y continua que han experimentado la religión y la música. En los primeros conventos religiosos, el canto monódico ocupó un lugar de gran relevancia, pues era expresión máxima de unión con Dios y del estado continuo de oración del alma que lo interpretaba.

Esto exigió que los religiosos fueran cada día más perfeccionistas con sus técnicas de entonación, que el repertorio de música para Dios fuera cada vez más variada y diversa y llevó a cimentar las bases elementales de la música moderna, como son: la tonalidad, la escritura musical, la armonía y el contrapunto.

La mano Guidodiana y el cántico de Juan el Bautista que dio nombre a las notas musicales, “Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La”, la invención de las convenciones y signos que terminaron transformándose en el sistema de escritura neumático del canto gregoriano en el tetragrama, que más tarde evolucionaría al pentagrama y la diversidad de cánticos compuestos con el sistema modal, permiten obtener una percepción de la importancia que ha tenido la vida monástica sobre el desarrollo de la música.

La música sacra dedicada sólo a la oración y al culto divino de los católicos, dio origen a la música religiosa, aquella dedicada a los seres celestiales como los ángeles y los santos y cuyas interpretaciones salieron de las iglesias hacia los hogares de los creyentes, hacia otras expresiones de piedad como las procesiones, horas santas,

jornadas de oración, entre otros, dando aún más amplitud al vasto repertorio surgido en los conventos religiosos.

En el siglo XV, la música sacra ganó complejidad con la llegada de la polifonía, haciendo que los feligreses que antes participaban a una voz, se convirtieran en espectadores. Así lo comenta Pajares Alonso, Roberto L. (2014) en su libro “Historia de la Música en 6 bloques”:

Durante los primeros mil años de Cristianismo se cantaba para ofrecer una canción a Dios, el público no era pasivo musicalmente en la Iglesia, ya que la simplicidad del canto llano permitía tomar parte. Igual que no había compositores, no había oyentes, sólo participantes. Sin embargo, con la introducción de melismas y de polifonía (en un principio, voces añadidas al canto llano) se requiere el uso de especialistas preparados. Desde ese momento la participación de muchos oyentes comienza a ser más pasiva. (Pág. 88)

Cabe resaltar, que en la época citada, la música sacra era totalmente a capela, y no se contaba con acompañamiento musical alguno. La experimentación en la construcción de instrumentos musicales se dio fuera de los templos, al ser considerados como parte de la música profana.

El canto monódico, que engendró la polifonía y que fue llevada a un mayor perfeccionamiento por parte de los músicos de la época medieval alta, hacia la tonalidad, partió la historia de la música en dos momentos: antes de la Tonalidad (sistema modal) y después de la Tonalidad (Sistema tonal), demostrando que fue la música sacra desarrollada en los conventos religiosos la que dio cabida al sistema tonal.

### ***Consecuencias de la reforma protestante de Martín Lutero***

En el siglo XVI, Lutero propone, dentro de la reforma protestante, un papel protagonista a la música, y adhirió al culto a Dios, las formas de la música profana, enriqueciendo los himnos y cantos religiosos con el acompañamiento de nuevos instrumentos e introduciendo el idioma vernáculo en los mismos.

Lutero era un buen conocedor de la música, gustaba de ella y conocía el arte de la composición. Además ejecutaba el laúd, admiraba el canto gregoriano y apreciaba los motetes católicos de famosos compositores. Por otro lado, conocía diversas melodías populares, muchas de las cuales se convirtieron en cánticos de contenido religioso. Por lo tanto, la música tuvo un desarrollo notable en el culto y, para ello, Lutero recurrió a sus alumnos músicos Juan Walter, músico del Duque de Sajonia, Conrado Rupff, maestro de capilla de Federico el Sabio, Ludovico Senfl y Amoldo von Brück. Otros músicos se le unieron posteriormente, como Melchior Vulpius y Jorge Rhau, que en 1525 fundó en Wittenberg una imprenta al servicio de la Reforma. En esta imprenta, Lutero escribió el prefacio para la obra *Symphoniae iucundae* (1538), 52 motetes de diferentes compositores, en el cual dio una palabra de aliento y reconocimiento hacia la música. Granados, Jerónimo, (2007) “Cuadernos de Teología” (Pág. 133)

En contraparte, la Iglesia Católica prefirió continuar con el Canto Gregoriano y con obras sacras que tuvieran una polifonía entendible y que además tuviesen como

máxime acompañante musical al órgano de Tubos. El músico que más complació esta petición del Concilio de Trento fue Palestrina.

### ***La llegada de la música sacra y religiosa a Pamplona***

En medio de esta división marcada por la Reforma de Lutero, la música sacra llega a América Latina para ser enriquecida con el timbre peculiar de los instrumentos musicales nativos y por las voces vírgenes de los aborígenes, quienes aceptaron con agrado estas sonoridades del canto monástico, junto a la música tradicional de los conquistadores.

En Colombia, cuantiosas congregaciones religiosas se desplegaron por el territorio nacional para llevar su mensaje evangelizador, y a la tierra de los Chitareros, dicha herencia llegó con el arribo de los religiosos misioneros y de las Hermanas Clarisas, que con la riqueza de la música sacra y religiosa, emprendieron el cometido de dar a conocer su fe a los nativos.

La construcción de las poblaciones que circundan y crecen de manera centrípeta al templo, y el afianzamiento de los religiosos y sacerdotes en dichos lugares, hicieron que la música sacra se tornara en símbolo de la fe, al igual que las imágenes religiosas que se usaban para la evangelización.

Con los cambios dados por el mestizaje, el allegamiento de las negritudes y la raza de los nativos, la música sacra y religiosa se centralizó en los templos y conventos religiosos, mientras las nuevas etnias afianzaban sus propias costumbres musicales, sin embargo, los clérigos y religiosos no se alejaron de dichos desarrollos y aportaron sus conocimientos musicales para esbozar los ritmos tradicionales Colombianos, como lo atestigua Escobar, Luis Antonio, en su libro: “La música en Santa Fe de Bogotá” citado en la página web del Banco de la República.

Las composiciones de José Cascante, Joseph Cascante o José de Cascante, como se encuentran sus nombres en las partituras, son claras e “inspiradas” como lo dirían los críticos románticos. Su obra se divide en lo que hoy se llama de ambiente popular y casi folclórico y la música de estricto carácter religioso polifónico. (...) Su música religiosa popular está centrada en dos formas musicales que él utiliza, los Villancicos y las Salves. (...) Todo aquello llega de España y va a parar a las iglesias y en especial a la Catedral de Bogotá en donde el sacerdote José Cascante también hace que los indígenas se alelen y queden espiritualmente aprisionados con los ritmos y uso de instrumentos, chirimías, órgano, arpa y violas, y además, músicas que iniciaban el comienzo de la expresión popular o folclórica [sic] de la llamada región andina. Es decir, los villancicos, la polirritmia, las inflexiones melódicas irían a hurgar el sentimiento de los indios y de los mestizos que bajo esa influencia crearían sus expresiones musicales y que posteriormente se llamarían, bambuco, torbellino, guabina, pasillo, danza, contradanza, etc. Es por consiguiente un punto de partida de la nueva música en Colombia, la de tradición occidental y de mezcla de lo indígena, de lo negro y de lo blanco. Hay que escuchar los estribillos, los ritmos, y melodías de la obra de Cascante y quizá así nombrarlo no sólo el primer músico sino el padre de la música colombiana.

Las Iglesias contaban con un director de coro que a su vez era generalmente el Organista, quien en ocasiones, y con libertad, hacía composiciones para los ritos de entrada, comunión, salves y salida de las celebraciones especiales en el idioma nativo y a su vez, conservaba con rigidez los cantos del ordinario de la misa: Kyrie eleison, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei. Las congregaciones religiosas también custodiaban la oración y el canto en latín.

### ***El Concilio Vaticano II y la constitución “Sacrosanctum Concilium” de 1963***

Toda esta riqueza ganada con años y generaciones de religiosos y religiosas que se especializaron en la música, ha sido relegada con el paso del tiempo, debido a la propuesta del Concilio Vaticano II en la década de los 60:

1. Se conservará el uso de la lengua latina en los ritos latinos, salvo derecho particular.
2. Sin embargo, como el uso de la lengua vulgar es muy útil para el pueblo en no pocas ocasiones, tanto en la Misa como en la administración de los Sacramentos y en otras partes de la Liturgia, se le podrá dar mayor cabida, ante todo, en las lecturas y moniciones, en algunas oraciones y cantos, conforme a las normas que acerca de esta materia se establecen para cada caso en los capítulos siguientes (SC 36).

Así se dio libertad a las naciones para realizar las celebraciones litúrgicas en la lengua vernácula y no en latín, generando un vaciamiento del repertorio y de la calidad de la música sacra y religiosa, ya que la compilación en latín fue abandonada, y por ende, ahora se escucha en el culto católico una música simple, ambigua, imprecisa y de tan baja calidad, que denota un cisma, un corte y una cicatriz histórica en la música religiosa.

Ahora, los conventos religiosos, antes insignes centros de cultura, de aprendizaje y especialmente, demostradores de música de altísima y refinada calidad, han caído en un aletargamiento musical completo y ya no se escuchan solemnes melodías, sino rastros de un pasado musical maravilloso.

Afirmar que dicha ruptura es sólo consecuencia de la interpretación inadecuada del Concilio Vaticano II, sería un premisa absolutista que no sería real, pues además de eso, en este proceso problemático se debe tener en cuenta: que los religiosos con mayor formación musical se encuentran en edad avanzada; que algunos ya han fallecido; que las nuevas generaciones de religiosos y religiosas no muestran especial interés por éstas temáticas, ignorando el vestigio inmenso dado por la vida religiosa a la historia de la música; que la enseñanza musical en los conventos ha pasado de ser una formación seria y completa, para convertirse en una tradición meramente oral y memorística; que debido a la falta de guía profesional, se ha perdido la belleza y la solemnidad del canto religioso.

Para salpicar lo doctrinal con lo anecdótico, les voy a contar lo que sucedió en Roma alrededor de los años 60. Fue el fenómeno llamado “messa beat”, compuesta por Marcello Giombini – que, por cierto, no era lego en música – y patrocinada por el mismísimo cardenal Giacomo Lercaro, una misa con ritmos y percusiones y melodía de festival de música ligera, que debía operar el milagro de acercar toda la juventud a la Iglesia. El milagro ha sido todo lo contrario: pasó la “messa beat” sin pena ni gloria,

y las iglesias se han vaciado, sobretodo de jóvenes. El mismo Giombini – que se profesaba ateo – tuvo todavía tiempo de hacer un “mea culpa” y reconocer públicamente su error. No tuvo tiempo el cardenal Lercaro, pero undudablemente [Sic] lo hubiera hecho, puesto que era un grande hombre de Iglesia. Que quede bien claro que yo no juzgo la buena fe de las intenciones, sino los fallos objetivos. Es más, en aquellos momentos yo mismo, que estaba en la flor de la juventud, me dejé arrastrar también por el entusiasmo. De hecho, esta misa “beat” fue el primero de toda una cadena de errores que dura hasta nuestros días, como la experiencia misma del Congreso lo atestigua. Hemos sido capaces de entronizar músicas blandengas que nada tienen de solidez técnica ni del sabor de la verdadera música de iglesia; esa tiene su parámetro irrenunciable en el canto gregoriano y no en músicas de película de falso sabor modal, tipo “Exodus”. Mons. Miserachs Grau, Valentino (2006, párrafo 59)

### ***Música y liturgia en Colombia después del Concilio***

Después del ordenamiento dado por el Concilio Vaticano II, donde la dirección y guía de estos cambios reposa en la autoridad competente regional, que en Colombia corresponde a la Conferencia Episcopal de Colombia (CEC), el país colombiano no ha tenido ninguna directriz concreta sobre el canto litúrgico, causando que cada región y diócesis confronte de manera solitaria y autónoma los cambios propuestos.

Al recorrer las diversas regiones del país, se percibe una generalidad a incluir músicas de poca calidad o ya muy combinadas con la música popular, convirtiéndose en algo cotidiano la escucha de ritmos no sacros como rancheras, corridos, baladas, cumbias, merengues y hasta reguetón en los ritos católicos, lo que se convierte en una muestra más del deterioro general de la música sacra y de la mala calidad musical que hoy se aprecia en los templos.

Con la situación antes descrita, toman vida las palabras del musicólogo español, Luis Gracia Iberní:

Uno de los fenómenos más sorprendentes, y a la vez de más difícil justificación histórica se refiere al profundo declive en el que ha caído la música religiosa occidental en general y la católica en particular a lo largo del siglo XX. Sólo con asombro se puede asistir a una decadencia que, después de haber dado a luz composiciones que forman parte del tronco más sólido de la tradición musical europea, ha permitido arribar a niveles tan ínfimos como los vividos en los últimos treinta años: De la Misa del Papa Marcello de Palestrina a Juntos como hermanos de Gabaráin, la distancia aparece, como mínimo, preocupante. (Sf párrafo 2)

Las diócesis colombianas al movimiento de sus prelados, van aumentando o disminuyendo su interés por la música sacra y religiosa, por lo cual no se han consolidado movimientos o directrices que se puedan tomar como referencias sólidas de lo que es y no es correcto en la música usada en la liturgia, lo que sólo denota una idea general de la realidad de las parroquias que dependen musicalmente del párroco.

En el caso de las congregaciones religiosas, la formación musical y la definición de las directrices litúrgicas dependen de las religiosas que imparten la formación inicial

en el Postulantado y Noviciado, pero la aplicación de lo aprendido está supeditada a las sugerencias de la Diócesis o de la Parroquia. Se puede afirmar, que en la misma magnitud que se ha perdido el interés por esta temática por parte de la CEC, también se ha perdido por parte de los religiosos.

En esta búsqueda de rescatar y encarrillar la desenfocada música sacra de la contemporaneidad, la Arquidiócesis de Bogotá a través de la coordinación para el diálogo de la cultura creó el Centro Cultural Francisco de Asís, una institución dedicada al arte y a la evangelización y que ofrece dentro de sus servicios el único diplomado en Música Litúrgica que se ofrece en el territorio colombiano, con el apoyo de la Universidad Javeriana. El objetivo general de este diplomado es ofrecer una capacitación litúrgica, bíblica y musical a los músicos parroquiales y a quienes suelen prestar sus servicios profesionales en las funciones Litúrgicas (Centro Cultural Francisco de Asís, CCFA)

En la Arquidiócesis de Nueva Pamplona, tampoco se encuentra algún pronunciamiento oficial sobre la música sacra, y al igual que la CEC, acude a la Sacrosanctum Concilium para señalar que en ese documento se encuentran los parámetros a seguir al respecto de la música sacra, más la realidad diocesana es que no hay en ninguna parroquia o comunidad religiosa, algún trabajo por rescatar, componer o reivindicar la música sacra, y los coros parroquiales tienen gustos e inclinaciones marcadas y fuertes hacia las tendencias profanas y comerciales que el documento nombrado prohíbe, lo que muestra un panorama crudo y cruel muy congruente a lo citado por Mons. Valentino Miserachs Grau y Luis Gracia Iberní.

## **Marco Teórico**

### *Aspectos Teóricos*

#### ***La música sacra***

La Sagrada Congregación de Ritos y del Consilium sobre la Música en la Sagrada Liturgia, en la instrucción *Musicam Sacram* publicada en 1967, define que: “a) Se entiende por música sagrada aquella que, creada para la celebración del culto divino, posee las cualidades de santidad y de perfección de formas. b) Con el nombre de música sagrada se designa aquí: el canto gregoriano, la polifonía sagrada antigua y moderna, en sus distintos géneros, la música sagrada para órgano y para otros instrumentos admitidos, y el canto sagrado popular, litúrgico y religioso”.

La palabra sacra significa sagrado, es decir, divino, santo, bendito, elegido, bienaventurado y santificado, dando una relación directa de la perfección divina con la música que se ofrece a Él, según lo expresa la Biblia en el salmo 46, versículos 7-8: “tocad para Dios, tocad, tocad para nuestro rey, tocad. Porque Dios es el rey del mundo: tocad con maestría.”.

La diferencia principal entre la música sacra y la música religiosa (aunque en cierto modo, la segunda hace parte de la primera) está en el uso, ya que la música sacra está destinada al culto divino, a las celebraciones eucarísticas y a las expresiones de



oración y fe realizadas por los fieles en los templos o fuera de ellos, ya que sus letras exaltan la gloria de Dios y su omnipotencia, mientras la música religiosa en la actualidad se puede definir como música que habla de Dios o de algún aspecto de la religión.

### ***La música religiosa***

Algunos autores y clérigos consideran que no hay diferencia alguna entre la música sacra y la música religiosa, ya que ambas obedecen a temáticas sobre Dios o sobre la Biblia, sin embargo, y con el fin de discriminar las diferencias existentes entre música que trata temas religiosos y la música sacra, se propone entender la música religiosa como música de cualquier género o forma musical que trata temas religiosos, sobre Dios, los santos o la Sagrada Escritura.

En palabras más castizas, se puede expresar que la música religiosa es el resultado de la reforma de Lutero que repercutió en el Catolicismo, animando a la creación de música que no fuera para el culto a Dios o para la liturgia, pero que con ritmos animosos y en auge, lleven mensajes de positivismo, de oración, del amor de Dios, del perdón, de las buenas costumbres, etc.

La definición se encuentra en la Instrucción de la Sagrada Congregación de Ritos de música sacra “Et sacra liturgia” (1958): «Música religiosa es cualquier música que, ya sea por la intención del compositor o por el tema y el propósito de la composición, es capaz de excitar sentimientos piadosos y religiosos [...] no está habilitada para el culto divino, tiene una índole más bien libre, y no está admitida en las acciones litúrgicas.» (n. 10). Posteriormente, la Instrucción de la Congregación para el Culto Divino sobre los Concieros en las iglesias (1987) matiza lo anterior y dice que la música religiosa es «la que se inspira en un texto de la Sagrada Escritura, o en la Liturgia, o que se refiere a Dios, a la Santísima Virgen María, a los Santos o a la Iglesia.» (n. 9). Su utilidad consiste en «crear en las iglesias un ambiente de belleza y de meditación que ayude y favorezca una disponibilidad hacia los valores del espíritu, incluso entre aquellos que están alejados de la Iglesia.» Por lo tanto «pueden tener su propio lugar en la iglesia, pero fuera de las celebraciones litúrgicas.» (ib.). (Música y Liturgia, 2013, párrafo 2)

### ***La sublimidad de la música sacra***

Como se ha enmarcado, la música sacra y religiosa lejos de ser sólo enunciados melodiosos de sentimientos, o de un estado de ánimo, son en realidad expresiones excelentes del amor a Dios y de su grandeza, tal y como lo propone San Juan Pablo II en la “Carta a los artistas”:

La Iglesia necesita también de los músicos. ¡Cuántas piezas sacras han compuesto a lo largo de los siglos personas profundamente imbuidas del sentido del misterio! Innumerables creyentes han alimentado su fe con las melodías surgidas del corazón de otros creyentes, que han pasado a formar parte de la liturgia o que, al menos, son de gran ayuda para el decoro de su celebración. En el canto, la fe se experimenta como exuberancia de alegría, de amor, de confiada espera en la intervención salvífica de Dios (1999).

El papa Benedicto XVI resaltó en una locución en Baviera que: “tanto la música sacra como el canto “son más que un embellecimiento del culto”, pues “ellos mismos son parte de la acción litúrgica”. “La solemne música sacra con coro, el órgano, la orquesta y el canto del pueblo no es un agregado que enmarca o hace agradable la Liturgia, sino un importante medio de participación activa en el culto”, dijo.” (2006, Párrafo 2)

Partiendo de estas concepciones sobre la música sacra dada por la Iglesia bajo la guía del Papa, su ejecución y canto deben estar a la altura de la significación sublime de la Divinidad, omnipotencia, omnisapientia, poderío, preponderancia y supremacía de Dios; de allí que su naturaleza propenda hacia la belleza y a su vez hacia la profundidad de su contenido, pues en la Iglesia, éste no se percibe como un adorno o un acompañamiento, sino que se considera un sacramento, una acción de alabanza y una fuente de unión, como lo comenta el Teólogo y filósofo peruano Reyes, Arturo:

El canto expresa y realiza nuestras actitudes interiores. Expresa las ideas y los sentimientos, las actitudes y los deseos. Es un lenguaje universal con un poder expresivo que muchas veces llega a donde no llega la sola palabra. En la liturgia el canto tiene un [sic] función clara: expresa nuestra postura ante Dios (alabanza, petición) y nuestra sintonía con la comunidad y con el misterio que celebramos.

El canto hace comunidad. El canto pone de manifiesto de un modo pleno y perfecto la índole comunitaria del culto cristiano. Cantar en común une. Nuestra fe no es sólo asunto personal nuestro: somos comunidad, y el canto es uno de los mejores signos del sentir común.

El canto hace fiesta. El valor del canto es el de crear un clima más festivo y solemne, ya sea expresado con mayor delicadeza la oración o fomentando la unidad. “Nada más festivo y más grato en las celebraciones sagradas, exprese su fe y su piedad por el canto” (MS 16).

La función ministerial del canto. La razón de ser de la música en la celebración cristiana le viene de la celebración misma y de la comunidad celebrante. La música y el canto tienen dos puntos de referencias: el ritmo litúrgico y la comunidad celebrante. El canto sirve “ministerialmente” al rito celebrado por la comunidad.

El canto, sacramento. Dentro de la celebración, el canto y la música se convierten en un signo eficaz, en un sacramento del acontecimiento interior. Dios habla y la comunidad responde con fe y con actitudes de alabanza; se encuentran en comunión interior. El canto es un verdadero “sacramento”, que no sólo expresa los sentimientos íntimos, sino que los realiza y los hace acontecimiento (s.f. párrafo 14-18).

### ***La formación vocal***

***Canto Gregoriano.*** Para la Iglesia Católica el elemento indispensable para la música sacra es la voz, partiendo desde el Canto Gregoriano o canto llano, considerado la forma más perfecta de la alabanza a Dios, donde la música obedece a la letra y exalta su significación. Al ser música modal, neumática, a capela y al unísono es de una ejecución suave, pausada y solemne, que expresa fraternidad, unidad e igualdad, pues no existe protagonismo alguno; prima la oración y el mensaje transmitido por la letra.

Se canta en latín y por sus características modales presenta una facilidad para trabajar timbre y colocación de la voz, favoreciendo una correcta emisión, sin esfuerzos y sin tensiones.

Entre los entrenadores o formadores vocales, el canto gregoriano es tenido en cuenta como preparación inicial para el canto, ya que quien canta gregoriano, asume casi de manera automática y sin muchas explicaciones la postura y el color o timbre de voz apropiado para entonar esta música.

El canto de la Iglesia es también algo que deberían practicar todos los que deseen aprender a cantar. El latín, al igual que el italiano, es una lengua admirable para la emisión vocal. El latín tiene numerosas vocales. Ejemplos: “Ave María”, “Sanctus”, “Panis Angelicus” o “Salutaris Hostia”, etc. Dichas vocales son claras y rotundas. La voz es bien timbrada y situada hacia adelante; las sonoridades salen coloreadas, luminosas y vibrantes. Canuyt, Georges (1958, Pág. 166)

***Canto coral.*** En la liturgia con la aparición de la polifonía, se continúa dando primacía a la voz y al canto coral.

Este exige que los coreutas tengan una mayor preparación, ya que la polifonía requiere un desarrollo auditivo avanzado que permita a los miembros del coro, entonar diferentes notas de manera simultánea. Para lograr este desarrollo polifónico se propone en primer lugar un entrenamiento individual, trabajando intervalos no tan lejanos y dentro de una tonalidad definida.

Se requiere una homogeneidad en el timbre y color de la voz, que se trabaja por medio de la concientización de los resonadores faciales y del pecho. La vocalización juega un papel preponderante en el canto coral, ya que se requiere mayor claridad al ejecutar las obras en polifonía, de allí que los ejercicios se basen en adecuar o moldear la colocación y postura del aparato fonador para que la “vocal sea ella y no suene apretada” Monroy, Rodrigo (2015)

La respiración también necesita entrenamiento, al igual que la dicción y la intensidad, para que la sonoridad de la voz sea estable, sin saltos y posea la facilidad de entonar frases largas sin mostrar fatiga.

Con el fin de propiciar un ambiente que permita el desarrollo de la armonía, el trabajo con canon y ejercicios con notas largas diferentes simultáneas son muy importantes, resaltando las composiciones, arreglos o adaptaciones que se pueden hacer con notas pedales, obstinatos, poliritmias y sonidos onomatopéyicos que favorezca la individualización del cantante coral.

***El canto en las comunidades religiosas.*** Según las recomendaciones del Concilio Vaticano II, las congregaciones religiosas deben cultivar y custodiar la música sacra, dándole la relevancia que ésta merece dentro del rito romano.

La realidad demuestra que esto no se ha realizado, y que la formación musical de las religiosas encaminada hacia la música sacra es mínima o nula en la actualidad, pues, aunque las religiosas tienen por característica el conocimiento de un amplio repertorio religioso, no conocen las técnicas propias de la técnica vocal que la música sacra exige.

El canto y el aprendizaje de la ejecución de un instrumento musical hace parte de la formación y preparación de las religiosas en el noviciado, pero dicha preparación no ha tenido una repercusión notable en el declive de la música sacra, pues, a consideración del autor de este proyecto, dicha preparación musical no pasa de ser un requisito más o una materia más de formación.

Esto se debe a la particularidad de cada congregación religiosa, que en la pluralidad de la Iglesia, goza con la autonomía para elegir una forma, un estilo único de vida que desemboca en un apostolado relacionado con algún aspecto de la caridad o de la catequesis, por lo que en la mayoría de ellas, el canto litúrgico o música sacra no ocupa un lugar relevante.

Por el contrario, es el canto religioso el que ha ganado más protagonismo dentro de las congregaciones religiosas, y debido a la gran variedad de ritmos y estilos de éste, usan una técnica vocal poco exigente y que se adapta a estas formas musicales sencillas y que han sido pensadas para que se popularice en el pueblo de Dios.

Las religiosas cantan con voz natural o voz de pecho, permaneciendo en el registro medio bajo, sin engolarla o colocarla, usando tonalidades medias o bajas y mayoritariamente sin acompañamiento de instrumentos musicales, lo que incuba una pérdida de la tonalidad, reduciendo su capacidad vocal a nivel del rango o extensión de la voz, al generalizar una tesitura para todas las religiosas.

### ***Bases Teóricas***

Ya que el proyecto presenta como fin el mejoramiento de las técnicas de interpretación vocal de la música sacra y religiosa, se han tomado como principales bases teóricas las instrucciones dadas por la Iglesia Católica contenidas en la constitución Sacrosanctum Concilium del Concilio Vaticano II y en la Carta Encíclica *Musicae Sacrae* del Papa Pío XII, al respecto de la música sacra. Parte de estas instrucciones están aplicadas por el método Ward, que aunque centró su trabajo en voces blancas, generó escuela a partir del estudio de canto gregoriano.

Cómo bases complementarias se emplearán herramientas pedagógico-lúdicas de los métodos Martenot, Chevais y Kodaly, llevando y acercando a la música por medio de ejercicios sencillos de estimulación a las religiosas objetivo del proyecto.

### ***Método Ward***

Este método está enfocado exclusivamente al canto, considerando la voz como el instrumento más importante. El método se aplicó principalmente para el canto gregoriano y como consecuencia del Concilio Vaticano II donde se autorizó el uso de los cantos en la lengua de cada país.

La Norteamericana Justin Ward conoció la fe en Cristo en una iglesia protestante, pero al escuchar a un coro de niños entonando canto gregoriano en una Iglesia Católica, decidió adoptar el Catolicismo, y dedicarse al trabajo musical con el canto llano, que a su propio parecer, era en realidad, música de Dios que sensibiliza el corazón del ser humano.

Para el método Ward como ya se ha nombrado, la voz tiene un papel prominente en la música, y de manera directa se dedica a la formación vocal para la interpretación de música sacra, tomando como principal referencia el canto gregoriano para lograr una emisión clara y con un timbre agradable con ayuda de fononimias relacionadas con el cuerpo. “Cada sonido ha de emitirse claro, puro, afinado, con la voz liviana y ágil. Se lleva a cabo una clasificación de las voces según el grado de perfección adquirido, aunque no se descarta a nadie, ya que lo que se busca es el mejor perfeccionamiento posible.” Tomado de Pedagogía Musical (s.f. párrafo2)

### ***Métodos complementarios: Martenot, Chevais y Kodaly***

Con el fin de realizar una preparación vocal que a su vez sea estimulación musical, se tomaron elementos de los métodos enunciados, que aunque se han aplicado a niños, se destinaron a las religiosas teniendo en cuenta algunos aspectos de cada uno.

El método de Maurice Martenot, que parte del realce que se debe dar a la música como algo más que una disciplina, y tomando la formación musical como un espacio elemental en la formación integral de la persona, se aplicó su búsqueda de la relajación como antelación para el aprendizaje musical, para llegar así al desarrollo del sentido del ritmo, a la audición y por último a la entonación.

En el caso de Maurice Chevais, que propone un método fundamentado en la educación y formación vocal, se tomó la apertura dada al aprendizaje musical para todos sin excepción (No solo niños) y el principio fundamental de lograr que los educandos disfruten totalmente de la música, antes de pasar a la formación teórica, es decir “Aprender a gozar de la música para después pasar a la técnica” Burgos, Augusto (2007)

Finalmente, el método Kodaly aportó la centralización de los ejercicios de técnica vocal, donde los participantes de los ejercicios no se preocupan por ‘solfear’, sino que realizan los ejercicios de calentamiento, entonación, vocalización, fonación y dicción siguiendo la estructura de una escala mayor o menor, siendo indiferente la tonalidad tomada como referencia para la entonación.

Kodaly apoya la metodología Chevais considerando que la música se aprende con la práctica, siendo esto muy importante y elemental a la hora de trabajar la formación vocal, ya que para aprender a cantar usando una técnica impecable, se necesita indiscutiblemente de la práctica. Un adicional del método Kodaly es que considera la voz como base elemental de la formación musical, siendo ésta el instrumento más cercano a todos los seres humanos, y si se desean desarrollar aptitudes musicales, se debe empezar por el canto.

## CAPITULO III

### METODOLOGÍA

#### *Investigación Cualitativa: Paradigma Interpretativo*

Para la ejecución de este proyecto se han definido conceptos elementales como técnica o formación vocal, pasando por los métodos más usados en el entrenamiento para cantantes, especialmente en lo que concierne a la música sacra y religiosa.

Dentro de la técnica o formación vocal se encuentran dos vertientes principales: la técnica vocal hablada y la técnica vocal cantada; ambas técnicas se relacionan, ya que buscan optimizar el uso del aparato fonador; en palabras del profesor Canuyt, Georges, “la Higiene Vocal y la Higiene General del orador y del cantante son los mejores medios para evitar las enfermedades de la voz. ¡Más vale prevenir que curar! En efecto; quienes hablan y cantan en público fatigan rápidamente su voz si no conocen bien el funcionamiento de los órganos de la fonación, si no poseen el mecanismo vocal normal, sin esfuerzo; si no saben manejar su voz; si carecen de una técnica vocal perfecta y una higiene severa.” Lo que denota, que para todo cantante, un uso adecuado de la voz es garantía de un mejor y duradero desempeño al cantar.

Un manejo correcto de la voz es elemental para todo cantante, y como se ha denominado en los ítems anteriores, este entrenamiento necesita un acompañamiento directo y personalizado, para interpretar los resultados de un diagnóstico inicial que permitan generar un programa adecuado y efectivo que alcance el mejoramiento deseado, lo que sugiere directamente que este trabajo investigativo pertenece al paradigma interpretativo de investigación cualitativa.

El paradigma interpretativo tiene como características esenciales el acercamiento a la realidad de los sujetos, para conocer la significación de lo que hacen y del porqué lo hacen, reconociendo que es el ser humano el mejor instrumento para moldearse a cada realidad investigada y por último, que el investigador obtendrá sus conclusiones con la cercanía y la intervención que tenga con las personas objeto de la investigación.

***Características de la investigación interpretativa.*** Como enfoque investigativo, el proyecto tomará las características de la investigación interpretativa descritas por José González Monteagudo (s.f. Pág. 3):

Ambiente Natural. Los fenómenos no pueden ser comprendidos si son aislados de sus contextos.

El instrumento humano. En este paradigma, el ser humano es el instrumento de investigación por antonomasia, (...)

Utilización del conocimiento tácito. Junto al conocimiento de tipo proposicional, el conocimiento tácito ayuda al investigador interpretativo a apreciar los sutiles fenómenos presentes en los ámbitos objeto de indagación.

Métodos cualitativos. Estos métodos se adaptan mejor a las realidades múltiples con las que se ha de trabajar.

Estas características iniciales se enfatizan en el módulo de diagnóstico y de recolección de datos, indicando claramente que ésta debe realizarse en el ambiente natural de los sujetos investigados y que el investigador debe empeñarse en tomar en cuenta la mayor cantidad de información posible sobre lo que acontece en ese ambiente nativo y natural.

Entre otras características destacan:

Análisis de los datos de carácter inductivo. El investigador interpretativo prefiere el análisis inductivo porque este procedimiento ofrece grandes ventajas para la descripción y comprensión de una realidad plural y permite describir de una manera completa el ambiente en el cual están ubicados los fenómenos estudiados.

Teoría fundamentada y enraizada. Se supone que la teoría se conforma progresivamente, “enraizada” en el campo y en los datos que emergen a lo largo del proceso de investigación.

Resultados negociados. El investigador naturalista prefiere negociar los significados y las interpretaciones con los sujetos humanos que configuran la realidad investigada. (...)

En este segundo grupo, el autor resalta la responsabilidad del investigador al insistir en que se realice una observación completamente objetiva del ambiente en el que se desenvuelve la investigación, procurando que las conclusiones que surjan de la investigación sean acordes a las experiencias de las personas que hacen parte del proceso de investigación propuesto.

Finalmente, se adicionan tres características esenciales:

El informe tiene la forma de estudio de casos. No se trata de un informe técnico. Esto significa que ha de recoger, entre otros aspectos, una descripción completa del contexto y del papel del investigador en el proceso de comunicación con los sujetos.

Interpretación ideográfica. Las interpretaciones se llevan a cabo remitiéndose a la particularidad del caso analizado y dependen del contexto concreto y de las relaciones establecidas entre el investigador y los informantes.

Criterios especiales para la confiabilidad. Las especiales características de la investigación interpretativa exigen unos criterios diferentes para valorar la confianza que merece una investigación. Frente a los conceptos convencionales de validez, fiabilidad y objetividad, la investigación interpretativa se propone demostrar que merece credibilidad hacia el proceso que pone en marcha y hacia los resultados que dicho proceso genera.

De allí, que el paradigma interpretativo ha sido el más adecuado para la ejecución del proyecto, en especial por la insistencia en ver y tener en cuenta de manera primordial, el punto de vista, la experiencia y las sensaciones de las personas estudiadas en la investigación, para realizar posteriormente una lectura de la información recolectada.

“Geertz (1989) describe la interpretación como la ‘lectura’ de lo que ocurre en un lugar determinado: lo que las personas hacen, dicen, piensan y creen. Además, Eisner (1998) considera que el carácter interpretativo de la investigación no sólo debe hacer ‘lectura’ de lo que las personas hacen, también de lo que significa para ellas lo que hacen. De ahí que una buena interpretación de cualquier cosa... nos lleva a la médula misma de lo que es la interpretación (Geertz, 1989:30)”. En Ortiz Hellver (2006, Pág. 79)

### *El estudio de casos múltiples*

La formación o entrenamiento vocal requiere un acompañamiento personalizado y constante, por lo cual, partiendo del paradigma interpretativo, se usará el método cualitativo de estudio de casos cuyo propósito es “comprender el ciclo o una parte del ciclo de vida, de una unidad. Esta unidad puede tratarse de una persona, una familia, un grupo, un curso, una institución educativa o social, o una comunidad. El estudio de caso analiza profundamente la interacción entre los factores que producen cambio o crecimiento.” Barriga, Marta Lucía, (2011). De esta manera, siguiendo los principios de la investigación descriptiva, se realizará un acercamiento y un acompañamiento a la realidad musical, específicamente en el ámbito del canto a las comunidades religiosas objeto de este proyecto.

Se tomará como premisa la flexibilidad de la metodología cualitativa, enriqueciendo la aplicación de la metodología con diversos instrumentos de aplicación como: observación, diario de campo, fotografías, grabaciones de audio y video, entrevistas, ensayos, entre otras, para propiciar el proceso de acercamiento e inmersión dentro de la temática propuesta y dentro del entorno natural del tema y los objetos de estudio, como lo enuncia Hernández Sampieri, Roberto en el libro “Metodologías de la investigación”, Quinta edición (2010, Pág. 374):

La inmersión total en el ambiente implica:

Observar los eventos que ocurren en el ambiente (desde los más ordinarios hasta cualquier suceso inusual o importante). Aspectos explícitos e implícitos, sin imponer puntos de vista y tratando, en la medida de lo posible, de evitar el desconcierto o interrupción de actividades de las personas en el contexto. Tal observación es holística (como un “todo” unitario y no en piezas fragmentadas), pero también toma en cuenta la participación de los individuos en su contexto social. El investigador entiende a los participantes, no únicamente registra “hechos” (Williams, Unrau y Grinnell, 2005).

Establecer vínculos con los participantes, utilizando todas las técnicas de acercamiento (programación neurolingüística, rapport y demás que sean útiles), así como las habilidades sociales.

Comenzar a adquirir el punto de vista “interno” de los participantes respecto de cuestiones que se vinculan con el planteamiento del problema. Después podrá tener una perspectiva más analítica o de un observador externo (Williams, Unrau y Grinnell, 2005).

Recabar datos sobre los conceptos, lenguaje y maneras de expresión, historias y relaciones de los participantes.

Detectar procesos sociales fundamentales en el ambiente y determinar cómo operan.



Tomar notas y empezar a generar datos en forma de apuntes, mapas, esquemas, cuadros, diagramas y fotografías, así como recabar objetos y artefactos.  
Elaborar las descripciones del ambiente (poco más adelante se retomará este punto).  
Estar consciente del propio rol y de las alteraciones que se provocan.  
Reflexionar acerca de las vivencias, que también son una fuente de datos.

En el caso de las congregaciones religiosas, se debe reconocer que ese ambiente propio es restringido, lo que pone en ventaja al autor del proyecto por su condición religiosa para realizar el estudio de casos múltiples con una profundidad y fidelidad mayores que otros profesionales que no contarán con la misma apertura.

Para alcanzar los objetivos del presente proyecto se propuso diseñar el estudio de caso según las siguientes fases señaladas por Montero y León (2002):

1. Selección y definición del caso: escoger el caso y definirlo.
2. Elaboración de una lista de preguntas: Elaborar un conjunto de preguntas que guíen la atención del investigador.
3. Localización de las fuentes de datos: Seleccionar los sujetos o unidades a explorar o entrevistar y las estrategias a utilizar (observación y entrevistas).
4. Análisis e interpretación: Se examinan los datos cualitativos y se interpretan.
5. Elaboración del informe.

Además, ya que “la investigación que conduce a la práctica se inicia en la práctica y se lleva a cabo a través de la práctica. Entendiéndose por práctica, la práctica artística.” Grey, C., & Malins, J. 1993; y este proyecto tiene como objeto la intervención musical de manera práctica y concreta, se hace necesario agregar un punto más al diseño metodológico que se centraría en el mejoramiento de las fallas detectadas en el estudio realizado, llevando el estudio de caso hacia una búsqueda de una solución viable para el problema planteado, y cumpliendo los objetivos del paradigma interpretativo.

### *Unidades de Análisis*

Con el fin de llegar a la correcta categorización de las unidades de análisis, se realiza un estudio general del material recolectado a través de entrevistas, diálogos, videos y audios, determinando la existencia de varias temáticas o categorías constantes entre las 20 religiosas participantes de la investigación: temor e inseguridad general al cantar individualmente, desconocimiento de la técnica vocal para la interpretación de música sacra y religiosa, concepciones erróneas al respecto de la propia voz, escasez de estimulación musical en la primera infancia, desconocimiento del rango vocal, temor por la entonación de notas agudas, desconocimiento de las recomendaciones de la Iglesia al respecto de la música sacra, repertorio con tonalidades no adecuadas para voz femenina y desconocimiento para hacer transposición tonal.

Detectadas las categorías y encaminándolas hacia la búsqueda de las respuestas a las preguntas planteadas en los objetivos del proyecto, en especial, la de detectar las razones por las que se ha evidenciado una decadencia y detrimento de la música sacra

interpretada en las comunidades religiosas de Pamplona, se presentan en la siguiente tabla las unidades de análisis:

**Cuadro 1: Unidades Análisis**

| Unidades Análisis   | Código | Definición   |
|---|--------|--|
| Concepciones erróneas del canto individual                            | CECI   | <p>Concebir es “formar una idea o un designio en la mente” RAE, 2016. Al respecto del tema trabajado, se definen las concepciones erróneas del canto individual como el conjunto de ideas, emociones y disposiciones que posee cada religiosa frente al canto. En la mayoría de los casos estudiados esta concepción es de carácter pesimista, siendo en sí, un imaginario falso del canto. El canto individual causa entre las religiosas una indisposición física y mental. Se debe destacar que según los casos estudiados, aunque las religiosas tienen gran interés por aprender a cantar, en el momento de realizar algún ejercicio o de entonar una melodía como voz única, se desata un rechazo interno hacia el resultado que se va a obtener y dicho rechazo se afirma al realizar el ejercicio, terminando en un asentimiento de la emoción experimentada resumiendo lo acontecido en una disculpa o en frases como: qué pena, canto mal, canto feo, qué horrible, entre otras.</p> |
| Desconocimiento de la Música Sacra y Religiosa de la Iglesia Católica | DMS    | <p>Aunque entre las religiosas existe amplitud en el conocimiento de un repertorio de música religiosa, no conocen los documentos que contienen los parámetros que recomienda la Iglesia Católica al respecto de la Música utilizada en la liturgia y por lo tanto, desconocen las formas musicales propias de la música sacra, tomando a la música sacra y a la música religiosa como iguales. La entonación del canto Gregoriano es incorrecta y no conocen repertorio de este género musical. Existe entre ellas una falsa concepción de la música sacra, ya que debido a su CECI, consideran que la música sacra es ópera, y por lo tanto es inalcanzable.</p>   |
| Deficiencia en la Formación Vocal                                     | DFV    | <p>Falencias en las técnicas de uso del aparato fonador al cantar afectando la respiración, fonación o emisión, entonación, dicción, vocalización, intensidad y timbre. Esto es causado por la falta de un entrenamiento vocal adecuado a sus condiciones. Agudiza esta situación que, al cantar todos los días, las religiosas se transmiten los errores y falencias que poseen en técnica vocal.</p>   |

### *Sujetos de Investigación*

Las religiosas de las Hermanas Clarisas y de las Hermanas Trovadoras que participaron del proceso de intervención musical, fueron en total 20 que oscilan entre los 17 y los 53 años de edad. Se presenta relación del grupo total en el Cuadro 2.

**Cuadro 2: Listado de las religiosas participantes en la investigación**

| Nº | Nombre                         | Edad | Comunidad           |
|----|--------------------------------|------|---------------------|
| 1  | Rosa María Laguado             | 17   | Hermanas Trovadoras |
| 2  | Hna. María Yaqueline Fernández | 19   | Hermanas Clarisas   |
| 3  | Natalia Suarez                 | 19   | Hermanas Trovadoras |
| 4  | Hna. Rosalba Luna              | 20   | Hermanas Clarisas   |
| 5  | Hna. Rocío Nayibe Camargo      | 23   | Hermanas Trovadoras |
| 6  | Nelly Carrillo                 | 24   | Hermanas Trovadoras |
| 7  | Hna. Kelly Yoana Jaimes        | 24   | Hermanas Trovadoras |
| 8  | Hna. Yoleida Rincón            | 24   | Hermanas Trovadoras |
| 9  | Hna. Claudia Nataly De la Rosa | 24   | Hermanas Trovadoras |
| 10 | Hna. Claudia Angélica Lindarte | 26   | Hermanas Clarisas   |
| 11 | Hna. Carmen Delia Vilchez      | 27   | Hermanas Trovadoras |
| 12 | Hna. Rosa Aleyda Portilla      | 29   | Hermanas Trovadoras |
| 13 | Hna. Jimena Suzanne León       | 34   | Hermanas Trovadoras |
| 14 | Hna. Diana Carolina Melo       | 35   | Hermanas Trovadoras |
| 15 | Madre Anghela Angarita         | 35   | Hermanas Trovadoras |
| 16 | Hna. Luz Erminda Suárez        | 43   | Hermanas Clarisas   |
| 17 | Hna. Carmen Elena Parada       | 43   | Hermanas Clarisas   |
| 18 | Hna. Gloria Suárez             | 45   | Hermanas Clarisas   |
| 19 | Madre María Fernández          | 48   | Hermanas Clarisas   |
| 20 | Hna. María de Jesús Rivera     | 53   | Hermanas Clarisas   |

Con el fin de profundizar en el estudio de casos particulares, se eligen 5 religiosas que presentan cuestiones individuales que están relacionadas directamente con las unidades de análisis.

**Cuadro 3: Atributos de los sujetos de investigación**

| Nombre / Tiempo de consagración                         | Situación  |
|---|--|
| 1. Hna. María Yaqueline Fernández<br>Novicia<br>9 Meses | Es la más joven de las Hermanas Clarisas. Posee buen sentido musical y facilidad para cantar notas agudas. El timbre de voz es nasal, como es característico de toda la congregación. Muestra inseguridad al cantar, expresando que le falta prepararse, además al realizar los ejercicios de forma individual, muestra una expresión facial de preocupación o tensión, siendo muestra de sus CECI.<br>Posee DMS, pues las canciones religiosas que canta las aprendió en el convento, y su ingreso en él es reciente. |

|   |  |
|---|--|
|   | Finalmente, como DFV presenta falta de estimulación para el manejo de la respiración, debe trabajar la colocación, fonación (timbre), dicción y vocalización.  |
| 2. Hna. Carmen Delia<br>Vílchez<br>Juniora<br>6 años      | <p>Presenta en gran manera CECI, pues considera que no tiene buena voz para cantar, aunque se muestra animosa para aprender. Su registro con voz de pecho es brillante y muy sonora.</p> <p>Tiene dificultad para mantener un tempo constante y una rítmica, saliéndose en ocasiones del tiempo propuesto para hacer el ejercicio o la canción.</p> <p>Conoce básicamente los documentos que propone la Iglesia para reglamentar la música sacra, pero no posee un amplio repertorio, también confunde la música sacra con música religiosa y relaciona la música sacra con música difícil, lo que la clasifica dentro del grupo de religiosas que tiene DMS. Tiene un conocimiento básico sobre canto gregoriano.</p> <p>Al respecto de las DFV, presenta algunas dificultades con la afinación relacionadas con la falta de manejo del registro de la voz de cabeza, y por lo tanto, teme a las notas agudas. Le falta conocer la voz de cabeza, mejorar la dicción, afinación, respiración y el timbre.</p> |
| 3. Hna. Yoleida<br>Rincón<br>Juniora<br>7 años            | <p>Posee en grado medio CECI, ya que goza de una personalidad tranquila y pasiva. Posee facilidad para cantar notas bajas y tiene buen sentido musical, pero se siente muy cómoda cantando en registro bajo, lo que demuestra que no conoce el registro de la voz de cabeza.</p> <p>Su DMS se evidencia en la confusión que presenta entre la música sacra y religiosa, además de desconocer los documentos que reglamentan la música de la Iglesia. Tiene un conocimiento básico sobre canto gregoriano.</p> <p>Como DFV presenta exceso de aire en la emisión de la voz, sobrepone glissandos a las notas, debe trabajar la voz de cabeza y realizar ejercicios que le permitan manejar el registro medio y alto.</p>  |
| 4. Hna. Claudia<br>Angélica Lindarte<br>Juniora<br>4 años | <p>Presenta CECI en gran manera. Ha recibido formación musical con maestros particulares y le han permitido tener una mayor estimulación musical. Tiene gran inseguridad al cantar y problemas de afinación que se deben a la tensión que le produce cantar.</p> <p>Su DMS es alto, ya que considera que la música religiosa es la misma música sacra. No conoce repertorio de canto Gregoriano ni de obras corales.</p> <p>Sus DFV son: respiración, afinación, emisión (timbre) y tesitura muy reducida. Como presión extra, es quien se encarga de tocar algunas obras e introducciones en Piano, para que el resto de la comunidad las entone.</p>   |
| 5. Hna. Luz Erminda<br>Suárez                             | Tiene una voz sonora y firme, pero considera que no es buena, por lo que, aunque experimenta gusto al cantar, prefiere hacerlo   |

|                     |  |
|---------------------|--|
| Perpetua<br>23 años | <p>en grupo y no de manera individual, confirmando que tiene un grandes CECI. El timbre de su voz es nasal y experimenta problemas con el ritmo, tendiendo a ralentizar las canciones o ejercicios que realiza.</p> <p>Conoce sobre canto Gregoriano y sobre música sacra, pero empujada por su CECI, no se siente capacitada para interpretarlos.</p> <p>Al respecto de las DFV, le falta conocer más la voz de cabeza, además necesita bajar la tensión que sobrepone al canto tanto en la voz como en el gesto. También debe trabajar el timbre de voz y la colocación.</p> |
|---------------------|--|

### *Técnica e Instrumento*

El instrumento utilizado para la recolección de datos fue el guion de entrevista orientado por las unidades temáticas que se han establecido y mostrado anteriormente. “la Entrevista es una técnica orientada a establecer contacto directo con las personas que se consideren fuente de información. A diferencia de la encuesta, que se ciñe a un cuestionario, la entrevista, si bien puede soportarse en un cuestionario muy flexible, tiene como propósito obtener información más espontánea y abierta”. UNAD (s.f. ¶24) Los temas e interrogantes planteados a cada de los sujetos de investigación se fueron adaptando a la dinámica de la conversación y se encuentran descritos en el cuadro 4.

### **Cuadro 4. Guion de entrevista**

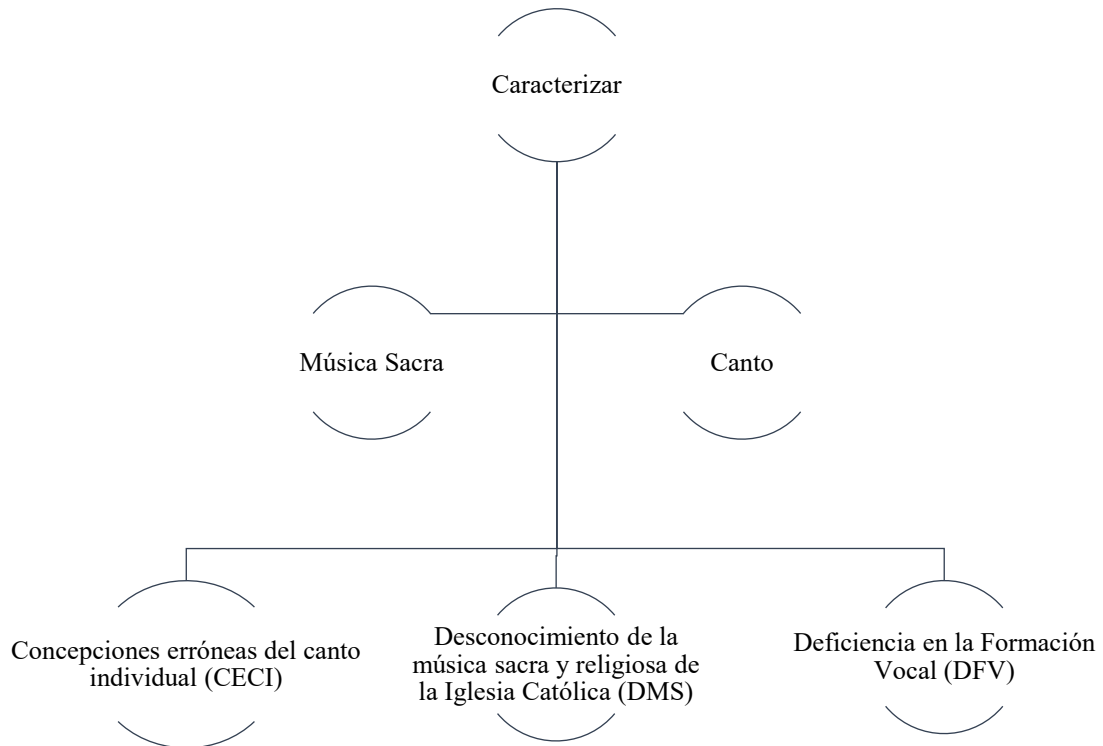
|  |
|--|
| <p><b><u>Guion de entrevista – Formación Vocal en música sacra y religiosa</u></b></p> <p>a. Nombre completo, edad y tiempo de consagración.</p> <p>b. ¿Qué conoce sobre técnica vocal? ¿la ha practicado?</p> <p>c. ¿Prefiere cantar individualmente o en grupo?</p> <p>d. ¿Qué experimenta o cómo se siente al cantar?</p> <p>e. ¿Le gusta su voz? ¿Por qué?</p> <p>f. ¿Qué es para usted la música sacra?</p> <p>g. ¿Ha cantado repertorio del canto Gregoriano?</p> <p>h. ¿Qué sabe sobre la música sacra?</p> <p>i. ¿Qué canta en la misa: música sacra o música religiosa?</p> |
|--|

## CAPÍTULO IV

### CARACTERIZACIÓN DE LA FORMACIÓN VOCAL EN MÚSICA SACRA Y RELIGIOSA

El análisis e interpretación de los datos se realizó en relación con las tres unidades de análisis derivadas de los objetivos: (a) Concepciones erróneas del canto individual, (b) Desconocimiento de la música sacra y religiosa de la Iglesia Católica y (c) Deficiencias en la formación vocal. Estas surgieron de los objetivos de la investigación tal como se observa en el gráfico 1.

**Gráfico 1. Unidades de Análisis**



En el proceso se seleccionaron los textos más relevantes de los testimonios de las cinco religiosas de investigación y se relacionaron con la teoría expuesta, el contexto y la experiencia de la investigadora como religiosa, como Licenciada en Educación Artística y como Diplomada en Música Litúrgica.

*Relatos citados por unidades de análisis*

*Unidad Temática N° 1. Concepciones erróneas del canto individual*

**Cuadro 5: Concepciones Erróneas del Canto Individual**

| N° | Relato  | Fuente | Comentario  |
|----|---|--------|---|
| 1  | <p><b>Investigador (I):</b> ¿Le gusta su voz?</p> <p><b>Hna. Yoleida (H.Y.):</b> Gustarme, gustarme: No. Creo que hay otras personas que cantan mejor, y quisiera aprender para mejorar la voz de tarro que tengo.</p> <p><b>I:</b> ¿Prefiere cantar sola o acompañada?</p> <p><b>H.Y:</b> Me gusta de ambas formas, aunque prefiero cantar acompañada, me siento mejor compartiendo el canto con otras hermanas.</p> | Video  | <p>Aunque la Hna. Yoleida comentó con palabras que no le gustaba su voz, la ejecución de los ejercicios los realiza con tranquilidad. Considerar que la voz es de “tarro” es una expresión que denota una inconformidad con el timbre de voz que posee.</p> <p>Admite que cantar sola no es tan difícil para ella, pero expresa mayor bienestar al cantar junto a otros.</p>  |
| 2  | <p><b>I:</b> ¿Cómo se siente cuando canta?</p> <p><b>Hna. Luz (H.L):</b> Me siento contenta, pero creo que me canso mucho, porque me quedan altas las canciones. Me hace mucha falta la Hermana Ligia que acompañaba tan bonito con el piano.</p>   | Audio  | <p>La Hna. Luz expresa alegría al cantar, pero reconoce que hay una fatiga relacionada con la falta de un buen apoyo musical que a su consideración estaba a manos de una religiosa que por problemas de salud ya no toca piano.</p> <p>Esta religiosa, al tener ya 23 años de consagración muestra mayor gusto por la música sacra y por el canto litúrgico, pero se siente incapaz de cantarlo.</p>   |
| 3  | <p><b>I:</b> ¿Le gusta su voz?</p> <p><b>Hna. Claudia (H. Cl):</b> La verdad no, pues me han dicho que soy muy desafinada, aunque estoy estudiando piano y eso me ha ayudado mucho, pero de ahí a decir que me guste como canto, estamos lejos.</p> <p><b>I:</b> ¿Por qué se tensiona al cantar? Creo que es ¿pánico escénico? Al cantar creo que estoy expuesta, como si todos me estuvieran mirando.</p>            | Audio  | <p>Es contradictorio que exprese como el estudio del piano le ha ayudado mucho a mejorar su forma de cantar, pero a su vez, reafirma que no le gusta su voz.</p> <p>La tensión que expresa al cantar evidencia que un ejercicio tan libre como el canto le genera estrés, ya que se siente insegura al cantar y sobrelleva una carga social, ya que teme que equivocándose al cantar, pueda perder espacio y aceptación dentro de la comunidad.</p> |

**Unidad Temática N° 2. Desconocimiento de la música sacra y religiosa de la Iglesia Católica**

**Cuadro 6. Desconocimiento de la música sacra y religiosa de la Iglesia Católica**

| N° | Relato  | Fuente  | Comentario   |
|----|---|---------|--|
| 1  | <p><b>Investigador (I):</b> ¿Conoce el Canto Gregoriano?</p> <p><b>Hna. María (H.M):</b> Un poquito. La música de Dios que conozco la aprendí en la comunidad.</p>  | Apuntes | La Hna. María Yaqueline expresa gran gusto por la música sacra y religiosa, pero no la conoce muy bien, ya que hace poco ingresó a la vida religiosa.  |
| 2  | <p><b>I:</b> ¿Qué significa para usted la música sacra?</p> <p><b>Hna. Carmen (H.C):</b> Pues para mí, la música sacra es una expresión del amor que sentimos por Dios. Es música hermosa y que agrada tanto a Dios como a sus hijos.</p> <p><b>I:</b> ¿Y quisiera cantar música sacra?</p> <p><b>H.C:</b> Pues me parece hermosa, y sé que me falta mucho para alcanzar ese nivel, aunque en la parroquia a veces canto, pero muy sencillito, nada complicado.</p> | Video   | <p>Tiene un conocimiento general de lo que es la música sacra, pero considera que para cantarla se requiere preparación. Esa palabra “agrada”, denota que conoce que esta música exige alta calidad vocal.</p> <p>En el momento que se pasa de la admiración al temor, comienza por retroceder hacia la inseguridad causada por la DFV y a si vez por el CECI, pues menosprecia la forma en la que ella canta.</p> |

**Unidad Temática N°3 Deficiencias en la Formación Vocal**

**Cuadro 7. Deficiencias en la Formación Vocal**

| N° | Relato  | Fuente  | Comentario   |
|----|---|---------|--|
| 1  | <p><b>I:</b> ¿Ha practicado alguna vez técnica vocal?</p> <p><b>H.M:</b> No. Canto porque me gusta, pero no conozco nada sobre ejercicios de canto.</p> <p><b>I:</b> ¿Y se siente mejor cantando notas altas o bajas?</p> <p><b>H.M:</b> Notas bajas</p> <p><b>I:</b> ¿Qué cree que debe cambiarle a su voz?</p> <p><b>H.M:</b> No sé, creo que todo; aunque las hermanas me dicen que canto bien, pero también siento que me falta más para cantar bonito.</p> | Apuntes | <p>Manifiesta no haber tenido en la anterioridad ninguna instrucción sobre el canto. A pesar de que su tesitura es para entonar notas altas, su emoción la lleva a tomar la seguridad de las notas bajas, aun cuando, debido a su voz, no puede dar con mucha claridad.</p> <p>Es sorprendente como una persona que no ha tenido preparación vocal y que es elogiada por sus hermanas religiosas, exprese tanta inconformidad con su propia voz. Esto puede ser expresión de malas influencias a nivel musical, que pudieron frustrarla.</p> |



|    |   |       |   |
|----|---|-------|---|
| 2  | <p><b>I:</b> ¿Cómo se siente cuando canta?</p> <p><b>H.Y:</b> Asustada. Siento que en cualquier momento puedo meter las de caminar.</p> <p><b>I:</b> De 1 a 10 ¿Cómo califica su voz?</p> <p><b>H.Y:</b> Difícil, hermanita. Yo creo que por ahí un 5.</p> <p><b>I:</b> ¿Por qué tan bajita la calificación?</p> <p><b>H.Y:</b> Porque creo que para tener una buena voz, uno debe dedicarse a eso de lleno, y yo no tengo el tiempo para hacerlo, o simplemente ni sé qué debo hacer para mejorar la voz</p> | Video | <p>Esta religiosa expresa con un lenguaje coloquial el nivel de presión e inseguridad que experimenta al cantar, ya que lo que espera es escuchar un error y no una buena ejecución del canto.</p> <p>Hay cierto aire de frustración en su comentario, ya que expresa que no tiene tiempo para aprender a cantar. Su última intervención demuestra tensión e insatisfacción, pues se siente limitada para cantar y desconoce que hacer para mejorar su técnica.</p> |
| 3. | <p><b>I:</b> ¿Le gusta su voz?</p> <p><b>H.L:</b> Hermana Isaura, realmente en este momento mi voz no me gusta, de pronto cuando estaba más joven cantaba mejor que ahora.</p> <p><b>I:</b> ¿Qué le gustaría cambiar de su voz?</p> <p><b>H.L:</b> Que fuera más bonita, que a la gente le guste y especialmente al Señor.</p>  | Audio | <p>Esta religiosa es la mayor del grupo de 5 que fueron seleccionadas para el análisis. Es su respuesta se percibe un rechazo por su voz, ya que la ha relacionado con la juventud.</p> <p>Al preguntar sobre lo que modificaría en su voz, se ve la dualidad de los conceptos de belleza y fealdad. Su clasificación de las voces es: fea o bonita. Denota la relación de la calidad de la voz con la popularidad.</p>   |

## CAPITULO V

### RESULTADOS

#### *Mejorando la concepción del canto individual*

En el acercamiento a la realidad que viven las comunidades religiosas al respecto de la técnica vocal, y aplicado el diagnóstico, se determinó como trasfondo de las deficiencias y fallas en el uso del aparato fonador, un arraigado pesimismo hacia el canto, y particularmente, hacia el canto individual.

La inseguridad, ansiedad y la tensión aumentan cuando las religiosas deben enfrentarse solas al canto, no, porque tengan serias dificultades para cantar, sino porque antes de empezar la emisión de cualquier sonido, tienen en su mente concepciones falsas de su voz, ideas que se repiten cada vez que se escuchan y que reafirman cuando cometen un error.

Estas ideas erradas surgen de la presión social que se da en su entorno desde la primera infancia y hasta la actualidad, ya que las religiosas, al dedicarse todos los días al canto, se acostumbran a una misma sonoridad y eligen entre ellas de manera tácita, voces que lideran el canto, siendo éstas a su juicio, las mejores cantantes. Para sorpresa de las religiosas, aún aquellas que en el canto grupal se sentían más seguras, en el plano individual eran igual de inseguras, demostrando inconformidad con el resultado dado por su propia voz.

Para trabajar este aspecto, que está más ligado a la envergadura psicológica de las religiosas que a la técnica, se programaron 3 encuentros en los que se trabajó la técnica vocal hablada, para luego tomar la preparación y el conocimiento adquirido para el canto.

Las escuelas modernas de formación vocal que han surgido de las experiencias, aciertos y desaciertos de las escuelas tradicionales de canto, proponen que la voz cantada surge de la voz hablada, y por lo tanto, toda persona que pueda hablar, puede cantar.

Las religiosas, al comprender que su voz era única, que no debían compararse con otras voces, que debían trabajar su propio timbre y su tesitura, y que cantar se debe realizar sin ningún tipo de esfuerzo o exageración, ganaron confianza y mostraron avances y crecimiento en la seguridad y en atrevimiento a la hora de ensayar para equivocarse.

Se detectó adicionalmente que las religiosas provenientes de otros lugares, fuera del departamento de Norte de Santander, se muestran más seguras y arriesgadas en el proceso de aprendizaje del canto, mientras las religiosas locales muestran una profunda pobreza en cuanto al enriquecimiento musical y la estimulación dada en la primera infancia.

## ***Conociendo la música sacra y religiosa de la Iglesia Católica***

Según la información recolectada, se determinó que las religiosas poseían un desconocimiento sobre lo que es música sacra y música religiosa, además de las directrices y parámetros que para ello tiene la Iglesia Católica.

Se determinó que las nuevas generaciones de religiosas no están cumpliendo lo descrito por la “Sacrosanctum Concilium”, donde se responsabiliza a las comunidades religiosas del resguardo, cuidado y promoción de la música sacra.

Se encontró que el concepto empírico que las religiosas poseen sobre la música sacra, más que acercarse a lo sublime y hermoso de sus formas, se aleja de la realidad para ser concebida como música complicada, difícil, que sólo se escucha en Roma y que por lo tanto, no está al alcance.

Partiendo por la aclaración de los conceptos de Música Sacra y Música Religiosa, se instruyó a la religiosas sobre los requerimientos básicos que se deben observar al cantar música sacra.

Como trabajo inicial, se acercó a las religiosas al Canto Gregoriano para que experimentaran las ganancias del canto llano al respecto de la técnica vocal, como se enunció en las bases teóricas y siguiendo las recomendaciones del Método Ward. Esto implicó impartir una breve instrucción sobre la pronunciación del latín.

Cada congregación religiosa finalizó con un proceso diferente a medida que avanzaron en la práctica de los ejercicios propuestos. En el caso de las Hermanas Clarisas, al ganar seguridad y mejorar el timbre de voz en el canto grupal, fueron introducidas a la armonía a través de cánones sencillos, de cantos breves con notas pedales, con ejercicios que sostienen notas largas en intervalos de quinta y finalmente con ejercicios de contra-movimiento de escalas.

La reacción de las religiosas al escuchar sus propias voces haciendo armonía fue de emoción, alegría, triunfo y superación, comprendiendo así que la música sacra no es inalcanzable y que la música religiosa puede cantarse con mayor calidad y dificultad vocal.

Las Hermanas Trovadoras, que tienen religiosas con un promedio de edad menor que el de las clarisas, llevaron el mismo proceso, pero lograron avanzar un nivel más en la experimentación de la polifonía, llegando al montaje de obras sencillas y de música religiosa a dos y tres voces.

Al igual que las Hermanas Clarisas, las Trovadoras expresaron su emoción al sentir que tenían capacidad para cantar a dos o más voces. Estas hermanas pudieron compartir lo aprendido en la Ceremonia de Clausura del Año de la Misericordia de la Arquidiócesis de Nueva Pamplona.

## ***Corrigiendo las deficiencias en la técnica vocal***

Al comprender las concepciones erróneas que las religiosas asentían sobre el canto, continuado por el acercamiento a la música sacra por medio del canto gregoriano, complementándolo con la entonación de ejercicios básicos en escalas mayores y menores, tal y como lo recomienda Kodaly, se presentó a las religiosas una

guía de entrenamiento vocal que les permitiera acceder a un mejoramiento en la técnica vocal, para ser trabajado simultáneamente con todo lo anterior.

Con el diagnóstico se detectaron varias dificultades en la técnica utilizada por las religiosas, así: Las Hermanas Clarisas cantan con un timbre de voz totalmente nasal, adicionan glissandos a las frases recitativas, las canciones que eligen para cantar las celebraciones litúrgicas están armonizadas en tonalidades más adecuadas para voz masculina, lo que hace que ellas esfuercen sobremanera la voz para llegar a notas muy agudas. Como todas no las alcanzan, se escuchan constantemente desafinaciones. Presentan dificultades para llevar un tempo constante. No hacen uso de la voz o registro de cabeza, llevando a un esfuerzo mayor la voz de pecho, cantando con sus voces rasgadas que se acercan a los gritos.

Como interpretación personal, la investigadora considera que estos sacrificios vocales que las religiosas realizan, están relacionados con la falta de amplificación, pues las Hermanas Clarisas cantan las misas desde su claustro y detrás de las rejas sin amplificación alguna. Así, las voces de las clarisas se han adaptado para dar mayor intensidad al canto, sin importar mucho la calidad de la voz.

Las Hermanas Trovadoras por el contrario son carentes de intensidad en la voz, en la mayoría de ellas se detectó un color de voz plano, lo que manifiesta un mayor uso del registro de la voz de pecho y poca exploración de la voz de cabeza. A diferencia de las Hermanas Clarisas, las Hermanas Trovadoras presentan dificultades para llegar a las notas agudas, ya que siempre armonizan las canciones con tonalidades adecuadas para voz femenina, lo que les ha restado en el manejo del registro alto.

Poseen mayor fluidez y sentido musical, pero su timbre es débil, sin cuerpo y sin color. Adicionan glissandos a los comienzos de las frases y en momentos abusan de estos glissandos bajo la falsa idea de cantarlos como un arreglo o adorno.

Encontrando similitudes en las fallas de la técnica vocal usada en ambas congregaciones se comenzó el programa de mejoramiento y entrenamiento vocal, que a grosso modo presentó las siguientes fases: Inicialmente se presentó a las religiosas el canto como un resultado natural, no esforzado y asequible para todos, lo que cimentó una base sólida que sostuvo todo el trabajo realizado. Continuó un acercamiento al canto gregoriano que inició el trabajo con el color de la voz y con la vocalización. Se propuso la guía de técnica vocal con ejercicios de respiración, calentamiento de los resonadores, vocalización y entonación. Se introdujo a las religiosas en el canto mediante el canon, para finalizar con alguna obra al unísono y en polifonía (en el caso de las Hermanas Trovadoras)

La guía propone un itinerario de entrenamiento diario, que con ejercicios sencillos y prácticos, ayudan a las religiosas a conocer su propia voz, a dejar los falsos apoyos, a mejorar la tensión al respirar para luego llegar a la vocalización. Con todo lo anterior se logró un mejoramiento en el timbre de las voces.

Con el avance del trabajo vocal, las religiosas evidenciaron un mejoramiento en términos generales de la técnica vocal, ampliaron su rango vocal y empezaron a disfrutar más del canto, considerado antes por ellas como factor de tensión y estrés.

Se presenta a continuación un cuadro comparativo, evidenciando las falencias detectadas y las mejorías alcanzadas, según el desempeño de las religiosas objeto de éste proyecto.

**Cuadro 8. Diagnóstico: el antes y el después**

| <b>Aspectos generales del diagnóstico</b>  |   |
|--|---|
| <b>Diagnóstico inicial</b>   | <b>Diagnóstico final</b>  |
| Las religiosas cantan con timidez, expresan tensión en el rostro y en la postura corporal. | Las religiosas cantan con mayor seguridad, aunque aún poseen CECI, pues están a la espera del error. La tensión disminuyó y la postura corporal es la adecuada para el canto. |
| Timbre o color de voz nasal y plano  | Mejoramiento en el color de voz, mayor comodidad al cantar.   |
| Adición de glissandos a comienzos de las frases y sin conciencia de ello.                  | Aún se presenta el uso de estos glissandos, pero las religiosas ya lo detectan auditivamente.   |
| Fonación forzada (Hnas. Clarisas)  | Se logró equilibrar la fonación para evitar la fatiga vocal.  |
| Fonación débil (Hnas. Trovadoras)  | Falta dar más cuerpo a la voz. Se logró crear conciencia sobre la realización de matices al cantar.   |
| Rango vocal limitado sólo a la voz de pecho  | Se amplió el rango vocal, ganando más seguridad en las notas agudas. La voz de cabeza aún es débil.   |

### ***Reflexiones del autor***

Es necesario y urgente considerar para la formación no sólo de cantantes, sino de músicos, acercarse a la realidad vocal de cada interesado, con el fin de facilitar el aprendizaje de la música, de la sonoridad, de la entonación y el solfeo, derrumbando primero las concepciones equívocas que pueda poseer sobre su propia voz.

Es en realidad un equívoco trabajar con niños, jóvenes y adultos la teoría musical sin antes brindar una adecuada educación de la voz y sin permitir que se permeabilicen del canto y disfruten de la música con el instrumento elemental del ser humano como lo es la voz.

El canto Gregoriano, por encima de ser parte representativa de una religión, se convierte en un medio efectivo para desarrollar una técnica vocal bien formada, sin esfuerzos, con un timbre homogéneo y con exigencia en la respiración; y que a su vez, se abre a nuevas sonoridades contenidas en los modos.

La música popular y comercial cada día está ganando más espacio en la educación musical de personas de todas las edades, lo que debe preocupar a los formadores en música, ya que estamos cayendo en un letargo pasivo, sin dar mayor relevancia a la música polifónica, coral y folclórica.

Con respecto al párrafo anterior, se sugiere que los formadores musicales tomen como ejemplo lo ocurrido en la Iglesia Católica, que buscando mayor apertura para los fieles, dio comienzo a la casi anulación de la música sacra, música de excelente calidad que ahora es reemplazada por melodías simples y poco elaboradas.

No se debe tener por menor el arte del canto, que da la impresión, es menospreciada por los formadores musicales de Pamplona y de la Región. Como muestra, se debe reconocer que hay escasas de agrupaciones corales en los últimos 20 años.

### **Conclusiones**

Confrontando los resultados con la formulación de los objetivos del presente proyecto se concluye:

Se logró estudiar la formación vocal en música sacra y religiosa de las religiosas objeto de investigación. Dicho estudio fue amplio, holístico y no se limitó solo a la técnica determinada por las escuelas tradicionales de canto.

Se realizó un diagnóstico detallado y real sobre las técnicas y formas de interpretación vocal usadas por las religiosas, detectando las causas que según el autor del proyecto estaban generando una interpretación musical vocal conflictiva y de poca calidad.

Se evaluó el nivel de conocimiento que tenían las religiosas al respecto de la música sacra y la música religiosa en la Iglesia Católica, encontrando que a pesar de ser históricamente las encargadas de custodiar la música sacra, en la actualidad las comunidades no conocen a profundidad lo que es la música sacra y la música religiosa.

Se creó un plan de formación vocal sencillo en pequeñas guías, para que las religiosas puedan continuar su entrenamiento vocal, con miras a superar las falencias halladas en la técnica vocal que utilizan.

## Anexos

### *Fotografías*

*Imagen 1. Captura de Video - Encuentro con las Hermanas Clarisas*



*Imagen 2. Captura de Video. Entrevista*









## Referencias

- Alessandroni, Nicolás. Las expresiones metafóricas en pedagogía vocal. 2014.
- Alessandroni, Nicolás. Las habilidades técnico-vocales. Reflexiones pedagógicas e institucionales sobre el canto y su enseñanza. 2016.
- Barriga, Marta Lucía. La investigación en educación artística: Una guía para la presentación de proyectos de pregrado y postgrado. 2010.
- Canuyt, Georges. La voz. Librería Hachette S.A. 1958.
- Escudero, María del Pilar. Educación de la voz. Real Musical editores. Madrid. 1982
- Hernández Sampieri, Roberto. Metodologías de la investigación, Quinta edición. Mc Graw Hill. 2010
- Honolka, Kurt. La historia de la música. Madrid. 1980
- Martinez, Piedad. El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica. 2006.
- Miserachs Grau, Valentino. La música Sacra antes y después del Concilio Vaticano II. 2006. Disponible en: <http://es.catholic.net/op/articulos/23672/cat/107/la-musica-sacra-antes-y-despues-del-concilio-vaticano-ii.html#>
- Nagy, Zsuzsanna. Método moderno de la Técnica Vocal. 2002
- Ortiz, Hellver. La educación musical y artística en la formación del profesorado: estudio comparativo entre la Universidad Pública de Navarra (España) y la Universidad de Pamplona (Colombia), Tesis doctoral, Universidad Pública de Navarra, 2006.
- Tulon, Carme. Cantar y hablar: conocimientos generales de la voz. 2005
- Tulian, Sergio. El maestro de Canto; Nuevas técnicas para el fortalecimiento laríngeo. Ediciones el Fortín Ltda. 1994.
- Burgos, Augusto. Metodologías en la enseñanza de la música. Disponible en: <http://portal.educ.ar/debates/eid/musica/publicaciones/metodologias-en-la-ensenanza-de-la-musica.php>. 2007.
- Almarche Miguel. Proyecto Educamus, Método Ward. Disponible en <http://www.educamus.es/index.php/metodo-ward>

Olarte Matilde. Arتهistoria, Las capillas musicales de los conventos femeninos como centros culturales de la Edad Moderna. Disponible en <http://www.artehistoria.com/v2/contextos/12758.htm>

Barbosa Samuel, figueroa Bill, López José María. Sincretismo religioso en América Latina y su impacto en Colombia. Disponible en <http://www.unisbc.edu.co/investigacion/ventana-teologica/ediciones-antteriores/19-tercera-ediccion/95-sincretismo-impacto-colombia>

Melc S.A. Métodos y sistemas didácticos actuales de educación musical: Orff-Schulwerk, Dalcroze, Martenot, Kodaly, Willems, Ward,... Disponible en: <http://www.academiamagister.es/temas/temamu-mus.pdf>

Monasterio de Clarisas de Piedecuesta. Disponible en: <http://monasteriodeclarisaspiedecuesta.blogspot.com.co/2011/07/historia-de-la-orden-de-santa-clara-en.html>

Tesis doctorales en red, <http://www.tesisenred.net/handle/10803/16831>

Universidad autónoma de Madrid. Estudio de casos. Disponible en: [https://www.uam.es/personal\\_pdi/stmaria/jmurillo/investigacionee/Presentaciones/Curso\\_10/estcasos\\_Trabajo.pdf](https://www.uam.es/personal_pdi/stmaria/jmurillo/investigacionee/Presentaciones/Curso_10/estcasos_Trabajo.pdf)