



**Interpretación Vocal de la Música Andina en Bambuco, Vals, Pasillo y Danza
Para Tenor**

Autor:

Bryan Tejedor Ortiz

**Trabajo de Grado Como Prerrequisito Para la Optar el Título de:
Maestro en Música**

Directora: Mg. Vianny Vásquez Valdés

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanas

Programa de Música

Barranquilla

2025

Interpretación Vocal de la Música Andina en Bambuco, Vals, Pasillo y Danza Para Tenor

Autor:

Bryan Tejedor Ortiz

Trabajo de Grado Como Prerrequisito Para la Optar el Título de:

Maestro en Música

Directora: Mg. Vianny Vásquez Valdés

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanas

Programa de Música

Barranquilla

2025

Nota de aceptación

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

Barranquilla, _____ 2025

AGRADECIMIENTOS

En esta oportunidad quiero expresar mi más sincera gratitud a todas las personas que de una u otra manera hicieron posible la culminación de esta etapa importante en mi vida académica.

Primeramente, agradezco a Allâh, misericordioso y compasivo, por bendecirme constantemente por la fuerza y guía espiritual que me ha permitido seguir adelante en los momentos más difíciles.

A mi madre, mi mayor pilar, gracias por tu amor incondicional y apoyo constante; a la maestra Vianny Vásquez, por compartir conmigo todos sus conocimientos y ser una guía en mi camino profesional; a la profesora Luz Ángela, por motivarme a explorar nuevas formas de expresión y pensamiento; a mis compañeros y alumnos del coro Unireformada, quienes desde el día uno fueron parte esencial de mi crecimiento musical y personal; a la señora Yolima, quien en su momento fue directora de bienestar universitario de la Corporación Universitaria Reformada, por brindarme la oportunidad de acceder a una beca que me permitió terminar mis estudios académicos.

Y finalmente, a la persona que tuvo gran influencia para que este trabajo fuera realizado, a mi abuela Maria del Carmen Ortiz de Valderrama, que Allâh la tenga con Él; sin sus consejos, su amor incondicional brindado cuando era un niño y sin su grabadora donde escuchaba bambucos, vals, pasillos y danzas todos los días desde que su esposo Pablo Emilio Valderrama falleció, nada de esto hubiera podido ser posible.

A todos ustedes, muchas gracias.

Resumen

Este proyecto de grado analiza las características interpretativas vocales del repertorio andino colombiano en los géneros de bambuco, vals criollo, pasillo y danza andina, centrado en obras enfocadas a la voz de tenor. El objetivo principal es describir los elementos estilísticos, técnicos e interpretativos que definen la forma de cantar de estos géneros colombianos, con el fin de proponer una guía para cantantes de la ciudad de Barranquilla y de la Corporación Universitaria Reformada con afinidad por esta música. Se utilizaron las metodologías cualitativa, descriptiva e interpretativa basado en partituras, videos y audios. Como resultado, se evidencian rasgos y elementos que identifican a cada género. Esta investigación aporta al desarrollo vocal conservando y respetando la interpretación de las tradiciones andinas.

Palabras clave: Interpretación vocal, canto andino, tenor, bambuco, vals criollo, danza andina.

Abstract

This undergraduate project analyzes the vocal interpretive characteristics of the Colombian Andean repertoire in the genres of bambuco, vals criollo, pasillo, and Andean dance, focusing on works written for the tenor voice. The main objective is to describe the stylistic, technical, and interpretive elements that define the singing style of these Colombian genres, in order to propose a guide for singers in the city of Barranquilla and at the Corporación Universitaria Reformada who have an affinity for this music. Qualitative, descriptive, and interpretive methodologies were employed, based on sheet music, videos, and audio recordings. As a result, traits and elements that identify each genre are evident. This research contributes to vocal development by preserving and respecting the interpretation of Andean traditions.

Keywords: Vocal performance, Andean singing, tenor, bambuco, Creole waltz,
Andean dance.

Tabla de Contenido

Justificación	12
Marco teórico	15
Técnica vocal	15
Registros vocales	15
Voz tenor	16
Cathrine sadolin	19
Técnica vocal completa (cvt)	20
<i>Modos vocales</i>	23
<i>Color del sonido</i>	24
<i>Efectos</i>	25
Representación visual de los principales conceptos vocales	25
Metodología	29
Diseño	29
Población y muestra	30
Análisis interpretativo y técnico de las obras seleccionadas	30
<i>Análisis documental</i>	31
<i>Observación indirecta</i>	31
Resultados	32
Contexto sociocultural y aspectos de los ritmos musicales: bambuco, vals, pasillo y danza andina colombiana	32
Bambuco	32
<i>Ritmo de bambuco</i>	33
Vals europeo	33
<i>Ritmo de vals europeo</i>	34

<i>Ritmo de vals criollo</i>	34
Pasillo	36
<i>Ritmo de pasillo</i>	37
Danza andina	39
<i>Ritmo de la danza</i>	39
Interpretación vocal de la música andina en bambuco, vals, pasillo y danza para tenor	41
Aplicación de la interpretación vocal de las obras el regreso, lástima, abismo, mi cabaña	72
Discusión	74
Reflexiones	77
Referencias	79
Anexos	85

Índice de figuras

<u>Figura 1</u>	15
<u>Figura 2</u>	16
<u>Figura 3</u>	16
<u>Figura 4</u>	17
<u>Figura 5</u>	32
<i>Figura 6</i>	33
<u>Figura 7</u>	34
<u>Figura 8</u>	36
<u>Figura 9</u>	37
<u>Figura 10</u>	38
<u>Figura 11</u>	42
<u>Figura 12</u>	43
<u>Figura 13</u>	44
<u>Figura 14</u>	45
<u>Figura 15</u>	45
<u>Figura 16</u>	46
<u>Figura 17</u>	46
<u>Figura 18</u>	49
<u>Figura 19</u>	50
<u>Figura 20</u>	51
<u>Figura 21</u>	52
<u>Figura 22</u>	52
<u>Figura 23</u>	53
<u>Figura 24</u>	54

<u>Figura 25</u>	57
<u>Figura 26</u>	58
<u>Figura 27</u>	59
<u>Figura 28</u>	59
<u>Figura 29</u>	60
<u>Figura 30</u>	61
<u>Figura 31</u>	62
<u>Figura 32</u>	62
<u>Figura 33</u>	63
<u>Figura 34</u>	64
<u>Figura 35</u>	67
<u>Figura 36</u>	68
<u>Figura 37</u>	69
<u>Figura 38</u>	70
<u>Figura 39</u>	71
<u>Figura 40</u>	72
<u>Figura 41</u>	72
<u>Figura 42</u>	76

Índice de tablas

<u>Tabla 1</u>	24
<u>Tabla 2</u>	25
<u>Tabla 3</u>	26
<u>Tabla 4</u>	40
<u>Tabla 5</u>	48
<u>Tabla 6</u>	56
<u>Tabla 7</u>	66

Justificación

La realización de este trabajo de grado se fundamenta en la importancia de la música andina para Colombia, siendo exaltada por el proyecto de ley No. 229 de 2020 que le da la importancia que la música andina merece. Asimismo, la Cámara de Representantes de Colombia (2020, p. 3), por medio de esta iniciativa, busca reconocer géneros musicales colombianos y se busca establecer días nacionales para su reconocimiento, exaltando que cada región colombiana tiene una riqueza cultural que no se puede dejar perder. Así como la música del Caribe tiene diferentes tipos de conjuntos instrumentales, la región andina también posee conjuntos instrumentales y vocales; es por eso que el proyecto de ley No. 229 de (2020, p. 5 -7), con la intervención del Congreso de la República, busca generar herramientas para que los territorios logren visibilizar nuestra cultura musical.

Asimismo, La Cámara de Representantes, por medio de una ley del año 2014, “declara patrimonio cultural, artístico y folclórico de la nación el Encuentro de Música Andina Colombiana del Queremal, celebrado en el municipio de Dagua, Valle del Cauca” (Cámara de Representantes de Colombia, (2025). Por medio de la ley 1026 (2006) “se declara patrimonio cultural de la nación al Festival Folclórico y Reinado Nacional del Bambuco por su legado y preservación de la cultura de la región andina colombiana” (Senado de la República de Colombia, 2006).

Además, encontramos a lo largo de la región diversos festivales que buscan exaltar la música vocal andina ; tal es el caso del Festival Antioquia le Canta a Colombia, un festival de música tradicional que busca preservar la herencia musical andina colombiana, el cual, creado por Alberto Velázquez, en el camino se le fueron sumando personas que creyeron en su visión, como Jorge Robledo, Hernán Restrepo, Guillermo Hincapié y Oscar Montoya y con la ayuda de ellos, en el año 1975 se realiza la primera versión de este festival en la ciudad

de Medellín, que después de varios años, en 1995 se define como un festival regional y, a partir del año 1998, todos los departamentos de la región andina fueron parte del evento. (Antioquia le Canta a Colombia, s. f.).

En el año de 1979 nace en Ginebra, Valle del Cauca, un festival de música andina colombiana, creado por sor Virginia La Hidalga y sor Lura María Chávez, dos monjas que tuvieron aspiraciones grandes, como su fe, e invitaron como jurados del evento a José A. Morales, Graciela Arango, Arturo de la Rosa y Helena Benítez, fue todo un éxito, lo que hizo que habitantes de Ginebra, Cali y Buga crearan una fundación para poder seguir con el festival, que actualmente recibe el nombre de El Mono Núñez, que honra a quien fue un intérprete de bandola y guitarra, sigue siendo, hasta el día de hoy, uno de los referentes más grandes que hay en el país, dedicado a la conservación de la música andina vocal, de la cual han salido grandes cantantes de este género, como el contrateno Asael Cuesta en 2018 y la compositora María Isabel Mejía (Tello, 2022).

La música vocal andina nace principalmente en el campo. Cuando las comunidades que allí vivían, por búsqueda de un mejor futuro, se ven obligadas a trasladarse a las grandes ciudades, comienzan a perder la naturalidad de la música vocal andina lo que llevo que en las primeras décadas del siglo XX, personajes como Emilio Murillo y Pedro Morales intentan modificar la música andina tradicional oral, quienes unieron esfuerzos para modernizar la práctica rural del canto, trasladándola a la partitura, y despojaron de cualquier influencia africana, buscando la emocionalidad que provoca la intención de la interpretación influenciada en gran medida por la ópera, lo cual produjo que el canto solista tomara mucha influencia de este tipo de canto, lo que lo hizo algo difícil de ejecutar (Azula, M., León, L. 2011).

Asimismo, esto ha afectado la percepción de cómo se debe cantar la música andina colombiana, ya que en diversos concursos de canto se evalúa conforme estos criterios que vienen de influencia de la ópera en la alta sociedad del siglo XX.

Tenemos como ejemplo el Festival Mono Núñez, donde el premio de expresión autóctona no es estimulante, sino excluyente, donde las agrupaciones que no siguen ese patrón impuesto y se van por lo tradicional o popular son castigadas con un galardón que le niega el acceso al máximo galardón, por lo que los puestos más altos quedan a disposición de cantantes con una formación académica (Cobo, H, 2010).

Este trabajo de grado tiene como objeto realizar un análisis interpretativo, desde lo vocal, a obras andinas con ritmos: bambuco, vals, pasillo y danza. Con el fin de interpretarlas con voz tenor implementando conceptos líricos en conjunto con técnicas vocales actuales. Para ello, se seleccionó la técnica vocal completa desarrollada por la maestra Cathrine Sadolin como principal recurso, ya que ha sido implementada por el investigador en sus clases de instrumento y en su preparación como maestro en música de la Corporación Universitaria Reformada. Por medio de este estudio se busca aportar al campo del análisis vocal explorando cómo las técnicas vocales modernas pueden adaptarse e integrarse de manera efectiva en la interpretación de la música andina colombiana, contribuyendo así al desarrollo técnico e interpretativo de la voz tenor.

Marco teórico

Técnica vocal

Formento, E. (2019, pp. 89-91) nos comenta que el término técnica vocal se ha utilizado desde el inicio del estudio de la voz misma y que es un conglomerado de técnicas que permite el buen uso de la voz independientemente de su uso, ya sea para el canto o no; también nos dice que la técnica vocal no es exclusiva de un género, sino que esta puede partir desde la música lírica y variar a cada género de música popular. Por su parte, la Filarmonía de Madrid ,2023 nos dice que "la técnica vocal es el conjunto de herramientas y actividades que permiten alcanzar el máximo rendimiento y perfección de la voz, siempre teniendo muy presente la salud de esta suene libre y con toda su riqueza para permitirnos cantar todo lo que deseamos".

Registros vocales

Jerez, R (2015, p. 38) comenta que por mucho tiempo se han nombrado los diferentes registros vocales por la resonancia física y no por su producción vocal que existe. Es por esta razón que reciben los nombres de pecho, cabeza y mixta. A su vez, Facal, M. L. (s. f., p.2) comenta que los registros vocales se componen de notas que tienen timbres similares, lo cual las hace semejantes; normalmente, este concepto se suele confundir con el término de registro vocal, pero no son el mismo; los registros vocales se pueden clasificar en:

- *Voz de pecho*

En el antiguo Egipto, se creía que la voz del hombre, por ser grave, salía del pecho; en la voz grave se siente una mayor resonancia en la zona pectoral, lo cual le impide resonar, ya que no tiene espacio para ello (p. 2-3).

- ***Voz de cabeza***

Este registro vocal lleva las vibraciones de la voz hacia la máscara, donde existen espacios dentro del cráneo que permiten que la voz resuene. Los sonidos emitidos por este registro vocal son agudos (p. 3).

- ***Voz mixta***

El registro de voz mixta se comprende entre la parte más aguda de la voz de pecho y la parte más grave de la voz de cabeza, por lo que se puede decir que comprende dos registros de manera simultánea (Guzmán Noriega, M. A, 2006, p. 87).

- ***Falsete***

Dentro de los registros vocales, también podemos encontrar el falsete, que, según Bekerman A, Rubin A, Jackson-Menaldi C. (2015, p. 71), es un registro vocal que tiene tonos con sonoridades tímbricas similares y que la función biomecánica es muy similar; este registro se logra por el alargamiento de las cuerdas vocales.

Voz tenor

La palabra tenor viene del idioma italiano. Se encuentra entre la voz de la contralto y el barítono. Este rango vocal es de las cuerdas más aclamadas dentro de la ópera. Dos de los cantantes con este tipo de voz son Pavarotti y el italiano William Matteuzzi (Porto, J. P., y Gardey, A., 2025). Por su parte Operafanaticon (2018) comenta que la voz del tenor es una voz clara y brillante en las notas agudas que comparte con el contrateno y en sus notas más graves que comparte con el barítono; puede sonar ligeramente oscura, pero sin tanta profundidad. La voz del tenor va de un si 2 a un sol 4. Mientras Nohelia Avendaño (2023) dice que la voz del tenor es la voz más aguda del hombre; si no contamos al contrateno,

según el rango del tenor va de un Do3 a un DO5. En conclusión, la voz de tenor ocupa un papel importante; aunque inicia dentro de la parte clásica, no le quita el peso dentro de la música popular. Encontramos diferentes opiniones sobre el rango vocal que un tenor debe tener y estos pueden expresar una variedad de emociones y matices.

Figura 1

Rango del tenor



Nota: Esta figura muestra el rango del tenor.

Dentro de la voz del tenor existen diferentes variantes que varían en el color y el registro vocal; cada una de ellas se utiliza en diferentes estilos musicales. Las principales variantes de la voz del tenor son:

- ***Tenor ligero***

También llamado tenorino o tenore di grazia, es una voz común en tenores jóvenes. La característica de la voz es ágil y clara; por lo general, en las óperas, los tenores ligeros tenían el rol protagónico (Avendaño, 2023). El tenor ligero es una voz clara, aguda y ágil. El tenor ligero tiene una facilidad para realizar coloraturas; es una de las voces más agudas y, aunque es la común más, es la que más dominio necesitas. Los cantantes deben tener una perfecta vocalización (Operafanaticon, 2018).

Figura 2

Rango del tenor ligero



Nota: Esta figura muestra el rango del tenor ligero.

- *Tenor lírico*

Este tipo de tenor es hábil en las partes medias de la voz y tiene una armonía y belleza en sus agudos; es una voz más robusta que la del tenor ligero (Avendaño, 2023). También encontramos que este tipo de voz tiene una mayor potencia y firmeza; los cantantes con esta voz requieren un dominio de su voz media (Operafanaticon, 2018).

Figura 3

Rango del tenor lirico



Nota: Esta figura muestra el rango del tenor lirico.

- **Tenor dramático**

Este tipo de voz se caracteriza por tener una voz media y grave, ágil y potente; está diseñada para sobrepasar los niveles del acompañamiento. En la actualidad, no es muy común encontrarla (Avendaño, 2023). Este tipo de tenor tiene una potencia en su parte grave y una gran proyección vocal; es una voz poco común de encontrar (Operafanaticon, 2018).

Figura 4

Rango del tenor dramático



Nota: Esta figura muestra el rango del tenor dramático.

Cathrine sadolin

Cathrine Sadolin es una de las investigadoras de la voz más reconocidas del mundo. Su investigación sobre los estilos de la voz, el cual mezcla experiencias propias de su vida artística como cantante. Desarrollo un libro titulado *La Técnica Vocal Completa (CVT)*, el cual recoge todas estas experiencias vividas y constantemente se va actualizando a medida que van surgiendo nuevos resultados (Sadolin, C, s. f.). Según el sitio web de Audio Engineering Society de los Ángeles (Sadolin, s. f.) Cathrine Sadolin es una investigadora vocal, además de cantante, productora, entre otros. A lo largo de su vida ha investigado sobre todos los estilos vocales, lo cual ha inspirado un pensamiento poco inusual o innovador en el campo que se desempeña, el éxito de CVT ha sido tanto que ha sido traducido a más de diez idiomas diferentes. Asimismo, Ramsey Voice Studio (2021), nos cuenta que desde pequeña Sadolin fue diagnosticada con asma y se les recomendó a sus padres que tomara clases de técnica vocal para controlar su falta de aire producida por la enfermedad que padecía; Sadolin encontró en la técnica vocal una frustración debido a las diferentes enseñanzas que se contradecían de un maestro a otro, lo cual la llevó a crear su propio método de canto.

En adicción se optó por trabajar con la técnica vocal completa de Cathrine Sadolin porque es uno de los métodos de canto popular más actuales y en constante evolución. Esta técnica se distingue de otras por no buscar homogeneizar la voz de los cantantes ni que todos sean

una copia fiel de otro, sino que busca potencializar las características de cada individuo, respetando la identidad artística. CVT tiene un enfoque en la salud de la voz y de cómo poder sacarle el mayor potencial a esta sin causar daño en las cuerdas vocales.

Uno de los principales aspectos que motivó la escogencia de este método de canto es el abordaje específico del metal en la voz, recurso que adquiere vital importancia en este trabajo de grado. El uso consciente de este componente abre un abanico de posibilidades que los cantantes tenores pueden utilizar en la interpretación vocal de los géneros de música andina escogidos para este trabajo.

Técnica vocal completa (cvt)

En el año dos mil veintidós se publicó un estudio de prueba sobre cómo CVT puede ayudar a la mejora de la voz en casos de disfonía causada por tensión muscular; el estudio se realizó con diez personas que tenían un diagnóstico clínico de disfonía, quienes, después de ser evaluadas por un equipo médico, fueron expuestas a seis sesiones de CVT; posteriormente, se evaluó su progreso para determinar qué tan beneficiosa fue para los pacientes, si es diferente a otros métodos y si se logró un avance significativo; cabe resaltar que este estudio fue aprobado por la Autoridad de Investigación Sanitaria NHS (HRA) y por Health and Care Research, el cual es un fideicomiso del Servicio Nacional de Salud. Además, cabe destacar que el estudio todavía está en fase de investigación. (Hogenhaug, M et al., 2022).

Por su parte en el año dos mil veintitrés se inició un estudio para la intervención de la técnica vocal completa en la rehabilitación de la disfunción laringofonatoria en pacientes con lesión cerebral adquirida. La finalidad del estudio fue aplicar este método en cinco pacientes: dos hombres y tres mujeres con este tipo de condición; estos recibieron terapia de un maestro autorizado en técnica vocal completa, así como expertos en terapia física, habla y lenguaje;

las personas que recibieron este tratamiento disminuyeron en 48,45% a 22,8 % a su índice de discapacidad y mejoraron su tiempo máximo de fonación, se obtuvo un mayor rango de volumen, una estabilidad en el temblor y vibración de la voz, lo cual llevó a la conclusión de que la utilización de la técnica vocal completa en este tipo de pacientes tiene resultados prometedores y demuestra una mejor función de la voz (Aaen, M et al.,2023).

Así pues, Cathrine Sadolin y Julian McGlashan, quien es un reconocido laringólogo cirujano de cabeza y cuello, quien ha trabajado desde 1996 en Nottingham Gran Bretaña, han estado en colaboraciones desde el 2006; a principios del 2007, realizo un estudio en Nottingham para evaluar si los logopedas eran capaces de reconocer los 4 modos vocales y se llegó a la conclusión de que con un entrenamiento podrían reconocerlo con una mayor exactitud; gran parte del trabajo que han hecho los dos se ha estado presentando en congresos internacionales y han estado trabajando en artículos de revistas arbitradas (. 2017).

Desde el canto, Cathrine Sadolin (2014) comenta que, aunque se crea que la diferencia entre un cantante clásico y un cantante de música popular es mucha, la verdad es que ambos utilizan el mismo instrumento, por lo que debe existir alguna conexión entre ello y un principio básico que sirva para ser empleado en todas las formas del canto; después de muchos años de investigación, logra descubrir una manera de emitir todos los sonidos posibles por la voz humana sin importar el estilo o género que se quiera abarcar y esto plasma en su libro y pagina web.

CVT es un libro de técnica vocal dirigido tanto a cantantes principiantes como profesionales. Sadolin (2014) nos comenta que es ideal para todo tipo de estilos musicales; es un libro bastante actualizado en cuanto al presente de la técnica del canto, ya que se apoya en investigaciones recientes en este campo; está recomendado internacionalmente por profesores en áreas como el canto, actuación, logoterapeutas y médicos; en la manera en que la autora

escribe, el libro logra destruir viejos mitos sobre la voz y pone sobre la mesa herramientas necesarias para entender la voz humana. CVT se divide en cuatro temas prioritarios o principales: el aprendizaje del canto, y dice que al combinar estos cuatro temas podrás emitir los sonidos que desees y también puedes corregir aquellos errores que puedas encontrar en la emisión de la voz y poder trabajar en las técnicas que quieras. Estos son llamados principios generales y, según Sadolin (2014, p. 15), son tres, y el perfeccionar cada uno de ellos permitirá que cada cantante llegue a las notas más graves y más agudas dentro de su registro, realizar frases más largas con un solo aire, tener una voz más clara y potente y se evita la roquería. Estos principios generales son:

- ***Apoyo***

Es el uso en conjunto del diafragma, músculos de la cintura, el plexo solar; se busca trabajar en contra del empuje natural del diafragma para generar un flujo constante del aire y de las notas dadas (p.15).

- ***Twang***

Se encuentra por encima de las cuerdas vocales en el área del embudo epiglótico. Al realizar el twang, el embudo se reduce y se alarga; esto permite una voz más clara y no aspirada lo que permite un mayor volumen en la voz (p.15). Se recomienda aplicar cierto grado de twang, sobre todo cuando vamos a utilizar el modo edge. Si aplicamos el twang necesario, lograremos tener un sonido maullado, afilado y penetrante (p.159)

- ***No adelantar la mandíbula inferior ni tensar los labios***

El tensionar la mandíbula y los labios ayudan a producir constricciones en las cuerdas vocales, lo cual no permite que los cantantes saquen todo su potencial (p.16)

Modos vocales

Los modos vocales se pueden simplificar como el nivel de metal que se puede encontrar en la voz y cómo la ausencia o la presencia de este pueden dar cualidades distintivas a la voz y cómo se pudiera utilizar esta. Todo cantante hace uso de sus modos vocales; solo tiene que ser consciente de cómo poder aplicarlos a su beneficio (Sadolin 2014, p. 16).

- ***Sonido metálico:*** Sadolin (2014) afirma que "todos los cantantes en todos los estilos musicales cantan con metal en el tono, aunque suene de forma diferente" (p. 81)
- ***Neutral:*** El sonido neutral es muy utilizado en el canto clásico, aunque puede ser engañoso, ya que en el canto clásico también encontramos modos metálicos, los cuales suelen estar relacionados con notas dulces y aspiradas. Dentro de este modo encontramos dos subcategorías: con aire y sin aire (Sadolin, 2014, p. 87).
- ***Neutral con aire:*** La voz neutral con aire es una voz aireada, como su nombre lo dice, y no tan potente; se utiliza para cantar partes suaves y dulces. (Sadolin, 2014, p. 88).
Los cantantes que utilizan este modo vocal: Harry Belafonte, Maire Brennan, Bing Crosby, Sinead O'Connor, Billy Eilish, Sabrina Carpenter, Britney Spears (Sadolin, 2014, p. 88).
- ***Neutral sin aire:*** La voz neutral sin aire se diferencia de la anterior, que es más clara y potente; puede utilizarse tanto suave como fuerte y carece de un sonido metálico (Sadolin, C 2014, p. 88). Los cantantes que utilizan este modo vocal: Beach Boys, Blondie, Gilberto Gil, Aaron Neville (Sadolin, 2014, p. 88).
- ***Curbing:*** El modo curbing es el primero en el que se encuentra el metal, aunque en este no se nota tanto, ya que es el más moderado. Es un modo dulce y no tan potente, aunque sí notablemente más que el tono neutral. Los hombres lo pueden utilizar en todas las zonas de su voz, mientras que las mujeres lo pueden hacer desde lo más

grave, pero en los agudos solo se podrá utilizar hasta el C6 (Sadolin, 2014, p. 96).

Los cantantes que utilizan este modo vocal: Christina Aguilera, Michael Bolton,

Mariah Carey, Toni Braxton, Phil Collins, David Bowie (Sadolin, 2014, p. 97)

- **Overdrive:** El modo overdrive es totalmente metálico y gritón; es un modo bastante agresivo y es el único con limitaciones para ambos sexos: para los hombres, el C5 y para las mujeres, el D5 o Eb5. Se puede variar en el color de la voz, pero no en el carácter gritón. Normalmente es más utilizado por hombres que por mujeres (Sadolin, 2014, p. 107). Los cantantes que utilizan este modo vocal: Grace Jones, Dolly Parton, Brenda Lee, Willie Nelson, Axl Rose, Diana Ross, Loretta Lynn (Sadolin, 2014, p. 107).
- **Edge:** El modo edge o también llamado belting es un sonido totalmente metálico y chillón; aunque este es más claro, tiene un sonido no aspirado. En el caso de los hombres, puede ser utilizado en todos sus tonos, mientras que las mujeres solamente hasta un C6 (Sadolin, 2014, p. 116). Este modo se puede encontrar usando el twang, el cual es utilizado en diversos estilos musicales, por lo que este último modo vocal tiene una estrecha relación con este (Sadolin, p. 116). Los cantantes que utilizan este modo vocal: Bob Dylan, James Brown, Jon Bon Jovi, Barbara Streisand, Tina Turner, Aretha Franklin (Sadolin, p. 117).

Color del sonido

La voz se produce en las cuerdas vocales, mientras que el color del sonido se produce en el tracto vocal; hombres y mujeres tienen tractos vocales diferentes, por lo que el color de su sonido variará; una persona con el tracto vocal amplio tendrá un color más oscuro y rico, mientras que una con uno más pequeño tendrá un color de voz más brillante; el color del

sonido se puede cambiar acomodando o cambiando de lugar o forma la lengua, la boca, la laringe, el paladar, el embudo epiglótico o el conducto nasal (Sadolin 2014, p. 158).

Efectos

Los efectos son pieza primordial en los cantantes populares según Sadolin (2014, p. 117). Los efectos son sonidos que no están conectados con la melodía; los efectos son sonidos que deben sonar naturales. Estos se producen en el tracto vocal y, si se siguen los tres principios fundamentales, se pueden realizar de manera sana y segura en estos encontramos el vibrato el cual se encuentra normalmente en cantantes experimentados y con técnica. Para generarlo, se necesita aplicar mucha técnica y, una vez aprendido, es difícil dejar de cantar con él, por lo que se necesita habilidad para lograr utilizarlo a voluntad. La velocidad y agilidad de este varía de un cantante a otro (Sadolin, p. 209)




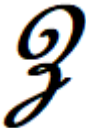
Representación visual de los principales conceptos vocales

En esta sección se presentan conceptos vocales utilizados tanto en la Técnica Vocal Completa (CVT) como otros conceptos utilizados en el canto. El objetivo es tener una referencia visual que permita realizar el análisis de las obras seleccionadas con mayor claridad y que permita poder tener una marcación que permita recordar lo que se debe utilizar al momento de cantar.

A continuación, se presenta una tabla en la que se han utilizado letras como representación simbólica de los distintos registros vocales nombrados anteriormente. Esta decisión corresponde a una decisión metodológica dentro de la estructura de la monografía de grado. Se optó por letras y no por otro tipo de símbolos para una distinción visual clara y diferencial frente a otros conceptos en los cuales se utilizaron figuras. Las letras fueron escogidas para lograr un reconocimiento sencillo y rápido del tipo de registro.

Tabla 1

Ilustración de los registros vocales

	Voz de pecho
	Voz de cabeza
	Voz mixta
	Falsete

Nota: Esta tabla muestra las imágenes que representan los distintos registros vocales.

En la siguiente tabla se presentan una serie de figuras visuales que permiten ilustrar los diferentes modos vocales utilizados desde el enfoque de la Técnica vocal completa (CVT). Este método desarrollado por Catherine Sadolin, las ilustraciones escogidas fueron tomadas directamente del material original, lo que garantiza la fidelidad a los principios técnicos de la metodología. Sin embargo, en el caso específico del modo neutral con aire, la imagen fue creada a partir de la figura del modo neutral sin aire, modificándola sutilmente para distinguirla de su contraparte.

Tabla 2

Ilustración de los modos vocales



	Neutral con aire
	Neutral sin aire
	Curbing
	Overdrive
	Edge

Nota: Esta tabla muestra las imágenes que representan los distintos modos vocales de cvt.

En la siguiente tabla se presenta una serie de imágenes que funciona como representación visual de varios conceptos musicales. Estos conceptos tienen como finalidad embellecer la interpretación vocal de una obra. Algunos de estos son característicos de la música popular, mientras que otros suelen utilizarse también en la música clásica. La fusión de los dos mundos permite una visión más amplia y profunda de los recursos que un intérprete puede utilizar.

Tabla 3

Representación gráfica de los adornos vocales

	Twang
	Vibrato

Nota: Esta tabla muestra las imágenes que representan los distintos adornos vocales.

La elaboración de cada una de las tablas que representan los conceptos de registro vocal, modos y adornos vocales. El resultado fundamental dentro de la monografía no solo es organizar de una manera visual todos estos conceptos técnicos, sino que también cumplen una función desde el ámbito pedagógico al facilitar la comprensión de todos ellos. Gracias a esto, es posible tener una mejor relación entre la teoría musical vocal y su uso en las obras de los ritmos. Además, las tablas permiten sistematizar la información y hacerla accesible. En este sentido, la presencia en el marco teórico permite una base sólida para el análisis posterior de los ritmos por medio de las obras seleccionadas.

Metodología

Diseño

Este trabajo de grado es de método cualitativo, descriptivo e interpretativo. Vain (2012, p. 39-40) comenta que la interpretación es la construcción de realidad que puede ser social. Esta construcción puede ser subjetiva a un conjunto de percepciones y prácticas; durante este proceso se va construyendo y otorgando un sentido al mundo social, por lo que el enfoque interpretativo se basa en cómo los humanos narran sus experiencias y en las narraciones de los investigadores a partir de lo que se observa. De la misma manera, Mendoza, R. (2006, p. 1) Dice que la investigación cualitativa, a diferencia de sus contrapartes, no busca el cuantificar o el numerar cantidades; su objetivo principal se basa en describir lo que se está investigando, interpretar lo que se observa y descubrir las características que tiene la situación que se está investigando.

En Vera. L (2004, p. 1) se comenta que la investigación cualitativa estudia la calidad de las actividades, relaciones, asuntos, medios, materiales o instrumentos en una determinada situación y procura realizar una descripción muy detallada y al detalle de la actividad en concreto. A diferencia de otros métodos de investigación, este se inclina en saber la dinámica de cómo ocurre el proceso para que esa actividad se dé.

Por su parte, el método descriptivo, según Martínez (2018), es el momento utilizado por la ciencia para describir las características del fenómeno, sujeto o población a investigar. En este método no se pone a analizar por qué transcurren los hechos, sino que se limita a analizar y observar sin buscar una explicación. Es uno de los tres métodos de investigación utilizados en la ciencia; este método no emplea ni hipótesis ni predicciones, sino las características de lo observado.

Población y muestra

La población estuvo conformada por las interpretaciones de las canciones representativas en los ritmos de bambuco, vals, pasillo y danza, los cuales fueron escogidos por ofrecer ejemplos claros de la interpretación de los respectivos ritmos. El análisis se centró en los conceptos técnicos de modos vocales, registros y adornos vocales, aplicando los antes establecidos en el marco teórico.

La muestra seleccionada estuvo conformada por una canción representativa de los ritmos bambuco, vals, pasillo y danza. La selección se realizó con base en criterios como la calidad vocal, que fuera fiel a la interpretación de los ritmos escogidos y que existiera material tanto audiovisual como en audio para cada una de las obras. Se analizaron los videoclips y audios, evaluando su parte interpretativa, los registros utilizados, los modos y los adornos característicos en cada interpretación. Esta estrategia permitió una observación directa y contextualizada de los recursos vocales utilizados en cada interpretación.

Análisis interpretativo y técnico de las obras seleccionadas

Como parte del análisis interpretativo, permitirá estudiar las obras seleccionadas desde una perspectiva profunda, no solo observando y analizando los aspectos técnicos de la interpretación vocal, sino también la interpretación desde el punto de vista artístico, emocional y expresividad de los intérpretes por medio de la escucha atenta de las grabaciones y videos de presentaciones en vivo y cómo la parte interpretativa se puede trabajar desde la ut Técnica Vocal Completa y otros elementos del canto, además de cómo se puede implementar en la interpretación de las obras seleccionadas en adaptaciones para las voces tenor y contratenor.

Vain (2012, p. 39-40) comenta que la interpretación es la construcción de realidad que puede ser social. Esta construcción puede ser subjetiva a un conjunto de percepciones y prácticas; durante este proceso se va construyendo y otorgando un sentido al mundo social, por lo que el enfoque interpretativo se basa en cómo los humanos narran sus experiencias y las narraciones de los investigadores a partir de lo que se observa

Análisis documental

El análisis documental consiste en organizar documentos que brinden una información específica de la que se desee investigar. Este tipo de análisis solo consiste en analizar contenido y no como una descripción formal (Clauson, A 1993). Para este trabajo de grado acudimos a videos y audios de YouTube, donde escuchamos y observamos las técnicas y recursos empleados por los diferentes artistas en los ritmos de música andina escogidos para esta investigación.

Observación indirecta

La observación indirecta ocurre cuando se analiza un hecho sobre el análisis que realizó otra persona. Esto suele pasar cuando analizamos tesis, artículos, grabaciones, informes, etc. (Díaz, L. 2011, p. 7). La observación indirecta ocurre cuando se analiza un hecho sobre el análisis que realizó otra persona. Esto suele pasar cuando analizamos tesis, artículos, grabaciones, informes, etc. (Díaz, L. 2011, p. 7).

Resultados

Contexto sociocultural y aspectos de los ritmos musicales: bambuco, vals, pasillo y danza andina colombiana

El objetivo principal de este primer apartado es conocer más sobre los orígenes y cómo se manifiestan los géneros andinos de bambuco, vals, pasillo y danza andina, analizando aspectos tanto socioculturales como musicales. La intención es evidenciar cómo estos géneros representan o reflejan la identidad cultural de la región andina colombiana, así como comprender las estructuras rítmicas que los diferencian y los hacen únicos y otros elementos que los caracterizan.

Por medio de este análisis no solo se busca entender o reconocer las características musicales, sino también reconocer su significado histórico y simbólico. Todo esto permite mantener la esencia y preservar la autenticidad de estos.

Bambuco

Antes del siglo XIX no se tienen escritos sobre el origen de este género musical. Existen diversas hipótesis de su origen, aunque todas estas se contradicen. El bambuco es un aire colombiano que se transmitió de manera oral de generación en generación. Se cree que el bambuco nace a partir de bandas de vientos y percusión formadas por indígenas y negros. Sánchez (2009, p. 116) también comenta que la primera vez que aparece la palabra bambuco" fue en una carta escrita por Francisco de Paula Santander, dirigida al general París, que en ese entonces se encontraba en el Cauca, que es de donde se dice que viene este género musical.

A diferencia de otros géneros colombianos, el bambuco es del que más se encuentra información gracias a su función histórica como nación y es considerado el aire musical y danza más importante de la región andina (Castillo, D 2021, p. 50).

Ritmo de bambuco

En la primera mitad del siglo XX, el bambuco era escrito en $\frac{3}{4}$; sin embargo, a medida que fue pasando el tiempo y se fue buscando una estandarización del género, se llevó a la nota de $\frac{6}{8}$, lo cual lo hizo volver a sus orígenes (Sánchez, 2009, p. 126). Por su parte Mejía, A. (2018, p. 30-32) dice que el ritmo del bambuco está escrito en $\frac{6}{8}$ y $\frac{3}{4}$ y que lo más relevante es donde están establecidos los acentos y que la melodía se caracteriza por una pregunta y respuesta y la tesitura vocal no superará en la mayoría de los casos la octava.

Figura 5

Representación rítmica del bambuco



Nota: Representación del ritmo de bambuco escrito en $\frac{6}{8}$.

Vals europeo

El vals es una danza europea que llega a América por medio de la conquista del continente. Inicialmente era utilizada para amenizar fiestas de las altas cortes. A pasar del tiempo, el ritmo se va mezclando con costumbres e instrumentos musicales indígenas de la región andina colombiana (Jaimes. F 2015, p. 30). Según (Ruiz, 2008, como se citó en Umbarila, 2021), el vals entro a Colombia por medio de la frontera con Venezuela; además mencionan que el proceso de aceptación se fue interpretando de distintas formas y fue variado su nombre, por ejemplo, valse colombiano, valse cachaco, hasta que terminó conociéndose como vals criollo (p.6).

Ritmo de vals europeo

El género normalmente está escrito en $\frac{3}{4}$. El primer pulso es fuerte y los otros dos, débiles auditivamente es fácil de identificar. En la parte armónica, el primer pulso lo realiza el bajo y los otros dos pulsos, el acorde (Umbarila. J 2021, p. 45). Aquí tenemos un ejemplo de lo explicado anteriormente en la figura número 6.

Figura 6

Representación rítmica del vals europeo

"Amour et Printemps"

Emile Walsteufel

Piano



Nota: representación del ritmo de vals tomado de umbarila (2021, p.45)

Ritmo de vals criollo.

Como en el vals europeo, el vals criollo está escrito en compás de $\frac{3}{4}$. Aun así, existen variaciones rítmicas. Por lo general, las obras tienen una introducción de dieciséis compases como podemos encontrar en la figura 7, antes de la entrada de la voz, y también se puede decir que la melodía es anacrusa (Umbarila. J 2021, p.47)

Figura 7

Ejemplo del vals criollo

1

Lástima

Vals

Maria Isabel Saavedra

Maria Isabel Saavedra

Bryan Tejedor Ortiz

$\text{♩} = 130$

Voz

5

9

13

17

Co-mo si fue-ra,el di a que no pu de ver el sol

Nota: Representación del ritmo de vals tomado de la obra Lástima.

Pasillo

El pasillo es una danza y un género musical propio de América del Sur, que surge en la antigua Gran Colombia; en cada uno de los países que la conformaban fue tomando características propias; tiene sus raíces en el vals criollo, así nos cuenta Jairo García (2016, p. 8-11); comenta que el primer personaje en escribir pasillos famosos fue Juan Crisóstomo Osorio y Ricaurte, quien fuera decisivo para la divulgación del pasillo en la Bogotá del siglo XIX. Cuando el pasillo se convierte en canción, recibe influencia del bambuco, lo cual lo vuelve más lento y cadencioso, y adopta recursos como el calderón. La forma tradicional del canto era al estilo trovador; luego apareció el canto a dos voces, que generalmente era acompañado de guitarra y triple, ya que estos instrumentos eran populares dentro de la clase media, mientras las élites se interesaban en la música clásica.

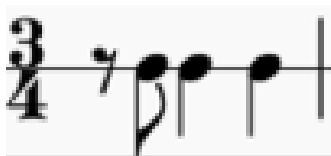
Las reuniones familiares se realizaban alrededor de un piano; estos eran comunes en las familias con mejores recursos del país, ya que era de las pocas formas de tener consumo musical. Rodríguez, M. (2014, p. 12-13) nos comenta que, en el siglo XIX, muchos instrumentos que se importaban venían con un repertorio de partituras. El alto costo que llevaba traer pianos al país impulsó la fabricación nacional; esto limitó la adquisición de partituras traídas del exterior. Por lo que compositores nacionales comenzaron a suplir esas vacantes. Esto resultó en que fuera complejo conseguir partituras de obras con un mayor nivel de dificultad; esto causó que la mayoría de los pianistas transcribieran obras sencillas en papeles y, para obras más complejas, se contrataban pianistas que tuvieran la experticia en obras extranjeras. Esto llevó a que, en la segunda mitad del siglo XIX, el vals comience a fracturarse y comiencen a surgir las características típicas del pasillo colombiano. Este alcanza su mayor esplendor en las primeras cuatro décadas del siglo XX, cuando ya encontramos las figuras que articulan el pasillo como una danza nacional.

Ritmo de pasillo

El ritmo del pasillo se compone básicamente de blancas, negras y corcheas, pero en algunas ocasiones se pueden encontrar tresillos y semicorcheas. La estructura rítmica del pasillo está construida en frases de dos, cuatro y ocho compases. Estas frases están constituidas por células rítmicas que generan los ritmos de la melodía; a su vez, se dividen en dos clases: motivos de comienzo de frase y motivos que se emplean en la segunda parte de la frase (Montalvo y Pérez 2006, como se cita en Jiménez Gil, A. E., y Montoya, A. A. 2017, p. 38-39) como se muestran en las figuras 8 y 9.

Figura 8

Motivos de inicio de frase del pasillo



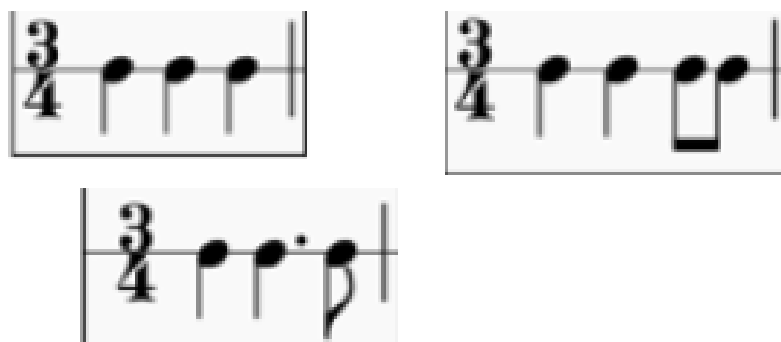


Nota: Motivos ritmos de inicio de frase del pasillo colombianos tomado de Montalvo y Pérez 2006, citado en Jiménez y Montoya 2017.

Figura 9

Motivos de segunda frase del pasillo





Nota: Motivos ritmos de inicio de frase del pasillo colombianos tomado de Montalvo y Pérez 2006, citado en Jiménez y Montoya 2017

Danza andina

Según Abadia (1983, citado por Álvarez, 2020, p. 28-29), como la mayoría de los géneros colombianos, la danza tuvo influencias de diferentes géneros europeos, como la contradanza alemana, el country-dance inglés, la francesa contredanse y la contradanza española. Junto al pasillo, la danza irrumpió en la escena musical nacional del siglo XIX y tuvo una transformación en la búsqueda de la asimilación y mezcla con aires colombianos.

La danza se popularizó en la zona andina colombiana alrededor del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX en Antioquia, Santander, Boyacá y Cundinamarca. Era un baile de salón muy popular; tomó reconocimiento gracias a las estudiantinas y conjuntos de cuerdas (Barrientos. Y 2013, p 24).

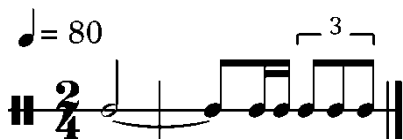
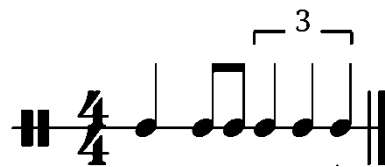
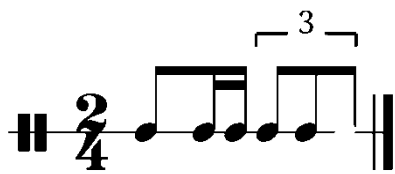
Ritmo de la danza

La danza se escribe en un compás de dos tiempos y su característica rítmica es el tresillo. (López, 2011, como se cita en Barrientos 2013, p. 24). Por su parte, Álvarez (2020, p. 29) nos comenta que el ritmo compases se escribe en compases simples y, aunque la mayoría de las danzas están escritas en 2/4, a mediados del siglo XX comienzan a escribirse también en 4/4,

por lo que los patrones rítmicos de la danza tienen dos maneras de escribirse y los tresillos suelen ser muy comunes.

Figura 10

Motivos rítmicos de la danza



Nota: La figura representa los motivos rítmicos característicos de la danza en compás de 2/4 y 4/4.

Interpretación vocal de la música andina en bambuco, vals, pasillo y danza para tenor

Este apartado tiene como finalidad analizar cada una de las canciones que fueron seleccionadas para representar cada uno de los géneros musicales de bambuco, vals, pasillo y danza andina. Los intérpretes escogidos para este análisis fueron los que preservaban mejor la esencia musical de cada uno de los géneros que representan. Se analizaron aspectos técnicos, como los registros vocales, modos y adornos vocales utilizados. De igual manera, se analizó la interpretación desde las posibilidades técnicas de la voz del tenor, identificando ajustes que puedan enriquecer la interpretación de estos.

Bambuco

El bambuco constituye uno de los géneros colombianos más representativos de la región andina y del país, no solo por su estructura rítmica y melódica particular, sino también por la emocionalidad de sus letras poéticas. En representación de este género fue elegida la obra *El Regreso*, compuesta por Efraín Orozco, el cual fue un músico colombiano nacido el 22 de enero de 1897. Fue pianista, cornetista, trompetista, guitarrista y flautista. Desde temprana edad estuvo inmerso en la música gracias a su madre, que era guitarrista. Antes de los 19 años, ya había compuesto varias obras destacando como un músico versátil por sus composiciones en diferentes ritmos musicales como bambuco, pasillo, bolero, son, música tropical jazz, y también escribió para diferentes formatos musicales (La Red Cultural del Banco de la República, 2024).

Una de las mayores características del canto en el bambuco es su expresividad sentimental, lo que permite una conexión más profunda con el público. Por lo general, las letras hablan de melancolía, amor y evocación. En este contexto, el dúo *Caminos*, integrado por Alejandra Gaviria en la voz y Juan Fernando Araque en la guitarra, ofrece una propuesta re significativa y refleja la tradición del bambuco desde una perspectiva contemporánea. Debido a la fidelidad de la agrupación con la interpretación característica del género, se ha

tomado de referencia su interpretación de la obra El Regreso para el proceso de la aplicación en el campo interpretativo vocal. En este caso, la obra fue transportada a un tono adecuado para su interpretación en la tesitura de tenor con el fin de conservar esos elementos estilísticos esenciales y representativos de este ritmo musical. A continuación, se presenta una tabla donde se encontrará información de la obra.

Tabla 4

Información de la obra el regreso

Información de la obra	
Obra	El regreso
Compositor	Efraín Orozco
Tonalidad	Gbm-Ab
Rango vocal	Gb3 - Bb4
Tesitura vocal	Gb3 - Gb4
Tipo de voz	Tenor (Lirico)
Registro vocal predominante	Pecho
Modo vocal predominante	Neutral con aire y sin aire, curbing y overdrive.

Nota: Tabla informativa de la obra el regreso para la voz tenor.

A partir de este punto, en el análisis de la obra El regreso, se analizará teniendo en cuenta la interpretación del dúo caminos, tomando como eje central la manera como resaltan el bambuco por medio de su propuesta musical, aunque enfocado específicamente hacia el registro del tenor con el propósito de examinar cómo se adaptan y conservan los elementos vocales expuestos en el marco teórico. Cabe resaltar que, al tratarse de un análisis enfocado en la voz del tenor, es probable que algunos aspectos se transformen debido a las cualidades del registro de los varones.

En esta interpretación analizada se logra observar la predominancia del registro de pecho, lo cual se adecúa a una ejecución eficaz del rango vocal requerido por la obra. Esta elección permite a la cantante del dúo caminos desenvolverse con naturalidad y control. Desde el análisis de la voz del tenor, este registro vocal también es el idóneo para abarcar la mayor parte de la obra, ya que favorece la expresividad y resalta las cualidades sonoras de la voz, lo que permite una emisión estable y una proyección sonora consistente, como se logra evidenciar entre los compases 4 al 8 y desde la última corchea del compás 9 al segundo tiempo del 18 como podemos observar en la figura 11.

Figura 11

Voz de pecho en el regreso

Efraín Orozco

Efraín Orozco
Bryan Tejedor Ortiz

♩ = 90

Voz

De re-gre -

5 - so,a mi tie-rra vol-vi,a mis la-res ca-bal-gan do al lo-mo de

9 mis le-ja nos re-cuer - dos y,al-vor-ver

13 o-tra-vez en mi men-te que-do gra-ba - do en mi men-te que-do gra -

17 - ba do el paisa - je,a-zul de la,e-dad pri - me - ra me - ra

Nota: Representación gráfica de la voz de pecho en la obra el regreso.

Por su parte, el uso de la voz mixta en la interpretación aparece en momentos donde necesita dar mayor expresividad y proyección de la voz. En el caso del tenor, también se utilizará la voz mixta de la misma manera en los momentos donde se necesita dar una mayor intención de la voz, como en el primer tiempo de compas 9 y el primero del 18, como se ve en la figura 12.

Figura 12

Voz mixta en el regreso

The musical score for voice mixta in the return section consists of three staves. The first staff (measures 9-12) shows a melodic line with lyrics "mis le-ja nos re-cuer - dos y,al-vor-ver". Above the staff, there are dynamic markings: a box containing 'M' (mezzo-forte) above measure 9, a box containing 'P' (piano) above measure 10, and a box containing 'E_m' (E minor) above measure 11. The second staff (measures 13-16) shows a melodic line with lyrics "o-tra-vez en mi men-te que-do gra-ba - do en mi men-te que-do gra -". Above the staff, there is a box containing 'C' (C major) above measure 14. The third staff (measures 17-18) shows a melodic line with lyrics "- ba do el paísa - je,a-zul de la,e-dad pri - me - ra me - ra". Above the staff, there are dynamic markings: a box containing 'B_b' (B-flat major) above measure 17, a box containing 'M' (mezzo-forte) above measure 18, and a box containing 'E_m' (E minor) above measure 19. There are also first and second endings marked above the staff.

Nota: Representación gráfica de la voz mixta en la obra el regreso.

Un aspecto particularmente relevante en el análisis técnico de la obra es la modulación tonal que ocurre en el compás 20, aunque la armadura cambia a partir del 25 el uso del becuadro le da a entender al interprete el cambio de modo menor a mayor, como se percibe en la figura 13.

Figura 13

Modulación del regreso

Nota: Representación gráfica de la modulación de sol bemol menor a la bemol mayor en la obra el regreso.

La modulación a partir del compás 20 repercute directamente en el uso de los modos vocales en el caso específico de la voz del tenor, ya que el uso de la voz mixta se comienza a combinar con el overdrive, como ocurre del compás 29 al 32 y en los compases del 35 al 36, en la siguiente figura se logra apreciar.

Figura 14

Modulación del regreso

Nota: Representación gráfica de la modulación de sol bemol menor a la bemol mayor en la obra el regreso.

A lo largo de la interpretación del grupo Caminos, el modo vocal más utilizado fue el modo neutral sin aire, como ya se pudo evidenciar anteriormente. En la interpretación del tenor, también se suele emplear el modo vocal neutro sin aire; sin embargo, con fines estilísticos y de interpretación en ciertas partes, se decide utilizar el modo neutral con aire en los compases del 37 al 44 con el fin de darle una intención distinta a la misma cómo se logra apreciar en la siguiente figura.

Figura 15

Modo neutral con aire en el regreso

The musical score for Figure 15 consists of two staves of music in a key signature of three flats (B-flat major/D minor). The first staff starts at measure 37 and contains the lyrics "he vuel-to, aes-cu - char" and "la voz del ria - chue-lo". Above the first measure of this staff, there are two boxed markings: a circle with a horizontal line through it and a stylized 'p' symbol. Above the second measure, there is an E-flat chord symbol (E♭). Above the fourth measure, there is an F minor chord symbol (Fm). The second staff starts at measure 41 and contains the lyrics "la mir-la que can-ta en la copa flo - ri - da de la, a rra - ya" followed by a fermata and the word "an". Above the first measure of this staff, there is a B-flat chord symbol (B♭). Above the fourth measure, there is an E-flat chord symbol (E♭).

Nota: Representación gráfica del modo neutral con aire en la obra el regreso.

El vibrato en la obra El regreso se realiza de dos formas: la primera, de forma sutil, como se logra evidenciar en el compás 9, que aparece en la figura 16.

Figura 16

Vibrato sutil en la obra el regreso

The musical score for Figure 16 shows a single measure of music in a key signature of three flats. The measure is numbered '9' at the beginning. The lyrics are "mis le - ja" followed by a fermata and "nos". Above the first measure, there are two boxed markings: a stylized 'm' symbol and a stylized 'p' symbol.

Nota: Representación gráfica del vibrato de forma sutil en la obra el regreso.

La segunda forma de aparición del vibrato es cuando se encuentran notas largas. En estas ocasiones, el vibrato es más pronunciado y, por ende, más marcado, como se encuentra en los compases 19, 20, 36, 46, 48, 52 y 64, como ejemplo encontramos la siguiente figura.

Figura 17

Vibrato marcado en el regreso



Nota: Elaboración propia del vibrato en notas largas en la obra el regreso.

Vals criollo

Fue elegida la obra Lástima, compuesta por María Isabel Saavedra, quien es una compositora colombiana nacida en Ginebra, Valle del Cauca. Radio Nacional de Colombia (2018) nos cuenta que desde los 13 realizó sus primeras composiciones, destacándose como una de las figuras más importantes del bolero, del bambuco y del pasillo, además de componer para cantantes reconocidos como Óscar D'León, Helenita Vargas, Andrés Cepeda y Armando Manzanero; este último, en 2001, le ayudaría a lanzar su primer álbum, con el que la llevó a recorrer el mundo con su música por su parte, el canal de televisión capitalino Tele amiga (2022) comenta que la trayectoria de María Isabel Saavedra ha sido resaltada con la otorgación de diferentes premios como los Grammy Latino, la Musa de oro, el Festival de California y el Tabiaba de oro en Tenerife, España.

El análisis vocal del vals criollo se realizará por medio de la versión de María Cristina Plata, quien es una cantautora colombiana nacida en Bucaramanga. Santander como artista se

ha caracterizado por resaltar la música tradicional latinoamericana y la música andina colombiana; su pasión por la música viene desde muy joven cuando en su casa escuchaba agrupaciones tradicionales de música colombiana guiadas por el sonido de la guitarra; una de sus grandes inspiraciones fue la intérprete Luz Marina Posada, desde los 15 años, comienza a apropiarse de la música tradicional; esto la llevó a estudiar en la Universidad Autónoma de Bucaramanga, donde comienza su carrera profesional en el dueto Tapiche mole, con el cual participó en diferentes eventos a nivel nacional, entre ellos el festival Mono Núñez; en 2010, comienza su carrera como solista después la disolución del grupo. En el año 2017, lanza su álbum Después de todo, rindiendo tributo a la música latinoamericana y con colaboraciones con artistas nacionales como Marta Gómez y Elsa y Elmar (Periódico 15, 2017). Como primer sencillo lanzo "Lástima" (Radio Nacional de Colombia, 2017), una versión en vals criollo que tomaría bastante popularidad en redes sociales de la cumbia compuesta por María Isabel Saavedra. A continuación, se presenta una tabla con información de la obra.

Tabla 5

Información de lástima

Información de la obra

Obra	Lástima
Compositor	María Isabel Saavedra
Tonalidad	Fm
Rango vocal	E3 - Ab4
Tesitura vocal	F3 – F4
Tipo de voz	Tenor (Lirico)
Registro vocal predominante	Pecho y Mixta
Modo vocal predominante	Curbing, Overdrive

Nota: Tabla informativa de la obra lástima para la voz tenor.

A partir de este punto, como se dice en el género anterior el análisis vocal del vals criollo se realizará por medio de la versión de María Cristina Plata, quien es una cantautora colombiana nacida en Bucaramanga, seleccionada por su riqueza interpretativa y fidelidad del género; aunque esta tesis se orienta a la voz del tenor, esta interpretación se toma como insumo comparativo.

La interpretación vocal por parte de María Cristina Plata se distingue principalmente por el uso de la voz de pecho. Este registro permite abordar con facilidad las secciones de la obra que requieren estabilidad, control y naturalidad. A lo largo de toda la ejecución, la voz prevalece, proporcionando una base sólida, como se percibe en los compases del 17 al 27 que se logra percibir en la siguiente figura.

Figura 18

Voz de pecho en lástima

The figure displays a musical score for three staves of music. The first staff (measures 17-20) includes a piano dynamic marking (P) and a blue circle with a horizontal line through it. The second staff (measures 21-24) includes a blue circle with a horizontal line through it. The third staff (measures 25-27) includes a red square with a black triangle, a green square with a black infinity symbol, and a blue circle with a horizontal line through it. The lyrics are: "Co-mo si fue-ra,el di a que no pu de ver el sol a - pa - reci, en tu vi - da como u na, e qui - vo - ca - ción y pa - ra que me, a - ma - ras me in - ve - ta - ba nue - vas for - mas de que rer".

Nota: Representación gráfica de la voz de pecho en la obra lástima.

Por su parte, la voz mixta se utiliza de manera más esporádica y en momentos determinados donde se requiere que las notas agudas se sientan con cuerpo y cuando se requieren acentuar pasajes de la melodía que necesitan una dinámica diferente, como se percibe en los compases 28, 41, 45, del 62 al 65 y del 92 al 96, como se muestra en la figura a continuación.

Figura 19

Voz mixta en lástima

The image shows a musical score for voice mixta in the final section. It consists of two staves of music in a key signature of three flats (B-flat major/D minor). The first staff starts at measure 41 and includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in a box, a red triangle indicating a crescendo, and a *C7* chord. The lyrics for this staff are: "mor y pa-ra que me, a - ma-ras me hi-ce fue-go sel-va, y lo que per-di con - ti-go se me, a vu - el-to la ra -". The second staff starts at measure 45 and includes a dynamic marking of *p* (piano) in a box, a \ominus symbol in a box, and chords *Fm*, *B \flat m*, and *B \circ* . The lyrics for this staff are: "pa-ja-ro can-tor he, ol vi-da-do que tie - nes o - cu - pa - do, el co-ra -".

Nota: Representación gráfica de la voz de mixta en la obra lástima.

El modo neutral sin aire permite el cierre glótico suficiente, lo que se traduce como una emisión vocal plena y sin escape de aire. Es el modo más característico de la interpretación vocal de María Cristina Plata y se manifiesta de manera predominante en los compases del 17 al 24, del 29 al 41 y del 83 al 86; podemos encontrar en la figura 20.

Figura 20

Modo neutral sin aire en lástima

The image shows a musical score for voice in G minor, measures 29 to 37. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The tempo is marked *p* (piano) and the dynamics are marked with a circled *p* and a circled *mf*. The lyrics are: "y con-ver-ti tu mun-do en mi u-ni-ca ra-zón", "te fuis-te, a co-mo-dan-do des-pa-ci-to con su, o-lor de se-du-ción", and "san-da-lo pren-di-do miel y can-ta-ro de, a". The chords are: B^{bm}, B^o, C⁷, B^{bm}, C⁷, F^m, B^{bm}, E⁷, and A^b.

Nota: Representación gráfica del modo neutral sin aire en la obra lástima.

En contraste, en el caso específico de la voz del tenor, la interpretación podría incorporar, además del modo neutral sin aire, este modo. Al contrario de su contraparte, tiene un cierre glótico mucho más débil, lo que permite un escape de aire, generando una estructura vocal susurrada, por lo que se puede utilizar como recurso estilístico en ciertos pasajes específicos de la obra como recurso vocal, particularmente en pasajes donde se necesite una mayor fragilidad vocal y vulnerabilidad según la letra, como pasa de los compases 83 al 86 que podemos ver en la figura 21.

Figura 21

Modo neutral con aire en lástima

81 Θ P rit. $B^{\flat m}$ C^7
Co-mo si fue-ran se - ñas de,un a -
85 $F^{\flat m}$ Θ accel. $B^{\flat m}$
- mor par - ti-cu - lar aun-que no se,a tan sim - ple ya no

Nota: Representación gráfica del modo neutral con aire en la obra lástima

En la interpretación de referencia, el curbing se ejecuta después del modo neutral sin aire, ya que requiere un control adecuado del flujo del aire, como ocurre en los compases del 25 al 28 y del 42 al 45; en la siguiente figura logramos encontrar uno de estos dos momentos.

Figura 22

Modo curbing en lástima

41 M Δ C^7
mor y pa - ra que me,a - ma-ras me hi - ce fue-go sel-va,y
lo que per - di con - ti-go se me,a vu - el-to la ra -
45 M $F^{\flat m}$ P Θ $B^{\flat m}$ B°
pa - ja - ro can-tor he,ol vi-da-do que tie - nes o - cu - pa - do,el co-ra -
- iz de mi do-lor

Nota: Representación gráfica del modo curbing en la obra lástima

Además, también ocurre que durante la interpretación se utiliza este modo vocal como transición para llegar al modo edge, como ocurre de los compases 57 al 66 que aparece en la siguiente figura.

Figura 23

Modo edge en lástima

57 F_m E A F⁷ A_m E

u - no de mis ver - sos due - le no po - der - te dar

61 F_m D⁷ C⁷

to - do lo que soy y lás - ti - ma, que ten - gas o - cu - pa - do, el co - ra -

1. 65 F_m - zón

Nota: Representación gráfica del modo edge en la obra lástima.

En el caso específico de la voz del tenor, se aplicarán ambas formas de utilizar el modo curbing: desde el modo neutral sin aire y como puente hacia el modo edge. El sonido del curbing en la voz del tenor permite mantener un sonido brillante pero controlado en medios y agudos.

La interpretación vocal de María Cristina Plata se distingue por la utilización óptica de los recursos técnicos. El modo overdrive cumple el papel fundamental al momento de recrear momentos de mucha intensidad a lo largo de la obra. Plata lo utiliza de forma progresiva, por lo general después de un modo neutral, como ocurre de los compases 87 al 90.

Figura 24

Modo overdrive en lástima

The image shows a musical score for the song 'Lástima'. It consists of two staves of music in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor). The first staff starts at measure 85 with a treble clef and a common time signature. The lyrics are '- mor par - ti - cu - lar' and 'aun - que no se, a tan sim - ple ya no'. Above the staff, there are chord markings: Fm, Bbm, and Bbm. A green box highlights a guitar overdrive symbol (a circle with a triangle inside) above the first measure of the second line. A dotted line labeled 'accel.' follows. The second staff starts at measure 89 with the lyrics 'quie - ro ver - te más' and 'y lás - ti - ma, que'. Above the staff, there are chord markings: Ebm, Abm, and D7. A green box highlights a guitar overdrive symbol (a circle with a triangle inside) above the first measure of the second line. A bracket labeled '2.' indicates a second ending. A stylized 'M' logo is also present above the staff.

Nota: Representación gráfica del modo overdrive en la obra lástima

En la adaptación para tenor, esta estrategia adquiere particular relevancia; ayuda a dar claridad en los sonidos medios y agudos sin generar una tensión. El overdrive se utilizará de manera estratégica para adoptar volumen y energía; esto le permite al tenor mantener un sonido brillante y potente.

Pasillo

María Isabel Mejía, es una cantautora caleña graduada de licenciatura en música de la Universidad del Valle. Ha recibido diversos premios como compositora, por ejemplo, mejor canción inédita del Festival de Duetos Ciudad Florida Blanca en el año 2013. Recibió una mención especial en el Festival Del Pasillo 2013 y quedó en el segundo lugar del Festival Antioquia le Canta a Colombia del año 2017. Es guitarrista y productora de la reconocida María Isabel Saavedra, compositora de "Lástima" (Funmúsica, 2020).

Como representación del pasillo se escogió la obra Abismo, escrita por María Isabel Mejía e interpretada por Juliana Escobar, quienes en el año 2016 ganan el Festival Nacional del Pasillo y en el año 2019 fue incluida en el álbum de estudio Ella me cambió de María Isabel Mejía, mientras que Juliana Escobar es vocalista del grupo Cruzado; en el año 2019

lanzan su álbum *Almas cruzadas*, donde también incluyen *Abismo* con un toque más vanguardista, pero manteniendo su influencia del pasillo. La interpretación realizada por Juliana Escobar de "*Abismo*" (*Almas cruzadas*, Escobar & Ensamble Cruzao, 2019), grabada en el álbum *Ella me cambió* de María Isabel Mejía, demuestra el poder vocal y el dominio de la voz de la cantante. Durante la obra podemos percibir que es una voz educada musicalmente.

Esta interpretación conserva las características esenciales del pasillo. Para los fines de estudio, la obra será transpuesta a una tonalidad más adecuada para la tesitura del tenor, lo cual supone ciertas transformaciones necesarias a los aspectos vocales, como la colocación de la voz, la intención y la expresividad propias del registro de los varones. El análisis se realizará siguiendo los elementos vocales expuestos en el marco teórico, con el objetivo de observar cómo estos cambian o continúan al ser trasladados a la voz del varón, manteniendo la estética del pasillo colombiano. A continuación, se presenta una tabla donde se encontrará información importante para la interpretación del tenor.

Tabla 6

Información de la obra abismo

Información de la obra

Obra	Abismo
Compositor	María Isabel Mejía
Tonalidad	Gm
Rango vocal	G3 - A4
Tesitura vocal	G3 - F4
Tipo de voz	Tenor (Dramático)
Registro vocal predominante	Pecho – Mixta
Modo vocal predominante	Curbing – overdrive-neutral con aire

Nota: Tabla informativa de la obra *abismo* para la voz tenor.

A partir de este punto, el análisis de la obra Abismo se desarrollará teniendo en cuenta la interpretación de Juliana Escobar, tomando como centro las características del pasillo andino colombiano a través de la parte vocal. Este enfoque está dirigido especialmente a la voz del tenor con el propósito de examinar y analizar cómo se adaptan o conservan elementos vocales expuestos anteriormente en el marco teórico. Cabe resaltar que, al ser pensado para una voz masculina, la obra fue transpuesta a un tono adecuado para la tesitura de este, lo cual permitirá observar nuevas posibilidades de interpretación dentro del pasillo.

La voz de pecho en la interpretación de Abismo se utiliza como fuente de transición hacia el registro de voz mixta, como ocurre en los compases 9, 11 al 12, 15 al 25, del último tiempo del compás 31 al 39, del último tiempo del compás 47 al primer tiempo del compás 49. Este busca una sensación de reposo luego de una carga emocional ardua, como logramos ver en la figura siguiente.

Figura 25

Voz de pecho en abismo

The musical score consists of two systems, each with a vocal line (Voz) and a flute line (Fl.).

System 1 (Measures 9-12):

- Measures 9-10:** Chords Gm and F. Dynamics: *p* (piano) and *M* (mezzo-forte).
- Measure 11:** Chord C⁷/E. Dynamics: *p*.
- Measure 12:** Chord E^b. Dynamics: *p*.
- Measure 13:** Chord D⁷. Dynamics: *p*.

System 2 (Measures 13-16):

- Measures 13-14:** Chords Gm and F. Dynamics: *M* and *p*.
- Measure 15:** Chord E^b. Dynamics: *p*.
- Measures 16-17:** Chords E^bmaj⁷ and F. Dynamics: *p*.

Lyrics:

Yo ya no quie-ro - más de lo mis-mo a - bra-zos ro-tos
 Yo ya no quie-ro más de lo mis-mo ~~~~~ Mie-dos y,e no-jos

en-tre tu al-ma y,yo una - bis mo ~~~~~ cie - rra los o - jos ~~~~~
 el am-or se nos fue sin - avisos ~~~~~ que - da-mos so - los ~~~~~

Nota: Representación gráfica de la voz de pecho en la obra abismo.

La voz de pecho en la interpretación de Abismo se utiliza como fuente de transición hacia el registro de voz mixta, como ocurre en los compases 9, 11 al 12, 15 al 25, del último tiempo del compás 31 al 39, del último tiempo del compás 47 al primer tiempo del compás 49. Este busca una sensación de reposo luego de una carga emocional ardua, como logramos ver en la figura siguiente.

Figura 26

Voz mixta en abismo

The musical score consists of two systems. The first system starts at measure 9 and includes the following lyrics: "Yo ya no quie-ro - más de lo mis-mo a - bra-zos ro-tos" and "Yo ya no quie-ro más de lo mis-mo Mie-dos y,e no-jos". The second system starts at measure 13 and includes the following lyrics: "en-tre tu al-ma y,yo un-a - bis mo cie - rra los o - jos" and "el am-or se nos fue sin - avisos que - da-mos so-los". The score features dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and includes a box with the number 9 at the beginning of the first system. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat, and the flute line is in a treble clef with a key signature of one flat. The lyrics are written below the vocal line, and the flute line is written below the vocal line.

Nota: Representación gráfica de la voz mixta en la obra abismo.

Una de las características principales de este registro es la homogeneidad tímbrica de la voz, que permanece estable y con cuerpo, evitando cualquier quiebre posible. Esta característica es importante en la interpretación del tenor; esta transición fluida entre un registro y otro le permite tener mayor control sobre el pasaje de la voz.

Durante el falsete, la voz adquiere un carácter airado, ligero y delicado, lo que permite un contraste con los registros anteriores. Durante la interpretación, el tenor utiliza el falsete como parte de la interpretación que la misma obra pide en momentos específicos, tal como ocurre en el último tiempo del compás 30 y el primero del 31 y del último tiempo del compás 46 y el segundo del 47 que podemos observar en las figuras a continuación.

Figura 27

Falsete en abismo

Musical score for Figure 27. The vocal line (Voz) is in treble clef with a key signature of two flats. The lyrics are "aca-ri-cies por úl - ti - ma vez". The piano accompaniment (Fl.) is in the same key signature. A box highlights the falsette note in measure 30. Chords Bm⁷ and Em⁷ are indicated above the staff.

Nota: Representación gráfica del falsete en la obra abismo.

Figura 28

Segundo ejemplo de falsete en abismo

Musical score for Figure 28. The vocal line (Voz) is in treble clef with a key signature of two flats. The lyrics are "mí-ra - da no me, a ca - ri - cies por úl ti ma vez que ya". The piano accompaniment (Fl.) is in the same key signature. A box highlights the falsette note in measure 45. Chords D, Bm⁷, Em⁷, and Am⁷ are indicated above the staff.

Nota: Representación gráfica del falsete en la obra abismo.

El modo curbing es el modo con el que Juliana Escobar inicia la obra en una combinación con la voz de pecho, pero también lo suele utilizar con la voz mixta. Esto lo podemos evidenciar en toda la primera parte, antes de llegar al coro, en los compases del 9 al 19. Esta sonoridad es robusta y cargada de melancolía, lo que permite una interpretación adecuada a las exigencias vocales e interpretativas de la obra. En la interpretación del tenor se sigue utilizando el modo curbing, siendo eficaz en los registros graves y medios, como se aprecia en la siguiente figura.

Figura 29

Modo curbing en abismo

The image shows a musical score for two systems. The first system (measures 9-12) features a vocal line and a flute line. The vocal line has lyrics: "Yo ya no quie-ro - más de lo mis-mo a - bra-zos ro-tos" and "Yo ya no quie-ro más de lo mis-mo ~~~~~ Mie-dos y,e no-jos". The flute line has a falsetto effect indicated by a wavy line. Chord symbols above the vocal line are Gm, F, C⁷/E, E^b, and D⁷. The second system (measures 13-16) also features a vocal line and a flute line. The vocal line has lyrics: "en-tre tu al-ma y,yo un-a - bis mo ~~~~~ cie - rra los o - jos ~~~~~" and "el am-or se nos fue sin - avisos ~~~~~ que - da-mos so-los ~~~~~". The flute line has a falsetto effect indicated by a wavy line. Chord symbols above the vocal line are Gm, F, E^b, E^bma⁷, and F. The score includes dynamic markings like *p* and *f*, and articulation marks like accents and slurs.

Nota: Representación gráfica del falsete en la obra abismo.

A medida que va transcurriendo la obra, el modo curbing va desapareciendo con ella, dándole paso a otros modos vocales que le permitirán darle a la obra la intensidad necesaria, lo que da el paso para utilizar el modo overdrive en combinación con la voz mixta. Esto ocurre especialmente en el coro que se encuentra del compás 26 al primer pulso del compás

31. Esta fusión permite una homogeneidad tímbrica y sonoridad con una mayor presencia, cuerpo y un leve tinte metálico. El uso de este modo no solo se determina por la proyección necesaria, sino que se realiza para elevar el impacto emocional del coro, contrastando con la melancolía de la letra de la obra, como se logra percibir en la siguiente figura.

Figura 30

Modo overdrive en abismo

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (Voz) and a flute line (Fl.).

- System 1 (Measures 23-26):**
 - Measures 23-24: Chords C and D. Lyrics: "hoy el silen-cio de-ja su le-ción".
 - Measures 25-26: Chords G and D. Lyrics: "ve-te sin te-mor de".
 - Dynamic markings: \mathcal{M} and ∞ are shown in boxes above the vocal line.
- System 2 (Measures 27-29):**
 - Measure 27: Chord E_m^7 . Lyrics: "na-da ve-te,y".
 - Measure 28: Chord A_m^7 . Lyrics: "no vuel-vas a-trás la mira-da".
 - Measure 29: Chord D. Lyrics: "no me".
- System 3 (Measures 30-33):**
 - Measure 30: Chord B_m^7 . Lyrics: "aca-ri-cies por úl-ti-ma vez".
 - Measure 31: Chord E_m^7 . Lyrics: "que ya no quie-ro más".
 - Measure 32: Chord Am. Lyrics: "no pue-".
 - Measure 33: Chord $D^{(su)}$. Lyrics: "no pue-".
 - Dynamic markings: \mathcal{P} and \ominus are shown in boxes above the vocal line.

Nota: Representación gráfica del modo overdrive en la obra abismo.

La voz neutral con aire lo utiliza como recurso ornamental en ciertos compases. Este modo se adaptaría a la interpretación y a los requerimientos de la voz de tenor, ampliando así la variedad de matices dentro de la obra, como se realiza del último tiempo del compás 20 al compás 25, de la última corchea del compás 31 al primer tiempo del compás 33, del último

tempo del compás 40 al 41, del último tempo del compás 47 al primer 49. Esto se puede reflejar en la figura 31.

Figura 31

Modo neutral con aire en abismo

The image shows a musical score for two parts: Voice (Voz) and Flute (Fl.). The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The vocal line starts at measure 30 with the lyrics "aca-ri-cies por úl-ti-ma vez que ya no quie-ro más" and ends with "no pue-". The flute line provides accompaniment. Above the vocal staff, several chords are annotated: Bm⁷ (measure 30), Em⁷ (measure 31), Am (measure 32), and D^(su) (measure 33). A first ending bracket is placed over measures 31 and 32. A yellow box highlights a fermata symbol over the first measure of the first ending, and a blue box highlights a fermata symbol over the final measure of the first ending. A wavy line is drawn under the vocal line at the end of the phrase.

Nota: Representación gráfica del modo neutral con aire en la obra abismo.

De igual manera como encontramos el modo neutral con aire, el modo con aire también hace presencia en esta obra, sobre todo en los compases donde se necesita un factor diferenciador en contraste con la voz neutral sin aire, como ocurre del último tempo del compás 33 al compás 34, del último tempo del compás 47 al primer tempo del compás 49, como podemos visualizar en la siguiente figura.

Figura 32

Modo neutral sin aire en abismo

The image shows a musical score for two staves: Voice (Voz) and Flute (Fl.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 30. The vocal line has lyrics: "aca-ri-cies por úl - ti - ma vez que ya no quie-ro más no pue -". Above the vocal line, there are chord annotations: Bm⁷, Em⁷, Am, and D^(su). There are also graphical symbols: a box with 'p' and a box with a circle containing a horizontal line. The flute line has a similar melodic line. The second system starts at measure 34. The vocal line has lyrics: "- do más". Above the vocal line, there are chord annotations: G, Am⁷, D⁷, Gm⁷, and F^{maj7}. The flute line continues with a melodic line.

Nota: Representación gráfica del modo neutral sin aire en la obra abismo.

El modo edge es el menos utilizado por Juliana Escobar; en esta interpretación solo aparece dos veces y lo combina con el twang en toda la obra. Aporta un contraste vocal nítido y penetrante, sobre todo abordando el rango más agudo de toda la voz. En el caso específico del tenor, el dominio del edge resulta particularmente valioso, ya que permite abordar el registro más agudo de la voz como en los compases del segundo tempo del 49 al 52, que aparece en la figura 33 donde se aporta proyección y potencia vocal sin afectar la salud vocal.

Figura 33

Modo edge en abismo

The image shows a musical score for two staves: Voice (Voz) and Flute (Fl.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score starts at measure 48. The vocal line has lyrics: "no quie-ro mas no pue - do más". Above the vocal line, there are chord annotations: D, Em⁷, and another Em⁷. There are also graphical symbols: a box with 'Tw' and a box with 'L'. The flute line has a melodic line. The score ends with a dynamic marking 'p' (piano).

Nota: Representación gráfica del modo edge en la obra abismo.

El uso de los recursos vocales como el vibrato y el twang resulta fundamental para darle expresividad y personalidad a la interpretación de la obra. El primero es el vibrato que es un elemento estilístico crucial en la interpretación. Durante la interpretación de la obra, Juliana Escobar lo utiliza de una manera medida, sin ser demasiado ensordecedor o invasivo, sino que lo utiliza de manera medida, sobre todo en las notas largas. Para la interpretación del tenor, se llevará la misma línea de utilizarlo con mesura en los compases 18, 25, 32, 34 y 50, donde se logra percibir el vibrato, se puede observar en la figura 34.

Figura 34

Vibrato en abismo

The image shows a musical score for the piece 'Vibrato en abismo'. It consists of three systems of music, each with a vocal line (Voz) and a flute line (Fl.).

- System 1 (Measures 17-19):** The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic marking. The lyrics are "un mun - do que se que - da sin co - lor" followed by a wavy line indicating vibrato, and "los di - as que no". The flute line has a long note with a wavy line indicating vibrato. Chords above the vocal line are B \flat , F/A, and A \flat maj7.
- System 2 (Measures 20-22):** The vocal line has lyrics "jue - gan a fa - vor" followed by a wavy line, "no di - gas na - da" with a triplet of eighth notes, and "ya ter - mi - no" with a wavy line. The flute line has a long note with a wavy line indicating vibrato. Chords below the vocal line are G7, Cm7, and E \flat . A yellow box highlights a fermata-like symbol over the first measure of the flute line.
- System 3 (Measures 23-25):** The vocal line has lyrics "hoy el si - len - cio de - ja su lec - ión" followed by a wavy line, and "ve - te sin te - mor de" with a wavy line. The flute line has a long note with a wavy line indicating vibrato. Chords above the vocal line are C, D, G, and another G. A pink box highlights a fermata-like symbol over the G chord.

Nota: Representación gráfica del vibrato en la obra abismo.

Danza

Fue elegida la obra *Mi Cabaña* en representación de la danza andina colombiana, compuesta por Emilio Murillo, quien fue un músico colombiano nacido en Bogotá, pionero en las grabaciones de la música andina, ya que pensaba que era primordial dejar material sonoro de nuestros aires. Viajó en diversas ocasiones a los Estados Unidos y Europa con el fin de registrar sus canciones, y por eso se le apodó el apóstol de la música nacional por darle la importancia que se merecía (Radio Nacional de Colombia, 2017).

El análisis vocal de la danza se realizará por medio de la versión de Asael Cuesta, quien es un contratenor nacido en Santander de Quilichao, ganador como mejor solista vocal del *Gran Mono Nuñez Vocal* en su edición 44 del festival de música andina colombiana y también ganó el concurso de canto realizado por la Filarmónica de Cali, donde ganó el premio a joven solista (Delmacizo, y Delmacizo, 2018). Durante su interpretación de *Mi cabaña*, podemos observar cómo se une a Darío Santos y Jeffry Cuesta para interpretar un arreglo de la obra realizado por Carlos Bonilla. Asael Cuesta es un cantante con una educación musical destacable, siendo estudiante de canto en Cuba.

A partir de este punto, el análisis de esta danza andina colombiana se realizará a partir de la versión del contratenor Asael Cuesta, quien es un cantante reconocido de música andina colombiana y música lírica, destacado por su capacidad expresiva y enfoque técnico. Esta interpretación destaca por su tratamiento estilístico de la danza andina, lo que la convierte en una interpretación de referencia; sin embargo, el análisis estará orientado hacia el registro del tenor, lo cual exige unos ajustes técnicos debido a las diferencias de ambos registros sin perder la esencia interpretativa y estética de la danza, por lo que se procedió a bajarle un tono para que fuera accesible a la voz del tenor. A continuación, se agrega una tabla con los datos a destacar de la obra.

Tabla 7

Información de mi cabaña

Información de la obra

Obra	Mi cabaña
Compositor	Emilio Murillo
Tonalidad	Cm
Rango vocal	C4-C5
Tesitura vocal	C4-A4
Tipo de voz	Tenor Ligero
Registro vocal predominante	Mixta y Cabeza
Modo vocal predominante	Tenor ligero

Nota: Tabla informativa de la obra mi cabaña para la voz tenor.

La interpretación vocal de un tenor ligero debe manejar de forma técnica y específica los diferentes registros vocales para lograr una ejecución vocal sana y adecuada. En el caso de Asael Cuesta, que es un contratenor, se observa el uso estratégico de la voz mixta, lo cual le permite llegar a las notas agudas con cuerpo y homogéneamente en la zona del pasaje de la voz. En el inicio de la obra, tanto para el contratenor como para el tenor, lo adecuado es comenzar con el registro mixto, como ocurre del compás 11 al 25. En el caso del tenor, el inicio de la obra es justo en la zona del pasaje de la voz, lo cual le permite atacar el sonido de una forma adecuada. También permite emitir y evitar un sonido artificial y forzado, lo cual es crucial en la interpretación y emotividad de la obra, como se ve en la siguiente figura.

Figura 35

Voz mixta en mi cabaña

The image shows a musical score for the song "Voz mixta en mi cabaña". It consists of four staves of music, each with a vocal line and guitar accompaniment. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The guitar accompaniment includes various chords and techniques, such as triplets and bends, which are highlighted with colored boxes and symbols. The vocal line includes lyrics in Spanish.

9 Cm D° Cm Dm⁷ Fm
a - mi po - bre ca
pa - sas por mi ca

13 Cm B^b Fm G⁷
-ba -ña que te llo -ra y ex -tra -ña cuan -do no es -tas a
-ba -ña don -de llo -ra la ca -ña con sus -pi -ros dea

17 Cm Fm G⁷ Cm Dm⁷ Fm
-qui Ven que tees -pe -ra -la, ha
-mor a -bri -ran to -das las

21 Cm B^b Fm G⁷
-ma -ca y las flo -res deal -ba -ca no per -fu -man sin
flo -res y da -ran sus o -lo -res los na -ran -jos de

Nota: Representación gráfica de la voz mixta en la obra mi cabaña.

Por otra parte, el uso de la voz de cabeza en el hombre constituye una herramienta importante y fundamental. Cuesta demuestra un gran dominio de la voz de cabeza y su agilidad para utilizarla en los momentos más determinantes, como en el coro que se encuentra del compás 26 al 42. En esta sección, su voz toma una forma mucho más etérea, pero sin perder su presencia. La fluidez que utiliza en el pasaje de la voz mixta a la de cabeza demuestra un control técnico que resulta útil que el tenor trabaje en la perfección de estos registros para poder utilizar estos registros de manera combinada, después de analizar la

tesitura vocal y el rango vocal de la obra, incluso después de la transportación para la voz de tenor, como se ve en la siguiente figura.

Figura 36

Voz de cabeza en mi cabaña

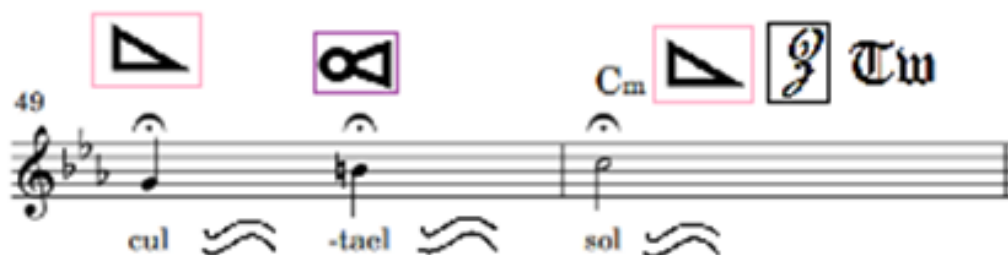
The image shows a musical score for the song 'Voz de cabeza en mi cabaña'. It consists of three staves of music in G minor (three flats). The first staff starts at measure 25 with a C_m chord and the lyrics 'ti flor'. The second staff starts at measure 29 with an F chord and the lyrics 'tris -tees -toy sin ti nohay sol sin'. The third staff starts at measure 33 with a G chord and the lyrics 'sol no ahí luz sin luz no ahí fe sin'. Above the notes, there are several graphical annotations: a circled 'e' above the first measure, a triangle above the second measure, a triangle above the third measure, a circle with a vertical line through it above the fourth measure, a triangle above the fifth measure, a circle with a vertical line through it above the sixth measure, a triangle above the seventh measure, a circle with a vertical line through it above the eighth measure, a triangle above the ninth measure, a circle with a vertical line through it above the tenth measure, a triangle above the eleventh measure, a circle with a vertical line through it above the twelfth measure, a triangle above the thirteenth measure, a circle with a vertical line through it above the fourteenth measure, a triangle above the fifteenth measure, a circle with a vertical line through it above the sixteenth measure, a triangle above the seventeenth measure, and a circle with a vertical line through it above the eighteenth measure. Wavy lines are drawn under the lyrics to indicate phrasing.

Nota: Representación gráfica de la voz de cabeza en mi cabaña

Finalmente, la elección deliberada del falsete en el compás 50, donde Asael Cuesta emite un re5 en vez de utilizar la voz de cabeza, refleja como todo cantante puede utilizar el falsete como un recurso estilístico en el momento en que desee dar un color de voz diferente. El falsete en estos casos aporta un fraseo y estilo diferente. Esta decisión interpretativa permite enfatizar partes que el cantante cree importantes; por lo tanto, el uso de este responde más a una cuestión estilística y no de necesidad, como podemos encontrar en la siguiente imagen.

Figura 37

Falsete en mi cabaña



Nota: Representación gráfica del falsete en la obra mi cabaña.

Dentro de la interpretación vocal de un tenor, el dominio de los modos vocales expuestos en la técnica vocal completa (CVT) resulta fundamental para ampliar y enriquecer la demanda estilística y emocional de una obra. En el caso del Asael Cuesta, se demuestra el uso de los modos curbing, overdrive y, en menor medida, el edge, utilizando cada una con una claridad técnica y expresiva que podemos analizar de la siguiente manera.

El modo overdrive es potente y con brillo; se convierte en útil para el tenor en los momentos donde se requiere un sonido proyectado firmemente. La interpretación de Cuesta utiliza este modo de compases claves, como en el 11 y el 18, así como en las vueltas de repetición, momentos en los cuales se necesita el apoyo y sostenido de notas largas. El modo overdrive en estos pasajes no solo permite una emisión proyectada y clara, sino que también lo combina con la voz mixta, lo que permite evitar la tensión, lo que es bastante útil para los hombres tenores, lo cual, acompañado de una buena obertura vocal que favorece la resonancia y proyección del sonido, como se debe realizar en la figura a continuación.

Figura 38

Modo overdrive en mi cabaña

The image shows a musical score for the song 'Mi cabaña'. It consists of two staves of music in a key with two flats (B-flat and E-flat). The first staff starts at measure 9 and ends at measure 12. The second staff starts at measure 13 and ends at measure 16. Chords are indicated above the staves: Cm, D°, Cm, Dm7, Fm, Cm, Bb, Fm, and G7. The vocal line is written below the staves with lyrics in Spanish. Several symbols are placed above the notes, representing the 'modo overdrive' effect. These symbols include a stylized 'M' in a box, a triangle, and a circle with a vertical line through it. The lyrics are: 'Ven Si a - mi po - bre ca pa - sas por mi ca - ba - ña - ba - ña que te llo - ra y ex - tra - ña cuan - do no es - tas a don - de llo - ra la ca - ña con sus - pi - ros dea'.

Nota: Representación gráfica del modo overdrive en la obra mi cabaña.

En la voz del tenor, el modo curbing adquiere una gran importancia y relevancia, ya que aporta un aura de nostalgia contenida y emotiva característica de muchas danzas andinas. Este modo vocal evoca un leve lamento o llanto; es ideal para la interpretación de Mi cabaña, ya que permite transmitir una conexión profunda e intimidad emocional de la letra. Asael Cuesta utiliza este modo en varios de los momentos más intensos de la obra, lo cual puede trasladarse también a la voz del tenor, ya que el curbing permite relajar la tensión vocal y provoca un contraste expresivo relevante sin perder la proyección. Esto se puede observar en algunos compases, como del 9 al primer tiempo del 14, del 15 al 20 en la siguiente figura se pueden analizar lo expuesto anteriormente.

Figura 39

Modo Curbing en mi cabaña

The image shows a musical score for a tenor part. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4. The score starts at measure 13. The lyrics are: -ba -ña, -ba -ña, que te llo -ra y ex -tra -ña, don -de llo -ra la ca -ña, cuan -do no es -tas a con sus -pi -ros dea. Above the staff, there are chord symbols: Cm, Bb, Fm, and G7. There are also three boxed symbols: a square with a circle and a vertical line, a triangle, and a circle with a vertical line. There are also three wavy lines under the lyrics. There are also three '3' symbols above the staff, indicating triplets.

Nota: Representación gráfica del modo curbing en la obra mi cabaña.

En la voz del tenor y de los cantantes en general, el vibrato es un recurso estilístico, pero en mi cabaña el vibrato se utiliza como un recurso de expresión emocional. En mi cabaña, el vibrato es uno de los elementos más resaltantes y relevantes para embellecer fraseos y destacar la expresividad a final de cada frase, como lo hace Asael Cuesta en su interpretación, que permite un cierre emocional. Para un tenor que utiliza el vibrato de manera técnica y controlada, las posibilidades de interpretación se abren y demuestra a su vez el dominio de su voz al utilizar un recurso que podría llegar a salirse de control en la danza andina. La voz ocupa un lugar central, por lo que controlarla es de vital importancia. Este recurso permite que el tenor modere su tensión sin perder la presencia de la misma; se puede encontrar en los compases 9, 13, 15, 21, 23, 25 y representado visualmente en la figura sacada de la partitura.

Figura 40

Vibrato en mi cabaña

The image shows two staves of musical notation in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff starts at measure 29 and contains the lyrics: tris, -tees, -toy, sin, ti, nohay, sol, sin. Above the notes are wavy lines representing vibrato. Above the staff, chords are indicated: F, C, Am, and F. A red triangle symbol is placed above the C chord, and a purple infinity symbol is placed above the final F chord. The second staff starts at measure 33 and contains the lyrics: sol, no ahí, luz, sin, luz, no ahí, fe, sin. Above the notes are wavy lines representing vibrato. Above the staff, chords are indicated: G, C, C, and Em7. A red triangle symbol is placed above the first C chord, and a purple infinity symbol is placed above the Em7 chord.

Nota: Representación gráfica del vibrato en la obra mi cabaña.

Por su parte, el twang es un elemento clave en la interpretación de Mi cabaña, ya que da claridad y proyección a la voz, especialmente al momento de resaltar pasajes agudos, como se encuentran en los compases 13, 17 y 50, según la técnica vocal completa (CVT). El twang no solo potencia el edge, sino que también lo podemos encontrar en el modo curbing, aunque de una forma un poco más suave o sutil. Un tenor que domine el twang le va a dar un mejor manejo de las partes agudas de su voz con mayor facilidad y menos esfuerzo. En la música andina, el twang tiene un carácter penetrante y se utiliza cuando se quiere dar intención, como se logra percibir en el siguiente pasaje.

Figura 41

Twang en mi cabaña

The image shows a single staff of musical notation in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The staff starts at measure 17 and contains the lyrics: -qui, -mor. Above the notes are wavy lines representing vibrato. Above the staff, chords are indicated: Cm and Fm. A large, stylized 'Tw' symbol is placed above the Cm chord, enclosed in a rectangular box.

Nota: Representación gráfica del twang en la obra mi cabaña.

El uso del vibrato y twang en la danza andina son importantes porque ayudan a embellecer la línea vocal. Ambas técnicas ayudan a dar vida al ritmo, también ayudan a reforzar la identidad vocal, sobre todo en los pasajes más agudos de las obras. Por otra parte, permiten adaptarse a un estilo donde la voz es el centro de todo, respetando la tradición sin caer en lo plano. Y, por último, facilitan la técnica vocal saludable, ya que ambos recursos permiten proyectar la voz sin fatiga o desgaste.

Aplicación de la interpretación vocal de las obras el regreso, lástima, abismo, mi cabaña

Para comenzar a aplicar los conceptos vocales anteriormente explicados en el marco teórico, se tuvo que realizar partitura de cada una de las obras, ya que no se encontraron partituras públicas en los tonos escogidos para el rango específico del tenor, así como la armonización de las obras para que pudiera ser posible el acompañamiento armónico de la guitarra acústica, el cual es uno de los instrumentos claves en la música andina, y partituras para instrumentos melódicos como la flauta travesa y el saxofón alto.

A partir de ello se comenzó a realizar una guía visual que sistematiza y organiza el uso de los recursos técnicos anteriormente mencionados con el propósito de facilitar el estudio a los futuros cantantes tenores de la corporación universitaria reformada que tengan el interés de interpretar bambuco, vals, pasillo o danza. Se busca pretender el uso como experiencia pedagógica sin que ello signifique una pérdida de la identidad de cada uno de los géneros.

Adicionalmente, en cada una de las obras se incluye la armonización del acompañamiento en acordes para la guitarra acústica. En el caso específico de la obra Abismo, el instrumento melódico principal en su versión de estudio para el álbum Ella me cambió de María Isabel Mejía es el oboe; pero este trabajo se escribió para flauta travesa. Así mismo, se propone una versión transpuesta para saxo alto como alternativa a las necesidades técnicas que puedan ocurrir y su montaje en diversos entornos académicos.

Así mismo, después de analizar la interpretación de las obras, se dejan unas recomendaciones para cada una de ellas:

- El regreso: es un bambuco es ideal para iniciar a experimentar los géneros andinos y sería la puerta a interpretar otras canciones de este género musical. Esta obra le pide al intérprete una dicción de las palabras y una dosificación del aire adecuada para poder completar frases largas. Se va más hacia lo popular por el uso de la voz neutra sin aire, la cual también facilita la utilización de la voz de pecho y el cubrimiento de la voz en las notas más agudas con el fin de no votar tanto aire.
- Lástima es un vals sentido y lleno de contrastes donde por momentos estás fuerte y después cambias a un piano. Se va más hacia la técnica popular. Es una obra donde las dinámicas logradas por los modos son de vital importancia, además de poder tener un acercamiento con la voz mixta.
- Abismo es un pasillo donde la voz comienza a tomar mayor protagonismo, donde se logran utilizar la mayoría de los modos vocales, lo que le da diferentes matices a la interpretación vocal del tenor. Por medio de esta obra se tiene una leve introducción al falsete; por ende, se logran matices diferentes en la voz. El pasillo tiene influencia del vals y el bambuco, por lo que los fraseos, aunque menos pronunciados si se comparan con las anteriores, de igual manera tienen una función importante.
- Mi cabaña es la canción más compleja de interpretar de las cuatro; el rango vocal y la tesitura vocal que maneja ya la hacen notablemente más compleja. El uso de la voz mixta y de cabeza son vitales, ya que la mayor parte de la obra se mueve dentro de estos registros vocales. El falsete que se comenzó a trabajar desde Abismo también cumple una función destacable. El uso de adornos vocales como el vibrato en esta obra toma gran importancia, por lo que vocalmente es la más destacable y se sugiere que, dentro de la aplicación de este trabajo en la parte académica, se trabaje de último.

Discusión

A lo largo de este trabajo de investigación se logró entender el aspecto sociocultural de los géneros musicales de bambuco, vals, pasillo y danza andina y cómo esto influyó su evolución hasta llegar a las voces características del género y cómo esto puede beneficiar a la interpretación vocal del tenor de las obras: "El regreso", interpretada por el dúo Caminos; "Lástima", interpretada por María Cristina Plata; "Abismo", interpretada por Juliana Escobar; y "Mi cabaña", interpretada por Asael Cuesta.

Así mismo, el estudio de cada una de las obras seleccionadas se logró llevar a cabo por medio del análisis exhaustivo de cada una de las interpretaciones, en las cuales se pudo encontrar cómo cada uno de los intérpretes utilizaba conceptos como los modos vocales, registros vocales o adornos de manera consciente o inconscientemente, pero que se lograban explicar por medio de la información anteriormente expuesta en el marco teórico y si estos recursos utilizados funcionaban o no dentro de la voz del tenor.

Por su parte, se logró combinar de manera exitosa los modos vocales expuestos en CVT con los conceptos de las técnicas líricas, como los registros vocales y los adornos. La integración de ambos métodos de canto demuestra que, aunque la música y los enfoques de cada género musical son distintos, todos tenemos el mismo instrumento y aparato fonador, por lo que deben existir similitudes al momento de cantar. La combinación de ambas técnicas evidenció que se puede potencializar la interpretación vocal del tenor desde el ámbito técnico e interpretativo, ya que no hay una presentación exitosa si no se logra una conexión de la voz con lo que se está cantando, sin que eso signifique perder la autenticidad y patrimonio cultural de cada uno de los géneros de música andina escogidos.

Finalmente, se presentaron las obras analizadas en este trabajo de grado en el recital de canto de conmemoración de finalización de carrera del investigador que se llevó a cabo el 21

de mayo de 2025 en las instalaciones de la corporación universitaria reformada, esto con el fin de evaluar las decisiones escogidas y su evaluación con un público, lo cual evidenció que es posible combinar ambas técnicas de canto en función de conservar los aspectos culturales e interpretativos de los géneros.

Figura 42

Evidencia fotográfica del recital de grado



Nota: Publicidad realizada para el recital de grado

Se deja como evidencia sonora el siguiente QR en el cual se podrá escuchar la interpretación de la obra lástima.



Reflexiones

Realizar este trabajo de grado más allá de una investigación con fines académicos significó un proceso de búsqueda artística, técnica y personal. Al centrarme en la música andina colombiana desde la voz de tenor, pude analizar y profundizar en esos géneros abordados desde el punto de vista académico, lo que me permitió comprender cómo la música tradicional puede convivir con elementos de la música lírica y la técnica vocal completa, siempre respetando la esencia de cada uno ellos.

- Una de las reflexiones más importantes es que la tradición y la técnica pueden ir de la mano. La música tradicional puede beneficiarse del estudio de la técnica vocal, tanto desde la parte lírica como desde la técnica vocal completa, expandiendo sus horizontes en géneros que tradicionalmente se han interpretado desde el sentir más que desde la técnica. Al adaptar cada una de las obras seleccionadas al rango vocal del tenor, busqué mantener la esencia cultural y emocional al tiempo que se busca una ejecución vocal técnica.
- El uso de la técnica vocal completa de la maestra Cathrine Sadolin fue de vital importancia para comprender y manejar de diferente manera la voz en el repertorio escogido para este trabajo de grado. La aplicación práctica de los modos vocales permitió abordar de la mejor manera cada uno de los géneros seleccionados.
- Durante el proceso de transcripción, adaptación y ejecución vocal, se enfrentaron importantes retos para la investigación. El más importante fue lograr un equilibrio entre la tradición y el uso de técnicas líricas y la técnica vocal completa. Fue de gran necesidad no solo estudiar la manera de cantar de cada una de las obras, sino entender el género en sí, su contexto histórico y musical, para lograr expandir de la mejor manera lo tradicional sin que esto significara perder su esencia.

- Finalmente, la realización de este trabajo de grado e investigación musical me ha permitido confirmar lo versátil que puede llegar a ser la voz humana sin la necesidad de perder su identidad como cantante tenor. Este trabajo me permitió enriquecer mi repertorio; como músico y profesional, me permitió dejar un material escrito que puede ser de gran valor para otros tenores y, como persona, me permitió conectarme con las raíces de mis ancestros desde una perspectiva académica y emocional.

Referencias

- Aaen, M., Rose, A., Christoph, N., Sadolin, C., & McGlashan, J. (2023). Complete Vocal Technique-Voice Therapy as a Novel Intervention for Rehabilitation of Laryngeal-Phonatory Dysfunction in Acquired Brain Injury Patients—An Exploratory Retrospective Study. *Perspectives Of The ASHA Special Interest Groups*, 8(5), 863-880. https://doi.org/10.1044/2023_persp-23-00003
- Abadía Morales, G. (1983). *Compendio general de folklore colombiano* (4.^a ed., rev. y acotada; Biblioteca Banco Popular, vol. 112). Bogotá, Colombia: Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular.
- Álvarez, D (2020). *Doce Estudios Para Tuba Basados en el Bambuco, Pasillo y la Danza Colombiana*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Antioquia le Canta a Colombia. (s. f.). Sobre Nosotros. Antioquia Le Canta a Colombia <https://www.antioquialecantaacolombia.com/sobre-nosotros>
- Avendaño, N. (2023, 8 mayo). *Tipos de Tenores*. Cantá Lírico. <https://www.cantalirico.com/2023/03/09/tipos-de-tenores/>
- Azula, M., León, L. (2011). *Canción colombiana andina en duetos: Transcripción y aproximación documental*. Universidad de los Andes
- Barrientos, Y. (2013). *Ampliación de los ritmos de la región andina del proyecto “Bancos de sonidos percutidos del folclor colombiano”*. Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Bekerman A, Rubin A, Jackson-Menaldi C. (2015) *Registro de falsete en un hombre con parálisis unilateral de las cuerdas vocales*. Rev Mex AMCAOF. 2015;4 (2):71-75.
- Cámara de Representantes de Colombia. (2020). P.1 229-2019C (Géneros musicales). <https://www.camara.gov.co/sites/default/files/2020-02/P.L.229-2019C%20%28GENEROS%20MUSICALES%29.pdf>

Cámara de Representantes de Colombia (2025) Música Andina Colombiana.

<https://www.camara.gov.co/musica-andina-colombiana>

Castillo, D. (2021). Fantasía en 6/8, la historia de un bambuco a través del bambuco.

Ricercare, 7(14), 1-16.

<https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/ricercare/article/view/4371/3657>

Clauso, A. (1993). *Análisis documental: El análisis formal*. Revista General de Información y Documentación, 3(1), 11–20

Cobo, H (2010). *Configuración Del Genero Música Andina Colombiana en el Festival “Mono Núñez”*. Universidad de Chile.

Delmacizo, y Delmacizo. (2018, 11 junio). «Gran Mono Núñez Vocal», la nueva conquista de Asael Cuesta Cardona | Fundación DelMacizo. Fundación del Macizo - Casa del Cauca. <https://fundaciondelmacizo.org/2018/06/gran-mono-nunez-vocal-la-nueva-conquista-de-asael-cuesta-cardona/>

Díaz, L (2011). La Observación. Facultad de Psicología Unam.

Escobar, J., y Ensamble Cruzao. (2019). *Almas cruzadas* [Álbum]. Ensamble Cruzao.

<https://ensamblecruzao.com/area-de-descarga-almas-cruzadas-juliana-escobar-y-ensamble-cruzao/>

Guzmán Noriega, M. A. (2006). La voz del cantante: Una integración de ciencia y arte.

Revista Chilena de Fonoaudiología, 7(2), 75–100.

Facal, M. L. (s. f.). La voz del cantante. La-Voz-Del-Cantante-1

Filarmonía de Madrid. (2023, Agosto 29). ¿Por qué es necesaria la formación en técnica vocal? - Orquesta Filarmonía. Orquesta Filarmonía.

<https://www.orquestafilarmonia.com/coro/por-que-es-necesaria-la-formacion-en-tecnica-vocal/>

Formento, E (2019). *Técnica Vocal o Técnicas Vocales en Córdoba: Una Discusión Sobre la Relación Entre Técnica Vocal y Estilos de Canto*. *Investiga+*, 24(1), 173-185.

<https://revistas.upc.edu.ar/investiga-mas/article/view/24/173>

Funmúsica. (2020, Junio 16). *María Isabel Mejía Gómez*. Funmúsica.

<https://funmusica.org/biografias/2020/06/16/maria-isabel-mejia-gomez/>

Hogenhaug, M et al., (2022). A Proof-of-Concept Study of The Complete Vocal Technique (CVT), a pedagogic technique used for Performers, in Improving the Voice and Vocal Function in Patients with Muscle Tension Dysphonia (CVT4MDT) delivered by Telehealth: Study Protocol.

[https://www.researchgate.net/publication/362559844_A_Proof-of-](https://www.researchgate.net/publication/362559844_A_Proof-of-Concept_Study_of_The_Complete_Vocal_Technique_CVT_a_pedagogic_technique_used_for_Performers_in_Improving_the_Voice_and_Vocal_Function_in_Patients_with_Muscle_Tension_Dysphonia_CVT4MDT_deliv)

[Concept_Study_of_The_Complete_Vocal_Technique_CVT_a_pedagogic_technique_used_for_Performers_in_Improving_the_Voice_and_Vocal_Function_in_Patients_with_Muscle_Tension_Dysphonia_CVT4MDT_deliv](https://www.researchgate.net/publication/362559844_A_Proof-of-Concept_Study_of_The_Complete_Vocal_Technique_CVT_a_pedagogic_technique_used_for_Performers_in_Improving_the_Voice_and_Vocal_Function_in_Patients_with_Muscle_Tension_Dysphonia_CVT4MDT_deliv)

Jaimes, F (2015). *Bambucos, Pasillos, Guabinas y Valses con elementos modales*. Universidad Autónoma de Bucaramanga.

Jerez, R (2015). Espectrografía de Los Registros Vocales en la Voz Cantada. *Revista de Investigaciones de Técnica Vocal*. 3 (2), 38.

[https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/51871/Documento_completo.pdf-](https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/51871/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

[PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/51871/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Jiménez Gil, A. E., y Montoya, A. A. (2017). *El ritmo del pasillo colombiano: Un factor musical para el desarrollo de procesos de generalización* (Tesis de licenciatura en Educación Básica con énfasis en Matemáticas). Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

- La Red Cultural del Banco de la República, E. |. (2024, 21 octubre). *Efraín Orozco*.
Enciclopedia | la Red Cultural del Banco de la República.
https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Efra%C3%ADn_Orozco
- López, J. O. (2011). *Manual del folclor Colombiano* (1era ed.). Bogotá: Plaza & Janés Editores Colombia S.A.
- Martínez, C. (2018, diciembre 18). *Investigación descriptiva: Tipos y características*.
- Mejía, A (2018). *Aplicación Del Concepto Forma Sonata a Una Creación Musical en Ritmo de Bambuco Para Cuerdas Pulsadas y Frotadas*. Universidad Tecnológica de Pereira.
- Mendoza, R (2006). *Investigación cualitativa y cuantitativa Diferencias y limitaciones*.
- Montalvo, F. L., & Pérez Sandoval, J. A. (2006). *Método de improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana* [Trabajo de investigación financiado con Beca Nacional de Investigación en Música, Ministerio de Cultura, Colombia]. Universidad El Bosque.
- Operafanaticon. (2018, 29 diciembre). *El Registro de voz Tenor - Online Opera Club*. *Online Opera Club*. <https://onlineoperaclub.com/abc-de-la-opera/el-registro-de-voz-tenor/>
- Periódico 15. (2017, 27 de octubre). *Viernes 27 de octubre: María Cristina Plata lanza su nuevo álbum Después de todo*. <https://www.periodico15.com/viernes-27-de-octubre-maria-cristina-plata-lanza-su-nuevo-album-despues-de-todo/>
- Porto, J. P., y Gardey, A. (2025, marzo 5). *Tenor - Qué es, clasificación, definición y concepto*. Definición.de. <https://definicion.de/tenor/>
- Radio Nacional de Colombia. (2017, Julio 30). *Emilio Murillo, 75 años sin el apóstol de la música nacional*. Radio Nacional de Colombia.

<https://www.radionacional.co/cultura/emilio-murillo-75-anos-sin-el-apostol-de-la-musica-nacional>

Radio Nacional de Colombia. (2017, 23 de agosto). ‘Lástima’ de María Cristina Plata llega al Miércoles de Descarga. <https://www.radionacional.co/cultura/lastima-de-maria-cristina-plata-llega-al-miercoles-de-descarga>

Radio Nacional de Colombia. (2018, 15 de octubre). Saavedra, una creadora, de cumpleaños. <https://www.radionacional.co/cultura/saavedra-una-creadora-de-cumpleanos>

Ramsey Voice Studio. (2021, 6 Marzo). *Singing Technique: Speech Level Singing vs Estill vs Complete Vocal Technique*. <https://ramseyvoice.com/sls-estill-cvt/>

Rodríguez, M. (2014). *Música nacional: El Pasillo Colombiano*. Universidad de los Andes.

Sánchez, S. (2009). *Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia* Tesis de pregrado, Conservatorio del Tolima.

Sadolin, C. (s. f.). *AES Los Angeles 2014* [Presentación de conferencia]. Audio Engineering Society.

Sadolin, C. (s.f). Catherine Sadolin. *Complete Vocal institute*. https://completevocalinstitute.com.translate.goog/cathrine-sadolin/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=tc

Sadolin, C. (s.f). Investigación. *Complete Vocal institute*.https://completevocalinstitute.com.translate.goog/cathrine-sadolin/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=tc

Sadolin, C. (s.f). Técnica Vocal Completa. *Complete Vocal institute*. <https://completevocalinstitute.com/complete-vocal-technique/>

Sadolin, C. (SF). Los Cuatro Modos Vocales. *Complete Vocal Institute*. <https://completevocalinstitute.com/complete-vocal-technique/>

Sadolin, C. (2014, octubre). Presenters. En *Audio Engineering Society: 137th Convention*.

<https://www.aes.org/events/137/presenters/?ID=2437>

Sadolin, C. (2014). Modos Vocales. *Técnica Vocales Completa*. (81-123). CVI Publications.

Senado de la República de Colombia. (2006). *Ley 1026 de 2006, por la cual se declara patrimonio cultural de la Nación el Festival Folclórico, Reinado Nacional del Bambuco y Muestra Internacional del Folclor*. <https://www.senado.gov.co>

Tello. (2022, 21 octubre). *Historia - Funmúsica*. Funmúsica. <https://funmusica.org/historia/>

Umbarila, J. (2021). *Adaptación Interpretativa y de Formato de la Guabina, el Vals y el Son Sureño con Elementos Característicos Del Jazz*. Universidad El Bosque

Vain, Pablo Daniel (2012). *El Enfoque Interpretativo en Investigación Educativa: Algunas Consideraciones Teórico-metodológicas*. *Revista de Educación*, 3 (4), 37-43

Vera, L (2004). *La Investigación Cualitativa*. Universidad Nacional de la Plata.

Anexos

Anexo 1. El Regreso - Efraín Orozco

El regreso

Bambuco

Efraín Orozco

Efraín Orozco

Bryan Tejedor Ortiz

$\text{♩} = 90$

Voz

$E^{\flat}m$ G^{\flat} $E^{\flat}m$ P E

De re-gre -

5 $E^{\flat}m$ C^{\flat} B^{\flat}

- so,a mi tie-rra vol-vi,a mis la-res ca-bal-gan do al lo-mo de

9 M P $E^{\flat}m$ G^{\flat}

mis le-ja nos re-cuer-dos y,al-vor-ver

13 C^{\flat}

o-tra-vez en mi men-te que-do gra-ba-do en mi men-te que-do gra -

17 B^{\flat} M E $E^{\flat}m$


- ba do el paisa - je,a-zul de la,e-dad pri - me - ra me - ra


21 E E^{\flat} A^{\flat}


que lin-do,es vol - ver al hogar na - ti-vo


25 B^{\flat} E^{\flat}


po-der re-cor - dar a los vie-jos a mi-gos la dul-ce infan - cia


29  G_m C_m
 la pe-lo-ta de tra-po el bar-qui-to de pa-pel


33  F_m B_m
 la en-cum-brada co-meta pi-de pi-de ca-rre-tel


37  E_b F_m
 he vuel-to, a es-cu-char la voz del ria-chuelo


41  B_b E_b
 la mir-la que can-ta en la copa flo-ri-da de la, a rra-ya an

45  G_m A_b
 y, en la to-rre del pue-blo mil cam-pa-ni-tas

1. 49  B_b E_b
 que cru-za-ron el cie-lo con las no-tas de mi can-tar

53  E_b A_b B_b E_b

57  G_m D_m F_m B_b

2. 61  B_b E_b
 Que cru-za-ron el cie-lo con las no-tas de mi can tar

65

que cru-za-ron el cie-lo con las no-tas de mi can - tar

The image shows a musical score for a vocal line. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The melody consists of the following notes: quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. Chords are indicated above the staff: a blue square containing a circle with a horizontal line (E minor), Fm, a purple square containing a circle with a vertical line (B-flat), a white square containing a stylized 'M' (E-flat), and E-flat. The lyrics are written below the staff.

Anexo 2. Lástima - María Isabel Saavedra

1

Lástima

Vals

María Isabel Saavedra

María Isabel Saavedra

Bryan Tejedor Ortiz

$\text{♩} = 130$

Voz

5

9

13

17

21

25

p \ominus *M* ∞

Co-mo si fue-ra,el dí a que no pu de ver el sol

a - pa-re-ci, en tu vi - da como u na, e qui - vo-ca - ción

y pa-ra que me, a - ma-ras me in-ve - ta-ba nue-vas formas de que rer

29  $B^{\flat m}$ B° C^7
y con-ver-ti tu mun-do en mi u-ni-ca ra-zón

33 $B^{\flat m}$ C^7 $F^{\flat m}$
te fuis-te, a co-mo-dan-do des-pa-ci-to con su, o-lor de se-du-

37 $B^{\flat m}$ $E^{\flat 7}$ A^{\flat}
-ción san-da-lo pren-di-do miel y can-ta-ro de, a

41  C^7
mor y pa-ra que me, a-ma-ras me hi-ce fue-go sel-va, y
lo que per-di con-ti-go se me, a vu-el-to la ra-

45 $F^{\flat m}$  $B^{\flat m}$ B°
pa-ja-ro can-tor he, ol vi-da-do que tie-nes o-cu-pa-do, el co-ra-
-iz de mi do-lor

49 C^7  $B^{\flat m}$ $E^{\flat 7}$
-zón Lás-ti-ma que se, a muy tar-de

53 $B^{\flat m}$ $D^{\flat 7}$ C^7  C^7 
lás-ti-ma que se, has a-je-no y, lás-ti-ma que, es-tes en ca-da

57 $F^{\flat m}$ E^{\flat} A^{\flat} F^7  $A^{\flat m}$ E^{\flat}
u-no de mis ver-sos due-le no po-der-te dar

61 $F^{\flat m}$ $D^{\flat 7}$  C^7
to-do lo que soy y lás-ti-ma, que ten-gas o-cu-pa-do, el co-ra-

1.

65 F_m \underline{L}

- zón

69

73

77

81 \underline{e} \underline{p} rit. B^b_m C^7

Co-mo si fue-ran se - ñas de, un a -

85 F_m $\underline{\infty}$ accel. B^b_m

- mor par - ti-cu - lar aun-que no se, a tan sim - ple ya no

89 E^b_m A^b_m \underline{M} D^7

quie - ro ver-te más y lás-ti-ma, que

93 $\underline{\triangle}$ C^7 F_m

ten - gas o - cu pa - do el co - ra - zón

Abismo

Pasillo

María Isabel Mejía

María Isabel Mejía
Bryan Tejedor Ortiz

$\text{♩} = 80$ G_m F^{maj7} E_b/G A° D^7

Voz

Flauta

5 G_m F^{maj7} E_b A° D^7

Voz

Fl.

p G_m mf F p C^7/E E_b D^7

Voz

Fl.

Yo ya no quiero - más de lo mis-mo a - brazos ro - tos
Yo ya no quiero más de lo mis-mo Miedos y,e no-jos

13 G_m mf F p E_b E_b^{maj7} F

Voz

Fl.

en-tre tu al-ma y,yo un-a - bis mo cie - rra los o - jos
el am-or se nos fue sin - avisos que - da-mos so - los

17 $B\flat$ p F/A $A\flat^{maj7}$

Voz un mun - do que se que - da sin co - lor ~ los di - as que no

Fl.

20 G^7 p Cm^7 $E\flat$

Voz jue - gan a fa - vor ~ no di - gas na - da ya ter - mi - no ~

Fl.

23 C D K G ∞

Voz hoy el si - len - cio de - ja su lec - ión ~ ve - te sin te - mor de

Fl.

27 Em^7 Am^7 D

Voz na - da ve - te, y no vuel - vas a - trás la mi - ra - da no me

Fl.

30 Bm^7 p Em^7 p p Am $D^{(su)}$ p

Voz aca - ri - cios por úl - ti - ma vez que ya no quie - ro más ~ no pue -

Fl.

34 G Am⁷ D⁷ Gm⁷ F^{maj7}

Voz - do más

Fl.

38 E^b/G A^o D⁷ Em⁷ Am⁷ D C/E D⁷/F[♯]

Voz ma vez que ya no qui - ro más

Fl.

42 G Em⁷ Am⁷

Voz ve - te sin te - mor de na - da ve - te, y no vuel - vas a - tras la

Fl.

45 D Bm⁷ Em⁷ Am⁷

Voz mi - ra - da no me, a ca - ri - cios por úl ti ma vez que ya

Fl.

48 D Em⁷

Voz no quie - ro mas no pue - do más

Fl. *p*

52 D C Am⁷ G^{maj7}

Voz

Fl.

Detailed description: The image shows a musical score for two parts: Voice (Voz) and Flute (Fl.). The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is divided into four measures. Above the staves, the chords for each measure are indicated: D, C, Am⁷, and G^{maj7}. The Voice part (Voz) is written on a treble clef staff. In the first measure, it plays a whole note chord (D). In the second, third, and fourth measures, it has whole rests. The Flute part (Fl.) is also written on a treble clef staff. In the first measure, it plays a melodic line consisting of a quarter note (B-flat), an eighth note (A-flat), a quarter note (G), an eighth note (F), a quarter note (E-flat), and a quarter note (D). In the second, third, and fourth measures, it has whole rests. The score ends with a double bar line.

Anexo 3.1 Abismo partitura para saxofón alto

Abismo

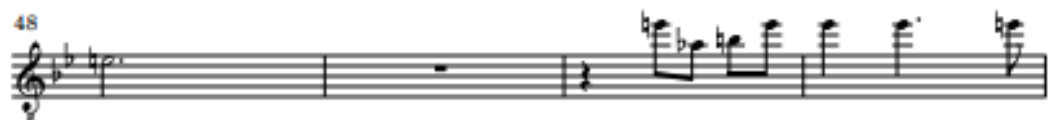
Pasillo

María Isabel Mejía
Bryan Tejedor Ortiz

Saxo Alto $\text{♩} = 80$

The musical score is written for Saxophone Alto in 3/4 time with a tempo of quarter note = 80. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score consists of eight staves of music, numbered 1 through 28. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. A first ending bracket is present at the end of the piece, starting at measure 28.

2



Anexo 4. Mi cabaña - Emilio Murillo.

Mi Cabaña

Danza

Emilio Murillo

Emilio Murillo

Enmanuel Jimenez y Bryan Tejedor

♩ = 65

Solista

Chords: Cm D° A° Fm

5 Ab G Cm D°

9 Cm D° Cm   Dm⁷ Fm

Ven Si a - mi po - bre ca
Si pa - sas por mi ca

13 Cm  B^b   Fm G⁷

-ba - ña que te llo - ra y ex - tra - ña cuan - do no es - las a
-ba - ña don - de llo - ra la ca - ña con sus - pi - ros dea

17 Cm  Fm G⁷ Cm Dm⁷ Fm

-qui Ven que tees - pe - ra - la, ha
-mor a - bri - ran to - das las

21  Cm B^b Fm G⁷

-ma - ca y las flo - res deal - ba - ca no per - fu - man sin
flo - res y da - ran sus o - lo - res los na - ran - jos de

25 Cm Fm  Gm  C Em⁷ 

ti flor ven pues mia -mor que

29 F C  Am F 

tris -tees -toy sin ti nohay sol sin

33 G  C C  Em⁷ 

sol no ahí luz sin luz no ahí fe sin

37 F  C Dm⁷   C

fé no ahí Dios el tra - pi - che se que - ja

41 Dm⁷  C  Dm⁷  Cm 

la ma - na - da sea - le - ja cuan - do seo - cul - tael sol

45 Dm⁷ Cm Fm Dm G

cuan - do seo

49   Cm   Tu

cul - tael sol

