

Recital de canto “De melancolía y sentir: selección de piezas latinoamericanas para voz
femenina y ensamble de *jazz*”

María Fernanda Miranda Barbosa

Trabajo de Grado para Optar al Título de Licenciada en Música

Modalidad Creación Artística

Recital solista

Directora

Dayra Yurley González Rodríguez

Magister en Músicas Colombianas

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes y Música

Bucaramanga

2025

Dedicatoria

*A mis padres, Sandra Barbosa y Edgar Miranda, porque es gracias a ellos
y sus inagotables esfuerzos por darme lo mejor que logré llegar hasta aquí.*

*Me siguen demostrando día a día que el amor es la
motivación más fuerte para salir adelante.*

A mi nonita Rosa, que desde el cielo ha sido el ancla en mi vida.

Te sigo pensando igual que como el primer día.

Agradecimientos

En mi vida nunca he sido solo yo. Yo solo soy el resultado de quienes me rodean, me sostienen y me inspiran. Es entonces la existencia como la música, un diálogo constante que se enriquece con la presencia de aquellos que nos acompañan en nuestra continua búsqueda de significado e identidad. En este sentido tan personal, me permito mencionar a:

Mi maestra Dayra González, gracias por tu constante fe en mi proceso, tu paciencia, tus enseñanzas y por ser el referente de las posibilidades que tenemos las mujeres en la música.

Andrés Santos, gracias por confiar ciegamente en mí cuando ni siquiera yo lo hacía y guiarme a culminar esta etapa de mi vida.

A todos mis amigos, familiares y docentes que tienen mi confianza, gracias por estar ahí para mí. Por aceptarme, quererme y darme la valentía que a veces me falta.

A mi profesor de violín, Rafael Arcángel, gracias por haberme revelado la pasión, la dedicación y la resiliencia que la música entraña. Es gracias a aquellos momentos de reflexión que hice de mi vida el arte.

A la música, por permitirme vivirte, a pesar de todo.

Tabla de Contenido

	Pág.
Introducción.....	11
1. Planteamiento del Problema	12
1.1 Antecedentes	12
1.2 Pregunta de Investigación.....	15
1.3 Objetivo General	16
1.3.1 <i>Objetivos Específicos</i>	16
1.4 Justificación	16
2. Marco Teórico.....	19
2.1 La Melancolía y el Sentir.....	19
2.2 El Papel de la Voz Femenina en las Músicas latinoamericanas	22
2.3 Sobre los géneros a interpretar.....	24
2.3.1 <i>Pasillo</i>	25
2.3.2 <i>Vals Venezolano</i>	26
2.3.3 <i>Onda Nueva</i>	27
2.3.4 <i>Joropo</i>	28
2.3.5 <i>Bossa Nova</i>	30
2.3.6 <i>Bolero Cubano</i>	31
2.4 La influencia del <i>Jazz</i> en la Música Latinoamericana.....	33
2.5 Recursos vocales	38
2.5.1 <i>Recursos Estilísticos</i>	41

MELANCOLÍA Y SENTIR: VOZ FEMENINA Y ENSAMBLE JAZZ

3. Metodología.....	43
3.1 Etapas del proyecto	44
3.2.1 <i>Después que me olvidé de ti</i>	46
3.2.2 <i>Quinta Anauco</i>	47
3.2.3 <i>De repente</i>	49
3.2.4 <i>Algo contigo</i>	50
3.2.5 <i>O que será</i>	52
3.2.6 <i>Construcción / Dios le pague</i>	54
3.2.7 <i>Mecánico de sueños</i>	56
3.3 Sistematización Pedagógica.....	58
3.4 Recursos.....	60
4. Conclusiones	61
Referencias Bibliográficas.....	62
Apéndices	69

Lista de Tablas

	Pág.
Tabla 1. <i>Después que me dijiste adiós</i>	46
Tabla 2. <i>Quinta anauco</i>	48
Tabla 3. <i>De repente</i>	49
Tabla 4. <i>Algo contigo</i>	51
Tabla 5. <i>O que será</i>	53
Tabla 6. <i>Construcción / Dios Le Pague</i>	54
Tabla 7. <i>Mecánico de sueños</i>	56
Tabla 8. <i>Presupuesto</i>	60

Lista de Figuras

	Pág.
Figura 1. <i>Motor rítmico-melódico del pasillo</i>	25
Figura 2. <i>María de Manuel Azpúrua</i>	26
Figura 3. <i>Patrón Rítmico de la Onda Nueva</i>	27
Figura 4. <i>Clave rítmica del Golpe de Seis</i>	29
Figura 5. <i>Esquema de acompañamiento de Bossa Nova</i>	30
Figura 6. <i>Análisis Armónico de Garota de Ipanema</i>	31
Figura 7. <i>Clave de Son</i>	32

Lista de Apéndices

	Pág.
Apéndice A. Transcripción de <i>Después que me olvidé de ti</i>	69
Apéndice B. Transcripción de <i>Quinta anauco</i>	71
Apéndice C. Transcripción de <i>De repente</i>	73
Apéndice D. Transcripción de <i>Algo contigo</i>	75
Apéndice E. Transcripción de <i>O que será</i>	77
Apéndice F. Transcripción de <i>Construcción / Dios Le Pague</i>	80
Apéndice G. Transcripción de <i>Mecánico de sueños</i>	85
Apéndice H. Letra de <i>Después que me olvidé de ti</i>	87
Apéndice I. Letra de <i>Quinta anauco</i>	88
Apéndice J. Letra de <i>De repente</i>	89
Apéndice K. Letra de <i>Algo contigo</i>	90
Apéndice L. Letra de <i>O que será</i>	91
Apéndice M. Letra de <i>Construcción / Dios Le Pague</i>	92
Apéndice N. Letra de <i>Mecánico de sueños</i>	94
Apéndice O. Entrevista a Juan Pablo Cediél	95
Apéndice P. Carta consentimiento informado Juan Pablo Cediél	99
Apéndice Q. Entrevista Victoria Sur	100

Resumen

Título: Recital de canto “De melancolía y sentir: selección de piezas latinoamericanas para voz femenina y ensamble de *jazz*” *

Autor: María Fernanda Miranda Barbosa **

Palabras Clave: Latinoamérica, jazz, hibridación, identidad, interpretación.

Descripción:

El presente trabajo de grado profundiza en las hibridaciones entre músicas latinoamericanas y jazz desde la perspectiva de la interpretación vocal, explorando los resultados de estas fusiones y los recursos técnicos necesarios de ambos géneros para su ejecución. El objetivo principal de esta investigación fue interpretar una selección de piezas populares y tradicionales a través de un ensamble instrumental que integrara influencias del jazz y resaltara el rol de la voz femenina en la interpretación de las músicas latinoamericanas.

Para llevar a cabo este proyecto, se adoptó un enfoque metodológico cualitativo que incluyó herramientas como la observación directa, realizada mediante la participación en espacios académicos que fomentaron la exploración de estas fusiones; y la investigación documental para conocer los orígenes históricos y las características distintivas de los géneros involucrados. Una vez definidos los elementos necesarios para estas fusiones se propuso un repertorio para el recital, y a través de la sistematización pedagógica, se describió el proceso de estudio y montaje de dicho repertorio.

En conclusión, se determinó que estas hibridaciones constituyen un fenómeno complejo, lo cual exige un conocimiento y estudio técnico de las diferentes características de los géneros involucrados. Esto es fundamental para construir una interpretación que materializara la melancolía o el sentir inherentes a estas fusiones.

* Trabajo de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes. Licenciatura en Música. Directora: Dayra Yurley González Rodríguez. Magíster en Músicas Colombianas.

Abstract

Title: Recital of Voice “Of Melancholy and Feeling: A Selection of Latin American Pieces for Female Voice and Jazz Ensemble” **

Author: María Fernanda Miranda Barbosa***

Keywords: Latin America, jazz, hybridization, identity, interpretation.

Description:

This degree work delves into the hybridizations between Latin American music and jazz from the perspective of vocal performance, exploring the results of these fusions and the technical resources required from both genres for their execution. The main objective of this research was to perform a selection of popular and traditional pieces through an instrumental ensemble that integrated jazz influences and highlighted the role of the female voice in the interpretation of Latin American music.

To carry out this project, a qualitative methodological approach was adopted, which included tools such as direct observation, conducted through participation in academic spaces that fostered the exploration of these fusions, and documentary research to learn about the historical origins and distinctive characteristics of the genres involved. Once the necessary elements for these fusions were defined, a repertoire for the recital was proposed, and through pedagogical systematization, the process of studying and assembling said repertoire was described.

In conclusion, it was determined that these hybridizations constitute a complex phenomenon, which requires technical knowledge and study of the different characteristics of the genres involved. This is fundamental to building a performance that materialized the melancholy or the sentiment inherent in these fusions.

* Degree Work

** Faculty of Human Sciences. School of Arts. Bachelor of Music. Director: Dayra Yurley González Rodríguez. Master in Colombian Music

Introducción

El presente trabajo de grado surge del interés personal de la autora por explorar las sonoridades particulares de las músicas latinoamericanas fusionadas con el *jazz* y el cómo integrar el sentimiento inherente al contenido textual a través de la interpretación vocal. En ese sentido, con el fin de interpretar una selección de piezas populares y tradicionales por medio de un ensamble instrumental que permitiera integrar influencias del *jazz*, se realizó el presente proyecto a partir del estudio y la interpretación de un repertorio cuyo contenido textual evocara la expresión de algún sentimiento.

Este documento detalla los diversos componentes que hicieron posible este proyecto, organizados en tres secciones principales. Inicialmente, se desarrolla el planteamiento del problema, donde se definen las interrogantes clave y las metas del proyecto, centradas en la exploración de la integración entre el *jazz* y las músicas de Latinoamérica, además de justificar la importancia de esta investigación. Posteriormente, se presenta el marco teórico, que reúne información relevante sobre la conexión entre los diversos estilos musicales, su entorno sociocultural y los fundamentos técnicos y conceptuales que respaldan la propuesta.

Por último, se expone la metodología, en donde se explican las distintas etapas de la investigación, los análisis interpretativos del repertorio seleccionado y la sistematización pedagógica que describe los procesos de montaje y las decisiones artísticas con respecto a la interpretación. Finalmente, se presentan las conclusiones del proyecto, que responden a la pregunta de investigación y evalúan el cumplimiento de los objetivos planteados.

1. Planteamiento del Problema

1.1 Antecedentes

En el ámbito de la música vocal, el repertorio latinoamericano ha ganado un lugar destacado en la escena exploratoria actual debido a su riqueza cultural y emocional. Esto ha generado un interés investigativo sobre sus orígenes, evolución e integración con otros géneros musicales contrastantes. Por consiguiente, para el presente proyecto se consultaron trabajos de grado, artículos académicos, producciones discográficas y libros que abordaran tanto la esencia de los géneros seleccionados como el papel de la mujer en la música vocal:

A nivel local, se presentan cuatro trabajos de grado de la Universidad Industrial de Santander. El primero de ellos, *Cuatro facetas Latinoamericanas miradas desde la composición musical* (Arciniegas, 2013), en el cual se realizó un trabajo de composición para ensamble inspirado en diversos aires de Argentina, Brasil, Cuba y Colombia. Asimismo, presentó un análisis de los conceptos utilizados en el proceso creativo —como las bases teóricas modales y tonales—, reseñas históricas de los géneros musicales seleccionados y sus respectivas organologías. Para el presente proyecto, este trabajo aportó al entendimiento de los fundamentos musicales, culturales e históricos de las músicas latinoamericanas.

Por otro lado, el trabajo de grado *Recital de canto "la voz femenina en las músicas andinas": selección de obras de tres cantautoras colombianas* (Suarez, 2021), presenta el análisis de obras pertenecientes a tres compositoras contemporáneas de música andina colombiana, las cuales fueron interpretadas por un ensamble de piano, tiple, percusión y voz solista. Su aporte para el presente proyecto consiste en la comprensión de los procesos creativos y las prácticas interpretativas de las cantautoras colombianas contemporáneas.

En cuanto a la voz en el *jazz*, también se encuentra el trabajo de grado *Concierto para Voz Femenina con Canciones en español en estilo jazz compuestas en el siglo XX* (Bautista, 2023), en el cual se recopilaron, investigaron e interpretaron canciones de *jazz* en español del siglo XX interpretadas o compuestas por Rina Celi, incluyendo tanto obras originales como traducciones de temas norteamericanos populares en esa época. Para el presente proyecto, proporcionó una aprehensión más profunda de las influencias culturales y artísticas del *jazz* norteamericano en la creación de repertorio para voz femenina.

Así mismo, se consultó el proyecto de grado *Recital de canto "Amor en boca de otros: seis standards de jazz en voz femenina"* (Merche, 2024), en el cual se investigaron los orígenes, técnicas y estilos del *jazz*, con el fin de difundir el repertorio de *standards* mediante un recital solista que resaltara la expresividad del cantante en el género. Su contribución fundamental a este proyecto radica en el entendimiento de las bases teóricas del *jazz* y la aplicación de estas a la práctica interpretativa, especialmente en lo que respecta a la figura del cantante.

A nivel local, en la Universidad Autónoma de Bucaramanga se encontró el trabajo de grado *Cantautoras colombianas floreciendo en 10 ritmos Latinoamericanos* (Gamboa, 2018), que consistió en la realización de un concierto donde se interpretaron obras de cinco cantautoras colombianas en diez ritmos latinoamericanos, como el pasaje llanero, bolero y currulao. También incluyó un análisis de los elementos rítmicos y vocales de cada estilo y la elaboración de un texto descriptivo para profundizar en la interpretación de las piezas y su contexto. Este proyecto contribuyó a profundizar en el impacto cultural y artístico que han tenido estas compositoras en la música contemporánea.

A nivel nacional, se consultó el libro *Real Book Colombia* (Mendoza & Sepulveda, 2021), que recopila cincuenta partituras de *jazz* interpretadas por músicos colombianos y refleja el

MELANCOLÍA Y SENTIR: VOZ FEMENINA Y ENSAMBLE JAZZ

desarrollo de este género en el país desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Este libro sirvió como una herramienta pedagógica para el presente proyecto, proporcionando una perspectiva del *jazz* en Colombia y mostrando cómo los músicos locales han fusionado influencias del *jazz* internacional con repertorios populares y tradicionales.

Por otra parte, en el artículo “El tópic de la melancolía en la música andina colombiana: Semiosis del gesto cadencial $\wedge^7\wedge^5\wedge^4\wedge^3$ ” (Salgar, 2013) se analiza cómo la melancolía se expresa en la música andina de Colombia a través de un gesto melódico específico, el 7543. El autor discute cómo este gesto melódico ha sido utilizado para expresar emociones de tristeza y melancolía, y cómo ha influido en la percepción de la música andina como fría y triste, destacando su papel en la construcción de una identidad musical melancólica. Este trabajo aportó al entendimiento de cómo la melancolía es expresada en la música andina colombiana mediante recursos melódicos y armónicos, aportando a la comprensión de la identidad cultural y emocional de la región.

Se consideró, también, la producción discográfica *Mecánico de Sueños* (Arias, Mecanico de Sueños, 2021) un mini-álbum de cinco canciones en el que se llevó a cabo un trabajo de exploración y fusión de música andina colombiana con *jazz* a partir de elementos como el formato y el lenguaje de los arreglos. Este material fue seleccionado como referente para la realización de este proyecto, por su capacidad de fusionar diversos géneros mientras mantiene los aspectos distintivos de cada uno.

Por esta misma línea, se encontró el artículo “Mujeres en el jazz en Chile. Modelización, régimen simbólico y trayectorias de género” (Cifras, 2018), en el que se recopiló bibliografía y entrevistas relacionadas con la historia del *jazz* y la música popular en Chile. El artículo aborda la falta de visibilidad de las mujeres en el *jazz* y cómo este último ha pasado de ser percibido como decadente a ser reconocido como una forma legítima de arte, aunque influenciado por una

perspectiva patriarcal. Este proyecto contribuye a una comprensión más profunda y crítica de cómo los prejuicios sociales han afectado la participación y representación de las mujeres en el *jazz* chileno y latinoamericano a lo largo del tiempo.

Finalmente, se tuvo en cuenta el artículo “¿Influencia del jazz?” (Aravena, 2020), en el cual se aborda la relación entre el *jazz* norteamericano y algunas músicas populares latinoamericanas. En este, el autor postula que el tratamiento de la armonía en el *jazz* ha sido considerado de manera acrítica como una influencia de este género sobre otros. Este documento contribuyó a comprender en profundidad la interacción entre ambos repertorios a nivel de instrumentación, melodía y fraseo, aportando una reflexión sobre cómo los conceptos armónicos del *jazz* han influido y transformado la música popular en América Latina.

1.2 Pregunta de Investigación

La rica diversidad de las músicas latinoamericanas, profundamente arraigadas a sus historias, contextos culturales y estilos únicos, ha propiciado a lo largo del tiempo diálogos e hibridaciones con otros géneros. Uno de estos encuentros más fructíferos ha sido con el *jazz*, un género igualmente marcado por su bagaje histórico, sin embargo, es importante señalar que esta convergencia no implica una influencia unidireccional, sino un constante intercambio y enriquecimiento mutuo entre ambas tradiciones. Este fenómeno plantea interrogantes en el ámbito de la interpretación, especialmente en la voz, cuyo rol es crucial en la transmisión del sentir inherente a estos estilos musicales. En este contexto, surge la siguiente pregunta de investigación:

¿Cómo abordar desde la interpretación vocal el estudio y montaje de repertorios que exploren la integración entre las músicas tradicionales y el *jazz*, resaltando las particularidades estilísticas de cada género seleccionado?

1.3 Objetivo General

Interpretar una selección de piezas populares y tradicionales por medio de un ensamble instrumental que permita integrar influencias del *jazz*, con el propósito de difundir este repertorio en un recital solista que resalte el papel de la voz femenina en la interpretación de las músicas latinoamericanas.

1.3.1 Objetivos Específicos

- Recopilar información sobre la relación del *jazz* con las músicas vocales populares y tradicionales latinoamericanas.
- Seleccionar el repertorio de obras a interpretar consultando la discografía de diversos autores latinoamericanos.
- Elaborar un análisis interpretativo de cada una de las piezas seleccionadas, donde se aborden elementos como su contexto sociocultural, su estructura formal, los patrones armónicos y rítmicos y sus características distintivas.
- Interpretar el repertorio seleccionado por medio de un recital que permita integrar elementos del *jazz* con las músicas latinoamericanas.

1.4 Justificación

El repertorio vocal latinoamericano ha dejado una huella profunda en nuestra historia musical debido a su vasta expresividad y riqueza en posibilidades interpretativas. No obstante, la hibridación de este repertorio con géneros como el *jazz* continúa siendo un campo con amplias posibilidades por explorar. El estudio y la interpretación de estas obras requieren no solo competencias técnicas y sensibilidad artística, sino también representan una oportunidad para explorar las múltiples facetas del canto, conectando al intérprete con sus raíces, a partir de ritmos e historias que han forjado la identidad musical de su territorio.

En el libro *La larga marcha por la unidad y la identidad latinoamericana: de Bolívar al Che Guevara* (Vitale, 2002), se analiza cómo la música tradicional ha sido una herramienta esencial en la construcción de la identidad cultural en América Latina a lo largo de la historia. Vitale (2002) destaca que la música no solo refleja la vida cotidiana de los pueblos, sino que también funciona como un medio de resistencia y reafirmación cultural. Asimismo, señala que, a través de las letras, los autores han expresado su *sentir*: las alegrías, tristezas, amores y desencantos de la vida (Vitale, 2002).

Esta relación entre la emoción y el contexto sociocultural no es exclusiva del repertorio latinoamericano; también está presente en el jazz. Encina, (2010) en su artículo “Historia del jazz” postula:

“Un elemento que es importante destacar es que, a partir del sentimiento de impotencia ante la esclavitud, la integración de la ejecución musical en el tejido social de los negros forma parte de un proceso de unificación donde del arte se inserta en el contexto de las necesidades sociales. En otras palabras, los elementos de su música y sus danzas conformaron un catalizador social que permitía soportar las vicisitudes más adversas.” (p. 4)

Conocer este escenario es imprescindible para el intérprete al abordar un trabajo de exploración e hibridación. Asimismo, resulta esencial el dominio técnico de la expresión emocional, el control preciso de los mecanismos vocales, la adaptación a variaciones rítmicas, la implementación de ornamentaciones, la flexibilidad vocal y la comprensión de las características distintivas de cada género. El dominio de estos elementos permite abordar de manera adecuada el montaje y la interpretación de estas piezas, convirtiendo el trabajo con estos repertorios en un desafío para el entrenamiento vocal del cantante.

En este contexto, a nivel local, son pocos los ensambles que se dedican a la exploración y montaje de repertorio donde se fusione el *jazz* con la música latinoamericana, entre ellos podemos encontrar Septófono, Tres y yo, Flaura Jiménez, Altibajo Latin Son, Cordillera y ensambles temporales productos de la cátedra de la Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander, así como del programa de música de la Universidad Autónoma de Santander, entre otros.

Con base en lo anterior, este trabajo de grado surge del interés personal de la autora por explorar las sonoridades particulares de las músicas latinoamericanas fusionadas con el *jazz*, así como por abordar sus técnicas interpretativas. Además, se busca profundizar en la integración del sentimiento y la transmisión del peso emocional a través de la interpretación vocal.

En ese sentido, este proyecto tiene como objetivo principal explorar la intersección entre el *jazz* y la música latinoamericana, ofreciendo una propuesta interpretativa que resalte la riqueza y diversidad de los géneros involucrados. Al ampliar el repertorio vocal y proporcionar una guía práctica para cantantes y músicos, se busca no solo enriquecer la escena musical local, sino también contribuir al conocimiento académico sobre los procesos de hibridación musical y su impacto cultural.

2 Marco Teórico

Para este proyecto, se llevó a cabo un trabajo de investigación con el objetivo de comprender las características distintivas de los géneros a interpretar, así como las posibilidades de hibridación con otras expresiones musicales, permitiendo explorar la riqueza y diversidad de cada estilo musical, desde sus raíces hasta sus manifestaciones contemporáneas.

A continuación, se contextualizará el sentimiento melancólico latinoamericano y su manifestación en diversas expresiones musicales vocales. Se abordará también, la historia de cada género, analizando su desarrollo temporal y sus principales exponentes. Asimismo, se identificarán los recursos técnico-vocales específicos y las estructuras rítmico-melódicas que caracterizan los géneros explorados, para determinar las particularidades estilísticas de la interpretación vocal.

2.1 La Melancolía y el Sentir

En la búsqueda por entender la complejidad del sentimiento latinoamericano y sus diversos matices, es necesario ahondar en los procesos de significación que las personas le dan a la música. El musicólogo Óscar Salgar en su artículo “El tópico de la melancolía en la música andina colombiana: semiosis del gesto cadencial $7^5 4^3$ ” (Salgar, 2013), explica diferentes posturas alrededor de dichos procesos. En primer lugar, presenta la idea de la “música absoluta, que postula que el significado radica principalmente en la música misma, es decir, en las relaciones entre melodía, armonía, ritmo y timbre, independientemente del contexto o del oyente. En contraposición, expone que disciplinas como la psicología de la música y las ciencias cognitivas han abordado el significado musical desde un enfoque centrado en el oyente, debido a que se ha demostrado que la experiencia musical está profundamente influenciada por las percepciones, emociones y contextos individuales de cada persona (Sloboda & Juslin, 2011).

Con base en lo anterior, es posible entender que “el significado de la música” no puede reducirse a una sola dimensión, sino que surge del encuentro entre múltiples historias: la historia de las manifestaciones sonoras —las cuales se desarrollan en diferentes corrientes—; la historia del oyente, con sus experiencias, emociones y contextos únicos; y la historia de los elementos discursivos y culturales que rodean la música, otorgándole capas adicionales de sentido. Es en esta intersección donde la música adquiere su profunda capacidad para comunicar, emocionar y trascender.

Entrando al objeto de análisis, América Latina, un territorio vasto y diverso en culturas e historias, presenta una complejidad que impide abordar el fenómeno musical como un todo homogéneo. Esta misma heterogeneidad se extiende a la melancolía y el sentir, cuyas manifestaciones se encuentran intrínsecamente ligadas a sus contextos sociales y expresiones musicales particulares.

No obstante, a pesar de esta diversidad, las experiencias latinoamericanas —como hermanas— convergen en una serie de elementos que constituyen un trasfondo compartido. El doctor en Artes Musicales José Miguel Arellano (2019) expone en su libro *El Concepto de Identidad: Una Aproximación a la Música en América Latina* que, en primer lugar, las naciones latinoamericanas comparten historias de colonización, opresión, lucha y resistencia, experiencias que han dejado una huella profunda en su herencia cultural (Arellano, 2019). En segundo lugar, Arellano menciona que la música latinoamericana se nutre de la interacción entre diversas tradiciones musicales, incluyendo las indígenas, africanas y europeas, esto se ha traducido en un gran número de manifestaciones artísticas contrastantes (Arellano, 2019), dichas experiencias compartidas, las denomina frecuentemente como sincretismos.

De esta forma, las letras de las canciones latinoamericanas, a menudo influenciadas por los movimientos poéticos de la región, exploran temas recurrentes como el amor, la pérdida, la injusticia y la identidad (Valencia, 2016). Esta conjunción de elementos históricos, culturales y líricos ha propiciado una amplia gama de expresiones sentimentales en la música latinoamericana, abarcando desde el goce y la alegría hasta el dolor, la nostalgia y la esperanza.

Teniendo en cuenta lo anterior, es natural cuestionarse cómo a partir de las experiencias musicales compartidas en la región, se construye el "sentir" de la música latinoamericana. Un fenómeno que podría entenderse a través de la *búsqueda de identidad*.

El concepto de identidad, al igual que el "significado de la música", es ampliamente debatido, esto debido a que existen muchos enfoques que pueden llegar a extrapolarse entre sí. No obstante, es necesario resaltar que, aunque la identidad es un concepto que se aleja de cualquier definición clara y precisa, está relacionada con la representación y reconstrucción de pasados, presentes o supuestos a través de las artes —especialmente la música—, y está influenciada por factores históricos, políticos y sociales (Arellano, 2019).

Un caso concreto de esto es la música andina, cuya búsqueda de identidad se ha manifestado de manera profunda a través de sus expresiones musicales, empleando tanto elementos cadenciales como recursos literarios para articular sentimientos de melancolía y otras emociones (Salgar, 2013). Los géneros latinoamericanos son capaces de evocar un amplio espectro emocional, que abarca desde la nostalgia, el desamor y la melancolía, hasta la alegría, la celebración de victorias y la expresión de idilios campestres. Esta riqueza emocional se transmite a través de letras que exploran temas como el amor perdido, el desarraigo y la añoranza del hogar, así como la celebración de la vida y la comunidad (Gautier, 1997). Sin embargo, es importante

señalar que la relación entre la letra y la música no siempre es directa; en ocasiones, melodías de carácter festivo pueden acompañar letras que expresan tristeza o desamor (Salgar, 2013).

En conclusión, la búsqueda de identidad en las músicas latinoamericanas está profundamente relacionada con el sentir, ya que, históricamente, estas expresiones artísticas reflejan las experiencias, emociones y realidades sociales de los pueblos. La música actúa como un vehículo para la construcción de la identidad cultural, permitiendo a los artistas y comunidades expresar su historia, luchas y aspiraciones. Además, a través de la música, se ha buscado reivindicar y visibilizar las culturas marginadas, creando un sentido de pertenencia y conexión entre los individuos y su herencia cultural, esta fuerte emocionalidad es una de las características más importantes de la música latinoamericana.

2.2 El Papel de la Voz Femenina en las Músicas latinoamericanas

Siguiendo esta línea, el análisis del rol de la mujer en las músicas latinoamericanas revela una dinámica que varía significativamente entre culturas, cada una con sus propias prácticas musicales distintivas. No obstante, en ciertas comunidades, incluso desde la América precolonial, se observa una tendencia a relacionar a las mujeres principalmente con roles limitados al canto, a menudo con un carácter secundario (Novati & Ruiz, 1984). En contraste, existen otras culturas donde las mujeres desempeñan roles más participativos o protagónicos, aunque estos roles suelen estar encasillados a funciones sociales determinadas por su biología, haciendo del uso de su voz exclusivo a cantos de cuna, rituales de pubertad, menstruación y embarazo (Valenzuela, 2010).

Al avanzar hacia finales del siglo XIX e inicios del siglo XX en países como México, durante un periodo de gran desarrollo socioeconómico, el rol de la mujer permanecía limitado al ámbito doméstico, principalmente como madre y esposa (Palacios, La música y la educación femenina en la Venezuela del siglo XIX, 2015). En las clases altas, a la mujer se le permitía el

acceso a educación básica, incluso algo de preparación en artes, puesto que, se consideraba que “cierta formación musical era conveniente para una dama” y era sinónimo de buen comportamiento (Palacios, *La música y la educación femenina en la Venezuela del siglo XIX*, 2015). En este contexto, es posible identificar mujeres como María de Jesús Cepeda y Cosío y María de Jesús Mosqueira, cantantes mexicanas pioneras en presentarse en teatros importantes, teniendo así, la posibilidad de vivir una realidad distinta al ideal doméstico femenino (Torres, 2024).

En Colombia, para las mujeres del siglo XIX, el acceso a la música estaba condicionado a pertenecer a familias aristocráticas o con poder militar o político. El rol que poseían estas mujeres se limitaba a ser parte del entretenimiento en reuniones sociales, ya que la dedicación profesional a la música era considerada escandalosa para estas familias de alta clase (Sarmiento, 2019). Sin embargo, gracias a la fundación de la Academia Nacional de la Música en 1882 surgieron las primeras mujeres reconocidas en la historia musical de Colombia, quienes se desempeñaron como instrumentistas, educadoras y en la industria de impresión de partituras; entre ellas, destacan la pianista Isabel Farreras de Pedraza, las compositoras Leonor Buenaventura de Valencia y Maruja Hinestrosa, y la cantante Totó La Momposina —Sonia Bazanta Vides— (Sarmiento, 2019).

En este contexto, numerosas mujeres destacaron por su relevancia e impacto histórico, desafiando los obstáculos relacionados a los estigmas de género. Entre ellas conviene señalar algunas de las más reconocidas, en primer lugar, María Isabel Anita Carmen de Jesús Vargas Lizano, mejor conocida como Chavela Vargas, es una figura muy reconocida y aclamada de la música latinoamericana por su potente voz y su interpretación de géneros tradicionales, tangos y boleros (Le Franc, 2009). Asimismo, se encuentra Haydée Mercedes Sosa, conocida artísticamente como Mercedes Sosa, que se destaca en la música latinoamericana por el profundo sentir de sus

interpretaciones —marcadas por su conexión con las raíces de su tierra y las luchas de su gente— y su compromiso social en el ámbito de la defensa de los derechos humanos (Fundación Mercedes Sosa, s.f.). Por otra parte, Celia Caridad Cruz Alfonso, conocida artísticamente como Celia Cruz, figura en la historia de la música latinoamericana no solo como una cantante, sino como un símbolo de alegría, de resistencia y del espíritu de su pueblo al encontrar un nuevo comienzo en Nueva York después de ser exiliada de su país origen y posicionarse como una de las mayores exponentes de la salsa y otros ritmos afrocubano (Argenpress Cultural, 2013). Finalmente, Violeta del Carmen Parra Sandoval, conocida simplemente como Violeta Parra, se distingue en la música latinoamericana como cantautora y figura multifacética que revolucionó el folclore chileno y latinoamericano, recopilando canciones y tradiciones en peligro de desaparecer (Centro de Estudios Miguel Enriquez (CEME), 2003-2007). En su obra, plasmó rasgos distintivos como la profunda sensibilidad y melancolía, que finalmente la condujeron a su prematuro fallecimiento (Biblioteca Nacional de Chile, s.f.).

En conclusión, el papel de la mujer en la historia de la música latinoamericana constituye un campo de estudio que conviene ahondar, debido a la diversidad de exponentes y a la singularidad de las trayectorias. Si bien los estudios que visibilizan las realidades socioculturales han aumentado, aún no abarcan la totalidad de los fenómenos musicales en los que la mujer participa o incluso protagoniza. Por lo tanto, es imprescindible profundizar en estos campos de investigación con el fin de visibilizar y reconocer los valiosos aportes que las mujeres han realizado a la música a lo largo de la historia.

2.3 Sobre los géneros a interpretar

A fin de construir la interpretación del repertorio seleccionado, resultó necesario un análisis sobre los rasgos distintivos de cada género musical. Esto implicó el estudio detallado de las

particularidades rítmicas y de instrumentación, la comprensión de las posibles sonoridades y la apreciación de las diversas formas de manifestación:

2.3.1 Pasillo

El pasillo se originó en Colombia finalizando el siglo XIX como un género extranjero adoptado en la región, pero que se diferenciaba de su fuente, el vals europeo, al incorporar ciertas características estilísticas propias de la región, el pasillo, entonces, no fue el resultado de una hibridación, sino de una reinterpretación (Melo, 2012). Por ello, se convirtió en un género predilecto en el ámbito formal y de salón, asociado con la elegancia y la música culta, principalmente reservado a las clases altas del país (Melo, 2012).

El pasillo colombiano se caracteriza por su métrica de 3/4 y sus melodías melancólicas, que a menudo se reflejan en letras románticas o nostálgicas. La voz juega un papel central, ya sea en formato solista, dúo o trío. Su instrumentación tradicional incluye piano, guitarra y otros instrumentos de cuerda, y se interpreta en modalidades de pasillo canción o pasillo instrumental. Este género, de naturaleza formal integró desde sus orígenes el uso de partituras en formatos instrumentales para una interpretación precisa (Melo, 2012). Aunque fue uno de los favoritos de literatos y músicos de élite, en la actualidad es un elemento representativo de la identidad colombiana, trascendiendo las barreras de clase social (Melo, 2012).

Figura 1

Motor rítmico-melódico del pasillo.

The figure displays three musical staves, each with a 3/4 time signature, illustrating the rhythmic-melodic motor of the pasillo. The top staff, labeled 'Cucharas', shows a sequence of three eighth notes. The middle staff, labeled 'Tiple', shows a sequence of three eighth notes with 'V' above and 'X' below each note. The bottom staff, labeled 'Guitarra', shows a sequence of three eighth notes.

Nota. Tomado de Música Andina Occidental, entre pasillos y bambucos. (Mincultura, 2005, p.40)

2.3.2 Vals Venezolano

El vals venezolano, al igual que el pasillo colombiano, tiene su origen en el vals europeo de mediados del siglo XIX. Su desarrollo se dio a partir de un “intercambio cultural entre los salones aristocráticos y la música folclórica” (Palacios, 1997). El pianista Salvador Narciso Llamozas (1883), en un artículo para la revista La Lira Venezolana, describe algunas de las características musicales del vals criollo, entre ellas, se encuentran: el cambio de *tempo*; la complejidad del acompañamiento y la armonía, transitando de melancólica a festiva entre la primera y segunda parte; y los giros melódicos con presencia de silencios e interrupciones en la línea melódica.

También, el ritmo de la mano izquierda —negra, silencio de corchea, corchea y negra— y la utilización de ritmos hemiolados —superposición de motivos rítmicos de 3/4 y 6/8—. Y finalmente, el uso de terceras y sextas paralelas, apoyaturas, retardos y escalas cromáticas; la progresión armónica de dominante a tónica; y el comienzo acéfalo (Palacios, 1997).

Figura 2

María de Manuel Azpúrua.

The image shows a musical score for the piece "María" by Manuel Azpúrua. The score is written for piano and features a modulating progression of thirds. The title "María" is centered at the top, with the composer's name "Manuel Azpúrua" on the right. Below the title, the text "Progresión modulante por terceras ascendentes" is written. The score is divided into two sections: "Primer elemento de la progresión" and "Segundo elemento de la progresión". The first section is marked "animato" and the second section is marked "ritardando". The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The bass line consists of a sequence of chords: D (Sol mayor), T (Si menor), D, T, D, T, D, T. The melody is written in the treble clef and features a series of ascending thirds.

Nota. Tomado de Rasgos distintivos del valse venezolano en el siglo XIX. (Palacios, 1997, pp. 6-7)

2.3.3 Onda Nueva

La Onda Nueva surgió en Venezuela a finales de los años 60 gracias al compositor y arreglista Aldemaro Romero. Este movimiento musical se constituyó como una fusión de músicas tradicionales venezolanas con estilos modernos que influenciaron fuertemente a Romero, como el *jazz* y la *bossa nova* (Aguirre, 2024). En esta fusión, se combinan patrones rítmicos locales con formatos instrumentales y armonías típicas del *jazz*, así como sonoridades contemporáneas que fueron bien recibida por la sociedad de la época (Aguirre, 2024).

Debido a que la Onda Nueva no es un género único, sino la unión de varios, sus características rítmico-melódicas no pueden definirse de manera estricta, ya que dependen del estilo de cada canción. Sin embargo, se pueden señalar algunos elementos generales, como la tendencia a emplear ritmos ternarios, las armonías vocales, el uso de instrumentos recurrentes en el ensamble de *jazz* —como el contrabajo—, junto con instrumentos tradicionales —como el cuatro—, la diversidad de su repertorio, que incluye tanto temas inéditos como adaptaciones de artistas como *The Beatles*, y su fuerte enfoque en la improvisación, tanto instrumental como vocal (Aguirre, 2024).

Figura 3

Patrón Rítmico de la Onda Nueva.

The image shows a musical score for a jazz ensemble in 3/4 time. The score is divided into five staves: BASS, GUITAR, HI-HAT, CYMBAL & SNARE, and BASS DRUM. The guitar part features chords G^{6/9}, G^{6/9}, A-7, and D⁹. The drum parts show a complex rhythmic pattern with a 'RIM SHOT' indicated on the snare.

Nota. Tomado de El ritmo de la Onda Nueva. Método para batería. (Hernández, 1997).

2.3.4 Joropo

El joropo proviene de las músicas ibéricas de los siglos XVII y XVIII, principalmente del fandango, las folías, las peteneras, las jotas y las malagueñas andaluzas, enriquecidas con la mezcla de elementos africanos e indígenas, así como las influencias árabes traídas a América (Saenz, 2015). En sus inicios, el joropo era una expresión popular rural, donde se combinaba la poesía, la música, el canto y la danza en las festividades campesinas. Con el tiempo, ganó popularidad en la región llanera del este colombiano y el norte venezolano, convirtiéndose en un símbolo de identidad de ambos países (Saenz, 2015).

Existen tres tipos principales de joropo: el joropo oriental, el joropo central y el joropo llanero. Este último, el más difundido en Colombia y Venezuela, fue el que Aldemaro Romero tomó como referencia para su Onda Nueva.

El joropo llanero es una danza de ritmo complejo, donde se entrelazan patrones binarios y ternarios (6/8, 3/4 y 3/2), creando polirritmias tanto en la música instrumental como en el canto.

En el joropo se presentan dos categorías importantes: los golpes —también denominados simplemente joropos— y los pasajes. Los golpes son danzas rápidas, y los hay unipartitos, bipartitos y tripartitos, cada uno con sus respectivos tipos, ciclos armónicos y estructuras rítmicas

específicas. Entre estos tipos se pueden encontrar algunos como el "Zumba que zumba", la "Chipola", el "Gavilán" y el "Pajarillo", generalmente acompañados rítmicamente por el golpe de seis (Saenz, 2015).

Por el contrario, los pasajes son canciones lentas de carácter lírico, acompañadas con un golpe corrido, pero a menor velocidad. Tienen una estructura generalmente en forma binaria (ABA o AABA), donde el interés radica en la melodía y el canto (Saenz, 2015). Se reconoce la existencia de pasajes con un *tempo* rápido; sin embargo, estos no se clasifican como joropo al conservar su carácter melódico y lírico, su estructura musical y su intención expresiva inherente.

Figura 4

Clave rítmica del Golpe de Seis.

Clave Rítmica del Golpe de Seis

The figure displays three staves of musical notation for the rhythmic key of Golpe de Seis in 3/4 time. The top staff, labeled 'Golpe completo del Cuatro', shows a sequence of eighth notes with accents and slurs. The middle staff, labeled 'Golpe del Cuatro con elisión del primer tiempo', shows a similar sequence but with a rest in the first measure. The bottom staff, labeled 'Bajo', shows a bass line with quarter notes and rests.

Nota. Tomado de ASPECTOS MUSICALES DEL JOROPO DE VENEZUELA Y COLOMBIA. (Sáenz, 2015, p.432)

La instrumentación tradicional del joropo llanero incluye el arpa, la bandola, el cuatro y las maracas. El arpa es el principal instrumento melódico, acompañado por el cuatro y las maracas, que aportan el ritmo (Saenz, 2015). El canto en el joropo llanero tiene un estilo conocido como "canto recio", caracterizado por una forma declamatoria y un estilo casi de grito, ideal para interpretaciones al aire libre y en contextos festivos (Saenz, 2015). Otro rasgo importante es la búsqueda constante de la improvisación, tanto en el material melódico como en la poesía, los copleros improvisan versos rimados sobre melodías preexistentes, lo que permite una gran

oportunidad de expresión individual (Saenz, 2015). Finalmente, en el joropo llanero se presentan duelos poético-musicales entre dos o más cantores, donde se retan y responden en versos improvisados (Saenz, 2015).

2.3.5 Bossa Nova

La Bossa Nova emergió a finales de la década de 1950 en Brasil como una forma de resistencia cultural en medio de tensiones sociales y preocupación política por la influencia de Estados Unidos, cuando músicos jóvenes como João Gilberto y Tom Jobim comenzaron a combinar la samba con influencias del *jazz*. Este género se popularizó a mediados de la década de 1960 gracias a la colaboración con músicos como Stan Getz en su exitoso álbum *Getz/Gilberto*, así como su inclusión en películas como *Orfeo Negro* (1959), consolidándose como un símbolo de identidad nacional brasileña (Syroyid, 2012).

Este género se distingue por su rítmica sutil y fluida. Sus patrones de acompañamiento, que generalmente imitan la samba, pero con un enfoque más relajado, alternan entre acordes y notas individuales. Asimismo, su formato es tradicionalmente reducido a instrumentos como guitarra, piano, bajo y percusión, en búsqueda de una sonoridad ligera (Syroyid, 2012).

Figura 5

Esquema de acompañamiento de Bossa Nova.

Esquema del acompañamiento

The musical score illustrates the accompaniment for Bossa Nova. It consists of three staves. The top staff is for Brazilian percussion (percusión brasileña), showing a rhythmic pattern of eighth notes. The middle staff is for guitar (guitarra), with chord markings D7/A and Ab°. The bottom staff is for bass (bajo), showing a simple bass line. The score is titled 'Esquema del acompañamiento'.

Nota. Tomado de Tom Jobim: Bossa Nova. (Syroyid, 2012, p.3)

A nivel armónico, incorpora acordes complejos que enriquecen sus sonoridades, implementando una paleta amplia de extensiones (7^a, 9^a y 13^a) (véase **figura 6**) en cambio, a nivel melódico, suele tener menor complejidad y usar frecuentemente intervalos de tercera. Por otra parte, sus letras están fuertemente influenciadas por la poesía y son naturalmente melancólicas, tratando temas de amor, la vida cotidiana, entre otros (Syroyid, 2012).

Figura 6

Análisis Armónico de Garota de Ipanema.

Garota de Ipanema
Análisis armónico

A armonía escrita
F#m7

G7 Gm7 Gb7 1. F#m7 Gb7 2. F#m7

F#9 G13 Gm9 Gb9(#5) F#9 Gb9(#5) F#9

realización
I II* II Vsus. I V I

FaM

Nota. Tomado de Tom Jobim: Bossa Nova. (Syroyid, 2012. p.4)

2.3.6 Bolero Cubano

El bolero se originó en Cuba a finales del siglo XVIII y principios del XIX, como resultado de una fusión de influencias africanas y españolas. Su origen se encuentra en una danza ligera que integraba elementos de la contradanza y la habanera, inicialmente practicada por las clases sociales altas (Rivas, 2021). Desde allí, se difundió a la cultura popular y, finalmente, a toda América Latina, dando lugar a una amplia diversidad de variantes regionales.

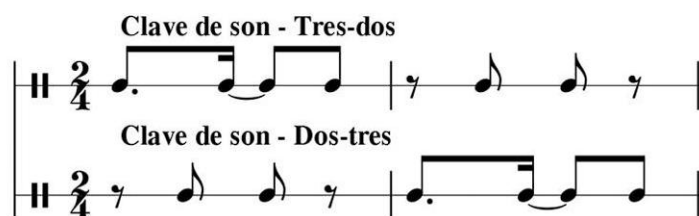
Musicalmente, se caracteriza por una marcada expresión de tristeza y melancolía en sus textos y melodías. Se destaca el rol de la voz, que ha convertido al género en la vía para la expresión de sentimientos profundos y complejos (Rivas, 2021). Con el tiempo, se ha ido transformando en

una canción más lenta, dramática y melancólica, donde generalmente, la primera sección de la pieza está en modo menor y la segunda modula a la tonalidad relativa mayor.

Así mismo, es una característica imprescindible de este género, la presencia del tresillo cubano denominado popularmente como clave cubana o clave de son, que se presenta como la combinación tresillo-dos corcheas (llamada tres-dos) o como dos corcheas-tresillo (llamada dos-tres).

Figura 7

Clave de Son.



Nota. Tomado de Los géneros de la música popular cubana. Su origen y evolución. (Rodríguez, 2019, p.229)

Según el musicólogo Obdulio Morales (Cañizares, 1998), el bolero originario de Cuba se caracterizaba por comenzar con una sección introductoria de ocho tiempos, a esto le seguían dos partes principales, cada una con una duración de dieciséis tiempos, y la métrica general era de dos cuartos. Internamente, estas partes se organizaban en un patrón rítmico de dos tiempos, típicamente incorporando el conocido "cinquillo cubano" (una secuencia de corchea-semicorchea-corchea-semicorchea-corchea). Este patrón del cinquillo se alternaba con otras figuras musicales, variando según cada compositor. Un detalle importante señalado por Morales es que, habitualmente, el cinquillo presente en la melodía no coincidía con el cinquillo que marcaba el ritmo de la pieza.

2.4 La influencia del *Jazz* en la Música Latinoamericana

El *jazz* surgió como resultado de un sincretismo cultural, producto del traslado forzado de africanos a Norteamérica en el contexto de la esclavitud. Estos individuos mantuvieron elementos fundamentales de su herencia cultural, tales como sus danzas, instrumentos, valores y tradiciones (Encina, 2010). Este proceso de desarrollo fue paulatino, y se pueden identificar varias etapas previas a la consolidación del *jazz*: inicialmente, se desarrollaron danzas colectivas conocidas como *ring shout*, practicadas por los esclavos en Nueva Orleans desde 1819 (Encina, 2010). Posteriormente, surgieron los *Hymns and Spiritual Songs*, inicialmente concebidos como un intento de “convertir” a la población afroamericana, no obstante, el resultado fue contrario al esperado, ya que los afroamericanos enriquecieron los himnos con elementos propios de su cultura (Encina, 2010). Paralelamente, surgieron los *Work Songs*, una vocalización ritualizada apartada de los estándares europeos de notación y escalas, que presentaban un patrón emblemático de llamada y respuesta, de estos se conservó la habilidad y el sentido rítmico, así como el uso de la música y la danza como integradores del tejido social (Encina, 2010).

A raíz de los *Work Songs*, surgió el *blues*, que sirvió como una catarsis para expresar la pobreza, el amor no correspondido, el maltrato y la opresión que vivían. En este espectro, se fusionaron la escala pentatónica africana y la escala diatónica occidental, dando origen a las llamadas *blue notes*, que auditivamente brindan la sensación de ambigüedad tonal y que, junto al patrón de pregunta y respuesta, se convirtieron en características de este estilo (Encina, 2010). Rápidamente, pasó de ser un arte íntimo y personal a un espectáculo de masas, dando espacio para la creación del *ragtime*, un género que combinaba un ritmo irregular y el uso de síncopas (Encina, 2010). Con estos antecedentes y con las grabaciones de Bessie Smith con Louis Armstrong, Benny

Goodman, Coleman Hawkins, James P. Johnson, Jack Teagarden y Fletcher Henderson se consolidaron el *blues* y el *jazz* como un fenómeno en los hogares estadounidenses (Encina, 2010).

De esta manera, el *ragtime* sentó las bases para el desarrollo del *jazz* a finales del siglo XIX. A partir de esta corriente emergieron las bandas militares, que evolucionaron hacia las *big bands* y dominaron la escena jazzística en su momento (Merche, 2024). No obstante, hacia finales de la década de 1930, algunos pianistas buscaron independencia en formatos más pequeños y con mayor libertad expresiva. Así surgieron los primeros tríos de *jazz*, como el pionero de Nat King Cole en 1939 y el influyente de Art Tatum en 1943 (Merche, 2024). Este formato, caracterizado por su equilibrio entre estructura e improvisación, se consolidó como uno de los más populares del *jazz* moderno y a menudo se le denomina el formato original, integrado por piano, contrabajo y batería (Merche, 2024). En la actualidad, si bien existen diversas combinaciones instrumentales, la referencia al ensamble de *jazz* evoca fundamentalmente la presencia de este formato, que continúa siendo una de las formaciones más emblemáticas y recurrentes del género.

En Latinoamérica, el *jazz* empezó a aparecer formalmente a principios del siglo XX como resultado de la difusión de la música popular estadounidense —fenómeno también consecuencia del mestizaje cultural de los esclavos traídos para participar en el proceso de conquista europea— (Castro, 2019). A pesar de que el *jazz* es reconocido por ser originario de Estados Unidos, está lejos de provenir de un solo lugar, es más, constituye un ejemplo de hibridación cultural, ya que, a medida que se establecía en diferentes países de Latinoamérica, experimentó diversos intercambios de sus propios elementos con las músicas locales (Castro, 2019). Este intercambio no solo enriqueció el *jazz*, sino que también permitió que las tradiciones locales se reinventaran, creando un diálogo musical que continúa desarrollándose hasta la actualidad.

En Colombia, el *jazz* llegó por medio de los principales puertos, Barranquilla y Cartagena, donde se presentaba la mayor movilidad poblacional de viajeros y residentes —por allí ingresaban las colonias extranjeras provenientes de Europa— (García R. I., 2009). Inicialmente, las *big bands* fueron las primeras muestras de este género en el territorio y con el tiempo, se formaron bandas locales que empezaron a interpretar ese mismo tipo de repertorio (García R. I., 2009). Sin embargo, el *jazz* empezó a recibir reconocimiento nacional hasta que compositores como Pacho Galán y Lucho Bermúdez se trasladaron al interior del país en la época de la naciente industria discográfica e incorporaron paulatinamente sus sonidos en los repertorios costeros para amenizar salones de baile, hoteles y entretenimiento en general (García R. I., 2009). El desarrollo del movimiento jazzístico en Colombia se vio significativamente impulsado por la proliferación de instituciones de enseñanza musical y la consolidación de festivales especializados, la extensión de estos eventos a centros urbanos como Bogotá catalizó una cultura de apreciación hacia el *jazz*, propiciando que nuevas generaciones de músicos incursionaran en el género (García R. I., 2009). Gracias a esta difusión, emergieron figuras destacadas como el saxofonista Antonio Arnedo, Toño Arnedo y Adolfo Mejía con su Jazz Band Lorduy, quienes desarrollaron proyectos significativos en la unificación del lenguaje jazzístico con elementos de la música folclórica colombiana (García R. I., 2009). Posteriormente, este proceso evolutivo consolidaría la denominada "Nueva Música Colombiana", un género que integró el *jazz* con otras expresiones musicales autóctonas como el vallenato y la cumbia, resaltando la versatilidad y el dinamismo de la escena musical local (García R. I., 2009).

En Cuba, las primeras manifestaciones del *jazz* emergieron en los años 20 y 30 con la llegada de músicos estadounidenses y sus orquestas de *jazz* a la isla, esto, junto a la diáspora africana, potenció un intercambio cultural, fusionando dicho estilo con elementos del son, el bolero

y la rumba (Moreno, 2020). A pesar de la inestabilidad política y social, el *jazz* se estableció como una forma musical significativa en el país durante la primera mitad del siglo XX, cuando músicos como Mario Bauzá y Chano Pozo comenzaron a experimentar con el *bebop* (Moreno, 2020). Asimismo, con la creación de agrupaciones como el Cuban Jazz Quartet y la Orquesta de Jazz de la Habana, que integraron influencias del *bebop* y el *cool jazz*, se sentaron las bases para el *jazz* afrocubano (Moreno, 2020). Tras la revolución de 1959, el gobierno cubano apoyó activamente la cultura; en este contexto, el *jazz* obtuvo un puesto formal y reconocido con la creación de concursos y festivales exclusivos para este género (Moreno, 2020). En la actualidad, el *jazz* afrocubano se ha establecido como un símbolo de identidad nacional.

La historia del *jazz* en Brasil se remonta a los albores del siglo XX, manifestándose inicialmente como música de baile interpretada por las denominadas *jazz bands*, estas agrupaciones introdujeron géneros como el *ragtime* y el *one-step*, los cuales alcanzaron una rápida popularización en ciudades como Río de Janeiro y São Paulo, impulsadas por la demanda de entretenimiento en clubes y reuniones sociales (Giller, 2018). Durante este período, se comercializaron grabaciones como las de la Orquesta Odeon y la Orquesta de Luiz de Sousa, donde se establecieron las primeras interacciones entre los ritmos y las melodías autóctonas con la sofisticación del *jazz*, esta convergencia sentaría las bases para el desarrollo de nuevos estilos musicales brasileños, entre los que destacan la *bossa nova* y el *samba-jazz* (Giller, 2018). En la década de 1970, el *jazz* brasileño experimentó un momento significativo en su trayectoria con la aparición de músicos como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti y Milton Nascimento (Giller, 2018). Estos artistas exploraron nuevas sonoridades y entablaron colaboraciones con músicos de renombre internacional, generando producciones que trascendieron las clases sociales. Este

fenómeno consolidó el género como una forma de Música Instrumental Brasileña y como un estilo profundamente arraigado a la identidad cultural de la nación (Giller, 2018).

En relación con los factores implicados en los procesos de hibridación del *jazz* con las músicas vernáculas de diversos países, Álvaro Menanteau Aravena (2020), en su artículo “¿Influencia del jazz?”, señala que la influencia del *jazz* en las músicas latinoamericanas se evidencia en la adopción de formatos de *jazz bands* y *big bands*, lo cual propició una mayor integración de instrumentos de viento y percusión en las expresiones musicales locales; en la incorporación de patrones rítmicos característicos, como el uso de la corchea *swing* y las líneas de *walking bass*; en la integración de recursos melódicos y de fraseo tales como las *blue notes*, la escala de *bebop*, un uso más extendido del *glissando* y el *vibrato*, así como diversas técnicas instrumentales para la interpretación de su sonoridad y estilo distintivos; y, finalmente, en la introducción de una armonía moderna, caracterizada por la implementación de acordes complejos y disonancias (Aravena, 2020).

En conclusión, más que una influencia unidireccional del *jazz* sobre las músicas latinoamericanas, se evidencia un complejo fenómeno de hibridación. En este proceso, estas corrientes musicales se interrelacionaron y complementaron mutuamente, dando origen a nuevas expresiones artísticas, este intercambio promovió un diálogo intercultural que celebra la diversidad y la riqueza de las tradiciones musicales (Corti, 2012). Dicho fenómeno no solo ha ejercido un impacto significativo en la construcción de identidades culturales y sociales en la región latinoamericana, sino que también ha propiciado una revalorización de las expresiones culturales autóctonas y ha fortalecido el sentido de pertenencia y la conexión entre diversas comunidades a través del lenguaje universal de la música (Corti, 2012).

2.5 Recursos vocales

En el ámbito del estudio de la pedagogía vocal, se presentan diversas corrientes que analizan y estructuran los recursos técnicos pertinentes para cada estilo vocal, los cuales se pueden agrupar en tres categorías, estas son: la música clásica, el teatro musical y la música comercial contemporánea (MCC) (Bartlett & Naismith, 2020). El estudio del canto es entonces más que una cuestión meramente técnica; implica un proceso de adaptación y especialización para el cantante en formación. De esta manera, el cantante busca satisfacer las exigencias inherentes a la producción sonora y al estilo interpretativo distintivo de cada corriente musical (Formento, 2019).

El repertorio de este proyecto se clasifica globalmente dentro de la categoría MCC; por lo tanto, se explorarán los recursos técnicos utilizados principalmente en esta categoría para abordar dicho repertorio:

- **Belt**

El belt es un recurso vocal asociado a la Música Comercial Contemporánea (MCC) que produce un sonido fuerte, metálico y brillante en el rango medio, similar al habla, pero con mayor sonoridad (Mora, 2023). Frecuentemente se contrasta con el "*legit*", un estilo vocal utilizado en el teatro musical con raíces en el canto clásico, que históricamente se consideró "culto" y "lo aceptable" en la sociedad "civilizada y apropiada" (Edwin, 2007). En contraste, el belt era visto como "poco culto" y de uso comercial en clases populares, empleado generalmente en los *minstrel shows*, los barcos fluviales, el burlesque, el vodevil y los salones de baile (Edwin, 2007). Aunque este recurso probablemente se ha utilizado durante mucho tiempo, su reconocimiento y la investigación sobre lo que ocurre durante su producción son recientes, impulsados por la creación de la categoría MCC, esto ha propiciado que la pedagogía vocal sobre esta técnica varíe dependiendo del docente o el estilo que se pretenda interpretar (Edwin, 2007).

Hoy en día es de conocimiento el rol clave de los músculos tiroaritenoides (TA) y cricotiroideos (CT) en el control de las cuerdas vocales, proporcionando una explicación más precisa de la producción vocal (Edwin, 2007). El TA acorta y engrosa las cuerdas vocales, produciendo el sonido comúnmente asociado con la voz de pecho, mientras que el CT las estira y adelgaza, generando el sonido asociado con la voz de cabeza en mujeres y el falsete en hombres (Edwin, 2007). El *belting*, entonces, tanto en hombres como en mujeres, se produce por una actividad vocal dominante del músculo TA, sin embargo, el músculo CT debe permanecer activo para evitar un engrosamiento excesivo de las cuerdas vocales, lo que podría causar tensión, especialmente en los rangos agudos (Edwin, 2007).

Este recurso se utiliza en fragmentos específicos donde la interpretación demanda mayor intensidad. En este proyecto, fue pertinente la aplicación de este recurso en fragmentos específicos de piezas como "Construcción", "Oh qué será" o "Mecánico de sueños".

- **Twang**

El *twang* emerge como un concepto de la pedagogía vocal contemporánea, particularmente en métodos como el Estill Voice Training (EVT) y el Complete Vocal Technique (CVT). Es un timbre vocal brillante y penetrante, a veces descrito como "nasal" aunque no siempre implica emisión de aire nasal. En el CVT el *twang* se describe específicamente como el estrechamiento del tubo epilaríngeo —estrechamiento del tracto vocal ubicado entre las cuerdas vocales y la faringe superior—, enfatizando su uso para lograr un sonido resonante y distintivo, pero sin la misma terminología técnica que en el EVT (Escudero, 2018).

El *twang* se caracteriza por una fuerte energía en el formante del cantante¹, originada por un tubo epilaríngeo y una faringe estrechos logrando una calidad brillante y metálica similar al

¹ Formante del cantante: resonancia vocal generada por el estrechamiento del tubo epilaríngeo que amplifica frecuencias alrededor de los 2800–3200 Hz, permitiendo que la voz sobresalga sobre una orquesta.

"belt" pero con menor tensión vocal (Mora, 2023). Ambos métodos buscan un sonido similar, pero utilizan diferentes terminologías y enfoques para describir la técnica.

La comprensión y aplicación del *twang* varían entre diferentes escuelas y pedagogos, a pesar de esto, se reconoce como un mecanismo crucial para producir un sonido brillante y penetrante, esencial en géneros como el teatro musical, la salsa, el pop, el góspel e incluso en caracterizaciones actorales (Escudero, 2018). En este trabajo, la utilización de este recurso resultó adecuada en secciones particulares de obras como “De repente”, “Quinta Anauco” y “Después que me olvidé de ti”.

- **Voz Mixta**

La voz mixta representa la capacidad de cantar con libertad, plenitud, proyección y comodidad, favoreciendo la conexión entre los registros —voz de pecho y voz de cabeza—. Es el área donde se equilibran diferentes grados de activación muscular (CT/TA), empleando la potencia de la voz de pecho con la comodidad de la voz de cabeza a fin de lograr un equilibrio sonoro deseado por el cantante evitando tensiones y lesiones vocales (Lozano, 2020). En la MCC se le llama "mixed", con variaciones como "headmix" —voz mixta de cabeza— o "chestmix" —voz mixta de pecho— según el nivel de activación muscular (Mora, 2023). Su desarrollo requiere un entrenamiento constante y dedicado, pero resulta gratificante con un estudio vocal adecuado.

Para lograrlo, es fundamental dominar y conectar ambos registros vocales, especialmente en la zona de transición o *passaggio*, manteniendo una sonoridad homogénea. La correcta práctica y conexión de estos componentes permite desarrollar una voz mixta que utiliza de forma equilibrada tanto la resonancia bucofaríngea —con cubrimiento— como la faríngea —con brillo y nasalidad controlada—, logrando potencia y proyección en toda la extensión vocal (Lozano, 2020).

2.5.1 Recursos Estilísticos

Es crucial destacar, además, los diversos recursos estilísticos que, si bien se enfocan en la interpretación personal más que en los elementos técnico-vocales, son los que finalmente enriquecen las interpretaciones de estos géneros. Estos se manifiestan de manera frecuente en las ejecuciones de MCC:

- **Rubato o Rhythmic Phrasing**

En la música clásica, generalmente se interpreta la música tal cual como está escrita, ejecutando la melodía con precisión en cuanto a notas y ritmos (Shapiro, 2016). No obstante, existe el rubato, definido como una sutil alteración del tempo —aceleración o desaceleración— aplicada por el intérprete o el director con propósitos expresivos (Randel, 2003). Paralelamente, se observaba este mismo recurso en los inicios del *jazz*, ya que, muchos de los primeros instrumentistas y vocalistas de *blues* carecían de formación en lectura musical, su aprendizaje se basaba en la imitación, como consecuencia, tendían a embellecer y modificar tanto la melodía como los ritmos dentro de una frase, como una forma inherente de expresión personal (Shapiro, 2016). Este recurso es ampliamente utilizado en las músicas latinoamericanas debido a las posibilidades que brinda al cantante de enriquecer la interpretación con sus propios fraseos rítmicos.

- **Vibrato**

El vibrato es una oscilación regular y uniforme de la afinación por encima y por debajo de un tono, que ocurre naturalmente a una frecuencia de 5.5 a 7.5 pulsos por segundo con una variación de aproximadamente un semitono. Producido bajo control, el vibrato generalmente añade calidez y belleza al tono y se considera un indicador de la salud vocal (Mora, 2023). Este recurso es probablemente uno de los más utilizados en la interpretación vocal e instrumental, debido a la

expresión y emoción que añade al sonido, haciendo que la interpretación suene más viva o humana y menos mecánica o robótica.

- **Melisma o Runs**

Es una sección de una melodía donde se cantan varias notas musicales sobre una única sílaba de texto, suelen ser breves, de una o dos frases vocales. Una pieza completa cantada en una sola sílaba se conoce generalmente como vocalise (Mora, 2023). Este recurso es usado principalmente en la MCC, en géneros como góspel, R&B, pop, canto árabe e incluso en el canto gregoriano, debido al embellecimiento que aporta a la melodía, asimismo, es una forma en la que el intérprete demuestra su habilidad y agilidad.

- **Ornamentaciones**

Se refiere a la adición de elementos decorativos a una melodía mediante la modificación del ritmo o sus notas. El intérprete puede decidir adoptar varios de estos pequeños adornos para añadirle profundidad a su interpretación. A pesar de que son numerosas las ornamentaciones, algunas de las más reconocidas son:

- *Riffs*, una serie rápida de notas cantadas en sucesión, dentro de una sola palabra o sílaba, similar al melisma, pero más rápido, más corto y más estilizado (Oxford University Press, s.f.).
- *Turns*: Motivos melódicos cortos que constan de cinco o más notas y se ejecutan en dos tiempos, donde la nota inicial y la final coinciden (Robinson-Martin, 2017).
- *Slides*: Deslizamiento lento de una nota a la siguiente, en el que todas las notas intermedias se enfatizan en un movimiento continuo (Robinson-Martin, 2017).
- *Bends o blue notes*: Nota que se canta ligeramente por encima o por debajo del tono, generalmente un semitono o menos (Robinson-Martin, 2017).

3. Metodología

En esta sección se expone la metodología empleada para llevar a cabo el desarrollo de este proyecto, además de presentar el cronograma de trabajo que detalla las diferentes fases del proceso y los recursos que se requirieron para su implementación.

Para la realización de este, se utilizó una metodología de investigación con enfoque cualitativo. Este enfoque se define como la investigación que produce datos descriptivos y busca comprender fenómenos a través de las perspectivas y experiencias de las personas involucradas (Lecanda & Garrido, 2003). Estos datos se obtuvieron por medio de diversas herramientas de investigación, entre las que destacan: observación directa e indirecta, investigación documental y entrevistas semiestructuradas. Estas técnicas permitieron recolectar y analizar los datos obtenidos, los cuales fueron fundamentales para responder a la pregunta de investigación.

Primeramente, la observación —directa e indirecta—, se define como un método para obtener información que implica registrar de manera organizada, precisa y confiable los comportamientos y situaciones observables, utilizando un sistema de clasificación detallado (Hernández, Fernández, & Baptista, 2014). Desde esta perspectiva, la autora del presente proyecto se involucró activamente en diversos escenarios académicos de Bucaramanga dedicados a la difusión y el análisis del *jazz*. Esto incluyó su participación en la materia de "Interpretación del Jazz" impartida por el maestro y compositor Juan Pablo Cediél en la Universidad Industrial de Santander (UIS). Adicionalmente, realizó arreglos y conformó ensambles de fusión *jazz* con música latinoamericana para los recitales de las cátedras de "Canto" y "Seminario de Interpretación" en la misma institución. Finalmente, complementó su formación con los cursos virtuales "Taller de Fusión Jazz Colombiano" y "Taller de Teoría del Jazz", ambos impartidos por el maestro y compositor Jaime Jaramillo Arias.

También, se implementó la investigación documental, que consiste en buscar, reunir y elegir información relevante de diversas fuentes escritas, audiovisuales y digitales como libros, revistas, grabaciones y artículos de investigación con el fin de que, junto con la observación, se analicen los datos, se seleccionen y se conecten con la temática de investigación (Guerrero & Guerrero, 2020). Para este proyecto, la investigación documental permitió recopilar información sobre el desarrollo histórico, las características distintivas, los recursos técnicos vocales y los principales exponentes de los diferentes géneros a interpretar, así como la presencia de la melancolía, el sentir y el rol de la mujer en estos.

Finalmente, se optó por el uso de la entrevista semiestructurada, esta se define como una reunión para conversar e intercambiar información entre una persona que entrevista y otra u otras, siendo los entrevistados (Hernández, Fernández, & Baptista, 2014). La entrevista semiestructurada es comúnmente utilizada en la investigación cualitativa debido a su versatilidad, dinámica sencilla y la capacidad de generar un diálogo profundo para comprender la perspectiva de los sujetos (Villarreal-Puga & García, 2022). La versatilidad que ofrece esta herramienta facilitó la indagación en diversos referentes que exploran hibridaciones similares, se profundizó en su experiencia personal dentro del proceso de construcción de un discurso musical a nivel técnico e interpretativo, en donde se integran diversas sonoridades y rasgos provenientes de diferentes géneros, enriquecidos a su vez por propuestas, estilos e historias personales singulares.

3.1 Etapas del proyecto

El proyecto se desarrolló en varias fases, las cuales se describen a continuación. Es importante destacar que la secuencia de estas fases se ajustó en función de los hallazgos emergentes durante el proceso de investigación:

- **Selección del repertorio:**

En esta etapa se consultó la discografía de diversos autores latinoamericanos a través de plataformas como YouTube y Spotify. Los criterios establecidos para la selección del repertorio fueron:

1. Que sea una pieza vocal en español con acompañamiento instrumental perteneciente a un aire o ritmo tradicional latinoamericano.
2. Que su contenido textual evoque o se refiera a la expresión de algún sentimiento.
3. Que sea un tema viable para adaptar a un ensamble de *jazz*.

- **Recopilación de la información:**

En esta fase se recopiló información sobre la música latinoamericana (bambuco, bolero, *bossa nova*, onda nueva, entre otros) y el *jazz*, incluyendo sus orígenes, principales exponentes y desarrollo histórica. Asimismo, se examinó el contexto de cada pieza seleccionada con el fin de comprender los aspectos socioculturales que la rodean, orientando esta información hacia una interpretación vocal correspondiente al estilo explorado.

- **Análisis musical de las piezas:**

Se llevó a cabo un análisis musical de cada una de las piezas seleccionadas, examinando elementos como su estructura formal, la disposición de sus secciones y los patrones armónicos y rítmicos.

- **Montaje del repertorio:**

Finalmente, en esta fase se realizó el montaje del repertorio en un formato de ensamble de *jazz* conformado por batería, bajo, piano y cuatro, en el cual se integraron instrumentos de viento y cuerda según lo requiera cada obra, a fin de preparar la presentación del recital de grado.

3.2 Análisis interpretativo

3.2.1 *Después que me olvidé de ti*

Se estima que la creación y difusión no comercial de este pasillo —también conocido por el título "Después que me dijiste adiós"— sería durante la segunda mitad del siglo XX. A pesar de no contar con una grabación oficial, la obra ha sido ampliamente versionada, destacando las interpretaciones de Nueva Gente (2000) y Gina Savino (2009).

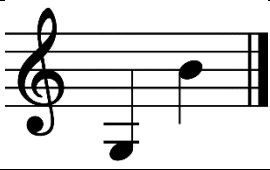
Música y Texto

Héctor Ochoa Cárdenas (Medellín, 1934-), hijo del compositor Eusebio Ochoa Isaza, es un destacado compositor colombiano reconocido por su emblemática canción "El camino de la vida", elegida como la Canción Colombiana del Siglo XX. Aunque desde temprana edad mostró su inclinación musical y posteriormente se dedicó exitosamente a la banca —industria de servicios financieros—, tras su jubilación retomó la composición, lo que le valió su ingreso al Salón de la Fama de Compositores Latinoamericanos en 2015 (Radio Nacional de Colombia, 2024).

Tabla 1

Después que me olvidé de ti

Después que me olvidé de ti

Música y Texto	Héctor Ochoa Cárdenas
Género	Pasillo
Temática	Desamor
Tonalidad a interpretar	Bb
Métrica	3/4
Rango Vocal	
Forma de la Pieza	A – B – A'

Descripción

"Después que me olvidé de ti" presenta una forma ternaria simple. A lo largo de la pieza, se destaca un motivo melódico principal que emplea bordaduras diatónicas y cromáticas, tanto ascendentes como descendentes, a partir de las notas del acorde. También es constante el uso de las cadencias ii-V-I, IV-V-I y de dominantes secundarias. A nivel rítmico, todas sus frases comienzan con inicios acéfalos o anacrusas.

Con respecto al texto, expresa la necesidad de sanar tras una ruptura, dejando atrás a la persona amada tanto en mente como en corazón. Sin embargo, aunque logra olvidarla, enfrenta ahora el reto de buscar a alguien que la iguale en apariencia y esencia.


3.2.2 *Quinta Anauco*

También conocida por "Con la mirada del amor", es una pieza emblemática del repertorio venezolano. Fue compuesta originalmente como un vals instrumental y grabada en 1966 para el álbum *Dinner in Caracas II* (Jose, 2024). En 1978, Aldemaro Romero le agregó letra para que fuera interpretada por María Teresa Chacín, acompañada por la Orquesta Sinfónica de Londres con un arreglo realizado por el propio maestro (Jose, 2024).

Música y Texto

Aldemaro Romero, (Venezuela, 1928 – 2007) fue un compositor, pianista, director de orquesta y arreglista venezolano, reconocido por ser uno de los músicos más innovadores del siglo XX en América Latina (Aguirre, 2024). Desde joven, mostró un talento excepcional en la música, aprendiendo de su padre y desarrollando el estilo Onda Nueva, un género que fusiona el joropo tradicional con elementos del *jazz* y la *bossa nova* (Aguirre, 2024). Su obra abarca desde la música académica hasta la popular, entre sus discos más conocidos están *Dinner in Caracas* y *Dinner in Colombia*, que mezclaban música tradicional con arreglos sinfónicos (Aguirre, 2024).

Tabla 2*Quinta anauco***Quinta Anauco**

Música y Texto	Aldemaro Romero
Género	Vals Venezolano
Temática	Enamoramiento
Tonalidad a interpretar	Em
Métrica	3/4
Rango Vocal	
Forma de la Pieza	A – A' – B – B'

Descripción

Quinta Anauco presenta una estructura binaria, donde ambas secciones se repiten con variaciones en la letra. En la sección A, resaltan los saltos melódicos en intervalos de sexta, quinta o cuarta. En la sección B, destacan motivos con bordaduras ascendentes y descendentes en diferentes alturas. A lo largo de la pieza, se aprecia un tratamiento armónico caracterizado por el uso de cadencias como ii–V–I en combinación con recursos cromáticos, dominantes secundarias, acordes extendidos y sonoridades modales. La obra transita entre tonalidades cercanas, con breves modulaciones sin abandonar su centro principal. Rítmicamente, el motivo de negra con puntillo – corchea – corchea – corchea está presente en toda la pieza.

Con respecto al texto, describe un amor que comienza de manera profunda y mágica a través de la "mirada del amor", donde los amantes aprenden a quererse y descubren verdades ocultas entre ellos. A pesar de reflejar brevemente una pérdida de intensidad en el amor, expresa la disposición a cambiar incluso su propia vida por lo que queda de ese sentimiento.

3.2.3 *De repente*

“De Repente” es una pieza fundamental del repertorio de la Onda Nueva y el quinto tema del álbum *Toma lo que te ofrecí*, lanzado en 1974. Este disco llegó solo tres años después de *El fabuloso Aldemaro y su onda nueva*, álbum con el que estableció su propio género, definido por sí mismo como la sustitución del arpa, el cuatro y las maracas por el piano, el bajo y la batería (Gaetulus, 2014).

Música y Texto

Aldemaro Romero (véase la página 47)

Tabla 3.

De repente

De repente	
Música y Texto	Aldemaro Romero
Género	Onda Nueva
Temática	Amor
Tonalidad a interpretar	E
Métrica	3/4 o 6/8
Rango Vocal	
Forma de la Pieza	A – B – A' – C - Coda

Descripción

De repente cuenta con una forma ABAC, comúnmente usada en el *jazz*. Es una pieza que destaca por su rica armonía, usando progresiones ii–V–I, dominantes secundarias, modulaciones, préstamos modales, movimientos cromáticos descendentes, acordes disminuidos y con

extensiones a lo largo de toda la pieza. Melódicamente, se caracteriza por desarrollar su motivo principalmente por grados conjuntos en un registro medio a superior, con una tendencia a descender a una misma nota mediante intervalos de quinta o séptima. Esto genera la sensación de que, independientemente de la construcción de la frase, siempre retorna a un punto de partida común. Rítmicamente, aunque está en compás de 3/4, su sensación rítmica evoca el 6/8 debido a los constantes ritmos hemiolados y las ligaduras presentes en la melodía. También son notables los inicios acéfalos, que provocan que las frases se perciban desplazadas medio compás.

Con respecto al texto, describe cómo el amor llega de forma repentina y transformadora, cambiando por completo la vida de alguien, este amor lo llena de alegría, haciéndole sentir un aire de renovación y lo hace creer nuevamente en el amor, como si fuera una especie de magia que sana sus heridas emocionales.

3.2.4 *Algo contigo*

Algo contigo es la primera pista del álbum que lleva su mismo nombre, lanzado en 1976 por Chico Novarro. En su libro *Algo Conmigo* (2018), Novarro cuenta que la frase que inspiró su canción nació de una escena con su pareja Norma, quien, al ver su química con una actriz, le dijo: “Esta mujer tiene algo con vos”, esa frase le dio origen al bolero, que demoró un año en completar (García F. , 2020). Otra versión sugiere que la canción se inspiró en el amor no correspondido que el autor sentía por la cantante peruana Lisette Álvarez, quien interpretó varias canciones de él (García F. , 2020).

Música y Texto

Bernardo Mitnik (Santa Fe, 1934 – 2023) fue un baterista, cantante, compositor y actor argentino con una trayectoria artística ampliamente reconocida, creció en un hogar humilde y desde joven mostró interés por la música, a pesar de que su familia esperaba que tomara otro

camino (Stiletano, 2023). En los años 60 se hizo famoso como parte del “Club del Clan”, adoptando el nombre Chico Novarro y convirtiéndose en una figura destacada de la música tropical. Su carrera fue muy versátil: compuso tangos, boleros, cumbias y baladas (Stiletano, 2023). Nunca dejó de componer ni de explorar nuevos formatos, como el *streaming* junto a su hijo y nieto músicos. Fue muy querido por el público y sus colegas, y hasta el final de su vida mantuvo viva su pasión por la música (Stiletano, 2023).

Tabla 4.

Algo contigo

Algo contigo	
Música y Texto	Chico Novarro
Género	Bolero
Temática	Amor no correspondido
Tonalidad a interpretar	D
Métrica	4/4
Rango Vocal	
Forma de la Pieza	A – B

Descripción

Algo contigo es un bolero en forma binaria. Algunos de los recursos armónicos que emplea son: modulaciones pasajeras a su sexto y segundo grado, dominantes secundarias, intercambios modales, cadencias ii – V – I sobre diferentes grados y sustituciones tritonales. A nivel melódico y rítmico, se destaca que todas sus frases inician en anacrusa con un cromatismo ascendente a una nota del acorde y un salto de intervalo de séptima para posteriormente desarrollar la frase a través de grados conjuntos.

Con respecto al texto, expresa un amor profundo y desesperado por alguien que lo ve solo como un amigo. Le duele fingir amistad mientras desea una relación más íntima, y sufre en silencio al espiar y buscar excusas para estar cerca, ya que no quiere morir sin haber vivido algo con esa persona.

3.2.5 *O que será*

"O Que Será", originalmente fue compuesta por Chico Buarque en 1976 para la telenovela *Doña Flor y sus dos maridos*, basada en la obra de Jorge Amado. Buarque se inspiró en fotografías de Cuba, creando un "cubaião", una fusión de baião brasileño y ritmos cubanos, pero ha negado que la letra esté inspirada en Cuba (Homem, 2009). De hecho, cuando Chico tuvo acceso al contenido de su archivo en el Departamento de Orden Política y Social y la interpretación de los censores sobre su letra en 1992, señaló que ni él mismo conocía con certeza su significado, añadiendo que, de saberlo, no tendría nada que explicar (Homem, 2009).

Esta canción, interpretada a dúo con Milton Nascimento, cuenta con varias versiones y aparece en varios álbumes. En *Meus caros amigos* (1976) de Chico, se titula "O que será (À flor da terra)", mientras que en *Geraes* (1976) de Milton figura como "O que será (À flor da pele)", por otro lado "O que será (Abertura)" se encuentra en la banda sonora de la novela. Su versión en español —la versión a interpretar en este proyecto—, grabada en 1982 para el álbum *Chico Buarque en Español*, se denominó "Que será (O Que Será) (Á Flor Da Terra)" y también contó con la participación de Milton Nascimento.


Música y Texto

Chico Buarque de Hollanda (Río de Janeiro, 1944) es un poeta, cantante, guitarrista, compositor, dramaturgo y novelista brasileño hijo del historiador y escritor Sérgio Buarque de Holanda y de Maria Amélia Alvim Buarque de Holanda (Malta, 2012). Creció inmerso en un

ambiente culturalmente rico, con tempranas influencias literarias y musicales que lo impulsaron a desarrollar una exitosa carrera artística. Inició su trayectoria en la década de 1960, un período de intensa agitación política en Brasil marcado por un fuerte golpe militar que impactó a toda la sociedad (Malta, 2012). Su obra se distingue por su profundidad literaria y aguda crítica social, elementos que reflejan su sólida formación intelectual y sus experiencias tanto en Brasil como en el extranjero.

Tabla 5.

O que será

O que será	
Música y Texto	Chico Buarque
Género	Bossa Nova
Temática	Debido al uso del lenguaje retórico, según la subjetividad del oyente puede referirse al deseo y al amor pasional o a la crítica política y el deseo de libertad.
Tonalidad a interpretar	Gm
Métrica	4/4
Rango Vocal	
Forma de la Pieza	A – A' - B – A'

Descripción

La versión de referencia para este análisis de "O Que Será" presenta una forma ternaria. A nivel armónico, la pieza modula a diferentes tonalidades y armaduras en la sección B, retornando a su tonalidad original en la reexposición de la sección A. Adicionalmente, emplea modulaciones pasajeras, progresiones modales y cadencias ii-V-i en diversos centros tonales, así como acordes

prestados, disminuidos, semidisminuidos y alterados. Es notable el uso de acordes menores con séptima mayor y el protagonismo del bajo, logrado mediante progresiones de acordes con movimientos cromáticos descendentes en el bajo. Melódica y rítmicamente, todas las frases se caracterizan por un inicio acéfalo y se desarrollan sobre una misma nota o mediante movimientos melódicos ascendentes o descendentes con un rango máximo de tercera.

En cuanto al texto, a pesar de su ambigüedad, se puede señalar que reflexiona sobre una fuerza profunda, misteriosa e incontrolable que permea todos los aspectos de la existencia humana. Esta fuerza —susceptible de interpretarse como el deseo, la libertad, la rebelión o la vida misma— se manifiesta en lo prohibido, lo íntimo y lo colectivo, persistiendo a pesar de los intentos de censura o supresión.

3.2.6 Construcción / Dios le pague

Originalmente, "Construção" y "Deus Lhe Pague" se lanzaron en 1971 como sencillos dentro del álbum homónimo *Construção*, con arreglos de Rogério Duprat. Estas canciones surgieron un año después del regreso de Chico Buarque de su exilio en Italia, donde encontró una situación política aún más opresiva (Pichersky, 2021). Su contenido presenta una potente crítica social, directamente ligada al contexto de la dictadura militar brasileña, Buarque logró evadir la censura gracias a las metáforas de su letra, aunque la crítica era evidente para la mayoría del público (Pichersky, 2021). A pesar de su duración y complejidad, el álbum obtuvo un éxito comercial inmediato y es considerado una obra fundamental de la música brasileña (Pichersky, 2021).

Posteriormente, en 1982, se lanzó una versión fusionando ambos temas en el álbum *Chico Buarque en Español*, la cual será la interpretada en este proyecto.

Tabla 6.

*Construcción / Dios le pague***Construcción / Dios le pague**

Música y Texto	Chico Buarque
Género	Bossa Nova
Temática	Crítica social
Tonalidad a interpretar	Dm
Métrica	2/4

Rango Vocal**Forma de la Pieza**

A – B

Descripción

Esta pieza cuenta con una forma estrófica repetitiva. Su armonía, aunque reiterativa, se enriquece mediante el uso de dominantes secundarias, acordes cromáticos de paso, acordes extendidos y extensiones recurrentes de sexta o séptima mayor en acordes menores, así como movimientos de bajo y cambios en las funciones armónicas. El motivo melódico principal se desarrolla casi íntegramente sobre la tónica, replicándose en otras alturas en fragmentos específicos. En "Dios le pague", el motivo melódico consiste en movimientos cromáticos reiterados hasta el final. Rítmicamente, todas las frases se caracterizan por un inicio acéfalo y la escritura en semicorcheas, determinada por la extensión silábica del texto.

El mayor atractivo de esta canción reside en su letra. Construida como un poema concreto con versos largos dodecasílabos que culminan en palabras esdrújulas y se repiten con una única modificación en la última palabra de cada estrofa, generando nuevos significados o absurdos literarios. Su contenido narra la existencia rutinaria y trágica de un obrero que ama y vive

intensamente, pero encuentra una muerte injusta y anónima en su trabajo. Constituye una crítica política a la deshumanización laboral bajo el capitalismo, que explota y desecha a los más vulnerables, proporcionándoles apenas lo indispensable para subsistir.

3.2.7 *Mecánico de sueños*

Es la segunda pista del álbum homónimo de Jaime Jaramillo Arias, lanzado en 2021 con Piedad Córdoba en la voz. Originalmente, esta pieza se difundió a través de las redes sociales del autor el 1 de mayo de 2019 como una versión para voz y guitarra, como agradecimiento a la vida por su trabajo. Sin embargo, fue durante el periodo de pandemia que surgió el interés de Jaramillo Arias por realizar una producción formal de algunos de sus temas preexistentes con la colaboración de amigos. De este proceso creativo emergió el álbum y, específicamente, la canción "Mecánico de sueños" con un arreglo para *big band* (Arias, Historia de Jaime Jaramillo & su obra "Rosas en el Mantel", 2024).

Música y Texto

Jaime Jaramillo Arias, nacido en 1978 en Manizales, es un reconocido licenciado en música, músico y compositor colombiano autodidacta, especializado en *jazz* y música tradicional colombiana. Influenciado desde pequeño por su familia y su condición de autismo, comenzó a tocar guitarra, tiple y requinto a los 11 años y más tarde se interesó por el *rock* y la música clásica, especialmente tras conocer al maestro Raúl Madrid Sans (Arias, Historia de Jaime Jaramillo & su obra "Rosas en el Mantel", 2024). Actualmente, es docente en la Universidad de Caldas y también ofrece talleres de formación musical en modalidad virtual.

Tabla 7.

Mecánico de sueños

Mecánico de sueños

Música y Texto	Jaime Jaramillo Arias
Género	Joropo (Pasaje llanero)
Temática	Ensoñación
Tonalidad a interpretar	D
Métrica	3/4

Rango Vocal**Forma de la Pieza**

A – B – A – C - Coda

Descripción

Mecánico de sueños presenta una forma extendida común en el *jazz* (ABAC). Su armonía se distingue por el empleo de acordes con tensiones y superposiciones, inversiones, bajos cromáticos y préstamos modales. Las progresiones y los acordes extendidos exploran diversas sonoridades y timbres, apartándose de una jerarquía funcional tradicional. Se observan cadencias ii-V-i en diferentes grados, acordes disminuidos y suspendidos, sustituciones tritonales, dominantes secundarias y encadenamientos de dominantes. Rítmicamente, la pieza incorpora inicios acéfalos, frases ligadas entre compases, así como el uso de cuatrillos y tresillos de negra. Su melodía, sin un patrón específico, se caracteriza por la agilidad necesaria para ejecutar fraseos con notas no repetidas, saltos melódicos, cromatismos y movimientos tanto ascendentes como descendentes.

Con respecto al texto, habla con sobre la labor del músico como un artesano del alma: alguien que, movido por el amor, repara canciones y emociones rotas. Es un "mecánico de sueños", alguien que no solo arregla notas o letras, sino que instaura la música como una profesión noble que transforma el olvido en recuerdo y el dolor en arte.

3.3 Sistematización Pedagógica

Para llevar a cabo este proyecto, el objetivo principal fue integrar las sonoridades del *jazz* con las músicas latinoamericanas. Con este fin, el proceso de montaje abarcó desde el estudio de recursos técnicos hasta las decisiones sobre los arreglos y la interpretación vocal.

En la cátedra de “Canto”, impartida por la maestra Dayra González, se abordaron en primer lugar, los recursos técnicos propios del *jazz* mediante el estudio y desarrollo del método *Blues Scatitudes*, elaborado por Bob Stoloff (2003). Este método facilitó la exploración del *scat singing*, las escalas pentatónicas y la escala *blues*, así como también, las articulaciones características del *blues*. De igual manera, se utilizó el método *Hear It and Sing It! Exploring Modal Jazz* de Judy Niemack (2004), que permitió la exploración de escalas, terceras, triadas diatónicas y ejercicios de escucha y respuesta en los diferentes modos. Así mismo, se exploró el desarrollo de la voz mixta, el *belt* y el *twang*, a través del montaje de diversos temas de músicas latinoamericanas que requirieran el dominio de dichos recursos técnicos.

Por otro lado, en la materia “Improvisación del jazz”, a cargo del maestro Juan Pablo Cediell, se desarrollaron conceptos como las escalas *bebop*, patrones digitales e inversiones de tríadas y cuatríadas. Además, se realizaron transcripciones de solos, análisis de formas y ensambles de *standards* pertenecientes al *Real Book*, lo que permitió generar propuestas de improvisación.

Otro aspecto relevante para la familiarización con las sonoridades de estas fusiones fue la identificación de referentes que llevaran a cabo dichas propuestas de hibridación. Entre ellos, se consideraron músicos como Aldemaro Romero, Chico Buarque, Victoria Sur, Flaura Jiménez, Jaime Jaramillo Arias, Gina Savino y Rita Payés.

Posteriormente, se definieron los formatos de interpretación para el repertorio. Esto implicó reemplazar, adicionar o combinar los instrumentos de los formatos tradicionales con instrumentos

comúnmente utilizados en ensambles de *jazz*. Así pues, se incorporaron instrumentos de viento metal (trombón y trompeta), viento madera (saxofón, clarinete o flauta travesa), o de cuerda pulsada o frotada (guitarra, cuatro o violonchelo), según la densidad tímbrica deseada para cada tema, en conjunto con el piano, el bajo y la batería.

De estas decisiones se derivaron también los arreglos destinados a enriquecer la sonoridad jazzística. Se realizaron rearmonizaciones para ampliar los colores de la armonía mediante recursos como acordes con extensiones y tensiones, sustituciones, progresiones armónicas características —como el ii–V–I, *turnarounds*², y movimientos por cuartas o quintas—, préstamos modales y modulaciones pasajeras. A nivel estructural, se añadieron secciones de improvisación para los instrumentistas y se modificaron las formas o el *tempo* para favorecer el desarrollo del tema y lograr el efecto deseado.

En cuanto a las decisiones para la interpretación vocal, estas se dividieron en dos aspectos: el contenido textual y el contenido melódico. Para transmitir de la mejor manera el sentir o la melancolía de cada tema, se estudió el texto escribiéndolo a mano, seccionándolo por frases, versos o estrofas, y se analizó la letra para comprender las ideas y la emoción principal. Este proceso de concientización permitió desarrollar una conexión emocional más profunda entre el intérprete y el texto de la canción. Para la construcción de la interpretación del contenido melódico, se seleccionaron recursos vocales que ayudaran a transmitir la emocionalidad del tema desde un plano tímbrico. Se revisaron las articulaciones, los fraseos en función de la intención, el *rhythmic phrasing*, la integración de ornamentaciones y las modificaciones en los colores y matices.

Finalmente, uno de los aspectos cruciales para el desarrollo de este proyecto fue contar con la participación de compañeros con quienes la autora compartía lazos de confianza y conexión

² Turnaround: pasaje al final de una sección que da paso a la siguiente.

emocional. Esto obedece a la premisa de que la construcción musical no es un proceso individual, sino colectivo, donde los participantes complementan sus conocimientos y enriquecen su discurso musical a través del diálogo inherente al encuentro de individuos que crean música en conjunto. Gracias a esta colaboración, se llevó a cabo de manera exitosa el proceso de montaje de las piezas seleccionadas para este proyecto.

3.4 Recursos

La autora de este proyecto cubrió todos los recursos y materiales necesarios para su ejecución. Esto incluyó la investigación —publicaciones, artículos, libros, trabajos académicos, grabaciones y material físico o digital—, los gastos económicos —contratación de músicos acompañantes e ingeniero de sonido— y los requerimientos para el recital solista —auditorio, diseño de pieza gráfica, vestuario, atriles, impresión de partituras e instrumentos—. A continuación, se presenta una tabla con el presupuesto detallado de estos recursos.

Tabla 8.

Presupuesto

Presupuesto	
Ítem	Valor
Vestuario	\$100.000
Fotografía, Video Y Piezas Gráficas	\$0
Alquiler de Equipo de Sonido y Grabación	\$750.000
Talleres Virtuales de fusión Jazz	\$650.000
Músicos	\$1.350.000
Refrigerios	\$100.000
Sitio de Ensayo	\$100.000
Auditorio	0
Total	\$3.050.000

4. Conclusiones

En conclusión, para abordar desde la interpretación vocal el montaje de repertorios que exploren la integración entre las músicas tradicionales y el *jazz*, resaltando las particularidades estilísticas de cada género seleccionado, fue fundamental, en primer lugar, investigar y recopilar información sobre la relación histórica entre estos géneros y los diversos resultados de sus hibridaciones en los diferentes países de la región. Esto permitió seleccionar un repertorio diverso que ofrece amplias posibilidades de exploración de las características tanto del género autóctono como del *jazz*.

En segundo lugar, resultó crucial elaborar un análisis interpretativo detallado de cada pieza seleccionada, abordando elementos como su contexto sociocultural, estructura formal, patrones armónicos y rítmicos, así como el contenido y la emoción expresada en su letra. Asimismo, fue importante conocer a fondo las características distintivas de los géneros involucrados.

De esta manera, contar con dicha información y comprenderla facilitó, a través del estudio de los diferentes recursos técnicos necesarios, disponer de diversas herramientas para tomar decisiones interpretativas conscientes y orientadas a la hibridación de las posibles sonoridades. En este sentido, el estudio técnico se convirtió en un medio para materializar la melancolía y el sentir propio de estas fusiones.

Finalmente, la puesta en escena de este proyecto permitió interpretar y difundir este repertorio, destacando el papel de la voz femenina en las músicas latinoamericanas integradas con elementos del *jazz*.

Referencias Bibliográficas

- Aguirre, S. R. (2024). ALDEMARO ROMERO Y SU ONDA NUEVA (1968-1976) CONFLUENCIA Y DIÁLOGO ENTRE MÚSICAS TRADICIONALES Y POPULARES URBANAS EN VENEZUELA. *REVISTA DEL IIMCV*, 38(1), pág. 75.
- Aravena, A. M. (2020). ¿Influencia del jazz? *Revista musical chilena*, 74(233), 69-87.
- Arciniegas, M. A. (2013). *CUATRO FACETAS LATINOAMERICANAS MIRADAS DESDE LA COMPOSICIN MUSICAL*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- Arellano, J. M. (2019). El Concepto de Identidad. Una Aproximación a la Música en América Latina. *Revista NEUMA (Talca)*, 12(1), págs. 36-59.
- Argenpress Cultural. (19 de Octubre de 2013). *Música: Desde Cuba, Celia Cruz*. Obtenido de Cambio Político: <https://cambiolpolitico.com/musica-desde-cuba-celia-cruz/44124/>
- Arias, J. J. (2021). *Mecanico de Sueños*. Manizales, Caldas, Colombia.
- Arias, J. J. (2 de Mayo de 2024). Historia de Jaime Jaramillo & su obra "Rosas en el Mantel". (M. F. Miranda, Entrevistador)
- Bartlett, I., & Naismith, M. L. (2020). An Investigation of Contemporary Commercial Music (CCM) Voice Pedagogy: A Class of its Own? *Journal of Singing*, 76(3), págs. 273-282.
- Bautista, A. M. (2023). *CONCIERTO PARA VOZ FEMENINA CON CANCIONES EN ESPAÑOL EN ESTILO JAZZ COMPUESTAS EN EL SIGLO XX*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- Biblioteca Nacional de Chile. (s.f.). *Violeta Parra (1917 - 1967)*. Obtenido de Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7683.html>

Cañizares, D. (1998). *La trova tradicional cubana, en Panorama de la música popular cubana.*

La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Castro, J. I. (2019). *30 MELODÍAS REPRESENTATIVAS DEL JAZZ COLOMBIANO (1957-1999): UN ANÁLISIS HISTÓRICO DESDE LA MUSICOLOGÍA.* Bogotá: PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA.

Centro de Estudios Miguel Enriquez (CEME). (2003-2007). *Archivo Chile.* Obtenido de https://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/vp/d/vpde0002.pdf

Cifras, M. V. (2018). Mujeres en el jazz en Chile. Modelización, régimen simbólico y trayectorias de género. *Revista Musical Chilena*, N° 229, pp. 79-106.

Corti, B. (2012). Aportes para el debate sobre el jazz en América Latina: desde el Latin Jazz hacia el jazz latinoamericano. En H. Vargas (Ed.), *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: Retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la IASPM-AL* (págs. 356-362). Montevideo: ASPM-AL y CIAMEN.

Edwin, R. (Noviembre/ Diciembre de 2007). Belt is legit. *Journal of Singing*, 64(2), págs. 213-215.

Encina, I. R. (2010). Una historia del jazz. *Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal*, Vol 5. N. 4.

Escudero, K. M. (21 de 11 de 2018). El twang: En el estill voice y en la técnica vocal. *ARETÉ*, 18(2S), págs. 63S-68S.

Formento, E. L. (2019). Técnica vocal o técnicas vocales en Córdoba: una discusión sobre la relación entre técnica vocal y estilos de canto. *Investiga+(2)*, págs. 89-103.

Fundación Mercedes Sosa. (s.f.). *Fundación Mercedes Sosa.* Obtenido de <https://www.mercedessosa.org/biografia/>

- Gaetulus, Q. (14 de diciembre de 2014). *Por la vereda tropical*. Obtenido de De repente, un clásico de Aldemaro Romero: <https://porlaveredatropical.blogspot.com/2014/12/de-repente-un-clasico.html>
- Gamboa, Y. L. (2018). *CANTAUTORAS COLOMBIANAS FLORECIENDO EN 10 RITMOS LATINOAMERICANOS*. Bucaramanga: Universidad Autónoma de Bucaramanga.
- García, F. (10 de Agosto de 2020). *La historia de "Algo contigo", el gran bolero de Chico Novarro y la enigmática actriz que lo inspiró*. Obtenido de La Nación: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/la-historia-algo-contigo-gran-bolero-chico-nid2416691/>
- García, R. I. (2009). *Travesía. Hibridación y viajes del jazz en Colombia y su influencia en la música local*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Gautier, A. M. (1997). Tradición, género y nación en El Bambuco. *A Contratiempo*, págs. n. 9 pp.. 34-46.
- Giller, M. (2018). Breve panorama histórico del jazz en Brasil. *Revista musical chilena*, 72(229), págs. 33-56.
- Gómez, B. J. (2024). *Musicalización y adaptación de cuatro poemas de autores chucureños para un formato de coro de cámara*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- Guerrero, G. D., & Guerrero, M. C. (2020). *Metodología de la investigación* (Segunda ed.). Grupo Editorial Patrial.
- Hanslick, E. (1981). *De lo Bello en la Música*. Buenos Aires: Ricordi americana.
- Hernández, R. S., Fernández, C. C., & Baptista, M. d. (2014). *Metodología de la Investigación*. MCGRAW-HILL / INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V.

Homem, W. (2009). *Histórias de canções: CHICO BUARQUE*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro.

Jose. (14 de Noviembre de 2024). “*Quinta Anauco*” – Aldemaro Romero – Canta: Karla Lara. Obtenido de Música Venezolana: <https://musicavenezolana.com/2024/11/14/quinta-anauco-aldemaro-romero-canta-karla-lara>

Larraín, J. (2000). *Identity and Modernity in Latin America*. Alemania: Polity Press.

Le Franc, R. (2009). Chavela Vargas: "la ídola". *Revista Herencia*, 22, págs. 29-33.

Lecanda, R. Q., & Garrido, C. C. (2003). Introducción a la metodología de investigación cualitativa. *Revista de Psicodidáctica*(14), págs. 5-40.

Lozano, D. V. (2020). *COMPENDIO DE CONCEPTOS BÁSICOS EN EL CANTO: LA VOZ MIXTA POR MEDIO DE LA TÉCNICA DE IMPOSTACIÓN*. Pereira: UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA.

Malta, P. P. (Diciembre de 2012). CHICO BUARQUE. *Pequenos Notáveis. Parte 2. Série televisiva: textos complementares*. Brasil: MultiRio, Ediouro Gráficos y Editorial Ltd.

Melo, M. E. (2012). *MÚSICA NACIONAL: EL PASILLO COLOMBIANO*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Mendoza, J. E., & Sepulveda, J. I. (2021). *Real Book Colombia*. Bogota D. C.: Pontificia Universidad Javeriana.

Merche, A. M. (2024). *Recital de Canto “Amor en boca de otros: Seis Standards de Jazz en Voz Femenina”*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.

Miñana, C. (1987). Ritmiva del bambuco en Popayán. *A contratiempo*, 1, págs. 46-55.

Mora, C. A. (2023). *Glosario de Vocología*. Bogotá: Corporación Universitaria Iberoamericana .

- Moreno, L. G. (2020). Ser jazzista en Cuba. Del imaginario al juicio estético. *Revista Musical Chilena*, 74(233), págs. 49-68.
- Novati, J., & Ruiz, I. (1984). *Mekamunaa. Estudio etnomusicológico sobre los bora de la amazonia peruana*. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Musicología.
- Oxford University Press. (s.f.). *Riff (n.5)*. Obtenido de Oxford English dictionary: <https://doi.org/10.1093/OED/1039476911>
- Palacios, M. (Diciembre de 1997). Rasgos distintivos del Valse Venezolano en el siglo XIX. *Revista Musical de Venezuela*(35).
- Palacios, M. (2015). La música y la educación femenina en la Venezuela del siglo XIX. *Revista venezolana de estudios de la mujer*, 20(45), págs. 87-103.
- Pichersky, N. (20 de septiembre de 2021). *Cómo Chico Buarque edificó “Construção”, la canción perfecta*. Obtenido de La Nación: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/como-chico-buarque-edifico-construcao-la-cancion-perfecta-nid20092021/>
- Radio Nacional de Colombia. (21 de Julio de 2024). *Héctor Ochoa: 90 años en su camino de la vida*. Obtenido de Radio Nacional de Colombia: <https://www.radionacional.co/musica/artistas-colombianos/hector-ochoa-compositor-colombiano-vida-y-canciones>
- Randel, D. M. (2003). *The Harvard Dictionary of Music: Fourth Edition*. The Belknap Press of Harvard University Press.

- Reyes, M. A., & Sánchez, E. I. (2018). *LA VIOLENCIA HISTÓRICA CONTRA LAS MUJERES. CONCEPTO, ORIGEN, CONSECUENCIAS Y MEDIDAS PARA SU ERRADICACIÓN**. Ciudad de México: Universidad La Salle.
- Rivas, M. J. (2021). Apuntes teóricos sobre el bolero como paradigma cultural. *Revista de Educación & Pensamiento*, 28(28), págs. 43-52.
- Robinson-Martin, T. (2017). *So you want to sing gospel*. Rowmand & Littlefield.
- Saenz, C. C. (2015). ASPECTOS MUSICALES DEL JOROPO DE VENEZUELA Y COLOMBIA. *Música Oral del Sur*(12).
- Sagrado, M. S. (Diciembre de 2014). El protagonismo femenino en el ámbito musical histórico (I). *Revista del Folklore*(394), págs. 23-32.
- Salgar, O. H. (2013). El tópico de la melancolía en la música andina colombiana: Semiosis del gesto cadencial $7^5 4^3$. *A contratiempo*, N. 22 Art. 1.
- Sarmiento, P. (Marzo de 2019). MUJERES EN LA HISTORIA DE LA MÚSICA EN COLOMBIA. *Biblioteca Luis Ángel Arango*.
- Shapiro, J. (2016). *So you want to sing jazz: a guide for professionals*. Rowman & Littlefield.
- Sloboda, J., & Juslin, P. (2011). *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford University Press.
- Stiletano, M. (19 de Agosto de 2023). *La muerte de Chico Novarro: una vida escrita como una inolvidable canción de amor*. Obtenido de La Nación: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/chico-novarro-1934-2023-una-vida-escrita-como-una-inolvidable-cancion-de-amor-nid18082023/>

- Suarez, L. M. (2021). *Recital de canto "la voz femenina en las músicas andinas": selección de obras de tres cantautoras colombianas*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- Syroiyid, B. (Mayo de 2012). TOM JOBIM: BOSSA NOVA. Un recorrido por la evolución de dicho estilo a través de diez obras representativas de la carrera de uno de sus más paradigmáticos autores. *Gabiralia*, 193(2), págs. 1-12.
- Torres, L. F. (2024). *La presencia de la mujer en la música mexicana a finales del siglo XIX*. Aguascalientes: Universidad del Valle de México.
- Valencia, J. A. (2016). *Poesía y Modernidades en la Canción Popular Latinoamericana*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Valenzuela, H. A. (2010). *El ritual tikuna de la pelazón en la comunidad de Arara, sur del trapezoido amazónico: una experiencia etnográfica*. Leticia: Universidad Nacional De Colombia.
- Villarreal-Puga, J., & García, M. C. (2022). La Aplicación de Entrevistas Semiestructuradas en Distintas Modalidades Durante el Contexto de la Pandemia. *Hallazgos21*, 7(1), págs. 52-60.
- Vitale, L. (2002). *La larga marcha por la unidad y la identidad latinoamericana, de Bolívar al Che Guevara: Recuperando la memoria histórica*. Buenos Aires: Cucaña Ediciones.

Apéndices

Apéndice A. Transcripción de *Después que me olvidé de ti*.

Después que me olvidé de ti

Solo en A

Héctor Ochoa

Andante
B \flat Δ G aug^7 C m^{11} F 7 B \flat maj^{13} E \flat Δ E $^\circ$

Des - pués que me di - jis - te a - dí - os Des - pués que te marc -
has te Te - nía que ol - vi - dar tu a - mor pa - ra po - der sal - var - me a ries - go de per -
der la fe te - ní - a que en - con - trar o - tra ju - lu - sión o - tro que - rer vol - ver - me a ena - mo -
rar Des - pués yo cre - o que a - sí fue en

ti ya no pen - sa - ba en ti lo - gré sa - car - te de - mi

ser y te sa - qué del co - ra - zón por fin y mi - ra en qué pro -

Cm¹¹ F⁷ B^bmaj⁹ Dm D^b° Cm⁷ F⁷

-ble-ma es-toy bus-can-do tu-reem-pla-zo que ten-ga tu co-lor de piel y el fue-go de tus

B^bΔ Gm⁷ Cm⁷ D⁷ Gm⁷ E^bΔ E^o

bra-zos tus o-jos y tu mi-ma voz to-do lo tu-yo j-gual por-que des-pués

⊕
D.S. al Coda
(Fm⁷ - B^b7)

B^bΔ/F Gm⁷ Cm¹¹ F⁷ B^bΔ E^bΔ E^o B^bΔ Gm⁷ Cm¹¹

que te ol-vi-dé te es-toy que-rien-do - más por-que des-pués que te ol-vi-dé te es-toy que-rien-

E^bomit³ Gm⁷ Cm⁷ F^{sus}⁴ B^bΔ E^bΔ B B^bmaj⁹

-do más

Apéndice B. Transcripción de *Quinta anauco*.

Lead Sheet

Quinta Anauco

Solo en A&B

Aldemaro Romero

Adagio

Em⁷ B⁷/D[#] B^o/D A/C[#] Am⁷/C Em⁷/B

B⁷add11 Em⁷ [A] F[#]m⁷b⁵ B⁷ Em⁷ Em⁶

Te des-cu - bri de fren-te al sol con la mi - ra - da del a - mor, e - ras la
ve - ra des - per - tó con la mi - ra - da del a - mor, to - do mi

F[#]m⁷b⁵ B⁷ Em⁷ Em⁶ Bm⁷b⁵ E⁷

luz, e - ras la paz, con la mi - ra - da del a - mor, Te e - na - mo - ré, me e - na - mo - ré, con la mi -
llan - to se se - có, con la mi - ra - da del a - mor, Nos a - pren - di - mos a que - rer, con la mi -

Am⁹ Am⁶ Cm⁷ D⁷ Gmaj⁹ Em⁷

-ra - da del a - mor, te dí jin - co - lor pa - ra tu piel y un nue - vo mo - do de que - rer. To - do em - pe -
-ra - da del a - mor, y des - cu - bri - mos la ver - dad que esta - ba o cul - ta en - tre los - dos. To - do em - pe

1. Cm⁷b⁵ F[#]m⁷b⁵ B^{sus} B⁷ 2. F[#]7^b9 B⁷

-zó con la mi - ra - da del a - mor — Tu pri - ma zó con la mi - ra - da del a -

Em⁷ Bm⁷b⁵ E⁷ [B] Am⁷ D⁷ Gmaj⁷ Cmaj⁷

-mor. — Cuan - do mi a - mor te co - no ció se j - lu - mi - nó tu ju - ven - tud, cuan - do mi a -

Gm⁹ C7(b9) Fmaj⁷ Fmaj⁷ F#m7b5 B⁷

mor te en lo - que - ció tu co - men - zas - tes a ser tú, hoy que se a - pa - ga tu lo - cu - ra con - sen -

E7#5 Am⁷ Em⁷ B⁷(b9b13) ^{1.}Em⁷ Bm⁷b5 E⁷

- ti - da yo te cam - bio por mi vi - da lo que que - da de tu a - mor.

2. Em⁷ Em⁷ B⁷/D# B^o/D A/C# Am⁷/C

mor.

Em⁷/B rit. B⁷_{sus} Em⁷

mor.

Apéndice C. Transcripción de *De repente*.

Voces

De Repente

Aldemaro Romero (Ad. Ian Chester)

Adaptación: María Fernanda Miranda

B^{7sus4} **B^{7#11}** **B^{7sus4} A^{7sus2} E^{#dim} G^{#dim7}**

De - re -

A Solo armonía y voz **F^{#m7add11}** **F^{#m7}** **B** **E^{maj7}** **G^{#m/B}** **G^{dim7}**

-pen - te, co - mo el ni - ño que se vuel - ve ado - les - scen - te Co - mo quién se vuel - ve
lo - co y con - fun - de su pa - sa - do - y su - pre - sen - te

B

2. **G^{#m/B}** **A^{m7}** **D⁷** **G^{maj7}**

Co - mo si - fue - ra bru - je - ría Tú a - le - gri - a me lle - nó com - ple - ta men - te Qué mi -

C^{#m7} **F[#]** **B^{m7}** **B^{m7}** **C^{maj7}**

- la - gro fue, vi - da mí - a Qué ma - ne - ra tie - nes dea - mar

F^{maj7} **C^{F^{#m7}}** **B^{7sus4}** **G^{#m/B}**

De re - pen - te Me mo - rí - a por se - guir - te la co - rrien - te

E^{maj7} **A^{maj7}** **G^{#m7}** **G^{dim}** **F^{#m7}** **G^{#m7}**

Por la noche y por el dí - a Te ve - í - a en ca - da ros - tro de la gen - te, Vi - da

D
 C#7sus4 C#7b9 F#m7 G#m7
 mí - a De re - pen - te ca - mi - nas - te los ca - mi - nos de mi men - te Le qui -

C#m9 F#m7 G#m7
 - tas - te las a - rru - gas a mi fren - te Y sem - bras - te tu son - ri - sa en mi do - lor

D
 C#7b9#5 C#7b9 F#m7 G#m7
 Vi - da mí - a tu lo - cu - ra mei - nun - dó vio - len - ta - men - te Tu de -

C#m7 C#7b9 F#m7 F#m7 B To Coda E/G#
 - men - cia me lle - nó tan de - re - pen - te Qué - me hicis - te que cre - yera en el a - mor

Coros

A
 E/G# Edim/G F#m7add11 F#m7 B Emaj7
 De - re - pen - te, co - mo ni - ño que se vuel - ve ado - les - scen - te

G#m/B Gdim F#m7 F#m7 B D.S. al Coda Emaj7
 Co - mo quién se vuel - ve lo - co y con - fun - de - su pa - sa - do y su pre - sen - te

⊕
 Emaj7 Bm7 Emaj7 Bm7 Emaj7
 mor a - mor Ye - ah

Apéndice D. Transcripción de *Algo contigo*.

Lead Sheet

Algo Contigo

Chico Navarro

Arreglo María Fernanda Miranda

Solo on A&B

Andante

Chords: Cmaj⁹ Gm⁷ E⁷ Am⁷ Dm⁷ G⁷

Ha - ce

A Chords: C^{sus4} Cmaj⁹ Bm^{7b5} E⁷ Am⁷ Gm⁷ C⁷

fal - ta que te di - ga que me mue - ro por te - ner al - go con ti - go. Es que

Chords: F^{sus4} Fmaj⁹ Em⁷ A⁷ D^{sus4} Dm⁷

note has da - do cuen - ta de lo mu - cho que me cues - ta ser tu a - mi - go. Ya no

Chords: Fmaj⁹ Bb⁷ Cmaj⁷ A⁷

pue - do a - cer - car - me a tu bo - ca sin de - sear - te - la de u - na ma - ne - ra lo - ca. Ne - ce -

Chords: D^{9sus} D⁷ Dm⁷ G^{sus4} G⁷

- si - to con - tro - lar tu vi - da sa - ber quién te be - sa y quién te a - bri - ga Ha - ce

B Chords: C^{sus4} Cmaj⁹ Bm^{7b5} E⁷ Am⁷ Gm⁷ C⁷

fal - ta que te di - ga que me mue - ro por te - ner al - go con ti - go. Es que

Chords: F^{sus} Fmaj⁹ Em⁷ A⁷ D^{sus4} Dm⁷

note has da - do cuen - ta de lo mu - cho que me cues - ta ser tu a - mi - go. Ya no

Fmaj⁹ B^b7 Cmaj⁷ A⁷

pue-do-con-ti-nuar - es - pian do dí-a_y no-che tú lle-gar a - di - vi - nan - do Ya no

Dm⁷ G⁷ E^{sus}⁴ Em⁷^{b5} A⁷

sé - con qué j - no - cen - te ex - cu - sa pa - sar por tu ca - sa ya me

Fmaj⁹ B^b7 Em⁷^{b5} A⁷

que-dan muy po - cos ca - mi - nos, Y aun-que pue-da pa - re - cer-te un des - a - ti - no yo qui -

Dm⁷ 1. G⁹^{sus} G⁷ Cmaj⁹ Dm⁷ G⁷

-sie - ra no mo - rir - me - sin te - ner al - go con - ti - go Ha - ce

2. G⁹^{sus} G⁷ Cmaj⁷ Cmaj⁷ Em⁷ Em⁷ E^bm⁷^{b5}

ner al - go con - ti - go

rit. Dm¹¹ F^mMaj⁹ Cmaj⁹

2

Apéndice E. Transcripción de *O que será*.

Lead Sheet

O que será

(A flor da terra)

Chico Buarque

Solo on C

$\text{♩} = 69$

A

$G_m G_m \text{Maj}^7 G_m^7 G_m^6 D_m D_m \text{Maj}^7 D_m^7 E^7/G^\# G_m G_m \text{Maj}^7 G_m^7 G_m^6$

O que se-rá que se-rá — Que an-dan sus pi-
O que se-rá que se-rá — Que vi-ve nas i-

$D_m D_m \text{Maj}^7 D_m^7 E^7/G^\# C_m C_m \text{Maj}^7 C_m^7 C_m^6$

-ran-do por las al-co-bas — Que an-dan su-su-rran-do ver-sos y tro-vas — Que an-dan es-con-
-de-as des-ses a-man tes — Que can-tam-os po-e-tas mais de-li-ran-tes — Que ju-ran os pro-

$E_b^m E_b^m \text{Maj}^7 A_m^7 \text{b}^5 D^7 \text{b}^9 G_m G_m \text{Maj}^7 G_m^7 G_m^6$

-dien-do ba-jo las ro-pas — Que an-dan las ca-be-zas y andan las bo-cas — Que va-en-cen-dien-do
-fe-tas em-bri-a-ga-dos — Que es-tá na-ro-ma-ri-a dos mu-ti-la-dos — Que es-tá na fan-ta-

$D_m D_m \text{Maj}^7 D_m^7 G^7/B C_m C_m \text{Maj}^7 C_m^7 C_m^6$

ve-las en ca-lle-jo-nes — Que es-tán ha-blan-do al-to en los bo-de-go-nes Gritan en el mer-
-sí-a dos in-fe-li-zes — Que es-tá no di-a-di-a das me-re-tri-zes — No pla-no dos ban-

$E_b^m E_b^m^7 A_m^7 \text{b}^5 D^7 \text{b}^{\sharp 3} G_m G_m \text{Maj}^7 \text{tr} G_m^7 G_m^6$

-ca-do es-ta co-sa es-de-es-sas — Es la na-tu-ra-le-za, se-rá qué se-rá — Que no tie-ne cer-
-di-dos, dos des-va-li-dos — Em to-dos os sen-ti-dos, se-rá que se-rá —

$E_b^m E_b^m \text{Maj}^7 E_b^m^7 E_b^m^6 B^b/D G^b^7/D^b C_m^7 D^7 \text{b}^9 G_m^7 C^9$

-te-za ni nun-ca ten-drá — Que no tie-ne a-rre-glo ni nun-ca ten-drá — Que no tie-ne ta-ma-ño —

12.

Gm7 Gm6 Ebm EbmMaj7 Ebm Ebm6 Bb/D Gb7/Db

O que não tem de - cên - cia, nem nun - ca te - rá — O que não tem cen - su - ra, nem nun - ca te - rá -

Cm7 D7b9 Gm7 G7b5b9 G7b9 B Cm CmMaj7 Cm7 Cm6

— O que não faz sen - ti - do Oh que se - rá, que se - rá — Que to - dos los - a -

Gm GmMaj7 Gm7 A7/C# Fm FmMaj7 Fm7 Fm6 Abm AbmMaj7

- vi - sos lo van a e - vi - tar — Por - que to - das las ri - sas van a de - sa - fiar — Y to - das las cam - pa - nas van a re - pi - car

Dm7b5 G7b9 Cm CmMaj7 Cm7 Cm6 Gm GmMaj7 Gm7 C7/E

— Por - que to - dos los him - nos van a con - sa - grar — Por - que to - dos los ni - ños se han de de - sa - tar — Y to - dos los des -

Fm FmMaj7 Fm7 Fm6 Abm Abm7 Dm7b5 G7b9

- ti - nos i - rán a en - con - trar — Y el mis - mo Pa - dre e - ter - no que nun - ca fue allá — Al ver a - quel in -

Cm CmMaj7 Cm7 Cm6 Abm AbmMaj7 Abm7 Abm6 Eb/G Cb7/Gb

- fier no los ben - de - ci - rán — Que no tie - ne go - bier - no ni nun - ca ten - drá — Que no tie - ne ver - güen - za ni nun - ca ten - drá

Fm7 G7b9 Cm7 A7#9 Dm DmMaj7 Dm7 Dm6 Am Am7

— lo que no tie - ne jui - cio

Am6 D#0 Gm GmMaj7 Gm7 Gm6 Bbm BbmMaj7 Em7b5 A7b9 Dm DmMaj7

Dm7 Dm6 Am AmMaj7 Am7 D7/F# [A] Gm GmMaj7 Gm7 Gm6

O que se-rá, que se-rá — Que to-dos los a-

Dm Dm7 Dm6 B° Cm CmMaj7 Cm7 Cm6 Ebm EbmMaj7

-vi-sos los van a_e-vi-tar — Por-que to-das las ri-sas van a de-sa-fiar — Y to-das las cam-pa-nas van a re-pi-car

Am7b5 D7b9 Gm GmMaj7 Gm7 Gm6 Dm DmMaj7 Dm7 G7/B

— Por-que to-dos los him-nos van a con-sa-grar — Por-que to-dos los ni-ños se han de sa-tar — Y to-dos los des-

Cm CmMaj7 Cm7 Cm6 Ebm Ebm7 Am7b5 D7b13

-ti-nos i-rán a en-con-trar — Y el mis-mo Pa-dre e-ter-no que nun-ca fue a-llá — Al ver a-quel in-

Gm GmMaj7 Gm7 Gm6 Ebm EbmMaj7 Ebm7 Ebm6 Bb/D Gb7/Db

-fier no los ben-de-ci-rán — Que no tie-ne go-bier-no ni nun-ca ten-drá — Que no tie-ne ver-güen-za ni nun-ca ten-drá

Cm7 D7b9 Gm7 C9

— lo que no tie-ne jui-cio

Apéndice F. Transcripción de Construcción / Dios Le Pague

Construcción

Dios Le Pague

Arr. María Fernanda Miranda

Chico Buarque

Intro $\text{♩} = 70$
 $Dm^7 Dm^9 Dm^7 Dm^9 A^7(b^9)$ $A^7(b^9)$ Dm^7

A - mó a - que - lla vez co - mo si fue - se úl - ti - ma -

Dm^6 Dm^7 Dm^6 Dm^7 $Dm^{(maj^7)}$ Dm^7 Dm^6

Be - só a su mu - jer co - mo si fue - se úl - ti - ma -

Dm^7 Dm^6 Dm^6/A A^bdim Gm^7 Gm^7/F A^7

Y'a ca - da - hi - jo - su - yo - cual si fue - se'el - ú - ni - co, y'a - tra - ve - só la ca - lle con su pa - so ti mi - do -

$Em^7(b^5(11))$ $A^7(b^9)$ $A^7(b^9)$ Dm^7 Dm^6

Su - bió la cons - truc - ción co - mo si fue - se má qui - na -

Dm^7 Dm^6 Dm^7 $Dm^{(maj^7)}$ Dm^7 Dm^6 Dm^7

Al - zó en el bal - cón cua - tro pa - re - des só - li - das - La - dri - llo con la -

Dm^6 Dm^6/A A^bdim Gm^7 Gm^7/F A^7 A^7

dri - llo'en un di - se - ño má - gi - co, sus o - jos em - bo - ta - dos de ce - men - to'y lá - gri - mas -

Gm^6 Gm^6 $Em^7(b^5(11))$ $Em^7(b^5(11))$ Gm^6

Sen - tó - se'a des - can - sar co - mo si fue - se sá - ba - do - Co - mió su pan con

Gm^6 $Em^7(b^5(11))$ $Em^7(b^5(11))$ Gm^6 A^7

que - so cual si fue - ra'un prin - ci - pe - Be - bió y so - llo - zó co - mo si fue - se'un nau -

Em7^{b5}/B^b A7 Gm⁶ Gm/F Em7^{b5}(11) Em7^{b5}(11) A7(b9)
 - frau-go dan-zó y se-rí - o co-mo si-o-ye-se mú - si-ca_____ Y tro-pe-zó'en el

A7(b9) Dm7 Dm(maj7) Dm7 Dm⁶ Dm7 Dm⁶
 cie-lo con su pa-só'al-cohó - li-co_____ Y flo-tó por el ai-re cual si fuese un pá-

Dm7 Dm(maj7) Dm7 Dm⁶ Dm7 Dm⁶ Dm⁶/A A^bdim
 - ja-ro_____ Y ter-mi-nó'en el sue-lo como'unbul-to flá - ci-do y agó-ni-zó'en el

Gm7 Gm7/F A7 Em7^{b5}(11) A7(b9)
 me-dio del pa-se-o pú - bli-co_____ Mu-rió a con-tra - ma-no entorpe-cién-dó'el trá-

Puente *Dm7 Dm⁶ Dm7 Dm⁹ Dm7 Dm⁹ Dm7 Dm⁹*
 - fi - co_____

Dm7 Dm⁹ A7(b9) A7(b9) Dm7 Dm⁶
 A - mó a - que-lla vez co - mo si fue - se úl ti - mo_____

Dm Dm⁶ Dm7 Dm(maj7) Dm7 Dm⁶ Dm7
 Be - só a su mu - jer co - mo si fue - se ú - ni - ca_____ Y'a ca - da - hi - jo -

Dm⁶ Dm⁶/A A^bdim Gm7 Gm7/F A7 Em7^{b5}(11)
 -su-yo-cual si fue-se'el pró - di-go, y'a-tra-ve-só la ca-lle con su pa-só'al-cohó li - co_____

A7(b9) *A7(b9)* *Dm7* *Dm6* *Dm7*
 Su-bió la cons-truc-ción co-mi si fue-se só - li - da___ Al - zó en el bal -
Dm6 *Dm7* *Dm(maj7)* *Dm7* *Dm6* *Dm7* *Dm6*
 -cón cua-tro pa-re-des má gi - cas___ La-dri-llo-con la - dri-llo'en un di - se-ño ló -
Dm6/A *A^bdim* *Gm7* *Gm7/F* *A7* *A7* *Gm6*
 - gi - co, Sus o - jos-em-bo - ta-dos de ce-men-to'ytrán - si - to___ Sen-tó-se'a des-can-
Gm6 *Em7b5(11)* *Em7b5(11)* *Gm6* *Gm6*
 -sar co-mo si fue-se'un prin - ci - pe___ Co-mió su pan con que-so cual si fue-ra'el má -
Em7b5(11) *Em7b5(11)* *Gm6* *A7* *Em7b5/Bb* *A7*
 - xi - mo___ Be-bió so-llo - zó co-mo si fue-se na-dan-zó se - rí -
 y má - qui- y
Gm6 *Gm/F* *Em7b5(11)* *Em7b5(11)* *A7(b9)* *A7(b9)*
 - ó - co-mo si - fue-^{se-el} xi - mo___ Y tro-pe-zó'en el cie - lo cual-si'o-ye - se mú -
 pró -
Dm7 *Dm(maj7)* *Dm7* *Dm6* *Dm7* *Dm6* *Dm7* *Dm(maj7)*
 - si - ca___ Y flo-tó por el - ar - re cual si fue-se sá - ba - do___
Dm7 *Dm6* *Dm7* *Dm6* *Dm6/A* *A^bdim* *Gm7* *Gm7/F*
 Y ter-mi-nó'en el sue-lo co-mo'unbul-to tí - mi-do y agó-ni-zó'en el me-dio del pa-se-o náu-

A7 Em7b5(11) A7(b9) Dm7

- fra - go — Mu - rió a con - tra - ma - no en - torpe - cién - do'el pú - bli - co —

Dm6 Dm7 Dm9 Dm7 Dm9 Dm7 Dm9 Dm7 Dm9

Dm7 Dm6 Dm7 Dm(maj7) Dm7

A - mó a - que - lla vez co - mo si fue - se má - qui - na, be - só' a - su - mu - jer co - mo si fue - se ló - gi - co, al - zó en el bal -

Dm6 Dm7 Dm(maj7) Ddim Em7b5

- cón - cua - tro pa - re - des flá - ci - das, sên - to - se' a des - can - sar co - mo si fue - se' un pá - ja - ro, y flo - tó en el - ai - re cual si fue - ra' un prin -

Dm6/A Abdim Gm7 Gm7/F Em7b5(11) A7 A7(b9)

- ci - pe, y ter - mi - nó' en el sue - lo co - mo' un bul - to' al - cohó - li - co — Mu - rió - a con - tra -

Dm7 Dm(maj7)

- ma - no en - torpe - cién - do'el sá - ba - do —

Dios Le Pague

Dm7 Dm6 A7(b9) Em7b5 Dm7(11#)/A

Por e - se pan de - co - mer -
Por e - sa gra - pa de gra -

Dm7(11#)/A Bbmaj7 Bbmaj7 Dm7(11#)/A Dm7(11#)/A

- y'el sue - lo pa - ra dor - mir — Re - gis - tro pa - ra na - cer, - per - mi - so pa - ra re -
- cia que te - ne - mos que be - ber — Por e - se hu - mo des - gra - cia que te - ne - mos que to -

Bbmaj7 Bbmaj7 Dm7(11#)/A Dm(b9)/A Gm7

-ir _____
-ser _____
Por de - jar - me res - pi - rar - y por de - jar - me e - xis - tir,
Por los an - da - mios de gen - te pa - ra su - bir y ca - er,

Bb7/Ab Eb/G A7(b9#11) A7 Dm7 Dm7

Dios se lo pa - que _____

Dm7(11#)/A Dm7(11#)/A Bbmaj7 Bbmaj7 Dm7(11#)/A

Por e - sa'ar - pia que un di - a nos va' a - du - lar y'es - cu - pir _____ Y por las mos - cas y be -

Dm7(11#)/A Bbmaj7 Bbmaj7 Dm7(11#)/A Dm(b9)/A

-sos que nos ven - drán a cu - brir _____ Y por la cal - ma pos - tre - ra que al fin nos va' a re - di

Gm7 Bb7/Ab Eb/G A7(b9#11) A7 Dm7

mir, Dios se lo pa - que _____

Dm6 Dm7 Dm6 Dm

Apéndice G. Transcripción de *Mecánico de sueños*

Voz

Mecánico de Sueños

Pasaje

Jaime Jaramillo Arias

$\text{♩} = 201$
 Dmaj⁷ G/D Dmaj⁷ G/D Dmaj⁷ G/D Dmaj⁷ G/D

A Omitir en solo
 Dmaj⁷ E⁹ Em⁷ A⁷ F[♯]m⁷ B⁷(b⁹)

Del com-pen-dio_ to - tal_____ de pro-fe - sio-nes hay al - gu-nas que no pue - den_ fal - tar

B
 Em⁷ A⁷ Fm⁷ B^b7 Em¹¹ A⁷ F[♯]7 sus⁴ Bmaj⁷

Por no-bles y pro - fun - das, pre - ci - sas Entre_a-que - llas es - tá

C[♯]m⁷ F[♯]7 F[♯]/E D[♯]m⁹ G[♯]7 no5b⁹♯⁹♯¹¹b¹³ Em⁷ A¹³

la_____ que prac-ti - ca-mos al-gu-nos_ a-for-tu - na - dos Los que ele - gj-dos por a-mor

D[♯]m⁷ G[♯]7 no5b⁹♯⁹♯¹¹b¹³ C[♯]m⁷ F[♯]13 A⁷(b⁵)

re-cu-pe - ra-mos de la na - da la ver - dad, del co-ra - zón_____

A Fin solo
 Dmaj⁷ E⁹ Em⁷ A⁷ F[♯]m⁷ B⁷(b⁹)

Soy el mú-si-co que_a-rre - gla las can - cio-nes les re - mue-vo des-de_a-den - trola_in-ten - ción

Em⁷ A⁷ Fm⁷ B^b7 Em⁷ A⁷ no5b⁹♯⁹♯¹¹b¹³ Dmaj⁷

Re pa-ro las pa - sio - nes, las lim-pio y les doy bri-llo con a - mor_____

Bb7sus4 Bb7 [C] Ebmaj7 Ab/Eb Ebmaj7 Ab/Eb Ebmaj7 Ab/Eb

Se_a - rre - glan bam - bu - cos Se_a - rre - glan pa - si -

Ebmaj7 Edim7 Fm7 Bb7 Gm7 C7 Fm7

-llos Ten - go par - tes de re - pues - to por si los da - ño el ol - vi - do

Bb7sus4 Bb7 Ebmaj7 Ab/Eb Ebmaj7 Ab/Eb Ebmaj7 Ab/Eb

Se es - cri - ben po - e - mas Si no fun - cio - na la le -

Ebmaj7 Edim7 Fm7 Bb7 Gm7 C7 Fm7

- tra En mi ta - ller ten - go los sue - ños que re - pa - ran las can - cio - nes

Bb7sus4 Bb7(b9) Ebmaj7 Edim7 Fm7 Bb7 1. Dmaj7 D#dim7 [A]

Soy un me - cá - ni - co de sue - ños

Em7 A7 1. 2. Ebmaj7 Edim7 Fm7 Bb7 Gm7 F#9

ños Soy un me - cá - ni - co de sue -

Bmaj7 Emaj7 Ebmaj7

- ños

Apéndice H. Letra de *Después que me olvidé de ti*

*Después que me dijiste adiós, después que te marchaste,
tenía que olvidar tu amor para poder salvarme;
a riesgo de perder la fe tenía que encontrar
otra ilusión, otro querer, volverme a enamorar.*

*Después, yo creo que así fue,
en tí, ya no pensaba en ti.*

*Logré borrararte de mi ser
y te saqué del corazón por fin.*

*Y mira en qué problema estoy buscando tu reemplazo,
que tenga tu color de piel y el fuego de tus brazos,
tus ojos y tu misma voz, todo lo tuyo igual,
porque después que te olvidé te estoy queriendo más.
te estoy queriendo más.*

Apéndice I. Letra de *Quinta anauco*

Te descubrí de frente al sol
Con la mirada del amor
Eras la luz, eras la paz
Con la mirada del amor
Te enamoré, me enamoré
Con la mirada del amor
Te di un color para tu piel
Y un nuevo modo de querer
Todo empezó con la mirada del amor
Tu primavera despertó
Con la mirada del amor
Todo mi llanto se secó
Con la mirada del amor

Nos aprendimos a querer
Con la mirada del amor
Y descubrimos la verdad
Que estaba oculta entre los dos
Todo empezó con la mirada del amor
Cuando mi amor te conoció
Se iluminó tu juventud
Cuando mi amor te enloqueció
Tú comenzaste a ser tú
Hoy que se apaga tu locura consentida
Yo te cambio por mi vida
Lo que queda de mi amor

Apéndice J. Letra de *De repente*

De repente
Como el niño que se vuelve adolescente
Como quien se vuelve loco
Y confunde su pasado y su presente
Como si fuera brujería
Tu alegría me lleno completamente
Que milagro fue vida mía
Que manera tienes de amar

De repente
Me moría por seguirte la corriente
Por la noche y por el día

Te veía en cada rostro de la gente

Vida mía

De repente
Caminaste los caminos de mi mente
Le quitaste las arrugas a mi frente
Y sembraste tu sonrisa en mi dolor

Vida mía

Tu locura me inundo violentamente
Tu demencia me llegó tan de repente
Que hiciste que creyera en el amor

Apéndice K. Letra de *Algo contigo*

<i>¿Hace falta que te diga</i>	<i>¿Es que no te has dado cuenta</i>
<i>Que me muero por tener algo contigo?</i>	<i>De lo mucho que me cuesta ser tu amigo?</i>
<i>¿Es que no te has dado cuenta</i>	
<i>De lo mucho que me cuesta ser tu amigo?</i>	<i>Ya no puedo, continuar espiando</i>
	<i>Día y noche tu llegar adivinando</i>
<i>Ya no puedo acercarme a tu boca</i>	<i>Ya ni sé, con que inocente excusa</i>
<i>Sin deseártela de una manera loca</i>	<i>Pasar por tu casa</i>
<i>Necesito controlar tu vida</i>	
<i>Ver quién te besa y quién te abriga</i>	<i>Ya me quedan tan pocos caminos</i>
	<i>Y aunque pueda parecerte un desatino</i>
<i>¿Hace falta que te diga</i>	<i>No quisiera yo morirme sin tener</i>
<i>Que me muero por tener algo contigo?</i>	<i>Algo contigo</i>

Apéndice L. Letra de *O que será*

<i>Oh qué será qué será</i>	<i>Lo piensan los bandidos los desvalidos</i>
<i>Que andan suspirando por las alcobas</i>	<i>En todos los sentidos</i>
<i>Que andan susurrando en versos y trovas</i>	<i>Será qué será</i>
<i>Que andan escondiendo bajo las ropas</i>	<i>Que no tiene decencia ni nunca tendrá</i>
<i>Que anda en las cabezas y anda en las bocas</i>	<i>Que no tiene censura ni nunca tendrá</i>
<i>Que va encendiendo velas en callejones</i>	<i>Que no tiene sentido</i>
<i>Que están hablando alto en los bodegones</i>	
<i>Gritan en el mercado</i>	
<i>Está con certeza en la naturaleza</i>	<i>Oh qué será qué será</i>
<i>Será que será</i>	<i>Que todos los avisos no van a evitar</i>
<i>Que no tiene certeza ni nunca tendrá</i>	<i>Porque todas las risas van a desafiar</i>
<i>Lo que no tiene arreglo ni nunca tendrá</i>	<i>Y todas las campanas van a repicar</i>
<i>Que no tiene tamaño</i>	<i>Porque todos los himnos van a consagrar</i>
	<i>Porque todos los niños se han de desatar</i>
<i>Oh qué será qué será</i>	<i>Y todos los destinos se irán a encontrar</i>
<i>Que vive en las ideas de los amantes</i>	<i>Y el mismo padre eterno que nunca fue allá</i>
<i>Que cantan los poetas más delirantes</i>	<i>Al ver aquel infierno lo bendecirá</i>
<i>Que juran los profetas embriagados</i>	<i>Que no tiene gobierno ni nunca tendrá</i>
<i>Que está en las romerías de mutilados</i>	<i>Que no tiene vergüenza ni nunca tendrá</i>
<i>Que está en las fantasías más infelices</i>	<i>Lo que no tiene juicio</i>
<i>Lo sueñan de mañana las meretrices</i>	

Apéndice M. *Letra de Construcción / Dios Le Pague*

<i>Amó aquella vez como si fuese última</i>	<i>Amó aquella vez como si fuese el último</i>
<i>Besó a su mujer como si fuese última</i>	<i>Besó a su mujer como si fuese única</i>
<i>Y a cada hijo suyo cual si fuese el único</i>	<i>Y a cada hijo suyo cual si fuese el pródigo</i>
<i>Y atravesó la calle con su paso tímido</i>	<i>Y atravesó la calle con su paso alcohólico</i>
<i>Subió a la construcción como si fuese</i>	<i>Subió a la construcción como si fuese sólida</i>
<i>máquina</i>	<i>Alzó en el balcón cuatro paredes mágicas</i>
<i>Alzó en el balcón cuatro paredes sólidas</i>	<i>Ladrillo con ladrillo en un diseño lógico</i>
<i>Ladrillo con ladrillo en un diseño mágico</i>	<i>Sus ojos embotados de cemento y tránsito</i>
<i>Sus ojos embotados de cemento y lágrimas</i>	
	<i>Sentóse a descansar como si fuese un</i>
<i>Sentóse a descansar como si fuese sábado</i>	<i>príncipe</i>
<i>Comió frijoles con arroz como si fuese un</i>	<i>Comió su pobre arroz cual si fuese el</i>
<i>príncipe</i>	<i>máximo</i>
<i>Bebió y sollozó como si fuese un náufrago</i>	<i>Bebió y sollozó como si fuese máquina</i>
<i>Danzó y se rió como si oyese música</i>	<i>Danzó y se rió como si fuese el próximo</i>
<i>Y tropezó en el cielo con su paso alcohólico</i>	<i>Y tropezó en el cielo cual si oyese música</i>
<i>Y flotó por el aire cual si fuese un pájaro</i>	<i>Y flotó por el aire cual si fuese sábado</i>
<i>Y terminó en el suelo como un bulto flácido</i>	<i>Y terminó en el suelo como un bulto tímido</i>
<i>Y agonizó en el medio del paseo público</i>	<i>Agonizó en el medio del paseo náufrago</i>
<i>Murió a contramano entorpeciendo el</i>	<i>Murió a contramano entorpeciendo al</i>
<i>tránsito</i>	<i>público</i>

MELANCOLÍA Y SENTIR: VOZ FEMENINA Y ENSAMBLE JAZZ

<i>Amó aquella vez como si fuese máquina</i>	<i>Por esa grapa de gracia que tenemos que</i>
<i>Besó a su mujer como si fuese lógico</i>	<i>beber</i>
<i>Alzó en el balcón cuatro paredes flácidas</i>	<i>Por ese humo desgracia que tenemos que</i>
<i>Sentóse a descansar como si fuese un pájaro</i>	<i>toser</i>
<i>Y flotó en el aire cual si fuese un príncipe</i>	<i>Por los andamios de gente para subir y caer</i>
<i>Y terminó en el suelo como un bulto</i>	<i>Dios le pague</i>
<i>alcohólico</i>	<i>Por esa arpía que un día nos va a adular y</i>
<i>Murió a contromano entorpeciendo el</i>	<i>escupir</i>
<i>sábado</i>	<i>Y por las moscas y besos que nos vendrán a</i>
	<i>cubrir</i>
<i>Por ese pan de comer y el suelo para dormir</i>	<i>Y por la calma postrera que al fin nos va a</i>
<i>Registro para nacer, permiso para reír</i>	<i>redimir</i>
<i>Por dejarme respirar y por dejarme existir</i>	<i>Dios le pague</i>
<i>Dios le pague</i>	

Apéndice N. Letra de *Mecánico de sueños*

<i>Del compendio total de profesiones</i>	<i>las limpio y les doy brillo con amor</i>
<i>hay algunas que no pueden faltar</i>	
<i>por nobles y profundas, precisas</i>	<i>Se arreglan bambucos</i>
<i>entre aquellas está la que practicamos</i>	<i>Se arreglan pasillos</i>
<i>algunos afortunados</i>	<i>Tengo partes de repuesto por si los daña el</i>
<i>los que elegidos por amor</i>	<i>olvido</i>
<i>recuperamos de la nada la verdad del</i>	<i>Se escriben poemas</i>
<i>corazón</i>	<i>Si no funciona la letra</i>
	<i>En mi taller tengo los sueños que reparan</i>
<i>Soy el músico que arregla las canciones</i>	<i>las canciones</i>
<i>Les remuevo desde adentro la intención</i>	<i>Soy un mecánico de sueños</i>
<i>preparo las pasiones</i>	

Apéndice O. Entrevista a Juan Pablo Cediel

- ¿Cómo comenzó su relación con las músicas latinoamericanas? ¿Y con el jazz?

Yo venía de tocar principalmente música colombiana en mis inicios, luego mi fascinación por las músicas de Latinoamérica que recién comenzaba a escuchar -Chucho Valdéz, Antonio Carlos Jobim, Michel Camilo, Astor Piazzolla, Chabuca Granda, Pedro Aznar, Hermeto Pascoal, entre otros- hizo que empezara a estudiar estas músicas a oído, entendiendo un poco el concepto armónico de estas músicas, esa curiosidad musical hizo que empezara a adquirir esta información de forma autodidacta, escuchando y tratando de imitar la forma de acompañar con el piano o la guitarra.

Mi interés hacia el jazz comenzó en la UNAB, mi énfasis fue teoría y composición pero por iniciativa propia comencé a tocar en el piano repertorio jazzístico de forma casi intuitiva y escuchando diversos discos que me deslumbraron e inspiraron a comenzar en este camino, Bill Evans, Oscar Peterson, Claus Ogerman, Pat Metheny, entre otros importantes músicos, descubriendo la sonoridad de esta música, la riqueza del color en sus armonías tan sofisticadas, la interacción rítmica entre los elementos, pero sobre todo el poder desde la improvisación expresar una idea, componer instantáneamente sobre la armonía de un tema, el encuentro con músicos creativos algo que es fundamental a la hora de tocar jazz o músicas populares, lo impredecible y siempre diferente que es tocar en este lenguaje fueron motivos por los que decidí estudiar estas músicas de forma más rigurosa, más adelante pude ir a estudiar a Barcelona en el Taller de Música donde ya pude organizar mejor las ideas, entender y aprender varios aspectos como la armonía, la improvisación, el lenguaje, entre otros, que tuve la oportunidad de aprender de la mano de grandes maestros de esta importante escuela catalana.

- ¿Cuáles han sido sus principales influencias musicales a lo largo de su trayectoria?

El primero que descubrí y más adelante influyó fue Bill Evans, en sus temas a 3/4 sentía mucha afinidad con lo que yo venía haciendo, empecé a descubrir sonoridades en su forma de tocar y componer, cómo armonizaba de una forma tan personal, un tanto impresionista, tuve que estudiarlo de forma intuitiva y sin alguna guía que me ayudara pues en esa época esa era mi forma de aprender esta música, solo, luego tratar de trasladar esto a un lenguaje musical que venía haciendo como compositor e intérprete, sus frases en los solos es algo que me sigue conmoviendo y sigo estudiando siempre disfrutando su música, sus armonías; por otro lado la música de Pat Metheny un encuentro entre el jazz, el rock y las músicas del mundo, un compositor y guitarrista impresionante, toda una revelación que me transformó la visión de compositor; y otro de mis ídolos Keith Jarrett músico de un inagotable sentido creativo, expresivo, un pianista versátil que disfruto escuchar siempre.

- ¿Qué criterios sigue para seleccionar qué elementos integrar al momento de fusionar varios estilos musicales (a nivel técnico, armónico y/rítmico o interpretativo)?

Nunca pienso en esto de fusionar, realmente pienso en hacer música de forma natural, una buena melodía y luego trabajar los acordes que pueden derivarse desde la armonía clásica hasta acordes que pueden devenir de las músicas modernas, algunas veces compongo pensado para piano y luego adapto o arreglo a diversos formatos instrumentales, pero casi siempre comienzo la idea desde el piano, otras veces desde la guitarra que es otro instrumento que suelo tocar y que uso principalmente para componer; la forma también es algo que va surgiendo casi desde el principio del proceso de composición y que termina por dar orden a la música, al final del proceso creativo es cuando determino qué es esa música que he escrito, por lo general tiene elementos de la música

colombiana que se encuentran con sonoridades de las músicas del mundo; en cuanto a lo rítmico me gusta probar con varios tipos de compás y patrones específicos, aunque pienso en que pueda haber de cierta forma libertad e interacción donde también se pueda jugar un poco con el ritmo; el formato instrumental es algo que también puede inspirar desde el comienzo de la idea, aunque normalmente escribo para piano, también pienso en que pueda adaptarse a otros formatos que suelen ser mis quintetos u otras agrupaciones.

- ¿Cómo ha evolucionado con el tiempo su enfoque técnico e interpretativo al trabajar estas fusiones?

Creo que con el tiempo he podido hacer una música que me identifica y con la cual puedo expresarme, hago música por el placer de componer y tocar, eso es muy importante para mí, tocar en el piano esta música a veces no es tan fácil de interpretar pero que trato de enfocarme en estudiar día a día para poder tocar la música que escribo, tengo la fortuna de poder tocar con grandes músicos mis composiciones y he tenido que esforzarme y estudiar, no solo mis composiciones, también estudio repertorio jazzístico principalmente, desde interpretación e improvisación, acompañamientos, etc. Un poco de repertorio colombiano siempre viene bien practicar en ese fuerte apego que tengo por mi origen musical que tanto aprecio y que termina nutriendo mi propia música. También estudio bajo eléctrico para tener otra perspectiva tocando diferentes músicas, que me permite entender y sentir la música desde este instrumento tan fundamental. Pienso más bien en una diversidad musical desde diferentes ángulos.

- ¿Qué retos ha encontrado al tratar de mantener una identidad musical propia al mezclar géneros tan distintos?

Hoy en día consolidar estos proyectos no es fácil, como compositor a veces es difícil lograr hacer que estas músicas salgan del cuaderno y sean sonadas en algún ensamble, requiere estudio por parte de los músicos, hacerla sonar, grabarla, y luego llevarla a diversos espacios, difundirla, etc. pero siempre van a estar las ideas y las ganas de hacer música, esto es tan fuerte que hace que las cosas se den muchas veces, he podido desde mi música hacer un encuentro del jazz y las músicas del mundo grabando ya 4 discos como compositor y pianista, tocando también en importantes festivales y salas de concierto, hay que tratar de hacer una música con la cual uno se sienta bien, proponer un sonido propio, y sentir la felicidad de crearla, verla nacer o sonar, y transmitir en el corazón de la gente que la escucha, que sea una forma de expresión personal en medio del inmenso mar de músicas que hoy suenan para fortuna de todos.

Apéndice P. Carta consentimiento informado Juan Pablo Cediel**CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO**

Yo Juan Pablo Cediel Ballesteros, C. C. 91.079.346 de San Gil, declaro que se me ha explicado que mi participación en el proyecto de grado *"Recital de Canto. De melancolía y sentir: selección de piezas latinoamericanas para voz femenina y ensamble de jazz"*, consistirá en responder una entrevista que pretende aportar al conocimiento, comprendiendo que mi participación es una valiosa contribución. Acepto la solicitud de que la entrevista sea transcrita para su posterior análisis, a los cuales podrá tener acceso parte del equipo docente e investigativo del comité de proyecto de grado de la escuela de música en la Universidad Industrial de Santander, que guía la investigación. Declaro que se me ha informado ampliamente sobre los posibles beneficios, riesgos y molestias derivados de mi participación en el estudio, y que se me ha asegurado que la información que entregue será debidamente referenciada.

La Investigadora Responsable del estudio, María Fernanda Miranda Barbosa, se ha comprometido a responder cualquier pregunta y aclarar cualquier duda que le plantee acerca de los procedimientos que se llevarán a cabo, riesgos, beneficios o cualquier otro asunto relacionado con la investigación.

Asimismo, la entrevistadora me ha dado seguridad de que los datos relacionados con mi privacidad serán manejados en forma confidencial. En caso de que el producto de este trabajo se requiera mostrar al público externo (publicaciones, congresos y otras presentaciones), declaro que cuenta con mi autorización para la divulgación de la información proporcionada a través de esta entrevista.

Por lo tanto, como participante, acepto la invitación en forma libre y voluntaria, y declaro estar informado de que los resultados de esta investigación tendrán como producto un trabajo de grado, para ser presentado como parte de la Memoria de Título de las investigadoras. He leído esta hoja de Consentimiento y acepto participar en este estudio según las condiciones establecidas.

Bucaramanga, a 02 de mayo de 2025



Firma Participante



Firma Investigadora

Apéndice Q. Entrevista Victoria Sur

La autora expresó su consentimiento de manera oral al realizarse la entrevista el día 4 de mayo del año 2025.

- ¿Cómo comenzó su relación con las músicas latinoamericanas? ¿Y con el jazz?

Yo empecé escuchando jazz... mmm... digamos que en mi adolescencia conocí apenas un par de cosas. Conocí a Natalie Cole, a Billie Holiday, a Ella Fitzgerald... y esas fueron como las primeras tres cantantes de jazz que yo escuché y que me cautivaron: por su voz, por—obviamente—su sonoridad, por las armonías, por todo lo que significaba para mí en esa época escuchar cantantes como ellas.

Luego, en Bogotá —yo soy de Armenia, y cuando vine a vivir a Bogotá, a los dieciséis años— me empecé a encontrar con los festivales al parque. Ya, digamos, como a los veinte años, fui a un festival Jazz al Parque, y ese fue un detonante muy importante para que a mí me empezaran a interesar muchísimo las sonoridades del jazz. Digamos que, sobre todo, no solo las sonoridades del jazz, sino la posibilidad de mezclar el jazz con ritmos más auténticos, más originales, más propios.

Me acuerdo que escuché a Juan Sebastián Monsalve, que tenía un proyecto que se llamaba Curupira, y ese proyecto mezclaba músicas de las costas colombianas con el jazz. Y eso fue determinante también para mí, para que me empezara a acercarme a ese tipo de fusiones.

Ya después de haber estudiado Comunicación Social en Bogotá, tuve la oportunidad de irme a Cuba. Y allá, en Cuba, también tienen muy desarrollado el concepto de que las músicas folclóricas o tradicionales se pueden mezclar con otras músicas, como el jazz.

Así que ese fue como mi acercamiento real al jazz: lo primero fueron estas cantantes, y luego ya mi vínculo fue directamente con el jazz como un elemento que puede ser parte de las músicas tradicionales.

Y digamos que, a nivel de las músicas latinoamericanas... eh... pues yo empecé cantando música tradicional andina colombiana, en un dueto que tenía en mi adolescencia. Duré diez años con ese dueto, que se llamaba Sombra y Luz. Con ese dueto grabamos cuatro discos, ganamos el Festival Mono Núñez en el año noventa y cuatro, y... mmm... ese fue mi primer acercamiento a las músicas andinas.

Al mismo tiempo que tenía ese dueto, también hacía parte de un grupo de músicas latinoamericanas allá en el Quindío, con el que íbamos a reuniones, fiestas familiares, misas... y cantábamos músicas latinoamericanas. Entonces, digamos que eso fue mi adolescencia. Yo tenía unos trece años, más o menos, así que ese fue mi primer acercamiento.

Y ya después... mmm... tuve un interés personal, ¿no?, por empezar a escuchar —o porque me gustaban también— las músicas de Mercedes Sosa. Bueno, en mi casa había un casete de Mercedes Sosa. Después llegué a Chabuca Granda, a Violeta Parra... y esas han sido como mis grandes referentes iniciales de las músicas americanas.

Ya después, pues, me he ido a conocer un poco más, pero mi base sí ha estado muy ligada a las músicas latinoamericanas folclóricas, ¿no? Y también a las folclóricas que logran tener un desarrollo y una evolución a partir de las mezclas.

- ¿Cuáles han sido sus principales influencias musicales a lo largo de su trayectoria?

Mis influencias han sido muy, muy diversas y muy eclécticas, porque he pasado por muchos momentos. Me acuerdo que cuando me fui a estudiar... bueno, obviamente, la primera base y la primera influencia fue la música andina colombiana, las músicas latinoamericanas. El pop también, porque yo hice parte de un grupo de pop en mi colegio, y el pop mexicano, sobre todo, me influenciaba mucho: las baladas y el pop mexicano, pues, porque era lo que llegaba también en esa época a mi entorno, a mi casa, a través de la televisión y de la radio.

Ya después... mmm... digamos que he tenido otro tipo de búsquedas, ¿no? Y en un momento, cuando estuve estudiando en Cuba, en el año 2000, recuerdo que era muy curioso, porque tenía como tres influencias muy distintas que me marcaban en ese momento y que me llevaban a investigar, incluso desde mi voz, y a experimentar con esos sonidos

Una era Björk —que es la cantante islandesa—, la otra era Alanis Morissette —que es una cantante de rock, que de hecho hace poco estuvo acá en Colombia—, y otra era Totó la Momposina. Así que, en ese momento, tenía como grandes búsquedas importantes y referentes muy significativos.

Ya después conocí a Susana Baca, que se ha convertido en uno de mis íconos más importantes de la música —o influencias, o faro—, y pues tuve la oportunidad de cantar con ella en un escenario. Hemos compartido, somos amigas, y grabamos una canción juntas que se llama Camino de la patria. Así que puedo decir que he grabado con una de mis mayores ídolas de la vida, que es Susana Baca.

Ya hoy, pues, tengo muchas más, ¿no? Entre ellas, Natalia Lafourcade, que me fascina: todo su desarrollo, su historia y su música. Hay muchas más ahora, ¿no? Pero digamos que ellas han sido como mis influencias más importantes.

- ¿Qué criterios sigue para seleccionar qué elementos integrar al momento de fusionar varios estilos musicales (a nivel técnico, armónico y/rítmico o interpretativo)?

¿Qué criterio sigo para seleccionar los elementos a integrar? Eh... yo creo que, en ese sentido, es muy importante primero nutrirse muchísimo, nutrirse de diferentes músicas. Si uno quiere empezar a hacer esas mezclas, hay que nutrirse de estas músicas, conocerlas, estudiarlas... y eso se va a ir dando naturalmente. No hay que forzar esas mezclas, esas fusiones. Yo pienso que es una cosa que se tiene que dar, de alguna manera, de forma natural, y tiene que ver con las propias búsquedas, con esas propias influencias.

Entonces, la manera —me parece a mí— más idónea de hacerlo es: uno primero estudiar el estilo, los géneros, cantarlos, tocarlos, escucharlos... y ya, una vez que estén integrados en ti, va a ser mucho más fácil poder integrar esos elementos a tu música.

Pues así lo he hecho yo, de una manera muy intuitiva. Digamos que, desde que empecé a componer —yo venía de las músicas andinas tradicionales, como te contaba— y cuando empecé a ser cantautora, yo no me planteé si era una compositora de músicas andinas o de tal estilo u otro. Simplemente empecé a componer, y me di cuenta de que ya esas composiciones venían, desde el inicio, integradas con otras mezclas, con otros estilos, con otras influencias.

Entonces, un poco así se ha dado mi camino como compositora y como cantautora. Y no ha sido algo pensado desde el diseño —como: “voy a mezclar esto con esto”—, no. Eh... a veces sí ha habido decisiones, ¿no?

Por ejemplo, cuando hice el homenaje a mujeres compositoras de Latinoamérica, sí hubo, digamos, en ese momento, un interés específico: que esas canciones —que eran covers, canciones tradicionales de mujeres importantes en Latinoamérica—, ese disco que se llama Tu Continente, tuviera un enfoque diferente. La idea, con el productor Nicolás Ospina —Nico, que fue con quien toqué allá en Bucaramanga—, era acercarnos a esas canciones de una manera distinta.

A veces se hace eso de coger un bolero y llevarlo al jazz... y justamente yo no quería eso. Yo quería que el acercamiento fuera diferente. Entonces, ahí fue cuando nos planteamos: “Bueno, ¿por qué no lo llevamos al terreno de las músicas colombianas?”. Entonces Dos gardenias, por ejemplo, la llevamos al terreno del currulao, y eso nos llevó a un lugar súper distinto

Un poco fue salirnos de la raíz original de esa canción —a nivel rítmico— y llevarla a otro lugar. Y eso sí fue algo mucho más pensado, más “cerebral”, si se quiere, con el objetivo de que

no se pareciera a esas adaptaciones más comunes que han hecho artistas maravillosos como Buika, El Cigala o Martirio.

Entonces, digamos que en ese caso sí se hizo de esa manera más planificada. Pero en muchos otros casos no lo he hecho así. En otros casos, las influencias —del jazz, del rock, del pop, del folclor latinoamericano— se han ido integrando naturalmente en todo lo que hago.

•¿Cómo ha evolucionado con el tiempo su enfoque técnico e interpretativo al trabajar estas fusiones?

Ha evolucionado en la medida en que ya me siento mucho más libre, porque ya conozco ese terreno que he ido explorando. Entonces, en la medida en que tú conoces ese terreno de exploración —y ya lo has tocado y lo has hecho tantas veces—, cuando lo haces hoy en día, pues, es un terreno sobre todo muy libre, muy cómodo, porque... mmm... porque ya lo has explorado antes.

Digamos que, cuando grabé Tu Continente, ahí apenas estábamos mirando qué podía suceder. Y ahora, que hacemos esas canciones en vivo con Nicolás —que han pasado ya... sí, ¡diez años! Imagínate—, ya también el hecho de hacerlo, ¿no?, de ese ejercicio mismo de interpretarlo, hace que cada vez se vuelva más natural y se integre más a tu propia interpretación.

Entonces, yo creo que ha evolucionado con la confianza, digamos... con la confianza y la libertad.

• ¿Qué retos ha encontrado al tratar de mantener una identidad musical propia al mezclar géneros tan distintos?

Esta pregunta es una gran pregunta, y es una de esas que a mí me hizo no tener respuestas por mucho tiempo. Y no es que ahora las tenga completas, pero digamos que... eh... los retos,

siempre —en mi caso— han estado en que he sido tan ecléctica. En cada disco he pasado por tantos estilos y géneros musicales que, obviamente, podrías pensar que está un poco... mmm... dispersa esa identidad musical.

Pero yo entendí que mi identidad musical está ahí justamente, y esa es su fortaleza: es poder viajar por esos diferentes estados, géneros y estilos musicales de una manera natural, y que tiene que ver con cada momento de vida.

Digamos, en mi caso, yo he ido respondiendo a esas necesidades artísticas y estéticas de cada momento de mi vida. Y por eso cada disco ha sido tan distinto. Y me permito usar libertades, digamos, ¿no?

Entonces, si quise hacer un disco de jazz fusión con folclor colombiano, lo hice con mi primer álbum. Luego, quise explorar el rock y el pop, y lo hice con mi segundo álbum, Kisses. Después me fui hacia los sonidos latinoamericanos, y eso lo trabajé en mi tercer álbum —y digamos que, en esa línea, me he mantenido mucho más. Pero también pasé a hacer un disco infantil, que nunca antes había hecho.

Entonces, yo creo que a mí me ha gustado mucho expresarme —en mi música y en mi arte— desde esa libertad. Y digamos que ya dejó de ser un reto el tener una identidad musical. Para mí, mi identidad es justamente ese eclecticismo, esa libertad para poder crear un álbum distinto cada vez que me lo propongo, desde lugares diferentes, desde géneros diferentes.

Y esa es mi identidad. Justamente esa.