



UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO
FACULTAD DE HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS ARMÓNICO
DE LA OBRA CARA A CARA
DEL AUTOR MARCOS VIDAL

Proyecto de Tesis para optar al Título Profesional de
Músico con Mención en Ejecución Instrumental y al grado
de Licenciado en Artes, Tecnología y Gestión Musical.

Giuliano Incorvaia Catrin

Profesor Guía: Antonio Ríoseco Palacios

Valparaíso, Chile
2014

DEDICATORIA

A mi eterna enamorada Carolina
Veas, quien es mi verdadera inspiración.

AGRADECIMIENTOS

A Dios, por amarme y darme las fuerzas, la perseverancia para terminar una etapa importante en mi vida.

A mi Amada Esposa Carolina Veas, por su Amor, paciencia, motivación, disciplina y abnegación, es y seguirá siendo mi mano derecha en todo el resto de mi vida.

También a mi hijo Alexander por tener la paciencia de esperar el tiempo necesario para poder jugar y compartir junto a él, te amo hijo, asimismo a mi futura Hija Amalia, quién es la que nos hace suspirar día a día.

A mi Familia por fortalecer mi vida en los momentos más difíciles que viví. No podría dejar afuera a mis queridos suegros, ya que, ellos han sido el impulso para seguir en mi carrera.

Al querido profesor Antonio Rioseco Palacios, por su tiempo, disposición y sus sabios consejos, también me gustaría destacar que no solo es un gran concertista en guitarra clásica, sino también, es una persona valiosa, humilde y sencilla.

Igualmente destaco el aporte, las correcciones, paciencia y su alegría en cada momento que me junte para hablar sobre mi tesis, gracias querida profesora Edda Meléndez.

A los Pianistas, Gonzalo Palma, Carlos Caamaño y Aníbal Correa por su humildad, sencillez y disposición, a la hora de acudir a ellos estuvieron siempre presente para aportar con sus conocimientos a esta obra.

A mis amigos/as que de alguna u otra manera han sido un gran aporte a mi tesis, quiero destacar a Mauricio Valdés por su disposición en ayudarme en los programas computacionales para escribir esta obra y Melissa Collao y Mariel Mancilla, por sus tiempos en corregir y aportar conocimiento al trabajo de ensamble de cuerdas en dicha obra.

Al director de la Escuela Moderna de Viña del Mar, profesor y pianista Ignacio Urrejola, por sus aportes técnicos en el análisis armónico de la obra.

INDICE

	Páginas
INDICE	4
INTRODUCCIÓN	6
DESCRIPCIÓN	7
OBJETIVOS	8
- Objetivo General	
- Objetivos Específicos	
JUSTIFICACIÓN	9
CAPÍTULO I	
MARCOS VIDAL	
1.1 Marcos Vidal	12
1.1.1 Biografía	12
1.1.2 Estilos e influencias	15
1.1.3 Libro	16
1.1.4 Algunos premios y nominaciones	17
1.1.5 Discografía	18
CAPÍTULO II	
TRANSCRIPCIÓN DE LA OBRA CARA A CARA DE MARCOS VIDAL	
2.1 Transcripción de la obra	20
2.1.1 Transcripción de la obra	20
2.1.2 Estructura de la obra	39

CAPÍTULO III

ANÁLISIS ARMÓNICO DE LA OBRA CARA A CARA DE MARCOS VIDAL

3.1 Análisis armónico de la Obra Cara a Cara de Marcos Vidal	41
3.1.1 Análisis armónico de la parte A	49
3.1.2 Análisis armónico de la parte B	55
3.1.3 Análisis armónico del interludio	61
CONCLUSIÓN	62
BIBLIOGRAFÍA	63
PÁGINAS WEB	64

INTRODUCCIÓN

Para realizar este proyecto se ha escogido uno de los músicos más influyentes en la música cristiana del habla hispana, Marcos Vidal. Pianista, compositor y cantante.

Como objetivo de transcribir y analizar armónicamente, se ha tomado la canción "Cara a Cara". Esta propuesta es un desafío, valorando las herramientas que el autor involucra en esta obra.

Incluye la biografía del autor, sus influencias y estilos, como su aporte musical.

Para lograr este trabajo fue necesario investigar a través de diferentes fuentes de información, como libros, escritos, entrevistas incluso conversación directa vía mail con el mismo Marcos Vidal.

DESCRIPCIÓN

La presente tesis es de tipo analítica e investigativa, que pretende realizar la transcripción y análisis armónico de la obra "Cara a Cara" del autor español Marcos Vidal. Destacando su aporte musical no sólo dentro de un contexto religioso Protestante, sino también a la música en general.

En un primer capítulo denominado "Marcos Vidal" se realizó la investigación de la persona, tanto en su carrera musical y sus aportes a la música cristiana y música en general. Sus etapas más trascendentes, influencia y estilo, desarrollo y evolución. Como así también sus logros o premios conocidos internacionalmente y discografía.

El segundo capítulo aborda la transcripción de la obra "Cara a Cara" y su estructura de un 99,9% de la obra.

En un tercer lugar, se realizará un análisis musical de la obra, con el fin de identificar las progresiones armónicas y la relación de las funciones de cada instrumento. Esta tarea involucra rescatar los matices interpretativos reflejados en la dinámica.

La importancia de un análisis armónico es el descubrir el tipo de armonía usada al componer esta obra, las funciones de los acordes dentro de la composición, acordes de intercambio modal, acorde con doble o triple apoyatura, entre otros.

Específicamente en el área cristiana es un desafío para las Iglesias, ya que la mayoría de ellas cuentan con baja preparación musical. Por lo que muchas veces el repertorio utilizado por ellas, son las que se han traspasado por generaciones y sin búsqueda de nuevos estilos u obras. Este proyecto da a conocer el desafío para esta generación de músicos de Iglesias, en la interpretación de estas obras y la preparación musical que se requiere para las mismas.

Esta tesis servirá no sólo como un material de consulta para músicos cristianos, sino músicos en general en la carrera de ejecución instrumental de piano, con el fin de aportar en su desarrollo musical pianístico.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

- Transcribir y analizar la obra Cara a Cara de Marcos Vidal.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Establecer un análisis armónico de la obra Cara a Cara.
- Transcribir los instrumentos musicales involucrados en la canción Cara a Cara.
- Identificar las progresiones armónicas de la obra Cara a Cara.

JUSTIFICACIÓN

A través de mis años formándome como músico, y en la búsqueda de gustos e identificación musical atravesé distintos estilos. Por ende mi exigencia musical durante el proceso se hizo más aguda.

Gran parte de mi juventud la dediqué a desempeñarme y participar en la Congregación Asamblea de Dios de Belloto Sur, especialmente en el área musical.

El involucrarme en un contexto religioso fue para mí desarrollo personal muy beneficioso, ya que dentro de éste había una riqueza musical desconocida y así lo creo para muchas otras personas.

Durante un largo tiempo además de oír todo tipo de música, comencé a interiorizarme con cada una de ellas, identificando las complejidades de ésta y específicamente en el piano, instrumento de mi mención.

Posteriormente me dedico a estudiar la música de algunos autores como: Israel Houghton, Kirk Franklin, Marcos Vidal, Luis Miguel, Alejandro Sanz, Earth Wind And Fire, Tower Of Power, etc. Me doy cuenta que era necesario seguir desarrollándome para poder interpretarla de una manera profesional.

Es así como hoy en día mis estudios musicales me permiten analizar e interpretar este estilo de música. Además de crear, componer y hacer arreglos musicales, específicamente los creados por Marcos Vidal.

Marcos Vidal, músico (compositor, pianista y cantante), ha sido reconocido a nivel nacional (España) e internacional por su aporte musical, no sólo en el área cristiana sino secular. Siendo aporte e inspiración para muchos músicos.

Su aporte se sostiene en su madurez musical y trabajo minucioso en cada una de sus creaciones musicales. Es así que es premiado por GMA International Awards y nominado por Premios Grammy Latino 2013.

Esto le ha permitido desarrollarse y compartir escenarios con músicos y artistas importantes de gran nivel como: José Luis Rodríguez "El Puma", Juan Luis Guerra, Abraham Laboriel, Justo Almario, Luis Conte, Chester Thompson, Tom Brooks, Juan Carmona (cantante del grupo Ketama), entre otros.

Su legado tanto en lo melódico, armónico, rítmico, letra y/o poesía son una muestra de su conocimiento musical aplicado, ya que la interpretación y estudio de sus obras (siendo muchas de ellas complejas) requieren de un estudio profesional.

Es así el ejemplo de su obra más conocida y reconocida por el público: Cara a Cara. La cual es la producción musical cristiana de habla hispana más vendida a nivel mundial.

Esta obra musical tiene un grado de dificultad en su interpretación, al investigarla y desarrollarla, concluí que Marcos Vidal utilizó diversos recursos armónicos, tales como: acordes de paso o acorde auxiliar, modulaciones, etc. Además sus progresiones enfatizando tensiones como: #11; b9; 13. Lo cual implica una contribución al desarrollo instrumentista de un músico.

Por ende, así como su trabajo marcó mi vida profesional, creo que marcaría la de otros músicos también.

Su herencia musical, exige un constante y permanente estudio.

CAPÍTULO I
MARCOS VIDAL

CAPÍTULO I

1.1 MARCOS VIDAL

1.1.1 Biografía

Marcos Vidal nació en Frankfurt, Alemania en 1971. Por motivo del llamado de Dios a sus padres, Manuel Vidal y Ana Roloff, se fueron a vivir a España, junto a sus tres hermanos Tirsa, Dan y Miriam, allí creció desde su infancia hasta hoy en día.

Se podría decir que desde su infancia comenzó su carrera musical, ya que desde los 12 años realizaba un importante papel en el área musical de la Iglesia Evangélica Salem. A los 14 años tuvo que ingresar al hospital por un virus que le afectó al cerebro, esta afección le quitó las habilidades motoras de las piernas y brazos, por lo que tuvo que nuevamente aprender a caminar. En este período Marcos tuvo que tomar decisiones importantes en su vida con respecto a lo que Dios quería de Él. Fue en este periodo difícil y de prueba que tomó la decisión de dedicar su vida al servicio Dios.

El padre de Marcos, desde muy pequeño lo inicio e impulso en el área musical.

“ Yo tengo la opinión de que no existe la música cristiana y la no cristiana, yo creo que existen los músicos cristianos y los músicos no cristianos, y que cada uno expresa con su música lo que uno es. Si uno es cristiano hace música cristiana, yo puedo escribir para mi hijo, para mi esposa, pero siempre está de fondo la cruz, si no fuera por Jesús no habría conocido a mi esposa, si no fuera por ÉL no hubiera tenido los hijos que tengo, gracias a Jesús soy lo que soy, en fin, es absurdo cantar a una situación sin tener en cuenta al gran artífice, al gran protagonista que es Cristo. [1]

Estudio música en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Se dio a conocer en el año 1990 con la grabación de su primer trabajo discográfico “Buscadme y Viviréis”. Las característica de las estrofas del tema, que además el disco lleva el mismo nombre, lo dieron a conocer de manera internacional. A partir de ese momento ha sido reconocido y grabado en la historia de la música cristiana de Latinoamérica.

[1] Entrevista a Marcos Vidal, Min. 18:48. “Mirada Vertical”

En 1993 con el lanzamiento de su segunda producción "Nada Especial", el tema: "Cristianos", alcanzó los primeros lugares de popularidad en la Radio Cristiana Internacional.

Después de tres años de pre producción lanza en el año 1996 el álbum "Cara a Cara", que se convirtió en el álbum de mayor venta la vida del compositor hasta el día de hoy, con más de 250 mil copias vendidas hasta la actualidad. En este mismo año, fue galardonado con el Premio Internacional otorgado por la Góspel Music Association (G.M.A.) o Premios Dove, dedicado a reconocer a los artistas más destacados en el área cristiana musical.

Desde su primera grabación en 1990, ha ganado una reputación por ser uno de los ministros más dinámicos y creativos en la industria de la música cristiana latina. Su música y su ministerio han impactado casi a todos los países de habla hispana en el mundo, y mientras su música continúa alcanzando mayores audiencias, su amor al ministerio lo que lo distingue.

En 1997 graba el álbum "Mi Regalo", en el cual está incluido el tema "Uña y Carne" dedicado Conchi, el amor de su vía, su esposa.

En 1998 Marcos graba un álbum para niños titulado "El Arca", la vida de Marcos siempre está reflejada en sus trabajos, y el álbum "El Arca" está dedicado a sus Hijos. La temática del álbum es la unión en medio de la diversidad. Aportando a la educación teológica de los niños. Este álbum es realizado por conocidos exponentes de la música cristiana.

Para el año 2000 Marcos Vidal cumple su sueño con la realización de la publicación de "Nuva La Hormiga 2000", su primera novela alegórica. La cual trata sobre la vida cristiana vista a través de una colonia de hormigas que luchan por sobrevivir. Inspirado en la novela compuso la canción de "Nuva" que forma parte del álbum "Pescador" lanzado a fines del 2001, y el video clip fue filmado en el Norte de Rusia.

Para el año 2005, produce tanto en España como Estados Unidos la obra "Dedicatoria", siendo uno de sus más completos álbumes. En el cual mezcla ritmos españoles con una letra poética inspiradora. Además invita a reflexionar sobre el atentado del 11 de septiembre. Junto a Magerit, compone un tema dedicado a los fallecidos, que es cantado junto a Juan Carmona.

Posteriormente, para el año 2011, realiza una nueva producción que le permite la nominación a los premios Arpa 2012, llamada "Tu nombre". Esta obra es cantada junto al conocido y renombrado músico compositor Juan Luis Guerra.

Ya para el año 2013, y siendo recientemente nominado a los Premios Latin Grammy, por el álbum anterior, lanza su nueva producción, “Sigo esperándote”.

“En un mundo más orientado a lo material, a lo económico y a aquello que se puede palpar, yo sigo enfocado y esperando en lo que creo que es lo más trascendental que es el mundo espiritual, y en ese sentido es que la frase “Sigo esperándote” fue dicha. Por más que haya mil reclamos diferentes o mil distracciones de otro tipo, yo sigo esperando a Dios, sigo esperando conocerle más y sigo esperando verle”. [2]

En la actualidad, reside en Madrid junto a su esposa Conchi y sus tres hijos, Lupo, Necko y Joel. Continuando el servicio y dedicación a la obra de Dios.

[2] Entrevista a Marcos Vidal, 26 de octubre de 2013. ‘Noticias Latinas’

1.1.2 Estilos e influencias

Marcos Vidal comenzó su carrera musical cerca de los 12 años, aunque su primera creación la realizó a la edad de 9 años.

Lo que comenzó como un servicio dentro de su Iglesia, termina siendo su llamado y profesión.

Esta visión posiblemente haya nacido en su padre, ya que cuando Marcos tenía 6 años de edad, ingresa al Conservatorio de Música de Madrid. Donde es marcado e influenciado musicalmente.

Allí es donde se enamora y gusta de la música clásica o romántica del siglo XIX.

Por lo que sus influencias a lo largo de su carrera superior de piano provienen de los compositores como Litz, Rachmaninoff, Balakirev, y los del período del impresionismo como Debussy, Ravel, Scriabin y Mompou.

De esa misma manera sucede con la música culta española como Albéniz, Granados, Falla y Turina. El Jazz de los años '20. La música pop de los años '70, '80 y '90, aunque en menor medida. Y la popular española y el flamenco.

“Aprendí en el conservatorio Superior de Madrid, eso ha sido mi formación musical... la música que se estudia en conservatorio, música clásica, aunque yo diría la música romántica del siglo XIX, principios del siglo XX, una mezcla de jazz... un poquito todo mezclado... y un poquito de la propia cosecha que es como se crea el estilo propio”. [3]

[3] Video Biográfico. Centro Cristiano de Cuenca.

1.1.3 Libro

Pocas personas conocen que además de ser compositor escribió la novela "Nuva la hormiga", la cual además tiene un tema del disco "Pescador" llamado "El cantar de Nuva", basado en el personaje de libro.

Es una novela de ficción que narra la historia de una colonia de hormigas que trata de subsistir frente a los peligros de extinción que la amenazan. Siendo realmente una fábula que trata de representar la lucha del bien contra el mal.

En esta primera novela de Marcos Vida realiza una propuesta que lleva a reflexionar sobre lo grande de nuestro potencial, a pesar de lo pequeño de nuestra apariencia, como es el caso de las hormigas.

Así mismo lo expresa el mismo Marcos Vidal:

"Creo sinceramente que los humanos tenemos muchas cosas en común con las hormigas, por ejemplo aunque nos gusta disfrutar de nuestra independencia, lo cierto es que no podemos subsistir mucho tiempo solos, necesitamos pertenecer a una familia, a una sociedad, a una unidad más grande que nosotros mismos que nos haga sentir integrados, por eso construimos edificios, pueblos y ciudades, porque necesitamos la seguridad que nos ofrece la compañía de los nuestros y funcionamos mejor si somos parte de algo". [4]

En su álbum "El pecador" está incluido el tema "El cantar de Nuva" basado en la novela, la cual interpreta la confesión del Apóstol Pedro, indicando que todo cristiano ha estado alguna vez en una cueva. Ya que el autor indica que la canción podría haberse titulado "La confesión de Pedro" o ¿A quién iremos?

Este tema musical fue filmado en el norte de Rusia, la cual obtuvo el Premio Enlace musical 2003, para la categoría "Video musical latino formato corto del año".

[4] Árbol de vida web. Com. Librería Cristiana Online.

1.1.4 Algunos premios y nominaciones

A través de toda su carrera, Marcos Vidal ha recibido numerosos reconocimientos. Por su labor desarrollada no sólo en el área musical sino pastoral.

- Premios Arpa:
 - 2003 "Mejor álbum vocal masculino" - *Alabanza y adoración en vivo*
 - 2003 "Álbum del año" - *Alabanza y adoración en vivo*
 - 2005 "Canción del año" - *Aslan*
 - 2005 "Mejor álbum vocal masculino" - *Acústico*
 - 2006 "Premio especial de la academia"

- Premios GMA International Awards:
 - 1997 "Mejor cantante de habla no inglesa"

- Premios Enlace Musical:
 - 2003 "Álbum de alabanza/adoración" - *Alabanza y adoración en vivo*
 - 2003 "Video musical latino formato corto del año" - "Cantar de Nuva"

- Nominaciones Premios Arpa:
 - 2012 "Álbum del año"
 - 2012 "Mejor álbum masculino"
 - 2012 "Mejor productor del año"
 - 2012 "Mejor canción en participación"

- Nominaciones Premios Latin Grammy:
 - 2013 "Mejor álbum cristiano en español"

1.1.5 Discografía

Desde el año 1990 hasta el 2013 Marcos Vidal ha realizado 13 álbumes.

- 1990 *Buscadme y viviréis*
- 1993 *Nada especial*
- 1996 *Cara a cara*
- 1997 *Mi regalo*
- 1999 *El arca*
- 2000 *Por la vida*
- 2001 *Pescador*
- 2003 *Alabanza y adoración*
- 2003 *El trío*
- 2004 *Aire acústico*
- 2005 *Dedicatoria*
- 2011 *Tu nombre*
- 2013 *Sigo esperándote*

CAPÍTULO II
TRANSCRIPCIÓN DE LA OBRA CARA A
CARA DE MARCOS VIDAL

CAPÍTULO II

2.1 TRANSCRIPCIÓN DE LA OBRA

2.1.1 Transcripción de la obra

CARA A CARA

1996

MARCOS VIDAL
Trans: GIULIANO INCORVAIA

Adagio $\text{♩} = 60$

Voz

Sax. Soprano

Corno F. en F

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Cello

alciz

mf

mf

mf

ppizz.

mf

arco

Aprox. $\text{♩} = 120$

So la ma ma la ma ma — Pa — la —

CARA A CARA

The musical score is arranged in a system with eight staves. The top staff is for the Tenor (T), with lyrics in Portuguese: "— bra — so la non sa, o na, ción — Cam do He gra a tu — pre sen — cia, — oh Se ão or — No me, im por a, um qual — la gar". Below the vocal line are staves for Soprano (Sv. S.), Contralto (Cra.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The piano accompaniment includes chords and melodic lines for the piano and strings. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

CARA A CARA

21 T *— hin... Si, es que, es me que dan don... Y al lo gro, ar si... en lar... la... Tu pre sen cia... No la que no, la car... pre gen*

22 Sv. S.

23 Ctn.

24 Pno.

25 Vln. I

26 Vln. II

27 Vla.

28 Vc.

The musical score is written for a vocal soloist (T) and an instrumental ensemble. The vocal line includes the lyrics: "— hin... Si, es que, es me que dan don... Y al lo gro, ar si... en lar... la... Tu pre sen cia... No la que no, la car... pre gen". The instrumental parts include strings (Sv. S., Ctn., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.), piano (Pno.), and harp (Harp). The score is in a key with one flat and a 3/4 time signature. The vocal line is in a soprano range, and the instrumental parts are in a standard orchestral arrangement.

CARA A CARA

1

The musical score is arranged in a system with eight staves. The vocal line (T) is on the top staff, with lyrics in Spanish: "So lo a na pe... el cillo... Y si pas de ser... a so... lu... ma cho me jor... So lo de ja me... mi me". Below the vocal line are staves for Saxophone (Sax. S.), Clarinet (Cln.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The piano part includes markings for "lento" and "rit.". The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) feature sustained notes and dynamic markings like "mf".

CARA A CARA

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- T** (Tenor): Vocal line with lyrics: "ca... na... ca... na... Y per dar me co... mo... an... si... ho... an... ta... ni... ra... da... Y que pa... se... en... cho... tien...".
- Sx. S.** (Soprano Saxophone): Instrumental line.
- Cor.** (Cor Anglais): Instrumental line.
- Prno.** (Piano): Instrumental line.
- Vln. I** (Violin I): Instrumental line.
- Vln. II** (Violin II): Instrumental line.
- Vla.** (Viola): Instrumental line.
- Vc.** (Violoncello): Instrumental line.

The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte).

CARA A CARA

40

T
 -- po... Y que sis dia di... ga... na... da... Por que un soy vien do al mas se... tro... ca na a ca n... Que sea bo gas ni... re que

Sx. S.

Cm.

Flas.
 Solo loco
 Solo loco

Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.

The musical score is written for a vocal soloist (T) and a chamber orchestra. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The lyrics are in Spanish. The instrumental parts include strings (Sx. S., Cm., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) and woodwinds (Flas.). The woodwind parts have 'Solo' markings with dashed lines indicating specific passages. The string parts provide harmonic support, with the violin parts featuring melodic lines and the viola and cello parts providing a steady accompaniment. The score is marked with a 'p' (piano) dynamic.

CARA A CARA

57 T — do, an tu, mi ra da Quid no, a nar tu, an el, si len, et, ay sis pa, la bus Y que pa, se ma, cho sien

57 Sax. S.

57 Cim.

57 Pno.

57 Vln. I

57 Vln. II

57 Vla.

57 Vc.

The musical score is written for a vocal soloist (T) and an orchestra. The vocal line includes the lyrics: "— do, an tu, mi ra da Quid no, a nar tu, an el, si len, et, ay sis pa, la bus Y que pa, se ma, cho sien". The instrumental parts include Saxophone (Sax. S.), Cymbal (Cim.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is marked with a rehearsal sign (57) at the beginning of each part.

CARA A CARA

INTRODUCCION

The musical score is arranged in a system with nine staves. From top to bottom, the staves are labeled: T (Tenor), Sax. S. (Soprano Saxophone), Cim. (Cimbalom), Pno. (Piano), Vla. I (Violin I), Vla. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The vocal line (T) includes the lyrics: "y que na dia di... ga... na... So lo da ja me... mi nar... ta... ca... ca... ca... na". The piano part (Pno.) features a melodic line with dynamic markings like *mezzo* and *mezzo-forte*. The string section (Vla. I, Vla. II, Vla., Vc.) provides harmonic support with various articulations and dynamics.

CARA A CARA

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the vocal line (T), Saxophone (Sax. S.), and Cello (Cms.). The second system includes the Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The vocal line begins with a melodic phrase, followed by the saxophone and piano accompaniment. The string section provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The score concludes with a final chord and a fermata over the vocal line.

CARA A CARA

1

So la man tu, so la, so la, so la

T

Sx. S.

Coro.

Flauto

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

8va

8va

lento

lento

The musical score is written for a vocal soloist (T) and a chamber orchestra. The vocal line begins with the lyrics "So la man tu, so la, so la, so la" and is marked with a first ending bracket. The instrumental parts include Soprano Saxophone (Sx. S.), Cor Anglais (Coro.), Flute (Flauto), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The flute part features two passages marked "8va" and "lento". The string parts include various articulations and dynamics.

CARA A CARA

50
T. So la man te ja ma, o m... cibe...
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
312
313
314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
325
326
327
328
329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339
340
341
342
343
344
345
346
347
348
349
350
351
352
353
354
355
356
357
358
359
360
361
362
363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375
376
377
378
379
380
381
382
383
384
385
386
387
388
389
390
391
392
393
394
395
396
397
398
399
400
401
402
403
404
405
406
407
408
409
410
411
412
413
414
415
416
417
418
419
420
421
422
423
424
425
426
427
428
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438
439
440
441
442
443
444
445
446
447
448
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
460
461
462
463
464
465
466
467
468
469
470
471
472
473
474
475
476
477
478
479
480
481
482
483
484
485
486
487
488
489
490
491
492
493
494
495
496
497
498
499
500
501
502
503
504
505
506
507
508
509
510
511
512
513
514
515
516
517
518
519
520
521
522
523
524
525
526
527
528
529
530
531
532
533
534
535
536
537
538
539
540
541
542
543
544
545
546
547
548
549
550
551
552
553
554
555
556
557
558
559
560
561
562
563
564
565
566
567
568
569
570
571
572
573
574
575
576
577
578
579
580
581
582
583
584
585
586
587
588
589
590
591
592
593
594
595
596
597
598
599
600
601
602
603
604
605
606
607
608
609
610
611
612
613
614
615
616
617
618
619
620
621
622
623
624
625
626
627
628
629
630
631
632
633
634
635
636
637
638
639
640
641
642
643
644
645
646
647
648
649
650
651
652
653
654
655
656
657
658
659
660
661
662
663
664
665
666
667
668
669
670
671
672
673
674
675
676
677
678
679
680
681
682
683
684
685
686
687
688
689
690
691
692
693
694
695
696
697
698
699
700
701
702
703
704
705
706
707
708
709
710
711
712
713
714
715
716
717
718
719
720
721
722
723
724
725
726
727
728
729
730
731
732
733
734
735
736
737
738
739
740
741
742
743
744
745
746
747
748
749
750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
760
761
762
763
764
765
766
767
768
769
770
771
772
773
774
775
776
777
778
779
780
781
782
783
784
785
786
787
788
789
790
791
792
793
794
795
796
797
798
799
800
801
802
803
804
805
806
807
808
809
810
811
812
813
814
815
816
817
818
819
820
821
822
823
824
825
826
827
828
829
830
831
832
833
834
835
836
837
838
839
840
841
842
843
844
845
846
847
848
849
850
851
852
853
854
855
856
857
858
859
860
861
862
863
864
865
866
867
868
869
870
871
872
873
874
875
876
877
878
879
880
881
882
883
884
885
886
887
888
889
890
891
892
893
894
895
896
897
898
899
900
901
902
903
904
905
906
907
908
909
910
911
912
913
914
915
916
917
918
919
920
921
922
923
924
925
926
927
928
929
930
931
932
933
934
935
936
937
938
939
940
941
942
943
944
945
946
947
948
949
950
951
952
953
954
955
956
957
958
959
960
961
962
963
964
965
966
967
968
969
970
971
972
973
974
975
976
977
978
979
980
981
982
983
984
985
986
987
988
989
990
991
992
993
994
995
996
997
998
999
1000

--- bre... So la man te ja ma, o m... cibe...
Cuan do se gox tu... pre... an... cia... ob se... do or...
No me, las por tu, an que... la gar

Sx. S.
Cm.
Pna.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

CARA A CARA

1

T Tenor: De la me se, ois la... gas sen tar OÙ, ul co bor de mi... co m... sa... Si la lie gus ga nar... Se lo di ja me... nel nar

Sx. S. Saxophone

Cor. Cor Anglais

Fluo. Flute

Vln. I Violin I

Vln. II Violin II

Vla. Viola

Vc. Violoncello

Dynamic markings: *ff*, *pp*, *mezzo*, *loco*

The score is written for a full orchestra and a tenor soloist. The vocal line is the central focus, with lyrics in French. The instrumental parts include Saxophone, Cor Anglais, Flute, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score includes various dynamic markings and performance instructions such as 'loco'.

CARA A CARA

The musical score is arranged in a system with eight staves. The vocal line (T) is written in a soprano clef and includes the following lyrics: "lo... Tem Mo ro so, y ab... a... ller... to... Aus que se gal ni... ni na... do... ni na... as... tro... Quo do oi ga, as to... tra pla". The instrumental parts include Saxophone (Sax. S.), Clarinet (Cln.), Flute (Flas.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Flute part includes dynamic markings like *ff* and *loco*. The Violin I part has a *ff* marking. The Viola and Violoncello parts have *f* markings. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature.

CARA A CARA

The musical score is arranged in a system with eight staves. The vocal line (T) is the top staff, with lyrics: "da da no di itas Da ja me ilo nr pe ga da da Y que pa se ma cho tem". Below the vocal line are staves for Saxophone (Sax. S.), Clarinet (Cln.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), and Cello (Vc.). The piano part includes a complex chordal texture with many beamed notes. The string parts (Vln. I, Vln. II, Via., Vc.) feature a melodic line with several slurs and accents, and some handwritten 'V' markings.

CARA A CARA

The musical score is arranged in a system with eight staves. The vocal line (T) is on the top staff, with lyrics: "po... y que na dia me lo, in... pi... da... Que, buer pe na do esta mo men... to...". The strings (Sx. S., Cm.) are on the second and third staves. The piano (Pno.) is on the fourth staff, with markings for "Inco" and "Inco". The violins (Vln. I, Vln. II) are on the fifth and sixth staves. The viola (Vla.) is on the seventh staff, and the cello (Vc.) is on the eighth staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

CARA A CARA

The musical score is arranged in a system with eight staves. From top to bottom, the staves are labeled: T, Sax. S., Ctn., Pno., Vla. I, Vla. II, Vla., and Vc. The score includes various performance markings such as *rit.*, *lento*, *pp*, *mf*, and *cresc.*. The Pno. staff features a prominent melodic line with several *lento* markings and dynamic changes. The Vla. I and Vla. II staves have long, sweeping lines, and the Vc. staff shows a *cresc.* marking. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature.

2.1.2 Estructura de la obra

En términos generales está en forma canción, pero posee un interludio instrumental que genera la modulación y la lógica repetición de la forma A, B, A más una Coda o epílogo.

CAPÍTULO III
ANÁLISIS ARMÓNICO DE LA OBRA CARA
A CARA DE MARCOS VIDAL

CAPÍTULO III

3.1 Análisis armónico de la Obra Cara a Cara de Marcos Vidal

Partitura de “Cara a Cara”, melodía y armonía.

CARA A CARA

1996

Marcos Vidal
Trans: Giuliano Incorvaia

A

Chord progression for section A:

1. Eb BbEb Eb Cm7 Bb/C

5. E7 Fm11 % Db(11)

9. % 1. Dm11(+5) G7(+9) Cm7 Bb(Add9)

13. Ab(Add9) Ab Eb/G Fm7 Bb7(13)sus

17. Bb 2. Dm11(+5) G7(+9) Cm7 Bb(Add9) Abmaj7

21. Ab Eb/G Fm7 Bb7(9)sus

25. Bb 5. Fm7 Bb(Add9) Gm7

29. Gb7(11) Fm7 G7(+13) G7 Bb/C

33. Cm7 Cm/Bb Abmaj7 Bb/Ab G7(+9) Bb/C

37. Cm7 1. Ab Eb/G Fm7 Bb7(13)sus Bb

CARA A CARA

41 A^b E^b/G $Fm7$ $B^b7(9)sus$ B^b7/E^b

45 **INTERLUDE** E^b $B9$ E B/E E C^b7 B/C^b

49 F^b11 $D9(11)$

53 $D^b11(9-5)$ $G^b7(9)$ C^b7 $B(ADD)$

57 $A(ADD)$ A E/G^b F^b7 $B7(9)sus$

61 $B9$ **A** E B/E E C^b7 B/C^b

65 $C^b7(9)$ F^b11 $D9(11)$

69 $D^b11(9-5)$ $G^b7(9)$ C^b7 $B(ADD)$

73 $A(ADD)$ A E/G^b F^b7 $B7(13)sus$

77 $B9$ **B** F^b7 $B(ADD)$ G^b7

CARA A CARA

81 G7(11) F#m7 G#7(13) G#7 B/C#

85 C#m7 C#m/B Amaj7 B/A G#7(13) B/C#

89 Cm7 A E/G# F#m7 B7(13)max B9

93 A E/G# F#m7 B7(9)max

97 B7/E E(ADD) Amaj7 B/A

101 G#7(13) B/C# C#m7 A E/G# F#m7

104 B7(9)max B7/E E(ADD)

COCA

Partitura de "Cara a Cara", análisis armónico.

CARA A CARA

1996

Marcos Vidal
Trans: Giuliano Incorvaia

A

(9) (11)
(omit 3) (9)
I I maj7 I VI m7 VI m7 (omit 3)

Int. Modal

5 #I^o7 II m11 / bVII

9 D.F. (11) (b9)
(b5) VII m7 V7/VI VI m7 V(add9)/I

13 IV(add9) IV I/3 II m7 V7 (13)
sus

17 V9 D.F. VII m7 G7/VI V(add9)/I
(11) (b5) (b9) VI m7 IV maj7

21 IV I/3 II m7 V7 (9)
sus

B

25 V9 II m7 V(add9)/I III m7

29 dominante (11) (9)
substituto (omit 3)
subV7/II II m7 V7 V7 VI m7

33 VI m7 VI/7 IV maj7 V7/7 (b9) (11)
(9) (omit 3)
G7/VI VI m7

Cara a Cara

37 VI m7 1. IV I/3 II m7 V7⁽¹³⁾_{sus} V9/I

41 $\cancel{\times}$ 2. IV I/3 II m7 V7⁽⁹⁾_{sus} I maj7⁽⁹⁾_{sus}

45 I E: V9 **Interludio** I I maj7⁽⁹⁾_(omit 3) I VI m7⁽¹¹⁾_(omit 3) VI m7⁽⁹⁾_(omit 3)

49 $\cancel{\times}$ II m11 $\cancel{\times}$ Int. Modal bVII

53 $\cancel{\times}$ D.F. (11) (b5) (b9) VII m7 V7/VI VI m7 V(add9)/I

57 IV(add9) IV I/3 II m7 V7⁽⁹⁾_{sus}

61 V9 **A** I I maj7⁽⁹⁾_(omit 3) I VI m7⁽¹¹⁾_(omit 3) VI m7⁽⁹⁾_(omit 3)

65 ^(b9)V7/II II m11 $\cancel{\times}$ Int. Modal bVII

69 $\cancel{\times}$ D.F. (11) (b5) (b9) VII m7 V7/VI VI m7 V(add9)/I

Cara a Cara

73 IV(add9) IV I/3 II m7 V7⁽¹³⁾_{sus}

77 V9/I **B** II m7 V(add9)/I III m7

dominante substituto (#11) subV7/II II m7 V7 V7/I VI m7⁽¹¹⁾
 (9) (omit 3)

85 VI m7 VI/7 IV maj7 V7/7 V7/VI VI m7⁽¹¹⁾
 (b9) (9) (omit 3)

89 VI m7 IV I/3 II m7 V7⁽¹³⁾_{sus} V9/I

93 ~~VI m7~~ IV I/3 II m7 V7⁽⁹⁾_{sus}

97 I maj7⁽⁹⁾_{sus} I(add9) **CODA** IV maj7 V7/7

101 V7/VI VI m7⁽¹¹⁾
 (b9) (9) (omit 3) VI m7 IV I/3 II m7

104 V7⁽⁹⁾_{sus} I maj7⁽⁹⁾_{sus} I(add9)

3.1.1 Análisis armónico parte A

Antes de comenzar el análisis, es importante aclarar el tipo de nomenclatura utilizado, que corresponde al libro de Berklee y Enric Herrera. En tales libros se mencionan los acordes utilizando números romanos y aquellos cifrados que tienen la 3°, la 5° o la 7° en el bajo con números arábigos. Ejemplo: C/E es igual a I/3, esto significa que según el acorde será el número romano a utilizar y el número 3 corresponde al bajo en la tercera del acorde.

También se utilizó el signo de una flecha y flecha quebrada, cada uno de ellos para identificar al V7 grado, cuando resuelve y cuando se sustituye, respectivamente.

Esta primera sección contiene 32 compases, con casillas 1° y 2° más doble barra de repetición. La melodía comienza anacrusa.

- **Compases 1 - 2 - 3:** Son progresiones comunes que va de un Imaj9, hasta un VIm7 (11, 9, omit3). En el tiempo 2, 3 y 4 del primer compás encontramos una doble apoyatura (I maj7 (9;omit3) que resuelve a (7-8 y 2-3).
En el grado VIm7 más las tensiones que este trae se usaron un Bb/C. Con respecto al grado I maj7 (9;omit3) está cifrado Bb/Eb. Ambos grados están escritos de esa manera, ya que, facilita la lectura al instrumentista.
- **Compás 4:** Tenemos un acorde disminuido (#I°7), el cual se forma sobre el séptimo grado de la escala menor armónica.
- **Compases 5 - 6:** Acorde disminuido, resuelve a un IIm11.
- **Compases 7 - 8:** Encontramos un acorde que da una sonoridad más jazzística a la canción, teniendo un bVII, esto es un intercambio modal de la escala menor melódica. Es muy interesante, ya que la melodía está en la oncena sostenida (#11) y resuelve a la tercera mayor del acorde de Db9 (#11).

- **Compases 9 al 16:** Después nos adentramos a la casilla 1°, donde nos encontramos con las siguientes progresiones: VIIIm7 (b5;11) - V7 (b9)/VI, este grado significa que resuelve a un VIIm7 – V (add9)/I – IV (add9) – IV – I/3 – IIIm7 – V13sus - V9.
- **Compases 18 al 25:** Después de repetir la sección A, en la casilla 2°, las progresiones son: VIIIm7 (b5;11) - V7 (b9)/VI, este grado significa que resuelve a un VIIm7 – VIIm7 – V (add9)/I – IVmaj7 – IV – I/3 – IIIm7 – V7sus (9;sus) - V9.

En esta sección **A.** quiero profundizar en dos acordes realizados en esta obra, primero es el **#I°7 y bVII.**

Primer acorde #I°7

1.- El acorde **#I°7**, es un acorde de paso o también llamado "acorde auxiliar", es muy común en estilos como el Bolero, Jazz, etc.

Enric Herrera dice lo siguiente: *El acorde Disminuido se forma sobre el séptimo grado de la escala menor armónica, su fórmula es (1, b3, b5, bb7), y su cifrado es la letra mayúscula seguida del signo " ° " y un siete.*

Los acordes disminuidos de paso

Hay algunos patrones que usan un acorde disminuido para enlazar dos acordes diatónicos vecinos, que tienen sus fundamentales a distancia de un tono.

La fundamental del disminuido es la nota cromática entre las dos fundamentales de los acordes que enlaza. [5]

[5] Herrera, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna*, Vol I;Cap. XXVI, ejercicio 26.4, 26.5; Editorial. Antoni Bosch. 1984: 92

#I°7 enlaza el **Imaj7** con el **IIIm7**
#II°7 " **el IIIm7** con el **IIIm7**
bIII7 " **el IIIIm7** con el **IIIm7**
#V°7 " **el V7** con el **VIIm7**

Los disminuidos son acordes muy inestables y están colocados en parte débil, su duración será igual o menor a la de los acordes que enlace. [5]

[5] Íbid. 92.

The image shows three musical staves, each with a treble clef and a common time signature 'c'. Above each staff are Roman numerals and letter symbols representing chords. The first staff shows: I Maj 7 (C Maj 7), #I° 7 (C#° 7), II-7 (D-7), V7/I (G 7) with an arrow pointing to I Maj 7 (C Maj 7). The second staff shows: I Maj 7 (C Maj 7), II-7 (D-7), #II° 7 (D#° 7), III-7 (E-7). The third staff shows: I Maj 7 (C Maj 7), III-7 (E-7), bIII° 7 (Eb° 7), II-7 (D-7).

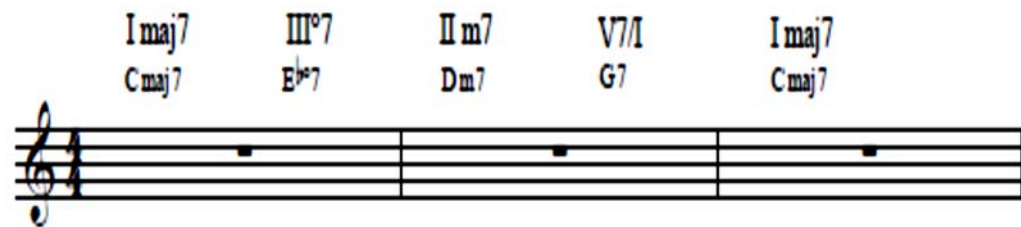
El #V°7 es un acorde de paso entre el V7/I que hace una cadencia rota sobre el VI. [6]

[6] Íbid. 92.

The image shows a single musical staff with a treble clef and a common time signature 'c'. Above the staff are Roman numerals and letter symbols representing chords: I Maj 7 (C Maj 7), V7/I (G 7), #V° 7 (G#° 7), and VI-7 (A-7).

El **bIII°7** se usa a veces precedido del **I maj7** como sustituto del **III m7** ya que los dos son acordes de la misma función tonal. [7]

[7] Íbid. 93.



Citando a otro autor sobre el mismo tema de los acordes disminuidos, pero no solamente sobre su función, sino con respecto a otros acordes que se forman dentro de la escala disminuida y que para cualquier instrumentista enriquezca su mirada acerca del tema:

Al igual que la armonía menor melódica, la armonía de la escala disminuida carece de notas "vitandas", resultando en que todo lo armónico dentro de esta escala sea intercambiable: acordes, voces de acordes, licks, patrones, etc. Como son idénticas las escalas disminuidas de **B, Bb, Db, y E**, son en su mayor parte intercambiables los acordes de **G7b9, Bb7b9, Db7b9** y **E7b9**. Lo único que los distingue es la fundamental, y si no tocas la fundamental, son totalmente intercambiables. Puedes comprobar esto de dos formas:

Primero, toca de nuevo las voces de la mano izquierda que se demuestra en el **ejemplo 9-29**, cruzando con la mano derecha para tocar las cuatro diferentes fundamentales que se ven en el bajo. Si tocas **G** como nota más grave, te saldrá un acorde de **G7b9**, si tocas **E** como nota más grave, te resultará un acorde de **E7b9**.

Si tocas **Db** como nota más grave, te resulta un acorde de **Db7b9** con **(#9)** pero sin **b9**. ¿Cómo puede ser un acorde de **Db7b9** sin **(b9)** en las voces? Ten presente que muchas cifras son abreviaturas, y que **Db7b9** es

abreviatura de **Db9 (b9, #9, #11)**. Puede darse cualquier combinación de estas tres alteraciones en las voces. Si quieres incluir la **(#9)** en las voces, pon **(#9)** en la cifra – si no, **(b9)** es la cifra más aceptable para este acorde. El tocar **Bb** en el bajo convierte el acorde en **Bb7b9**, dándose una **(#11)** en las voces al lado de la **(b9)**. Un “voicing” (una disposición de las voces), sirve para cuatro diferentes acordes de séptima dominante **(b9)**, compartiendo todo la misma escala.

Para el estudiante entrenado en la teoría clásica, quizá cause confusión la falta de séptima en las voces de **E7b9** y de tercera en las voces de **Bb7b9**. La cosa es que en los acordes de la escala disminuida, es bastante arbitrario designar una nota como la tercera o la séptima. Al tocar los acordes de la armonía de la escala disminuida, estás tocando en una “tonalidad” más que tocar un acorde – siendo la tonalidad una escala disminuida que abarca cuatro acordes distintos. [8]

[8] Levine, Mark. *The Jazz Piano Book*. Capítulo Nueve; Ejercicios 9-29 y 9-35. Editorial Sher Music Co. 1989: Pág. 78

Ejemplo 9-29:

En el **ejemplo 9-35** se ve lo mismo desde otra perspectiva, una escala disminuida con la cifra del acorde construida de cada nota. [9]

[9] *Ibid.* 80

Ejemplo 9-35



Segundo acorde bVII

2.- El acorde **bVII**, proviene de la escala menor melódica, es un IV7(#11), pero que está cumpliendo una función de (bVII), este acorde se denomina el modo Lidio Dominante, lidio por la cuarta aumentada y dominante por combinar con un acorde de dominante, a diferencia del acorde lidio de la armonía de la escala mayor, que combina con un acorde de séptima mayor. El modo lidio dominante, el cuarto modo de la escala menor melódica, es el que se toca al improvisar sobre los acordes de séptima de dominante #11.

Este acorde es importante ya que le da una sonoridad más jazzística a la canción. [10]

[10] Íbid. 70

3.1.2 Análisis armónico de la parte B

- **Compases 26 - 27:** Progresión común IIm7 – V (add9)/I.
- **Compás 28:** Un IIIIm7.
- **Compás 29:** Dominante sustituto (V7 #11), se llama así, ya que en este caso reemplaza al acorde dominante de Fm7 que sería un C7, y precisamente este C7 es reemplazado por su tritono que es una "Cuarta Aumentada" o "Quinta Bemol", es decir, Gb7#11.

Al ampliar sobre el tema Dominante Sustituto Enric Herrera comenta:

Para la música occidental, el acorde de dominante y su tendencia a resolver hacia la tónica, son una constante en la mayoría de las obras musicales escritas desde Monteverdi (1567), hasta la actualidad. Para valorar la importancia de este enlace es necesario recordar que seis de las siete notas de la escala se encuentran involucradas en la cadencia anterior (dominante – tónica). [11]

[11] Herrera, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna*, Vol II; Cap. II, ejercicio 2.1, 2.2, 2.5. Editorial. Antoni Bosch. 1984: 19

The image shows a musical score for a four-measure progression. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is common time (C). Above the staff, the chords are labeled: G7, C, G7, and C-. The notes for each measure are as follows:

Measure	Chord	Treble Clef Notes	Bass Clef Notes
1	G7	G4, B4, D5, F#4	G2, B2, D3
2	C	C4, E4, G4, C5	C2, E2, G2
3	G7	G4, B4, D5, F#4	G2, B2, D3
4	C-	C4, E4, G4, Bb4	C2, E2, G2

Características de los Acordes de Dominante

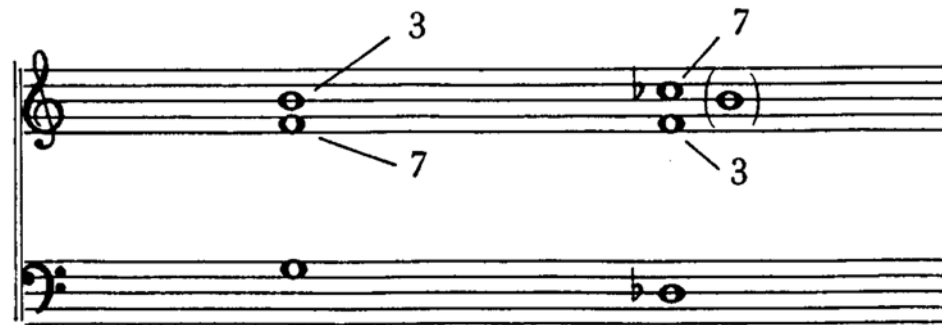
- a) El acorde que asume el papel de dominante se forma sobre el quinto grado de la escala. Si una determinada escala no tiene su quinto grado a distancia de quinta justa de la tónica, se considera impracticable.
- b) El acorde de dominante contiene un intervalo de tritono en los acordes cuatríadas.
- c) La fundamental del acorde de dominante convierte a las notas que forman el tritono en su tercera y séptima; estas notas son además los grados **VII** (sensible) y **IV**, respecto a la tónica.
- d) El tritono es un intervalo que divide a la octava en
- e) dos partes iguales, por lo que él y su inversión resultan en el mismo intervalo. [12]

[12] Íbid. 19



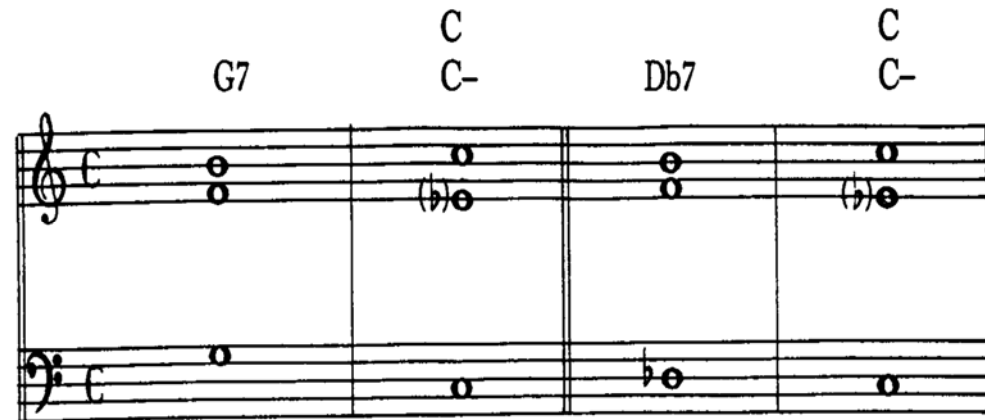
Este hecho hace que un intervalo de tritono pueda tener dos fundamentales que puedan hacer de él la tercera y séptima de un acorde. [13]

[13] Íbid. 20



La natural resolución del tritono de un acorde de dominante sobre la tercera y la fundamental de su acorde objetivo, se puede producir con una u otra fundamental de dominante. [14]

[14] Íbid. 20



El tritono resuelve igual en ambos casos, por lo que la resolución de dominante se considera satisfecha. La diferencia está en que en un caso, la fundamental resuelve de cuarta ascendente o quinta descendente y en el otro, de semitono descendente. A esta fundamental se la valora además como sensible superior, lo cual motiva que este enlace sea considerado más inestable.

Al acorde formado por la nueva fundamental y el mismo tritono se le puede usar en sustitución del original o en conjunto con éste, teniendo en cuenta en este caso, que debido a su mayor inestabilidad se tiende a situarlo en parte rítmico-armónico más débil.

Relación entre un Dominante y su Substituto

Cualquier acorde de dominante está relacionado con otro dominante cuya fundamental se encuentra a distancia de tritono de la suya. Ambos acordes contienen el mismo tritono, la fundamental de uno es la tensión (#11) en el otro, las tensiones alteradas (b9, #9 y b13) resultan respectivamente en la 5 y en las tensiones naturales 13 y 9. [15]

[15] *ibid.* 21

$G7 \begin{pmatrix} b13 \\ \#9 \\ b9 \end{pmatrix}$
 $Db7 \begin{pmatrix} 9 \\ 13 \end{pmatrix}$

El acorde sustituto se puede considerar que no es más que la alteración (**alt**) del acorde original, y éste en una determinada enversión. [16]

[16] *ibid.* 21

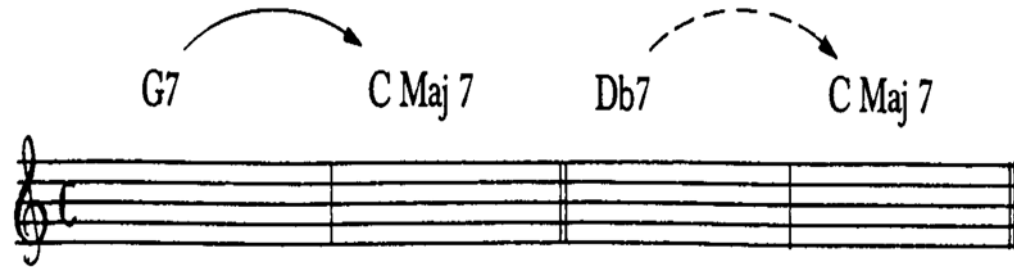
G7alt/b5 = Db
Db7alt/b5 = G7

G7 alt/Db
Db7

Nomenclatura de Análisis Armónico

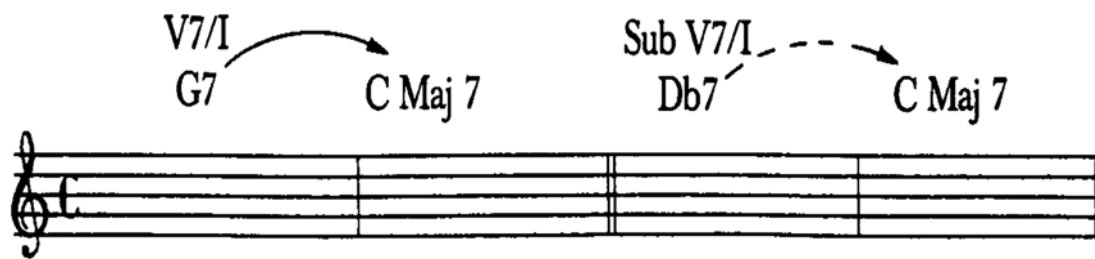
Cuando un dominante sustituto resuelve sobre un acorde cuya fundamental se encuentra un semitono debajo de la suya, se produce resolución de dominante; para diferenciarla de la resolución usual, ésta se indica con una flecha quebrada. [17]

[17] Íbid. 23



Dado que cada dominante sustituto está relacionado con un dominante original, se indica también la relación con éste. [18]

[18] Íbid. 23



No debe pensarse en estos acordes como relacionados con la tónica, ya que su verdadera relación la tienen con los acordes a los que substituyen. Así, y en el caso del ejemplo, el **Sub V7/I** no debe ser nombrado como **bII7** ya que esto implicaría una función tonal directamente relacionada con la tónica.

- **Compás 30:** Antes de llegar a este compás, tenemos un dominante sustituto el cual resuelve acá a un II m7 y continua con un V7(b13).
- **Compás 31:** Se mantiene en un V7, pero sin la tensión del compás anterior (b13).
- **Compás 32:** Resuelve a un VI m7 (11;9;omit3), el cual en la partitura de la canción está escrita Bb/C. Podemos destacar que el autor ocupa este recurso muy seguido en su obra.
- **Compás 33:** Mantenemos el VI m7, pero resuelve la novena natural (9) a la tercera del acorde. Se mantiene VI, pero con su séptima en el bajo (VI/7), es decir, Cm/Bb. En esta progresiones de acordes vemos un clásico popular, es decir, un movimiento gradual del bajo para llegar del Cm7 a G7b9 (compás 36).
- **Compás 34:** IV Maj7.
- **Compás 35:** Encontramos un V/7, con su bajo en la séptima, es decir, Bb/Ab.
- **Compases 36 – 37:** Tenemos un V7(b9)/VI, que resuelve a un VI m7 (11;9;omit3). El autor reitera este tipo de acorde, el cual, está escrito como Bb/C para una lectura con mayor facilidad para el instrumentista.
- **Compases 38 – 41:** Después nos adentramos a la casilla 1°, donde nos encontramos con las siguientes progresiones: IV – I/3 – II m7 – V7(13;sus) - V9.
- **Compases 42 – 43:** Después de repetir la sección B, nos vamos a la casilla 2°, las progresiones son: IV – I/3 – II m7 – V7 (9;sus).
- **Compases 44 - 45:** Antes de resolver a la Tónica, nos encontramos otra herramienta muy efectiva que le da un nuevo aire, una cadencia clásica al final con triple apoyatura (**Bb7/Eb**) que resuelve a la tónica (**Eb**). Este acorde en estricto rigor es un Imaj7 (9sus), es decir, Ebmaj7 (9sus). El compás siguiente hace una “modulación por dominante” o “modulación directa” (**V9**), es decir, sube medio tono.

3.1.3 Análisis armónico del interludio

- **Compás 46:** Tenemos la misma progresión de la parte A, es importante destacar la doble apoyatura que encontramos en este compás. El compositor usa una nota pedal y un voicing para el movimiento de la melodía, es decir, un B/E. El cual es un I maj7 (9;omit3).
- **Compás 47:** Tenemos un I.
- **Compases 48 – 49:** VIIm7 y las tensiones respectivas a este acorde que tanto ha usado el compositor. Me refiero al B/C#, que a su vez tienen nombre de VIIm7 (11;9;omit3).
- **Compases 50 – 51:** Tenemos un IIm11, muy bien aprovechado por su melodía que se encuentra en la oncenava del acorde.
- **Compases 52 – 53:** Encontramos un bVII que es un intercambio modal. Es otro recurso más del autor el cual enriquece la melodía y la canción.
- **Compases 54 – 55:** VIIIm7 (b5;11), este acorde tiene una doble función, es decir, también es un IIm7 (b5) de la escala menor armónica. El V7 (b9)/VI resuelve a un VIIm7 del siguiente compás.
- **Compases 56 – 57:** VIIm7 – V(add9)/I – IV(add9).
- **Compases 58 – 59:** Tenemos una progresión típica que va de IV – I/3 – IIm7.
- **Compases 60 – 61:** V7 (9sus) y V9.

CONCLUSIÓN

Este trabajo aportó comprender la importancia de transcribir una obra, ya que se colocó a prueba los conocimientos musicales y/o utilizando el oído para poder identificar cada una de las voces de los instrumentos participantes de la obra.

A través de la transcripción se comprendieron los recursos musicales que el autor presenta en el tema: sus progresiones, las tensiones usadas, los acordes de paso o acordes auxiliares, las modulaciones, intercambio modal. Que son las riquezas que el autor presenta en la obra "Cara a Cara".

En conclusión, este trabajo servirá para desarrollar el oído, la rítmica y un profundo estudio de armonía de los músicos. Para así poder llegar analizar cualquier otra obra. Ligado siempre a los parámetros del instrumentista.

BIBLIOGRAFÍA

- Haerle, Dan. *Jazz Piano Voicing Skills*. Jamey Aebersold Jazz. 1994.

- Herrera, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna*, Vol I. Editorial. Antoni Bosch. 1984.

- Herrera, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna*, Vol II. Editorial. Antoni Bosch. 1984.

- Levine, Mark. *The Jazz Piano Book*. Editorial Sher Music Co. 1989.

- Nettles, Barrie. *Harmony 3*. Berklee. 1987.

- Piston, Walter. *Orquestación*. Editorial Real Música S.A. 1955.

- Ulanowsky, Alex. *Harmony 4*. Berklee. 1988.

PÁGINAS WEB

- <http://www.cristianoscantantes.com/>

- <http://www.reskta2.com/>

- <http://foro.univision.com/>

- <http://musicacristiana.about.com/>

- <http://www.elselloweb.com/>

- <http://www.laaventuradecomponer.com/>